

MARIA GRAZIA PROFETI

*Teatro spagnolo a Milano:  
un «Vello d'oro» dimenticato*

*La rimozione*

È oggi indubbiamente più facile tracciare un quadro della presenza del teatro spagnolo nella Milano del Seicento di quanto non fosse appena vent'anni fa, quando sul teatro iberico in tutta l'Italia se ne sapeva davvero poco. Se ne ha la riprova nel consultare le storie della letteratura italiana della prima metà del secolo xx, che relegano la commedia di imitazione o di derivazione spagnola in zone da sottoprodotto, alludono appena alla 'comedia spagnoleggiante' del Seicento, e solo menzionano Giacinto Andrea Cicognini come adattatore.<sup>1</sup>

Ho ripercorso di recente le tappe di questa rimozione e posso quindi risparmiarmi il percorso puntuale delle relazioni tra le due penisole:<sup>2</sup> sulla ricezione lacunosa del teatro spagnolo nell'Italia dell'Ottocento e del Novecento pesano una serie di ragioni, essenzialmente extra-letterarie, di tipo storico ed ideologico, che si coagulano nell'equivoco risorgimentale della «dominazione spagnola». Una visione anacronistica, naturalmente: il milanese e il napoletano erano veri e propri viceregni, dove gli spagnoli «esercitarono i loro poteri cercando di saldare i bisogni della monarchia con gli interessi delle popolazioni, le autorità nominate dal centro con quelle espresse localmente dagli abitanti»;<sup>3</sup> la cosiddetta «dominazione» fu una integrazione vivace di beni e mezzi, anche se tale non appare agli occhi di un Manzoni.<sup>4</sup> Ma se gli storici

<sup>1</sup> Ad es. l'ed. 1954 di SANESI 1935, l'ed. del 1955 di BELLONI 1903, e JANNACO 1963.

<sup>2</sup> Cfr. PROFETI 1998, 2002 e 2003a.

<sup>3</sup> PROSPERI-VIOLA 2000, p. 73.

<sup>4</sup> Il «Milanesado», come si sa, passa nel 1535, morte dell'ultimo Sforza, all'imperatore Carlo v quale feudo dell'Impero, e successivamente al figlio Filippo II ed alla corona spagnola (situazione che perdura fino al 1700); l'amministrazione era affidata a un governatore nominato direttamente dal re, e coadiuvato *in loco* del Senato e del Consiglio segreto che applicavano un *corpus* di leggi autoctone (ARTOLA 1999, pp. 526-530). Anche se a volte si verificarono problemi circa sentenze e decisioni varate in loco, «tra strategie spagnole e aspettative milanesi si era in-

hanno fatto giustizia del *topos*,<sup>5</sup> all'inizio del secolo xx, soprattutto da un punto de vista letterario, perdurava un evidente sospetto, una coscienza infelice di queste relazioni, che si esprimeva con la riproposta di luoghi comuni, la *leyenda negra*, la Controriforma, l'inquisizione, e così via. In questo sfondo si comprende la ripulsa del teatro spagnolo dei Secoli d'Oro, che si legge come frutto di quel «dominio».<sup>6</sup>

Al contrario il sec. xvii mostra a una massiccia presenza del teatro spagnolo in Italia, come rilevava l'attore Nicolò Barbieri nella terza decade del secolo:

La Spagna prima si serviva delle nostre [compagnie] italiane e i comici vi facevano assai bene; Arlicchino, Ganassa e altri hanno servito la felice memoria di Filippo secondo e si fecero ricchi; ma dopo quel regno ne ha partorito tante che ne riempie tutti quei gran paesi, e ne manda anche molte compagnie in Italia.<sup>7</sup>

Una presenza ed una influenza che non possono sorprenderci: non solo perché la Spagna era una nazione egemone dal punto di vista politico, ma anche perché aveva sviluppato un sistema teatrale maturo e flessibile. Ci troviamo davanti ad un teatro nazionale innovatore come nessun'altro in Europa, che fa giustizia sommaria del regolismo pseudo aristotelico, che consegna a coetanei e posterì un *corpus* variegato e pletorico, un legato straordinario di migliaia di testi, situazione che non può essere paragonata a nessun'altra produzione drammatica in Europa. Qui forse si può individuare una prima ragione della sua lontananza, della sua inafferrabilità, che impedisce la percezione globale di un immenso patrimonio testuale: è la sua stessa ricchezza che ne rende difficile la valutazione, che rivela un teatro aureo meno definibile e circoscrivibile di altri, e quindi più difficile da assimilare in altre culture.

Inoltre questo *corpus*, complesso proprio per la sua pletoricità, ci è giunto in testi difficilmente reperibili, sfuggenti, inquinati da una serie di problemi

staurato un rapporto positivo ... Né ... nei centossessant'anni della presenza spagnola nel milanese vi furono, a parte isolati tumulti in occasione di carestie, congiure e rivolte come invece si ebbero a Napoli (1547, 1647-1648) o Messina (1674-1678)» (MOZZARELLI 2002, p. 25).

<sup>5</sup> Cfr. SPAGNOLETTI 1996 e SIGNOROTTO 1996.

<sup>6</sup> Fanno poi la loro parte, successivamente, il violento anticlericalismo di Carducci, che gli fa scrivere pagine stravaganti su una rappresentazione della *Vida es sueño* a cui presenzia, nonché l'evidente ignoranza dei suoi seguaci, la diffidenza dei positivisti e l'inappellabile giudizio di Croce (derivato giusto dalla sua «posizione carducciana»): «un Croce moralista e politico, nel quale spesso l'eredità desanctisiana ... della partecipazione morale e civile ai fatti della storia letteraria opera così potentemente da insinuarsi anche ... nella scoperta, apparentemente disinteressata, della pagina di poesia» (SAMONÀ 1990, pp. 229-239).

<sup>7</sup> BARBIERI 1634, cap. xxv (pp. 105-106 dell'ed. 1636).

di paternità e di datazione, spinosi e spesso insolubili, che nascono dalla sua natura stessa: la commedia spagnola si consuma 'a caldo', nei tanti *corrales* della penisola, e viene pubblicata solo dopo che ha terminato la sua vita sulla scena. Il testo è spesso affidato a stampatori nelle cui mani giunge talora in maniera fortuita, marcato da interventi, tagli e aggiustamenti, operati dalle compagnie che lo hanno allestito.

E come poter giudicare il testo-spettacolo in un teatro intessuto di musica, attività coreutiche, recitazione? Soprattutto ci sfugge la risonanza di temi e soggetto in un pubblico tanto consapevole quanto lontano doveva essere quello europeo coevo e successivo. Se giudicare il testo letterario per il teatro è operazione sempre problematica e riduttiva, tanto più parziale si rivela in relazione a opere così legate al loro destinatario, alla prenotorietà di temi e materiali lirici.

Questa difficoltà porta con sé un falso sillogismo implicito: è teatro di consumo, e quindi cattivo teatro. A volte si salvano alcune commedie che si considerano particolarmente riuscite, oppure si salva il *corpus* nel suo insieme, come 'artigianato nobile', in una specie di attività collettiva, in un circuito simpatetico tra l'autore e il vorace pubblico del secolo XVII quale consumatore 'ingenuo'. Sono giudizi che si sono ripetuti costantemente, anche da parte di grandi studiosi.

