

*BRADAMANTE GELOSA**



Alessandro Guarini
(Ferrara, 1563 - 1636)

Per le notizie biografiche: CERRONI 2003.

La *Bradamante gelosa* è una tragedia a lieto fine di Alessandro Guarini. Rimasta inedita, allo stato attuale se ne conoscono due testimoni manoscritti cartacei, dei quali il primo (M) riporta il testo per intero, il secondo (F) una breve porzione (solo 131 vv. riguardanti l'Atto III sui complessivi 3585 della tragedia):

M Modena, Biblioteca Estense Universitaria, It. 290 = alfa.H.8.19

BRADAMANTE GELOSA. | TRAGEDIA | DEL SIG.R ALESSANDRO GUARINI.

Manoscritto cartaceo, ben conservato, vergato da un'unica mano, databile al 1601-1650; di complessive cc. I + 82 + I, di cui bianche le cc. 81r-82v, di mm. 269x205 (c. 3), numerate di mano moderna in cifre arabe a lapis nell'angolo inferiore sinistro; il copista appone una cartulazione antica (con salto della c. 39) a inchiostro in cifre arabe sull'angolo superiore de-

* Si desidera ringraziare Valentina Gallo, il cui aiuto è stato fondamentale per il presente lavoro, Davide Cappi per la consulenza sulle filigrane ed Elisabetta Selmi e Susanna Villari per i preziosi consigli.

VERONICA BALDASSA, *Alessandro Guarini, «Bradamante gelosa». Censimento: tragedie cinque-seicentesche*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», VIII (2022), pp. 177-204.

stro e corregge la cartulazione delle cc. 2 e 3 (3-4 della cartulazione moderna), probabilmente dopo aver inserito la carta recante l'elenco dei personaggi (c. 1: antica numerazione; c. 2: cartulazione moderna). Testo disposto a piena pagina, vergato in scrittura corsiva da un'unica mano, con un solo tipo di inchiostro. La carta presenta una filigrana raffigurante una colomba sopra tre monti inscritta in un cerchio, attestata tra Mantova, Ferrara e Roma a partire dal 1580 ca.; la variante più prossima è il tipo Bernstein Z02144 di Fabriano, risalente al 1626. La stessa carta è utilizzata da Alessandro Guarini, in lettere datate Ferrara 1625, e dal fratello Guarino Guarini, in lettere datate Ferrara, 1624-1627¹: in base a questi dati è possibile collocare il manoscritto nella prima metà del XVII secolo.

Il testo della tragedia è alle cc. 1r-80v. Contiene: c. 1r titolo, nome dell'autore e luogo della scena; c. 2r elenco degli «Interlocutori»; c. 3r *incipit* («Pur questo Alcina, è 'l dì, che se bugiarde»); c. 80v *explicit* («Liete sciagure, e fortunati mali»); cc. 3r-15r Atto I; cc. 15v-34v Atto II; cc. 35r-48v Atto III; cc. 48v-66r Atto IV; cc. 66v-80v Atto V.

L'attuale scena I, I è preceduta da una didascalia «Prologo», cassata. La cassatura si ripercuote sulla scena successiva («Scena prima» > «Scena seconda»); la scena seguente è indicata come «terza» (e dunque non corretta), le successive, però, riprendono la numerazione originaria (terza-sesta), pertanto il testo contiene due scene terze. Nella presente trattazione si recepisce ed estende a tutto il primo atto la numerazione seriore (I, I-VII). Il primo atto (c. 15r) si conclude con la didascalia «Choro», sebbene manchino i rispettivi versi, al posto dei quali compare l'*explicit*: «Il fine del primo Atto»; il terzo non presenta l'indicazione di fine atto né il coro; il quarto non ha il coro, ma l'indicazione di fine atto; il quinto presenta un breve coro e l'*explicit* («Il fine», c. 80v).

A c. 82v, in alto a destra, un disegno di circa 30 mm., raffigurante il sistema astronomico geocentrico, con la Terra e due pianeti (plausibilmente il Sole e la Luna) e le rispettive orbite, con linea orizzontale alle cui estremità sono indicati l'Oriente e l'Occidente («Or» e «Occid.»).

BIBL.: ICCU: *Manus online* (sbn.it)

¹ Si tratta di lettere presenti nel tomo I della *Miscellanea di varii scritti spettanti la famiglia Guarini*, a cui appartiene anche F (vedi, più avanti, la descrizione di F).

F Ferrara, Biblioteca comunale Ariostea, Classe I 156, tomo I [*Miscellanea di varii scritti spettanti la famiglia Guarini*].

Manoscritto cartaceo, appartenuto a Giovanni Andrea Barotti, con documenti databili tra il 1501 e il 1800, il tomo I è di complessive cc. 254, di vario formato; presenta una cartulazione moderna a lapis nell'angolo superiore destro. Le cc. 37r-40v, di mm. 255x175 (c. 37), trasmettono in bella copia, con grafia calligrafica, i vv. 1674-1822 della *Bradamante gelosa* (porzione dell'Atto III, scena I) e presentano una cartulazione antica a inchiostro nero nell'angolo superiore sinistro: 30-33; sono parte di un quaderno, mutile delle quattro carte finali. Nel margine superiore, al centro del *recto* e del *verso* delle quattro carte, si ha la testatina «Atto terzo». Il testimone è ben conservato. La marca della filigrana non è rilevabile per la natura mutila del fascicolo; nell'angolo esterno è presente una contromarca raffigurante una lanterna del tipo Bernstein 5665, attestato a Ferrara alla fine del XVI secolo; una contromarca simile è prodotta a Salò nella prima metà del XVII secolo (vedi esemplari 5592, 5593, 5594 in BERNSTEIN), periodo al quale sarà databile anche F. A carta 37r, nel margine sinistro, parzialmente nascosto dalla legatura, uno schizzo raffigurante un rettangolo ripartito in quindici riquadri.

C. 37r: *incipit* («Il mondo per miracolo l'addita»); c. 40v: *explicit* («Che Fiordispina habbia voluto d'altro»).

BIBL.: ICCU: *Manus online* (*sbn.it*)

Non sono presenti varianti tra i due testimoni, ma solo sporadiche oscillazioni grafiche.

