

Introduzione*

1. Una aristocratica di nome Diana, erede della contea di Barcellona, si mostra restia all'amore e avversa agli uomini, fondando il proprio convincimento sugli studi che ha realizzato e su illustri esempi dell'antichità. Sono in lizza per la sua mano tre nobili provenienti da territori limitrofi. Su tutti s'imporrà Carlos, conte di Urgel, il solo che, con l'aiuto di uno spigliato servo, tratta Diana con un disdegno simulato, espediente con cui ne pungola l'amor proprio e la conquista. È questo il lineare intreccio della commedia più conosciuta di Agustín Moreto, drammaturgo secentesco affermatosi alla fine degli anni quaranta e attivo nei due decenni successivi¹.

* La stampa di questo volume beneficia di un contributo del Progetto di Ricerca di Interesse Nazionale dal titolo "Ricezione, riscritture e traduzioni fra letteratura spagnola e italiana dal Rinascimento all'età contemporanea", cofinanziato dall'Ateneo di Pisa e dal Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, con numero di protocollo 2008HFX5M2-001. Desidero ringraziare il gruppo editoriale RCS Libri e la dott.ssa Elisabetta Sgarbi (direttrice editoriale della Bompiani) per aver acconsentito ad anticipare la pubblicazione di questo lavoro, in origine concepito per far parte di uno dei due volumi dedicati al teatro del Secolo d'Oro nella collana "Classici della letteratura europea", diretta da Nuccio Ordine.

¹ Per indicazioni bibliografiche sul drammaturgo rimando a M.L. Lobato e C. Byrne, "Bibliografía descriptiva del teatro de Agustín Moreto", in *De Moretiana Fortuna: estudios sobre el teatro de Agustín Moreto*, *Bulletin of Spanish Studies*, edd. M.L. Lobato e A.L. Mackenzie, LXXXV, 7-8, 2008, pp. 227-278, a cui si può aggiungere M.L. Lobato, "La dramaturgia de Moreto en su etapa de madurez (1655-1669)", in *Studia Aurea*, 4, 2010, pp. 53-71. Per riferimenti più specifici su *Il disdegno col disdegno*, si possono consultare in particolare le seguenti edizioni e le relative introduzioni: *El desdén, con el desdén*, ed. F. Rico, Madrid, Castalia, 1971; *El desdén, con el desdén*, ed. W.F. King, México, El Colegio de México, 1996; *El desdén, con el desdén*, ed. E. Di Pastena, Barcelona, Crítica, 1999; *El desdén, con el desdén*, ed. M.L. Lobato,

Così prospettata, la trama non appare particolarmente originale. L'idea che il disdegno della persona desiderata possa essere vinto da un finto distacco si ritrova in diverse opere teatrali del periodo, siano esse di Lope de Vega (*Los milagros del desprecio, La hermosa fea*) che di Tirso de Molina (*Celos con celos se curan*). Lo stesso Moreto ripropone situazioni affini nella commedia *El poder de la amistad* (1652) e in particolare nella precedente *Hacer remedio el dolor*, composta intorno al 1648 in collaborazione con Jerónimo de Cáncer². E una figura rispondente alla tipologia della "donna schiva", anch'essa di nome Diana, compariva ne *El perro del hortelano*, il cui intreccio è in buona misura determinato dagli indugi affettivi della protagonista.

Il motivo risulta dunque piuttosto diffuso. Il numero iperbolico di titoli che sono stati suggeriti come potenziali modelli de *Il disdegno col disdegno*, più di dieci³, rappresenta una conferma di ciò e un segno della loro parziale improbabilità in quanto fonti in senso stretto. Inoltre, che il disdegno si combatta con le stesse armi riprende un principio più generale, quello del *similia similibus curantur*, proveniente dall'antichità e che dalla fine del Settecento farà proprio l'omeopatia. L'intento di suscitare le attenzioni dell'amata attraverso un ostentato distanziamento, assieme al motivo dell'amore inteso come malattia o della convenienza di servirsi di un medico d'amore si ritrovano, ad esempio, nel *Remedia amoris*; all'altezza di

in *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*, Kassel, Reichenberger, 2008, vol. I, pp. 397-580.

² In quest'ultima opera, è la dama Cassandra a simulare il proprio disinteresse, risvegliando così le sopite attenzioni di un innamorato che ha lo stesso nome del protagonista maschile de *Il disdegno col disdegno*. Solo in stampe risalenti al secondo Settecento la commedia viene attribuita, oltre che a Moreto e a Cáncer, al portoghese Juan de Matos Fragoso (cfr. M.L. Lobato, "Escribir entre amigos: hacia una morfología de la escritura dramática moretiana en colaboración", in *La escritura en colaboración en el teatro áureo*, Valladolid, Universidad de Valladolid, in corso di stampa). Quanto all'anno di redazione del testo, María Luisa Lobato ha proposto il 1648 ("La dramaturgia de Moreto en su etapa de madurez", p. 58); in precedenza, si era ipotizzato il 1649 o poco prima.

³ Cfr. M.M. Harlan, "The Relation of Moreto's *El desdén con el desdén* to Suggested Sources", in *Indiana University Studies*, XI, 1924, pp. 1-109.

metà Seicento l'uno e gli altri sono materia comune e parte integrante del codice testuale della Commedia, per quanto Moreto apprezzi particolarmente Ovidio: ne *Il disdegno col disdegno* riprende probabilmente da *Le Metamorfosi* alcune figure di fanciulle refrattarie all'amore, e cita e rielabora l'incipit di *Tristia* nella dedica che precede la stampa della sua *Primera parte* (1654). Del resto, molte delle commedie addotte come possibili modelli presentano tangenze meramente tematiche e piuttosto superficiali. È significativo, invece, che Moreto conferisca ai materiali adottati un trattamento efficace e una impronta caratteristica: azione unica, personaggi ben delineati, calibrato sviluppo della trama e utilizzo della simmetria. Il titolo della *pièce*, costruito attorno a una epanalessi, preannuncia infatti una serie di parallelismi che si ritrovano nel suo svolgimento. E il fatto che il drammaturgo riproponga il motivo centrale in più di una commedia rivela la sua consapevolezza delle potenzialità teatrali che esso poteva offrire, confermate poi dall'accoglienza riservata a *Il Disdegno col disdegno* dal pubblico e da successivi autori nel corso del tempo, da Molière a Schreyvogel passando per Gozzi.

