

KWARTALNIK NEOFILOLOGICZNY, LXIX, 2/2022
DOI: 10.24425/kn.2022.141641

MARIA CATERINA RUTA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO)

“CORPO DI CENTO MILLE / MOLINI A VENTO!”. IL PERCORSO TESTUALE DEL *DON CHISCIOTTE* NEI LIBRETTI D’OPERA ITALIANI

ABSTRACT

A very particular form of reception of the *Don Quijote de la Mancha* is musical reception. In transcoding from narrative prose to the language of the Opera, the librettist shows his personal knowledge of the work of Miguel de Cervantes, read in the original text or in translation. Since the eighteenth century, in some librettos written in Italian, adherence to the hypotext, albeit interpreted in a new light, leads in some passages to an authentic rewriting of the play. The aim of this article is to show the processes of transcoding de Cervantes’ novels based on significant Italian librettists.

KEYWORDS: Don Quijote, librettos, opera, text, rewriting

STRESZCZENIE

Szczególną formą odbioru *Don Kiszota z la Manchy* jest recepcja muzyczna. W transkodowaniu z narracyjnej prozy na język operowy, librecista wykazuje się własną znajomością dzieła Miguela de Cervantesa, czytanego w oryginale lub w przekładzie. Od XVIII wieku, w niektórych librettach napisanych po włosku, przestrzeganie hipotekstu, aczkolwiek interpretowanego w nowym świetle, prowadzi w niektórych fragmentach do autentycznego przepisania sztuki. Celem artykułu jest pokazanie procesów transkodowania powieści de Cervantesa na podstawie znaczących włoskich librecistów.

SŁOWA KLUCZOWE: Don Kiszot, libretta, opera, tekst, przepisanie

Il tema della ricezione del *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* di Miguel de Cervantes in Italia, nei due secoli successivi alla pubblicazione delle sue due Parti (1605, 1615), gode oggi di un’abbondante letteratura critica. Per i primi due secoli l’unica traduzione integrale circolante fu quella di Lorenzo Franciosini (1622, 1625)¹, che in Europa era stata preceduta da quella inglese (Shelton 1612) e da quelle francesi (Oudin 1614 e Rosset 1618). Contrariamente a quanto accadde in altri paesi europei, in Italia si dovette aspettare a lungo per avere la seconda traduzione dell’opera completa ad opera di Bartolomeo Gamba, pubblicata in modo anonimo in otto volumi negli anni 1818-1819 e poi in due volumi fra il 1829 e il 1830 con il nome dell’autore². Da questa data si passa al 1923, anno in cui vedono la luce le traduzioni di Mary De Hockofler e Alfredo Giannini, successivamente il

¹ Citerò la traduzione di Franciosini dalle edizioni del 1625.

² Citerò dalla prima edizione di Gamba.

panorama comincia ad arricchirsi sempre più di nuove traduzioni che ricevono un notevole impulso fra gli ultimi decenni del Novecento e i primi del secondo Millennio (De Benedetto 2017, *Appendice 3*: 161–163).

Nella generale considerazione che Franciosini si sia basato su edizioni attendibili del *Quijote* e che conoscesse bene lo spagnolo, come per altro accadeva per molti italiani a lui coevi, si è osservato che la sua traduzione, influenzata dalla cultura del suo tempo, rispetta una normativa linguistica di per sé arcaizzante, anche riguardo al periodare, e che indulge all'ornato baroccheggianti dilatando il testo di origine (*ibidem*: 17, 35–41)³.

A distanza di due secoli, nella sua versione Gamba “esprimeva soprattutto una tradizione italiana che tendeva al letteralismo e alla correttezza normativa della lingua d’arrivo” (*ibidem*: 19–35) e, se in ciò si manteneva in perfetta continuità con Franciosini (*ibidem*: 27), si rendeva, altresì, conto che i riferimenti linguistici e retorici erano mutati. Egli recupera lo stile di Cervantes, eliminando gli ornamenti aggiunti dal Toscano, rende più sciolto il periodare e, seppure riproduce la lingua arcaica del protagonista, traduce i termini che Franciosini aveva lasciato in spagnolo, nella convinzione che dopo due secoli gli italiani che conoscevano quella lingua fossero di gran lunga meno numerosi.

In studi recenti parallelamente alla storia delle traduzioni si è indagato sull'immediato successo di cui il libro godette nell'ambito dello spettacolo. A partire dal 1605 si diffusero a livello europeo rifacimenti del capolavoro di Cervantes riproposti in diverse forme teatrali minori che raggiunsero anche il più lontano mondo ispanico. I primi segnali si scoprono nelle *Mascaradas* a partire da quella realizzata nella città peruviana di Pausa del 1607 (Arellano 2005), ma in breve tempo i riferimenti si fanno sempre più consistenti, come attestano i repertori che, insieme al successo letterario, ne hanno raccolto e ordinato le manifestazioni come balletti, feste di corte, opere (Jurado 2018).