Fortuna scenica

L'opera venne rappresentata nel 1616 presso il Teatro della Sala Grande di Ferrara su commissione di Enzo Bentivoglio, in onore del cardinal legato Giacomo Serra, con gli apparati di Giovan Battista Aleotti e gli intermezzi di Battista Guarini, stampati nello stesso anno, come attestato dalla *Descrizione degl'Intramezzi* (GUARINI 1616):

1616, Vittorio Baldini, Ferrara

DESCRIZIONE | DEGL'INTRAMEZZI | CO' QUALI L'ILL.MO
SIG. | ENZO BENTIVOGLI | HA FATTO RAPPRESENTARE |
LA TRAGEDIA DEL SIG. | ALESSANDRO GUARINI | INTITO-
LATA | BRADAMANTE GELOSA

ICCU: <http://corago.unibo.it/libretto/drt0013773>

Da essa (p. 5) si apprende il luogo della rappresentazione («Venuto addunque il dì a così illustre rappresentazione dedicato, assai per tempo il grande Teatro e nobilissimo della sala reale si trovò da ogni parte ripieno») e il riuso degli intermezzi già composti da Battista Guarini per la rappresentazione della «favola piscatoria» *Alceo* di Antonio Ongaro, la cui messa in scena del 1613 saltò e gli intermezzi vennero utilizzati per la tragedia *Idalba* di Maffeo Venier (BENISCELLI 2020, p. 574, e si veda anche Novel 2008), andata in scena nel carnevale del 1614 nello stesso Teatro della Sala Grande (GUARINI 1616, pp. 3-4):

Quando il Signor Enzo Bentivogli (già sono poco men che due anni) per solennizzar maggiormente la venuta in questa città dell'Illustriss. Sign. Cardinale Rivarola Legato di Romagna fece ponere in iscena l'Idalba Tragedia di Mafeo Venieri, piacquero tanto gl'Intramezzi da' quali fu accompagnata, sì perché le machine furono, al ver dire, bellissime e maravigliose troppo, e sì ancora per esser' opera di quella dilicatissima penna, che senza contrasto avanzò di gran lunga le delizie fioritissime d'Anacreonte, dico del Cavalier Guarino, di sempre veneranda e gloriosa nominanza: che in tutti un più vivo desiderio di goderli e ammirarli un'altra volta rimase acceso. E però pubblicata la prudentissima e avventurosa elezione dell'Illustrissimo Sig. Cardinale Serra per nostro Legato, e appresso la venuta dell'Illustrissimo Sig. Cardinale Leni a queste parti, diliberò il Sig. Enzo con particolar dimostrazioni nel comune contento della patria, scoprire la propria umilissima riverenza verso Cardinali sì magnanimi, facendo appresentar loro spettacolo, non del tutto indegno di tanta grandezza. [...] Fece dunque e-

lezione d'una Tragedia nuova, e la quale o sia per l'Autore, che è il Sig. Alessandro Guarino degno figliuolo del nostro Apollo, o sia per le sue pellegrine bellezze, è degna appunto di reale apparato, e di tanti e sì augusti spettatori. Il titolo dell'opera è Bradamante Gelosa.

Gli intermezzi del padre vennero modificati e arricchiti dallo stesso Bentivoglio con nuovi artifici macchinistici, degni di grande stupore (GUARINI 1616, p. 5):

[E. Bentivoglio] Alla nobile favola del figlio pensò d'unire gl'Intramezzi del padre, ed in tal guisa appagare la voglia e l'arsura d'ogni uno. Né perché in altre occasioni egli n'abbia fatta pompa mostra dovea cangiar pensiero; imperciocchè se, per sentenza di Platone, il ripetere una e due volte le cose belle, non pur'è conveniente, ma lodevole ancora, certamente dalla nuova rappresentazione de' medesimi bellissimi Intermezzi, non gli potrà venire biasimo alcuno. E tanto meno che, con le mutazioni fatte pur anche in essi, e con la giunta di stupendissime machine e belle oltra modo, hanno in guisa mutato sembiante, che in molti luoghi saranno appena riconosciuti per dessi.

La messinscena per certo contemplava musica: Enzo Bentivoglio ne nutriva una sincera passione e nei primi decenni del Seicento seppe costruire attorno a sé un fervido laboratorio musicale, e, sebbene per le feste organizzate per il carnevale a Ferrara sembra impiegasse perlopiù collaboratori musicali occasionali, arrivò a collaborare con musicisti e compositori autorevoli, tra i quali Claudio Monteverdi e Alessandro Piccinni (cfr. FABRIS 1999, pp. 39-63), ma anche con il noto librettista Ottavio Rinuccini. Il musicista di fiducia per le rappresentazioni ferraresi, perlopiù nelle vesti di consulente, fu Antonio Goretti. La musica per gli intermezzi di Battista Guarini, già destinati per il carnevale del 1613, fu composta da Cesare Marotta (FABRIS 1999, pp. 67-73).

Pochi giorni dopo la rappresentazione della tragedia, Bentivoglio organizzò una quintanata «fatta nella pubblica piazza di Ferrara il dì quindicesimo di Febbraio MDCXVI» che permette di collocare la messinscena della *Bradamante gelosa* nei giorni immediatamente precedenti al 15 febbraio 1616, poiché nell'edizione dell'*Invenzione* bentivogliesca si ricordano la «Tragedia» e «gl'Intramezzi stupendissimi, che l'altro giorno s'appresentarono» (BENTIVOGLIO 1616, p. 3).

Argomento

Alcina, furiosa per l'abbandono di Ruggiero, decide di vendicarsi su Bradamante, stimolando in lei una gelosia con l'intento di portarla a compiere una strage. Bradamante, temendo che Ruggiero si sia innamorato di Marfisa, vuole darsi la morte, ma desidera prima uccidere la rivale e l'amato: grazie a un lasciapassare dell'amica Fiordiligi entra furtivamente e in incognito ad Arles, dove Agramante si è rifugiato, e batte Marfisa in duello, ferendola nell'onore cavalleresco. Nel frattempo Ruggiero, ignaro dei recenti sviluppi, riceve un cartello di sfida da parte di un cavaliere misterioso: è Bradamante a chiedere battaglia, dichiarando di voler dimostrare a tutti che Ruggiero è un traditore. Molti saraceni si presentano e vengono disarcionati, finché giungono Marfisa, che, dopo aver riconosciuto il cavaliere che l'aveva battuta, è vinta nuovamente, e poi Ruggiero. La feroce battaglia che ne segue viene interrotta dal Mago Atlante, che emerge dal regno dei morti per svelare il legame fraterno tra Ruggiero e Marfisa, ponendo fine alla gelosia di Bradamante.

