

UNA TRAGEDIA CINQUECENTESCA ITALO-SPAGNOLA:
LA REYNA MATILDA DI GIOVAN DOMENICO BEVILACQUA¹

Renzo Cremante

La riscoperta de La Reyna Matilda

Per uno studioso di teatro italiano del Cinquecento, sia pure di uno spicchio soltanto e purtroppo a mezzo servizio, la vigorosa, sempreverde tradizione degli studi applicati al teatro iberico dell'età aurea non può non costituire un imprescindibile punto di riferimento e termine di confronto per quanto concerne sia gli accertamenti particolari e la trama delle relazioni, sempre ricca di sorprese, fra Italia e Spagna, sia, più in generale, la lezione di un metodo inteso a realizzare un vantaggioso equilibrio fra filologia e storia, testo e scena. L'azzardo, tuttavia, di misurarmi in prima persona, privo come sono delle necessarie competenze storico-linguistiche, con una tragedia, quanto si voglia oscura e modesta, del Cinquecento exeunte, scritta in lingua spagnola da un autore italiano e pubblicata in Italia, richiede forse una qualche preliminare giustificazione, che chiama direttamente in causa proprio lo studioso che per primo, nella seconda metà del secolo scorso, ha riesumato e riproposto all'attenzione, almeno, degli addetti ai lavori un testo rimasto tanto a lungo sepolto in un oblio pressoché assoluto.

Ho conosciuto di persona Alfredo Hermenegildo nel maggio 1990, in occasione di un convegno promosso dal Centro Studi sul Teatro Medio-

¹ Devo alla speciale cortesia di Encarnación Sánchez García, che ringrazio cordialmente, la possibilità di conoscere in anticipo il testo della relazione *Sotto lo sguardo di Nebrija. Libri e teatro in castigliano alla corte dei Di Capua-Pacheco*, da lei presentata al Convegno internazionale *Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento. Studi su Matteo di Capua Principe di Conca*, Napoli, 5-7 ottobre 2016. Sánchez García (2020).

Renzo Cremante, University of Pavia, Italy, renzo.cremante@unipv.it, 0000-0002-2591-9780

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Renzo Cremante, *Una tragedia cinquecentesca italo-spagnola: La Reyna Matilda di Giovan Domenico Bevilacqua*, pp. 117-137, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-150-1.06, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e olttralpe (secoli XVI-XVIII)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-150-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-150-1

evale e Rinascimentale di Federico Doglio sulla *Nascita della tragedia di poesia nei paesi europei*, dove a lui era toccato il compito di ragguagliare su *Experiencias dramáticas y públicos teatrales: la tragedia española del Renacimiento*, a me di riassumere alcuni aspetti e momenti dell'elaborazione della grammatica tragica italiana cinquecentesca, come amavo e amo chiamarla (Chiabò e Doglio, 1991: 261-282; 147-171). Sede del convegno, Vicenza, nella cornice del Teatro Olimpico, dove assistemmo a una rappresentazione della *Sophonisba* del Trissino nella quale il ruolo della Corifea era interpretato da una novantenne Paola Borboni. Fu lui a parlarli, nella circostanza, di questa a me sconosciuta *Reyna Matilda*, che aveva ragione di considerare un poco una propria scoperta, fin dalla tesi di dottorato (confluita, nel 1961, nella pionieristica esplorazione de *Los trágicos españoles del siglo XVI*) (Hermenegildo, 1961: 421-434; 556; Hermenegildo, 1973: 418-428; 550-551), e a propormi anzi di approfondirne lo studio; proposta che egli stesso volle favorire facendomi avere, qualche tempo dopo, una riproduzione fotografica dell'unico esemplare noto, come subito imparai, dell'unica stampa della tragedia. A tale cortesia non seppi, in quel momento, corrispondere: ond'io mi dolgo e dolsi. Altri oggetti non teatrali, altri temi, altri secoli venivano allora ingombrando il disordinatissimo tavolo dei miei studi, sul quale quell'incartamento rimase tanto a lungo dimenticato, mai però del tutto. Non so se l'invito sottintendesse anche il convincimento che, di là dalla veste linguistica, anzi translinguistica, lo studio di quello stravagante esperimento dovesse privilegiare il versante italiano, il contesto storico, strutturale e formale della tragedia italiana del Cinquecento, piuttosto che la più sgombra, malcerta prospettiva della concomitante tragedia spagnola: a proposito della quale non si erano ancora spenti gli echi di una vivace discussione che aveva opposto, come un gioco di consonanze, lo stesso Hermenegildo al nostro Rinaldo Froldi (Hermenegildo, 1985; Froldi, 1986a; Froldi, 1989b). Stimolato dalla presente occasione, è con questo intendimento – ma non avrei comunque saputo fare altrimenti – che ho cercato di mettere assieme, pur un po' troppo sbrigativamente e alla rinfusa, gli appunti che mi accingo a illustrare, ora che questa tragedia ha cominciato a solleccitare, sia in Italia sia in Spagna e altrove, un certo interesse, una rinnovata attenzione critica da parte di studiosi, soprattutto, del translinguismo italo-spagnolo, come anche, naturalmente, della cultura e della lingua spagnola a Napoli fra Rinascimento e Barocco. Mi limito a citare, per tutti, i nomi di due specialisti come Elvezio Canonica ed Encarnación Sánchez García. In attesa dei risultati delle indagini felicemente in corso, sarà intanto opportuno premettere poche notizie di carattere generale, biografico e bibliografico, sull'autore.

Partiamo dunque dalla fine, dal 1597, quando vede la luce a Napoli, per la stampa di Felice Stigliola, fuori di Porta Reale (a due passi dallo sfarzoso Palazzo del principe Matteo di Capua), *La Reyna Matilda*, «tragedia de Juan Domingo Bevilacqua», come recita la lingua spagnola del frontespizio e dell'opera (la lettera di dedica, sulla quale dovremo ritornare, reca la data del 10 luglio di quell'anno). Dell'unica stampa nella quale si

esaurisce l'intera storia editoriale, antica e moderna, del testo, è noto il solo esemplare conservato a Madrid nella Biblioteca Nacional de España (segnatura R/798): quello stesso esemplare, si direbbe, già presente nella biblioteca di Filippo IV raccolta nella Torre Alta dell'Alcázar madrileno, secondo il catalogo recentemente apprestato da Fernando Bouza (Bouza, 2005: 396). Che nessun esemplare dell'opera sia mai pervenuto nelle mani di Benedetto Croce, non può non significare qualcosa circa la rarità della stampa. L'unicità della copia sopravvissuta e le modalità, come vedremo, della messa a punto editoriale potrebbero lasciar intendere, ove si escluda il caso opposto di un alto picco di consumo, che si tratti di un'edizione, per dir così, semi-privata, prodotta in un numero assai esiguo di esemplari, di limitata o limitatissima circolazione e ricezione; tanto più se si consideri che non sono note, almeno a me, fonti antiche, né spagnole né italiane, che facciano menzione della tragedia (tranne una, per altro ovvia, che avremo l'occasione di citare in seguito). Bisogna aspettare più di due secoli perché essa cominci a essere non più che menzionata in repertori e in opere di carattere generale: per esempio in appendice alla *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien* di Adolph Friedrich von Schack, Berlin, 1846. Non sappiamo se dipenda direttamente dall'esemplare madrileno la copia manoscritta confezionata, com'è lecito ipotizzare, nella prima o intorno alla metà dell'Ottocento – con fedeltà fotografica, a parte pochi errori – e appartenuta al benemerito bibliografo, collezionista e studioso del teatro antico spagnolo Agustín Durán (1793-1862), l'autore del *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español* (apparso anonimo a Madrid nel 1828): manoscritto acquisito dopo la sua morte, insieme alla biblioteca e all'archivio, dalla medesima Biblioteca Nacional che Durán aveva diretto a partire dal 1854 (segnatura MSS/17279: consultabile anche nella versione digitalizzata). Di là dalla sua natura di *descriptus*, non oserei però affermare che il manoscritto non debba meritare alcuna attenzione. Oltre a correggere qua e là – per esempio ai vv. 1592, 3133, 3203, 3276, 4138 – alcuni errori della stampa, nessuno dei quali segnalato nella tavola finale degli *Errores acontecidos en el imprimir, con sus emendaciones* (che non si limita, per altro, a correggere pochi errori materiali, ma almeno in un paio di casi introduce vere e proprie varianti), gli interventi abbastanza sistematici del copista, di carattere quasi esclusivamente grafico, potrebbero forse risultare non del tutto inutili ai fini, per esempio, di un accertamento della fisionomia linguistica del testo e dell'eventuale frequenza, poniamo, di grafie italianizzanti.

