

La fortuna del *Don Chisciotte* in Italia

A proposito di tre edizioni recenti

Maria Caterina Ruta
Università degli Studi di Palermo, Italia

Abstract Within the research promoted by the collection “Recreaciones Quijotescas en Europa” whose aim is to disseminate critical editions and translations of rewritings or reassessments of *Quijote* by Miguel de Cervantes, three librettos of Italian operas from the first half of the 18th century have been published. The operas were performed at the Viennese court of Charles VI, where the poets Apostolo Zeno and Pietro Pariati, authors of the libretto *Don Quixote in Sierra Morena*, and Claudio Pasquini, author of *Don Quixote in court of the Duchess and Sancio Panza governor of the island Barattaria*, had been invited to work. In the essays preceding these editions, the specialists involved in the research describe the cultural and social environment the operas were intended for, deepen the relationships between Cervantes’ novel and the adaptations of the librettos, also commenting on their changes in the light of the new context.

Keywords Success. Libretto. Quixote. Opera. Eighteenth century.



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2020-02-18
Published 2021-06-29

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Ruta, M.C. (2021). “La fortuna del *Don Chisciotte* in Italia. A proposito di tre edizioni recenti”. *Rassegna iberistica*, 44(115), 273-282.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/16/016

Con il saggio di Eugenio Mele del 1909, «La fortuna del Cervantes in Italia nel Seicento», si avvia la ricostruzione della diffusione in Italia del *Don Quijote de la Mancha* di Miguel de Cervantes. La traduzione della Prima parte dell'opera (Madrid, 1605) a opera di Lorenzo Franciosini si pubblica a Venezia nel 1622 con ritardo rispetto a quelle inglese (Thomas Shelton, 1612) e francese (César Oudin, 1614). La versione italiana della Seconda parte (Madrid, 1615) appare nel 1625 (Venezia) ancora per mano di Franciosini (Pini 2005). A lungo si è creduto che negli altri Paesi europei l'opera dello scrittore spagnolo avesse suscitato un interesse immediato, manifestato nell'appropriazione dei protagonisti, don Chisciotte e Sancio Panza, nei primi rifacimenti del romanzo. Il ritardo editoriale italiano non impedì, invece, che l'opera fosse conosciuta da un pubblico colto, che lesse il testo anche nella lingua originale o in francese. L'accurata documentazione, che si è accumulata in più di un secolo di ricerche, ha dimostrato che a partire dal riferimento al *Quijote* contenuto nel poema eroicomico *La secchia rapita* di Alessandro Tassoni (1615), le rielaborazioni e le imitazioni del romanzo si susseguirono con una certa regolarità conquistando in particolare una posizione di privilegio nel campo musicale (Croce 1911; Flaccomio 1928; Scamuzzi 2007).

Il primo drammaturgo italiano che valorizzò le potenzialità liriche dell'opera di Cervantes fu il senese Girolamo Gigli, che utilizzò il tema della pazzia, in due dei suoi quattro lavori, nei personaggi di Lucrina del melodramma *Amore fra gli impossibili* (1693) e di don Ramiro nella commedia in prosa *Un pazzo guarisce l'altro* (1698), apportando notevoli variazioni al testo originale (Frenquellucci 2010).

Nel secolo XVII e nella prima metà del XVIII si afferma l'interpretazione del personaggio principale e del deuteragonista in chiave burlesca e parodica. Successivamente proprio quella cultura illuminista, che si mostrò ostile alle lettere spagnole, accusate di aver provocato la decadenza della letteratura italiana, diede inizio alla scoperta degli aspetti positivi dell'opera, preparando la svolta idealista dell'interpretazione romantica. Nei vari riadattamenti i personaggi principali delle storie narrate, compreso il cavaliere mancego, si rendono sempre più autonomi rispetto al testo spagnolo e convivono con nuovi personaggi di origine italiana, per esempio maschere della *Commedia dell'arte* o le figure di Galafrone e Coriandolo Speciale secondo, un processo di riattualizzazione simbolica del loro ruolo (Lolo 2007; Jurado Santos 2018; Yllera Fernández 2011). In linea generale, data la complicata estensione del testo cervantino, ogni sua rielaborazione impone la scelta fra le presunte avventure del cavaliere e dello scudiero, seguendo la linea orizzontale della narrazione, la struttura a schidionata nella lettura di Šklovskij (1966), o la selezione di qualcuno degli inserti verticali distribuiti nell'intera opera (Segre 1974), in virtù anche del genere letterario o artistico prescelto e delle attese del pubblico contemporaneo. Inoltre, quando si tratta di testi

teatrali, l'autore deve realizzare il processo di transcodifica del segmento narrativo del testo di Cervantes a una struttura drammatica.