Tuttavia, ripeto, nel suo secolo l'influenza del teatro spagnolo in Europa è indubbia, dall'Inghilterra alle Fiandre, ai paesi di lingua tedesca, alla Francia, all'Italia.<sup>8</sup> Qui lungo tutto il Seicento corre un vorace interesse per quel teatro; il catalogo delle traduzioni-adattamenti dei testi aurei allinea circa novanta opere-fonti che producono più di un centinaio di testi italiani.<sup>9</sup> Le compagnie spagnole, come dice il Barbieri e come è attestato dai documenti, compivano *tournées* italiane, e non solo nel viceregno di Napoli: giunge così in Italia sia il testo-letterario che il testo-spettacolo aureo. Nella Firenze del secolo XVII, il teatro spagnolo tradotto si mette in scena nelle accademie, in spazi pubblici e privati,<sup>10</sup> mentre la Francia dello stesso periodo saccheggia i suoi temi;<sup>11</sup> a Roma l'Ambasciatore spagnolo propone addirittura testi di Calderón in lingua originale, come d'altro canto si faceva alla corte austriaca.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> SULLIVAN 1999.

<sup>9</sup> COMMEDIA 2000; LOMBARDI-GARCÍA 1999.

<sup>10</sup> MICHELASSI-VUELTA 2004.

<sup>11</sup> PAVESIO 2000a e 2000b.

<sup>12</sup> Cfr. *infra*, le note 23 e 46. Per analoghe rappresentazioni viennesi in lingua spagnola v. PROFETI 2000a.

### *Teatro spagnolo nel Milanese*

Per quanto riguarda il Milanese, si sottolinea abitualmente il ferreo controllo che il cardinale Carlo Borromeo effettuò sugli spettacoli; tuttavia ormai si percepisce la vivace vita teatrale della capitale del ducato, e non solo per l'abbondanza degli apparati festivi in occasione dell'arrivo dei governatori, dei viaggi di personaggi illustri, nozze, battesimi, esequie regali; o per le manifestazioni pubbliche di devozione. Gli stessi principi tridentini che reggevano l'attività del Borromeo, per la necessità di *docere* attraverso il *movere* ed il *delectare*, incrementarono anche la teatralità profana e promossero spettacoli privati nei palazzi della città e nelle ville della campagna, o nelle accademie; o rappresentazioni nel Collegio dei Nobili dei Gesuiti.<sup>13</sup>

Come si sa, i testi rappresentati di produzione locale si devono nella prima metà del secolo alla fortunata dinastia degli Andreini, a cominciare dal loro capostipite Francesco; è forse meno conosciuto il fatto che sua moglie Isabella era famosa in Spagna, come dimostrano le menzioni che le dedica Lope de Vega nelle *Bizarrías de Belisa*, nel *Castigo sin venganza* e nel *Laurel de Apolo*.<sup>14</sup> Nella seconda metà del secolo scrivono per il teatro Carlo Maria Maggi (1630-1699) e Francesco de Lemene (1634-1704): nomi che attestano un controllo formale e morale sul testo teatrale, e lo allontanano dalla forma vivace e lussureggiante della *comedia áurea*; il che spiega la limitata produzione di opere di derivazione spagnola, se si paragonano i reperti milanesi con l'impressionante fioritura napoletana.

Ovviamente la lingua spagnola era ben conosciuta, come attesta la pubblicazione a Milano, nel 1619, sia della *Primera parte* delle commedie di Lope de Vega (con una dedica dello stampatore Bidelli a don Juan de Figueroa y Villegas, governatore di Milano),<sup>15</sup> sia delle *Rimas* dello stesso Lope, nel 1611, anch'esse dedicate all'allora governatore don Pedro de Velasco, da Jerónimo Bordón, che dichiara:

<sup>13</sup> Si veda l'abbondante bibliografia offerta in FIASCHINI-CARPANI 2002; fondamentale inoltre SCENA 1995 e, per la seconda metà del secolo, MAZZOCCHI 1989. Una vivace ricostruzione dell'ambiente teatrale a Milano si deve a DAOLMI 1998 a cui si può ricorrere anche per due momenti cardine nei rapporti con la Spagna: il passaggio di Margarita d'Austria per la capitale del viceregno, nel 1598, mentre si recava in Spagna per sposarsi con Filippo III, e quello di Mariana de Austria, nel luglio del 1649, anch'essa in viaggio per Madrid, come futura sposa di Filippo IV (per cui v. anche CHECA-DEL CORRAL 1982; CENZATO 1987 e CENZATO-ROVARIS 1994).

<sup>14</sup> Cfr. i vv. 195-196 del *Castigo* (ed. Díez Borque 1987, p. 125), e i vv. 228-229 del *Laurel de Apolo* (ed. GIAFFREDA 2002, silva IX).

<sup>15</sup> LOPE 1619, cc. 3-4 dei preliminari. Per l'attività dei Bidelli v. CAVAGNA 1995; per la consistenza attuale dei fondi spagnoli a Milano v. BIGLIANI 2002.

Me atrevo agora de hacerle humilde ofrecimiento de la nueva impresión de las buenas composiciones de Lope de Vega Carpio; para que a los ingenios italianos, a quienes resulta en este tiempo como natural la lengua castellana, sean más gustosas.<sup>16</sup>

Ho l'ardimento ora di offerirle umilmente la nuova stampa delle buone composizioni di Lope de Vega, perché siano di maggiore gradimento ai dotti italiani, ai quali in questi tempi risulta come naturale la lingua spagnola.

Non è per caso che Tirso de Molina ambienta in Lombardia la sua *Fingida Arcadia*: nella commedia una nobildonna milanese appare completamente invaghita delle opere di Lope de Vega, in una sorta di follia libresca simile a quella di don Chisciotte per i libri di cavalleria, esplicitamente menzionati. E nell'esordio della commedia la contessa Lucrezia appare in scena circondata dai libri del suo amato scrittore:

¡Oh, si el Po que nuestra quinta  
riega y fertiliza tanto,  
trocándose en Erimanto,  
la Arcadia que Lope pinta  
a Lombardía pasara!<sup>17</sup>

Oh, se il Po che i miei giardini  
irriga e rende fertili  
si cambiasse in Erimanto  
e in Lombardia trasportasse  
l'Arcadia che Lope illustra!

#### 'El vellocino de oro'

A questo proposito voglio segnalare un'edizione milanese in spagnolo del *Vellocino de oro* di Lope de Vega, datata 1649 e dedicata al Governatore Luis de Benavides marchese di Caracena, di cui si veda il frontespizio alla pagina seguente.<sup>18</sup> Dice la dedica del Bidelli:

*El vellocino de oro*, comedia de aquel prodigioso ingenio de Lope de Vega, fénix de las Españas, vuelvo a imprimir, y la consagro al nombre de V. E., y con mucha razón, porque las hazañas, que en esta comedia publicó la antigüedad de Jasón, las reconoscamos [sic] nosotros a nuestros tiempos mayores en V. E., que sabe con

*Il vello d'oro*, commedia di quel prodigioso ingegno di Lope de Vega, fenice della Spagna, stampo e consacro al nome di V. E., e ben a ragione, perché le imprese di Giasone che l'antichità rese pubbliche in questa comedia, noi le riconosciamo maggiori ai nostri tempi in V. E., che sa con tanto valore vincere e raccogliere vir-

<sup>16</sup> LOPE 1611, c. 2r dei preliminari. Qui e *infra* nella trascrizione normalizzo la grafia.

<sup>17</sup> Vv. 326-230 della *Fingida Arcadia* (ed. PALOMO 1971, p. 65a).

