

a cura di  
Fausta Antonucci  
Salomé Vuelta García



FIRENZE  
UNIVERSITY  
PRESS

# ■ Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe

(secoli XVI-XVIII)



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

a cura di  
FAUSTA ANTONUCCI  
SALOMÉ VUELTA GARCÍA

FIRENZE UNIVERSITY PRESS  
2020

## SOMMARIO

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

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

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

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

BURLADORES E CONVITATI A NAPOLI TRA SEI E SETTECENTO,  
DA PERRUCCI AD ABRI (E OLTRE)

Francesco Cotticelli

1. Conteso fra i massimi sistemi dell'antropologia, della filosofia, della metafisica e la filologia minuta tutta concentrata su echi, richiami, varianti, il *plot* del convitato e del *burlador* (non è proprio la stessa cosa, se le principali implicazioni del racconto ruotano intorno all'enfasi che si dà all'uno o all'altro elemento) non ha mai smesso di esercitare la sua fascinazione, sfidando – oltre alle ragioni del verosimile, come alcuni dei suoi interpreti hanno avuto modo di sottolineare – quelle del tempo, non soltanto per la fede incondizionata e imperitura nella sua perenne attualità, ma per l'impossibilità di sottrarsi alle suggestioni del passato o del futuro nella lettura di ogni singola testimonianza, tra i riaffioramenti di motivi archetipici o tentazioni teleologiche, e improvvise subordinazioni agli indiscutibili capolavori che ne hanno scandito la presenza nella cultura d'Occidente<sup>1</sup>.

Resta difficile, in altri termini, avvicinarsi a questo *cult play* senza le interferenze della sua storia trasversale e accidentata, il problematico incontro/scontro fra identità e gusti delle nazioni, ad esempio, o ancora l'indissolubile intreccio fra oralità, scrittura, scritture di servizio, che lascia presagire imperscrutabili zone d'ombra in un successo teatrale davvero senza precedenti, così come resta difficile isolare in un *mare magnum* da cui – è bene ribadirlo – affiorano pur sempre scarni relitti, percorsi di analisi omogenei, per ragioni geostoriche, per comuni orientamenti ideologici e poetici o – caso ancor più arduo – per il lavoro prolungato di *troupes* o imprese capaci di instaurare un dialogo proficuo con un territorio e un

<sup>1</sup> Nella sterminata bibliografia segnaliamo almeno Macchia (1966); Pirrotta (1991); Forti-Lewis (1992). Per il testo rinviamo all'edizione de *El burlador de Sevilla* curata da M. G. Profeti (Profeti, 2014: 1833-2043).

pubblico d'elezione. In questa dialettica fra il salvato e il sommerso, fra le prove e gli indizi, nuovi sensi possono sprigionarsi solo se in prima istanza i documenti si restituiscono pienamente alle modalità del loro tempo, tracce di una permanente ri-creazione in cui le contingenze materiali (e non) dello spettacolo tendono a sopravanzare qualsiasi tributo alla memoria e al monumento. Una dimensione *altra*, rispetto alla nostra sensibilità.

2. È un dato largamente acquisito dalla storiografia e adeguatamente approfondito che il *milieu* napoletano abbia accolto con molta tempestività il tema del *Convitato* fra le proposte delle prime sale attive in città. Il «canale di castagno» per i più rilevanti effetti speciali previsti dalla trama era già nel 1625<sup>2</sup> fra le attrezzerie del Teatro di San Bartolomeo e le dinamiche politiche e di corte alimentavano interesse e curiosità per una storia scaltramente in bilico fra mito e realtà (cfr. al riguardo Megale, 2017: 293-305)<sup>3</sup> (un destino analogo ad altre prove, se si pensa alla *Stellidaura vendicante*: [Perrucci], 1674; sulla questione cfr. Cotticelli, 2012). Quando nel 1690 Andrea Perrucci diede alle stampe il suo *Convitato di pietra, opera tragica ridotta in miglior forma & abbellita* (Perrucci, 1690)<sup>4</sup>, aveva pertanto alle spalle sia la lunga consuetudine dei palcoscenici di Napoli con la *fabula scenica*, sia una serie di testi a stampa che si erano già cimentati a dar forma letteraria al racconto<sup>5</sup>, lasciando testimonianza di trattamenti verbali e montaggi d'azione variamente collegati alla prassi attoriale, e a lui quasi sicuramente noti, considerando l'ampiezza di riferimenti di cui anni dopo avrebbe dato prova nella seconda parte del trattato *Dell'arte rappresentativa* (Perrucci, 1699)<sup>6</sup>. Al lettore si ricordava come il titolo non fosse nuovo, e l'opera si ripresentasse «vestita di qualche adornamento» (*All'amico lettore*, Perrucci, 1690: 6), un'espressione ambigua, che parrebbe alludere tanto a illustri precedenti di altra penna quanto a una prima edizione pubblicata presso Francesco Mollo nel 1678, a prestar fede al catalogo in margine alla voce dedicata all'autore da Antonino Mongitore nella sua *Bibliotheca Sicula*<sup>7</sup>. Varrà la pena di sottolineare la perizia dell'uomo di scena, che – come in altre circostanze – non manca di soffermarsi sui dettagli tecnici

<sup>2</sup> Dal documento rogato dal notaio Giovan Leonardo de Divitiis con Bartolomeo Zito, Pedro Osorio e Gregorio Laredo «autores de comedia», riportato in Prota-Giurleo (2002: 51). Cfr. Prota-Giurleo (1962: 125).

<sup>3</sup> Sul contesto napoletano resta imprescindibile Croce (1891), rielaborato in edizioni laterziane.

<sup>4</sup> L'esemplare rarissimo è conservato alla Bibliothèque Nationale de France (YD-2767). Un'edizione moderna è Perrucci (1998); l'edizione originale (1690) è riprodotta anastaticamente in Arriva, Ottieri (1995: 99-204); cfr. De Simone (1995: 69-97).

<sup>5</sup> Un ampio resoconto dei testimoni è in Weidinger (2002). Da segnalare anche Carandini, Mariti (2003).

<sup>6</sup> Si veda ora Perrucci (2008: 101-124), da cui si cita.

<sup>7</sup> La notizia è ripresa da Allacci (1755: 218).

dell'allestimento, sottolineando la praticabilità della messinscena con solo otto attori per interpretare tutte le parti previste dall'azione movimentata (cfr. Mongitore, 1707: 33)<sup>8</sup>.