In riferimento a quanto detto sono sorti il progetto *Q.Theatre*, *Theatrical Recreations of Don Quixote in Europe*, coordinato dal professore Nicholas Brownless dell'Università degli Studi di Firenze, che gode del finanziamento della Commissione Europea (Europa Creativa), e la collezione «Recreaciones Quijotescas en Europa» che, codiretta da Agapita Jurado Santos dell'Università degli Studi di Firenze e da Emilio Martínez Mata dell'Università di Oviedo, si è proposta di promuovere e diffondere, in ambito nazionale e internazionale, edizioni critiche e traduzioni di riscritture o rielaborazioni del romanzo di Miguel de Cervantes *Don Quijote de la Mancha*, nonché studi e ricerche sull'opera e le sue reinterpretazioni dalle origini fino alla contemporaneità» (Zeno, Pariati 2019, II). Di questa attività di ricerca, che oggi conta quindici titoli, fa parte l'edizione dei libretti delle tre opere di autori italiani con argomenti tratti dal *Don Chisciotte della Mancia*, che si pubblicarono nella prima metà del Settecento. Le pubblicazioni sono state finanziate con fondi europei (progetto *Q.Theatre*), con il contributo del Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia dell'Università degli Studi di Firenze e del progetto *Recepción e interpretación del Quijote 1605-1830. Traducciones, opiniones, recreaciones*, finanziato dal Ministerio de Economía y Competitividad de España (Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia) e diretto da Emilio Martínez Mata.

Nella «Prefación», a *Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria* (Pasquini 2017), la prima delle tre edizioni ad essere pubblicata, anche se l'ultima in ordine di creazione, Agapita Jurado Santos ricrea il fenomeno della circolazione del *Don Chisciotte* nel panorama europeo nei secoli XVII e XVIII, mettendo in luce l'internazionalità di una cultura che si giovava di frequenti relazioni, dovute sia ai matrimoni fra le famiglie dei regnanti, sia ai movimenti delle truppe a causa delle continue guerre, e anche agli scambi degli artisti dei vari settori, che si trasferivano con facilità da una corte all'altra (Pasquini 2017, IX-XXXIII). Nel caso della narrazione di Cervantes le opere italiane contribuirono a diffondere in area germanica le trame e i personaggi spagnoli grazie alla lungimiranza dell'imperatore Carlo VI, che chiamò a lavorare alla corte viennese numerosi artisti italiani fra i quali, oltre agli autori delle opere che qui si considerano, possiamo ricordare Metastasio e Paisiello.

Con ricchezza di documentazione Fabio Bertini ha ricostruito i fermenti della corte di Vienna negli anni in cui vi soggiornarono gli artisti italiani, motivando di conseguenza la quantità e la qualità della produzione operistica in generale e di quella con tematica cervantina nello specifico. La riunione di culture e lingue diverse favorì la realizzazione di quello che lo stesso Bertini ha chiamato il 'Ciclo vien-

nese'. A corte le opere si eseguivano generalmente o per festeggiare particolari circostanze o nel periodo di Carnevale: la prima esecuzione di *Don Chisciotte in Sierra Morena* (tragicommedia per musica in cinque atti) (Zeno, Pariati 1719a) ebbe luogo durante il carnevale del 1719, quella di *Don Chisciotte in corte della Duchessa* (opera serioridicola per musica in cinque atti) (Pasquini 2019) per lo stesso festeggiamento del 1727, seguita nel carnevale del 1733 da *Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria* (commedia per musica in tre atti).

Presiede, quindi, alle tre edizioni l'idea di un lavoro multilingue e multidisciplinare che vede la compresenza di esperti dei diversi settori interrelati. Le Prefazioni sono affidate a ispaniste specializzate nella conoscenza del *Don Chisciotte*, Jurado Santos, Pini e Ruta, le quali sottolineano gli aspetti salienti degli episodi rielaborati dai librettisti e la maggiore o minore fedeltà del nuovo testo all'originale. L'edizione e lo studio critico dei libretti è compito degli italinisti, Fabio Bertini per le due opere di Caldara e Elisa Martini per quella di Conti.

