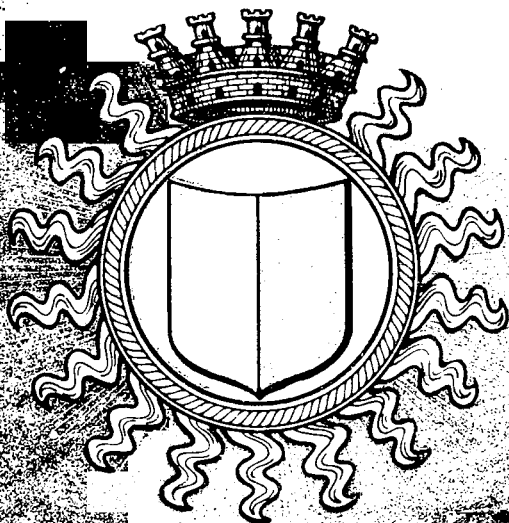




BERGOMVM



STVDI TASSIANI

N. 25

A. 1975

N. 1 - 2

BERGOMVM

BOLLETTINO DELLA CIVICA BIBLIOTECA

SOMMARIO

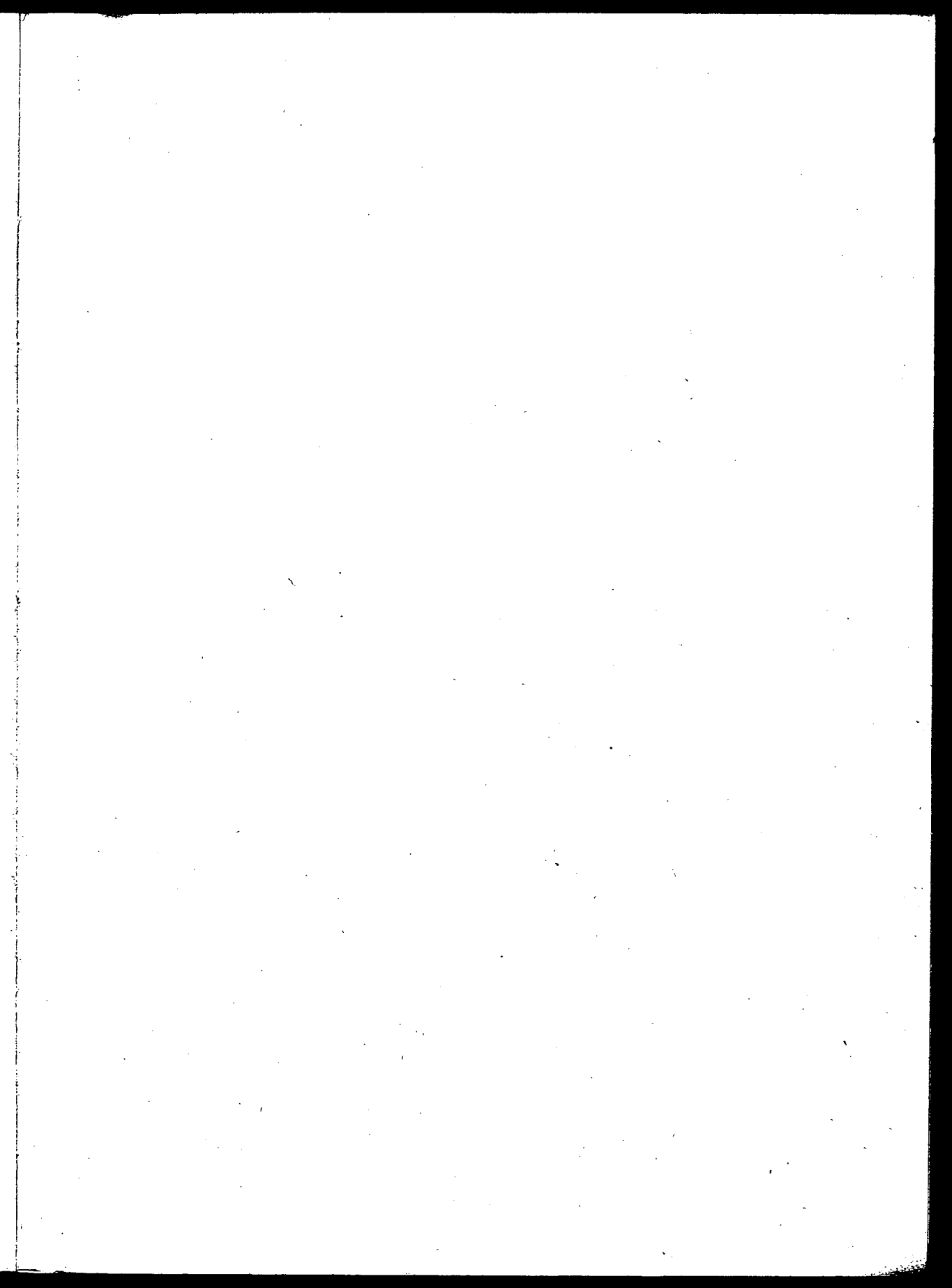
	Pagine
SAGGI E STUDI	
G. BALDASSARRI: <i>Per un diagramma degli interessi culturali del Tasso</i>	5-22
G. BALDASSARRI: <i>Le rime del Petrarca brevemente spostate per Ludovico Castelvetro</i>	23-74
B. BASILE e C. FANTI: <i>Postille inedite tassiane a un Lucrezio aldino</i>	75-168
MISCELLANEA	
J. G. FUCILLA: <i>Per la fortuna teatrale delle opere tassesse</i>	169-176
A. TORTORETO: <i>Anche il Tasso ammirò Milano e il suo Duomo</i>	177-179
BIBLIOGRAFIA	
A. TORTORETO: <i>Rassegna bibliografica dei recenti Studi tassiani (1974)</i>	18'-202
RECENSIONI E SEGNALAZIONI (a cura di ARNALDO DI BENEDETTO)	203-204
NOTIZIARIO	205-208
<i>Bibliografia tassiana di Luigi Locatelli. Studi sul Tasso</i> (a cura di T. FRIGENI)	1877-1972