Notizie sulla vita e l'opera di Giovan Domenico Bevilacqua

Le informazioni biografiche e bibliografiche relative all'autore sono, in verità, scarsissime. Rimangono tuttora sconosciuti sia il luogo sia la data di nascita e di morte. Ripetendo perlopiù, di citazione in citazione, i me-

desimi dati, la più soda erudizione italiana settecentesca – da Crescimbeni a Zeno, da Argelati a Quadrio, da Mazzucchelli a Paitoni, a Tiraboschi – mentre non fa mai menzione della *Reyna Matilda*, si limita a ricordare, dell'autore, un'altra sola, più fortunata opera poetica a stampa in lingua italiana, la traduzione in ottava rima del *Ratto di Proserpina* di Claudiano, introdotta, *in limine*, da pochi «Componimenti di diversi sopra la presente traduzione» e pubblicata a Palermo da Giovan Francesco Carrara nel 1586, insieme a una non trascurabile raccolta di sue rime (fra le quali «alcune fatte a richiesta di altri»), per la massima parte sonetti, 85 in tutto, oltre a tre canzoni. Il luogo di stampa, la scelta dichiaratamente partigiana dell'argomento (il mito autoctono di Cerere e Proserpina che rivendica alla Sicilia il primato delle origini e dei primi sviluppi dell'agricoltura), nonché tutto quanto l'apparato paratestuale vincolano strettamente la genesi e la confezione dell'opera ai confini geografici e all'orizzonte politico e culturale del vicereame di Sicilia di quell'estrema stagione cinquecentesca (cfr. McDonald, 2000-2002). Numerati componimenti poetici latini e italiani del Bevilacqua vedono sparsamente la luce in quel medesimo giro d'anni, sempre in Sicilia, in modeste pubblicazioni d'occasione. È curioso, conviene intanto osservare, che le due opere, il *Ratto* e la *Reyna*, non siano pubblicate direttamente dall'autore, ma escano entrambe, quasi a volerne testimoniare la discrezione e la ritrosia, per le cure e sotto la corresponsabilità e l'amichevole mediazione editoriale altrui. Dai paratesti delle due pubblicazioni dipende la massima parte delle informazioni relative a Giovan Domenico Bevilacqua di cui oggi disponiamo.

La lunga lettera di dedica del *Ratto di Proserpina* a Francesco Moncada (1569-1592), principe di Paternò e duca di Montalto, è sottoscritta dal letterato galatese Antonino Cingale, al quale anche si devono gli Argomenti in ottava rima e le Allegorie in prosa che corredano i tre libri del poema, secondo il modello proposto da qualche decennio dalle edizioni correnti dell'*Orlando Furioso*. Grandi, a suo giudizio, i meriti della traduzione, perché l'autore, qualificato come «Secretario» e «affettionatissimo creato» del giovanissimo dedicatario,

non discostandosi punto dalla vera intentione di Claudiano, con sommo giudizio nella stretezza de' nostri versi d'ondecim sillabe, e dell'obbligo delle rime, truova parole tanto proprie ad esplicarle, e dichiarare i concetti dell'autore, che a chi voglia farne riscontro col testo latino, non potrà se non indurre molta maraviglia (Bevilacqua, 1586: 11-12 n.n).

Ma la «dotta e vaga traduzione», prosegue la lettera, tanto più è degna di lode in quanto il Bevilacqua,

occupatissimo ritrovandosi egli perpetuamente ne' negotij del suo carico, non se gli è mai data un'ora intiera da poter remotamente applicarsi a questa compositione, sì che e da i negotianti, e dall'obbligo

insieme delle espedizioni, nelle quali ad ogni momento si vede immerso, non sia stato importunamente distratto, e disturbato (Bevilacqua, 1586: 12 n.n).

Un'attività letteraria la sua, insomma, come anche l'esempio della traduzione dimostra, di secondo o terzo grado, eterodiretta, per dir così, mediata, riflessa, esercitata sempre, allora e in seguito, con parchezza e intermittenza, all'ombra e al servizio di una corte mecenazia, frammezzo alle «mille mie disaventure, / che di noie ad ogn'hor m'ingombran l'alma», ai «mill'aspri assalti onde molesta / Vita menar mi fan Fortuna, e 'l Mondo» (come lo stesso Bevilacqua, con formule stereotipe, confessa in un sonetto), nell'ambito, non so se ai margini, del mestiere di segretario, del quale essa pur costituisce una funzione e un ornamento. Non è senza significato che proprio all'idea di segretario e ai rapporti col principe accenni lo stesso Cingale nell'Allegoria del terzo libro del *Ratto*:

Da manifestar Giove a gli Dei, avanti di sé raunati, la cagione, per che di volontà sua sia stata Proserpina da Plutone rapita, può ciascun Prencipe prender essempro di non mostrar diffidenza a coloro, che da lui sono già stati eletti, & ammessi alla comunicanza de' suoi secreti, sì che non paia loro strano veder l'esecuzione d'una cosa deliberata, prima d'intender la ragione, per che tal deliberatione si convenga. Et all'incontro gli Dei, che vietati da Giove, per molta compassione, c'habbiano a Cerere, non usano palesarle il rapitore, porgono documento a ciascuno di non rivelar il secreto dal Signor, o amico confidatoli (Bevilacqua, 1586: 62 n.n).

Strettissime e dirette, anche in virtù di un'accorta politica matrimoniale, la consuetudine e le relazioni con la lingua e la cultura spagnola alla splendida corte, divisa fra Caltanissetta e Palermo, di Francesco Moncada, figlio di Cesare, morto prematuramente nel 1571, e dell'energica Aloisia de Luna e de Vega, andato sposo nel 1585, non appena sedicenne, a Maria d'Aragona e La Cerda, meno giovane d'età: nozze encomiate dallo stesso Bevilacqua nell'epitalamio, ugualmente in ottava rima, che chiude, in coda al *Ratto*, il suo bipartito canzoniere. L'immane catalogo delle qualità fisiche e morali della sposa, che «Chiara ne fanno, e manifesta fede / Di quel sangue Real, onde ella è herede», comprende anche un'ottava come questa:

Che non può far ancor ove risuona
L'alta armonia de le parole accorte,
Se torre a Giove allhor ch'irato tuona
L'aspre saette è ben possente, e forte?
E quella sorda, ch'a null'huom perdona,
Crudel, acerba, inessorabil Morte,
Far può, che mansueta, e pia diventi?
E se tornar può in vita i corpi spenti?

Quanto diversa, nella realtà, la sorte che attendeva lo sposo, destinato a morire di malaria, non appena ventitreenne, di lì a pochi anni, nel 1592: data da tenere eventualmente presente per la biografia del Bevilacqua e la circostanza del suo (definitivo?) ritorno dalla Sicilia a Napoli.

