

9. "PRIMERO ES LA HONRA" DI AGUSTÍN MORETO A VIENNA*

1 *La corte viennese nel 1673*

Il 18 gennaio 1673 le dame dell'imperatrice Margarita d'Austria allestiscono una commedia spagnola, *Primero es la honra*, di Agustín Moreto, per festeggiare il quarto compleanno della di lei figlia, l'arciduchessina Maria Antonia. Dell'avvenimento rimane il testo, stampato per l'occasione da Cosmerovio:

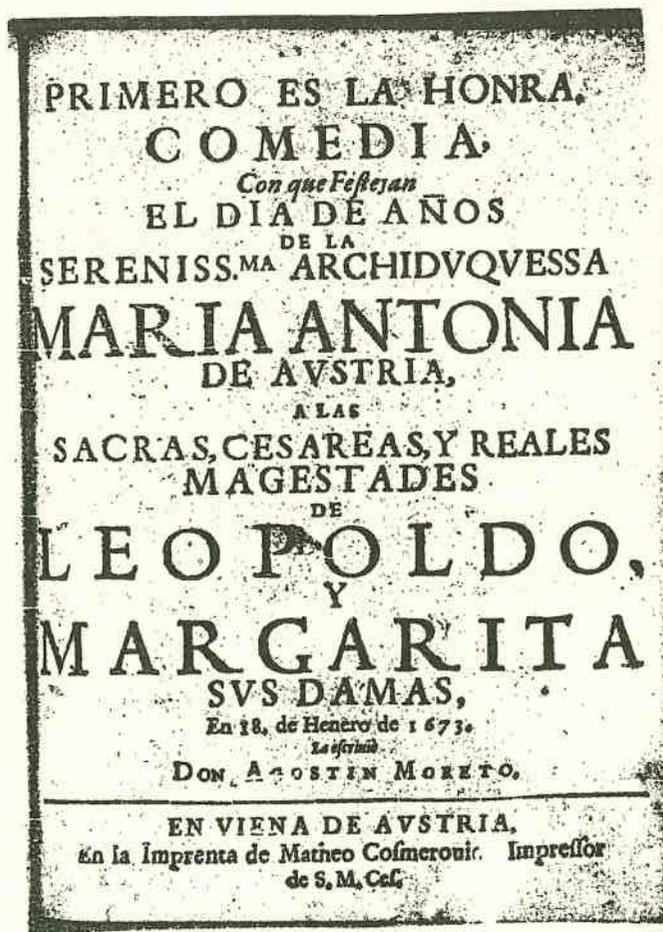
PRIMERO ES LA HONRA./ COMEDIA, / *Con que Festejan* / EL DIA DE AÑOS / DE LA / SERENISS.^{MA} ARCHIDVQVESSA / MARIA ANTONIA/ DE AVSTRIA./ A LAS / SACRAS, CESAREAS, Y REALES / MAGESTADES / DE / LEOPOLDO, / Y /MARGARITA/ SVS DAMAS, / En 18, de Henero de 1673./ *La escriuiò* / DON AGOSTIN MORETO / _____ / EN VIENA DE AVSTRIA, / En la Imprenta de Matheo Cosmerouio. Impressor / de S.M. Ces.¹

Organizzazione non certo inusuale: dal 5 Dicembre 1666, data in cui l'imperatrice quindicenne era giunta a Vienna, le "feste" di tipo spagnolo erano ricorrenti presso la corte austriaca, e sono state per altro elencate e studiate. Vale la pena di riunire e riproporre la sequenza delle date e la linea degli intrecci dinastici.

Come si sa, Margarita era figlia di Filippo IV di Spagna

* Pubblicato, sotto il titolo "*Primero es la honra*" di Agustín Moreto con le musiche di Antonio Draghi, in *Quel nuovo Cairo, quel Divino Orfeo. Antonio Draghi da Rimini a Vienna. Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Rimini 1998), Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2000, pp. 99-117. Ripristino ora le citazioni spagnole, che in dipendenza dalle norme editoriali figurano negli Atti tradotte in italiano.

¹ Ringrazio Herbert Seifert, che con la consueta generosità mi ha segnalato il testo, esistente presso la Gesellschaft der Musikfreunde di Vienna, segnatura 22/5, n. 2, dal quale citerò *infra* con la sigla C, effettuando una trascrizione interpretativa. Come di sa a H. Seifert si deve lo studio fondamentale *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing, H. Schneider, 1985.



A. Moreto, *Primero es la honra*, Vienna, M. Cosmerovio, 1673.

e Mariana d'Austria, sorella dell'imperatore Leopoldo I (1640-1705), succeduto nel 1657 al padre Fernando III². Le relazioni tra le due corti verso la metà del secolo non erano delle migliori: da qui la necessità di rafforzarle con una unione matrimoniale, tanto più che il fratello primogenito di Leopoldo, Ferdinando, morto nel 1654, era stato promesso a una infanta di Spagna, Maria Teresa. Ma con il trattato dei Pirinei, nel 1659, la mano della principessa spagnola aveva sancito la pace tra Francia e Spagna, ed essa era andata sposa a Luigi XIV.

A mo' di indennizzo, a Leopoldo I vien dunque proposta Margarita e le nozze vengono stabilite nell'aprile del 1660; l'infantina era nata il 12 luglio 1651: non aveva dunque compiuto i 9 anni, tanto che per fissare le vere e proprie "capitulaciones" si attende fino al 18 dicembre 1663; il 25 aprile 1666, ormai quindicenne e quindi "nubenda", la fanciulla si sposa per procura, ed il 28 aprile parte da Madrid. Suo padre era morto circa sei mesi prima, e l'infantina si separa per sempre dalla madre, reggente durante la minore età del figlio Carlos II; il conte Eusebius von Pötting, che aveva trattato la lunga gestione matrimoniale per il suo imperatore ed amico, ne riferisce lo strazio e la tenerezza a Leopoldo³; il corteo della madre accompagna la fanciulla per quattro miglia, e la giovane inizia un lungo viaggio per terra; arriverà a Vienna il 5 Dicembre 1666, accolta con giubilo nella capitale.

Le feste con le quali l'inverno precedente Vienna si era preparata all'evento costituiscono "uno dei più superbi avvenimenti teatrali", secondo le parole di Andrea Sommer⁴; Leopoldo si era documentato sulle lettere ispaniche, ed aveva incrementato il peculio di libri spagnoli della biblioteca⁵. Certo è che Margherita era arrivata a Vienna accompagnata da famigli e dame spagnole⁶, che nonostante

² Alcune informazioni in K.F. Rudolf, *Unión dinástica y razón política. Los Austrias y los Habsburgo de Viena en el siglo XVII*, in *Barroco español y austriaco: fiesta y teatro en la corte de los Habsburgo y los Austrias*, *Exposición del Museo Municipal de Madrid*, Madrid, Gráfica 82, 1994, pp. 33-40.

³ Ivi, p. 38.

⁴ A. Sommer-Mathis, *Las relaciones teatrales entre las dos ramas de la Casa de Austria en el Barroco*, in *Barroco español y austriaco*, cit., pp. 48-51. Si veda la ricca bibliografia consegnata dalla studiosa.