<sup>18</sup> LOPE 1649; a p. 4 dedica datata «Milan primero de Mayo 1649»; a p. 43: «En Milano, Por Felipe Ghisulfe. El Año 1649». Volume in 8° superiore; 22 cc. numerate da [1] a 42 (43-44 n.n.); segnatura 4+4 A-B, C4+2. Esemplare consultato I-PAVU, Misc. in 8°, T.327, n. 7, in buono stato di conservazione, legatura (in miscellanea) in pergamena rigida e carta, mm 158 × 100 (segnalato in BOIOCCHI 2000, pp. 56-57); altra copia US-Bp, D.149.4 (cit. in WHITNEY 1879, p. 395a).

E L  
**VELLOCINO DE ORO**  
 COMEDIA FAMOSA  
 D E  
**LOPE DE VEGA CARPIO.**  
 DIRIGIDA  
 AL EXCELENTISS.<sup>MO</sup> SEÑOR  
**D LUIS DE BENAVIDES,**  
 Carillo, y Toledo, Marques de Fromista,  
 y Caraçena, Conde de Pinto, del  
 Consejo Supremo de Guerra de Su  
 Magestad, su Governador, y Ca-  
 pitan General en el Estado  
 de Milan &c.



**EN MILAN.** A costa de Iuan Bautista Bideli Librero.  
*Con licençias de los Superiores.*

tanto valor ganar, y conservar virtudes que de ordinario se reparten, y en V. E. se ven tan unidas. Agradezca V. E. el tributo de mi observancia en esta pequeña demostración, mientras ruego su divina magestad guarde y prospere V. E. largos años para el consuelo de todos, y bien de este estado. Milán, primero de mayo 1649 ...

Juan Bautista Bideli<sup>19</sup>

tù che solitamente appaiono divise, e che in V. E. si vedono riunite.

Accetti V. E. il tributo della mia osservanza in questa piccola dimostrazione, mentre prego la sua divina Maestà di conservare e far prosperare V. E. molti anni, per la consolazione di tutti e per il bene di questo Stato. Milano, primo maggio 1649 ...

Giovan Battista Bidelli

La storia di questo testo è piuttosto curiosa: fu commissionato a Lope per essere messo in scena nel 1622, recitato da dame della corte nei giardini di Aranjuez per celebrare il compleanno di Filippo IV, con gli ingegni di Giulio Cesare Fontana. Il *Vellocino* fu preceduto dalla *Gloria de Niquea*, del conte di Villamediana, in cui la stessa regina appariva in scena, seppur senza profferire parola. Le circostanze di questa straordinaria produzione palatina sono ben conosciute: le riferiscono con minuzia due *relaciones* dovute al poeta di corte Antonio de Mendoza, una in prosa ed una in versi.<sup>20</sup> A siglare l'eccezionalità dell'avvenimento lo scoppio di un incendio impedì la recita completa del testo. Lope lo pubblica due anni dopo nella sua *Parte XIX* (1624), dedicandolo a doña Luisa Biceño de la Cueva, moglie del relatore Antonio de Mendoza, con un orgoglio che gli abituali topici *humilitatis* non nascondono, ma esibiscono meglio:

Esta fábula de *Jasón* ... representada y escrita para acompañar su fiesta de Aranjuez, la mayor que de aquel género ha visto el mundo, como las relaciones del señor don Antonio tendrán advertida, a V. M. la dedico y ofrezco, por estas calidades atrevido, y por mis ignorancias temeroso ...

He querido que V. M. sepa mi obligación con tan humilde ofrenda, si bien calificada con los dueños que tuvo; porque como el manto oscuro de la noche recibe tanto honor de las estrellas, así los rudos versos de esta fábula, del resplandor de las señoras damas que la representaron. Mal dije

Questa favola di *Giasone* ... rappresentata e scritta per celebrare la festa di Aranjuez, la maggiore di questo genere che ha visto il mondo come saprà dalle relazioni del signor don Antonio, dedico ed offro a vostra grazia, reso ardito da queste qualità e timoroso per la mia ignoranza ...

Ho voluto che vostra grazia sappia che dichiaro il mio obbligo con questa così umile offerta, anche se resa grande dai protettori che ebbe; perché come il manto oscuro della notte riceve tanto onore dalle stelle, così i rudi versi di questa favola lo riceveranno dallo splendore delle signore dame che la recitarono. Ho detto male 'not-

<sup>19</sup> LOPE 1649, pp. 3-4.

<sup>20</sup> Cfr. MENÉNDEZ Y PELAYO 1965, pp. 244-255, e PROFETI 2000b.

noche, pues aunque no estuvieran allí sus Magestades, su bizarría y hermosura le hicieran día.<sup>21</sup> te', perché anche se le loro maestà non vi parteciparono, la loro eleganza e la loro bellezza la resero giorno.

Il ricordo di quell'importante allestimento palatino rimane nello sfoggio scenografico e nella ricchezza dei costumi che il testo rivela. E nella decisiva presenza della musica, a cui è demandata anche la separazione delle due parti del testo, e che si accentua nella parte finale, tanto che Menéndez y Pelayo dichiara: «Es ... un espectáculo palaciego muy análogo a la ópera».<sup>22</sup>

Dieci anni più tardi, nel 1633, il testo è allestito alla corte di Vienna, parzialmente con le stesse dame-attrici (prima fra tutti Leonor Pimentel, che probabilmente impersonava il protagonista Giasone); la minuta documentazione dell'accadimento, attestato da una stampa viennese di Gregorius Gelbhaar, è raccolta da Andrea Sommer-Mathis e Mercedes de los Reyes.<sup>23</sup>

Quindi si tratta di un testo che aveva avuto momenti di gloria alle corti spagnola e austriaca, e aveva conosciuto una diffusione a stampa in Spagna, che lo rendeva facilmente accessibile.<sup>24</sup> E sappiamo che il soggiorno milanese della principessa nel 1649 venne proprio celebrato con un «Jasón y vellocino de oro», come recita il diario a stampa dei festeggiamenti dovuto al maestro di cerimonie Giuseppe Cicogna:

Jueves 8 de dicho mes [luglio] bajó Su Magestad de su real cuarto al patio de las comedias a un aposento que adornado y con celosías le estaba prevenido, a ver la comedia de *Jasón y vellocino de oro*, representada en música con varias mutaciones de scenas y curiosas tramoyas, de las mejores voces de Italia para este efecto de diversas partes traídas por orden del excellentísimo señor marqués de Caracena, fiesta que Su Magestad estimó mucho, y Giovedì 8 del detto mese [di luglio] S. M. scese dal suo appartamento reale al luogo della commedia in un palco che, ornato e con gelosie, le era stato preparato per vedere la commedia di *Giasone e il vello d'oro*, rappresentata in musica, con varie mutazioni di scena e curiose macchine, dalle migliori voci d'Italia allo scopo giunte da diverse parti per ordine dell'eccellentissimo signor marchese di Caracena, festa che S. M. apprezzò molto; e co-

<sup>21</sup> LOPE 1624, cc. 216v-217r.

<sup>22</sup> MENÉNDEZ Y PELAYO 1965, p. 254. Sul testo di Lope v. Díez Borque 1995 e Ferrer 1996.

<sup>23</sup> SOMMER-LOS REYES 2000.