Il volgarizzamento e le rime fanno fede di una ben assimilata cultura umanistica e di una disinvolta padronanza degli strumenti linguistici, metrici e retorici dell'arte poetica toscana e della tradizione poetica, epica e lirica, di marca petrarchistica e ariostesca, volenterosamente sperimentati a contatto con una cerchia solidale e concorde di poeti e letterati siciliani, non senza l'apporto della biblioteca di corte, particolarmente ricca sul versante toscano, come si evince dall'inventario che se ne conserva. Alcuni di loro – come Leonardo Orlandini, Filippo Paruta, Argisto Giuffredi, Girolamo Branci – fanno capo alle esperienze delle Accademie palermitane degli Accesi e dei Risoluti. Comuni – oltre a un'attardata frequentazione della poesia latina, di gusto, si direbbe, meno umanistico che gesuitico – lo spirito di emulazione, il paragone delle due lingue, la determinazione di voler contribuire a far uscire la cultura isolana dalla condizione di generale arretratezza e immobilismo che tuttavia la contrassegnava, l'ambizione di fondare la rinascita di un autonomo, pur modesto, spazio poetico siciliano nel parnaso letterario contemporaneo: sotto la protezione di Francesco Moncada (del cui stemma e motto si fregia il frontespizio della stampa), il quale si diletta, scrive ancora Antonino Cingale, «della lettura delle cose poetiche [...] sieno nella Latina lingua, sieno nella Toscana, o pur nella Spagnuola Castigliana». Sicché,

Quando prese la lira e cantò queste
 Purgate rime Bevilacqua, Oreto
 Punse d'invidia Tebro, Arno, e Sebeto,
 Godendo intento a quel cantar celeste,

come si esprime con enfasi laudatoria, attraverso la convenzionale sineddوحة dell'onomastica fluviale, il trapanese Leonardo Orlandini. Sulla medesima lunghezza d'onda, anzi ancora più sperticato ed eccessivo, l'elogio che al traduttore, apostrofato con l'iperbole pur di maniera di «novello Homero», rivolge il palermitano Sebastiano Ansaloni, l'autore del fortunato *Almanacco perpetuo di Rutilio Benincasa*:

Italia ricca fai d'un tanto dono;
 Sì che per te gioioso il tuo Sebeto
 Più che mai chiari versa i suoi cristalli.

E Sicilia inalzando, al dolce suono
 De le tue rime, allegre fuor d'Oreto
 Menan le Ninfe gratiosi balli

Oreto, il fiume, o piuttosto torrente che lambisce Palermo, designa ancora, naturalmente, la città dove in quel momento il Bevilacqua soggiorna; ma il «tuo Sebeto» non può che alludere alla napoletanità dell'autore, originaria o forse acquisita, come il cognome lascerebbe magari supporre. Che Napoli sia il suo «patrio nido», oltre che la lettera dedicatoria della tragedia, come vedremo, lo confermano alcuni sonetti del canzoniere amoroso, in particolare il sonetto «Poi ch'io parti' dal mio caro soggiorno / A cui diè 'l nome pria vaga Sirena»: Partenope, appunto; ed altrove, ugualmente di Napoli:

Là 've fra 'l salso humor bagnando il piede
 Pausillipo maggior rende il diletto,
 A me, piaggia gentil, fosti ricetto,
 qual sotto 'l Ciel non so s'altro si vede.

Dopo il dispatrio siciliano, di cui ignoriamo le motivazioni e gli esatti termini cronologici, la composizione e la pubblicazione della tragedia *La Reyna Matilda* comportano dunque il trasferimento, non sappiamo quando, anzi il rimpatrio del Bevilacqua a Napoli, al servizio, nel declino dell'età, di un nuovo padrone: con un intervallo di più di dieci anni, a quanto pare, di pubblico silenzio letterario, se dobbiamo almeno stare alla successione delle stampe. Soccorre, anche in questo caso, la fondamentale testimonianza della lettera di dedica della tragedia, indirizzata «A la Illustrissima y Excellentissima Señora Doña Iuana Pacheco Princessa de Conca» e sottoscritta con la data «De Napoles a X de Iulio 1597», come abbiamo già ricordato, da Alexandro Pera, «criado, y Capillan», quale si sottoscrive, della dedicataria. L'abito e la professione di cappellano dell'intermediario saranno pur da mettere in qualche relazione con le finalità e i caratteri di un'operazione fortemente motivata in senso religioso e ascetico.

Genesi e composizione della tragedia

Il capuano Alessandro Pera non appartiene forse alla categoria di coloro che Maria Corti avrebbe designato col titolo di «fantasmi» (Corti, 1969: 8-9). Il suo nome capita più volte di incontrarlo negli annali della storia letteraria napoletana a cavallo fra Cinque e Seicento, anche in rapporto con personaggi non già di secondo piano. Lo si ricorda, in particolare, come intrinseco e corrispondente epistolare del concittadino, primicerio della cattedrale di Capua e tassofilo Camillo Pellegrino (autore egli stesso di versi spagnoli), nonché, anche per le rime, di Giovan Battista Marino, al cui claudianismo non doveva essere ignoto il volgarizzamento del *Ratto di Proserpina*. Questo trinomio – Tasso (il Tasso napoletano, il Tasso della composizione del *Mondo creato*, della *Conquistata*, dei *Discorsi del poema eroico*, usciti, al pari del *Dialogo dell'impresa*, per le stampe medesime di Stigliola nel 1594, oltreché del mezzo centinaio di rime composte

per Matteo di Capua e il suo *entourage*), Pellegrino (l'autore del dialogo *Il Carrafa ovvero della epica poesia*)², il Marino degli esordi – bene delimita lo spazio letterario della Napoli di fine secolo che fa da sfondo all'esperienza di *La Reyna Matilda*. Non più che da sfondo, direi. È un punto, questo, sul quale conviene preliminarmente insistere. Curiosa e stravagante quanto si voglia, la tragedia di cui ci occupiamo va intesa, in ogni caso, come un esperimento non solo poco più che privato, ma anche marginale, di retroguardia, di un autore i cui occhi, guardi egli alla Spagna o guardi all'Italia, alla tradizione poetica e drammatica italiana o a quella spagnola, sono sempre rivolti indietro piuttosto che avanti, al passato piuttosto che al futuro. Quanto alla dedicataria dell'opera, Juana de Zúñiga Avellaneda y Pacheco apparteneva a una famiglia fra le più cospicue della nobiltà spagnola del vicereame di Napoli. Nipote e al contempo cognata di don Juan de Zúñiga Avellaneda y Bazán, conte di Miranda e viceré di Napoli nel decennio 1586-1595, nel 1589 aveva sposato Matteo di Capua d'Ávalos, che alla morte del padre, avvenuta due anni dopo, ne ereditò, insieme al principato di Conca, le immense ricchezze, tali da farne uno dei personaggi di rango e di censo più elevati dell'intero vicereame. La figura del principe di Conca e il fiorire delle lettere e arti alla sua corte sono stati al centro di un recente convegno di studi che ha riservato una debita attenzione anche alla *Reyna Matilda*³.

La genesi e l'occasione della tragedia vanno ricondotte al 1596, quando il Principe si trasferisce con la corte a Caiazzo, in Terra di Lavoro, per prendere possesso del nuovo feudo appena acquistato da Ercole de' Rossi di San Secondo. Il Bevilacqua, ancorché vecchio e infermo, come subito vedremo, è tuttavia al servizio del Principe in qualità di segretario, ufficio nel quale gli subentra, press'a poco in quel frangente, il ventisettenne Giambattista Marino, che proprio a Caiazzo concepì la prima idea dell'*Adone*. Ma nella circostanza il Principe, riferisce Alessandro Pera, gli accorda il distinto favore di non doverlo accompagnare nella trasferta (la qual cosa potrebbe anche significare, per il vecchio segretario, la formale cessazione delle sue mansioni), concedendogli il privilegio di rimanere a Napoli, accanto alla Principessa (che il 17 luglio doveva partorire il suo quarto figlio, Pietro, destinato a morire infante),

y en su casa [...] para que descansando gozasse las mercedes que su Excelencia le haze, y que pocos Señores hazen a los criados que no asisten atualmente al servicio, a que estan obligados: y esto por tener

² *Rime* (1584) di D. Benedetto Dell'Uva, Giovanbatista Attendolo, et Cammillo Pellegrino, con un brieve discorso dell'Epica Poesia (in verità, un dialogo: interlocutori, Giovan Battista Attendolo e Luigi Carafa, principe di Stigliano); quindi *Il Carafa. Dialogo sull'epica poesia, nel quale mise la Gerrusalemme liberata del Tasso innanzi al Furioso dell'Ariosto* (1588); in edizione moderna, lo si legge in Weinberg (1970-1974).

³ Si veda la nota 1.

respeto (como Señor de gran pecho) a las enfermedades, que con la vegez se le han cargado.