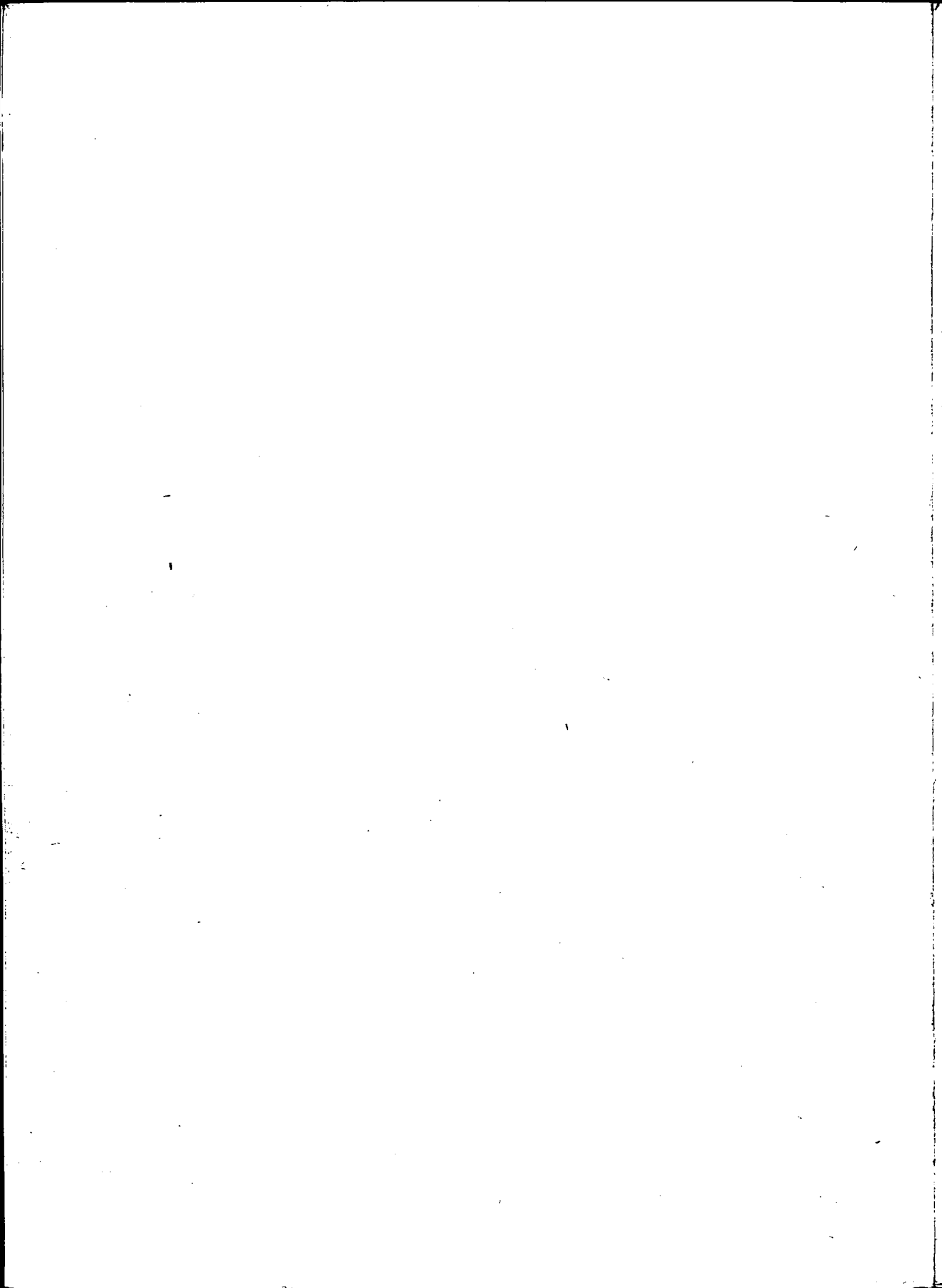
PREZZI DI ABBONAMENTO A BERGOMVM

Associazione all'annata LXV	Italia L. 2000 — Estero L. 3000
Prezzo di ogni fascicolo semplice	Italia L. 750 — Estero L. 1000
Prezzo di ogni fascicolo arretrato	Italia L. 1500 — Estero L. 2000

Per fare o rinnovare l'abbonamento si prega di far uso del C. C. Postale 17-1507 intestato: AMMINISTRAZIONE « BERGOMVM » — Bollettino della Civica Biblioteca

Piazza Vecchia, 15 — Bergamo





Fascicolo n. 25 di STUDI TASSIANI.

Oltrepassato il venticinquesimo anno del Centro di Studi Tassiani, sorto in Bergamo nel 1950, su iniziativa di alcuni studiosi riuniti dall'avvocato Francesco Speranza, e collegato dai suoi inizi con la Biblioteca civica di Bergamo, conservatrice della grande Raccolta Tassiana e degli schedari bibliografici di Luigi Locatelli.

Venticinque anni di una pubblicazione che si potrebbe definire severa, rimasta fedele, cioè, a criteri mai smentiti di rigore critico - letterario, storico, linguistico, filologico, bibliografico - senza concessioni volgarizzatrici o di superficie, alla quale hanno collaborato studiosi qualificati e specialisti nel campo dell'opera e della fortuna del Tasso.