Alla luce di queste sollecitazioni da una decina d'anni lavoro su alcuni libretti d'opera, scritti in italiano, nei quali gli autori avevano selezionato alcuni episodi del *Don Chisciotte* di particolare spettacolarità, inserendoli nella tradizione della propria cultura nazionale (Lolo 2007; Ruta 2017b; Scamuzzi 2007). Ho pensato di considerare alcuni di questi come una particolare forma di “ritraduzione” del testo dello scrittore spagnolo, ritraduzione che probabilmente, più che sull'originale spagnolo, è stata modellata sulla traduzione italiana disponibile nel tempo della nuova creazione. L'operazione realizzata è ancora più complessa in quanto prevede il passaggio del genere dal narrativo al teatrale e la transcodifica dal codice prosastico a quello poetico.

³ Per le notizie che riguardano le traduzioni ringrazio Nancy De Benedetto per l'affettuosa e imprescindibile collaborazione prestatami. Per i dati bibliografici sulle traduzioni di Franciosini e Gamba per motivi di spazio rinvio alla “Bibliografia generale” inclusa nel suo volume (2017: 183–189).

In particolar modo mi riferirò a esempi tratti da *Don Chisciotte in Sierra Morena*, libretto di Apostolo Zeno e Pietro Pariati (1719), da *Don Chisciotte in corte della duchessa* (1727) e *Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria* (1733) di Giovanni Claudio Pasquini e da *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio* di Giovanni Stefano Ferrero (1830).

Le opere italiane del XVIII secolo contribuirono a diffondere in particolare in area germanica le trame e i personaggi spagnoli grazie alla lungimiranza dell'imperatore Carlo VI, che era stato già re di Spagna con il nome di Carlo III (da non confondere con l'omonimo della casa dei Borbone) negli anni 1703–1715. Arricchito dell'esperienza vissuta in Spagna, il sovrano alimentò presso la corte di Vienna l'interesse verso l'opera di Cervantes, che già riscuoteva notevole successo in tutta l'Europa (Bertini 2017: 8–11) e contemporaneamente chiamò a lavorare alla corte viennese numerosi artisti italiani fra i quali, oltre agli autori considerati, si annoverano anche Metastasio e Paisiello.

In riferimento alla domanda su quale testo i librettisti si basarono per riscrivere i frammenti del capolavoro di Cervantes, rispondono le ricerche realizzate sulla personalità di Pariati. Herbert Seifert ci informa che, in assenza di testamento, nel protocollo ufficiale dell'eredità di Pasquini è inserito, assieme all'inventario dei beni della sua abitazione, quello della sua biblioteca (1990: 69–71). In esso è documentata la presenza de *L'ingegnoso cittadino Don Chisciotte* di Cervantes, la traduzione realizzata a opera di Franciosini⁴. È lecito supporre che, non solo Pasquini, ma anche in precedenza Zeno e Pariati abbiano maneggiato lo stesso esemplare della traduzione. Questa possibilità ci autorizza a condurre un confronto dei libretti sia con l'originale spagnolo sia con le versioni italiane del 1622 e 1625.

Nel libretto del 1719, composto per l'opera con musica di Conti *Don Chisciotte in Sierra Morena*, rappresentata a Vienna per il Carnevale del 1719, già nell'“Argomento”, premesso al testo, gli autori affermano la volontà di mantenersi fedeli a Cervantes:

Quanto a i caratteri degli attori, si è usato ogni studio per fare, che fossero meno dissomiglianti da quelli, che all'ingegnossissimo Autore Spagnuolo è piaciuto di rappresentare nella sua narrazione, della quale più fedelmente che sia stato possibile si è mantenuta l'idea in questa *Tragicommedia* intitolata *Don Chisciotte in Sierra Morena* (2019: 30).

L'argomento si riferisce a un episodio narrato in forma discontinua nei capitoli 23–36 della Prima parte. Dopo l'incontro con i galeotti, per non incontrare i rappresentanti della Santa Hermandad i due protagonisti del romanzo si inoltrano nella Sierra Morena, dove, dopo alcuni eventi a cui farò cenno a breve, incontrano

⁴ È difficile precisare di quale edizione si tratti. In base alle date disponibili si può supporre che sia quella del 1625 (Venezia. Appresso Andrea Baba. MDCXXV) che contiene la ristampa della Prima parte (1622) e la *princeps* della Seconda, o quella stampata a Roma, presso Giuseppe Corvo e Bartolomeo Lupardi, nel 1667.