<sup>24</sup> La stampa milanese non è tributaria di quella viennese, ma è un calco diretto dalla seconda edizione madrilena della *Parte XIX* (1626) di cui riproduce anche la *loa*. Per completare questa parte bibliografica-ecdotica ricordo che a Parma è presente un manoscritto del *Vellocino* (I-PAp, cc\* v.28032, vol. XXIX) in un volume che raccoglie cinque commedie spagnole (legatura antica in pergamena rigida, legacci asportati, costola in pelle; mm 205 × 155; di copia, inchiostro sbiadito ma leggibile). Il ms. deriva dalla *Parte XIX*, come attestano le lezioni congiuntive. Per la filiazione dei materiali cfr. PROFETI 2007.

cuantos la vieron admiraron así la suavidad de las bien concertadas voces, como lo ajustado de la representación y sus tramoyas.<sup>25</sup>

loro che la videro ammirarono tanto la soavità delle voci ben concertate quanto la perfezione della rappresentazione e delle macchine.

Secondo la relazione ufficiale delle feste, tali eccellenti voci furono quelle dei Febiarmonici:

Sarà lecito in questo luogo accennare ancora la commedia che dagli comici Febiarmonici fu in musica rappresentata a S. M. nel solito luogo delle commedie. Ella si intitolò *Iasone ed il toson d'oro*, fu accompagnata da bellissime apparenze et da vaghissime mutationi di scena. I migliori musici d'Italia si unirono per animare questa favola, gli rappresentanti la portorono con ogni dolcezza et affetto, et riuscì con applauso non meno degli attori che dell'autore. S. M. la vidde con molto gusto in una camera ornata che riguardava nel teatro fra alcune gelosie.<sup>26</sup>

Come si vede le due fonti concordano sul luogo da cui la principessa assiste allo spettacolo, nascosta agli occhi degli altri spettatori secondo il costume di corte spagnolo («al patio de las comedias a un aposento que adornado y con celosías le estaba prevenido»; «S. M. la vidde con molto gusto in una camera ornata che riguardava nel teatro fra alcune gelosie»); sull'importanza delle scenografie («con varias mutaciones de scenas y curiosas tramoyas»; «accompagnata da bellissime apparenze et da vaghissime mutationi di scena»); e degli interventi musicali, curati particolarmente dal governatore («representada en música ... de las mejores voces de Italia para este efecto de diversas partes traídas por orden del excelentísimo señor marqués de Caracena», «dagli comici Febiarmonici fu in musica rappresentata ... I migliori musici d'Italia si unirono per animare questa favola»); e soprattutto sul titolo: «Jasón y vellocino de oro», tradotto letteralmente «Iasone ed il toson d'oro».

Anche la «Gazzetta di Milano» dà interessanti informazioni:

Giovedì [8 luglio 1649] poi S. M. non uscì di palazzo, intervenendo quel giorno alla commedia intitolata il *Giasone dell'acquisto del velo d'oro* recitata in musica con molto gusto e della M. S. e di tutti gl'astanti, sendo stato l'inventore delle ingegnose machine il scritto d. Curzio Manara Cremonese, avendole fatte mettere insieme in termine di 4 giorni, cosa che ha reso meraviglia a tutti.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> CIOGNA 1649, pp. 9-10; cit. in DAOLMI 1998, pp. 230-231 (intervengo con alcune restituzioni grafiche).

<sup>26</sup> POMPA 1651, pp. 48-49; cit. in DAOLMI 1998, pp. 230-231.

<sup>27</sup> Cit. in. COSTANTINI-MAGAUDDA 1993, p. 85; si tratta della «Gazzetta» del 14.VII.1649.

Dunque si precisa il luogo dell'allestimento, all'interno di Palazzo ducale, ed anche qui il testo, definito «comedia», è indicato col titolo de «Il Giasone dell'acquisto del Velo d'oro».

Più ampia ed abbondante in spiegazioni e descrizioni è la relazione di Antonio de León y Xarava, stampata a Madrid nel 1649, come si conviene a un testo 'commissionato' espressamente dal re e destinato ad annotare «las más singulares grandezas» del viaggio, secondo quanto ricorda la dedica al monarca. Qui, dopo alcune righe che ricordano il *Teseo*, altro spettacolo preparato per la regina, è nuovamente ricordato il *Giasone*:

Domingo 20 de Junio, hizo alarde la ciudad de la primera de sus fiestas con una comedia, donde si la admiración no se suspendiera, pasara plaza de ignorancia o falta de conocimiento. En el salón del cuarto bajo de Palacio, que es muy capaz y llaman de los Gobernadores ... se previno un teatro de soberbia y grandiosa arquitectura, afrenta de los que las romanas representaciones más aplaudieron ... Constaba la comedia de versos latinos y italianos, composición elegante de los padres de la Compañía de Jesús, defraudando su modestia al autor, cuyo nombre callaron, del aplauso que mereció su estudio. Las tramoyas della fue disposición del ingenio de don Curcio Manara Cremonés. Recitarónla los estudiantes de la Universidad de Brera, así se llaman los estudios que en Milán la Compañía tiene ... hijos todos de los caballeros más principales de aquella ciudad ... Intitulóse *El Teseo* ...

El jueves 8 de Julio llegó el caso de que, después de muchas prevenciones y gastos que por todo este tiempo había asistido la ciudad, y dado la disposición el marqués gobernador, fuese representada de músicos venecianos una comedia intitulada *El Jasón*. Acerca de las máquinas con que se ejecutaron muchas y admirables apariencias, y de la elegancia y superioridad del metro que declaraba la fábula, de los ve-

Domenica 20 giugno, la città fece mostra della prima delle sue feste, con una commedia dove, se l'ammirazione non si manifestasse, potrebbe apparire come ignoranza o mancanza di giudizio. Nel salone del piano da basso del palazzo, che è molto ampio e chiamano 'dei Governatori' ... si preparò un teatro di superba e grandiosa architettura, superiore a quelli in cui più si applaudirono le rappresentazioni romane ... La commedia era composta di versi latini ed italiani, composizione elegante dei padri della Compagnia di Gesù, la cui modestia defraudò l'autore, poiché ne tacquero il nome, dell'apluaso che meritò il suo studio. Le macchine di scena furono preparate dall'ingegno di Curzio Manara, cremonese. La recitarono gli studenti dell'Università di Brera (così si chiama la scuola che la Compagnia ha a Milano) ... tutti figli dei cavalieri più eminenti della città ... Era intitolata *Il Teseo* ...

Giovedì 8 luglio arrivò il momento in cui, dopo molti preparativi e spese che in tutto questo tempo aveva sostenuto la città e disposto il marchese governatore, fu rappresentata da musici veneziani una commedia intitolata *Il Giasone*. Delle macchine con cui si eseguirono molte e mirabili scenografie, dell'eleganza e superiorità del metro in cui era scritta la favola, e anche delle vesti e degli ornamenti con cui si

stidos también y adornos con que se representó, no me atrevo a decir mayores alabanzas que las que me mereció y oyó *El Teseo*, y sería delito decir alguna menor, porque la representación de diversos asuntos, si fue necesario que sirviesen los versos también y las tramoyas diversas, no fue posible, por el primor con que se trató cada asunto, que o Jasón en esta parte excediese a Teseo, o Teseo a Jasón; pero no se puede negar a Jasón, que a fuer de Argonauta, también de la comedia halló nuevo modo de navegar a la gloria de la representación, cantándose en esta ocasión, en vez de recitarse todos los versos.