A lungo si è tramandata l'immagine, desunta da un testo satirico in prosa (un *Vejamen* accademico di Cáncer, stampato per la prima volta nel 1651 ma scritto qualche anno prima)⁴, di un drammaturgo intento a passare al setaccio commedie del passato per estrarvi spunti utili. Quel testo, di natura giocosa, che satireggiava altri coevi uomini di lettere appartenenti all'Accademia di Madrid ed era firmato da un autore in ottime relazioni con Moreto (con lui scriverà una decina di *pièces*), può divenire fuorviante se lo si adotta per tacciare il drammaturgo di scarsità d'inventiva o, peggio, di plagio. Conserva invece un suo valore se lo si riconduce all'alveo della prassi imitativa comunque viva nel XVII secolo e in particolare in una generazione di drammaturghi che percepisce la *Comedia Nueva*

⁴ Si veda J.C. González Maya, "Vejamen de D. Jerónimo Cáncer. Estudio, edición crítica y notas", in *Crítica*, 96, 2006, p. 96.

lopiana come un modello ineludibile ma in parte da rifondere e risemantizzare, avvalendosi in talune circostanze di una sorta di “tecnica da centone”⁵. Lo scritto di Cáncer ci aiuta quindi a situare Moreto nel contesto di un gruppo di autori – ascritti un po’ schematicamente al cosiddetto “ciclo calderoniano” e la cui specifica conoscenza da parte nostra è piuttosto migliorata negli ultimi lustri – per i quali la nozione di originalità non può essere intesa come la si concepisce dal Romanticismo in poi. Il drammaturgo si colloca in una fase in cui la freschezza e le innovazioni del teatro lopiano sono sottoposte a un processo di stilizzazione strutturale e di imbrigliamento dei contenuti, in risposta a una mai sopita domanda di opere nuove da parte del pubblico, ma anche a conseguenza di un irrigidimento delle gerarchie sociali, com’è proprio di un tempo in cui, in particolare dagli anni quaranta, si acuisce la crisi politico-economica della Spagna di Filippo IV. A ciò occorre aggiungere qualche specifico condizionamento delle attività teatrali derivato dal dibattito teorico e soprattutto dalle restrizioni a esse imposte, a fronte di rinfocolate polemiche sulla loro liceità e della chiusura per qualche anno dei *corrales* (gli spazi teatrali pubblici dell’epoca) in seguito a lutti nella famiglia reale. Moreto, che ha diciotto anni meno di Calderón (nato nel 1600) e undici meno di Rojas Zorrilla (del 1607), è testimone diretto della crisi del paese sin dalla prima età adulta, quando sono già scomparsi Lope, Pérez de Montalbán e Ruiz de Alarcón. Comincia a scrivere assai precocemente per il teatro (intorno all’estate del 1637), e si tratta di testi composti a più mani, conquistandosi tuttavia fama e visibilità nel volgere di pochi anni, se è vero che prima del 1650 vende più di una commedia a un capocomico dell’importanza di Antonio García de Prado; la collaborazione proseguirà con il figlio di quest’ultimo, Sebastián, e si estenderà ad altre com-

⁵ E in tal senso, secondo M. Vitse (“El hecho literario”, in *Historia del teatro en España*, dir. J.M. Díez Borque, Madrid, Taurus, 1990, vol. I, p. 593), per la sua capacità di rifondere materiali altrui in una veste nuova, Moreto sarebbe il drammaturgo più rappresentativo del terzo quarto del XVII secolo.

pagnie⁶. Come spartiacque convenzionale nella sua produzione può essere presa l'uscita della *Primera parte de comedias*, la sola pubblicata in vita, cui faranno seguito altre due sillogi uscite postume nel 1677 e 1681. Intorno alla metà del secolo è un drammaturgo riconosciuto, che nel 1654 ha all'attivo almeno sedici commedie tutte sue e altrettante in collaborazione. La scrittura teatrale di Moreto si colloca dunque a cavallo tra la piena maturazione formale del codice della Commedia e una sua fase di graduale logorio, visto che, diversamente da quel che si è talvolta sostenuto, dopo aver preso gli ordini sacerdotali continuerà a scrivere, e anche con rinnovata intensità, per il palazzo e per i *corrales*, e commedie dell'autore verranno riproposte sulle scene negli anni ottanta, un decennio circa dopo la sua morte, avvenuta nel 1669. Come per Calderón, si è evocata per Moreto una "biografia del silenzio". Dalla relativa scarsità di dati emergerebbe, stando a una parte della critica, l'immagine di un intellettuale giudizioso, nel quale non pesano più di tanto le origini italiane della famiglia di provenienza (riflesse anche nel secondo cognome Cavana), che gode della protezione di un cardinale e cerca l'appoggio di qualche potente, ma che, in modo assai diverso da Lope, vive quasi in sordina la sua esistenza, subordinando, a quel che è dato vedere, le passioni al dominio del raziocinio e della riflessività. Di certo queste eventuali prerogative, che a noi potrebbero interessare ovviamente nella misura in cui dovessero trovare una eco nelle sue opere, non gli impediscono uno straordinario dominio dei tempi e delle modalità comiche, anche nelle forme brevi: i suoi intermezzi hanno una vitalità e una brillantezza che lo collocano tra i migliori realizzatori del genere⁷. L'inclinazione alla battuta salace dell'autore attrasse le critiche di Francisco Antonio de

⁶ M.L. Lobato, "Moreto, dramaturgo y empresario de teatro. Acerca de la composición y edición de algunas de sus comedias (1637-1654)", in *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, edd. M.L. Lobato e J.A. Martínez Berbel, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 15-37.

⁷ Si veda lo studio che ne realizza M.L. Lobato nel primo volume di *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, Kassel, Reichenberger, 2003.

Bances Candamo in una incompiuta precettistica tardosecentesca, *El teatro de los teatros*, e nel secolo successivo la *vis comica* del drammaturgo (ed era prevedibile in ottica neoclassica) non parrà priva di eccessi anche a chi, come Ignacio de Luzán, saprà riconoscere gli indubbi meriti costruttivi dell'arte moretiana. E tuttavia la comicità delle creature di Moreto è molto spesso contigua alla satira, e non di rado fa indulgere al sorriso piuttosto che al riso.