Cardenio, un giovane andaluso divenuto pazzo per amore. Con il racconto della sua vita si innesta nella storia principale una complessa vicenda sentimentale con quattro personaggi, le coppie di Cardenio e Lucinda e di Fernando e Dorotea, che si concluderà felicemente, dopo varie peripezie, nella locanda dove tutti andranno a passare la notte.

Per motivare l'ipotesi di una ritraduzione del romanzo di Cervantes considero solo l'inizio dell'azione. Dopo essere entrati nel bosco, don Chisciotte chiede a Sancio di andare al Toboso, paesino della Mancia, per portare un suo messaggio all'amata Dulcinea; nel mentre egli si intratterrà a compiere una penitenza a imitazione dei suoi eroi preferiti, Amadigi di Gaula e Orlando, che furono provocati a compierla a causa delle loro pene d'amore. Per dimostrare con chiarezza il percorso testuale, scompongo il frammento in periodi, mettendo in sequenza il testo spagnolo, la traduzione di Franciosini e in fine la ritraduzione operata nel libretto:

CERVANTES (*Quijote* 2015):

[...] quiero imitar a Amadís, haciendo aquí del desesperado, del sandio y del furioso, por imitar juntamente al valiente don Roldán cuando halló [...] (I, 25, p. 301).

FRANCIOSINI (1625)

[...] Voglio imitare Amadis, facendo qui il disperato, il pazzo, e' l furioso, per fare anco, come fece il gran Roldano, quando trovò ...” (I, 25, p. 273).

Questa penitenza, tuttavia, è assolutamente arbitraria perché Dulcinea, in quanto ente immaginario, non ha potuto dare occasione al cavaliere per questo comportamento. Sancio non comprende la decisione dell'idalgo e gliene chiede la ragione:

CERVANTES:

–Paréceme a mí – dijo Sancho– que los caballeros que lo tal ficieron fueron provocados y tuvieron causa para hacer esas necedades y penitencias; *pero vuestra merced ¿qué causa tiene para volverse loco? ¿Qué dama le ha desdeñado*, o qué señales ha hallado que le den a entender que la señora Dulcinea del Toboso ha hecho alguna niñería con moro o cristiano? (I, 25: 302).

FRANCIOSINI

–A me mi pare, disse Sancio, che i Cavalieri, che fecero queste cose, le fecero provocati, e ebbero cagione di far queste pazzie, e queste penitenze: *ma V. S. che causa ha ella di diventar pazzo? Che Dama l'ha fatto sdegnare* ò da che conosce, che la signora Dulcinea del Toboso abbia fatto qualche cosetta con qualche Moro, ò Christiano? (I, 25: 273–274).

Il don Chisciotte di Cervantes risponde:

-Ahi está el punto-respondió don Quijote-y esa es la fineza de mi negocio, que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracia: el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado? (I, 25: 302).

FRANCIOSINI

Oh questa è l'importanza disse Don Chisciotte, e qui e dov'io voglio mostrare di far davvero, perché il Cavaljero errante che impazzisce per qualche causa, né grado, né grazia; il fatto sta, impazzire senza averne occasione, e dare ad intendere alla mia Dama, che se io fò questo in secco, che farei in bagnato? (I, 25: 274).

Nel codice teatrale il dialogo deve essere sintetico e veloce, dei due momenti qui assimilati si colgono gli elementi essenziali che servono a ricomporre per il pubblico la situazione evocata:

ZENO e PARIATI (2019)

SANCIO. Andrò, se il vuoi; ma tu restar qui solo?

DON CHISCIOTTE. Sì: a i disagi, a gli affanni, a i patimenti.

SANCIO. Per qual cagion?

DON CHISCIOTTE. *Per Dulcinea che adoro.*

Per Angelica tanto e per Oriana

Fece il grande Amadigi e'l prode Orlando.

Al par di lor debbo impazzir anch'io.

SANCIO. *Ma Aldonza non ti offese.*

DON CHISCIOTTE. *E qui sta la finezza. Il più bel pazzo*

È quel, che tal si fa senza cagione,

E sol per invenzione ama e delira (Atto I, scena III: 50, 52).

Appare evidente che, sia pure nella sintesi richiesta dal nuovo linguaggio, il dialogo fra cavaliere e scudiero è fedelmente modellato sulla traduzione italiana, che a sua volta è chiaramente rispettosa dell'originale. Aggiungo che, se il traduttore toscano restituisce alla lettera la frase di tono colloquiale “que si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado?”, il poeta di corte la rende in modo più elegante con il verso “E sol per invenzione ama e delira”, cogliendo l'aspirazione al sublime metafisico che anima l'amore del cavaliere.