Por la suavidad de las voces, que todas fueron escogidas, riqueza y esplendor de los trajes, no hombres sino ángeles parecía que ofrecían este festivo espectáculo a la reina nuestra señora, y que aclamaban santo su himeneo; sin embargo para todo lo demás embargaba la admiración el pasmo de ver en tal dulzura y melodía de música, representados el amor, la ira, la severidad majestuosa, la pena, el gusto, el cuidado, y en efecto cuantos afectos los lances, las razones, y aún las palabras y ápices pedían, en comedia que duró por espacio de cuatro horas, pareciendo a todos brevísimo, sin que alguno la oyese la primera vez, que no solicitase el volverla a gozar cuantas veces se representó, que fueron algunas, para satisfacer al deseo común.<sup>28</sup>

rappresentò, non mi spingo a dire maggiori lodi di quelle che ha meritato e ho detto per *Il Teseo*, e sarebbe errore dirne di minori, perché se per la rappresentazione di diversi argomenti fu necessario utilizzare anche versi e ingegni scenici diversi, non fu possibile, per la raffinatezza con cui si trattò ciascun tema, o che Giasone superasse Teseo, o Teseo Giasone; sebbene non si può negare che Giasone, da bravo Argonauta, anche nella comedia trovò un modo nuovo di navigare alla gloria della rappresentazione, poiché in questa occasione si cantò, invece di recitare tutti i versi.

Per la soavità delle voci, tutte sceltissime, e per la ricchezza e splendore dei vestiti, non uomini ma angeli sembravano quelli che offrivano questo spettacolo per festeggiare la regina nostra signora, e che acclamavano il suo santo matrimonio; tuttavia per tutto il resto l'ammirazione impediva la meraviglia di vedere, con tale dolcezza e melodia di musica, rappresentati l'amore, l'ira, la severità maestosa, la pena, il piacere, la cura, e insomma tutti gli affetti che gli avvenimenti, i ragionamenti ed anche le parole e gli accenti richiedevano, in una commedia che durò lo spazio di quattro ore, tempo che sembrò a tutti brevissimo, senza che alcuno che l'udisse per la prima volta non domandasse di vederla di nuovo ogni volta che si fece rappresentazione, le quali furono varie, per soddisfare il desiderio di tutti.

La stampa milanese del *Vellocino* precorre di due mesi la messa in scena del «Vello d'oro» davanti alla principessa, e noterò che anche essa si deve al Ghisolfi, stampatore dello *Scenario del Teseo*,<sup>29</sup> ugualmente allestito per le feste. L'ipotesi che durante i solenni festeggiamenti si mettesse in scena proprio il testo di Lope – un testo con grande apparato scenografico e forte presenza

<sup>28</sup> LEÓN 1649, cc. 14r-v, 18r.

<sup>29</sup> Integralmente riprodotto in CENZATO 1987, pp. 81-100.

musicale – è plausibile, se si tiene conto del titolo, e dalla sua identificazione nelle fonti come «comedia» e «favola», che sono i termini con cui l'aveva definita il suo autore, quel Lope de Vega così famoso e quindi ben degno di essere rappresentato davanti alla principessa.<sup>30</sup>

Il *Vellocino de oro* di Lope mette in scena, seguendo le *Metamorfosi* di Ovidio, gli episodi mitologici dei principi Frisso e Elle (nel testo chiamata Elenia), figli di Atamante, che la matrigna Erifile fa gettare in mare e che vengono salvati per intervento di Giove da un ariete alato dal vello d'oro; giunto in salvo nella Colchide, Frisso sacrifica l'animale agli dei e ne appende la pelliccia dorata in un bosco: il recupero del vello sarà il motivo della spedizione degli Argonauti, a cui è dedicata la seconda parte del testo.

Nell'esordio una macchina porta in scena i due fratelli a cavallo dell'ariete; una seconda macchina scopre la ninfa Doriclea su un delfino d'argento, e la sequenza culmina con un trionfo musicale:

*Salen por el mar Elenia y Friso, sentados en un carnero de oro ...* Appaiono sul mare Elenia e Friso, seduti su un ariete d'oro ...

*Abrase un peñasco, y salga dél Doriclea, Ninfa, sentada en un delfin de plata ...* Si apre una roccia, e ne esce Doriclea, Ninfa, seduta su un delfino d'argento ...

*Sale la música y las ninfas que puedan, coronadas de corales y perlas, con velos de plata sobre vestidos azules y ramos de coral y perlas en las manos, y Friso y Elenia decidiendan del carnero de oro ...*<sup>31</sup> Entrano in scena i musicisti e tutte le ninfe che sia possibile, coronate di coralli e perle, con veli d'argento su vestiti azzurri e rami di corallo e perle nelle mani, e Friso e Elenia scendono dall'ariete d'oro ...

Frisso riassume la storia del vello d'oro, e dopo un secondo conclusivo intervento musicale si apre davanti agli occhi degli spettatori il tempio della Fama:

*Mientras van las Ninfas guiando al carnero de oro, que irá sobre sus ruedas, vuelva a cantar la música ... Aquí suenen trompetas y cajas, tiros, arcabuces y fuegos, y se abra* Mentre le ninfe guidano l'ariete d'oro, che camminerà per mezzo di ruote, riprendono a cantare i musicisti ... Qui risuonano trombe e tamburi,

<sup>30</sup> Il catalogo Ticknor rileva una nota presente nell'es. di Boston, nota dovuta al Ticknor stesso: «This copy of the *Vellocino de oro*, of Lope de Vega, was printed, and, from the contents of the *Loa*, acted at Milan in 1649» (WHITNEY 1879, p. 395) Ma la presenza della *loa* è indizio debole, dal momento che calca la stampa di Madrid della *Parte XIX*. Il testo sarà stato ovviamente rappresentato senza la *loa* che lo precede, collegata alle circostanze della sua prima messa in scena e che, come accade anche per la produzione viennese, si era soliti cambiare nei successivi riallestimenti. Ugualmente si saranno effettuati adeguati tagli delle parti esaltanti le prime nozze di Filippo IV con Isabella di Borbone.

<sup>31</sup> LOPE 1649, pp. 9, 10, 11; correggo alcune lezioni sulla scorta della *princeps*.

*el templo del Dios Marte, donde, sobre otras tantas columnas se vean nueve retratos de los Nueve de la Fama, y en la décima el Emperador Carlos Quinto a caballo, entre diversas armas y despojos, que por todo el templo estén pendientes de velos de plata y lazos de colores, Marte en medio, armado, con plumas, lanza y rodela.*<sup>32</sup>

spari, archibughi e fuochi d'artificio, e si apra il tempio di Marte, dove su altrettante colonne si vedranno nove ritratti dei Nove delle Fama, e sulla decima colonna l'imperatore Carlo v a cavallo, tra diverse armi e spoglie, e in tutto il tempio siano appesi veli d'argento e fiocchi rossi; Marte al centro con armatura, piume, lancia e scudo.

Frisso si rivolge al dio domandandogli soccorso; Marte incoraggia il giovane, dichiarando che le sue peripezie avranno fine felice, e che l'ariete d'oro, che il giovane sta sacrificando, ornerà il petto dei sovrani spagnoli, pretesto per l'esaltazione di Carlo v e dei «tre Filippi», II, III e IV:

Décimo destes que la Fama nombra, manda poner sobre esta basa y plinto, con la ferocidad que al cita asombra, al Marte de la tierra, a Carlos Quinto; la reina de las aves hará sombra de suerte a España en término sucinto, que, dando envidia a las demás naciones, penetren los dos polos sus pendones.

El vellocino que hoy me sacrificas de tanto honor le haré, que ilustre el pecho de los reyes de España, entre las ricas piedras que el fuego esmaltarán deshecho ...

La venturosa edad que está esperando dorado el siglo de mayor tesoro de tres Filipos le verá adornado el Católico pecho entre aspas de oro ...