2. La *editio princeps* de *Il disdegno col disdegno* vide la luce nel 1654 a Madrid, in un volume stampato sotto il presumibile controllo di Moreto e che comprendeva canonicamente dodici commedie, diverse delle quali provenivano dal repertorio del capocomico Gaspar Fernández de Valdés⁸. La commedia dovette essere composta pochi anni prima. Facendo leva anche sull'ambientazione catalana delle vicende, gli studiosi hanno suggerito che qualche tratto della figura del suo protagonista, Carlos, potrebbe evocare in modo encomiastico don Giovanni d'Austria, colui che, non lo si confonda con l'omonimo vincitore a Lepanto, nell'ottobre del 1652 aveva riconquistato per il governo centrale Barcellona e i suoi territori e restituito alla città lo sfarzo e la varietà di festeggiamenti che avevano anticipato le forme e gli svaghi di un carnevale celebre in tutta la penisola. Nel gennaio del 1653 era stato nominato viceré di Catalogna. La data di redazione proposta per la commedia si attestava intorno al 1653-1654. Ma forse il destinatario dell'implicito omaggio potrebbe essere stato Francisco Fernández de la Cueva, VIII duca di Alburquerque, barcellonaese di nascita e autore di imprese che nella campagna di Catalogna, cui prese parte sin dal 1645, spianarono la via ai successi militari dello stesso don Giovanni. Al duca, quasi coetaneo e mecenate di Moreto, il drammaturgo dedica con tipico tono elogiativo il volume del 1654. Inoltre, ne *Il disdegno col disdegno* l'autore

⁸ Cfr. M. Zugasti, "La Primera parte: de la escena al libro", in *Comedias de Agustín Moreto*, vol. I, pp. 1-17.

riadatta una romanza cantata in cui si allude a un “secondo re” (v. 1801) e la tentazione di individuarvi un’allusione a Fernández de la Cueva sarebbe forte, se non fosse che il duca venne nominato ufficialmente viceré della Nuova Spagna solo nel marzo del 1653 (svolse il suo incarico dal 15 agosto) e credibili deduzioni realizzate a partire da dati riguardanti l’attività della compagnia di Juan Vivas e Gaspar de Valdés, che allestirono *Il disdegno col disdegno* in località non distanti da Madrid nel giugno del 1652, spingono invece a collocare la composizione della commedia intorno alla seconda metà del 1651 o tutt’al più agli inizi dell’anno successivo. Come sia, che il (generico) trattereggio pubblico di Carlos rinvii a don Giovanni d’Austria oppure al duca di Alburquerque, dipingere nei primi anni di quel decennio una Barcellona spensierata come quella che emerge da *Il disdegno col disdegno* poteva avere anche il sapore dell’auspicio di una “pacificazione” tra centro e periferia del regno ancora da compiersi fino in fondo. Che Moreto e il suo pubblico da Madrid guardassero alla Catalogna con molto interesse e qualche apprensione è comprensibile e confermato da altre opere che il drammaturgo compone in quegli anni. La vocazione prevalentemente “non realista” della Commedia non impedisce infatti di applicare in singole realizzazioni pennellate di stretta contemporaneità, come la dettagliata relazione che l’autore introduce nel primo atto di *De fuera vendrá quien de casa nos echará* e relativa alla conquista di Gerona, strappata ai francesi nel settembre 1653 da don Giovanni con l’ausilio di Gaspar de la Cueva, fratello del duca. Echi delle recenti vicende catalane (e forse richiami a Giovanni d’Austria) potrebbero inoltre essere ritrovati nell’ambientazione aragonese e nella presenza di un conte di Urgel e dei suoi figli in conflitto in *Hasta el fin nadie es dichoso*, altra commedia della *Primera parte*⁹.

⁹ Cfr. J. Farré Vidal, “*Hasta el fin nadie es dichoso*, de Agustín Moreto y su reescritura a partir de *Los enemigos hermanos*, de Guillén de Castro”, in *Revista de Literatura*, LXX, 140, 2008, pp. 405-438. Si veda inoltre M. L. Lobato, “Los fundamentos del teatro de Moreto”, in *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*,

3. Vero è che il tono dominante ne *Il disdegno col disdegno* pare quasi favolistico. Non sappiamo con certezza, come pure si è ipotizzato, se nacque per il palazzo, sebbene esistano dati relativi a rappresentazioni secentesche in saloni di edifici reali a Madrid (come l'Alcázar e il palazzo del Buen Retiro) o che consentono di supporre allestimenti privati in case aristocratiche, quantomeno di area linguistica catalana; del resto, è noto come le medesime compagnie portassero talvolta a palazzo le opere messe in scena per il pubblico dei *corrales*. Protagonisti di alto rango, lontananza cronologica, anacronismi e una certa vaghezza delle coordinate temporali¹⁰, accompagnati da uno scarso interesse per la ricostruzione storica, fanno de *Il disdegno col disdegno* l'ideale prolungamento di quella commedia palatina che con situazioni spesso più audaci Lope aveva portato in auge alcuni decenni prima. Ora il nodo è costituito dall'avversione di Diana all'amore e agli uomini, e risulta intrigante che la nobile faccia del sapere il nutrimento della propria ostilità, sebbene la nicchia di autonomia che si ricava non possa essere mantenuta a lungo e, come vedremo più avanti, la prospettiva del drammaturgo e del pubblico del tempo non riconosca autentica legittimità alle aspirazioni della futura contessa. L'ossessione di Diana la isola, la sua rigidità la conduce a sfiorare agli occhi di chi la circonda una pericolosa e involontaria comicità.

Una delle indiscusse qualità de *Il disdegno col disdegno* è l'architettura coesa. L'azione viene costruita a grandi blocchi e con minori variazioni delle strofe e dei metri rispetto al passato, secondo una costante riscontrabile anche in Calderón, e la minima alternanza degli spazi adduce infine a quello condiviso da Diana e Carlos, ma dominato dalla aspettativa pubblica e dal gentiluomo. La chiarezza strutturale quasi rasenta lo schematicismo. Nella prima scena Carlos mette a parte il servo e ovviamente il pubblico dei precedenti della vicenda. L'innamoramen-

edd. A. Blecua, I. Arellano e G. Serés, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 207-230.