Che il *Convitato* avesse ampia risonanza nei circuiti pubblici e privati della capitale lo dimostra anche il canovaccio trascritto nel secondo volume dello zibaldone allestito a cura di Annibale Sersale, Conte di Casamarciano, che reca sul frontespizio la data 1700, un evidente *terminus ante quem* per una raccolta di materiali eterogenei per stile, precisione tecnica, provenienza<sup>9</sup>. Vi si ritrovano, nella forma sintetica propria di questi documenti ad uso dei comici improvvisanti, gli elementi salienti del *plot*: la seduzione notturna che funge da antefatto alla fuga dei protagonisti da Napoli in Castiglia; il naufragio e il sacrificio di Tisbea; l'ulteriore burla di Don Giovanni ai danni di Donna Anna e Don Ottavio con l'uccisione del commendatore; l'incursione di Don Giovanni nelle nozze villanesche fino all'esito luttuoso. Già Croce, cui si deve il salvataggio dei preziosi manoscritti, aveva osservato usi linguistici ed espressioni che tradivano una familiarità con le fonti spagnole (cfr. Croce, 1897): è interessante rilevare che le sovrapposizioni di parti e ruoli auspicate da Perrucci in funzione della rappresentazione sono spinte fino all'estrema conseguenza di immaginare il trio comico (Dottore, Tartaglia, Rosetta) anch'esso in trasferta in terra iberica. Qui Pollicinella accompagna Don Giovanni, mentre servo di Don Ottavio è Coviello: le coppie padrone-servo sono invertite nel testo perrucciano. Sono dettagli di non poco conto, che rammentano l'estrema fluidità del gioco drammaturgico a quest'altezza cronologica, e il sottile discrimine fra autonomia e interdipendenza delle tracce superstiti; né Perrucci stende verbo a verbo l'impianto delineato dallo scenario Casamarciano, né questo appare subordinato alla struttura definita dal testo "regolare", lasciando ipotizzare un meccanismo di antigrifi e di derivazioni assai più complesso, e ovviamente contaminato dalle esigenze concrete del palcoscenico.

Ma va da sé che la stesura pubblicata nel 1690 risulta intrigante per più versi. In primo luogo, offre un'ulteriore campionatura di soliloqui, dialo-

<sup>8</sup> «Non ispaventarti dallo scorgere il numero de' personaggi, mentre uno rappresentandone molti potrà far sì che non da più che otto si rappresenti, essendo queste parti compatibili, conciosiache alcuni, che rappresentano nel primo atto, più non comparendo, potranno rappresentare altre parti nel secondo, e terzo, come dal riandarla con l'occhio, e con la mente lo potrai molto bene scorgere» (*All'amico lettore*, Perrucci, 1690: 7).

<sup>9</sup> *Gibaldone de soggetti da recitarsi all'Impronto, alcuni proprij, e gli altri da diversi raccolti di Don Annibale Sersale, Conte di Casamarciano*, Napoli, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III», ms. XI AA 41 e *Gibaldone comico di varij soggetti di comedie ed opere bellissime copiate da mé Antonino Passanti detto Oratio il Calabrese per comando dell'Eccellentissimo Signor Conte di Casamarciano = 1700*, ms., ivi, XI AA 40. È il quarantasettesimo soggetto in quest'ultimo volume, alle cc. 155r-159r; ora in Cotticelli, Goodrich Heck, Heck (2001: 426-430, II).

ghi, «chiusette», tirate, del genere di quelle che di lì a qualche anno Perrucci avrebbe inserito nel suo trattato opportunamente decontestualizzate, a ribadire la loro esemplarità, la loro natura ‘generativa’ per comici e scrittori<sup>10</sup>. Si considerino la seconda scena e l’attacco della terza del primo atto, con il monologo del Re di Napoli e l’intervento di Don Pietro Tenorio:

#### SCENA SECONDA

*Re di Napoli con lume e Don Giovanni*

RE Olà, chi a quest’hora nelle mie stanze necessita alle stride una Dama? Olà dico, chiunque sei, o ti palesa, o pensa, che prima con l’anima, che col corpo, haverai da queste stanze l’uscita; et ancor non rispondi? Appresserommi per conoscerti a viva forza. (*Don Giovanni li spegne il lume*) A tanto s’avanza la tua arroganza? O chiunque sij, sappi, che se mi spegnesti il lume, maggiormente accendesti nel mio cuore lo sdegno, e se cerchi occultarti fra queste tenebre, vano riusciratti il pensiero, mentre maggiormente l’ombre de’ tuoi tradimenti li dissolverà in piogge con lo spargimento del tuo sangue il sole della mia maestà offesa. Olà Don Pietro.

#### SCENA TERZA

*Don Pietro, Re e Don Giovanni*

DON PIETRO Eccomi, o Sire; quale importante cagione turba a quest’hora la quiete di Vostra Maestà?

RE Or sappi, che non per lieve cagione a quest’hora in questo luogo mi vedi; mentre adagiato sul letto prendeva alquanto di riposo, odo una voce, che dimanda soccorso: a questo sospettoso ascolto, sento avanzarsi il rumore, prendo con la destra il lume, che su’l tavolino ne stava, vengo in questo luogo, vedo di lontano fuggitiva una dama, m’avanzo più oltre per poterla conoscere, in vano m’adopro; fugge all’incontro un cavaliere; li domando chi sia, ostinato non risponde; ardito lo sieguo; temerario mi smorza il lume; sdegnato vi chiamo; e vi ricordo in fine,

*che io son l’offeso, e vostro sia il pensiero  
Riconoscer la dama, e’l cavaliero. (Via il Re)<sup>11</sup>*

o, più avanti, la conclusione del colloquio concitato fra Don Pietro e il nipote Don Giovanni:

<sup>10</sup> Si vedano le regole I-IX della seconda parte del trattato; cfr. Perrucci (2008: 103-163). Cfr. anche Cotticelli (2011).

<sup>11</sup> Perrucci (1690: 1-2). Per le trascrizioni dei testi si sono rivisti la punteggiatura, gli accenti obsoleti, l’uso di maiuscole e minuscole. Si sono sciolti i numerali per gli atti e si è usato il maiuscoletto al posto del corsivo per i personaggi. U si è resa v; à > a (preposizione). Le didascalie sono in corsivo e tra parentesi. Si sono lasciati i corsivi per le chiusette laddove usati nell’originale. I numeri romani delle scene sono stati sciolti ed & si è reso et.