Il libretto del 1719, sorprendentemente fedele al testo originario, come gli autori dichiarano nell'«Argomento» iniziale e come ho potuto verificare nella mia «Prefación» (Zeno, Pariati 2019a, XVII-XXV), si riferisce a un episodio narrato per frammenti nei capitoli XXIII-XXXVI della Prima parte: nel cammino verso la Sierra Morena, dove il cavaliere vuole vivere un periodo di penitenza, i due protagonisti del romanzo incontrano Cardenio, divenuto pazzo per amore. Con il racconto della sua vita si innesta nella storia principale una complessa vicenda con quattro personaggi, le coppie di Cardenio e Lucinda e di Fernando e Dorotea, che si concluderà felicemente, dopo varie peripezie, nella locanda dove tutti andranno a passare la notte.

Nelle due opere successive si trattano argomenti della Seconda parte del romanzo (1615). In quella del 1727 Pasquini sfrutta il soggiorno di don Chisciotte e Sancio al palazzo di caccia dei Duchi, cogliendo la potenzialità teatrale di questo lungo segmento del libro, mentre nell'opera del 1733 si ritaglia l'episodio del governo di Sancio nella finta isola Barattaria. In quest'ultimo caso il libretto di Pasquini ha il merito di valorizzare la figura del popolano che gradatamente acquisterà sempre più spazio, liberandosi in parte dal ruolo di personaggio 'buffo', attribuitogli fin dalle prime letture seicentesche.

Non si pensi, tuttavia, che i temi trattati siano frutto solo dell'attività degli abili poeti di corte e della sola lettura della traduzione di Franciosini, c'era già una tradizione di riutilizzo dei protagonisti e degli episodi del romanzo più amati dal pubblico che risale alle prime *Mascaradas* che circolarono durante le feste spagnole, e le diverse forme di spettacolo che si rappresentarono nei teatri europei. La selezione dei temi delle tre opere in questione, infatti, non è originale, come dimostrano gli studi condotti negli ultimi decenni, che, per esempio, hanno messo in rilievo una evidente affinità dei tre li-

bretti con opere teatrali francesi colte. Per quanto riguarda *Don Chisciotte in Sierra Morena*, si ricordi in primo luogo la tragicommedia di Pichou, *Les folies de Cardenio* (1630) e, passando a Guyon Guérin de Bouscal, la commedia in cinque atti *Dom Quixote de la Manche* (1639). Questa fa parte di una trilogia che comprende anche *Dom Quichot de la Manche. Seconde partie* (1640) e *Le Gouvernement de Sanche Pansa* (1642), che mostrano evidenti punti di contatto con il testi di Giovanni Claudio Pasquini.

La *pièce* del 1642 sul governo di Sancio, quindi, si configura come prima rappresentazione dell'autonomia del popolano che si trova a governare lontano dal padrone, tema che sarà ripreso in seguito da altri autori fino ad arrivare a tempi molto vicini alla commedia di Pasquini, il quale si prende la libertà di introdurre nella finta isola don Chisciotte, che va in soccorso del suo fedele scudiero contro l'assalto dei nemici dell'isola.

Alla corte dei Duchi i due personaggi sono privati della loro libertà e manovrati a scopo ludico come attori di una rappresentazione. Ciò non toglie, tuttavia, che in alcune situazioni emergano posizioni più vicine al testo di Cervantes che alle reinterpretaioni che il suo romanzo aveva subito nel corso degli anni. La catena di testi dedicati a questo tema in sostanza si conclude per lo più con una critica dell'aspirazione a una ascesa sociale ancora molto prematura per l'ideologia del tempo, ma è prevedibile che il clima carnevalesco del debutto dell'opera di Caldara poteva favorirne una visione ribaltata a favore della classe subalterna. Come osserva Bertini, sulla scena viennese si realizzava una mescolanza di rappresentanti delle classi sociali allo stesso modo di quanto accade nel *Don Chisciotte* originale. Servi, contadini, dame di compagnia, soldati, nobili di livello più modesto e Grandi di Spagna, tutti partecipano alla messa in scena dando vita a spettacoli che giustificano le definizioni di 'tragicommedia' o 'opera semiseria', in quanto, alle soglie della prossima riforma dell'opera lirica, ancora era possibile fondere la tragedia e la commedia, il serio e il comico.