¹⁰ L'ultimo tra i titoli nobiliari menzionati nell'opera a essere soppresso è quello di conte di Urgel: scompare nel 1413.

to, come in altre opere moretiane, appartiene all'antefatto. Il nucleo dell'intreccio consisterà nel mostrare le oscillazioni del comportamento di Diana e come ineluttabilmente essa cadrà. L'esile trama si dispiega armonicamente lungo i tre atti, non senza qualche simmetria tra le scene di apertura e di chiusura. Ciascuna delle tre articolazioni conosce un momento culminante: la lunga contesa verbale tra Diana e Carlos nella prima; la divertente sequenza del giardino nella seconda; i dilemmi della nobile che precedono lo scioglimento nella terza. Tre nuclei che sanciscono il percorso della donna dalla superbia alla vigilia della resa, passando per un frustrante tentativo di seduzione e suggerendo una delle letture del testo: il graduale processo di scoperta di sé da parte dell'eroina, l'abbandono di ciò che la società concepisce come errore e il conclusivo ritorno alla legge comune, nei toni lievi della commedia.

Oltre che di una evidente riduzione degli spazi, l'opera si avvale di una contenuta concentrazione temporale. In Moreto è stata colta, del resto, una disposizione flessibile dinanzi alle norme neoaristoteliche, di cui tornano a dibattere con rinnovato ardore alcuni teorici negli anni quaranta¹¹. Se nel primo atto Polilla entra al servizio di Diana nel torrido periodo estivo, nel secondo ci ritroviamo in tempo di carnevale, essendosi convenzionalmente prodotta la cesura temporale nel passaggio da un atto all'altro. Il periodo di carnevale, parallelo alla fase di instabilità affettiva della nobildonna (e pertanto politico-sociale nella contea), si prolunga per buona parte del terzo atto. I rituali carnevaleschi permettono a Moreto di avvicinare anche fisicamente i due protagonisti, forse attenuano la licenziosità del comportamento di Diana che in giardino si mostra *en négligé*, certamente danno colore e movimento agli algidi spazi del palazzo. Era notissimo all'epoca il carnevale di Barcellona, e non

¹¹ E. Caldera, *Il teatro di Moreto*, Pisa, Editrice Libreria La Goliardica, 1960, pp. 159-172. E, del resto, il conclamato antiaristotelismo del teatro classico spagnolo è un concetto che merita più di una precisazione, in particolare per quel che riguarda il dramma: cfr. F. Ruiz Ramón, *Calderón nuestro contemporáneo*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 33-41.

è chiaro se l'ambientazione nella città conteale poté suscitare in Moreto il collegamento con le feste, o se accadde il contrario, o se poté pesare l'esempio del recente dramma *El pintor de su deshonra* di Calderón (dove riappaiono Barcellona, il suo carnevale e uno dei frammenti cantati che risuonano ne *Il disdegno col disdegno*). È invece fuor di dubbio la funzionalità della festa carnevalesca. Alle ragioni enumerate si può aggiungere quella decisiva: funge da cassa di risonanza del duello di reciproci mascheramenti che si svolge tra i due protagonisti.

Gli spazi sono caratterizzati dall'eleganza dei saloni di palazzo. Lo stesso giardino ove ha luogo la scena in cui Diana cerca di dimostrare le proprie qualità canore è, con le sue geometrie alla francese, promanazione di quel palazzo, natura addomesticata e fondale di un rinnovato tentativo di irretire. Si intende che gli ambiti spaziali de *Il disdegno col disdegno* siano stati accostati alla raffinatezza dello spazio teatrale rococò piuttosto che al "disordine" di quello barocco. Le movenze del ballo, gli interludi cantati (generalmente in dialogo, più o meno scoperto, con il tema amoroso), le accennate note di circostanza degli strumenti musicali e ovviamente la predominante modalità discorsiva dei personaggi alti partecipano della distinzione degli ambienti e concorrono a una atmosfera che fa di questa commedia una sorta di meccanismo a orologeria. Scandita dal ritmo leggero, come di minuetto, delle entrate e delle uscite, essa è impreziosita da una palpabile venatura sensuale e da una indubbia fascinazione visiva, dato, quest'ultimo, che merita di essere ricordato in un teatro della parola com'è quello dei Secoli d'Oro in Spagna.

4. Diana, donna intellettuale, nutrita di filosofia, storia e mitologia, ha tratto dallo studio l'insegnamento che l'amore sia la causa principale delle umane calamità. Quel che la contraddistingue finisce anche per fuorviarla. Il suo sapere libresco la dota infatti di un falso dominio di sé e l'allontana da chi la circonda. Le censure da parte degli altri personaggi, anche di quelli a lei più prossimi, sono unanimi, sebbene non vengano proferite a voce alta in sua presenza, e si accompagnano all'intermittente af-

fioramento dell'ironia autoriale. Prima di soffermarmi sulla cultura di Diana, suo autentico tratto distintivo, ricorderò come contribuiscano a qualificarla una serie di riverberi mitologici, palesi ma, a differenza di quanto sovente accadeva nella *Comedia*, non esornativi. L'onomastica offre in tal senso più di un appiglio: la nobile porta il nome della dea della caccia, combattiva sostenitrice della castità propria e delle sue ninfe; Laura fu sodale prediletta della stessa dea e a uno degli appellativi di questa, "Cintia" (dal momento che si venerava sul monte Cinto a Delo), rimanda il nome di un'altra delle dame di compagnia. Ma ancora più degno d'attenzione è il rovesciamento umoristico di qualche spunto di carattere mitologico, a sottolineare in modo divertito l'inaccettabilità delle pretese di Diana. Così, accade che le "ninfe" non le siano fedeli e Cintia in particolare si ritrovi sul punto di prendersi l'uomo che la futura contessa vorrebbe umiliare. Nell'episodio in cui la protagonista intende ammaliare Carlos con il suo canto, il bosco della storia di Atteone (colui che sorprese la dea al bagno e, trasformato in cervo, venne divorato dai propri cani) è diventato un giardino aristocratico e il potenziale trasgressore, che s'introduce in uno spazio precluso agli estranei, si mostra invece (falsamente) disinteressato. La principessa non sarà né sirena né Eva né tantomeno Diana cacciatrice, perché il suo antagonista, previamente informato del tranello tesogli, è preparato a farvi fronte e ha il sostegno del proprio servitore. Lo spesseggiare dei richiami mitologici, forse un po' troppo scoperto, è dunque del tutto pertinente. In alcune delle rielaborazioni che dell'opera si fecero fuori di Spagna, in particolare in quelle di Gozzi e di Schreyvogel, si è invece notato come la dimensione mitologica scada a elemento poco meno che accidentale.