Y ojalá que llegara a la dichosa del gran Felipe cuarto el vellocino.<sup>33</sup>

Decimo tra questi baciati dalla Fama sia innalzato su questa colonna con la fierezza che spaventa lo Scita il Marte della terra, Carlo Quinto; la regina degli uccelli faccia ombra alla Spagna; così in breve tempo dando invidia alle altre nazioni panetrino i due poli i suoi pennoni. Il toson d'oro che oggi mi sacrifichi lo renderò tanto onorevole da

[adornare il petto dei re di Spagna tra ricche pietre che smalteranno il fuoco liquido ...

L'età felice che sta aspettando il ricchissimo secolo dorato vedrà il cattolico petto adornato di tre Filippi tra le croci d'oro ...

E voglia Iddio che giunga alla felice [età] del gran Filippo quarto il toson d'oro.

Dunque i re spagnoli appaiono in tutto il loro splendore, coronati dall'aquila bicipite, e con il petto decorato dal Toson d'oro, proprio quel «vello d'oro», quel *vellocino de oro*, di cui si narrano le vicende.

Dopo questo esordio encomiastico si apre un interludio pastorale, in cui Fineo, principe della Colchide, vestito da pastore, rivela il suo amore ad una invincibile Medea, prototipo della vergine guerriera: in *silvas* contrapposte i

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 16.

due dichiarano allo spettatore da una parte il proprio amore e dall'altra la propria ripulsa. Da fuori voci avvertono dell'arrivo degli Argonauti, e Frisso, anch'egli in abito pastorale, descrive l'inusitata novità della prima nave mai costruita. Allo spettatore si rinnova un ampio riassunto degli avvenimenti mitici che hanno spinto Giasone all'impresa, e così si chiude la prima parte del testo:

*Aquí se divide la comedia para que descansen con alguna música ...*<sup>34</sup> Qui si divide la commedia perché [gli spettatori] prendano riposo con qualche musica.

Nella seconda parte presenziamo al racconto, effettuato da Teseo, delle imprese marittime degli Argonauti, all'innamoramento di Medea per Giasone, mentre Elenia, anch'essa in abiti pastorali, incontra l'eroe che la corteggia. Come si vede Lope organizza un doppio intreccio, secondo il quale Fineo ama Medea, innamorata di Giasone, che a sua volta corteggia Elenia.

L'arrivo in scena di Marte riporta ai toni guerreschi ed all'uso delle macchine sceniche:

*Abriéndose una nube se vea el dios Marte*<sup>35</sup> Si apre una nube e si vede il dio Marte

Giasone viene protetto da Giove nel suo intento di impossessarsi del vello d'oro; Teseo è relatore agli spettatori della lotta con i mitici custodi, mentre sul palcoscenico l'impresa è adombrata dalla danza del «torneo», ballo guerresco:

*Salen cuatro personas armadas de petos y celadas, con muchas plumas, toneletes de un color, y espadas cortas ceñidas, las lanzas plateadas, y dancen el torneo al son de varios instrumentos.*<sup>36</sup> Entrano in scena quattro persone con pettorina ed elmo con molte piume, gonnellini dello stesso colore, e spade corte alla cintura, lance argentate, e danzano il 'torneo' al suono di vari strumenti.

Giasone, rientrato in scena, ripropone l'esaltazione della casa d'Austria e soprattutto di Filippo IV:

¡Cayeron, Teseo amigo!	Caddero, amico Teseo!
¡Victoria, victoria, griegos!	Vittoria, vittoria, greci!
Quito el vellocino de oro.	Prendo il vello d'oro.
¡Oh prenda, oh joya, oh trofeo que estimo, después que sé que has de coronar los cuelllos de los monarcas de España, cuando esté mayor su imperio!	O pegno, o gioia, o trofeo che stimo, da quando so che devi adornare il collo dei monarchi di Spagna quando più grande sarà il loro [impero!]

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 39.

Y entre ellos al gran Felipe,  
cuarto en nombre, aunque primero  
en soberano valor  
y en divino entendimiento.<sup>37</sup>

E tra essi il gran Filippo,  
il quarto di questo nome ma primo  
per il sovrano valore  
e per divino intelletto.

A nulla vale che Fineo tenti di impedire la partenza degli Argonauti; il testo termina con il matrimonio di Giasone e Medea:

*Descúbrase la nave con muchas velas y música*

...

*Aquí se descubra con música de chirimías y trompetas la nave, y por lo alto abriéndose un cielo, que baje en una nube el Dios de Amor con dos coronas de rosas, y puesto encima de la gabbia del árbol mayor diga así: ...*

Amor os corona, y quiere  
mi madre, la hermosa Venus,  
que por amantes dichosos  
tengáis lugar en su templo;  
y asistir a vuestras bodas  
con Lucina y Himeneo,  
para daros sucesión  
que dure siglos eternos.<sup>38</sup>

Si scopre la nave, con molte vele e musica

...

Qui si scopre, con musica di chiarine e trombe, la nave, e in alto si apre un cielo, e scende in una nube il dio Amore con due corone di rose, e sulla gabbia dell'albero maestro dica così ...

Amore vi incorona e vuole  
mia madre, la bella Venere,  
che come amanti felici  
abbiate posto nel tempio;  
vuole assistere alle nozze  
con Lucina ed Imeneo,  
per darvi una progenie  
che duri secoli eterni.

E non avrò bisogno di sottolineare quanto questa chiusa, la ripresa dell'esaltazione di Filippo IV e l'apoteosi di Amore «con dos coronas de rosas», sia appropriatissima alla celebrazione di una futura sposa.

Finora il testo rappresentato a Milano è stato identificato con il *Giasone* di Giacinto Andrea Cicognini, musica di Cavalli;<sup>39</sup> e identificato plausibilmente direi, data la prossimità delle prime stampe veneziane (1649), e dato che l'edizione milanese del *Velloccino* di Lope non era conosciuta agli studiosi italiani. Per quanto il dato possa valere noterò che nelle molteplici edizioni del testo di Cicognini non appare mai nel titolo un riferimento al «vello d'oro», ed esso è definito sempre «opera» o «dramma musicale» (mai favola o commedia). Ma soprattutto bisogna riflettere che il testo di Cicognini, completamente diverso da quello spagnolo, non solo non presenta il benché minimo accenno

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>38</sup> *Ibidem*, pp. 40, 42.

<sup>39</sup> BIANCONI-WALKER 1975, p. 390 nota 59: «Si trattò verosimilmente del *Giasone* di Cavalli»; DAOLMI 1998, pp. 225, 228, 230-232, 238, 527.

alla casa regnante austriaca, ma soprattutto appare davvero poco adatto a festeggiare una nubenda.

Il *Giasone* cicogniniano, come si sa, mette in scena l'eroe quale vero e proprio seduttore, che inamora Medea, invano ambita da Egeo.<sup>40</sup> Giasone per altro ha già sposato a Lemno Isifile, l'ha abbandonata col frutto dell'amore in grembo, ed ora essa lo sta cercando per ricongiungersi a lui. Medea per arte magica ottiene di incatenare a sé Giasone. All'inizio del secondo atto Isifile ancora si lagna dell'abbandono di Giasone; intanto questi e Medea si dichiarano eterno amore, prima che l'eroe vinca il toro posto a guardia del vello d'oro. Sul finire del secondo atto non manca una scena madre tra Isifile, Medea e Giasone, prima che Amore ed i venti decidano di vendicare la dama tradita. Nel terzo atto Medea e Giasone appaiono nel pieno della passione e dell'amore contraccambiato, interrotti dall'arrivo di Isifile, e per rabbonirla l'eroe finge di amarla e l'abbraccia, suscitando ovviamente le ire di Medea. Tra alti e bassi, e con l'apparizione di Amore, Giasone ondeggia tra l'attrazione per le due donne, fino a che si arrende alla costanza di Isifile.