DON PIETRO Ah Don Giovanni, ah nipote, che dici, il tuo errore trapassa i termini; e ti par poco haver violato il regio palaggio, con togliere l'honore ad una dama? ti sembra picciolo l'eccesso d'haver smorzato il lume al Re? Hor sappi, che chi lascia guidarsi da un fanciullo, opera da fanciullo; l'esser tu giovane non t'esenta dalla pena; poiché quel destriere, che ricalcitra al cavaliere, si doma con la sferza; l'arbore, che si dimostra infetto si tronca dalla radice; troppo offendi la nobiltà del nostro sangue con questi errori. Rammentati, che l'onore deve esser difeso da cavalieri, e tu lo macchi? Ah Don Giovanni, sappi, che Ercole ritrovandosi in una strada bipartita in una di dolcezza, e l'altra d'asprezza, volle per l'aspra incaminarsi alla gloria, uccidendo i mostri, più tosto che per la dolce restare nell'opprobrij sepellito. Qual letargo t'affonna? Desta gli spiriti generosi, et incliti, che eritasti da' tuoi genitori, per dimostrarti degno di quella impressione di sangue, che da loro ricevesti. Per hora non trovo altro scampo per la tua salute, se non vorrai l'ira d'un Re sdegnato, che precipitarti da un balcone, essendo il palazzo chiuso, e da per tutto guardato. Fuggi al regno di Castiglia, t'accompagnarò con mie lettere, sin tanto haverai modo di rimpatriare alla corte. Vanne.

*Trova lo scampo tuo nelle cadute*

*E'l precipitio fia la tua salute.*

DON GIOVANNI Hor che giunsi al cielo delle delitie amorose, ho cuore da Don Giovanni per precipitarmi dal balcone; anzi per soddisfare alli caprici miei,

*Nel centro ancor precipitar saprei. (Via) (Perrucci, 1690: 5-6).*

Emerge tutta la maestria di una scrittura barocca perfettamente modulata sui tratti salienti di ciascun ruolo, con il gusto dell'enumerazione, della metafora variata o dell'accumulo, e il piacere del concetto che porta agli estremi la tensione retorica mentre segna, come una dissolvenza, il passaggio da una sequenza all'altra. Il testo di Perrucci dimostra ancora una volta le profonde mescidanze fra scena in prosa e in musica, se il finale dell'atto primo, con il lungo «lamento» di Tisbea, può iscriversi nel *tópos* del lamento di tanti melodrammi e cantate; suggella – nell'ottica dell'autore come in quella dello spettatore di tardo Seicento – una straordinaria contiguità della storia narrata con il genere tragi-sacro, di cui il giurista e poeta era campione assoluto (cfr. Cotticelli, 2011; Cotticelli, 2016: 91-102)<sup>12</sup>; per questa via, rilancia e insiste sulla polarità bene-male fra Don Giovanni e Don Ottavio, esponenti di una diversa concezione del proprio *status* (l'onore di un cavaliere e uomo di corte è motivo che ritorna nella produzione anche melodrammatica perrucciana), con un forte ridimensionamento delle facoltà seduttive del *burlador*, se in entrambi gli incontri amorosi è Don Ottavio che le donne aspirano ad accogliere nelle loro stanze ed è la tecnica della simulazione (con il peso dell'invidia) che consente a Don Giovanni di mettere a segno i suoi piani.

<sup>12</sup> Sulla drammaturgia della santità cfr. Greco (2006: 25-33).

3. Pur tra i suoi virtuosismi barocchi – una cifra stilistica inconfondibile, dagli oratori, ai drammi, alla miriade di pezzi chiusi che costellano una produzione ricchissima, ancorché non tutta sopravvissuta<sup>13</sup> – il *Convitato* di Perrucci si pone a un interessante crocevia fra scena e libro nella sua stagione, in un delicato equilibrio fra ‘consuntivo’ di precedenti a stampa ed esecuzioni materiali e ‘preventivo’ per quanti, dilettanti o professionisti, volessero ritornare a un titolo sicuro, alla *pièce espagnole*, ancora lontana dall’essere avvertita come *mauvaise* (ammesso che lo sia mai stata veramente)<sup>14</sup>. A suo modo fu un evento. Lo dimostra una versione manoscritta di questa trama custodita nel trentatreesimo cartone dell’*Italian Castle Archive*, una miscelanea di manoscritti e stampe che H. P. Kraus acquisì e donò alla Beinecke Rare Book and Manuscript Library, probabile relitto di una famiglia aristocratica con molti interessi su Napoli, Roma e lo Stato della Chiesa tra Sei e Settecento<sup>15</sup>. Il testo è sfuggito anche alla più ampia raccolta e catalogazione di fonti sul tema di Don Giovanni, la *Dissertation* ultimata da Hans Ernst Weidinger nel 2002 (Weidinger, 2002). Ogni atto sembra trascritto da una mano diversa da quella che ha redatto gli altri. Non mancano diffusi interventi correttori e tagli, che tuttavia permettono di leggere la sezione che si intende espungere. La mano che interviene a correggere ha molti elementi simili a quella che interviene nella raccolta napoletana. Di tanto in tanto si lasciano spazi vuoti, come a suggerire la possibilità di inserire altro.

Singolare il trattamento delle scene di Mezzettino, che sono sistematicamente aggiunte fino a un certo punto, nel senso che si capisce che sono aggiunte in uno spazio che non le prevedeva, mentre nel terzo atto le sequenze sono regolarmente integrate nel dettato.

Quel che lascia più perplessi è la natura della trascrizione: se si tratta, per dirla alla Zorzi, del resoconto di un’esecuzione concreta<sup>16</sup>, è strano che si registri un intervento correttivo così costante (e in certi punti assai fitto) e che – almeno fino a un certo punto – si ometta quasi la presenza di una parte buffa. Non sembra neppure che ci si trovi di fronte al copione preparatorio di una stampa (o alla ricomposizione di «parti scannate»). Un’ipotesi potrebbe essere quella di considerare questa versione una sorta di ‘trattamento’ del *plot* base in forma di canovaccio, affidato magari a una penna esperta (un collega di Perrucci, per intenderci); ma anche in questo caso distinguere fra l’apporto creativo e la sapienza del comico è tutt’al-

<sup>13</sup> Mi sia permesso di rinviare alla voce su Perrucci, Andrea nel *Dizionario Biografico degli Italiani*: Coticcelli (2015b).

<sup>14</sup> Per le citazioni goldoniane cfr. Goldoni (1935: 176, vol. I, chap. XXXIX).