Gli argomenti scelti per i due libretti di Pasquini appartengono alla Seconda parte del romanzo di Cervantes (1615). In quello del 1727 Pasquini si ispira al soggiorno di don Chisciotte e Sancio al palazzo di caccia dei Duchi, e nel secondo ritaglia da questi stessi capitoli l'episodio del governo di Sancio nella finta isola Barattaria, valorizzando la figura del popolano in un episodio che lo vede protagonista unico. Nei numerosi capitoli dell'originale in cui sono presenti, i Duchi e la loro corte sfruttano le debolezze dei due personaggi per mettere in scena delle finzioni che possano intrattenerli piacevolmente. Pasquini si rende conto delle ripetute situazioni metateatrali che coinvolgono l'illuso cavaliere e l'ingenuo scudiero e approfitta dei toni scherzosi che prevalgono in queste pagine

per adeguare i suoi libretti all'atmosfera dei carnevali da celebrare alla corte viennese.

In riferimento a queste opere si è messo in luce lo stretto rapporto esistente fra i testi del librettista e la traduzione di Franciosini, che si impegna a cogliere il processo linguistico dell'originale cervantino. Osserva Bertini "Dall'edizione italiana emerge difatti l'attenzione linguistica con cui l'ispanista riesce ad assegnare alla figura dello scudiero un adeguato modello lessicale attraverso il ricco serbatoio gergale che appartiene alla lingua popolare del granducato mediceo" (Bertini 2017: 21). La fedeltà del librettista alla versione del *Chisciotte* del 1625 si manifesta anche nell'inserimento del furto dell'asino di Sancio e del suo lamento per la grave perdita subita. L'episodio fu omesso nella prima edizione del 1605 e appare, ricucito alla *princeps*, nella seconda edizione dello stesso anno. Franciosini riproduce nella sua traduzione queste modifiche già nell'edizione del 1622⁵.

In *Don Chisciotte in corte della Duchessa* (1627), eccetto donna Rodrigues e Altisidora, gli altri personaggi, che contribuiscono allo svolgimento della trama sono nuove creazioni. La giovane Altisidora è presente fin dall'inizio dell'azione e, in ossequio alle esigenze drammatiche dell'epoca, è coinvolta in una storia d'amore con due rivali, come accade per i quattro personaggi del melodramma di Zeno e Pariati.

L'attenta analisi dei numerosi capitoli implicati nel rifacimento di Pasquini mostra un gioco di omissioni, di cambiamenti e di aggiunte, che Pini mette in rilievo nella sua disanima (2019: VII–XIII). Il progetto doveva tenere in conto l'ambiente e la circostanza cui era destinato, oltre alla specifica compagnia di cantanti di cui si disponeva. Le modifiche operate, tuttavia, non alterano i nuclei determinanti della narrazione cervantina, mostrando da parte del poeta di corte una conoscenza completa dei due volumi dell'opera.

L'attento lavoro dei curatori dell'edizione (Pini, Bertini, Jurado Santos) facilita l'individuazione di questi raffronti e mi permette di illustrare con due esempi il percorso realizzato da Pasquini per arrivare dal testo fonte al libretto. In entrambi i casi per esigenze drammaturgiche il poeta ricolloca l'argomentazione presa a prestito da Cervantes in bocca di un personaggio diverso da quello che l'ha pronunciata in origine. Nel primo esempio le considerazioni della Duchessa, che si spiegano solo alla luce della conoscenza della Prima parte del romanzo, sono attribuite alla giovane Altisidora. Tuttavia, la sostanza del ragionamento, che a tratti rispetta alla lettera la fonte, non viene modificata. La giovane confidente della nobildonna si riferisce all'inganno di Sancio nei riguardi del padrone a proposito della finta imbasciata a Dulcinea, narrata nella Prima parte e che già è stata ricordata a proposito del libretto di Zeno e Pariati.

⁵ Il tema è stato oggetto di abbondanti considerazioni filologiche, che hanno trovato una riorganizzazione testuale negli interventi di Francisco Rico (2005; 2012: 59–100).

CERVANTES

“[...] el buen Sancho nunca vio a Dulcinea, digo, a la señora Dulcinea del Toboso, *ni le llevó la carta del señor don Quijote, porque se quedó en el libro de memoria en Sierra Morena, [...]*” (II, 33: 988).

FRANCIOSINI

“[...] che già che il buon Sancio mai ha visto Dulcinea, volsi dire la Signora Dulcinea del Toboso, *né gli portò la lettera del Signor Don Chisciotte, perché restò nel libro di memoria in Sierra Morena, [...]*” (II, 33: 345).

PASQUINI (2019)

ALTISIDORA— Anzi dice di più, che *un certo foglio*

Ch'ebbe in Sierra Morena dal padrone

Per consegnarsi a lei,

Sancio non lo portò, perché rimase

Nel libro di memorie (Atto II, scena VIII: 112).

Con l'eccezione della sostituzione della parola “foglio” al posto di “lettera”, la riscrittura rimane fedele al testo spagnolo, dirò di più l'uso del termine “foglio” si spiega perché in realtà don Chisciotte scrisse la lettera su una pagina del quadernetto smarrito da Cardenio.