Insomma una storia galante e libertina di amore coniugale offeso, anche se *in extremis* l'eroe doppiogiochista ritorna al primo imeneo; una storia in cui alla vicenda eroica, appena accennata, fanno da contraltare le scene buffe di Demo, Besso e Alinda; un tema certo non adatto ad essere rappresentato a palazzo di fronte ad una principessa futura sposa del re di Spagna. Non si dimentichi che la 'sacralità' della rappresentazione viene sottolineata da Antonio de León: «Per la soavità delle voci, tutte sceltissime, e per la ricchezza e splendore dei vestiti, non uomini ma angeli sembravano quelli che offrivano questo spettacolo per festeggiare la regina nostra signora, e che acclamavano il suo santo matrimonio».

Per quello che riguarda la datazione del *Giasone* ricordo che la prima stampa di Venezia (Giacomo Batti, 1649) reca una dedica di Giacinto Andrea Cicognini, datata «5 gennaio 1648», che recita:

Del mio *Giasone*, che ora se ne viene alla luce delle stampe, non presento a V. S. Illustrissima se non la sola stampa ... Comparirà in breve su le scene.<sup>41</sup>

Ed infatti il frontespizio dichiara «Da rappresentarsi in Venezia nel Teatro di San Cassiano». Nel 1649 inoltre appaiono a Venezia altre due stampe, sempre dovute al Batti, che si dichiarano «seconda impressione» e «terza impressio-

<sup>40</sup> Si potrà vedere la bibliografia pregressa sul testo nel recente intervento di CURNIS 2004.

<sup>41</sup> Pag. 5. Si veda la descrizione della stampa e gli esemplari relativi in CASTELLI-CANCEDDA 2001, pp. 238-239. Ho consultato l'esemplare della Marciana. Non avrò bisogno di ricordare che la datazione del Cicognini è *more fiorentino*, ossia che si tratta del gennaio 1649.

ne», entrambe «con l'aggiunta delle nuove canzonette».<sup>42</sup> Ad esse seguono alcune stampe non datate, ma probabilmente del 1650 o dei primi mesi del 1651, di Milano. Tra di esse una di Ambrosio Ramellati, con dedica di Emanuel di Merschita; ed una seconda, di Michele Ramellati, con dedica di Antonio Lonati:<sup>43</sup>

Alla nova recita dell'opera bellissima, e non mai abbastanza lodata del *Giasone*, che il sig. Vittorio Castiglione, studioso amatore di drammatiche e teatrali rappresentazioni, fa novamente ad istanza de' molti cavalieri e padroni portar su le scene da' virtuosissimi signori Febiarmonici in questo mio teatro solito delle commedie, con nove aggiunte, variazioni di scene, balletti, macchine, voli e altre bellissime apparenze, m'è parso non disdicevole, per soddisfar appieno la curiosità de' nobili spettatori, unirvi dal mio canto la nova ristampa dell'opera, con nove aggiunte, variazioni di scene e nel modo e forma che si rappresenta.<sup>44</sup>

La «nova recita dell'opera bellissima» e il «fa novamente ... portar su le scene» alluderanno ad un secondo allestimento milanese, o – come il «nuovamente ristampato» del frontespizio e la «nova ristampa dell'opera» – si riferiranno ai precedenti veneziani? Allo stato attuale della documentazione questo ed altri interrogativi non possono avere una risposta certa.

Vari indizi, che sottolineano caratteristiche di una produzione *sui generis* in quel luglio 1649, e che verrebbero a risolvere alcune contraddizioni, possono ricavarsi dalla documentazione che possediamo: i Febiarmonici prendono parte alla rappresentazione ad istanza del governatore e a spese del municipio, come ripetono tutte le relazioni, guidati da Curzio Manara, che sostituisce il loro abituale capocomico, Giovan Battista Balbi, in quei giorni a Bruxelles.<sup>45</sup>

Considerato il doppio titolo del testo messo in scena davanti a Maria Ana (ripetuto per ben tre volte dai documenti), si potrebbe pensare a uno spettacolo risultante dal testo encomiastico spagnolo con musiche ed arie del *Giasone* di Cicognini-Cavalli. Anche Antonio de León nota gli aspetti peculiari della produzione: si intrattiene a lodare la bellezza delle voci e della musica, e sottolinea che la «commedia» è diversa dall'allestimento del *Teseo* («non si può negare che Giasone, da bravo Argonauta, anche nella commedia trovò un modo nuovo di navigare alla gloria della rappresentazione»), poiché non tutti i versi vennero recitati, ma si cantò anche: «in questa occasione si cantò, invece di recitare tutti i versi». Inoltre il fatto che nessuna delle relazioni dichiarò il nome dell'autore, nemmeno quella di Antonio de León, che non dà pe-

<sup>42</sup> CASTELLI-CANCEDDA 2001, pp. 239-241 e 241-242.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 235-236.

<sup>44</sup> CICOGNINI 1650.

<sup>45</sup> *Cfr.* MICHELASSI 2003.

raltro giustificazioni per questa assenza di indicazioni (come aveva fatto in occasione del *Teseo*), fa pensare alla commistione di due testi; lo spettacolo, infine, fu «una commedia che durò lo spazio di quattro ore». Ma la prudenza è d'obbligo in processi come questo, per ora puramente indiziario.

Se a Milano si rappresentò il testo di Lope avremmo un caso non nuovo, ed anzi analogo a quello di *Ni amor se libra de amor* di Calderón de la Barca, allestita in lingua originale a Roma, Palazzo Spagna, sotto l'egida dell'ambasciatore spagnolo, il marchese del Carpio, per festeggiare il compleanno della regina Maria Luisa;<sup>46</sup> allestimento di cui resta memoria nella pubblicazione di un 'riassunto' del testo spagnolo (definito «tragicomedia») diviso per scene e preceduto dalla versione delle arie tradotte, senza tentare di rispettarne il ritmo.<sup>47</sup>

L'anno seguente *Ni Amor se libra de Amor* viene riscritto e rappresentato a Napoli sotto il titolo di *La Psiche ovvero Amore innamorato*, ora definito «dramma per musica».<sup>48</sup> Nel 1683, infatti, il marchese del Carpio, dopo aver tenuto per quasi sei anni l'ambasciata di Roma, era stato nominato vicerè di Napoli: è quindi indubbio che abbia voluto, con una riedizione aggiornata dello spettacolo già patrocinato l'anno precedente a Roma in veste di ambasciatore, solennizzare il proprio insediamento, sotto forma di onoranze da rendere alla regina madre. L'accesso al pubblico sarà stato più ampio delle rappresentazioni semiprivato romane, da ciò la necessità di una riscrittura sostanziale del testo.<sup>49</sup>

<sup>46</sup> PROFETI 2004a.

<sup>47</sup> SCENARIO 1682, in 4°; 19 cc., le prime 7 n.n., poi, da c. [8], n. sul *r* e sul *v* da 7 a 27; segnature [], A<sub>2</sub>, +3+3, A<sub>4</sub>, A<sub>5</sub>, A<sub>6</sub>, A<sub>7</sub> +7; esemplari consultati: I-Rvat, Chigi iv 2197, int. 35 (in buono stato di conservazione, legato in cartone e carta varese, in miscellanea; mm 199 × 152); I-Rn, Misc. Val. 697.20 (in buono stato di conservazione, legato in miscellanea; legatura in pergamena rigida; mm 200 × 135).