<sup>15</sup> Cfr. Beinecke Rare Book and Manuscript Library (Yale University, New Haven), *Italian Castle Archive*: <<https://archives.yale.edu/repositories/11/resources/551>> (2019-04-25). Cfr. anche Michelassi, Vuelta García (2010). Il manoscritto del *Convitato di pietra* è nel decimo fascicolo del cartone 33: consta di 48 cc. n.n. Il testo occupa le cc. 1-46r. A c. 48v la dicitura *Il Convitato di Pietra*. Si cita ICA, 33, 10.

<sup>16</sup> Cfr. per la questione Zorzi (1980), confluito in una miscelanea postuma: Zorzi (1990: 199-221).

tro che agevole. Interessante è il concetto di una scrittura di servizio che si moltiplica, ma rimane sempre al di qua della ‘fissazione’ della stampa per l’intrinseca vocazione di questo teatro eminentemente metamorfico.

La questione è tanto più complessa, se si considera che in realtà questa sorta di copione sembra avere come termine di riferimento non direttamente il testo di Perrucci, ma quello dato alle stampe da Michele Abri nel 1725 per Giovan Francesco Paci (*Il Nuovo Convitato di pietra*, 1725)<sup>17</sup>. Nel frontespizio di quest’ultimo (e nella dedica a Scipione Minichino) si dichiara esplicitamente che l’opera si ripropone «ridotta nella forma in cui oggi si rappresenta», ovvero con una serie di interventi più o meno vistosi sulla lezione che l’abate aveva pubblicato nel 1690: l’inversione delle parti tra Coviello e Pollicinella già attestata nella raccolta Casamarciario, l’eliminazione di sezioni delle tirate affidate ai vari personaggi (Don Pietro, Don Ottavio), la parziale riscrittura di alcuni momenti, come il finale dell’atto primo, con l’inserimento del pescatore Vastiano e il drastico prosciugamento del lamento di Tisbea, di cui si offre qui il confronto fra la stesura perrucciana, la lezione del manoscritto dell’Italian Castle Archive e la versione del 1725:

PERRUCCI 1690	YALE s.d.	ABRI 1725
Così ten fuggi inhumano,	Dove te ne vai?	Dove, dove ne vai,
così mi lasci, o barbaro, così	Empio crudo fellone?	Empio, crudo, e fellone?
mi schernisci, o spergiuo;	Come Tiranno hai sola qui	Come, tiranno, hai sola qui
vantati d’haver mancato, che	lasciata	lasciata
io mi vanterò di haverti pur	Chi il Core, e l’Alma già ti	Chi il core, e l’alma già t’ha
troppo creduto; giurasti, on-	ha consacrata?	consegnata?
de ti fu facile l’ingannarmi,	Empio questa è la fede	Empio, questa è la fede,
essendo proprio delle don-	Che giurasti a Tisbea?	Che giurasti a Tisbea?
ne a credere li giuramenti.	E questo è dunque il premio	E questo è dunque il premio
Tu cavaliere? Ah no, che né	del mio amore //	del mio amore,
men ti dico, mentre la parola	Che mi lasci schernita, e	Che mi lasci schernita, e sen-
non osservi. Tu huomo? Né	senza onore?	za onore?
meno, già che non hai la co-	Compatite il mio male ò	Compatite il mio male, o
noscenza d’essermi obbligato	Tronchi, ò selve.	tronchi, o selve,
pe’l dono, che di me stessa ti	Lacerate il Crudele o cru-	Lacerate il crudele, o fere,
fecì! Dove misera mi volgo, a	de belve.	o belve.
chi per aiuto ricorro, chi mi	Vuò, che di nuovo il mare	Vò, che di nuovo il mare,
soccorre, o Cielo? Ferma, fer-	Per assorbirti, il seno suo	Per assorbirti, il seno suo
ma, fellone	spalangi	spalanchi:
<i>Arrestate il suo corso o fere,</i>	E forse indarno chieder-	E forse indarno chieder-
<i>o belve</i>	rai aita	rai aita
<i>Compatite il mio male o tron-</i>	A questa, che tu lasci oggi	A questa, che tu lasci oggi
<i>chi, o selve.</i>	schernita (sic)	schernita.

<sup>17</sup> In Napoli DCCXXV [sic].

Misera Tisbea, infelice contadina, come farai? Dove ti volgerai? Priva della più pregiata gemma, che possa possedere una donna; ah che non puoi più vantarti di esser specchio di purità, se ti macchiò l'impuro fiato di Don Giovanni. Dovevi ben credere, che lusingandoti con la melodia de gl'accenti, doveva apportar la morte alla tua riputazione, chi era figlio d'una sirena; et era di mestieri, che fusse mostro di fierezza un vomito dell'onde. Vanne, che prego il Cielo, che coperto a bruno non sappia scagliar, se non fulmini per ucciderti, e che in tanto faccia comparire lampi, per farti ben discernere la morte. Ah perfidissima vipera, che havendoti stretto nel seno, non ad altro, che a dilaniare la mia riputazione attendevi. Affamato ti cibai, e tu a togliermi la fama studioso di mostrasti. Spogliato ti vestì, e tu a spogliarmi di honestà attendevi, et hora mi lasci, e ti parti, m'abbandoni, e ten fuggi; ferma il piede spergiuro, *Trattenete il suo corso o fere, o belve*

*Compatite il mio male o tronchi, o selve.*

Ma vanne, o crudo, che io misera, accoglierò solo del vento, e del mare le furie, e le tempeste, acciò che io rechi nove furie al vento, e nove

~~Ma che badi Tisbea~~  
 Ma che badi Tisbea  
 Via su giungi il Tiranno  
 Che ti abbandona in tanto duolo, e affanno.  
 Sì sì muovesi il passo  
 Spargerti oltre non poi se sei di sasso  
 Palesalo a quest'aria  
 Fa noto a tutti il tradimento atroce  
 Grida pur contro Lui... Ah non ho voce!  
 Dunque, che sperì fare?  
 Che mi consigli o Core?  
 Accingiti a morir (~~par che mi dica~~)  
 Mentre il nome non hai più di pudica:  
 Sì sì che si adempisca il voler del mio core:  
 Meglio è morir, che viver senza onore:  
 Mori, mori, o Tisbea  
 Smorza dentro del mar le fiamme tue  
 E se Venere pria dall'onde nacque  
 Chi Venere seguì, pera nell'acque<sup>18</sup>.