Con il secondo esempio facciamo un passo indietro per verificare un altro puntuale riferimento, collocato all'inizio del primo atto e che riprende l'episodio della presunta “avventura dei leoni” che si racconta nel capitolo XVII della Seconda parte. In questo caso il ragionamento dell'idalgo sull'usanza dei cavalieri erranti di cambiare la propria denominazione, proclamato dallo stesso cavaliere davanti alla gabbia dei leoni, viene trasferito in bocca di Sancio nell'atto della sua auto-presentazione in assenza del padrone:

CERVANTES

—Pues si acaso Su Majestad preguntare quién la hizo, direisle que *el Caballero de los Leones, que de aquí adelante quiero que en éste se trueque, cambie, vuelva y mude el que hasta aquí he tenido del Caballero de la Triste Figura; y en esto sigo la antigua usanza de los andantes caballeros, que se mudaban los nombres cuando querían* o cuando les venía a cuento (II, 17: 838).

FRANCIOSINI

E se a caso sua Maestà, disse Don Chisciotte, domanda chi l'ha fatta, gli direte che *il Cavaliere de' Lioni, che di qui avanti, voglio che in questo si cambi, cangi, converta e muti il nome che finora qui ho havuto del cavaliere della Triste Figura, e in questo seguirò l'antica usanza degli erranti cavalieri che si mutavano i nomi quando volevano, o quando gli metteva conto* (II, 17: 169).

PASQUINI

San. Adunque io son quel Sancio

Ambasciador scudiero

Mandato dall'*errante cavaliere*,
 Che prima si chiamava
 Il Cavalier della Figura Trista,
 Ed or si chiama quello de' Leoni;
 Pero che tutti i cavalieri erranti,
 Secondo, che si dice,
 Si mutano più nomi, che camicie (Atto I, scena III: 50).

La variante finale si giustifica in relazione al personaggio di Sancio, del quale si sottolinea, assieme alla sua vanagloria, l'abitudine di infarcire i suoi discorsi con la saggezza dei proverbi popolari.

Nel libretto successivo le somiglianze fra il testo di Pasquini e le pagine di Cervantes sono sorprendenti, almeno nelle parti che riproducono fedelmente lo svolgimento dell'esperienza di governatore da parte di Sancio. Il personaggio di Altisidora ancora una volta è coinvolto in una storia sentimentale che include il marito Laurindo e le nuove creazioni di Ramiro e di Lucinda,

Durante l'esperienza del governo a Sancio viene inflitta costantemente la pena di rimandare i pasti sia per improvvisi impegni che interrompono il suo desinare sia perché un sedicente medico, che veglia sulla sua salute, allontana da lui gli appetitosi piatti che abbondano sulla tavola. Il disappunto di Sancio va crescendo nel tempo e diventa vera collera verso un medico che al suo noto buon senso appare sicuramente criticabile:

CERVANTES

–Yo, señor gobernador, me llamo el doctor Pedro Recio de Agüero, y soy natural de un lugar llamado Tirteafuera, que está entre Caracuel y Almodóvar del Campo, a la mano derecha, y tengo el grado de doctor por la universidad de Osuna.

A lo que respondió Sancho, todo encendido en cólera:

–Pues, señor doctor Pedro Recio de Mal Agüero, natural de Tirteafuera, lugar que está a la derecha mano como vamos de Caracuel a Almodóvar del Campo, graduado en Osuna, quíteseme luego delante; si no, voto al sol que tome un garrote, y que a garrotazos [...] si no, tomaré está silla donde estoy sentado y se la estrellaré en la cabeza [...] (II, 47: 1099–1100).

FRANCIOSINI

Io Signor Governatore mi chiamo il Dottor Pietro Rezio d'Agurio, e son naturale d'un luogo chiamato Tiratinfuora, che viene a essere tra Carachel e Almodovar del Campo a man dritta, e ho il grado di Dottore per l'università d'Ossuna. Al che rispose Sancio tutto acceso in collera. Horsù Signor Dottor Pietro Rezio di mal Agurio, naturale di Tiratinfuora, Terra che viene a man dritta per andare da Carachel e Almodovar del Campo, addottorato in Ossuna, levimisi hor hora dinanzi, se non che giuro al sole, che piglierò un bastone e che a bastonate [...] se non ch'io piglierò questa sedia, dove sono a sedere, e gliela infragnerò in capo [...] (II, 47: 471).