Anche questo nuovo fascicolo conferma tali interessi e criteri, con l'apporto di indagini ed approfondimenti, intesi a ricostruire sui testi di alcuni autori postillati, la complessa personalità culturale di poeta e di teorico dissertatore di Torquato. Anche in questo fascicolo i contributi bibliografici puntuali di aggiornamento e la continuazione della vasta Bibliografia degli studi sul Tasso ricavata dagli schedari di Luigi Locatelli.

Il Centro di Studi Tassiani rinnova ancora una volta i sensi della sua gratitudine ai collaboratori di STUDI TASSIANI, ai sostenitori delle sue iniziative, agli amici che, in Italia ed all'estero, ne apprezzano e confortano le attività.

SECRET

SECRET

SECRET

M I S C E L L A N E A

PER LA FORTUNA TEATRALE DELLE OPERE TASSESCHE

(*La Jerusalén conquistada di V. Rodríguez de Arellano*)

Circa la presenza delle opere tassesse nel teatro spagnolo poco è stato scritto sinora. Siccome quasi tutto ciò che è stato detto sull'argomento si trova incorporato nell'utilissimo aggiornamento del professor Joaquín Arce, *Tasso y la poesía española* (Barcelona, 1973) non ci sarà bisogno di paricolareggiare qui. Menzionerò solo che nella mia lunga recensione del libro che apparirà prossimamente in *Modern Philology* ho notato fra l'altro l'omissione del mio « On the Mirror Symbols in Tirso's *Aquiles* » (*Bulletin of the comediantes*, XI, 1957) e *Superbi colli ed altri saggi* (Firenze, 1963, 173-76), dove addito che nelle scene due e quattro del terzo atto sono chiaramente imitate strofe trenta e trentuna del famoso sedicesimo canto della *Gerusalemme*. Ho anche aggiunto un'eco del brano sull'onnipotenza dell'amore nel primo atto dell'*Aminta* trovato nel *Galán valiente y discreto* di Mira de Amescua (*Biblioteca de autores españoles*, XLV, 29-30).

Una delle imitazioni teatrali che tuttora era rimasta ignota a me e ad altri studiosi del Tasso è la *Jerusalén conquistada por Godofredo de Bullón*. Comedia nueva en tres actos, composta da Vicente Rodríguez de Arellano y Arce e rappresentata a Madrid dalla compagnia Ribera il 25 dicembre del 1791 (1).

Nulla sappiamo della vita del suo autore tranne che era di Navarra. Scrisse poesie, novelle, romanzi, adattamenti e traduzioni di opere straniere. Su questi le notizie reperibili sono scarse e pochissime. Come poeta Cejador y Frauca nel sesto volume della sua *Historia de la lengua y literatura castellana* (Madrid, 1917, 253) lo stima

(1) Con altri otto lavori drammatici questa rara *suelta* fa parte della Collection of Spanish plays nella biblioteca di Northwestern University di Evanston, Illinois, S.U.

« agudo y de fácil vena, gracioso en los versos cortos, muy popular ». Quasi tutte le sue opere drammatiche, una quarantina, sono elencate nella bibliografia del lavoro della professoressa I. L. McClelland, *Spanish Drama of Pathos, 1750-1808* (Toronto, 1970, Vol. II, 200-201). Valbuena Prat nella *Historia del teatro español* (Barcelona, 1956, 444) lo mette accanto a Zabala e Comella fra i seguaci della scuola calderoniana e lo giudica inferiore al primo ma superiore al secondo. La nostra è l'unica *comedia* alla quale egli fa riferimento per concludere che una delle caratteristiche principali della drammaturgia dell'autore è il fasto scenografico che l'adorna, nel quale vede « el asomo de ambiente romántico » e un « signo precursor ». Un'osservazione molto simile aveva fatto la profesosressa McClelland pochi anni prima nel suo *The Origins of the Romantic Movement in Spain* (Liverpool, 1937, 258-59).