Ma a che badi, o Tisbea?  
 Via su, giungi il tiranno, che ti abbandona in tanto duolo, e affanno.  
 Sì, sì, muovisi il passo; spingerti oltre non puoi, già sei di sasso.  
 Compatite il mio male, o tronchi, o selve,  
 Lacerate il crudele, o fere, o belve.  
 Palesa dunque al mondo, Palesalo a quest'aria, Fa' noto a tutti il tradimento atroce;  
 Grida pur contro lui... ah non ho voce!  
 Dunque che sperì fare? Che mi consigli, o core? Accingiti a morir (parmi che dica)  
 Mentre il nome non hai più di pudica.  
 Sì, sì, che s'adempisca il voler del mio core;  
 Meglio è morir, che viver senza onore.  
 Mori, mori, o Tisbea,  
 Smorza dentro del mar le fiamme tue:  
 Che se Venere pria dell'onde nacque  
 Chi Venere seguì, pera nell'acque (Il Nuovo Convitato di pietra, 1725: 28-29, a. I, sc. 15).

<sup>18</sup> ICA, 33, 10, cc. n.n. (a. I, sc. 15).

tempeste al mare. Ma no, che dico, ah! lassa, reterò su questi scogli impietrita, acciò ogni nocchiero, che passi, m'additi per bersaglio delle sciagure, per segno de' tormenti, e per questo o m'haveranno da fuggire per spavento, o compatirmi per pietade. Vanne, che spero al Cielo, che suscitando tempeste al mare nel farlo crescere col mio pianto, e dando con la continuazione de' miei sospiri spirito al vento, s'abbia a formare tal misto di procelle, che non possi trovar scampo per assicurarti la vita: e se un mostro ti dimostrasti, un mostro t'ingoi: *Compatite il mio male o tronchi, o selve*  
*Lacerate il crudele o fere, o belve.*

Ah, che io medesima per le promesse di Don Giovanni me stessa ingannai, e più del tradimento suo sento i rimorsi della mia coscienza; formate in tanto, o lumi, fiumi di pianto, acciò in quelli lavi la macchia del mio dishonore. E voi Cieli sarete così pigri, che vogliate far restare invendicato affronto così notevole? Fui troppo facile a credere a giuramenti, onde è ben di ragione, che provi le pene d'una semplice credenza. Ma s'è proprio dell'istesso Cielo essere protettore dell'innocenti, non credo, che vogliono permettere, che baldanzoso ne vada il ladro dell'honor mio;

e già che non m'è permesso di sbranarlo con queste mani, e se bene l'uso di ferro ostile mi mancasse, gli stimoli della mia giusta vendetta cangierebbero queste dita in pungenti stili per atterrarlo. Prego i Dei, che a suoi misfatti li riserbino il meritato castigo, e mentre in tanto

*Compatite il mio male o tronchi, o selve*

*Lacerate il crudele o fere, o belve.*

Irresoluta, svergognata chi mirerammi? Vilipesa, tradita non mi risento? Sì, sì, ne corro alle vendette, alle straggi: ah no, che scherzita anche l'amo, pure l'adoro. Taci lingua, non più pubblicare le tue infamie: anzi risolviti, o cuore di Tisbea, con generosa attenzione a formarti la tomba dentro dell'acque, acciò smorzato resti quel fuoco, che quasi in nulla ti ridusse; e voi, o scogli, non sdegnate la mia compagnia, se anche scoglio sono io di fermezza; e se voi, onde amate, fuste la culla della dea d'amore, deh pietose, siate feretro d'una sua seguace; e già ch'in tanto

*Compatite il mio male o tronchi, o selve*

*Lacerate il crudele o fere, o belve.*

*E s'ad amor bruggiarmi il*

*cuor già piacque*

*Per ismorzare il fuoco io corro all'acque* (Perrucci, 1998:

37-40 [a. I, sc. 15].

Il trattamento che Perrucci impone alla scena spicca per la sua esautività: è un ampio contenitore di immagini in cui viene messa a frutto ogni sapienza retorica per descrivere l'irrimediabile dolore della donna tradita, non senza reminiscenze mitiche. Scandito dai distici accortamente variati, è articolato in sezioni che potrebbero valere come generici autonomi, sacrificati alla brevità o enfatizzati dall'intonazione musicale: materiale verbale a uso di un'innamorata dai toni *larmoyants*, in cui appaiono inestricabili le logiche del preventivo e del consuntivo, della premeditazione e dell'improvvisazione. Il manoscritto della Beinecke Library tradisce sin nella sua veste grafica la natura di *work in progress*, ma si sovrappone pressoché perfettamente alla versione del 1725. Non esistono elementi per stabilire priorità cronologiche, né ha senso rivendicare particolare importanza per il testimone a stampa: è chiaro – alla luce di quanto si legge in tutto il resto – che il dettato perrucciano fornisce spunti e citazioni che si incastonano in un monologo più stringato, che non mette in discussione il privilegio accordato a Tisbea di chiudere l'atto sull'ennesimo sopruso del *burlador* (aggravato dalla coincidenza, in questo caso, di colei che è ingannata e di chi soccombe alla morte), ma contiene e assorbe la portata dirompente della situazione teatrale. Ridurre «nella forma in cui oggi si rappresenta» non è necessariamente sostituire un risultato poetico all'altro, ma dare spazio e legittimità a varianti d'uso, ri-trascrizioni, elaborazioni attoriali che si sono rivelate di successo forse proprio per la loro capacità di rievocare antigrifi prestigiosi senza eccessivi sovraccarichi linguistici e/o interpretativi (lo stesso Perrucci, poco prima di morire, rimise mano a una rappresentazione di metà Seicento su San Gennaro del dottor Joele nella consapevolezza che *gaudent brevitate moderni*; cfr. Perrucci, 1704; Cotticelli, 2007): un ulteriore esempio dei confini assai labili che l'autorialità teatrale ha lungo tutta l'età moderna, e di una instabilità dei testi che a volte si interrompe non per l'intrinseca qualità di una realizzazione (come accade nel 1690, o ancor prima con Molière), ma per fissare e rendere fruibili quegli equilibri consacrati dalle pratiche dello spettacolo<sup>19</sup>.

Il manoscritto della biblioteca americana riflette le istanze di una compagnia cui afferiscono attori specializzati in altre parti comiche (è il caso di Mezzettino) e opta per alcune soluzioni originali, quale quella di far parlare il Re di Castiglia in un assai improbabile spagnolo<sup>20</sup>, quasi

<sup>19</sup> Temi variamente trattati in Cotticelli, Puggioni (2017: 69-344); ma si vedano anche Ferrone (1985-1986: 5-44); Ferrone (1988); Ferrone (1994); Ferrone (2003).