Ma «por no quedarse el buen criado del en todo mano sobre mano, antes mostrarse en algo agradecido», mette mano alla composizione, niente meno, di una tragedia, e di versi finirà con lo scriverne, con incontinenza senile, addirittura 4299, alcune centinaia di più di quanti ne avesse mai pubblicati nel corso di tutta la sua vita, ma anche una misura esorbitante, nonché per le spagnole, per le stesse tragedie italiane (l'archetipo della *Sophonisba* ne conta meno della metà, il *Re Torrismondo* quasi un migliaio di meno). E per vieppiù dimostrare la propria devozione e riconoscenza, sceglie di scriverla nella lingua della Principessa, una lingua certo radicata nelle abitudini della corte e che egli doveva padroneggiare con agio, non solo sul versante burocratico e amministrativo, ma anche su quello letterario (le funzioni di segretario dovevano abbracciarli entrambi); una lingua, per altro, che non risulta egli avesse mai usato in versi prima di allora: un dato, questo, che si farebbe non poca fatica ad accettare e sul quale si desidererebbe un supplemento di informazione. Come scrive il Pera: «no poca maravilla me ha dado, que siendo él Napolitan haya professado, y acertado tanto en esta lengua, como lo que se vee». Né l'omaggio si limita alla lingua, ma riguarda tutta quanta l'invenzione della *fabula*, ambientata nella Catalogna al tempo della *Reconquista*, «En esta tan gentil, i deleytosa / Ciudad de Tarracon» (I, 1, vv. 6-7), di cui il Bevilacqua è in grado, per esempio, di menzionare con precisione uno dei monumenti archeologici romani più caratteristici e famosi, la cosiddetta Torre des Escipions:

[...] hasta el llano,
 Adò (aunque no entera) se levanta
 La venerable estatua del famoso
 Scipion Africano [...] (II, 1, vv. 1510-1513).

Elementi ispanici ne La Reyna Matilda

Se la *fabula* è *ficta*, l'ambientazione spagnola, conviene precisarlo fin d'ora, non è affatto fittizia, puramente esteriore, di maniera, come capita pur di trovare in alcune tragedie italiane di quegli anni, per esempio in una tragedia d'arme e d'amore che condivide curiosamente con la nostra il nome dell'eroina eponima, la *Mathilda* di Giacomo Guidoccio, veneto di Castelfranco, pubblicata a Treviso nel 1592 e ambientata in una Granada indeterminata, immaginaria, fuori dello spazio e fuori del tempo (per restare in tema di onomastica, a semplice titolo di curiosità si ricorda che Matilde sarà anche il nome della nobile protagonista di una commedia di Lope, *La resistencia honrada y condesa Matilde*, composta probabilmente fra il 1599 e il 1603). Che Bevilacqua conoscesse la tragedia del Guidoccio, possiamo, chissà, non escluderlo, ma gli eventuali rapporti fra i due testi si

limitano a pochi dettagli esteriori: oltre al nome della protagonista, certo il più significativo, il fatto che anche la regina granadina muoia di veleno, però di morte volontaria, come Sofonisba.

Il colore locale e temporale, l'ossatura spagnola della *Reyna Matilda* sono altrimenti precisati con cura minuziosa, con puntigliosa attenzione alla cronologia e alla geografia della *Reconquista*, sulla scorta, è lecito ipotizzare, delle tante opere spagnole di erudizione storica e geografica che il segretario poteva consultare nella cospicua biblioteca di Palazzo, sulla quale ritorneremo. Sullo sfondo, appunto, della *Reconquista*, «en este tiempo que los moros / Echados d'este Reyno toda via / Gran parte ocupan de la noble España» (I, 4, vv. 993-995), fra vittorie e sconfitte, a ridosso de «La jornada de Fraga memorable» (I, 4, v. 1134) del 17 luglio 1134 che aveva visto la disfatta di Alfonso I d'Aragona, la finzione romanzesca della *fabula*, non senza qualche sfasatura, è punteggiata di riferimenti alla realtà storica del periodo (ma anche alla materia arturiana), come si evince, fra l'altro, dall'impronta medievale dell'onomastica: Matilda, Brisenda, Svero, Ootoger Aglante; ma sono altresì nominati personaggi storici come Pelayo, Almançor (la cui morte in battaglia è qui attribuita alla mano di Ootoger), Hamech (è il noto medico arabo, il cui nome continuava ad essere associato nel Rinascimento a un rinomato elettuario, a procurare al Conde de Tortosa il veleno per uccidere la Reyna Matilda), Geldruda. Alcuni riferimenti dovevano compiacere la devota Principessa, come la menzione, per esempio, del monastero di Montserrat:

[...] aquel sacrado templo
 (Aquel qu'en Monserrat es dedicado
 Ala que mereció ser elegida
 Antes de todos siglos, de los cielos
 Reyna, i madre de Dios, hija, i esposa) (I, 4, vv. 1017-1021).

Una Spagna antica, sacra e guerriera, sì, ma anche una Spagna moderna, festosa e profana. La rappresentazione e l'esaltazione dei valori e dei costumi spagnoli si spinge, nella IV scena del IV atto, fino alla celebrazione della tauromachia (vv. 3532-3539), «la fiesta de más arraigo en España, y, sobre todo, la más peculiar y característica de la nación española», come ha scritto Valle Ojeda in un saggio dedicato, alcuni anni fa, alla «corrida de toros» nel teatro del Siglo de Oro (Ojeda, 2009: 78); e sono versi sui quali aveva a suo tempo richiamato l'attenzione Alfredo Hermenegildo (Hermenegildo, 1961: 431-432; Hermenegildo, 1973: 426). La corrida, come predispone il Presidente del Consejo supremo, dovrà svolgersi «en este llano» (v. 3526), di fronte al Palazzo reale. Ma siamo a Tarragona, o siamo a Napoli? Come ricorda Domenico Antonio Parrino (1642-1716), si deve al viceré e zio della Principessa di Conca la sistemazione, proprio nell'ultimo scorcio del secolo XVI, di «quel maestoso piano, che si vede fino al dì d'oggi davanti al Regio Palagio, il quale serve non meno alle milizie di Piazza d'Armi, che d'Anfiteatro degnissimo alla Nobiltà, in occasione di Giostre, Giochi di Tori, Tornei, ed altri spettacoli d'allegrezza» (Parrino, 1692: 365). Altri

giochi, oltre alla corrida, rimandano ancora alle consuetudini della corte vicereale napoletana:

I pues ninguno ha de faltar de quantos
 luego por estas partes se acostumbran,
 I señaladamente el de las cañas,
 Orden dareys, que tras de aquestos haya
 El de la lucha [...]
 [...].
 La vista del correr de los cavallos
 De qualquier casta, i especie no se dexa;
 [...].
 Haya allí un cadahalso, donde puedan
 Ver los juezes a quien devràse el premio (IV, 4, vv. 3542-3561).

Un contesto nel quale trovano conveniente posto anche le rappresentazioni teatrali, nella fattispecie comiche:

En la sala mayor a un cabo d'ella
 Se aderece una scena, que demuestre
 Ciudad, para que en ella artificiosa
 Comedia con fingir se represente (IV, 4, vv. 3512-3515).