⁵ A. C. Reichenberger, *The Counts Harrach and the Spanish Theatre*, in *Homenaje a Rodríguez Moñino*, Madrid, Castalia, 1966, II, pp. 97-103.

⁶ W. Ramírez de Villa Urrutia, *Relaciones entre España y Austria durante*

D. Velázquez, *La infanta Margarita*.

i suoi sforzi non riuscì ad imparare il tedesco, e che gli usi palatini si “ispanizzarono”, cosa di cui via via l'imperatore si lamenta nelle sue lettere al Pötting; per esempio si duole non poter pranzare mai prima dell'una o delle due⁷.

Ma una influenza così marcata e diretta sarà breve, limitandosi al periodo che va dal 1667 all'inizio del 1673, sei anni in cui la povera infantina, ora imperatrice, partorirà 6 volte, per morire a 21 anni incinta del settimo figlio; già il 28 settembre 1667 vedrà la luce il primo frutto del matrimonio, Fernando Wenceslao, ma nessuno dei principini sopravviverà, tranne la arciduchessa Maria Antonia; l'allestimento della commedia di Moreto che ci interessa solennizza appunto il suo quarto compleanno.

Continuando la sciagurata tradizione dei matrimoni tra consanguinei, Maria Antonia era già stata destinata a suo zio Carlos II di Spagna, e nel 1676 si festeggeranno sontuosamente anche queste nozze promesse⁸, ma – forse per sua fortuna – i pattuiti sponsali non giunsero a celebrarsi; Carlos II sposò in prime nozze Maria di Orleans, e l'arciduchessa il principe elettore di Baviera.

Quei cinque anni di “presenza” ispanica ci hanno lasciato dunque un peculio di testi spagnoli allestiti presso la corte austriaca⁹. Il primo è del 25 Aprile 1667: si tratta di *Amado y aborrecido* di Calderón “cuyo final se modifica con la adición de un torneo que pone brillante fin a la fiesta; una loa cortesana, que la abre; un romance cantado a la Emperatriz, que sigue a la loa; y dos entremeses -*El plenipapelier* y *Las Beatas*- cuyos finales se modifican también mediante añadidos”¹⁰. Mercedes de los Reyes ha

el reinado de la Emperatriz doña Margarita, Infanta de España, esposa del emperador Leopoldo I, Madrid, Imprenta de Ricardo Fe, 1905.

⁷ Apud Sommer-Mathis, *Las relaciones teatrales*, cit., p. 51.

⁸ H. Seifert, *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Hof der Habsburger und ihre Allegorik. 1622-1699*, Vienna, Musikwissenschaftlicher Verlag, 1988, vol. 2, p. 48 sgg.

⁹ Si veda la bibliografia raccolta da M. de los Reyes Peña, *El teatro barroco en las cortes europeas: las representaciones de “Fineza contra fineza” en Viena (1671) y en Madrid (1717)*, in *Théâtre, Musique et Arts dans les Cours Européennes de la Renaissance et du Baroque*, Varsovie 23-28 septembre 1996, Varsovie, Editions de l'Université, 1997, p. 119, nota 10.

¹⁰ M. de los Reyes Peña, *Una fiesta teatral española en la corte de Viena (1667)*, in *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas IX-X*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1995, pp. 195-231. La studiosa riproduce, da un ms. conservato presso la Biblioteca Nazionale di Vienna, la loa, il romance e l'entremés.

studiato l'allestimento, e ha identificato la provenienza sia del testo di Calderón, sia delle *piezas cortas* che gli fanno corona: l'*entremés del Plenipapelier* si deve a Francisco de Avellaneda, il secondo a Antonio Barrientos¹¹. Lo spettacolo voleva celebrare il primo anniversario delle nozze imperiali, e nello stesso tempo allude e dà contezza del fatto che l'imperatrice è già incinta, notizia che viene diffusa ampiamente in documenti pubblici e privati¹².

Il 22 dicembre 1669, per festeggiare il compleanno Mariana de Austria Regina di Spagna, come s'è visto madre dell'imperatrice e sorella dell'imperatore, si allestisce un testo di Ximenes, *Aun vencido vence amor*, con musiche forse del Draghi¹³.

Il 1 giugno 1671 l'ambasciatore spagnolo organizza nel parco del palazzo di Laxenburg la recita della commedia di Antonio Folch de Cardona, *Del mal lo menos*, con la sua *loa* e i due *entremeses*¹⁴. Questa scelta non sorprende, quando si ricordi che Camarera mayor della imperatrice era

¹¹ Ivi, pp. 200-203: la commedia di Calderón proviene dalla *Parte VIII de Comedias Nuevas Escogidas* pubblicata a Madrid, A. García de la Iglesia, 1657; faceva parte dei volumi spagnoli che Leopoldo I aveva fatto acquistare, ivi, p. 205. Entrambi gli *entremeses* appaiono nei *Rasgos del Ocio*, Madrid, D. García Morrás, 1664; *Las Beatas* appare anche nel *Laurel de entremeses varios*, Zaragoza, J. de Ybar, 1660.

¹² Reyes Peña, *Una fiesta teatral española*, cit., p. 202.

¹³ C. de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Madrid, Imprenta de Rivadeneira, 1860, p. 530b, cita una commedia intitolata *Aun vencido vence amor* come anonima, e niente dice poi di un Ximenes o Ximénez o Jiménez. È in effetti la più oscura di queste "feste spagnole", ed anch'io non posso fare chiarezza sull'autore.

Le uniche cose certe è che lo stesso Ximenes prepara, e sarà rappresentando il 21 Febbraio 1669, un libretto dal titolo *Chi più sa manco l'intende, ovvero gli amori di Clodio e Pompea. Dramma messo in musica da Antonio Draghi*, stampato a Vienna dal Cosmerovio, 1669 (è presente alla biblioteca Nazionale di Vienna, collocazione 407.362.A.M). E il 21 maggio dello stesso anno, sempre per la musica di Draghi, scriverà un *Achille in Sciro*. Date molto ravvicinate, come si vede, dal febbraio al dicembre 1669, per un'attività di redazione in italiano e spagnolo, e per le musiche sempre del Draghi. Noterò che il cognome rimanda anche a una famiglia fiorentina, con relazioni nel mondo del teatro ed accademico: si veda l'Ottavio Ximenes Aragona che aveva ricevuto l'incarico di scrivere *Il carceriere di se medesimo* per l'Accademia degli Infuocati nel 1681, e redatto poi da Ludovico Adimari per la repentina morte dello Ximenes: M. G. Profeti, *Materiali, variazioni, invenzioni*, Firenze, Alinea, 1996, p.148, nota 18.