Personaggi

ALCINA	<i>Maga</i>
BRADAMANTE	
MARFISA	
FIORDISPINA	<i>Figlia di Marsilio, re di Spagna</i>
FIORDILIGI	
NUTRICIE	<i>Di Fiordispina</i>

ALESSANDRO GUARINI, *BRADAMANTE GELOSA*

CHORO	<i>Di Damigelle di Fiordispina, spagnuole</i>
AGRAMANTE	<i>Re d'Africa</i>
SOBRINO	<i>Re d'Algoco, vasallo d'Agramante</i>
MARSILIO	<i>Re di Spagna</i>
FERRAÙ	<i>Cavaliere</i>
SERPENTINO	<i>Cavaliere</i>
GRANDONIO	<i>Cavaliere</i>
RUGGIERO	
RICARDO	<i>Gran Scudiero di Fiordispina</i>
ALARDO	<i>Scudiero di Ruggiero</i>
ARALDO	<i>Del Consiglio d'Agramante</i>
ARONTE	<i>Eunuco, Balio di Marfisa</i>
ARADINO	<i>Scudiero di Marfisa</i>
MALAGUR	<i>Capitano del Re Marsilio</i>
ALCASTO	<i>Soldato, Rinegato</i>
CORINEO	<i>Capitano d'Agramante</i>
ARALDO	<i>Del Campo francese</i>
SCUDIERO	<i>D'Agramante</i>
CAMARIERO	<i>D'Agramante</i>
MESSO	<i>Soldato</i>

Presenza dei personaggi sulla scena

Alcina	vv. 1-147.
Bradamante	vv. 168-75, 218-69, 298-331, 338-50, 382-83, 407-10, 434-37, 442-43, 702-71, 782-86, 788, 790, 798-800, 805-34, 852, 859-60, 864-67, 960-1070.
Marfisa	vv. 593-701, 1349-50, 1352-56, 1359-66, 1375-77, 1383-88, 1391, 1412-14, 1421, 1448-55, 1458-61, 1483-94, 2041-54, 2061-68, 2083-90, 2096-2116, 2121-23, 2129-37, 2141-42, 2144-59, 2667-68, 2672, 2675, 2677, 2681-82, 2686, 2690-91, 2695, 2699, 2701-02.

CENSIMENTO DELLE TRAGEDIE CINQUE-SEICENTESCHE

Fiordispina	vv. 1529-35, 1623-1720, 1735-1823, 1836-51, 1868-74, 1876, 1881-82, 1943-44, 1967-73, 1977, 1996-98, 2000-10, 2018-24, 2033-40, 2513-18, 2537-38, 2540-42, 2561-65, 2572-73, 2575-78, 2580-90, 2594-97, 2602-05, 2610, 2612-14, 2617-31, 2634, 2642-43, 2644-65, 2665-66, 2706-08, 2711-15, 2716-18, 2719-22, 2725-26, 2728-30, 2732-46, 2752-61, 2762-64, 2771-74, 2775-77, 2782-85, 2787-88, 2791-95, 2802-12, 2814-36, 2837-38, 2843-44, 2897-98, 2905-06, 2910-13, 2914-21, 2923-24, 2930-40, 3190-3221, 3258-59, 3260-61, 3267-68, 3277-82, 3289, 3551-58, 3569-78.
Fiordiligi	vv. 148-49, 152, 155-66, 176-217, 270-98, 332-37, 351-81, 384-406, 410-33, 438-41, 443-44, 446-47, 450, 771-82, 787, 789, 791-97, 835-51, 853-58, 861-63, 868-959, 1071-72.
Nutricie	vv. 1508-28, 1536-1622, 1832-35, 1852-66, 2011-17, 2574-75, 2579, 2591-94, 2597-2602, 2606-09, 2611, 2614-16, 2632-33, 2635-41, 2644, 2665, 2704-05, 2708-10, 2715-16, 2718-19, 2722-25, 2727-28, 2730-32, 2747-51, 2761, 2764-70, 2774-75, 2778-81, 2786-87, 2789-90, 2796-2802, 2813-14, 2836, 2900-02, 2922-23, 2941, 3180-89, 3222-58, 3565.
Choro	vv. 458-62, 801-04, 1073-78, 1087-1105, 1117-21, 1136-49, 1242-47, 1282-85, 1348-49, 1358, 1419-20, 1500-07, 1720-34, 1824-31, 1867-68, 2025-32, 2409-17, 3143-48, 3559-64, 3579-85.
Agramante	vv. 2185-86, 2191-92, 2214-17, 2332-35, 2339-40, 2345-47, 2360-64, 2970-3041, 3119, 3130-31, 3132-42, 3178-79.
Sobrino	vv. 2218-84, 2295-96, 2318-19, 2942-58, 3042-3116, 3128-30, 3158-77.

Marsilio	vv. 2958-69, 3120, 3125-28, 3149-57.
Ferrau	vv. 2284-85, 2356-59.
Serpentino	vv. 2286, 2348-51.
Grandonio	vv. 2286-87, 2320-21, 2326-29, 2352-55.
Ruggiero	vv. 482, 489-92, 499-505, 508-85, 587-88, 590-92, 2365-2408, 2418-32, 2454-55, 2474-75, 2480-84, 2485-2504.
Ricardo	vv. 444-46, 447-50, 451-57, 1874-75, 1877-80, 1883-1943, 1944-66, 1974-76, 1977-95, 1998-2000, 2505-13, 2519-36, 2539, 2543-61, 2565-72, 2578, 2839-43, 2845-97, 2898-99, 2902-05, 2906-10, 2914, 2921-22, 2924-30, 2941, 3259-60, 3262-66, 3269-77, 3283-89, 3290-3551, 3565-68.
Alardo	vv. 150-51, 153-54, 167-68, 463-81, 483-89, 493-98, 506-07, 2433-54, 2456-63, 2484.
Araldo del Conseglio d'Agramante	vv. 585-87, 588-89.
Aronte	vv. 1079-86, 1106-16, 1121-35, 1150-1241, 1247-81, 1286-1348, 1351, 1357, 1368-75, 1378-82, 1389-90, 1392-1412, 1415-18, 1422-47, 1456-57, 1462-82, 1495-99, 2055-61, 2069-82, 2091-95, 2117-20, 2124-28, 2138-40, 2143-44, 2160-76, 2669-71, 2672-74, 2676, 2678-80, 2682-83, 2702-03.
Aradino	v. 1367.
Malagur	vv. 2177, 2178-84, 2290-95, 2296-2317, 2321-25, 2329-31.
Alcasto	vv. 2178, 2186-91, 2192-2213, 2287-90, 2335-38.

CENSIMENTO DELLE TRAGEDIE CINQUE-SEICENTESCHE

Corineo	vv. 2341-45.
Araldo del Campo francese	vv. 2463-73, 2476-79.
Scudiero	vv. 2683-86, 2687-90, 2692-94, 2696-2698, 2699-2701.
Camariero	vv. 3117-19.
Messo	vv. 3120-25, 3131.

Struttura e metri

La *Bradamante gelosa* è divisa in 5 atti, a loro volta suddivisi, rispettivamente, in 7, 5, 6, 12 e 5 scene numerate. La tragedia resta fedele alle unità aristoteliche, anche se l'unità d'azione non è rigorosamente rispettata: in alcuni punti la tensione unitaria dell'intreccio si allenta sotto l'effetto di spinte centrifughe digressive, che non collaborano allo scioglimento del nodo. Non presenta il tradizionale finale luttuoso, bensì un lieto fine: l'opera si inserisce, così, all'interno della tradizione della tragedia a lieto fine, ampiamente attestata nel canone antico e moderno, sulla scia delle opere di Giraldi.