Mi sono diffuso su queste citazioni per almeno due ragioni. Per mostrare, da una parte, come la trama della tragedia dal Medioevo favoloso e leggendario della *Reconquista* pur rimandi a ogni tratto ad aspetti e momenti della realtà contemporanea, all'attualità della vita di corte di fine Cinquecento, non importa se di una corte spagnola o spagnolesca. E verrebbe persino fatto di domandarsi se taluni spunti dell'aggrovigliato romanzo *noir* sotteso al *plot* tragico non possano eventualmente alludere a concreti, specifici episodi della cronaca cortigiana di quegli anni: senza che questo implichi, s'intende, da parte del devoto segretario in quiescenza, un giudizio comechessia critico sulla corte neppure lontanamente paragonabile a quello espresso, poniamo, dal Tasso nei confronti del «magazzino delle ciancie» dell'*Aminta* (I, 2, vv. 565-607). A un altro aspetto della realtà italiana contemporanea, oltreché della stessa esperienza personale e professionale dell'autore, rinvia, poi, un tema che nella tragedia registra uno sviluppo inconsueto, anche sotto il profilo quantitativo, e di notevole interesse, il tema della giustizia e delle leggi, tema che meriterebbe un'analisi più ravvicinata, non soltanto per il suo significato in sé, ma anche in rapporto, magari, al rilievo che esso assume nella tragedia italiana del pieno e del tardo Rinascimento, in particolare nell'esperienza di Giambattista Giraldi, come alcuni studi recenti hanno dimostrato (si vedano, in particolare, Bertini, 2008; Bertini, 2010). A impersonare il tema, la figura del Presidente del Consejo supremo, che spicca anche per l'alta frequenza della sua presenza sulla scena: nella sua duplice funzione di *detective* e di giudice, antagonista implacabile del malvagio Conde de Tolosa; e ho usato deliberatamente il termine *detective*, a proposito di una trama delittuo-

sa imperniata su un veneficio, ricca di colpi di scena e dove hanno parte procedimenti investigativi di tipo indiziario e congetturale (termini come «indicio», «indicios», «congetura», «congeturas» ricorrono più volte sulla bocca del Presidente). Inflexibile nel fondare le cause «en mi sciencia, i conciencia, i juntamente / En verdad, i razon» e nel conseguente convincimento che «No mas que una / Es la verdad; entera, i no partida / Ha da ser la razon» (I, 3, vv. 856-860), il Presidente non cessa di rinfacciare al Conde il primato delle leggi municipali e degli statuti del regno sull'arbitrio del potere e della forza:

No dan tal orden nuestros estatutos;
Si no (segun la claridad requiere
De la persona assi como del caso)
Termino competente a defenderse (I, 3, vv. 930-933);

Que como su ordenado curso tiene
El Sol sin exceder, o parar nunca;
Assi tienen sus terminos las leyes
En conocer i terminar las causas,
Los quales abreviar ninguno puede (I, 3, vv. 966-970);

«El que disponen nuestros estatutos. / I a lo que vos Señor os obligastes» (III, 1, vv. 2205-2206); «tal siendo la orden / De las municipales nuestras leyes» (III, 1, vv. 2217-2218); «Lo que por ley haze en favor del reo, / Quiere la ley que se execute todo / Hasta una tilde» (III, 1, vv. 2291-2293), ecc. Non meno interessante e sintomatica la sua ferma presa di posizione nei confronti del duello:

Mi parecer seria qu'en todo caso
Por ofensas privadas se quitasse
El desaffio, i uso del duelo.
Porque qual mas incierta prueba al mundo
Hay del duelo? o qual sucesso cierto
D'el se puede esperar por mas que sienta
En si tener razon, el que la tiene?
O quien piensa que Dios està obligado
A quien tiene razon dar la vitoria? (III, 1, vv. 2376-2384);

e la memoria corre, per esempio, al Giraldi dell'*Arrenopia* (V, 1, vv. 2777-2781):

Né pur questo vist'ho, ma visto ho anchora
Vincer colui che si era armato al torto,
Et perder chi a ragion prese havea l'arme,
Il che mostra incertissima la prova
Del duello, et ingiusta [...],

e, soprattutto, del primo dialogo *Della vita civile*.

Ma gli esempi prodotti vorrebbero anche ragguagliare su alcuni caratteri del linguaggio tragico dell'autore («un castellano muy acceptable», del resto, a giudizio di Hermenegildo) (Hermenegildo, 1961: 421; Hemenegildo, 1973: 418), un linguaggio di tono medio, discorsivo (ma talora anche umile, 'comico'), tendenzialmente privo di orpelli retorici (di là dalla diffusa presenza della figura dell'anadiplosi, o di similitudini di gusto narrativo), tutt'altro che grave, sublime, magnifico, come sarebbe spettato, di norma, allo stile tragico (e d'altro canto affatto privo del *pathos* lirico programmaticamente riservato, nella tragedia italiana, ai Cori, dalla *Sophonisba* al *Re Torrismondo*): in accordo con un'altra caratteristica fondamentale della tragedia del Bevilacqua, la tendenza alla contaminazione coi generi meno elevati della commedia e della novella. Si pensi, per esempio, alla presenza, nella tavola dei personaggi, di *personae* umili come Elvira, «camarera de la Reyna» (per di più, ingravidata dal Conde de Tortosa), come Merino, «botillero de la Reyna», o come l'Alguazil de campaña (per non dire della «selvaja esclava / [...] / Siendo negra tambien», II, 1, vv. 1342-1346): e tutte con funzioni attive nell'economia della trama; alle complicazioni macchinose e romanzesche dell'acquisizione e della somministrazione del veleno e del contravveleno; all'artificio della falsificazione del «villete», o dell'ipotizzato travestimento in abiti maschili di Elvira e della schiava, ecc. Valgano ancora un paio di esempi di stile 'umile', prosastico. Le parole di Amerigo, il maggiordomo del Conde de Tolosa, in dialogo col suo 'compañero' Gomez, a proposito degli accorgimenti messi in opera affinché il Conde possa penetrare nella torre dove è rinchiusa Matilde:

Haviendonos de mucha ayuda sido
 El vinagre, que usamos, empapando
 Con el aquella fabrica muy tiessa
 Que con menos estruendo a deshazerse
 I a caer de mano en mano vino (II, 1, vv. 1571-1575);

o, ancora, le parole che suggellano il monologo di Merino, pronto a fuggire subito dopo aver offerto con l'inganno a Matilde il veleno:

Por el camino de los Pireneos
 Me passaré a Francia. Tras me venga
 Quien me buscare. [...]
 [...] allà se avengan;
 I muera el Conde, el cavallero, i muera
 El copero, i la Reyna, i todo el mundo (III, 5, vv. 2717-2724).

Questi sviluppi novellistici e 'comici', nel gusto, si direbbe, di certe innovazioni drammaturgiche giraldiane, sono probabilmente da annoverare fra gli aspetti più caratteristici e originali dell'esperienza tragica del Bevilacqua. Non aveva poi forse torto una fine medievista della prima metà del secolo scorso, Dorothy L. Sayers, celebre autrice, nonché

di un'incompiuta traduzione inglese della *Divina Commedia*, di popolari romanzi polizieschi e presidentessa per quasi un decennio dell'autorevole Detection Club di Londra, a interpretare le regole del romanzo poliziesco, come si diverti una volta a fare, sulla falsariga delle norme aristoteliche, a sovrapporre la tragedia al *detective novel*, la *Poetica* dello Stagirita alle *Twenty Rules for Writing Detective Stories* di S. S. Van Dine (Sayers, 1936)⁴.

Per tornare là dove avevamo preso le mosse, sulla scorta della lettera dedicatoria, alla storia esterna della tragedia, una volta che la ebbe terminata il Bevilacqua volle affidarla allo stesso Pera, altrettanto versato, evidentemente, nella lingua spagnola, non solo «para que la reconociese», ma anche perché la «diesse a algun diligente escritor a transladarla, non pudiendo hazerlo el por temblarle la mano». Fattane eseguire la trascrizione, nell'ipotesi di darla alle stampe, «pues me parecia la obra no menos por la materia, que por el estilo, dina de ser vista, y leida de personas entendientes», poiché l'autore «por su mucha modestia en esto de hazerla imprimir iva muy recatado, sin resolverse a ello», il cappellano vi provvede egli stesso, ponendola sotto la protezione della pia Principessa, certo che essa, quando avrà modo di leggerla, troverà la tragedia degna «de su Cristiana piadad». Parole, queste, che dovranno essere tenute presenti nella valutazione delle motivazioni pietistiche ed edificanti esibite con alta frequenza in una tragedia che tutto lascia credere fosse destinata a essere letta prima ancora che recitata e la cui lettura avrebbe dovuto conformarsi alla «Cristiana piadad», appunto, della dedicatoria e prima lettrice dell'opera: alla quale pietà corrisponde perfettamente, nell'azione della tragedia, la «real i tan Cristiana / Piadad» (vv. 3732-3733) della protagonista, come la celebra, nella I scena del V atto, il Presidente del Consejo supremo, ancora ignaro della morte imminente di lei. E se dovessimo ipotizzare, per l'opera, un pubblico cortigiano spagnolo o ispanizzante, quanto si voglia numerato e circoscritto, a me piacerebbe pensarlo composto, prima ancora che di lettori «entendientes», di lettrici non meno pie e devote che sentimentalmente partecipi della *suspense*, delle emozioni e dei complicati viluppi delittuosi, romanzeschi e avventurosi della trama. Un pubblico di «Donne cortesi» come quello a cui si era rivolto, quasi vent'anni prima, il Prologo dell'*Athamante*, l'orrorosa tragedia di «duol, lagrime, e morti», di gusto senecano, degli Accademici Catenati di Macerata: «Adunque a Voi / Tai spettacoli son dilette e cari?»⁵ (epperò non parlerei in nessun modo, a proposito della *Reyna Matilda*, di senecismo).