Per dare conto della prospettiva internazionale in cui le tre opere si inquadrano, nel progetto iniziale si è deciso di pubblicare, insieme all'edizione critica del testo in italiano, la traduzione in tedesco: per le due di Caldara, nel caso del *Sancio* alla versione curata da Guillermo González Amaya si accompagna la revisione in veste diplomatica di Hans Honnacker, mentre la trascrizione del libretto in tedesco del *Don Chisciotte in corte della Duchessa* è di Matthias Bürgel. Si è aggiunta una traduzione sinottica in spagnolo a opera della stessa Jurado Santos per i libretti di Pasquini e di Aranna Fiore per quello di Apostolo Zenò e Pietro Pariati. La versione tedesca del *Don Chisciotte in Sierra Morena* fu pubblicata poco dopo il debutto dallo stesso editore Van Ghelen, che aveva pubblicato il libretto in italiano, che, però, non si include nella nuova edizione. Nello stesso

1719 Lovisa lo pubblicò a Venezia, diffondendo nella città di Zeno la notizia dell'evento.

Nel suo accurato saggio Anna Laura Bellina (Zeno, Pariati 2019, XXVII-XLIII) esamina la partitura di *Don Chisciotte in Sierra Morena* e ripercorre anche l'articolato percorso dell'opera nei successivi decenni del XVIII secolo. La studiosa si è impegnata nel compito di stabilire lo *stemma* dei testimoni che riproducono il libretto completo con le corrispondenti partiture, siano essi a stampa o manoscritti, compresi fra l'anno del debutto e la pubblicazione di Mannheim del 1755, in cui ancora appaiono le due versioni in italiano e in tedesco. Il corredo delle quattro tabelle completa il quadro delle informazioni che forniscono numerosi e interessanti spunti analitici nel campo musicale. Bellina ci informa sui nomi degli esecutori tutte le volte che ha potuto reperire le fonti necessarie, precisando che quelli della prima esecuzione furono tutti italiani. Nelle Tavole II e III enumera i *pezzi chiusi* dei testimoni esaminati, indicando i dettagli del testo e della partitura, e nella IV ordina le esecuzioni successive alla prima secondo i generi delle rappresentazioni. Frutto di una ricerca di sicura e sperimentata competenza, l'insieme dei dati fornisce al lettore esperto la possibilità di seguire il viaggio erratico di questa primo *Don Chisciotte* settecentesco per tutta la prima metà del secolo.

Nella sua «Introduzione» Elisa Martini (Zeno, Pariati 2019, 1-21) esamina la composizione del libretto cercando di evidenziare le modalità secondo le quali i due poeti si distribuirono la redazione delle rispettive parti. Seguendo la sua inclinazione Apostolo Zeno curò le scene drammatiche, lasciando a Pietro Pariati le situazioni comiche. C'era anche il problema di dare una unità strutturale ad uno spettacolo che per la varietà degli argomenti, dei tempi e dei luoghi poteva apparire dispersivo. Il compito toccò all'autore veneziano che, per altro, nella sua poetica contemplava il rispetto delle unità aristoteliche e la semplificazione degli eccessi della spettacolarità seicentesca.

Martini segnala le affinità del testo con la tradizione letteraria italiana ed europea cogliendo riferimenti più nascosti di quelli che appaiono evidenti anche a un lettore meno esperto. Nel suo commento la studiosa mette in risalto le modifiche che Zeno opera nei riguardi dei personaggi delle due coppie non solo per rispondere alla sua rigorosa visione etica della vita, ma anche per dotarli di maggiore forza drammatica e accentuare il *pathos* della storia a quattro, che nel teatro del tempo doveva necessariamente primeggiare. Particolarmente disponibile all'arricchimento del suo ruolo è la figura di Dorotea che, nella seconda parte della storia allo scopo di riportare a casa il malandato don Chisciotte, dà vita a un pezzo di metateatro, fingendosi davanti al cavaliere la disgraziata principessa Micomicona, bisognosa del suo soccorso. I personaggi dell'idalgo mancego e del suo servo nel complesso perdono parte del loro protagonismo. Don Chisciotte risulta impoverito e particolarmente esposto alle tentazioni amorose.

A differenza di altri testi, però, non si mostra mai codardo e nel complesso il suo ruolo oscilla fra il *miles gloriosus* e l'eroe malinconico.