La tragedia è composta da 3585 versi, molti dei quali spezzati tra più personaggi: sono quasi tutti endecasillabi e settenari, ad eccezione di quattro versi quinari (vv. 564, 798, 2433 e 3131, quest'ultimo diviso in due battute) e di un senario (v. 3262). Nei dialoghi, in versi sciolti, si contano saltuarie rime baciata (23 occorrenze, le prime dieci nell'Atto I), che coinvolgono sia i settenari che gli endecasillabi e che per la loro funzione melodica contribuiscono a dare un ritmo madrigalistico al dettato (perlopiù la rima baciata ricorre come conclusione di un giro di frase, spesso sentenzioso o moraleggiante).

Il coro interviene venti volte all'interno della vicenda, dialoga con altri personaggi o commenta gli avvenimenti solitamente in versi sciolti, ad eccezione dei versi conclusivi delle scene I, IV 458-62; I, II 1073-78; II, V 1500-07; V, V 3579-85 a rima baciata, raramente impiegata nelle battute corali interne alle scene (II, III 1136-49; IV, III 2409-17; V, V 3559-64). I cori finali, invece, sono presenti solo nell'Atto II e nell'Atto V: il primo è formato da otto versi settenari (a parte il secondo, endecasillabo), soltanto gli ultimi due a rima baciata; il secondo è costituito da sette versi (endecasillabi e settenari) che presentano lo schema rimico AbBcCDD. Per un'ulteriore analisi dei cori finali si rimanda alle "Questioni critiche".

Il primo atto conta 592 versi (scena I: 147; scena II: 21; scena III: 276; scena IV: 18; scena V: 45; scena VI: 78; scena VII: 7), il secondo 915 (scena I: 109; scena II: 377; scena III: 271; scena IV: 18; scena V: 140), il terzo 669 (scena I: 367; scena II: 126; scena III: 40; scena IV: 14; scena V: 105; scena VI: 17), il quarto 765 (scena I: 164; scena II: 24; scena III: 68; scena IV: 23; scena V: 29; scena VI: 20; scena VII: 75; scena VIII: 87; scena IX: 17; scena X: 20; scena XI: 133; scena XII: 105), il quinto 644 (scena I: 175; scena II: 15; scena III: 48; scena IV: 80; scena V: 326).

Due atti si aprono con un monologo, il I e il II, rispettivamente di Alcina (probabilmente in origine il prologo: vedi "Questioni critiche") e di Marfisa; in totale nel testo si contano sette monologhi: oltre ai due già citati, uno di Ruggiero a I, VI; di Marfisa: III, IV; di Aronte: III, VI, e nuovamente di Ruggiero: IV, III (sebbene intervenga anche il coro, non indicato nei personaggi in scena) e IV, VI.

Modelli letterari

La *Bradamante gelosa* di Alessandro Guarini si inserisce all'interno dell'ampio spettro di riscritture e di adattamenti

dell'*Orlando furioso* per la festa e per la scena: giostre, tornei, tragedie, drammi per musica e balli teatrali (MAMCZARZ 1983, pp. 183-204; TOMASSINI 2014, pp. 655-68). La tragedia a lieto fine di Guarini nasce per filiazione diretta dal *Furioso*, di cui riprende l'episodio (a cavallo tra i canti XXXII e XXXVI) della sconfitta di Agramante e della sua ritirata ad Arles, con la rivelazione di Atlante del legame di parentela tra Ruggiero e Marfisa che scioglie *ex machina* il nodo della gelosia di Bradamante. Lo spartito ariostesco è seguito scrupolosamente, come d'abitudine nella tradizione cinquecentesca delle riscritture (o anche adattamenti teatrali) e continuazioni (SACCHI 2007)², sebbene vengano introdotte alcune novità sostanziali: l'interesse dell'autore non si sofferma tanto sulla trama, quanto sull'interiorità dei personaggi e sull'approfondimento psicologico, che produce un andamento tendenzialmente monologico. Personaggi, *fabula* e ambientazione sono di derivazione ariostesca, adattati al contesto teatrale tramite alcune invenzioni verosimili, ma non attestate nel modello: il motivo del furore di Bradamante è dovuto a una vendetta di Alcina (su modello senecano), che, per Guarini, è latrice del messaggio che nel *Furioso* (XXXII 27-35) informava Bradamante del presunto tradimento di Ruggiero; si avvia a una felice risoluzione l'episodio di Ricciardetto e Fiordispina, lasciato in sospeso da Ariosto; infine nuovo rilievo ha l'eunuco, balio di Marfisa, che rivela di aver istigato la vergine guerriera a uccidere il re di Persia (II, III 1247-81), colpevole di un tentato stupro (appena accennato in *Orlando furioso*, XXXVIII 15). Le citazioni dall'*Orlando furioso* sono numerose e puntuali, non solo assi-

² Nel computo delle continuazioni e riscritture del *Furioso* si conta anche un'omonima e coeva *Bradamente gelosa* (un poema cavalleresco in cinque canti di Secondo Tarentino impressa nel 1552 e ristampata nel 1611), la quale tuttavia non intrattiene alcun rapporto con la tragedia di Guarini.

milate nel tessuto testuale, ma anche esibite nella forma del trapianto di intere quartine o ottave: così a IV, I 2272-75 Guarini inserisce IX 90, 5-8; a IV, V 2467-73 riprende l'ottava XXXV 60; e a V, V 3466-73 preleva i vv. 1-5 di XXXVI 59. Il recupero del *Furioso* potrebbe trovare giustificazione nel clima ferrarese delle feste e dei tornei, un contesto nel quale la corte si fece promotrice di una reinterpretazione narrativa degli spettacoli cavallereschi (MAMCZARZ 1980, pp. 425-57): a partire dall'Atto IV, infatti, e in particolare dalla scena VII, l'azione sembra ricalcare quella della giostra o del torneo (vedi "Questioni critiche").

Se il *Furioso* offre un modello narrativo, lo stile dell'opera risente dell'influenza tassiana. Guarini fa propria la lezione della *Gerusalemme liberata*, adattando alla scena il «parlar disgiunto» (abbondano le dittologie, le anastrofi, le spezzature e gli iperbatî) e sfruttando la libertà del metro per portare a conseguenze quasi estreme alcuni aspetti dello stile tassiano, creando strutture sintattiche complesse e profonde e dilatando mediamente la misura della frase (MOLINARI 1997 e SOLDANI 1999). Oltre che per lo stile, la *Gerusalemme liberata* funge da modello anche per ciò che riguarda l'*inventio*: nelle parole della maga Alcina che rimprovera Ruggiero di aver lasciato lei e il suo regno di delizie (I, I 65-70) risuonano quelle di Armida inferocita con Rinaldo per averla abbandonata (*Gerusalemme liberata*, XVI 47), mentre sul fronte dei personaggi sono di natura tassiana la figura dell'eunuco Aronte, che riprende molto da vicino l'antecedente di Arsete (e, di conseguenza, a Marfisa sono attribuiti tratti ispirati alla Clorinda tassiana), e del soldato Alcasto, modellato sull'omonimo guerriero elvetico di Tasso³. Alla *Liberata* si af-