Le conoscenze di Diana travalicano quelle comunemente attribuite o concesse alle donne nella società secentesca, ma non quelle di chi appartiene all'alta aristocrazia. La protagonista dell'opera esprime i suoi saperi servendosi di astrazioni e sofismi di ascendenza scolastica, che ne ottenebrano il buon senso e la sottraggono all'orizzonte delle aspettative femminili del tempo, che quasi si riducevano alla vita matrimoniale o a quella

monacale. Insomma, l'ossessione per lo studio provoca in Diana una tensione tra due sue facoltà, l'intelletto e la volontà. L'errore della nobile consiste nel ritenere che la sua avversione all'amore sia frutto di una disposizione genuina e naturale piuttosto che il risultato di una arbitraria imposizione sulla volontà di un raziocinio fuorviato da una conoscenza solo teorica delle passioni. Anche il gesuita Baltasar Gracián, contemporaneo di Moreto, facendosi eco di Cicerone, si interrogò retoricamente sulla utilità di un sapere che non fosse pratico nel suo *Oráculo manual y arte de prudencia* (aforisma 232). La fallacia della posizione della protagonista si va manifestando in tutta la sua portata dacché Carlos, assecondato e aiutato da Polilla, e differenziandosi dagli altri pretendenti, evita di riconoscerle credibilità e ingaggia con lei una disputa apparente in forma di schermaglia concettista. Sorta di specchio di Diana, Carlos agisce intenzionalmente. Il fatto di simulare quanto l'interlocutrice crede veridico gli assicura un vantaggio che presto diviene incolmabile. È la sua falsa identità a consentirgli di disvelare a Diana la condizione che a Moreto e ai suoi contemporanei appariva la più "naturale".

Il rischio implicito nel persistere da parte della principessa nelle proprie posizioni si intravede prima dello scioglimento: il microcosmo di cui fa parte ha emarginato Diana e minaccia di escluderla dalla felicità. Ed ecco che gli accessi d'ira scatenati dalla vanità ferita si alternano ai disperati tentativi di mostrare una ormai impossibile coerenza: emblematiche le oscillazioni del suo contraddittorio conversare con Cintia (vv. 2710 ss.), in un intervento che può proficuamente essere messo in relazione con quello iniziale di Carlos, al quale risulta contiguo per temi e vocabolario (decoro, desiderio di vincere l'amante, la fortuna, la gioia d'essere amati). E prima, nell'unico sonetto della commedia (vv. 2553-2566), in una di quelle autoanalisi che hanno reso celebre il teatro di Calderón e che in Moreto, pur presenti, risultano meno laceranti, Diana ha potuto confessare a se stessa la passione che alberga nel petto attraverso una serie di considerazioni che gravitano intorno alla figurazione di un incendio non più domabile. In tutta l'opera le metafore di ormai indiret-

ta derivazione petrarchesca tracciano “un'algebra rigorosa di immagini con i valori di ‘ghiaccio’ e ‘fuoco’”¹², e ora il secondo è riconducibile a quello simbolico della purificazione, alla morte figurata della vecchia Diana.

Ma in che misura la cultura acceca la futura contessa? Il testo osteggia forse l'idea che sia opportuna l'acculturazione femminile? *Il disdegno col disdegno* ha il fine primario di intrattenere e se contiene spunti di satira sociale questi sono diretti, più che a una eventuale, intrinseca improponibilità delle pretese di una donna colta, agli eccessi che derivano dal suo orgoglio e alla limitatezza di una erudizione teorica che l'allontana dalla decorosa *mediocritas* su cui poggia l'equilibrio familiare e sociale. Per il Moreto de *El desdén con el desdén* una attività intellettuale slegata dalla realtà, o peggio, in aperta contraddizione con essa, è condannata all'insuccesso ed è, nella migliore delle ipotesi, una stravaganza¹³. Il drammaturgo, del resto, ha tratteggiato altrove figure femminili accattivanti, come l'Ana di *No puede ser el guardar una mujer* (1659). E nel clima pur giocoso di una commedia, occorre ricordare che Diana è l'erede di una contea, della quale deve garantire la successione, per cui ogni suo atto acquisisce una rilevanza politica. In tal senso merita di essere menzionato l'atteggiamento accondiscendente del padre della protagonista, a differenza della condotta consueta nella Commedia di altre figure maschili d'autorità¹⁴. Non stupisce invece l'assenza della madre, evidentemente defunta, anche se nulla viene detto a tale riguardo: è figura quasi mai prevista dalle *dramatis personae* secentesche. A ogni modo, Moreto, al di là degli eccessi sofisticati e della divertente “caduta” nel giardino, ha cura di preservare il decoro della nobile. Infine Carlos si professa

¹² F. Rico, “Introducción” alla sua ed. de *El desdén, con el desdén*, p. 22.

¹³ Cfr. J.L. Sirera, “Introducción”, in A. Moreto, *El desdén con el desdén. El lindo don Diego*, Barcelona, Planeta, 1987, p. xlvi.

¹⁴ Di recente, nella figura dell'anziano conte si è voluta percepire una incarnazione della prudenza regale di Filippo IV (I. Ruiz Ruiz, “La figura del Rey en el teatro del Siglo de Oro español: el Conde de Barcelona en *El desdén, con el desdén*”, in *Contraluz. Revista de investigación teatral*, 6, 2012, pp. 36-56).

ancora un adoratore di Diana e lascia formalmente nelle mani di costei la scelta del proprio destino.

Dotato delle qualità nobilitanti del *galán* positivo, cosciente del suo ruolo sociale e dei suoi obblighi, sin dall'inizio il conte di Urgel analizza lucidamente i meccanismi del desiderio e inquadra la situazione in un modo che gli sviluppi dell'azione non faranno che confermare. Fondamentale è la sua definizione del decoro come equidistanza tra favore e scortesìa (vv. 135-156). A renderlo più credibile come personaggio, tuttavia, sono i momenti di cedimento, utili a riscattarlo, almeno in parte, dalle secche dell'astrazione. Quando è sul punto di perdersi, Carlos può valersi, alternativamente, di due risorse principali: il proprio ingegno (che ora gli permette di mettere a punto l'inganno del finto disdegno, ora di riprendersi dal mancamento che lo obnubila, per il contatto della mano di Diana, durante il ballo, vv. 1567-1616) e, in seconda istanza, Polilla, il cui intervento nella sequenza del giardino è risolutivo nell'evitare il naufragio del piano. Nel fatto che la strategia operativa venga concepita dal padrone e non dal servitore si è visto l'orientamento di un autore che intende salvaguardare la preminenza e la dignità del nobile al cospetto della debordante vitalità del plebeo, in modo ben diverso da quanto si verificava in alcuni dei presumibili modelli di Moreto, come *Los milagros del desprecio* o *El perro del hortelano*, dove i servi Hernando e Tristán svolgevano un ruolo centrale nell'elaborare e mettere in pratica gli espedienti che permettevano la risoluzione del conflitto.