La *Jerusalén conquistada* è una « *comedia caballeresca* ». Potrebbe essere classificata come « *comedia histórica* » o « *comedia histórico-caballeresca* ». Fa parte di una lunga serie di opere con i loro argomenti ricavati dall'età medievale che durante l'ultima metà del Settecento erano di gran moda, anche questo un aspetto preromantico ⁽²⁾. Per quanto riguarda la tecnica drammatica seguita è subito chiaro ad ognuno che è foggata sul modello delle *comedias* del Siglo de Oro. Non manca il *gracioso*, personaggio *sine quo non* delle vecchie *comedias*, qui chiamato Roque, famiglio di Suenón, che ci diletta con degli scatti di umore saporito. L'invaghimento di Suenón per Clorinda per mezzo di un ritratto in miniatura è un motivo comune nella letteratura dell'epoca. Cfr. *La ilustre fregona y amante al uso* attribuita a Lope de Vega, *El acaso y el error* e *El mayor monstruo del mundo* di Calderón, e *De lo vivo a lo pintado* di Claramonte. In questo tipo di *comedia* è quasi sempre prevalso il convenzionalismo che esige come scioglimento il fidanzamento o matrimonio delle coppie innamorate, il che spiega la stranezza di non far morire Clorinda come nella *Gerusalemme*. Così aveva fatto Agustín Collado in un altro adattamento seicentesco del poema, la *Jerusalén libertada*, stampato sotto il nome di Antonio Enríquez Gómez, che il nostro certamente conosceva ⁽³⁾. Nel suo lavoro Collado sostituisce Alete con Solimán

(2) Cf. E. Allison Peers, *A History of the Romantic Movement in Spain*. New York-London, 1964. Vol. II, 382-84.

(3) Si veda la mia « Una riduzione spagnuola della *Gerusalemme* (Nota per la fortuna del Tasso all'estero). *Studi Tassiani*, XI, 1961, 49-53.

come uno degli ambasciatori saraceni. Nella *Jerusalén conquistada* si fa uso di un solo ambasciatore, Solimán.

L'assedio di Gerusalemme ha nella *comedia* di Rodríguez de Arellano la funzione di una grande cornice. Dentro di essa si trova un nucleo che è costituito da due trame, l'amore di Suenón per Clorinda e gli amori di Rugero e Blanca. Possiamo cominciare con alcuni punti di contatto col poema fuori del nucleo. Il primo si rivela nella scena dell'ambasceria dove Alete parlando a nome di Aladino dichiara le condizioni per un patto di pace:

che s'appagarti
vorrai di quanto hai fatto in guerra tuo,
nè Giudea molestar, nè l'altre parti
che ricopre il favor del regno suo,
si promette a l'incontro assecurarti
il non ben fermo stato; e se voi duo
sarete uniti, or quando i Turchi e i Persi
potranno unqua sperar di riaversi?

(G. L., II, 65)

Sono recisamente respinte da Goffredo.

Nella *comedia* il proponente, Solimán, parlando solo della cessione di Gerusalemme, così le presenta

que sus vasallos
que la suerte estableció
en la ciudad permanezcan
en ella, sin que el rigor
de su ley...

(op. cit. 10)

Prima di poter terminare ciò che sta dicendo, la proposta viene parimenti respinta. Le condizioni offerte da Alete avrebbero permesso a Goffredo un controllo assoluto delle terre che sarebbero potute essere concesse a lui senza tener conto della sorte dei loro abitanti, vale a dire, il punto centrale delle riserve fatte da Solimán. La differenza è quanto mai interessante. Per un momento Solimán si trasforma in Rodríguez de Arellano, uomo dell'illuminismo, lettore di Voltaire, che crede nella tolleranza religiosa (si noti che Gerusalemme era anche una Città Santa per i mussulmani), e nella convivenza pacifica di