¹⁴ M. de los Reyes Peña, *Relaciones teatrales españolas y austriacas durante el reinado de Leopoldo I y Margarita de Austria (1663-1673)*, in *Barroco español y austriaco*, cit., p. 63. Il testo fu stampato da Matheo Cosmerovio. Su Antonio Folch de Cardona vedi La Barrera, *Catálogo*, cit., p. 71: la commedia sarà stampata l'anno seguente nella *Parte XXXVIII de Comedias Nuevas Escogidas*, Madrid, L. Antonio de Bedmar- M. Meléndez, 1672, dedicata proprio al conte Eusebio de Pétting. Noterò che in occasione delle feste di Madrid per il matrimonio di Carlos II con Maria Luisa di Borbone si rappresenterà, dello stesso Antonio Folch, *Lo mejor es lo mejor*, accompagnata dalla *Loa e entremeses*.

la Contessa doña Margarita Teresa de Eril, vedova di Alfonso Folch de Cardona, e matrigna di Antonio¹⁵; vincoli di parentela, e magari una particolare disposizione *palaciega* del teatro del gentiluomo, potevano consigliare il testo.

Altro allestimento è quello del 22 dicembre 1671, sempre per la ricorrenza del compleanno Mariana de Austria Regina di Spagna: ancora una commedia di Calderón, *Fineza contra fineza*, e due *entremeses* di contorno: *Orfeo y Euridice*, e *La novia barbuda*, entrambi con musica composta dallo stesso imperatore¹⁶. Nella medesima ricorrenza l'anno seguente (22 dicembre 1672), e con la stessa finalità encomiastica, l'Imperatore sceglie una commedia di autore sconosciuto, *La flecha de amor*, come indica al conte di Pötting nella sua corrispondenza¹⁷.

Si è soliti citare una lettera dell'imperatore al conte di Pötting, relativa alla festa del 1 giugno 1671, per attestare l'ammirazione di Leopoldo per il teatro spagnolo:

Sonsten sein wir alle wohl auf und werden morgen por los años de la Reyna ein comedia española halten. Will nur gern sehen, ob nit zoili sein werden, so auch wider dies schreien werden, als wie mit dem Fest in favorita. Ich hoffe von nein, dann 1. es una comedia española, y por esto ya es mejor de todas las otras fiestas. 2. representan en ella los mismos criados del Castellar, et sic deerit, qui vices zoili supplere possit¹⁸.

In maniera laudatoria interpretano il brano sia Ramírez de Villa-Urrutia che Mercedes de los Reyes Peña; ma io vi rintraccio invece una ironica sufficienza, che traspare dalle due ultime citazioni in spagnolo. I maldicenti che avevano criticato la festa della Favorita, probabilmente appartenenti alla corte spagnola di Margarita, ora se ne staranno ben zitti, visto che è lo stesso ambasciatore spagnolo a organizzare l'evento. I vari allestimenti spagnoli, dunque, non saranno

¹⁵ Ramírez de Villa Urrutia, *Relaciones*, cit., p. 88

¹⁶ Reyes Peña, *El teatro barroco*, cit. Anche qui i testi dell'allestimento teatrale sono stampati da M. Cosmerovio. La commedia di Calderón sarebbe stata ristampata l'anno seguente nella *Cuarta parte de comedias nuevas de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, J. Fernández de Buendia, 1672.

¹⁷ Reyes Peña, *Relaciones teatrales*, cit., p. 63. Il testo della commedia fu stampato da Johann Baptist Hacque. Vedi anche La Barrera, *Catálogo*, cit., p. 550.

¹⁸ A. F. Pribram - M. Landwehr von Pragenau, *Privatbriefe Kaiser Leopold I and den Grafen F.E. Pötting*, Vienna 1904, I, lettera n. 163, pp. 343-344; apud Reyes Peña, *El teatro barroco*, cit., p. 119.

PARTE DIEZ Y SIETE
DE COMEDIAS NUEVAS,
Y ESCOGIDAS DE LOS MEIORES
INGENIOS DE EVROPA.

DEDICADAS
AL ILVSTRISSIMO SEÑOR DON BERNARDINO
Velaſco, Dualla, Oſorio, y Toledo, Marques de Salinas, &c.



CON PRIVILEGIO.

EN MADRID: Por Melchor Sanchez, Año 1662.
Acops de Juan de San Vicente, Alcaide de libros; enffente de S. Felice.

Parte diez y siete de Comedias Nuevas y escogidas, Madrid, M. Sánchez, 1662.

stati del tutto privi di tensioni e chiacchiere. E a riprova dello scarso interesse dell'imperatore per le "feste spagnole" si ricordi che dopo la morte di Margarita nessun allestimento di questo tipo farà più la sua comparsa alla corte austriaca.

2. *Primero es la honra*

Esaminiamo ora, in questo sfondo di relazioni Spagna-Austria, *Primero es la honra*, testo di cui si ignora la data di composizione. La prima edizione datata è quella che appare nella *Parte XVII de Comedias Nuevas Escogidas*, Madrid, Melchor Sánchez, 1662; Moreto era morto tre anni prima, nel 1659. Riapparirà poi nella *Segunda parte de las Comedias de don Agustín Moreto*, Valencia, B. Macé, 1676¹⁹; cosicché la stampa del 1673, a cura di Matheo Cosmerovio, costituisce la seconda edizione datata della commedia, e non è stata mai finora segnalata dagli studiosi del drammaturgo²⁰. Essa è strettamente fedele alla *princeps*, con pochi errori di trascrizione²¹, e rimane evidentemente senza riflesso nella terza stampa conosciuta, la *Segunda Parte de Moreto*. Il successo della commedia, poi, è attestato da un ampio numero di stampe sciolte, registrate da Cotarelo e Ciria Matilla.

Primero es la honra è una prova interessante della maniera teatrale delle decadi alte dei secoli d'Oro: una drammaturgia matura, dove i personaggi si dicono più di quanto non agiscano, che procede per serrati colloqui tra due o tre personaggi, e che esaurisce tutte le possibilità delle loro relazioni e dei problemi che li dominano.

Sarà opportuno effettuare una sezionatura diegetica del testo, che non è dei più conosciuti:

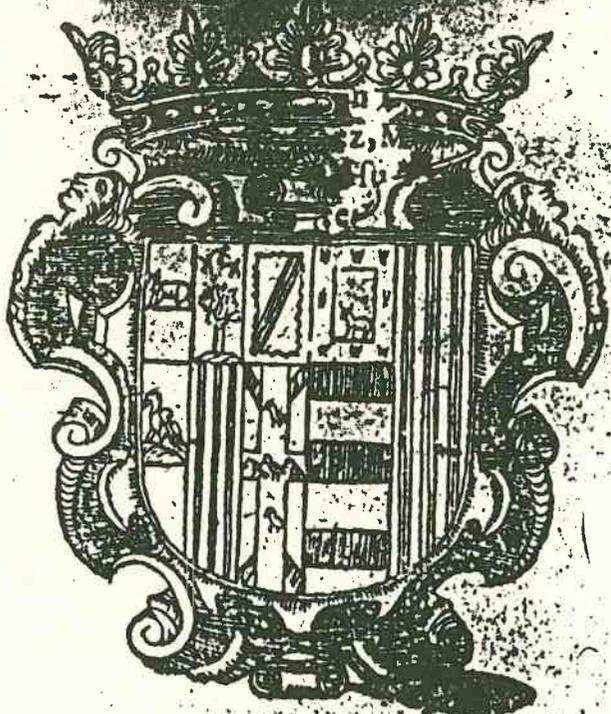
¹⁹ Citerò la *princeps infra* nel testo con la sigla NE, la *Parte II* di Moreto come P.