D'altro canto, non paiono appropriate valutazioni moralmente negative dell'operato del protagonista maschile: che nella commedia di Moreto il nobile si serva d'un inganno non è tanto la manifestazione di una incrinatura etica quanto di un ingegno, "moderno" e in certa misura spregiudicato, che sa adattare il comportamento alle necessità. E questo è tanto più vero se, come ha segnalato Wardropper¹⁵, si tratta di risvegliare l'amo-

¹⁵ B.W. Wardropper, "Moreto's *El desdén con el desdén*: The Comedia Secularized", in *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIV, 1957, p. 7.

re, per cui occorre ingraziarsi l'altrui volontà e non appellarsi alle ragioni dell'intelletto. Potremmo dire che all'occultamento, volontario o meno, dell'identità nella commedia palatina lopianana, si è sostituito qui quello della identità "psicologica". Nel contesto in cui si produce, l'azione di Carlos può essere ritenuta una sorta di rovesciamento del codice cortese, che predicava la sottomissione e l'obbedienza incrollabile dell'innamorato. Più in generale, nella Commedia e in altre realizzazioni dello stesso Moreto, non è insolito che le dame vengano conquistate mediante l'ingegno. Di fatto, Carlos viene a essere l'incarnazione di un principio, la *discreción*, che qui favorisce il rispetto del decoro nelle differenti situazioni sociali e che può essere elevato a norma di condotta universale. Potrebbe trattarsi di una comune temperie culturale, ma è interessante notare come in più di un'opera del già ricordato Gracián – che sia *El discreto* o l'*Oráculo manual* – si ritrovino echi affini a quelli che risuonano ne *Il disdegno col disdegno*. Del resto, quasi negli anni in cui il drammaturgo compone il testo, il gesuita dà un giudizio lusinghiero, seppur lapidario, delle commedie di Moreto nella *Primera parte de El criticón*¹⁶, riprova, forse, di una stima ricambiata.

Polilla, il servo buffo, immette nel testo la voce dell'esperienza, con un pragmatismo assai schietto, lo scoppietto di arguzie di grana grossa e, c'è da crederlo, una esuberanza sostenuta da una esplicita mimica durante la rappresentazione. È figura essenzialmente comica, dunque, ma anche confidente del padrone, cui lo lega una inverosimile prossimità, come s'evince sin dalla scena d'apertura.

La rilevanza del personaggio subalterno, sebbene questi sia un mero aiutante, è suffragata dall'ampio sviluppo testuale che gli si concede e viene confermata dalla sua presenza in scena in momenti strategici: il *gracioso* dice quasi la terza parte del totale dei versi, appare in tutti gli inizi di atto e ha l'ultima parola in ciascuno di essi, compreso quello conclusivo. Si è inoltre regi-

¹⁶ La *Primera parte* vede la luce nel 1651. Per il riferimento a Moreto, cfr. *El criticón*, ed. S. Alonso, Madrid, Cátedra, 1990, parte III, crisi 8, p. 720.

strata una preponderanza della funzione imperativa nelle parole di Polilla. Questo forse spiega che qualche studioso sia stato indotto all'errore di attribuirgli il piano che invece elabora il suo padrone.

Se la beffa del sistema di valori e del linguaggio dei personaggi elevati sono costitutivi del *gracioso*, assieme al fatto che offra la chiave interpretativa di alcune situazioni o le traduca metaforicamente, occorre mettere in evidenza il filo che ne *Il disdegno col disdegno*, pur con il fine primario di suscitare l'ilarità, lega tra di loro varie sue battute e queste all'assunto centrale della commedia: ostinarsi a voler condannare l'amore è una sorta di malattia e di conseguenza Polilla agirà da medico, prescrivendo ogni sorta di provocatoria e scatalogica terapia.

Il linguaggio basso e l'ossessione per il cibo fanno parte delle preoccupazioni delle figure plebee sin dai pastori sciocchi del teatro del primo Cinquecento. Ma ora gli aneddoti dell'uva (vv. 381-392) e del fico (vv. 404-422) funzionano, rispettivamente, come segni delle motivazioni che governano il desiderio e del modo di imporle: ciò che ci viene negato è quanto più desideriamo e prima o poi, se adeguatamente sollecitati, tutti cedono. Valgono come nuclei emblematici che condensano gli obiettivi e il programma che alimenta l'azione di Polilla, e dunque del suo padrone. Altri ambiti lessicali ricorrono, tra cui quello delle carte e dei giochi in generale, e una serie di allusioni al sacro, non percepite all'epoca come irriverenti né dal pubblico né, generalmente, dalle autorità. Ma i numerosi richiami alla patologia amorosa, lo ripetiamo, sono quelli che conferiscono maggiore coerenza agli interventi del servo. Il ruolo di Galeno d'amore offre inoltre la giustificazione della presenza di Polilla a palazzo. L'ambivalenza del suo operato, ora accanto a Carlos, ora accanto a Diana, si manifesta nello sdoppiamento dei suoi significativi nomi¹⁷. Nel giardino è la sua daga a fare da ago della bilancia, mentre, per il sicuro divertimento del pubblico,

¹⁷ Sui nomi del personaggio e i giochi di parole cui danno luogo si vedano le note 5, 35, 36 e 37 dell'Atto primo e 26 del Terzo.

dirige i movimenti di un padrone improvvisamente pusillanime, a mo' di regista del *play within the play* che è l'ostentazione della falsa indifferenza scelta come strategia, secondo uno schema di relazione tra servo e signore che ritorna in altre commedie moretiane. Alla fine, dinanzi alla richiesta di matrimonio avanzata da Laura, Polilla rivela la sua vera identità.