diversi gruppi etnici dentro una medesima comunità.⁽⁴⁾ Torna a ricordarsi il drammaturgo della proposta fatta dal suo ambasciatore quando Goffredo avendo messo in rotta i saraceni decreta un'amnistia generale. Allora il pio capo crociato si mostra anche lui un po' illuminista risparmiando la vita ai suoi due più accaniti nemici, Aradín e Solimán, che nella *GL*, canto XX muoiono uccisi, il primo da Raimondo e il secondo da Rinaldo, e non soltanto risparmia loro la vita ma concede ad essi libertà assoluta ad istanza di Clorinda in favore di Aradín, grazie all'affettuosa amicizia che egli le aveva sempre mostrato, e di Eustaquio in favore di Solimán che poco avanti lo aveva catturato e poi in ossequio al suo eroismo lo aveva liberato. In un impeto di gratitudine il cristiano esclama:

Eustaquio de Lorena
me llamo, si es que la varia
fortuna ayrada te mira,
de mi nobleza te ampara.

(op. cit. 24)

La conquista della città gli offre l'opportunità di adempire la sua promessa. Ironicamente, l'accettazione delle condizioni già rifiutata avrebbe potuto accordare a Goffredo il suo possesso senza la terribile strage che ne seguì.

Un altro punto di contatto è la cerimonia davanti al sepolcro di Dudone (*GL*, III, 72) dal quale Rodríguez de Arellano prende in prestito solo la messa in scena. Ne farò un breve cenno in seguito. C'è ancora un altro punto forse proveniente da un'annotazione a *GL* VII, 67: « Pirro quel che fe' il lodato inganno », cioè allusione all'informazione nelle cronache sul tradimento del rinnegato rumeno che aprì a Boemondo ed a suoi crociati le tre torri di Antiochia a lui affidate. Comunque con o senza l'annotazione il verso suggerì all'imitatore la creazione di un nuovo personaggio, Muley, turco che era stato liberato dai cristiani, e che ora li ripaga per la sua liberazione dando lor modo di entrare dentro le mura della città attraverso una piccola rottura nascosta da sterpi (op .cit. 25).

Nella trama Clorinda-Suenón, la giovane amazzone conserva il valore, la bellezza e l'alterigia del suo modello. Il fascino per essa

(4) Cf. anche ciò che dice Rogundo a Munuza sui diritti degli invasori nel *Pelayo* di Jovellanos (18115), Atto II, scena 5, *Biblioteca de autores españoles*, XLVI, p. 59.

subito da Suenón, Principe de Hungría, incomincia col ritratto già menzionato che è un dono di un turco che aveva messo in libertà. Qualche tempo dopo mentre si riposa ai margini d'un bosco, s'imbatte in un guerriero. Combattono e nel corso della zuffa egli gli fa saltare via l'elmo. Rimane stupito al vedere nel viso del rivale l'originale del ritratto. Invece di dichiararsi vincitore Suenón si dichiara vinto. Clorinda si sente lusingata e parte. Il bosco è lo stesso in cui erano venuti per ristoro Tancredi e Clorinda (*GL*, I, 47) dove

Egli mirolla, ed ammirò la bella
sembianza, e di essa si compiacque ed arse.

Anche qui la donna altera, coprendosi dell'elmo parte dal vinto suo. L'accidente dell'elmo che le balza di testa accade nel duello nel terzo canto, strofa 21. E' evidente che il drammaturgo fonde in una le due scene. Indi a poco, in presenza di Suenón Clorinda cade tutta insanguinata dal *tablado*. Egli credendola morta irrompe in un angoscioso lamento. Goffredo lo rimprovera così:

No mirais, incauto joven,
che Clorinda es de diversa
religión, ¿pues qué pretenden
vuestras sinrazones ciegas
correr del vil apetito
las abominables sendas?