³ La *Gerusalemme liberata*, in virtù della sua tensione scenica, diventa il filtro privilegiato nella tradizione teatrale del tardo Cinquecento e del Seicento per riscrivere e riadattare il modello ariostesco (PIERI 2004, p. 217).

fianca, come modello secondario, anche l'*Aminta*, da cui sono attinte riprese e citazioni, in particolare nelle espressioni enfatiche e nelle formule dialogiche dei personaggi. Ciò che dell'eredità tassiana viene rifiutato è il ricorso alla metafora: Guarini, in una lettera del 1611 a Claudio Achillini, discutendo di questioni di poetica, si dichiara «riverente discepolo» di Aristotele e, seguendo la definizione che Quintiliano dà della metafora (*Institutio oratoria*, VIII 6, 11-12) (CONRIERI 2005, p. 286), afferma di voler «proceder cauto, e guardingo in ogni genere di parlar figurato, ma principalmente nel parlar metaforico» (cfr. GUARINI 1611, pp. 190-96). In particolare, sostiene che «d'ogni traslato la rassomiglianza è la forma, e ch'ella si prende o dal genere per la specie, o dalla specie pel genere, o da questa per quella, o da termini fra loro proporzionati» e che «la metafora non si dee trarre da luogo né troppo lontano, né troppo humile, né troppo sublime, per non cader nell'oscurità, nella bassezza, ed in quella che chiamano i moderni affettazione, che *cacozelia* chiamarono i Greci». E ancora, riportando degli esempi:

[La metafora] dee comparire così modesta, che paia che altri nell'altrui sede, quasi per mano, l'abbia condotta, non che se l'abbia ella violentemente usurpata. Onde, come nota il padre della latina eloquenza [*i.e.* Ennio], dirà poi egli, Sirti del patrimonio, e Cariddi delle sostanze, dove scoglio più tosto, e voragine dovrebbe dirsi; chiamerà l'altrui voracità tempesta del convitto, le biade convitto della tempesta appellando; dirà le nevi de' monti sputi di Giove, e la Repubblica per la morte di Scipione castrata; e mille altri nuovi e diversi trasporti di questa guisa gli usciranno dalla penna, che non parti, ma sconciature e aborti di lubrico e debol giudicio, con deriso più tosto, che con lode saran giudicati.

Scagliandosi anche contro i poeti contemporanei e stabilendo la propria posizione poetica:

Le loro metafore, si può dir a caso, in così fatta guisa van componendo, che quanto più sono straniere, audaci, impronte, oscure, ed enormi; tanto più pelegrine, nobili, graziose, e mirabili essi le stimano, e coloro non dirò, che le biasimano, ma che con mille lodi non le comendano, spacciano per persone, o poco intendenti, o piene di livore, e d'invidia. [...] E conchiudo, che la maggior parte de' Poeti de nostri tempi imitano nel far i lor versi delle barbare nazioni, nel vestir, il costume; perciocché, come quelle non credono, che la leggiadria, e splendidezza consista in altro, che negli estremi, le figure loro, o troppo larghe, ed abbondanti, o troppo misere, e ristrette formando, e nissuna al capricio loro piacendo, che non habbia dello strano, del nuovo, e del mai più non veduto, così si danno questi ad intendere, che poco leggiadro e poco poetico sia tutto quello che ogn'ordinario stil non eccede, né cosa da loro è tanto, o quanto approvata, che appresso a gli altri, quantunque buoni, sia in uso; ed a cotanta meschinità di gusto sono ridotti, che nissuna voce propria lor piace, e la purità fa lor nausea, e povera d'ingegno estimandola, solo ingegnoso chiamano quello che pur un tal diforme diletto, quasi prodigio e portento, s'ammira.

Tale proposito stilistico trova riscontro effettivo nella scrittura teatrale, nella quale la strategia principale di innalzamento del dettato si compie nella dilatazione e nella complicazione della sintassi, non nell'abuso delle metafore e del concettismo proprio della lirica barocca. La scrittura di Guarini, in linea con la tendenza del teatro del Seicento, si mantiene fedele alle forme e al linguaggio ereditati dal teatro rinascimentale: gli aspetti più propriamente barocchi si concretizzano non tanto nell'espressione letteraria, quanto piuttosto nella scenotecnica (FASSÒ 1956, p. VII), che nel caso di Guarini era fortemente governata da Bentivoglio.

L'*Aminta* non è l'unica favola pastorale inclusa nel novero dei modelli: il *Pastor fido* paterno (cfr. GUARINI 1999 e SELMI 2001) riveste inevitabilmente un ruolo di primo piano sia a livello dell'*elocutio* (viene citato e ripreso costantemente e in maniera cospicua), sia sul versante dei personaggi. La figura di Bradamante, in particolare, è costruita per analogia con quella

di Mirtillo: la progenitrice estense, addolorata per il presunto tradimento dell'amato, progetta una vendetta con parole simili a quelle di Mirtillo ingannato da Corisca; anche i lamenti con cui sfoga la sua sofferenza sono modellati su quelli del personaggio dell'opera paterna. Parimenti, le battute della maga Alcina che maledice la rivale e promette vendetta recuperano testualmente le parole di Corisca.

Per quanto riguarda la tradizione tragica, i modelli più prossimi sono la *Canace* di Sperone Speroni, ripresa soprattutto per alcune tessere testuali e per i lamenti (ha particolare importanza quello di Macareo per la morte di Canace, che riecheggia nelle parole di Bradamante a II, II 716-22) e l'ampio corpus giraldiano. L'*Orbecche* (GIRALDI 1988) è la tragedia più sfruttata da Guarini (a questa non solo si richiamano alcuni nessi e costruzioni sintattiche precise, ma anche il monologo iniziale di Alcina, che guarda da vicino a quello dell'Ombra di Selina), seguita dalle tragedie a lieto fine, tra le quali spiccano l'*Arrenopia* (GIRALDI 2007: la prima tragedia cavalleresca a essere scritta e rappresentata con successo; cfr. PIERI 2004, p. 203), *Gli Antivalomeni* (GIRALDI 2008) e l'*Altile* (GIRALDI 1992), le quali vengono richiamate alla memoria del lettore attraverso alcuni sintagmi e versi precisi che offrono a Guarini una campionatura di concetti e di massime morali; il lamento della protagonista dell'*Altile*, in particolare, funge da modello per le parole di Bradamante desiderosa di darsi la morte (II, II 805-34). Nonostante non manchino riprese dal *Torrismondo* tassiano, l'influenza di Tasso resta legata perlopiù alla *Liberata*, in linea con la tendenza del teatro del Seicento (ZUCCHI 2017, p. 77).