<sup>20</sup> Cfr. l'inizio dell'atto secondo (ICA, 33, 10, cc. n.n.): «Rè. Che Occasione ò Duca es tan ponderosa, che turba la serenità de vuestro semblante? Fortunado deve chiamarsi este Reyno, si puede serbir d'Asilo a vuestra Persona. / D. OTT. Chi nacque Reye non sa che operare da tale; la nostra regal magnificenza o Sire sa obbligare anche chi non hà sensi di conoscere che cosa sia obbligazione. / RE: Dezideme o Duche Che azidiente vos ha forzado a lassar las Delizias de las (sic) famosa Partenope y ve-

perseguendo un incongruo tratto di realismo tra le radicate convenzioni dello spettacolo. L'ipotesi più verosimile è che entrambi i testimoni riaborino a loro modo la *vulgata* perrucciana, l'uno per immediate necessità di messinscena, l'altro nell'idea di restituire alla circolazione libraria un'opera segnalandone l'assetto con cui si era imposta sui palcoscenici.

Abri apparteneva con molta probabilità a una famiglia di stampatori originaria di Roma e attiva nel primo quarto del XVIII secolo in territorio napoletano, specializzata in testi tragi-sacri di impronta gesuitica<sup>21</sup>. Il dato sorprendente è che nel 1725 non sia fatta alcuna menzione del nome di Perrucci, il che confermerebbe quale successo senza precedenti sia toccato in sorte a tanto suo lavoro teatrale senza alcun tipo di riconoscimento personale (è un fatto oggetto di specifiche lamentele nel *Dell'arte rappresentativa*; cfr. Cotticelli, 2011: 51-56). Assai significativo è che di questa versione ridotta sopravvivano quattro ristampe, una, senza data ma presumibilmente degli anni Quaranta<sup>22</sup> (dove già compare l'avviso all'«Amico lettore» che Perrucci prepone all'edizione del 1690), un'altra del 1764<sup>23</sup>, e quindi due ristampe napoletane per i tipi di Domenico Sangiacomo del 1799<sup>24</sup> e del 1810<sup>25</sup>. È da segnalare che anche nella stampa del 1799 è ristampato l'avviso perrucciano<sup>26</sup>: un risarcimento parziale alla memoria dell'autore, ma che attesta – a distanza di molto tempo – come non fosse scomparsa del tutto l'identità dell'*Urtext* e, anzi, si riconfermava la presenza di un documento rilevante atto a ricollocare l'esperienza di Abri in una storia molto più lunga e articolata. Per chi fosse in grado di leggerla, beninteso.

Ma la lunga durata di questa vicenda editoriale a Napoli, pur ribadendo alcune specifiche modalità della teatralità di *ancien régime*,

nire en Castiglia [...] Non temete ò Duca Che el rigor de contraria fortuna, quando està declarada vuostra innoziaza *qui sonano le Trombe* s'esplora la causa del rumor dellos stromientos Militares, y vuos (sic) ò Duca preparadeve a rizebir por mis manos quanto puede dar un Rey, che conosce vuestro merito».

<sup>21</sup> A menzionare esplicitamente Michele Abri quale membro della famiglia di stampatori Abri, di cui furono principali esponenti Antonio e Nicolò, è Di Marco (2010: 34), alla voce dedicata. Sulla predilezione per i testi tragi-sacri sulla scia di un uso secentesco cfr. Risolo (1988) e Campanelli (1988). Tuttavia Abri pubblica il testo, che avrebbe comunque – per via del trattamento perrucciano – affinità con un repertorio teatrale edificante, presso Paci, il che potrebbe suggerire l'ipotesi che un esperto del mercato librario abbia sfruttato altrove le potenzialità di un prodotto ancora molto vitale sulle scene non solo napoletane, mettendo in circolazione un testo nella forma riveduta e corretta delle compagnie che a partire dal modello di Perrucci si erano impossessate di un dettato poetico riducendolo e adattandolo a esigenze di maggiore fluidità.

<sup>22</sup> *Il Nuovo Convitato di pietra* [s.d.], ma databile fra gli anni 1740-1750.

<sup>23</sup> *Il Nuovo Convitato di pietra* (1764).

<sup>24</sup> *Il Nuovo Convitato di pietra* (1799).

<sup>25</sup> *Il Nuovo Convitato di pietra* (1810).

<sup>26</sup> *Il Nuovo Convitato di pietra* (1799: 3).

nell'intricato percorso del *Convitato* lascia trapelare qualche elemento dissonante. In ambito melodrammatico ancora nel 1783 Giovanni Battista Lorenzi e Giacomo Tritto portano in scena una versione del *plot* che si rivela fedele al principio di una reinvenzione nel solco del montaggio di una serie di motivi topici<sup>27</sup>. Abri e l'anonimo (o gli anonimi) estensori del manoscritto Beinecke riflettono un atteggiamento dissimile: recuperano e modificano – noncuranti dell'*auctor*, ma con un sostanziale rispetto delle soluzioni sceniche salienti – quello che a loro a tutti gli effetti appare come un 'classico', un punto di non ritorno testuale di una tradizione che continua a scorrere fluida, ma che ha, in quella versione, un imprescindibile termine di raffronto. È un debolissimo indizio della trasformazione dell'idea di repertorio da quella tematica e concettuale dell'età moderna a quella concentrata sul modello testuale dei tempi a noi più vicini. La coesistenza di queste due tensioni è un altro fattore problematico della scena del XVIII secolo, come problematica appare la riproposta di Abri nell'arco di circa ottant'anni, sempre che alla coincidenza di una ristampa con il fatidico anno 1799 non si voglia attribuire il rilancio di un intento moralizzatore di stampo reazionario. Nonostante le modifiche, anche se si vuole confinare il successo del testo a un circuito intellettuale e libresco, siamo pur sempre di fronte alla permanenza di un verbo barocco in un clima percorso da linguaggi assai distanti per qualità e scelte poetiche. È quanto affiora però, in modi e forme diverse, dalla drammaturgia di Amenta<sup>28</sup>, dall'unica esperienza comica di Scarlatti su libretto di Tullio con *Il trionfo dell'onore* del 1718<sup>29</sup>, dalle messinscene di Belvedere cui assisteva Metastasio, tra d'Isa e gli autori del *Siglo de oro* (cfr. Greco, 1986; Cotticelli, 2009), dalla diffusa *hispanidad* del Barone di Liveri a Corte fra gli anni Quaranta e Cinquanta (cfr. Cotticelli, 2015a; Barone 2016), dalle prese di posizione teorico-pratiche di un artista erudito come Pietro Napoli Signorelli (cfr. Cotticelli, 2009; Cotticelli, 2013; Cotticelli, 2018): una dialettica fra antico e moderno che risulta molto più sfumata di quanto alcune impostazioni storiografiche persistenti lascino immaginare, con il sospetto che i vecchi diaframmi tra vetusti impianti spagnoleggianti e scene riformate – a Napoli, ma non solo – siano di ostacolo alla ricognizione di un lascito di idee e di risorse molto incisivo e vitale, che attende ancora di essere pienamente compreso ed esplorato.