PASQUINI (2017)

Rez. Signor mi chiamo

Il dottor Rezio d'Augurio e sono

Natural d'una terra che si noma
 Tiratinfuora; e questa terra è posta
 Tra Caraquel e Almodobar del Campo
 Alla diritta mano, e son già stato
 Nell'università d'Ossona addottorato.
San. Signor Rezio dottor di male augurio,
 Natural della terra che si noma
 Tiratinfuora, posta alla man dritta
 Tra Caraquel e Almodobar del Campo,
 Dottorato in Ossona, adesso subito
 Mi si levi davanti e parlo chiaro,
 Che se mi sta più intorno
 Io lo bastonerò come un somaro.
 [...] Torno a dire
 Che costui se ne vada o in sulla testa
 Gli darò questa sedia (Atto I, scena X: 86, 88).

Non aggiungo il corsivo perché, sia pure con piccole varianti, dovute alle esigenze metriche, il contenuto dei tre testi corrisponde perfettamente. I dati che in maggior misura suggeriscono la presenza del modello italiano sono la denominazione del falso dottore come “Rezio d'Agurio” e la traduzione della sua presunta località d'origine “Tirantifora”.

Altri esempi abbastanza estesi confermerebbero la conoscenza dell'opera cervantina da parte del librettista, per esempio un primo scontro fra Sancio e il medico (II, 47: 1097; Franciosini, II, 47: 168–169; Pasquini, Atto I, scena X: 82), oppure il momento dell'abbandono dell'isola da parte di Sancio che ha ritrovato l'asino, il suo vero tesoro (Cervantes, II, 53: 1162–1163; Franciosini, II, 53: 549–550; Pasquini, Atto III, scena ultima: 200, 202, 204), la citazione di un aforismo di Ippocrate davanti a un succulento piatto di pernici (Cervantes, II, 47: 1098; Franciosini, II, 47: 469); Pasquini, Atto I, scena X: 84), o ancora la lettera che il Duca invia a Sancio per avvertirlo sui pericoli che incombono sull'isola (Cervantes, II, 47: 1101; Franciosini, II, 47: 469; Pasquini, Atto I, scena XII: 92), ma per attenermi allo spazio accordatomi dalla redazione della pubblicazione, rinvio ad altra occasione.

Ritornando all'opera del 1727, il momento dell'arrivo dei due protagonisti alla palazzina di caccia dei Duchi consente una riflessione sulla costruzione delle didascalie dei testi teatrali rispetto alle narrazioni. La didascalia serve a indicare il paesaggio e l'ambiente fisico e umano, che nella narrazione sono descritti dal narratore esterno. Se n'è accorto Fabio Bertini che, curando l'edizione di *Don Chisciotte in corte della Duchessa*, segnala l'esempio che analizzo a continuazione:

CERVANTES

En fin salió el duque a apearla [la duquesa], y al entrar en un gran patio, llegaron dos hermosas doncellas y echaron sobre los hombros a don Quijote un gran manto de finísima

L'episodio scelto da Ferrero si narra nei capitoli 19–21 della Seconda parte del *Quijote*, ma l'ambientazione viene contaminata con il luogo descritto nel frammento precedente, che racconta il soggiorno dei due protagonisti presso l'abitazione del Cavaliere del Verde Gabbano (capp. 16–18). Nel romanzo, dopo aver lasciato la dimora di quest'ultimo, i due protagonisti incontrano una compagnia di viandanti che li sollecita a partecipare alla cerimonia di un eccezionale matrimonio che si celebrerà in un villaggio vicino fra il ricco Gamaccio e la bella Quiteria. La ragazza, però, è innamorata del giovane Basilio, atletico e simpatico personaggio, ma squattrinato. Sono numerosi gli esempi che denunciano la dipendenza del libretto dall'originale spagnolo, ma, dovendomi limitare, rimando al mio lavoro appena citato (*ibidem*).

Premesso che la data in cui fu composto il libretto permette di prendere in considerazione anche la traduzione di Gamba, ho notato che le varianti fra la versione secentesca e quella dell'inizio dell'Ottocento non sono sostanziali. Esse riproducono le caratteristiche dei due autori già indicate nel senso che Gamba tende a ridurre le abbondanti esplicitazioni di Franciosini, come è obbligato a fare anche Ferrero per la limitata estensione dell'Atto unico dell'opera di Mercadante.

Verso la conclusione della storia di Basilio e Chiteria, quando il giovane innamorato simula il suicidio per raggiungere lo scopo delle nozze che ha convenuto con la ragazza, troviamo esempi di uso quasi letterale della fonte. Anche Ferrero, come Pasquini, risolve il problema della transcodifica dalla narrazione al teatro trasferendo alla didascalia le informazioni sulla scena finale: "Basilio, dal fondo del teatro *vestito d'una tunica nera, tutta guarnita a fiamme, con una corona di cipresso in testa, ed un gran bastone in mano* 'con punta di ferro, da cui deve sortire a suo tempo uno stocco'" (Scena ultima: 74).