Si registrano anche riprese petrarchesche, dei *Rerum vulgariium fragmenta* come dei *Trionfi*, che riflettono scelte comuni nella tradizione del Cinque e Seicento (CREMANTE 2005). Meno scontate, invece, quelle dantesche, che risalgono a un versante teorico della produzione dell'autore, che manifestò una notevole ammirazione per il Dante comico nel *Farnetico*

savio, ovvero Il Tasso (GUARINI 1610), un elogio di Dante affidato al personaggio tassiano.

Questioni critiche

La titolazione della *Bradamante gelosa* – così come si legge nel manoscritto modenese – riporta la dicitura di «Tragedia»⁴. Definendo in questo modo il suo testo⁵, Guarini adibisce un modello teatrale consolidato, derogando dall'esempio paterno del *Pastor fido*, con il quale Battista Guarini aveva dato vita al “genere misto”. La tragedia, caratterizzata dal lieto fine, rispetta le principali indicazioni del genere letterario delineate, discusse e difese da Giraldi nei *Discorsi* sulla composizione delle tragedie, in particolare «di fin lieto» (cfr. nello specifico GIRALDI 2002, pp. 234-36 e 247-51), tra cui l'importanza data all'agnizione e il rispetto dello statuto regale dei personaggi (vd. ZILLI 1993, p. 53), ai quali si allinea Guarini.

Una riflessione aggiuntiva merita la questione del prologo, che, come si è visto, era originariamente previsto in M e indicato nel monologo iniziale di Alcina (I, 1). La successiva trasformazione del «Prologo» nella scena prima, potrebbe derivare da un adattamento del testo in occasione della messa in scena del 1616, quando, come si è visto, la tragedia fu introdotta da un intermezzo concluso con le parole disperate di Alcina cantate (a conferma della presenza della musica nella scena) con funzione di prologo, le quali non corrisponderebbero all'attuale scena I, 1 (GUARINI 1616, pp. 9-10):

⁴ Vale la pena ricordare che la *Bradamante* (1582) di Robert Garnier, invece, viene qualificata, nelle stampe, come tragicommedia.

⁵ La definizione della *Bradamante gelosa* come “tragicommedia” che si legge in CERRONI 2003, non sembra giustificata, dunque, dal testo.

Mentre gli occhi degli spettatori stavano fissi al cielo mirando l'orme del tempio, videro improvvisamente sdrucir l'aere, e nel mezzo un monstuoso ma bellissimo animale comparire. Il capo avea come di gallo, con due lunghe corna a somiglianza di cervio. Il rimanente del corpo era di drago sustentato da due grandissime ali. Era il fiero animale tutto coperto di scaglie di talco di colori diversi, sì che era una vaghezza grande il rimirarlo. Sopra il lucido e spaventevole dorso, con generoso ardore sedeva una giovine assai bella in vista, e ricchissimamente ornata. Il mostro dibatendo l'ali, e dal rostro gettando odoratissimo fuoco, prese il volo verso gli spettatori, alli quali convenientemente avvicinosi, la donna recitò cantando alcuni versi, che chiaramente ad ogniuno diedero ad intendere quella essere Alcina disperata e rabbiosa per la dolente perdita del suo Ruggiero, intradotta in questo luogo per prologo e introduzione della favola.

Più spinosa la questione della doppia scena terza, per spiegare la quale è necessario ipotizzare un banale errore di numerazione, magari con il concorso di un antografo di lavoro stratificato e non definitivo nella sua articolazione in scene.

Anche per quanto riguarda i cori finali degli atti la questione rimane aperta: presenti solo nel II e nel V, ma annunciato anche alla fine dell'Atto I (la carta 15r riporta la dicitura «Choro»), sembra probabile che i cori fossero previsti, ma non trasmessi da M, che pare testimoniare l'adattamento del testo per l'allestimento del 1616 (come suggerisce la questione del prologo).

In merito al testimone F, invece, che riporta i soli vv. 1674-1822, una serie di elementi suggeriscono l'ipotesi che si tratti del manoscritto allestito per un'edizione mai realizzata, o che si sia in presenza di un esemplare di dono: la grafia accurata e ariosa, il numero costante delle righe (19) e soprattutto la testatina «Atto terzo».

All'apparenza meno evidente, ma di estremo interesse, è il ruolo dei tornei e delle giostre all'interno dell'azione della *Bradamante gelosa*, rappresentata in una città, Ferrara, che, in-

sieme a Mantova, era il centro propulsore di eventi festivo-cavallereschi (BESUTTI 1999, p. 5). La centralità assunta dal *Furioso* nel panorama letterario influenzò l'idea di festa e di spettacolo (TOMASSINI 2014, p. 661) non solo perché la struttura del poema epico si prestava agli adattamenti teatrali e il senso del movimento coincideva con quello dell'azione dei tornei (MAMCZARZ 1980, pp. 442-43), ma anche perché il mondo pieno di intrighi e di audaci imprese si poteva adeguare al ritmo scenico incalzante e ricco di suggestioni (TESTAVERDE 2004, p. 248). Si ricordi, a questo proposito, che Giraldi sosteneva che le tragedie a lieto fine «amano più i nodi intricati» (GIRALDI 2002, p. 247). A sostegno di questa ipotesi di contaminazione, si consideri che l'Accademia degli Intrepidi, nella quale Guarini rivestiva la carica di censore, si interessava di lettere, musica e pratiche cavalleresche, con un'attenzione particolare per gli spettacoli e per il teatro: negli anni immediatamente precedenti alla rappresentazione del 1616 della *Bradamante gelosa*, furono organizzati diversi tornei a cavallo e a piedi, tra i quali vale la pena menzionare quello del 5 marzo 1612, allestito da Giovan Battista Aleotti con gli scenari a firma di Enzo Bentivoglio, il quale inaugurò – nel periodo di carnevale – il nuovo Teatro di Sala (GODARD 2013, pp. 102-03), e soprattutto quello del 23 febbraio 1610, anch'esso allestito da Aleotti e a firma di Bentivoglio, con Alessandro Guarini nelle vesti di «inventore, ed autore» (FABBRI 2002, p. 138-39). Questi tornei, così come la *Bradamante gelosa*, furono rappresentati presso il Teatro della Sala Grande di Ferrara, costruito nel 1565 per volere di Alfonso II d'Este come sede di feste e spettacoli di corte e divenuto teatro pubblico nel primo decennio del Seicento; la sala, denominata anche «Teatro degli Intrepidi», era l'unica a Ferrara che poteva ospitare spettacoli cavallereschi e manifestazioni elaborate sul piano delle componenti musicali e drammaturgiche. Il torneo del 1612, particolarmente straordinario, sembra abbia dato avvio a un

ciclo di eventi “a grande spettacolo” da parte dell’Accademia degli Intrepidi con cadenza regolare a ogni carnevale, nei quali il testo messo in scena mutava, ma l’apparato macchinistico e scenografico degli intermezzi, con qualche aggiustamento, restava costante: questo ciclo di rappresentazioni si sarebbe chiuso nel 1616 proprio con la messa in scena della *Bradamante gelosa* (FABBRI 2002, pp. 22-62).