<sup>27</sup> Cfr. *Li due gemelli* (1783).

<sup>28</sup> Sulle ascendenze teatrali di Amenta si veda Greco (1986). Cfr. anche Dell'Aquila (2015).

<sup>29</sup> Il libretto è custodito presso la Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Maiella di Napoli, segn. Rari 10.9.124. Un'edizione online (a cura di chi scrive) è nell'ambito del progetto *Opera buffa. Napoli 1707-1750* presso la Turchini edizioni (cfr. <<http://www.operabuffa.turchini.it/operabuffa/index.jsp>>, [2020-07-24]) a cura di F. Cotticelli e P. Maione. Si veda anche Cotticelli (2014).

### Riferimenti bibliografici

- Allacci L. (1755), *Drammaturgia accresciuta e continuata fino all'anno 1755*, G. e B. Pasquali, Venezia.
- Arriva F., Ottieri E. (a cura di) (1995), *Don Giovanni, dal mito popolare a Mozart*, Edizioni del Teatro di San Carlo, Napoli.
- Barone D., Barone (poi Marchese) di Liveri (2016), *Partenio*, Coticcelli F. (a cura di), Lineadacqua edizioni, Venezia - Santiago de Compostela (Biblioteca Pregoldoniana, n° 16; <[www.usc.es/goldoni](http://www.usc.es/goldoni)> [2020-07-24]).
- Campanelli M. (1988), *Agiografia e devozione nell'editoria napoletana del Settecento*, in Rao A. M. (a cura di), *Editoria e cultura a Napoli nel XVIII secolo*, Liguori, Napoli: 447-475.
- Carandini S., Mariti L. (2003), *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro. Il nuovo risarcito Convitato di pietra di Giovan Battista Andreini. Studi e edizione critica*, Bulzoni, Roma.
- Coticcelli F. (2007), *Perrucci e la tradizione degli spettacoli gennariani: La fede autenticata col sangue (1704)*, in Luongo G. (a cura di), *San Gennaro nel XVII centenario del martirio (305-2005)*, «Campania Sacra», 38, 1-2: 269-288.
- Coticcelli F. (2009), *Il teatro recitato*, in Coticcelli F., Maione P. (a cura di), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. II. Il Settecento*, 2 voll., Turchini, Napoli, I: 455-510.
- Coticcelli F. (2011), *Il trattato Dell'Arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso. L'«impresa bellissima, e pericolosa» di Andrea Perrucci, «Commedia dell'Arte. Annuario Internazionale»*, 4: 47-91.
- Coticcelli F. (2012), *Das Eigene und das Fremde. Überlegungen zu Stellidaura Vendicante*, in Drexel K., Lepuschitz R. (eds.), *Online-Tagungsbericht zum Symposium „Das Eigene und das Fremde – Beziehungen zwischen verschiedenen Musikkulturen“*, Universität Innsbruck 2012 <<http://www.uibk.ac.at/musikwissenschaft/forschung/publikationen/daseigene/coticcelli.pdf>> (2019-04-25).
- Coticcelli F. (2013), *Sulle caratteristiche “nazionali” nel teatro napoletano dagli anni Settanta in relazione alle compagnie forestiere*, in Alfonzetti B., Formica M. (a cura di), *L'idea di nazione nel Settecento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma: 197-205.
- Coticcelli F. (2014), *Su Il trionfo dell'onore (1718)*, in Della Libera L., Maione P. (a cura di), *Devozione e passione. Atti del convegno su Alessandro Scarlatti nel 350° anniversario della nascita*, Turchini, Napoli: 183-192.
- Coticcelli F. (2015a), *Il Barone di Liveri e l'arte comica*, in Gutiérrez Carou J. (a cura di), *Goldoni “avant la lettre”: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, Lineadacqua, Venezia: 249-258.
- Coticcelli F. (2015b), “Perrucci, Andrea”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 82, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma <[http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-perrucci\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-perrucci_(Dizionario-Biografico)/)> (2019-04-26).

- Cotticelli F. (2016), *Funzioni del teatro spagnolo a Napoli nel XVII secolo*, in Antonucci F., Tedesco A. (a cura di), *La Comedia Nueva spagnola e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, Olschki, Firenze.
- Cotticelli F. (2018), *Prolegomeni a Pietro Napoli Signorelli*, in Bock E., Pauser M. (hsg.), *Denn Musik ist der größte Segen... Festschrift Helen Geyer zum 65. Geburtstag*, Studio Verlag, Sinzig (D): 51-60.
- Cotticelli F., Goodrich Heck A., Heck Th. F. (tr. and ed.) (2001), *The Commedia dell'Arte in Naples: a bilingual edition of the 176 Casamarciano Scenarios. La Commedia dell'Arte a Napoli: edizione bilingue dei 176 Scenari Casamarciano*, 2 voll., Scarecrow Press, London-Lanham (Md.).
- Cotticelli F., Puggioni R. (2017) (a cura di), *Filologia Teatro Spettacolo. Dai Greci alla contemporaneità*, Franco Angeli, Milano.
- Croce B. (1891), *I Teatri di Napoli. Sec. XV-XVIII*, Pierro, Napoli.
- Croce B. (1897), *Una nuova raccolta di scenari*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XXIX: 211-215.
- Dell'Aquila G. (2015), *Il teatro del napoletano Niccolò Amenta*, in Gutiérrez Carou J. (a cura di), *Goldoni "avant la lettre": esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, Lineadacqua, Venezia: 271-281.
- De Simone R. (1995), *Il mito del Convitato di pietra nella tradizione napoletana*, in Arriva F., Ottieri E. (1995) (a cura di), *Don Giovanni, dal mito popolare a Mozart*, Edizioni del Teatro di San Carlo, Napoli: 69-97.
- Di Marco G. (2010), *Librai, editori e tipografi a Napoli nel XVII secolo*, «La Bibliofilia», CXII, 1: 21-61.
- Li due gemelli ed Il convitato di pietra commedie di un atto per musica di Giambattista Lorenzi P.A. da rappresentarle nel Nuovo teatro de' Fiorentini nel carnevale del corrente anno 1783 [...] (1783)*, In Napoli.
- Ferrone S. (a cura di) (1985-1986), *Commedie dell'Arte*, 2 voll., Mursia, Milano.
- Ferrone S. (1988), *Drammaturgia e ruoli teatrali*, «Il Castello di Elsinore», III: 37-44.
- Ferrone S. (1994), *Scrivere per lo spettacolo*, «Drammaturgia», I: 7-22.
- Ferrone S. (2003), *Il metodo compositivo della Commedia dell'Arte*, in Lattanzi A., Maione P. (a cura di), *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, Editoriale Scientifica, Napoli: 51-67.
- Forti-Lewis A. (1992), *Maschere, libretti e libertini. Il mito di Don Giovanni nel teatro europeo*, Bulzoni, Roma.
- Goldoni C. (1935), *Mémoires*, in [Goldoni C.], *Tutto il teatro di Carlo Goldoni*, Ortolani G. (a cura di), Mondadori, Milano: I.
- Greco F. C. (1986), *Ideologia e pratica della scena nel primo Settecento napoletano*, «Studi pergolesiani. Pergolesi Studies» 1: 33-72.
- Greco F. C. (2006), *Drammaturgia della santità a Napoli in età barocca*, in Fiorino T., Pacelli V. (a cura di), *Santi a teatro. Da un'idea di Franco Carmelo Greco*, Electa, Napoli.
- Macchia G. (1966), *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Laterza, Bari.