²⁰ E. Cotarelo y Mori, *La bibliografía de Moreto*, in "Boletín de la Real Academia Española", XIV, 1927, pp. 449-494; R. L. Kennedy, *The dramatic Art of Moreto*, Philadelphia, Smith College Studies in Modern Languages XIII, 1932; A. Coe, *Additional Bibliographical Notes on Moreto*, in "Hispanic Review", I, 1933, pp. 236-239; M. Ciria Matilla, *Manuscritos y ediciones de las obras de Agustín Moreto*, in "Cuadernos bibliográficos", XXX, 1973, pp. 75-128. Di Moreto si sta attualmente occupando l'équipe spagnola diretta da M. L. Lobato.

²¹ Farò soltanto qualche esempio: "porfia" delle stampe spagnole (NE, f.30va; P, p. 140b) viene trascritto "profia" in C, f. G₃+1r; la attribuzione di una battuta a *Fed.* (Federico: NE, f. 39ra; P, p. 157b) si attribuisce a *Ted.* (C, f. Ov).

SEGVNDA PARTE
DE LAS COMEDIAS
DE DON AGVSTIN
MORRTO.

DEDICADAS AL ILUSTRE SEÑOR DON
Francisco Ydíquez, Botron y Mexica, Borja, Marques
de San Damian, &c.



Pliegos

Con licencia, en Valencia, en la Imprenta de Benito Macé,
junto al Real Colegio del Señor Patriarca. Año 1676.

A costa de Francisco Ydíquez, Alcaide de libros

A. Moreto, *Segunda parte de Comedias*, Valencia, B. Macé,
1676.

1. Jornada

A. Il Re di Sicilia, incurante dei doveri di lealtà verso la moglie, principessa erede del Napoletano, e dei debiti di gratitudine verso il proprio valoroso Almirante, vittorioso in mille battaglie, in preda alla passione amorosa per la figlia di questi, Porcia, le fa cantare una serenata. Il promesso sposo e cugino Federico, accompagnato dal suo servo buffo Torrezno, interrompe l'indebita manifestazione e riconosce il re che si allontana. Sopraggiunge l'Almirante, che di fronte allo scandalo decide che il giorno seguente Porcia e Federico si sposeranno.

B. Porcia apprende con grande felicità la decisione, ma rimasta sola con Federico questi le dichiara la sua decisione di non sposarla: se il Re ha avuto il coraggio di corteggiarla pubblicamente ciò indica che essa lo ha incoraggiato. Il nucleo scenico prosegue con le contrapposte argomentazioni dei due giovani, che culminano con una raffica di mezzi versi alternati. Federico infine si arrende alle giustificazioni della cugina. A questo sfoggio di abilità casuistica fanno da contraltare le richieste della servetta di Porcia, Laura, che tenta di farsi comprare degli abiti da Torrezno. Il frammento è una esibizione di arguzia tra i due servi, e si conclude con la citazione di un proverbio, che aveva costituito anche il titolo di una commedia di Rojas Zorrilla (*Entre bobos anda el juego*, f. 26rb)

C. La Regina, disperata per il dispregio che il proprio consorte le manifesta, si fa cantare dai musici di corte un brano che possa lenire il suo dolore. In esso si allude al fedifrago Vireno di ariostesca memoria. L'Almirante cerca di consolarla: egli stesso è stato l'artefice delle nozze che hanno posto fine alle guerre tra Sicilia e Napoli; ma il Re non tiene fede ai suoi impegni matrimoniali, ed in alcuni "aparte" lo spettatore è informato che la regina sa della sua passione per Porcia. Avendo appreso la risoluzione dell'Almirante di maritare la figlia il giorno seguente, la regina dichiara che essa stessa domanderà al Re il permesso alle nozze. Sopraggiunge il Re con la notizia di un pericolo imminente, che sapremo più tardi essere la rivolta di Messina; ma l'Almirante lo interrompe con la dichiarazione "Si se le ha de dar /su lugar a la razón, /vos no podéis ignorar / que el mayor riesgo es faltar /un rey a su obligación"(NE, f. 27rb) e con grande dignità lo rimprovera perché egli disattende i suoi obblighi dinastici:

Si sabe esta sinrazón
Nápoles, y osados vienen
¿qué hará su resolución
si al delito que ellos tienen
le añadís esta razón? (NE, f. 27va)

Il re dichiara che il suo amore era precedente al matrimonio e che non riesce a dominarlo:

Yo estoy sin mí, yo no mando

mi razón, yo no la rijo,
 poder superior me arrastra,
 sin ser dueño de mí mismo.
 Yo perdí mi entendimiento
 y a mi voluntad me rindo,
 y mirad si estoy sin mí
 pues esto a vos os he dicho.

(f. 28ra)

Sopraggiunge la Regina con Porcia e domanda al Re il permesso per il matrimonio della fanciulla. La presenza della donna amata turba profondamente il sovrano, che deve acconsentire alla richiesta della Regina; tuttavia procrastina le nozze fino a che l'Almirante e Federico abbiano sedato la sollevazione di Messina.

2. Jornada

A. Torrezno cerca di impedire il passo al Re mascherato: egli è stato lasciato a difesa della casa di Porcia dal padrone partito con l'esercito per Messina. Ma il Re si rivela e Torrezno, in mezzo a mille giochi di parole ed allusioni, non può che lasciargli libero il passo. Il Re si nasconde e sopraggiunge Porcia con le sue dame; Torrezno sciorina una serie di allusioni alla ambigua situazione (con dilogia della parola *fuera*: "necessità" e "stupro", NE, f. 29vb). Porcia domanda che le sia cantata una canzone che parla del dolore per la lontananza dell'essere amato; essa commenta la triste melodia, e poi si addormenta.

B. Le serve si allontanano e il Re esce dal suo nascondiglio, contemplando la bella addormentata, protetta dalle sue voglie dallo stesso stato di incoscienza. Al suo risveglio si assiste ad una gara tra i due: Porcia che tenta di convincere il sovrano dei diritti della ragione ("y juntando a estas razones / la razón de mi nobleza" f. 31ra), attraverso ragionamenti di tipo consequenziale e sillogistico, il secondo che sottolinea la forza irresistibile dell'amore. Per concludere:

Porcia, si yo [he] errado el modo
 de obligarte, también yerras
 el de reportarme tú
 con razones tan atentas.
 Porque ¿cómo puede ser
 que oyendo tus agudezas,
 si te adoro por hermosa,
 te deje yo por discreta?

(NE, f. 31rb)

Il nucleo scenico si chiude con le consuete dichiarazioni parallele. Per liberarsi delle pressanti richieste, Porcia finge di acconsentire ai desideri del Re.