⁴ Quindi in Sayers (1946: 178-190); e in traduzione italiana, con qualche taglio e col titolo *Il racconto poliziesco secondo la Poetica di Aristotele, ovvero l'arte di raccontare il falso* (Sayers, 1980).

⁵ *Athamante*. La paternità della tragedia è attribuita a Gerolamo Zoppio ([Zoppio] 1579).

I debiti de La Reyna Matilda nei confronti del modello della tragedia italiana

«Tragedia escribirás cano y maduro», consigliava Bartolomé Leonardo de Argensola in una nota epistola in terza rima indirizzata a Juan de Arguijo ([Leonardo de Argensola] (1786): 101). L'accennato contesto apologetico, edificante, spiega forse anche la scelta del vecchio, malridotto segretario di prendere congedo dal servizio cimentandosi, nonché nella lingua pur del servizio medesimo e della dedicataria dell'opera, nel genere che la trattatistica, dietro le pedate di Aristotele, collocava, insieme al poema eroico, al vertice della gerarchia dei generi letterari. Per quanto riguarda l'area spagnola, è stato più volte osservato, fra gli altri da Frolidi, «que en torno a los años 80 se inicia una nueva fase teatral caracterizada por una serie de experimentaciones dirigidas sobre todo a la tragedia» (Frolidi, 1999: 17). Bevilacqua poteva ben conoscere, per esempio, le tragedie di Jerónimo Bermúdez, Juan de la Cueva, Gabriel Lobo Lasso de la Vega, Andrés Rey de Artieda, stampate tutte, appunto, nel corso degli anni Ottanta: mentre le tragedie di Cristóbal de Virués, ancorché scritte in Italia all'incirca in quei medesimi anni, saranno pubblicate a Madrid soltanto nel 1609; che Bevilacqua abbia potuto averle fra le mani manoscritte, possiamo soltanto assumerlo, in mancanza di altri elementi, come una semplice ipotesi. Ma certo il segretario – una figura, aggiunto, che da tempo era entrata, sotto varie denominazioni, nella tavola delle «persone che parlano» nella tragedia: la ritroveremo anche in Spagna, per esempio, nella *Nise lastimosa* del Bermúdez – doveva essere bene al corrente dei modelli e delle vicende della tragedia italiana dell'intero secolo e conoscerne direttamente gli esemplari più significativi, compreso il *vient de paraître*. Una fondamentale testimonianza al riguardo è stata prodotta recentemente da Encarnación Sánchez García, che in un inventario pur parziale della biblioteca di Matteo di Capua, redatto nel 1607, accanto a un'abbondante sezione di opere in lingua spagnola, letterarie, storiche, geografiche, ascetiche ecc. (ma l'unica opera teatrale risulta essere la *Celestina* nell'edizione di Alcalá, 1569, oltre, s'intende, a un esemplare della stessa *Reyna Matilda*: ci piacerebbe sapere quale fine abbia fatto!), ha riscontrato la presenza, notevole da ogni punto di vista, di un folto gruppo di testi teatrali italiani, nella fattispecie tragedie⁶. Così, la *Sophonisba* di Trissino (a cominciare dalla *princeps* romana del 1524, se ne contano forse venticinque edizioni nel corso del Cinquecento), un Seneca tragico volgare (presumo trattarsi del volgarizzamento del Dolce dell'intero *corpus* delle tragedie senecane, compresa l'*Octavia*, Venezia, 1560), una «Medea di Euripide greca et latina» (forse la traduzione latina dello scozzese James Buchanan, ma non sono in grado di individuare l'edizione), ma anche alcune tragedie italiane di fine secolo: la *Rodopeia* di Leonoro Verlatto (1582), l'*Astianatte* di Bonigianni Gratarolo (1589), l'*Arsinoe* di Nicola degli Angeli (1594), la *Niobe*

⁶ Rimando alla sua relazione citata nella nota 1.

del padre servita Giovanni Angelo Lottini (1595), oltre, naturalmente al *Re Torrismondo* del Tasso che nel corso dell'anno 1587, nel quale vide la luce, conobbe non meno di una dozzina di edizioni (e accanto al *Torrismondo* l'inventario registra anche la presenza dell'*Aminta*, in due distinte edizioni); si aggiunga un numero imprecisato di «Diverse tragedie, in octavo, in pergamena». La biblioteca possedeva inoltre, ma non aveva beninteso potuto servirsene il Bevilacqua, uno dei testi più rappresentativi della pratica corrente del teatro latino gesuitico, il *Crispus* di Bernardino Stefonio, nella *princeps* di Roma, 1601. Vale forse la pena di segnalare che nell'ultimo decennio del secolo XVI, di contro alla generale decadenza delle rappresentazioni denunciata, per esempio, da Angelo Ingegneri (1598)⁷, le opere fondative della tradizione tragica italiana sembrano conoscere un ultimo sussulto di vitalità nel mercato editoriale, con la ristampa, fra l'altro, delle tragedie di Trissino (*Sophonisba*, 1595), Rucellai (*Rosmunda*, 1593), Girdali (*Orbecche*, 1594), Speroni (*Canace*, 1597), Dolce (*Mariana*, 1593; *Le Troiane*, 1593; *Ifigenia*, 1597); Groto (*La Dalida*, 1592 e 1595; *La Hadriana*, 1599): un *revival* che sarà forse da mettere in relazione con la pubblicazione, proprio in quel torno di tempo, di alcune fra le prime trattazioni teoriche e critiche specificamente dedicate al genere tragico, come i *Discorsi intorno alla tragedia* di Niccolò Rossi e il *Discorso della tragedia* di Gabriele Zinani, apparsi entrambi nel 1590 e che il Bevilacqua avrebbe potuto conoscere (mentre soltanto nel 1598 vedrà la luce il citato trattato di Angelo Ingegneri).

È ben probabile che il Segretario avesse dimestichezza con i testi in ispecie della sezione teatrale italiana della biblioteca del principe di Conca; non escluderei, anzi, che proprio la loro conoscenza possa avere influenzato la sua scelta di sperimentare il genere tragico. Eppure una ricerca analitica e puntuale dell'eventuale incidenza sulla *Reyna Matilda* di questo o quel testo tragico, presente o meno nell'inventario citato, sarebbe forse, tutto sommato, oziosa. Di citazioni intertestuali, di formule, di lamentazioni, di sentenze, se ne potrebbero produrre, in verità, in gran numero, quasi ad apertura di libro: «Ahy muerte, ahy cruel muerte, tu de todos / Aborrecida, a mi sola aborreces» (I, 1, vv. 131-132); «o fiera mas que tigre, / O mas que aspide sorda» (I, 1, vv. 140-141); «Pues el siempre llorar de dia i noche» (I, 1, v. 171); «Qu'hombre, e' qual no de azero, mas de carne / Coraçon tenga» (I, 1, vv. 180-181); «No plega a Dios, que tan cruel yo fuera» (I, 1, v. 252); «Mas como a las mudanças / Todas las cosas del estado humano / Sugetas son» (I, 1, vv. 329-331); «En ti solo, Señor, confio i espero» (I, 1, v. 385); «Estraño, i nunca mas oido caso» (IV, 1, v. 3015); «Ahi Matilda, mi Reyna / Muerta eres tu, yo viva» (V, 1, vv. 3839-3840), «Ahy sueño quan saliste verdadero» (V, 1, v. 3900), «Grandes gemidos oygo, i grandes voces, / Vozes en ton de quexas, i sospiros» (V, 2, vv. 3932-3933), ecc. Luoghi comuni, tessere della grammatica tragica, maglie del tessuto

⁷ Ora in Ingegneri (1989).

connettivo delle «tragiche querele». Quante volte abbiamo incontrato la lettera di espressioni siffatte, nella tragedia italiana del Cinquecento! Ma la convenzionalità, la ripetitività delle formule e degli schemi, non costituisce, precisamente, una delle caratteristiche peculiari, uno degli elementi distintivi, il più durevole, forse, fra i legati trasmessi dalla tragedia cinquecentesca italiana, per almeno tre secoli, al teatro europeo?