- Megale T. (2017), *Tra mare e terra. Commedia dell'Arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*, Bulzoni, Roma.
- Michelassi N., Vuelta García S. (2010), *Novità sul teatro italiano del Seicento dalla Beinecke Rare Book and Manuscript Library (Yale University, New Haven)*, «Studi secenteschi», LI: 352-356.
- Mongitore A. (1707), *Biblioteca Sicula sive De Scriptoribus Siculis qui tum vetera, tum recentiora saecula illustrarunt [...]*, tomo I, Panormi.
- Il Nuovo Convitato di pietra Opera tragica ridotta nella forma in cui oggi si rappresenta dal sig. Michele Abri [...] (1725)*, In Napoli, per Gio: Francesco Paci [Pistoia, Bibl. Forteguerriana \*M DR. 765].
- Il Nuovo Convitato di pietra Opera tragica Ridotta nella forma in cui oggi si rappresenta dal Sig. Michele Abri [...] (1764)*, per Gio: Francesco Paci, Napoli [Pistoia, Bibl. Forteguerriana \*M. DR. 764].
- Il Nuovo Convitato di pietra Opera tragica Ridotta nella forma in cui oggi si rappresenta dal Sig. Michele Abri [...] (1799)*, per Domenico Sangiacomo, Napoli [Biblioteca Nazionale di Napoli, Sezione Lucchesi Palli, II.4.IV.9].
- Il Nuovo Convitato di pietra Opera tragica Ridotta nella forma in cui oggi si rappresenta dal Sig. Michele Abri [...] (1810)*, [Biblioteca Nazionale di Napoli, Racc. De Muto B 23], presso Domenico Sangiacomo, Napoli.
- Nuovo Convitato di pietra Opera tragica Ridotta nella forma in cui oggi si rappresenta dal Sig. Michele Abri [...] [s.d.]*, a spese di Angela Morolla [...], Napoli [Roma, Bibl. Nazionale \*35.6.C.10.4].
- [Perrucci A.] (1674), *Difendere l'Offensore overo la Stellidaura vendicante melodrama del D. Andrea Perruccio posto in note dal Sig. Francesco Provenzale Maestro di Cappella della Fedelissima città di Napoli consecrato all'Eccellentiss. Marchese d'Astorga vicerè di Napoli*, C. Porsile, Napoli.
- Perrucci A. (1690), *Convitato di pietra, opera tragica ridotta in miglior forma & abbellita dal Dottor Enrico Predaurca dedicato al Sig. Lorenzo Massari*, In Napoli, Per Gio: Francesco Paci.
- Perrucci A. (1699), *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso. Giovevole non solo a chi si diletta di rappresentare, ma a' Predicatori, Oratori, Accademici e Curiosi. Parti due [...]*, M. L. Mutio, Napoli.
- Perrucci A. (1704), *La fede autenticata con sangue nel martirio del Glorioso San Gennaro Vescovo di Benevento, Patrizio, e Protettore del Regno di Napoli. Opera tragisacra del Dottor Luigi Joele riformata per lo teatro di S. Bartolomeo dal Dottor Andrea Perrucci. [...]*, M. L. Mutio, Napoli.
- Perrucci A. (1998), *Il convitato di pietra*, De Simone R. (a cura di), con la collaborazione di Brancaccio M., Einaudi, Torino.
- Perrucci A. (2008), *A Treatise on Acting, From Memory and by Improvisation - Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso (Napoli 1699)*, Coticelli F., Heck T. F., Goodrich Heck A. (tr. and ed.), Scarecrow Press Inc., Lanham, Md. & London.
- Pirrotta N. (1991), *Don Giovanni in musica. Dall'Empio punito a Mozart*, Marsilio, Venezia.

- Profeti M. G. (2014) (a cura di), *Il teatro dei secoli d'oro*, vol. I, Profeti M. G. (coord.), Bompiani, Milano.
- Prota-Giurleo U. (1962), *I teatri di Napoli nel '600. La commedia e le maschere*, Fiorentino, Napoli.
- Prota-Giurleo U. (2002), *I teatri di Napoli nel secolo XVII. I Analecta, II La Commedia, III L'Opera in Musica*, II, Bellucci E., G. Mancini G. (a cura di), Il Quartiere, Napoli.
- Risolo M. (1988), *Stampatori e librai della parrocchia di San Gennaro all'Olmo ai primi del '700*, in Rao A. M. (a cura di), *Editoria e cultura a Napoli nel XVIII secolo*, Liguori, Napoli: 97-115.
- Weidinger H. E. (2002), *Il Dissoluto punito. Untersuchungen zur äußeren und inneren Entstehungsgeschichte von Lorenzo Da Pontes & Wolfgang Amadeus Mozarts Don Giovanni*, Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Human- und Sozialwissenschaften Fakultät der Universität Wien.
- Zorzi L. (1980), *La raccolta degli scenari italiani della Commedia dell'Arte*, in Mariti L. (a cura di), *Alle origini del teatro moderno. La Commedia dell'Arte*, Bulzoni, Roma: 104-115.
- Zorzi L. (1990), *L'attore. La commedia. Il drammaturgo*, Einaudi, Torino.