(op. cit. 20)

Similmente si lamenta Tancredi (*GL*, XII) dopo aver ucciso la donna amata. Ma in questo caso non è Goffredo ma Pietro l'Eremita che lo rimprovera accusandolo di « cecità » (*GL*, XII, 86) e di essersi lasciato fare « drudo di una fanciulla a Dio rubella » (*GL*, XII, 87). Nel *dénouement* Aradín, che aveva adottato Clorinda come sua nipote, informa i capi crociati che essa è « europea y christiana », che nella sua infanzia era stata dai suoi catturata assieme ai genitori in una nave. Nella *GL* Clorinda apprende direttamente dal suo tutore, il vecchio eunuco Arsete, che è figlia del re Senapo d'Etiopia, credente cristiano (XII, 21 ff.). Ci lascia sconcertati l'arbitraria sostituzione di Tancredi per Suenón. Il nome non è ungherese (nazione che del resto non aveva partecipato alla prima crociata) ma quello portato da tre re della Danimarca. Ciò non toglie, tuttavia, che la trama sia permeata di elementi tasseschi ingegnosamente ed abilmente maneggiati.

L'origine della seconda trama, Rugero-Blanca, emana dalla profezia di Ugone:

sarà il tuo sangue al suo commisto e deve
progenie uscirne gloriosa e chiara.

(GL XIV, 19)

Egli parla a Goffredo di Rinaldo e di una futura riunione della Casa di Lorena con la Casa d'Este. Blanca, figlia di Boemondo, è l'erede di Gaza, Antiochia e Jope, già conquistate da lui (op. cit. 12), quindi nipote del gran capo. Rinaldo, anche se non è un personaggio della *comedia*, era troppo legato ad Armida per essere coinvolto in un'altra storia amorosa. Scartato lui, viene spontaneamente alla mente di Rodríguez de Arellano il Ruggiero d'Este dell'Ariosto che, come Boiardo prima, aveva fatto di lui il mitico progenitore della celebre casa. La somiglianza fra i due, però, finisce qui. In quanto a Blanca l'autore adopera elementi della vicenda di Erminia. Infatti, ambedue sono orfane ed eredi di Antiochia. Erminia aveva preso rifugio alla corte di Aladino, Blanca a quella di Goffredo. Hanno lo stesso rivale, Clorinda. La lorenese che aveva assistito ad una zuffa fra Rugero e Suenón per la bella amazzone si era sentita tradita. Però va a un campo di pastori per dar sfogo alla sua gelosia e a rasserenare il suo animo sconvolto. In ciò che si svolge ci troviamo di fronte ad un'ac-corta elaborazione della famosa scena analoga nella *Gerusalemme*, Canto VII. Blanca, come Erminia, ascolta un canto pastorale ed ha un colloquio con un cittadino tornato pastore che fa un elogio della vita rustica. Diversamente da Tancredi la passione di Rugero per Clorinda era stata passeggera. Quando Rugero in cerca di Blanca arriva al campo la rassicura ed avviene la loro riconciliazione. Fatta la conquista di Gerusalemme si prepara coll'approvazione di Goffredo il loro matrimonio, come pure il matrimonio di Clorinda e Suenón.

La *Jerusalém conquistada* è un'opera teatrale di secondo ordine. Mancano in essa situazioni di forte tensione drammatica. I personaggi sono più cortigiani che guerrieri. I passaggi fra scena e scena sono maldestri. I versi scorrevoli, però, ne rendono piacevole la lettura e c'è qualche spunto lirico e comico che ogni tanto si fa sentire ed apprezzare. Gli episodi veramente riusciti si possono ridurre a due, l'innamoramento di Suenón nel corso del suo duello con Clorinda, e quello di Blanca fra i pastori.