I debiti della *Reyna Matilda* nei confronti del modello della tragedia italiana quale si era venuta codificando, dal testo alla scena, fra *Sophonisba*, *Orbecche* e *Re Torrismondo*, sono anzitutto di ordine formale e strutturale, dall'osservanza delle unità aristoteliche dell'azione, del tempo del suo svolgimento (dall'alba al tramonto), e del luogo, alla divisione in cinque atti (e in scene), alla presenza del Coro «de mugeres Tarraconeses», che limitatamente a un paio di scene (IV, 3 e V, 2) partecipa anche al dialogo con i personaggi, alternando all'endecasillabo sciolto il settenario e la rima (anche per questo soccorrono numerosi gli esempi italiani). Fondamentale, soprattutto, la scelta, come metro dialogico, dell'endecasillabo 'blanco', l'istituto metrico vittoriosamente adottato dal Trissino per la rinascita della tragedia moderna e che col Giraldis aveva felicemente superato il collaudo della scena: che anche significa, con riguardo al versante italiano, il rifiuto dell'innovazione 'madrigalesca' (con la mescolanza di endecasillabi, settenari, più raramente quinari, liberamente rimati, anche al mezzo), sperimentata dallo Speroni nella *Canace* e ripresa più recentemente, fra l'altro, nel recitativo dell'*Aminta* e del *Pastor fido* (oltreché, proprio in quegli anni e nei successivi, da Federico Della Valle). Dove lo troviamo, a ripercorrere l'intera storia della poesia spagnola cinquecentesca, non soltanto drammatica, un testo originale che infili, uno dietro l'altro, quasi quattromila endecasillabi sciolti? Isocroni, sfilacciati e modesti quanto si voglia, di ritmo prevalentemente giambico, come li aveva scanditi nella *Sophonisba*, con costanza di metronomo, il loro inventore, e come si vede, per esempio, nel lungo monologo del Conde de Tortosa nella II scena del I atto, un monologo di ben 326 versi (mentre le più lunghe e per questo riprovate battute dell'*Orbecche* si attestano al massimo sul centinaio e soltanto in un caso sfiorano le due centinaia di versi); anche per questo escluderei che l'autore avesse in mente un'idea, purchessia, di spettacolo. Si conosce una sola tragedia spagnola perfettamente esemplata, sotto il profilo strutturale e formale, sul modello italiano, compresa la divisione in cinque atti (ma di endecasillabi sciolti ne conta poco più della metà), l'*Elisa Dido* di Cristóbal de Virués, non a caso definita, nel sottotitolo della *princeps* «Tragedia conforme al arte antiguo»: un modello di deliberato stampo classico, di paludata staticità, assolutamente incompatibile con gli accentuati trapassi dinamici della *Reyna Matilda*. Lo sciolto è anche il metro dialogico della *Nise lastimosa* di Jerónimo Bermúdez, che presenta tuttavia una divisione in quattro, non in cinque, atti; mentre nelle altre tragedie di entrambi gli autori, come anche nell'*Alejandra* di Lupericio Leonardo de Argensola, esso è eventualmente impiegato, nei dialoghi, accanto ad altri metri. Dei modelli italiani, per altro, il Bevilacqua rifiuta

ogni traccia di classicismo e di oltranza grecizzante, come per esempio la sticomitia, pur utilizzata da Bermúdez in entrambe le *Nise*. Ugualmente di gusto italiano, nella *Reyna Matilda*, i metri lirici dei Cori (tranne forse il quarto, una canzonetta di strofe isometriche di settenari, irrelati i primi sette, chiusi da una coppia a rima baciata comune a tutte le strofe): dalla canzone del primo (il cui schema metrico, seppure non molto frequentato nel Cinquecento italiano, non è estraneo all'esperienza lirica del Bernardo Tasso degli *Amori*), e del terzo, all'ottava rima del secondo, alla *lira* esastica dell'esodo. Il Coro, del resto, non è presente nella maggior parte delle tragedie spagnole.

Ma a confermare la dipendenza dai modelli italiani basterebbe, da sola, la scena d'apertura, una scena di fondamentale importanza strategica nella struttura della forma tragica, svolgendo anche, come accadeva in Euripide, la funzione di prologo, dovendo ragguagliare sull'antefatto dell'azione. Dedotto da alcuni esemplari greci (*Le Trachinie* di Sofocle) e latini (*l'Agamennone* di Seneca e *l'Ottavia*), il suo modello prossimo è il dialogo fra Sofonisba ed Erminia che apre la tragedia del Trissino. Ma non si contano le tragedie cinquecentesche italiane che hanno variamente ripreso quella scena, sostituendo eventualmente all'Erminia di turno, in dialogo con la protagonista, la figura topica della Nutrice: dall'*Orbecche*, dalla *Cleopatra* e dall'*Eufimia* di Giraldo alla tragedia anepigrafa di Giuseppe Baroncini, dalla *Giocasta* di Ludovico Dolce alla *Cleopatra* di Alessandro Spinelli, dal *Telefonte* di Antonio Cavallerino alla *Fedra* di Francesco Bozza, dalla *Iephte* di Girolamo Giustiniano al *Re Torrismondo* di Tasso, dalla *Delfa* di Cesare Della Porta al *Cresfonte* di Gian Battista Liviera, dall'*Eutheria* e dalla *Cratasiclea* di Paolo Bozi alla stessa *Mathilda* di Guidoccio, alla *Merope* di Torelli (e a tante altre consorelle). Non credo che possa dirsi lo stesso per le tragedie spagnole. Un momento di rilievo funzionale, nella medesima scena, è poi offerto dal racconto, da parte della protagonista, di un sogno premonitore che contiene, avrebbe detto il Tasso postillatore della *Sophonisba* trissiniana, «nodo e scioglimento» della *fabula*. Facendo proprio il *tòpos* del sogno, anche in questo caso il Bevilacqua si attiene fedelmente ai modelli italiani (cfr. Ruggirello, 2005). La fedeltà si spinge fino alla ripresa di formule letterali: «Me parecia de verme, adò ni planta / Havia, ni hoja, ni de hyerva un hilo» (I, 1, vv. 291-292), e cfr. Trissino, *Sophonisba*, 103: «Esser pareami in una selva oscura»; o ancora: «quando veo, / o de ver me parece, qu'estos pechos, / Que le dieron la leche, sudan sangre?» (I, 1, vv. 228-230), che è reminiscenza del *Torrismondo*, 40-41: «Or le mura stillar, sudare i marmi / Miro, o credo mirar, di negro sangue», lampante fin nell'inciso così peculiare dell'*ars poetica* tassiana.