C. La scena si sposta negli appartamenti della Regina, dove Porcia si è rifugiata. La povera e disprezzata Regina si lamenta della sua triste condizione in un pezzo di bravura; le due dame mettono a confronto ciascuna la propria difficile condizione. Soprag-

giungono l'Almirante e Federico, ancora con gli abiti da viaggio, appena giunti a palazzo dall'aver sedato le rivolte messinesi. Si imbattono in Torrezno che si giustifica a forza di battute per il fatto il non essere a casa a difendere Porcia, che sopraggiunge, inseguita dal Re. L'Almirante ha la rivelazione dalle stesse labbra del monarca che la sconosciuta dama tanto disperatamente amata è la sua stessa figlia. Il nobile generale in un lungo soliloquio esamina la situazione, pondera gli obblighi dell'onore e decide che l'unica soluzione è uccidere Porcia, incolpevole causa della cecità del Re: "primero es la honra"(NE, f. 34rb); "valor, primero es la honra, /muera yo y viva mi fama"(NE, f. 34va). L'atto cruento viene eseguito immediatamente dopo; Porcia cade tra le braccia di Federico che si dispera e dichiara che si sente mancare la vita, il padre implora la morte con tenerissimi accenti. Ma l'atmosfera di tragedia viene subito alleggerita da Torrezno:

Torrezno ¡Todos se van a morir!
 Jesús, ¡qué de muertos andan!
 Pues yo me voy a heredarlos
 en la tercera jornada. *Vase*

Porcia ¡Ay de mí!
 Laura Ay Dios, ¡qué está viva!
 Reina ¡Porcia, amiga!
 Porcia ¿Quién me llama?
 Reina Llevadla a mi cuarto luego...
 Laura Vamos. ¡Ay, que pesa mucho!
 ¡Ayuden, señores damas!
 Aunque se aje el verdugado,
 ¡ayuden, pesi a sus almas!

(NE, f.35rb)

3. Jornada

A. La Regina allevia il proprio dolore ascoltando un canto di amore e morte e racconta nella nobile silva a Laura quanto è accaduto dalla fine del 2. atto: essa ha curato in campagna Porcia, ormai ristabilita; l'Almirante attende in una torre di essere giustiziato. Il canto viene reiterato, e reca conforto anche al dolore del Re, immerso in una profonda melanconia. I due sposi infine si comunicano ciascuno la propria tristezza: per non essere amata la Regina, per non essere in grado di dominarsi ed amarla il Re, attraverso veri e propri pezzi di bravura (particolarmente retto dal sillogismo quello della dama). Se essa dichiara:

Desesperarse en la pena
 no es acción digna de vos
 porque es dar a los sentidos
 más poder que a la razón...
 por cortesano y galán
 os templad en la pasión.

(NE, f.36va)

egli risponderà:

El verme ingrato me obliga

a que os mire con horror,
ni el serlo ni el enmendarlo
está en mi mano, pues son
acciones de un albedrío,
sin quien padeciendo estoy...
Esto, señora, es violencia
de mi estrella y su traición,
su fuerza fatal me arrastra
contra todo mi valor...
fluctuando entre congojas
la nave de la razón...
Yo aborrezco siendo amado,
mas no es a vos, señora, no;
sino a mí, y, aborrecido,
adoro una sinrazón.

(NE, ff. 36vb-37ra)

B. Mentre il Re e la Regina sono vinti ciascuno dalla propria passione, e quindi uniti da questo scacco della ragione, l'Almirante dietro la grata della propria prigione in un sonetto si lamenta dalla sua triste sorte. Ma ecco sopraggiungere Porcia in rustici panni di villanella, e tale creduta dall'Almirante, che si rallegra tuttavia di poter parlare con una contadinella tanto simile alla figlia:

Pero cuando considero
el peligro de mi honor,
tanto en mi furor me enciendo
que no sólo arrepentido
no estoy del haberla muerto,
mas si la volviera a ver
viva con aquel empeño,
otra vez a puñaladas
la volviera a matar.

(NE, f. 38va)

Nello scambio di battute con il padre, Porcia approva il suo operato.

C. È ora la volta di Federico ad apparire in scena pazzo di amore e di dolore, che esterna in un sonetto (NE, f. 39v), citando poi un verso celeberrimo di Garcilaso: "Ay, dulces prendas, por mi mal halladas" (NE, f. 40r). Ormai tutti gli incidenti hanno una chiara funzione di ritardo: Federico sviene per il dolore ed il Re lo vorrebbe uccidere, come fortunato rivale; Porcia-villanella lo difende, il re pensa che sia una immagine della fanciulla morta inviata dal cielo a suo ammonimento; l'Almirante sta per esser condotto al supplizio e la Regina interviene per dichiarare che Porcia è salva e risanata; e finalmente il Re accetta e ricambia "las finezas" della moglie (NE, f. 42ra-b). E gli amanti riuniti alla fine si sposeranno.

Questo riassunto dà dunque ragione di una serie di motivi di interesse presentati dalla commedia. La critica si è

sforzata nel rintracciare le "fonti" di Moreto, da un'opera perduta di Lope, ad una conservata, *La ley ejecutada*; non dimenticando il tema classico di Appio Claudio e Virginia²². Si segnala anche la scelta di un finale positivo, che spinge la tragedia, delineata alla fine del secondo atto, verso la soluzione consolatoria della "commedia", con giudizi di questo tipo: "Both plays [di Lope e di Moreto] would have gained dramatically had they closed with the second act"²³, che è valutazione più obbediente alle leggi di una moralistica grandezza tragica, che all'analisi delle "leggi di funzionamento" del testo.

Per rintracciare questi criteri funzionali si noti innanzi tutto l'ambientazione in una Sicilia di maniera, che vale per ogni luogo lontano nel tempo e nello spazio, luogo altro di fantasia, che se conserva le ferree leggi ideologiche della commedia aurea, le può tuttavia piegare alle leggi del desiderio.

In questo mondo favoloso e sognato, il tema della commedia è evidentemente la pazzia d'amore che travolge la ragione, e tutto il testo è ampiamente seminato di indizi in questo senso, con l'insistito ripetersi di termini chiave come *razón* e *sinrazón*, come si è visto.

Nello stesso tempo l'onore è ragione, ma anche *furor*, il che permette la soluzione positiva; mai perduta di vista, d'altro canto, giacché il gracioso alleggerisce sempre la tensione tragica: si veda il momento in cui affronta il re all'inizio del secondo atto, o la chiusa del secondo atto stesso, dove arriva a rompere l'illusione scenica, ricordando allo spettatore l'esistenza di una terza *jornada*. E l'effetto è incrementato dalla servetta Laura che chiama in aiuto le dame, anche a costo di spieazzarsi le vesti.

²² Appio Claudio, nel 450 a.C., faceva parte come aristocratico del decemvirato, integrato da 5 plebei; e "membro più autorevole e ambizioso del decemvirato avrebbe fatto aggiungere ancora due tavole di leggi... una codificava il divieto di matrimonio tra patrizi e plebei. A questo punto la tradizione racconta come Claudio, mirando alla tirannide, avrebbe cercato di far confermare ancora il decemvirato ma, avendo voluto con propotenza aristocratica impadronirsi di una plebea, opportunamente chiamata dalle fonti Virginia, avrebbe provocato la reazione dei plebei allora sotto le armi, che marciando su Roma avrebbero posto fine al tentativo tirannico di Claudio": G. Clemente, *Guida alla storia romana*, Milano, Mondadori, 1990, p. 114. La tradizione riferisce inoltre che non potendo opporsi al volere di Appio Claudio il padre di Virginia la uccidesse per evitarle il disonore.