L'arrivo di Basilio, che interrompe la celebrazione delle nozze, nel *Quijote* è annunciato con parole simili:

CERVANTES

A cuyas voces y palabras todos volvieron la cabeza, y vieron que las daba *un hombre vestido, al parecer, de un sayo negro, jironado de carmesí a llamas. Venía coronado – como se vio luego – con una corona de funesto ciprés; en las manos traía un bastón grande* (II, 21: 875–876).

FRANCIOSINI

[...] alle cui voci, e parole, tutti si voltarono, e veddero che le dava *un uomo vestito per quanto si poteva vedere, d'una casacca nera di chermesino con gheroni a fiamme; veniva coronato, (come poi si vedde) d'una funesta corona di cipresso, in mano portava un gran bastone* (II, 21: 210).

GAMBA

Questa voce fece sì che ognuno si rivolgesse per udire d'onde partisse, e videro che proveniva da *uomo vestito, per quanto rassembrava, di casacca nera di chermesino con belli gheroni a fiamme. Aveva in testa, come poi si vide, una corona di funebre cipresso ed in mano un grosso bastone* (II, 21: 49–50).

Per giustificare la citazione dei versi “Corpo di cento mille | molini a vento!” (Ferrero 1830, scena III: 14) inserita nel titolo di questo contributo, rimando alle numerose volte in cui Sancio nei libretti citati e anche in altri, qui non considerati, ha il compito di ricordare le imprese dell’idalgo enumerando i momenti salienti delle sue presunte avventure. Se all’inizio cita i mulini a vento, qualche scena più avanti si riferisce alla trasformazione del gregge di pecore nell’ esercito di un immaginario nemico: “(Per me basta il sapere ch’avanti ieri | le pecore assaltò per granatieri)” (Ferrero 1830, Scena X: 40) e lo stesso don Chisciotte ricorderà l’impresa dei leoni e dell’elmo di Mambrino (“Benché ai leoni in faccia, | ed a Mambrino innante, | può dirlo Rocinante, | destato abbia il terror”, Scena IX: 34). Sono frammenti che confermano la conoscenza non superficiale delle due Parti del modello originale utilizzato (1605, 1615).

Concludo mettendo insieme poche osservazioni. L’idea di considerare i libretti d’opera come riscritture molto particolari del *Don Quijote de la Mancha* ha dimostrato la sorprendente vitalità nel corso dei secoli di un testo che direttamente o attraverso le traduzioni ha alimentato l’immaginazione dei poeti. Le circostanze storiche e sociali in cui i librettisti operarono suggerirono loro di attingere al capolavoro di Cervantes per rispondere alle esigenze culturali del momento e del luogo dove lavoravano. La ricchezza linguistica e argomentativa del romanzo, tuttavia, si impose sulla loro creatività, fornendo ai poeti l’opportunità di riprodurre quasi alla lettera non pochi passi del testo originale.

BIBLIOGRAFIA

- ARELLANO I. (2005): *Pliegos volanderos del GRISO. (Homenaje a Cervantes en el IV Centenario del Quijote)*, Universidat de Navarra, Pamplona.
- BERTINI F. (2017): *Introduzione*, in: PASQUINI G.C., *Sancio Panza governatore dell’isola Barattaria*, introduzione, edizione critica e commento di F. BERTINI, prefazione di A. JURADO SANTOS, traduzione spagnola di A. FIORE, trascrizione del libretto tedesco di G. GONZÁLEZ AMAYA, Società Editrice Fiorentina, Firenze: 1–40.
- DE BENEDETTO N. (2017): *Contro giganti e altri mulini. Le traduzioni italiane del “Don Quijote”*, Pensa MultiMedia Editore, Lecce.
- FERRERO S. (1830): *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio. Don Quijote en las bodas de Camacho. Melodrama jocoso en un acto, que debe representarse en el Teatro principal de Cádiz, en el Carnaval de 1830, para Beneficio del Señor Maestro Mercadante. Compuesta por el Señor Ferrero, y traducida por D.I.C.*, Imprenta de D. Ramón Howe, s.l.
- JURADO SANTOS A. (2018): *El Quijote cabalga por Europa (Siglo XVII)*, Società Editrice Fiorentina, Firenze.
- LOLO B. (ed.) (2007): *Cervantes y el «Quijote» en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, Ministerio de Educación y Ciencia–Centro de Estudios Cervantinos, Madrid.
- PASQUINI G.C. (2017): *Sancio Panza governatore dell’isola Barattaria*, introduzione, edizione critica e commento di F. BERTINI, prefazione di A. JURADO SANTOS, traduzione spagnola di A. FIORE, trascrizione del libretto tedesco di G. GONZÁLEZ AMAYA, Società Editrice Fiorentina, Firenze.