Le vicende rappresentate nei libretti del 1727 e del 1733, come illustra Donatella Pini nella «Prefazione» a *Don Chisciotte in corte della Duchessa* (Pasquini 2019, VII-XXI), occupano un buon numero di capitoli della Seconda parte del *Quijote* originale. I loro contenuti, raggruppati per nuclei tematici, sono distribuiti fra i due testi del poeta senese, in particolare separando l'esperienza di Sancio del governo della finta isola Barattaria dal soggiorno trascorso a corte insieme al padrone. Nel complesso alcuni eventi si omettono, altri vengono modificati o ricordati trasversalmente, altri ancora aggiunti, secondo le analogie e le differenze che Pini mette in rilievo quando esamina l'azione teatrale dell'opera. Il progetto doveva tenere in conto l'ambiente e la circostanza cui era destinato e, inoltre, come è risaputo, nel teatro del Sei-Settecento bisognava adeguarsi alle voci dei cantanti che formavano la compagnia di cui si disponeva per il debutto.

Eccetto donna Rodrigues e Altisidora, gli altri personaggi, che contribuiscono allo svolgimento della trama, sono creazioni originali. La giovane Altisidora acquista un protagonismo nuovo, è presente fin dall'inizio dell'azione con un ruolo di rilievo e, in ossequio alle esigenze drammatiche dell'epoca, è coinvolta in una storia d'amore con due rivali, come accade nel melodramma di Zeno e Pariati fra Cardenio e Fernando. Nel relativo «Argomento» l'autore dichiara di essersi preso delle libertà in relazione all'intrigo amoroso nel rispetto sostanziale, però, del testo di Cervantes. Del soggiorno alla corte dei Duchi il librettista coglie in particolare la continua creazione di situazioni metateatrali che coinvolgono l'illuso cavaliere e l'ingenuo scudiero e che, sottolinea Pini, nella rappresentazione alla Corte di Carlo VI, si calano in un autentico spettacolo, secondo una *mise en abîme* della metateatralità, presente, ma in minore misura, nel romanzo cervantino. Anche in questo libretto Sancio fa un sintetico resoconto delle avventure che la coppia di cavaliere e scudiero ha vissuto, dimostrando che Pasquini conosceva tutto il romanzo, come altri dettagli e riferimenti sparsi nel libretto attestano.

In merito alle due opere di Caldara Fabio Bertini (Pasquini 2019, 1-17; 2017, 1-40) nelle due «Introduzioni», oltre a ricostruire il processo di formazione dell'ambiente culturale della Corte viennese, si occupa della carriera di Pasquini e del suo graduale inserimento fra gli artisti di corte in special modo nel suo rapporto con Apostolo Zeno, che rimane il suo maestro anche quando crede di essersi emancipato da lui. Nell'«Introduzione» a *Don Chisciotte in corte della Duchessa* lo studioso evidenzia frammenti del testo, più o meno brevi, nei quali rintraccia diversi echi dei libretti del Veneziano, anche se abilmente rielaborati. Il diverso genere letterario praticato da maestro e allievo non basta ad annullare la dipendenza del secondo dal primo, anche se, ritornato Zeno a Venezia, Pasquini si affretta a stringere rap-

porti con Metastasio, giunto alla Corte viennese nel 1730. A chiusura del suo saggio Bertini ricorda lo scherzo che alcune circostanze del suo tempo giocarono all'austero Zeno, facendo attribuire per errore la paternità del libretto di *Don Chisciotte in Sierra Morena* a Pasquini e confondendo il libretto del 1719 con quello del 1727.

Forse questa sintetica rassegna delle tre pubblicazioni della Società Editrice Fiorentina non dà sufficiente conto della complessa operazione che l'edizione di ciascun libretto ha richiesto, spero, tuttavia, che sia evidente che i volumi sono disponibili a una doppia lettura: nella loro integrità per gli addetti ai lavori e per un'agevole conoscenza di testi rari per i curiosi della storia della lirica italiana.