Lo scioglimento rappresenta un ritorno all'ordine, dopo il tempo trasgressivo del carnevale e quello della cecità che portava a sottrarsi all'amore. Gli incerti casi della fortuna possono frenare ma non deviare i passi della forza che, in chiave neoplatonica e provvidenziale, governa il mondo e riunisce tra loro gli esseri. Il risultato si configura come il raggiungimento di un equilibrio sociale, realizzato attraverso l'integrazione del desiderio dell'individuo nell'edificio collettivo e la ricomposizione del dissidio tra ragione e sentimento, intelletto e volontà, cultura e natura. Un equilibrio raggiunto mediante l'unione tra individui dello stesso rango. Ne *Il disdegno col disdegno* viene meno l'ostacolo centrale, la diversità di *status* dell'amato, che ne *El perro del hortelano* impediva alla protagonista di mostrare i suoi sentimenti. Ora nessuno dei pretendenti incarna una autentica alternativa sociale: dei tre nobili, che si mostrano insolitamente collaborativi (almeno all'apparenza, nel caso di Carlos), si impone semplicemente quello più astuto e motivato. Soggiace dunque al testo di Moreto l'accettazione dei principi su cui poggia la società.

Gli ingredienti, i significati e le implicazioni ideologiche con cui viene configurata la commedia sono noti: i riverberi del mito di Diana, le ragioni politiche di un palazzo, la concezione neoplatonica dell'amore e vestigia della letteratura cortese, ambienti signorili e il contrappunto di un arguto plebeo, una prolungata controversia con toni d'accademia infine ingegnosamente risolta. Eppure il risultato dell'elaborazione moretiana presuppone "un cambiamento di sostanza" rispetto ai materiali di partenza, come ebbe a scrivere Francisco Ruiz Ramón¹⁸,

¹⁸ F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 2000, 10ª ed., p. 267.

con una grazia che drammaturghi e rifacitori seppero percepire e vollero ricreare e persino parodiare.

In Spagna nel Settecento circolò l'omonima e anonima commedia burlesca *El desdén, con el desdén*¹⁹; esiste inoltre una relazione in ottonari, anch'essa anonima, in cui viene deformato in chiave grottesca il lungo intervento di Carlos in apertura. L'una e l'altra sono prova della persistente notorietà del testo. In altri paesi, dopo la molieriana *La princesse d'Élide* (1664), due rifacimenti meritano di essere ricordati in particolare: *La principessa filosofa o sia il controveleno* di Carlo Gozzi (1772), con il vivace servo Giannetto che si esprime in dialetto veneziano, e *Donna Diana* (1816) firmata da Joseph Schreyvogel, con lo pseudonimo di C. A. West e tenendo presente la mediazione di Gozzi nella scena del ballo²⁰.

La vitalità sulle scene della commedia di Moreto è confermata da dati inequivocabili che ne testimoniano la favorevole accoglienza da parte di destinatari di epoche diverse, in particolare dall'ultimo quarto del XVII secolo a tutto quello successivo, anche nel Nuovo Mondo, e con una discreta presenza in buona parte dell'Ottocento, quando non mancheranno gli apprezzamenti della critica, da Eugenio de Ochoa ad Adolphe de Puibusque. Ancora nel capitolo XVI de *La Regenta* (1885) Clarín può riproporne alcuni versi del secondo atto e, in un suo opuscolo dedicato a Rafael Calvo (1890), noto attore dell'epoca, ha modo di commentare che al pubblico, anche a quello più sprovvisto, la commedia di Moreto “piaceva perché sí, perché gli parlava in parole assai belle e molto spagnole delle cose eterne che sono nell'anima”²¹. Infine, dopo la meritoria attività

¹⁹ *El desdén, con el desdén*, in *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, ed. A. Rodríguez, Madrid-Pamplona, Iberoamericana-Universidad de Navarra, 2003, tomo IV, pp. 215-361.

²⁰ Un colpo d'occhio su queste riscritture in R. Bauer, “Les metamorphoses de Diane”, in *Wort und Text. Festschrift für Fritz Schalk*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1963, pp. 294-314.

²¹ Cfr. L. Alas “Clarín”, “Rafael Calvo y el teatro español. Folletos literarios, VI”, in *Obras completas. Crítica (Segunda parte)*, ed. L. Bonet in collaborazione con J. Estruch e F. Navarro, Oviedo, Nobel, 2003, vol. IV, p. 1412.

editoriale ottocentesca di Fernández Guerra, relativa a un'ampia parte del corpus moretiano²², nel Novecento si riducono drasticamente gli allestimenti de *El desdén con el desdén* in Spagna e fuori dai confini nazionali²³, ma se ne conferma l'ascrizione al canone e ne vengono approntate edizioni filologicamente più affidabili.

5. Il testo spagnolo su cui è stata condotta la traduzione si basa su quello dell'edizione critica da me curata per il vol. 77 della collezione "Biblioteca Clásica" (e citato sopra alla n. 1), a cui ho tuttavia apportato lievissimi ritocchi testuali e la revisione della punteggiatura. Lo stesso titolo ha subito una leggera modifica e appare ora privo della virgola, che non è indispensabile in nessuna delle tre occorrenze in cui il sintagma si ripete nel corso dell'opera²⁴. La *editio princeps* de *El desdén con el desdén* venne stampata nella *Primera parte de comedias de don Agustín Moreto* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1654, ff. 42v-64), sotto il probabile controllo del suo autore, come già segnalato. Il volume conobbe una seconda edizione nel 1677 (Madrid, Andrés García de la Iglesia, ff. 41-61v), otto anni dopo la morte del drammaturgo. In una recente edizione della commedia, María Luisa Lobato (cfr. sopra, n. 1) ne ha meritevolmente esplorato la tradizione testuale – assai ricca nel Settecento – anche nei rami bassi dello stemma, senza che questo abbia comportato variazioni significative nella *constitutio textus*.

Secondo un orientamento affermatosi con crescente convinzione negli ultimi decenni, è parso qui opportuno rendere in versi un teatro concepito e composto in tale forma come quello

²² A. Moreto, *Comedias escogidas*, ed. L. Fernández Guerra, Madrid, Rivadeneyra (BAE, 39), 1856; ristampe: Madrid, Sucesores de Hernando, 1911; Madrid, Atlas, 1950.

²³ Si veda ora L. García Lorenzo, "El teatro de Agustín Moreto en la escena española (1939-2006)", in *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, pp. 104-105, 109, 113, 115, 117-118.