Alessandro Guarini è noto alla critica in particolare per opere quali l’*Apologia di Cesare* (GUARINI 1632) e *Il farnetico savio* (GUARINI 1610), quest’ultima definita da Croce il «miglior titolo al ricordo che di lui si deve segnare nella storia del pensiero italiano» (cfr. CROCE 2003, pp. 117-24). Sulla scorta del giudizio crociano, la *Bradamante gelosa* è stata finora ignorata dalla critica letteraria, restando perlopiù sconosciuta: ancora priva di edizione, ha attirato raramente l’attenzione della critica, ad eccezione di Arnaldo di Benedetto (che pure, in linea con il parere di Croce, l’ha definita «meritatamente inedita»), il quale ne ha riconosciuto la discendenza giraldiviana e ha notato come, in essa, «l’imperscrutabile provvidenzialità dell’azione divina presiede agli eventi umani», indicando in questo aspetto «l’ottimistico e ortodosso insegnamento» del testo (cfr. DI BENEDETTO 1970, pp. 197-223). La provvidenza divina, un tema centrale nel panorama della tragedia secondo CERRONI 2003, viene richiamata in particolare nel bel coro finale dell’opera, che trasmette come messaggio ultimo un sentimento di fiducia nei confronti dell’operato divino, tirando con arguzia le somme della vicenda:

Di trar qual ape da l’amaro il miele
 Impari a sì gran prova,
 Cui la passata angoscia or tanto giova,
 E con sì alto esempio

Il pio si riconforti, e creda l'empio,
Che spesso vibra il ciel contro i mortali,
Liete sciagure, e fortunati mali.⁶

L'andamento tendenzialmente monologico della tragedia offre all'autore la possibilità di inserire una discreta mole di spunti tematici, trattati talora nella forma di lunghe disamine. Risalta, ad esempio, il tema dell'ambiguità di genere, che non è più, come in Ariosto, divertente equivoco, bensì tragica scoperta di una diversità che è condanna: citando Petrarca, l'eunuco Aronte dichiara che la propria vicenda è «di cothurni ben degna, e non di socchi» (II, III 1152) e si lancia poi in un lungo lamento sulla propria condizione. Pur sulla scorta di altri paradigmi (in particolare quello della femminilità eroica, molto diffuso nel Cinquecento), anche la vergine guerriera Marfisa mostra dei lineamenti interessanti, trovando una nuova dimensione di conflittualità interna. Nel monologo di apertura dell'Atto II, la virago accusa la natura di averle negato un corpo maschile e afferma di non essere donna se non per il nome, rinnegando e disprezzando apertamente la sua natura femminile e, con essa, ogni forma di amore sensuale (II, I 637-50):

[...] Empia natura,
Per te femmina son; ma per me certo
Altro non ho di femina, ch'il nome,
E se questo depor anco potessi
Come per trarmi di tal greggia fuori,
Già ne deposi l'habito, e 'l costume
Di così vil carattere segnata
Non mi vedrebbe il Mondo; ma se questo
Che ne l'alvo materno in me imprimesti,
Dura matrigna, cancellar non posso,
De l'altro non fia già, che mai macchiata

⁶ Per questo e per i successivi riferimenti testuali, si cita da M.

Si vergogni quest'alma. Amor lascivo
 In questo cor? Da questo petto il core
 Trarrò ben prima, e dal cor prima l'alma.

La donna guerriera, se potesse, rifiuterebbe anche il suo stesso nome di donna, affinché nessuno la additi come vile. Già la battuta di Fiordiligi a Bradamante a I, II 148-49 («donna, se non è indegno | del tuo maschio valor di donna il nome») presentava questo concetto: Fiordiligi insiste sulla viltà del sesso femminile, penalizzante soprattutto in una donna d'armi che ha «maschio valor». Lo stesso aspetto si nota anche in Marfisa che, una volta battuta, rimane solamente «femmina», così come commenta Ricardo: «Marfisa, | che ben femmina apparve, e non Virago» (III, II 1979-80).

In linea con questa assunzione dell'ambiguità di genere a materia grave e tragica è la scelta dell'autore di trovare una conclusione alla vicenda di Ricciardetto e Fiordispina, proprio quella vicenda che nel *Furioso* metteva in gioco i valori del rovesciamento, ma nel segno del riso: la narrazione viene così continuata con le vicende dei due amanti che non solo sono ampiamente commentate dai personaggi (Fiordispina stessa per gran parte della scena I dell'Atto III difende la scelta di sposare il cristiano Ricciardetto di fronte alla nutrice: III, I 1508-1835), ma finiscono per diventare oggetto di concreto interesse a livello di intreccio, con Bradamante che entra nel campo nemico con il pretesto di organizzare le nozze tra il fratello e l'amata (I, III 179-82 e 228-30).

Desti curiosità anche la figura del rinnegato Alcasto, la cui presenza nel testo rinvia, oltre che al versante dell'ambiguità identitaria (in questo caso, quella religiosa), al fronte tematico della pratica e della morale bellica. Il soldato compare nell'Atto IV, quando propone al re Agramante di rompere l'assedio dei cristiani con una potente mina (IV, I 2192-2213):

Il primo forte
Che fronteggia le mura sarà il campo
De l'horrenda sconfitta. Quanto al Modo,
Le nostre genti vinceran cedendo,
Che con segreto calle io penetrando
Del belovardo a l'ultime radici
Con un composto mio di poca polve,
Poca rispetto a quella forza immensa
Ch'in sé contien la sua virtù infinita,
Seminarò d'un invisibil foco
Insidiose fiamme, ed in quel punto
Ch'i più animosi de l'hostili squadre
Havran salito il Muro, e con la fuga
Concertata de' nostri, il belovardo
Crederanno haver preso, all'ora tocco
Con fune accesa lo spiraglio angusto
D'un picciol focodotto, con tal forza
Lo scatenato incendio alzerà il corno
Che con fragor orribile vedrassi
Tutta quell'ampia mole alzarsi a volo,
E seco insieme in mille horrende guise
Lacerati volar huomini, ed arme.

Si tratta di un'invenzione di Guarini – peraltro del tutto ininfluente sullo scioglimento del nodo: è una vera e propria finestra sull'arte della guerra contemporanea, con precisi riferimenti all'assedio di Ostenda (1604), di cui l'autore fu testimone – che esula dalla trama del *Furioso*, ma che comunque dialoga sottilmente con il modello, aggiornando il celebre episodio dell'archibugio di Cimosco alla prassi bellica del tardo Cinquecento e del Seicento. Se Sobrino – poi seguito da Agramante – sarà il primo a dichiararsi contrario a questo stratagemma perché di «crudeltà barbarica», Malagur, invece, ne profetizzerà il radioso futuro, tale da diventare, nei secoli a venire, il fondamento dell'arte della guerra (IV, I 2296-2317):

[...] volgendo gli anni
Conoscerallo il Mondo, che quest'arte

C'horà ne' suoi principi è tanto vile
 Che le machine sue, gli autori suoi
 Son con infame obbrobrio vilipesi,
 A sì sublime honor vedrà salita
 Che senza lei nulla il mestier de l'armi
 L'armi nulla saranno, e di lei sola
 Gli eserciti armeransi, e sol per lei
 Saranno insuperabili, ed invitti.