Bibliografia

- Croce, B. (1911). *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*. Bari: Laterza.
- Flaccocomio, R. (1928). *La fortuna del 'Don Quijote' in Italia nei secoli XVII e XVIII e il 'Don Chisciotte' di G. Meli*. Palermo: Santi Andò e figli.
- Frenquellucci, C. (2010). *Dalla Mancia a Siena al Nuovo Mondo. Don Chisciotte nel teatro di Girolamo Gigli*. Firenze: Olschki.
- Guérin de Bouscal, G. (1639). *Dom Quixote de la Manche*. Paris: Toussaint Quinet.
- Guérin de Bouscal, G. (1979). *Dom Quixote de la Manche*. Éd. par D. Dalla Valle et A. Carriat. Genève: Librairie Slatkine; Paris: Librairie Champion.
- Jurado Santos, A. (2018). *El "Quijote" cabalga por Europa (Siglo XVII)*. Firenze: Società Editrice Fiorentina. *Recreaciones quijotescas en Europa* 3.
- Lolo, B. (ed.) (2007). *Cervantes y el «Quijote» en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia; Centro de Estudios Cervantinos.
- Mele, E. (1909). «La fortuna del Cervantes in Italia nel Seicento». *Studi di Filologia Moderna*, 3(4), 20-35.
- Pasquini, G.C. (2017). *Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria*. Introduzione, edizione critica e commento di F. Bertini. Premessa di L. Dei. Prefazione di A. Jurado Santos. Traduzione spagnola di A. Fiore. Trascrizione del libretto tedesco di G. González Amaya, rivista in veste diplomatica da J. Honnacker. A cura di E. Martini. Coordinatrici della ricerca A. Jurado Santos e L. Riccò. Firenze: Società Editrice Fiorentina. *Recreaciones Quijotescas en Europa* 1.
- Pasquini, G.C. (2019). *Don Chisciotte in corte della duchessa*. Introduzione, edizione critica e commento di F. Bertini. Prefazione di D. Pini. Traduzione spagnola di A. Jurado Santos. Trascrizione del libretto tedesco di M. Bürgel. Firenze: Società Editrice Fiorentina. *Recreaciones Quijotescas en Europa* 9.
- Pichou (1630). *Les folies de Cardenio. Tragi-comédie*. Paris: François Europa.
- Pini, D. (2005). «La traducción del *Quijote* al italiano». Vega Cernuda, M.Á. (ed.), *¿Qué Quijote leen los europeos?* Madrid: Universidad Complutense, Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, 45-50.
- Scamuzzi, I. (2007). *Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII. Encantamiento y transfiguración*. Vigo: Ed. Academia del Hispanismo.
- Segre, C. (1974). «Costruzioni rettilinee e costruzioni a spirale». *Le strutture e il tempo*. Torino: Einaudi, 183-219.

- Šklovskij, V. [1925] (1966). «Come è fatto il *Don Chisciotte*». *Una teoria della prosa*. Bari: De Donato, 99-141.
- Yllera Fernández, A. (2011). «Como quien mira los tapices flamencos por el revés (don Quijote sobre la escena francesa en tiempos de Luis XIII)». *Acto de investidura del grado de Doctor Honoris Causa*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 23-72.
- Zeno, A.; Pariati, P. (2019). *Don Chisciotte in Sierra Morena*. Introduzione, edizione critica e commento di E. Martini. Prefazione di M.C. Ruta, con un saggio di A.L. Bellina. Traduzione spagnola di A. Jurado Santos. Firenze: Società Editrice Fiorentina. *Recreaciones Quijotescas en Europa* 8.
- Zeno, A.; Pariati, P. (1719a). *Don Chisciotte in Sierra Morena*. Tragicommedia per musica da rappresentarsi nella cesarea corte per comando augustissimo nel carnevale dell'anno 1719. La musica è del signor Francesco Conti, tiorbista e compositore di camera di sua maestà cesarea e cattolica, per Domenico Lovisa con licenza de' superiori, in Venezia.
- Zeno, A.; Pariati, P. (1719b). *Der Don Quixote in dem Schwartzten Gebürg*. Denen Römisch-kayserlichen wie auch Königlich-spanischen Catholischen Majestäten auf allergnädigsten Befehl zur Fasnachtsunterhaltung welsch gesungener vorgestellt im Jahr 1719. Gegenwärtige Vorstellung ist in die Music verfasset worden vom Herrn Francesco Conti, der Römisch-kayserlichen und Königlich-spanisch Catholischen Majestät Tiorbisten und Cammer-Compositoren, gedruckt bey Johann van Ghelen, kayserlich und königlich spanischen Hof-Buchdruckern, Wien.