<sup>48</sup> PSICHE 1683, in 4°; 68 pp. n. sul *r* e sul *v* da 1 a 67 (68 in bianco) + 5 cc. preliminari n.n., segnate A<sub>3</sub>+2; segnature 6 + 6 A-C; esemplare consultato: I-Rn, 34.1.G.2.7 (in buono stato di conservazione; legato in un miscellanea; legatura in pergamena rigida, tagli verdi; mm 71 × 133); altra copia US-Wc. La distribuzione delle parti reca memoria degli esecutori, ed infine dichiara: «Compositore della musica il sign. Alessandro Scarlatti, maestro di cappella della maestà della regina di Svezia». Il prologo, a firma degli impresari Filippo Schor, Nicola Vaccaro e Francesco della Torre, ricorda la rappresentazione romana dell'anno precedente: «La Psiche, che affidata nella protezione dell'E. V. altre volte nel idioma spagnuolo fece pompa de' suoi tragici avvenimenti, trasportata ora da un umilissimo servitore di V. E. nella favella italiana, non ardirebbe esporsi di novo su le scene senza la benigna assistenza del primiero suo protettore. Noi dunque, animati dalla sperimentata generosità di V. E. prendiamo l'ardire d'offrirla devotamente ai suoi piedi» (c. 2r-v delle preliminari).

<sup>49</sup> *La Psiche* appare dunque testo gemello rispetto a *Il Fetonte*, anch'esso rappresentato a Napoli due anni più tardi, nel 1685, in onore di Carlo II e stampato con dedica a don Gasparo de Haro: v. PROFETI 2003 e il modesto contributo di D'ANTUONO 2000.

### *I libretti di derivazione spagnola*

Queste derivazioni mediate (testo spagnolo rappresentato in Italia → libretto) sono molto interessanti e costituiscono una specie di anello intermedio nella pratica dell'adattamento di commedie auree a libretti, pratica di cui anche a Milano abbiamo esempio: ricordo quello, ben conosciuto, de *Il palazzo del segreto*: derivato dall'*Alcázar del secreto* di Antonio de Solís, messo in scena a Palazzo Reale e stampato da Ambrogio Ramellati probabilmente nel 1683.<sup>50</sup> Credo che tali libretti di derivazione spagnola siano più numerosi di quanto non è apparso a Fabbri,<sup>51</sup> e non parlo solo dei «soggetti spagnoli» da lui indicati, alcuni dei quali sono già stati studiati. Ma il lavoro da fare è ancora molto.<sup>52</sup>

Si tratta ovviamente non solo di effettuare il regesto del *corpus*, ma di identificare la ragione stessa della scelta di certi soggetti come base di opere, e le modalità di diffusione dei testi-fonte in Italia. Si potrà così verificare come talora i libretti si basino su commedie che avevano avuto un certo successo in Italia; talaltra i testi provengano da una intermedia tappa francese; infine la derivazione da testi spagnoli può essere diretta. Un caso *sui generis* è quello di Giulio Rospigliosi, futuro papa Clemente IX, che aveva effettuato un lungo soggiorno a Madrid, dal 1645 all'inizio del 1653, e che disponeva di testi appena stampati in Spagna, come fonte dei suoi adattamenti.<sup>53</sup>

I meccanismi delle riscritture si rilevano molto bene esaminando testi come *El alcaide de sí mismo* di Calderón a confronto con *Il carceriere di sé medesimo* o il *Roberto*;<sup>54</sup> o il caso della *Regina Floridea*, tratto da *El conde de Sex* di Coello, con cui desidero concludere, visto che il testo, proprio da Milano, inizia nel 1670 la sua marcia per tutta la penisola.<sup>55</sup> In questo caso il testo spa-

<sup>50</sup> PALLAZZO 1683; esemplari: I-Ma, s.n.p.III.8; I-Mb, Racc. Dramm. 6056/2; I-Mc, Coll. libr. 28. L'adattamento è studiato in SEPÚLVEDA 1993.

<sup>51</sup> FABBRI 1990, p. 324, FABBRI 1991; v. inoltre BIANCONI 1982, MURATA 1981. Strumenti bibliografici indispensabili sono gli ormai classici FRANCHI 1988 e SARTORI 1995.

<sup>52</sup> PROFETI 2004. Di questi libretti ho già preparato un piccolo catalogo, ancora inedito, certo incompleto, ma indicativo.

<sup>53</sup> Su *Le armi e gli amori* di Rospigliosi, tratta da *Los empeños de un acaso*, che aveva anch'essa conosciuto trasposizioni in italiano, v. PROFETI 1996a, e DAOLMI 2001 (parz. rielaborato in DAOLMI 2004). Sulla *Comica del cielo*, dello stesso Rospigliosi, tratto da *La Baltasara*, v. PROFETI 1997; un 'ripensamento' con la proposta del nipote di Giulio Rospigliosi, Giacomo, come autore dei libretti è in DAOLMI 2005.

<sup>54</sup> PROFETI 1996b.

<sup>55</sup> La «Gazzetta di Milano» del 15 gennaio 1670 (già in MAGAUDDA-COSTANTINI 1988, p. 92) scioglie i dubbi sulla datazione del libretto che avevo avanzato in PROFETI 2000c, p. 52. Il libretto milanese (FLORIDEA 1670) è anonimo ma Davide Daolmi, nell'intervento al convegno comasco da cui questi atti, ha argomentato l'ipotesi per cui si possa attribuirlo a Giovanni Rabbia.

gnolo era stato trasposto in una commedia italiana da Nicolò Biancolelli (*La regina statista*) e in una serie di scenari, analizzati da Elena Liverani.<sup>56</sup> Il suo esame conferma la complessità dei percorsi e dei contatti, con la complicata vicenda degli scenari, a cui da ora in poi sarà il caso di prestare sempre maggior attenzione; se la fonte spagnola viene nella *Regina Floridea* espressamente citata, indubbi anche i rapporti con la riscrittura del Biancolelli. Le date successive delle stampe della *Regina Statista* (1668) e della *Regina Floridea* (1670) permettono di stabilire la sequenza dei testi, sempre che non operino a monte fonti comuni (gli scenari?). In ogni caso si conferma la riduzione tipologica che i testi italiani innestano, nel momento stesso in cui ampliano meccanismi scenici, spiegazioni, ornati.

Un'altra linea d'indagine molto suggestiva è il confronto dei libretti italiani con il dramma musicale spagnolo (*zarzuela* o *semi-ópera*), che non rinuncia ad un testo letterario articolato ed elaborato; l'analisi rileva come la ricchezza della forma letteraria, unita alla complessità dell'intreccio, metta in crisi nei testi spagnoli la funzione determinante della musica. L'esame contrastivo dei libretti italiani ci consegna dunque un risultato ulteriore: chiarisce, per differenziazione, le peculiarità dei testi originali; le strategie degli adattamenti ci aiutano a capire meglio la *quidditas* delle loro fonti. Il libretto si allontana da esse per una riduzione drastica della materia, dato che le caratteristiche del genere obbligano ad una scarnificazione dei testi; con incremento invece degli apparati scenici (soprattutto a Napoli).

Insomma, proprio attraverso il riflesso riduttivo delle riscritture italiane i testi spagnoli acquistano tutta la loro rilevanza e problematicità. Attraverso le assenze, più che le presenze, si illumina una pratica teatrale spagnola sfaccettata e complessa, un grande teatro che alimentò le drammaturgie italiane e francesi coeve, e di cui non si può che lamentare la successiva dimenticanza e la rimozione.

<sup>56</sup> LIVERANI 1993, pp. 15-19.