²³ Kennedy, *The dramatic Art of Moreto*, cit., p. 200, che rimanda a A. Schaeffer, *Geschichte des Spanischen Nationaldramas*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1890, II, pp. 170-171.

Il tema dell'onore rivela qui tutto il suo carattere convenzionale, su cui mi sono intrattenuta in altre occasioni: io credo infatti che il problema dell'onore nella commedia aurea, tanto dibattuto dalla critica e spesso malinteso, faccia parte di un codice simbolico²⁴; ed una volta assunto come simbolo, l'onore può perdere sempre di più il suo contenuto concettuale, fino a diventare semplicemente la rottura che mette in moto l'intreccio: si può quindi far ricorso anche ad un falso problema di cui sia spettatori che autore siano fin dall'inizio consapevoli.

Non ci sarà bisogno di sottolineare che il caso d'onore qui proposto è per sua natura stessa insolubile: il vassallo non si può opporre al re, nemmeno in nome del proprio onore; ed inversamente se dal re promana l'onore, come potrà egli "disonorare"? Nella seconda metà del secolo, quando la prodigiosa fioritura del teatro dei secoli d'oro ha eroso tutte le storie e tutte le soluzioni, gli autori non possono che cercare le conclusioni più nuove e stravaganti, veri e propri esercizi retorici e banco di prova dei "personaggi", spinti oltre ogni tipizzazione possibile: così che nel nostro caso Porcia sarà la fanciulla sventurata e purissima, l'Almirante un padre amoroso ma costretto ad una azione orribile dalle circostanze, il Re l'innamorato trascinato dalla passione, la Regina la sposa amorosa e paziente.

E forse è giunto il momento di domandarsi perché sia stata questa, e non altre, tra qualche centinaio di testi a disposizione, la commedia scelta per la festa di compleanno del 1673. Perché mettere in scena di fronte alla corte austriaca la storia di un re colpevole e dalle azioni sconvenienti? Forse per la stessa illustrazione della forbice tra ragione (di stato) e passione personale, che alla prima si deve sottomettere? O per il tono di favola bella, dove ogni spinta tragica può essere riassorbita e risolta nell'improbabile finale felice?

Mi domando tuttavia se gli interventi musicali presenti nel testo di Moreto non abbiano la loro parte in questa scelta. Tutta la commedia aurea spagnola ne presenta di simili, dove la funzione della musica nel tessuto testuale appare decisiva: ho in varie circostanze elencati alcuni esempi²⁵.

²⁴ Vedi M. G. Profeti, *L'età d'oro della letteratura spagnola. Il seicento*, Firenze, la Nuova Italia, 1998, pp. 27-28.

²⁵ M. G. Profeti, "Ruido / sonido / consonante": teatro spagnolo e udienza nel secolo XVII, in *Atti del Congresso Il suono del teatro*, Palermo, Acquario,

Ora in *Primeros es la honra* gli interventi musicali sono estremamente calibrati: nel primo atto la serenata che il Re fa cantare sotto i balconi di Porcia mette in moto l'intreccio; ad essa corrisponde nel terzo nucleo il canto che consola la Regina. Stesso intervento risolutore quello del secondo atto, canto di lontananza dalla funzione consolatoria, che fa addormentare la fanciulla, così che il Re la può contemplare in una tipica situazione di stallo tra potere/impotenza²⁶. Ed infine nel terzo atto il canto di amore e morte serve per una prima e tenerissima comunicazione tra le opposte passioni del Re e della Regina.

Nella commedia dei secoli d'oro le musiche di scena erano affidate ai musicisti al seguito delle compagnie; presenze fantasmatiche che ben poche tracce hanno lasciato dietro di sé. Invece delle musiche viennesi di *Primeros es la honra*, attribuite a Antonio Draghi, possediamo la partitura²⁷, ed il suo esame sottolinea che tutti i brani cantati della commedia sono stati puntualmente musicati; ma mi mancano gli strumenti interpretativi per stabilire come sono risolti questi nuclei significativi nella creazione musicale.

3. *Le "piezas cortas" nella rappresentazione palatina*

Ho già avuto occasione di dire che la rappresentazione di palazzo si presenta come spettacolo complesso, che solo recentemente sembra essere stato valutato nella sua integrazione di testo letterario, musica, scenografia. È ovvio che in questo spessore assunto dal testo spettacolo, ed in questa rete di riferimenti anche politici, uno stesso testo letterario, rappresentato in circostanze diverse, diventa testo-spettacolo del tutto dissimile; diciamo che anche se l'ipotesi coincide, l'ipertesto può divergere.

Studiando il teatro palatino spagnolo ho schematizzato le varie caratteristiche della ristrutturazione spettacolare: la prima si dà quando interviene la pratica dell'adattamento

1982, pp. 133-142; poi in *La vil quimera*, cit., pp. 83-92. E vedi la bibliografia consegnata *supra* nell'intervento n. 7, nota 4, p. 148.

²⁶ Vedi intervento n. 8, nota 28, p. 192.

²⁷ Anch'essa segnalata da Seifert, e conservata presso la Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek di Vienna, sotto la segnatura Mus. Hs.16.586 Leopoldina.

Da cui si evince che doña Catalina de Villaquirán avrà fatto la parte di Torrezo, recitando in panni maschili. Inoltre nella *loa* appare “Doña Leocadia, de barba”, che forse avrà coperto il ruolo del vecchio Almirante.

Va notato anche che nel primo *sainete* riappaiono tre delle dame citate:

Sale doña Leocadia de moza de mantilla, y la ponen en medio doña Baltasara de Soldado, y doña Jacinta de Sacristán, y cantan lo siguiente (C, f. Rr).

Come si vede due delle dame recitano *en travesti*³¹; chissà che non fossero proprio esse a coprire i personaggi del Re e di Federico nella commedia.

Il primo *sainete*, che nella stampa di Cosmerovio si dichiara interamente cantato (sale... y cantan lo siguiente, C, f. Rr), ripropone la consueta diatriba tra soldato e sacrestano, per l'amore di una “moza de mantilla”, che appare anche nella *Guarda cuidadosa* di Cervantes, per ricordare una delle manifestazioni più famose di un tema che affonda la sue radici nel Medioevo.

Anche il tema dell'*Entremés del Dotor Borrego* è dei più consueti: un *vejete*, medico e avarissimo, litiga con i suoi servi Zarandaja e Lorenzo, accusandoli di aver divorato un pezzo di pane, un uovo e delle croste di formaggio; poi il vecchietto si allontana per quattro giorni senza lasciar da mangiare ai due poveretti; ma Lorenzo si fingerà medico, dando pareri strampalati ai malcapitati che lo consultano; sarà poi il dottore ritornato a fare le spese dei risultati. Il testo era apparso, anonimo, nei *Verdones del Parnaso*, un volumetto collettizio stampato a Madrid da D. de Palacio y Villegas nel 1667³², data molto prossima alla rappresentazione viennese: è dunque il *vient-de-parâitre* che viene messo in scena alla corte austriaca.