Uno degli aspetti che causa una forte impressione sono le didascalie sparse attraverso la *comedia*, le quali rivelano che il suo appa-

rato scenico è ricchissimo. Già lo hanno rilevato Valbuena Prat e McClelland. Davanti agli occhi degli spettatori appaiono selve, torrenti, sorgenti, una collina con su delle pecore pascenti, accampamenti, palazzi, un tempio con una muraglia semi-circolare e una torre con vampate che scaturiscono dalle feritoie, e un sepolcro dentro una cappella. Quest'ultimo arredo, il più profusamente decorativo, serve come sfondo ad una scena alla fine del primo atto totalmente inventata solo a scopo di sfoggio. Qui il giovane Eustaquio (nipote e non fratello di Goffredo come nella *GL*) viene creato cavaliere del nuovo ordine dei templari. Tutto ciò ci mette di fronte ad un esempio di « comedia espectacular » per la quale l'autore sceglie deliberatamente la riduzione drammatica di un soggetto, la *Gerusalemme liberata*, che gli poteva offrire la massima opportunità di impiegare le più vistose decorazioni scenografiche. Però non fu proprio Rodríguez de Arellano l'iniziatore di questa tendenza precorritrice del romanticismo, come sembra che credano i critici sopradetti. La moda era già entrata in Ispagna nel Seicento nell'importazione di scenografi ed artisti italiani (Lotti, Baccio del Bianco, Antonozzi, ecc.) per l'allestimento delle *comedias* che si dovevano rappresentare nei palazzi dei nobili. Nel Buen Retiro, specialmente, fu fastosissima l'attrezzatura. L'usanza continuò vigorosamente quasi senza interruzione attraverso tutto il Sette e il Primo Ottocento, rafforzata dalla moda delle rappresentazioni musicali ⁽⁵⁾. Riferendosi a questo tipo Menéndez y Peñalayo cita un brano di un'opera del seicentista Antonio de Mendoza. « No se rinden (cioè le *comedias*) a los preceptos comunes de la farsa que es una fábula unida. Esta se fabrica de variedad desatada, en que la vista lleva mejor parte que el oído, y la ostentación consiste más en lo que se ve que en lo que se oye ». E il grande critico commenta « es por consiguiente un espectáculo palaciego muy análogo a la ópera » ⁽⁶⁾. Queste parole si potrebbero applicare come qualificazione del lavoro del nostro. Non sappiamo dove fu rappresentato, ma sicuramente dovette essere un tentativo fallito, malgrado tutta la sua pom-

(5) Cf. N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage from Mediaeval Times to the End of the Seventeenth Century*. Oxford, 1967, 209-358. N. Glendening, *A Literary History of Spain. The Eighteenth Century*. New York, 1972, pag. 64 passim. E. Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid 1917.

(6) In *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. A cura di E. Bonilla y San Martín. Madrid. 1921. Tomo II, p. 208.

posità intesa ad attirare gli spettatori. Altrimenti la stampa del tempo non avrebbe mancato di farne cenno. Il silenzio è significativo.

Oltre alle versioni di Collado e di Rodríguez de Arellano bisogna aggiungere una anonima: *La conquista de Herusalén*. Apprendiamo dagli Archivos de Palacio che fu rappresentata due volte dalla compagnia di Juan de Morales davanti alla regina tra il 5 ottobre del 1622 e l'8 febbraio del 1623 (7). La data fa del lavoro la prima imitazione teatrale spagnola del gran poema. Sembra, purtroppo, che sia irrimediabilmente perduta. Due altri adattamenti che meritano di essere studiati sono *La Armida*, Zarzuela heróica por D.M.J.Y., 1769 (8) e *Armida y Reynaldo*, Imprenta de Cruzado, s. l., 1797 (9). L'autore dell'ultimo è il nostro Rodríguez de Arellano.

JOSEPH G. FUCILLA

(7) Ho preso questa notizia da Othón Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Madrid, 1969, pp. 270-71.

(8) Si veda il *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, compilato da A. Paz y Melia. 2ª ed. Madrid, 1934, Tomo I, p. 34.

(9) Si trova nella Biblioteca municipal di Madrid. Ne parla la professoressa McClelland nel *Spanish Drama of Pathos, 1750-1808*, op. cit. pp. 391-92, ma senza commentare sulla sua fonte tassesca.