²⁴ Mantengo invece invariati i criteri editoriali: modernizzo le grafie che non hanno valore fonologico, conservo le alternanze vocaliche e le oscillazioni dei nessi etimologici, risolvo le abbreviature e le crasi.

della multiforme *Commedia del Siglo de Oro*. Ho dunque cercato – con quanta fortuna lo stabilirà il lettore – di restituire, se non rime, assonanze e strofe, quantomeno le misure metriche e l'andamento ritmico dei versi di partenza. Si tratta di una soluzione che richiede talora uno sforzo di adattamento all'orecchio del destinatario italiano, com'è nel caso del preponderante ottonario, la cui massiccia presenza (nella sola forma della rima si ritrova in oltre il 60% del totale dei versi) impone una scansione metrica assai meno diffusa nella nostra tradizione letteraria di quanto non lo sia nella spagnola, nonostante vi si siano cimentati poeti rilevanti e diversi tra loro (considerando soltanto autori dal Seicento in poi, ricordo Chiabrera, Parini, Manzoni, Carducci, Pascoli e D'Annunzio).

Non mi sfuggono l'enfasi semantica frequentemente contenuta nei vincoli rimici e i richiami di giacitura talvolta ospitati all'interno delle varie strofe. Il traghettamento di rime e forme strofiche, tuttavia, richiede una perizia e uno sforzo che non sempre valgono a evitare lo scadimento del verso spagnolo a sonorità cantilenante. Piuttosto che correre tale rischio o espormi a quello della banalizzazione o, peggio, di una ancor più decisa infedeltà, ho tentato qui di ricreare, come detto, il ritmo dei versi e con esso il movimento degli scambi verbali e la diversità dei registri e dei toni. Tutto ciò, cercando di tenere presente, almeno in qualche misura, come il testo originario fosse stato elaborato per andare in scena ed essere dunque declamato dagli uni e recepito dagli altri, prima di costituirsi in letteratura teatrale e affidarsi alla fruizione individuale attraverso la lettura.

Il lessico moretiano ruota in questa commedia attorno a una serie di vocaboli pregnanti (“cortesía”, “favore”, “gioia”, “fedeltà”, “divinità”, “discrezione”, “ingegno” e via dicendo), che sono in parte rivisitazione secentesca del legato cortese e rielaborazione, assai stilizzata, di relazioni cortigiane codificate al limite della ritualizzazione. In particolare, è il vocabolo *discreción*, e il corrispondente aggettivo *discreto*, a rivelarsi, nel secolo di Gracián, un concetto chiave e sfaccettato. La sintassi dei dialoghi, organizzata in modo privilegiato attorno a soggetti imper-

sonali, si modella sulla dialettica argomentativa che oppone Carlos a Diana e che trae alimento da un caratteristico respiro sillogistico, di cui si fa eco lo stesso Polilla e che si ritrovava ovviamente anche in Calderón, con il quale Moreto condivide l'impiego di un lessico rigoroso, un *culteranismo* contenuto, un certo formulismo e la frequenza di determinati procedimenti (parallelismo, disseminazione e raccolta, esclamazione), nonché l'ampio uso di nessi causali e finali, cui il nostro autore aggiunge una particolare predilezione per la congiunzione illativa *pues* ('quindi', 'dunque'). Ho tradotto i versi provandomi a non ispessire più di tanto nella lingua d'arrivo la patina arcaizzante e aulica che li avvolge.

Per quel che attiene alle formule di trattamento, ho preferito adottare l'uso del "voi" negli scambi in cui il servitore Polilla si rivolge a voce alta al suo padrone (nell'originale lo fa in seconda persona singolare) e a Diana (nell'originale a un iniziale "voi" fa seguito il "tu"). Però, laddove Polilla si figura un meno riguardoso dialogo con Diana (come ai vv. 1200, 1211, 2519), si serve anche nella mia traduzione della seconda persona singolare. Ho invece conservato la modalità impiegata da Carlos e da Cintia, dama di compagnia e congiunta della futura contessa, quando si rivolgono rispettivamente al servitore e alla propria signora (ancora il "tu"). In modo diverso ho giudicato il caso di Laura, corrispettivo femminile di Polilla, che, nell'interpellare brevemente Diana in un paio di circostanze (vv. 739-740 e 1835 ss.), adotta in questa versione italiana il "voi".

Quanto ai nomi propri, tendo a conservare quelli originali, anche nei casi in cui esistano corrispettivi evidenti nella nostra lingua (emblematico il caso di "Cintia" per "Cinzia") e, in particolare, quello del servo buffo Polilla, che si fa passare pure per Caniquí (in nota chiarisco i *calembour* e le battute che il personaggio basa sui propri nomi, come ho indicato sopra alla n. 17). La toponomastica viene anch'essa mantenuta, con più di qualche motivata eccezione: *in primis*, "Barcellona" e "L'Avana", in quanto nomi di luogo vulgati; traslittero poi "Añoover" in "Annover" per preservare almeno parzialmente un gioco di

parole; meritano infine una menzione i toponimi “Bearne” e “Fox”, utilizzati nel testo per designare i signori delle rispettive contee e che ho restituito nella forma francese “Béarn” (considerato ora monosillabo, ora bisillabo) e “Foix”.

Il *dentro* a cui si riferiscono le indicazioni di scena designa la parte di scenario non visibile allo spettatore; non è stato reso con “dietro le quinte” poiché nello scenario secentesco spagnolo queste non esistevano, al pari delle uscite laterali.

Le note si limitano a informazioni essenziali, sebbene in qualche occasione vengano fornite alcune indicazioni per ampliarle. Vi registro eventuali letture sanate.

Concludo con un sentito ringraziamento a Maria Grazia Profeti, per avermi suggerito di tornare a un testo con cui mi ero misurato in veste di editore non pochi anni fa, a Nuccio Ordine, per aver acconsentito a una prima pubblicazione del presente lavoro in una collana diversa da quella in origine prospettata, e a Giulia Poggi, per averlo accolto in quella da lei diretta. Dopo le versioni di Giovanni La Cecilia e di Dario Puccini²⁵, il lettore italiano ha così modo di accostarsi nuovamente nella propria lingua a una delle più riuscite realizzazioni teatrali di Agustín Moreto.

Enrico Di Pastena

²⁵ Si tratta, rispettivamente, di *Sdegno contro sdegno*, in *Teatro scelto spagnolo antico e moderno*, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1858, vol. IV, pp. 299-355 e di *Disdegno per disdegno*, in *Teatro spagnolo del Secolo d'Oro*, Torino, Edizioni Radio Italiana (collana “La Spiga”), 1957, pp. 241-327. Si veda a tal riguardo E. Di Pastena, “Due traduzioni italiane de *El desdén*, con *el desdén*”, in *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, VII, 2004, pp. 223-238.