Noterò che alla fine del *Dotor Borrego* appare un breve intermezzo musicale, che non figura nella partitura conser-

³¹ La distribuzione delle parti in tutto il *sainete* fa poi riferimento alle dame e non ai personaggi (“D. Jac.” e non “Sacristán”).

³² Devo questa informazione a Javier Huerta Calvo. Il volumetto è ora tanto raro che se ne conserva una sola copia presso la Biblioteca dell'Instituto del Teatro di Barcelona; è stato ristampato a cura di R. Benítez Claros nella Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, vol. XXX, Madrid 1969. L'edizione di Cosmerovio riproduce il testo con i consueti errori di trascrizione: si veda ad esempio “Yo yo” (C, f. R_{3r}) per “Ya yo”; oppure “Repeticon” (C, S₃+1v) per “Repeticion”.

vata, come non figura il *sainete* precedente: si sarà trattato di pezzi folklorici con melodie tradizionali.

Più interessanti sono la *loa* e il *Sainete último*, evidentemente composti per l'occasione³³, come per l'occasione fu composta la musica conservata dalla partitura; essi, secondo la consuetudine, costituiscono un importante strumento encomiastico. Nella *loa* le dame incedono alla ribalta e lodano nell'aulico stile della poesia amorosa spagnola la bellezza della augusta bambina e della madre; le lodi sono inframezzate dal canto, effettuato tra le quinte, che esalta l'unione delle due corone:

Errantes peregrinos
que admirando venís
un día, que en el norte
con dos auroras madrugó a lucir [...]

Venid y veréis en enero una rosa
que al ir desplegando uno y otro matiz,
si supo vestir alemanes candores,
tiñó su beldad castellano carmín.

(C, f. preliminari n.n.n.s.)

Appare poi “doña Leocadia, de barba, que representa el mes de enero”, e si mostra stupita delle lodi tributate alla freschezza primaverile della arciduchessina:

¿Quien, en rigores de enero,
que represento aquí,
aclamaciones del mayo
ha sabido introducir?

(C, f. preliminari n.n.n.s.)

Ma le viene risposto che proprio in inverno è nato “el sol más hermoso /del más sagrado cenit”(C, f. preliminari n.n.n.s.).

Alla fine si domanda la licenza di recitare il testo:

S. D. Cat. Pues el perdón a pedir
y la licencia lleguemos.
D. Leoc. Tendréisla, si la pedís.
S.D. Isab. Augusto, invicto Leopoldo...
D. Baltas. Margarita más gentil...
D. Agued. Siempre divina Leonora...
D. Anton. Mariana, aurora feliz...
D. Cat. ...hoy en español idioma

³³ Andrea Sommer mi suggerisce che forse potrebbero essere di Juan Silvestre Salva, autore in altre occasioni dei testi spagnoli recitati in feste di corte. Noterò che anche il primo *Sainete* deve essere stato composto per l'occasione, dato che i personaggi sono indicati come D. Leocadia, D. Baltasara, D. Jacinta, ossia con i nomi stessi delle dame-attrici (vedi *supra* nota 34).

os venimos a servir
con una comedia, si es
que nuestro afecto admitís.

Villa. ¡Pues claro está que lo admiten!
¿No los veis callando allí
los cuatro, como unos santos?

S.D. Cat. Vosotros a repetir
volved las templadas voces,
y con nosotros decid:

Música y todas

Venid, y veréis celebrar el oriente
del astro más bello, que en campo turquí
con [c]ampos de nieve le borra las luces,
que viste por gala su eterno zafir.

(C, f. preliminari n.n.n.s.)

Come si vede il permesso per la rappresentazione viene domandato agli imperatori, alla regina vedova e alla "madre e sorella" dei monarchi, presente probabilmente in effigie; e continua la tipizzazione di doña Catalina de Villaquirán in qualità di *gracioso*, con la battuta sbarazzina "¿No los veis callando allí/ los cuatro, como unos santos?"; mentre il culmine della *loa* è segnato ancora dal canto.

Di grande rilievo anche il piccolo *Sainete último*, che alterna versi di cinque sillabe, ottosillabi ed endecasillabi, assonanti in sede pari; interamente cantato tra le quattro parti del mondo, come risulta anche dalla partitura in nostro possesso³⁴; dato il suo interesse lo trascrivo in appendice. Cosmogonia non certo inconsueta; e basti pensare all'operatoneo *La gara*, allestita nel 1652, proprio in occasione della nascita a Madrid di Margarita; alla fine dello spettacolo:

La Gloria... auguraba a la hija de los reyes que heredaría las virtudes de sus antepasados, y exigía de Asia, de Africa y de América que no volvieran a amenazar a la victoriosa Europa. En el coro, todos los continentes prometían cumplir la sentencia divina, y terminar el día en una alegre fiesta³⁵.

³⁴ Vedi D. Daolmi, "Una rosa a gennaio". *Le musiche per la rappresentazione viennese di "Primero es la honra"*, in *Quel nuovo Cairo, quel Divino Orfeo*, cit., p. 119-170.

³⁵ Sommer, *Las relaciones teatrales*, cit., p. 47. Vedi anche della stessa A. Sommer, *Kolumbus and Amerigo Vespucci. Florentiner Festtheater zu Ehren der Casa de Austria, in 1492-1992: Spanien, Osterreich un Iberoamerika, Akten des Siebten Spanisch-Osterreichischen Symposions*, Innsbruck, Instituts für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1993, pp. 67-84.

Tema molto sfruttato in Spagna, naturalmente³⁶, ma anche – e da tempo – in tutta Europa, come attestano i festeggiamenti che il langravio Maurice de Hesse predispose a Kassel per il battesimo della figlia Elisabetta, nel 1596, dove compagno appunto "Les quatre partie du monde"³⁷.

Ora la piccola archiduchessa viene esaltata dall'America quale futura sposa di Carlo II, poiché

A quien por su reina
dos mundos la aguardan
la América debe

con su Potosí dedicarse a sus plantas.

(C, f. Tv)

E il *sainete* si completa con un ballo di quattro fiori, che rappresentano le quattro parti del mondo.

Ho dunque lavorato sul testo letterario cercando, nella misura della mia documentazione, di ricostruire il testo spettacolo. Una volta tracciato questo panorama ora dovrà essere il musicologo a chiarire le caratteristiche delle musiche e a inquadrarle nelle istanze politiche e culturali del tempo, e nell'operare di Antonio Draghi.

Ricorderò solo che allo stesso Draghi sono state attribuite anche le musiche di *Aún vencido vence amor*, messo in scena nel 1669. Certo in quell'anno egli era stato nominato Kapellmeister della Imperatrice vedova, ed aveva continuato a produrre musiche per gli intrattenimenti di corte, attività ricompensata proprio nel 1673 con la nomina a direttore delle musiche teatrali. Mi pare dunque più che plausibile che attendesse ad integrare le feste palatine, come quella di *Primero es la honra*.