- ID. (2019): *Don Chisciotte in corte della duchessa*, introduzione, edizione critica e commento di F. BERTINI, prefazione di D. PINI, traduzione spagnola di A. JURADO SANTOS, trascrizione del libretto tedesco di M. BÜRGE, Società Editrice Fiorentina, Firenze.
- PINI D. (2019): *Don Chisciotte in corte della Duchessa: de la novela al libreto*, in: PASQUINI G.C., *Don Chisciotte in corte della duchessa*, introduzione, edizione critica e commento di F. BERTINI, prefazione di D. PINI, traduzione spagnola di A. JURADO SANTOS, trascrizione del libretto tedesco di M. BÜRGE, Società Editrice Fiorentina, Firenze: VII–XXI.
- RICO F. (2005): *El texto del “Quijote”. Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Ediciones Destino, Centro para la Edición de Clásicos Españoles y Universidad de Valladolid, Barcelona.
- ID. (2012): *¿El ‘rucio’ de Sancho?*, in: ID., *Tiempos del “Quijote”*, Acanalado, Barcelona: 59–68.
- ID. (2012): *Tras las huellas del asno (1604, 1605, 1608)*, in: ID., *Tiempos del “Quijote”*, Acanalado, Barcelona: 69–100.
- RUTA M.C. (2017a): *Apostillas al libreto de Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio de Saverio Mercadante*, in: BOGNOLO A., DEL BARRO DE LA ROSA F., OJEDA CALVO M.V., PINI D., ZINATO A. (a cura di): *Serenísima palabra*, Edizioni Ca’ Foscari, Venezia: 1065–1076.
- EAD. (2017b): *El canto de don Quijote en los libretos de ópera italianos*, in: CERRÓN PUGA M.L., TOMASSETTI I. (a cura di), *Cervantes e Italia (1616–2016)*, “Critica del testo”, XX, 3: 219–235.
- SCAMUZZI I. (2007): *Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII. Encantamiento y transfiguración*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo.
- ZENO A., PARIATI P. (2019): *Don Chisciotte in Sierra Morena*, introduzione, edizione critica e commento di E. MARTINI, prefazione di M.C. RUTA, con un saggio di A.L. BELLINA, traduzione spagnola di A. JURADO SANTOS, Società Editrice Fiorentina, Firenze.

EDIZIONI CITATE DEL *DON QUIJOTE DE LA MANCHA* DI MIGUEL DE CERVANTES

- CERVANTES SAAVEDRA M. DE (1605): *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, con privilegio en Castilla, Aragón y Portugal, en Madrid por Juan de la Cuesta.
- ID. (1622): *L’ingegnoso Cittadino Don Chisciotte della Mancía. Composto da Michele di Cervantes Saavedra*, et hora nuouamente tradotto con fedeltà, e chiarezza, di Spagnuolo, in Italiano, trad. di L. Franciosini Fiorentino, Andrea Baba, Venetia,
- ID. (1625): *Dell’Ingegnoso Cittadino Don Chisciotte della Mancía. Composto da Michel di Cervantes Saavedra*, et hora nuouamente tradotto con fedeltà, e chiarezza; di Spagnuolo in Italiano. In questa Seconda Impressione corretta, e migliorata la Traduzione de versi Spagnuoli, non tradotti nella prima edizione, trad. di L. Franciosini Fiorentino, Andrea Baba, Venetia, prima parte.
- ID. (1625): *Dell’Ingegnoso Cittadino Don Chisciotte della Mancía. Composta da Michel di Cervantes Saavedra*, et hora nuouamente tradotto con fedeltà, e chiarezza; di Spagnuolo in Italiano, trad. di L. Franciosini Fiorentino, Andrea Baba, Venetia, seconda parte.
- ID. (1677): *L’ingegnoso Cittadino Don Chisciotte della Mancía. Composto da Michel di Cervantes Saavedra*, et hora nuouamente tradotto con fedeltà, e chiarezza, di Spagnuolo, in Italiano da Lorenzo Franciosini Fiorentino, nella Stamperia di Giuseppe Corvo e Bartolomeo Lupardi, Roma, 2 voll.
- ID. (1818–1819): *L’ingegnoso cittadino Don Chisciotte della Mancía*, traduzione nuovissima dall’originale Spagnuolo, colla Vita dell’Autore, tipografia di Alvisopoli, Venezia, 8 voll, [Trad. Bartolomeo Gamba].
- ID. (1923): *Don Chisciotte della Mancía*, trad. di M. De Hockofler, Salani, Milano, 2 voll.
- ID. (1923): *Don Chisciotte della Mancía*, trad. di A. Giannini, Sansoni, Firenze, vol. 1.
- ID. (2015): *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes (1605, 1615, 2015) dirigida por F. Rico, con la colaboración de J. Forradellas, G. Pontón y el Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Real Academia Española, Madrid.