C'è tuttavia una differenza fondamentale. A dialogare, nella scena d'apertura della *Reyna Matilda*, non sono, come ci si aspetterebbe, la Regina, in funzione di protagonista, e la sua convenzionale 'spalla', la Nutrice (o una qualsiasi confidente), sono Brisenda, *aya* della Regina, e una *Criada* della medesima Brisenda. Un dialogo di alta temperatura sentimentale, di fondamentale rilevanza, come quello che dovrebbe configurare,

nonché la fisionomia psicologica degli interlocutori, l'intero svolgimento dell'azione e la peripezia della protagonista, è qui delegato alla mediazione di due comprimarie. Il baricentro della tragedia sintomaticamente si sposta, fin dall'inizio, dal centro verso la periferia. È vero che la tragedia s'intitola tuttavia *La Reyna Matilda*. Ma il personaggio della Regina, pur formalmente eponimo, ha perso di fatto, e prima di tutto sulla scena, la sua centralità. La Regina fa il suo ingresso e prende per la prima volta la parola al v. 2762, nella sesta e ultima scena del III atto – una breve scena, interlocutoria, che mette a confronto, per un'unica volta, i quattro protagonisti della tragedia: il Presidente, la Reyna, il Conde e Otoger –, con una battuta di una trentina di versi con la quale ella proclama la sua completa remissione alla volontà di Dio: «Mi alumbramiento, i mi salud tu eres, / O altissimo Dios, i mi amparo» (vv. 2785-2786); e torna in scena, per la seconda e ultima volta e per morirvi «coram populo», trasgredendo così un precetto dell'*Ars poetica* oraziana, nella I scena del V atto, dove pronuncia poche battute, in dialogo col Presidente e con Matilda, in totale un'altrettanta trentina di versi, endecasillabi e settenari non rimati, perdonando quanti avevano avuto mano nella sua morte e chiedendo perdono a Dio:

Perdon, Señor, te pido:
Destiendase tu mano,
Señor, a socorrerme,
Que menester lo tengo (vv. 3773-3376).

In tutto, una sessantina di versi. Alla Reyna si guarda non già come a un personaggio dotato di un'autonoma fisionomia e tensione drammatica, ma come a una pura funzione. Al concentrato dramma 'verticale' di Matilda, qui costantemente sotteso e mediato, si sovrappone una diffusa complicazione 'orizzontale' di storie e trame romanzesche, con una moltiplicazione di spinte centrifughe che finisce col modificare sostanzialmente la struttura tradizionale di un genere che trovava, aristotelicamente, nella consecuzione, nella coerenza, nella dimensione centripeta la sua ragione d'essere. In questo mi sembrano, soprattutto, consistere la peculiarità e la stravaganza, l'eterogeneità e i limiti della *Reyna Matilda*.

A conferma di questa sorta di declassamento, di degradazione, di marginalità del discorso tragico di Giovan Domenico Bevilacqua, vorrei offrire, per concludere, un'ultima tessera intertestuale. Tutti ricordano le parole di Germondo, il re di Svezia, che, suggellando il V atto del *Re Torrismondo* e anticipando il tema della ballata intonata dal Coro finale («Ahi lacrime, ahi dolore»), racchiudono il significato ultimo della tragedia tassiana, un'amara, dolente *meditatio mortis*, nutrita di reminiscenze bibliche e petrarchesche, ma anche l'«ultimo falò dell'ardore disfatto che ancora fiammeggia», un'«acerba protesta», per usare le parole di Lanfranco Carretti (Carretti, 1961: 90): «O mia vita non vita, o fumo, od ombra / Di vera vita, o simulacro, o morte!». L'immagine deve forse qualcosa al Bernardo Tasso del Salmo XVII o di un sonetto del Libro V delle Rime (*Quando*

da questa oscura ombra di vita). Le medesime parole si trovano relegate, nella *Reyna Matilda*, proprio all'inizio della tragedia, nella I scena del I atto, nel dialogo citato tra Brisenda e la Criada (vv. 17-18: è Brisenda che le pronuncia): «Nunca pudo quitarme esta, no vida, / Mas bien sombra de vida?». Uno scambio di battute che potrebbe persino passare inosservato.

Riferimenti bibliografici

- [Argensola B. L. de] (1786), *Rimas del doctor Bartolome Leonardo de Argensola por Don Ramon Fernandez* (1786), t. III, en la Imprenta Real, Madrid.
- Bertini F. (2008), «*Havere a la giustitia sodisfatto*». *Tragedie giudiziarie di Giovan Battista Giraldi Cinzio nel ventennio conciliare*, Società Editrice Fiorentina, Firenze.
- Bertini F. (2010), «*Hor con la legge in man giudicheranno*». *Movimenti giuridici nella drammaturgia tragica del Cinquecento italiano*, Società Editrice Fiorentina, Firenze.
- Bevilacqua G. D. (1586), *Il ratto di Proserpina di Claudiano*, Per Gio. Francesco Ferrara, Palermo.
- Bouza F. (2005), *El libro y el cetro. La biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar de Madrid*, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, Salamanca.
- Caretti L. (1961), *Ariosto e Tasso*, Einaudi, Torino.
- Chiabò M., Doglio F. (a cura di) (1991), *Nascita della Tragedia di Poesia nei Paesi Europei*. Vicenza, 17-20 maggio 1990, Union Printing, Viterbo.
- Corti M. (1969), *Metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano.
- Il Carafa. Dialogo sull'epica poesia, nel quale mise la Gerusalemme liberata del Tasso innanzi al Furioso dell'Ariosto* (1588), Cacchio, Vico Equense.
- Ingegneri A. (1598), *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, Vittorio Baldini, Ferrara.
- Ingegneri A. (1989), *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, Doglio M. L. (a cura di), Panini, Modena.
- Froldi R. (1989a), *Experimentos trágicos en el siglo XVI español*, in Neumeister S. (coord.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 18-23 agosto 1986, Berlin, Vervuert, Frankfurt am Main: 457-468.
- Froldi R. (1989b), *Considerazioni sul genere tragico nel Cinquecento spagnolo*, in Perinián B., Guazzelli F. (a cura di), *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, vol. I, Giardini, Pisa: 209-217.
- Froldi F. (1999), *Reconsiderando el teatro de Juan de la Cueva*, in Pedraza F. B., González Cañal R. (ed.), *El teatro en tiempos de Felipe II [...]*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha – Festival de Almagro, Almagro: 15-30.
- Hermenegildo A. (1961), *Los trágicos españoles del siglo XVI*, tip. Raycar («Publicaciones de la Fundación universitaria española», 6), Madrid.

- Hermenegildo A. (1973), *La tragedia en el Renacimiento español*, Planeta, Barcelona.
- Hermenegildo A. (1985), *Hacia una descripción del modelo trágico vigente en la práctica dramática del siglo XVI español*, «Crítica Hispánica», VII, 1: 43-55.
- McDonald K. (2000-2002), *Claudian in Sicily: Giovan Domenico Bevilacqua's Il ratto di Proserpina (1596) and Palermo humanistic circles*, «Sandalion. Quaderni di cultura classica, cristiana e medievale», 23-25: 107-121.
- Ojeda V. (2009), *Una forma de ocio cortesana y popular en el teatro del siglo de Oro: la corrida de toros*, in García Santo-Tomás E. (ed.), *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main: 77-101.
- Parrino D. A. (1692), *Teatro eroico, e politico de' governi de' Vicere del Regno di Napoli dal tempo del Re Ferdinando il Cattolico fino al presente. Nel quale si narrano i fatti più illustri, e singolari, accaduti nella Città, e Regno di Napoli nel corso di due secoli [...]*, t. I, nella nuova Stampa del Parrino e del Mutii, in Napoli.
- Rime di D. Benedetto Dell'Uva, Giovanbatista Attendolo, et Cammillo Pellegrino, *con un brieve discorso dell'Epica Poesia* (1584), Sermartelli, Firenze.
- Ruggirello F. (2005), *Strutture immaginative nella tragedia del Cinquecento: il "topos" del sogno premonitore*, «Forum Italicum», XXXIX, n. 2: 378-397.
- Sánchez García E. (2020), *Sotto lo sguardo di Nebrija. Libri e teatro in castigliano alla corte dei Di Capua-Pacheco*, in Zezza A. (a cura di), *Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento: studi su Matteo di Capua principe di Conca*, Officina Libreria, Roma: 431-453.
- Sayers L. D. (1936), *Aristotle on Detective Fiction*, «English», I, n. 1: 23-35.
- Sayers L. D. (1946), *Unpopular Opinions*, Gollancz, London 1946.
- Sayers L. D. (1980), *Il racconto poliziesco secondo la Poetica di Aristotele, ovvero l'arte di raccontare il falso*, in Cremante R., Rambelli L. (a cura di), *La trama del delitto. Teoria e analisi del racconto poliziesco*, Pratiche, Parma: 65-76.
- Weinberg B. (a cura di) (1970-1974), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. III, Laterza, Bari.
- [Zoppio G.] (1579), *Athamante*. Tragedia de gli Academici Catenati, Appresso Sebastiano Martellini, Macerata.