Dopo quel 18 gennaio 1673, dunque, l'imperatrice Margarita rimase ancora incinta, la sua salute già fragile si debilitò ancor più, a marzo fu colpita da una "costipazione" e il 12 marzo morì. A posteriori questa fine

³⁶ Come si è visto sopra, intervento 8, nella messa in scena della *Caduta del regno delle Amazzoni*. E vedi anche M. F. Schmidt, *Le traitement des allégories des quatre parties du monde dans les "Autos sacramentales" de Calderón de la Barca*, in *Le théâtre européen face à l'invention: allégories, merveilleux, fantaisie*, Paris, PUF, 1989, pp. 167-192.

³⁷ P. Guiomar, *Deux fêtes données à Cassel pour les baptêmes d'Elisabeth et de Maurice de Hesse, 1596, 1600*, in *Problèmes, interférences des genres au théâtre et les fêtes en Europe*, a cura di I. Mamczarz, Paris, PUF, 1985, pp. 63-86. Si vedano le riproduzioni dei carri dell'America e dell'Africa alla tavola II e quelli dell'Asia e dell'Europa alla tavola III.

prematura riveste di un particolare alone l'ultima "festa spagnola" a cui l'infantina, immortalata nella sua puerizia da Velázquez, aveva partecipato.

Appendice³⁸

Sainete último cantado entre las cuatro partes del Mundo.

Van saliendo como se nombran

- Europa* Yo soy Europa.
Asia Yo soy el Asia.
Africa Africa soy.
America Y América a mi todo el orbe me llama.
Todas Y aunque tan varias,
todas cuatro del Mundo
somos el mapa.
Europa ¿Qué ocasión os trujo
hoy hasta Alemania,
cuando de la Europa
está de las tres tan distinta la patria?
Las tres No es poca causa:
ver que hoy tiene en el norte
su oriente el alba.
Asia Cantar del oriente
las luces tempranas
a la Asia le toca,
por ser de la luz el oriente en Asia.
Las tres Pero es más clara
esta que la alumbra
cada mañana.
Africa Sol, que a ilustrar nace
del león la casa,
pues reina en leones
el Africa sola, le sirva y le aplauda.
Las tres Mucho me espanta
que el veneno haga fiestas
a la triaca.
America A quien por su reina
dos mundos le aguardan,
la America debe
con su Potosí dedicarse a sus plantas.
Las tres Poco agasajan,
a quien es como un oro,
montes de plata.
Europa Celebrar sus luces
a Europa se encarga,
que de estrellas fijas,
como es hacia el norte, conoce las gracias.
Las tres Denle la palma
a la Europa, si en ella
sus luces rayan.
Asia No para cortejo
nuestras voces bastan,

³⁸ I criteri di trascrizione sono quelli consueti, con normalizzazione della grafie secondo le norme della Real Academia Española, e introduzione di una punteggiatura interpretativa.

cuando a María Antonia
de otro año que cumple las dichas le cantan.
Las tres Pues fiestas le hagan
a una flor cuatro flores
con una danza.
Asia Ya que Alejandria
es ciudad del Asia,
una rosa suya
festeje mi nombre. Ya viene: miradla.
*Sale el duquecito con una tarjeta, pintada en ella una
rosa de Alejandria.*
Las tres Viva la gala
de rosa, que aun espinas
su nombre saca.
Europa De Europa es Castilla
la parte más baja;
y así por Europa
os doy otra rosa, mas es castellana.
*Sale la Señora doña Constanca con una rosa castellana
pintada en la tarjeta.*
Las tres Viva la gala
de flor que en sus colores
tiene Constanca.
America Si America es donde
más plata se halla,
por mí en el cortejo
supla esta azucena, que es toda una plata.
*Sale la Señora doña Petronila con una azucena en su
tarjeta.*
Las tres Viva la gala
de flor que hasta en el centro
tesoros guarda.
Africa Si Africa en matices
siempre ha sido varia,
la flor que os presento
es un alhelí, ya pajizo, ya nácar.
*Sale la Señora doña Isabel, con alhelies rojos y pajizos
en la tarjeta.*
Las tres Viva la gala
de una flor que la ciñen
vistosas fajas.
Asia Pues entren...
Europa Pues lleguen...
Africa Pues vengan...
America Pues salgan...
Todas ...y a los años que cumple felices
la estrella, que es hija del sol y del alba,
mientras por el mundo cantamos sus glorias,
cerrad el festejo con bailes y danzas.
*Vanse las cuatro partes del mundo, unas por una puerta y
otras por otra; y comienza la danza de las cuatro flores.*

10. METASTASIO IN SPAGNA ALL'INIZIO DEL SECOLO XVIII*

1. *Lo spazio del teatro*

Esaminare le traduzioni spagnole di alcuni libretti di Metastasio può permettere una visione trasversale su un periodo di grande importanza e non solo per l'istaurazione dell'opera in Spagna. Come si sa questo è un problema non ancora risolto dagli studiosi spagnoli; anche recentemente è stata prospettata una pesante "influenza italiana", di tipo politico, a fronte di un "racial rechazo hispano", che si coagulerebbero negli anni dell'introduzione dello spettacolo operistico nella penisola iberica. Sono luoghi comuni che alimentano tante pagine della storiografia musicale spagnola¹, e che oggi si dovrebbero profilare in forma più flessibile, tenendo conto di una documentazione sempre più ricca, e di metodologie più accorte della lettura dei dati². Quindi può essere utile, per reimpostare la questione, tener conto di una circolazione "europea" dei testi e degli spettacoli, ed effettuare un confronto tra prassi teatrali.

Non bisogna dimenticare che la prima metà del secolo XVIII è il momento in cui in tutta Europa si verifica la

* Sotto il titolo di *El espacio del teatro y el espacio del texto: Metastasio en España a principios del siglo XVIII*, è stato pubblicato in *Actas del Congreso "La ópera en España e Hispanoamérica"*, a cura di E. Casares Rodicio- A. Torrente, Madrid, ICCMU, 2001, I, pp. 263-291. Ho tradotto il testo in italiano ed aggiornato la bibliografia; aggiungendo la descrizione esterna degli esemplari utilizzati.

¹ J. J. Carreras, *L'opera di corte a Madrid (1700-1759)*, in *Il teatro dei due Mondi. L'opera italiana nei paesi di lingua iberica*, a cura di A. L. Bellina, Padova, Università degli Studi, 2000, pp. 11-35. E si veda X. M. Carreira, *La musicologia spagnola: un'illusione autarchica?*, in "Il Saggiatore musicale", II, 1995, pp. 105-142.

² J. J. Carreras, *Entre la zarzuela y la ópera de corte: representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724*, in *Teatro y Música en España (siglo XVIII)*, a cura di R. Kleinertz, Kassel, Reichenberger, 1996, pp. 49-77; Idem "Terminare a schiaffoni": la primera compañía de ópera italiana en Madrid (1733/39), in "Artigrama", 12, 1996-97, pp. 100-101, 107-111, 121.