La conclusione di questa digressione non può che adeguarsi, una volta di più, alle ragioni ariostesche: a prevalere sarà il parere di Sobrino (che ricorda proprio l'esempio di Orlando e di Cimoscò), mentre il rinnegato Alcasto e Malagur saranno imprigionati, non perché contrari allo spirito cavalleresco, bensì perché il loro espediente potrebbe essere «pretesto d'una occulta frode» e, soprattutto, perché «chi la fede | al proprio Dio non serva, a tutti è 'nfido» (V, III 3174-77).

La *Bradamante gelosa* di Alessandro Guarini è ancora in fase di studio e chi scrive ne sta preparando un'edizione con commento.

Riferimenti bibliografici

BENISCELLI 2020 = A. BENISCELLI, *Tra pathos e allegoria: la memoria di Tasso nel resoconto di una messinscena ferrarese di primo Seicento*, in «Tutto ti serve di libro». *Studi di Letteratura italiana per Pasquale Guaragnella*, vol. I, a cura di J. WAARDENBURG, Lecce, Argo, pp. 572-89.

BENTIVOGLIO 1616 = *Invenzione dell'Ill.mo Signor Enzo Bentivogli nel comparire a mantener la Quintanata fatta nella pubblica piazza di Ferrara il dì quindicesimo di Febbraio MDCXVI*, Ferrara, Vittorio Baldini.

BERNSTEIN = Bernstein. *The Memory of Paper: Image-Based Paper Expertise and History*, repertorio online (<https://www.memoryofpaper.eu> - consultato in data 14-04-2022).

BESUTTI 1999 = P. BESUTTI, *Giostre, tornei, fuochi e naumachie a Mantova fra Cinque e Seicento*, in *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, a cura di P. FABBRI, Lucca, LIM Editrice, pp. 3-32.

CARANDINI 2003 = S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma - Bari, Laterza (1 ed. 1990).

CERRONI 2003 = M. CERRONI, *Guarini, Alessandro (il Giovane)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, pp. 334-37.

CONRIERI 2005 = D. CONRIERI, *Scritture e riscritture secentesche*, Lucca, Pacini Fazzi.

CREMANTE 2005 = R. CREMANTE, «*Or non parl'io, né penso, altro che pianto*». *Usi del Petrarca nella tragedia del Cinquecento*, in *I territori del petrarchismo: Frontiere e sconfinamenti*, a cura di C. MONTAGNANI, Roma, Bulzoni, pp. 187-208.

CROCE 2003 = B. CROCE, *Alessandro Guarino*, in *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Napoli, Bibliopolis edizioni di filosofia e scienze, pp. 117-24 (1 ed. 1968).

DI BENEDETTO 1970 = A. DI BENEDETTO, *Alessandro Guarini trattatista e critico letterario*, in *Tasso, minori e minimi a Ferrara*, Pisa, Nistri-Lischi editori, pp. 197-223.

FABBRI 2002 = P. FABBRI, *I teatri di Ferrara. Commedia, opera e ballo nel Sei e Settecento*, tomo I, Lucca, LIM Editrice.

FABRIS 1999 = D. FABRIS, *Mecenati e Musicisti. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645)*, Lucca, LIM Editrice.

FASSÒ 1956 = *Teatro del Seicento*, a cura di L. FASSÒ, Milano - Napoli, Ricciardi.

FELISATTI 1999 = M. FELISATTI, *A teatro con gli Estensi*, Padova, Corbo Editore.

GIRALDI 1992 = GIOVAN BATTISTA GIRALDI, *Altile*, in P. OSBORN, *Gibaldi's Altile. The Birth of a New Dramatic Genre in Renaissance*, Lewiston-Queenston-Lampeter, The Edwin Mellen Press, pp. 75-213.

GIRALDI 1988 = GIOVAN BATTISTA GIRALDI, *Orbecche*, in *Teatro del Cinquecento. Tomo I. La tragedia*, a cura di R. CREMANTE, Milano - Napoli, Ricciardi, pp. 261-448.

GIRALDI 2002 = GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre. Rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di S. VILLARI, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici.

GIRALDI 2007 = GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Arrenopia*, a cura di D. COLOMBO, Torino, Res.

GIRALDI 2008 = GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Gli Antivalomani*, a cura di I. ROMERA PINTOR, Madrid, Editorial Complutense.

GODARD 2013 = A. GODARD, *Moments de la scene bocagère à Ferrare. D'Hercule II aux lendemains de la Dévolution*, Paris, Université Paris III Sorbonne Nouvelle.

GUARINI 1610 = ALESSANDRO GUARINI, *Il farnetico savio, ovvero Il Tasso*, Ferrara, Vittorio Baldini.

GUARINI 1611 = *Lettere del Signor Alessandro Guarini Gentiluomo Ferrarese, Accademico Intrepido, dedicate al Sereniss. Signor Duca di Mantova, e di Monferrato, etc.*, Ferrara, Vittorio Baldini.

GUARINI 1616 = *Descrizione degl'Intramezzzi co' quali l'Ill.mo Sig. Enzo Bentivogli ha fatto rappresentare la tragedia del Sig. Alessandro Guarini intitolata Bradamante gelosa*, Ferrara, Vittorio Baldini.

GUARINI 1632 = ALESSANDRO GUARINI, *Il Cesare, ovvero l'Apologia di Cesare*, Ferrara, Francesco Suzzi.

GUARINI 1999 = BATTISTA GUARINI, *Il Pastor fido*, a cura di E. SELMI, Venezia, Letteratura Universale Marsilio.

MAMCZARZ 1980 = I. MAMCZARZ, *Gli spettacoli cavallereschi nel Cinquecento*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di M. DE PANIZZA LORCH, Milano, Edizioni di Comunità, pp. 425-57.

MAMCZARZ 1983 = I. MAMCZARZ, *Les imitations théâtrales du «Roland Furieux» de l'Arioste en Italie et en France*, in *Le théâtre italien et l'Europe, XV^e-XVII^e siècles*, a cura di C. BEC e I. MAMCZARZ, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 183-204.

MOLINARI 1997 = CA. MOLINARI, *Torquato Tasso e "il parlar disgiunto"*, in *Tasso, Tiziano e i pittori del parlar disgiunto. Un laboratorio tra le arti sorelle*, a cura di A. EMILIANI e G. VENTURI, Venezia, Marsilio.

NOVEL 2008 = G. NOVEL, *Le ragioni della morale e dello spettacolo: il ruolo dell'Arsiccio accademico Ricreduto negli ultimi intermedii guariniani*, in *Rime e Lettere di Battista Guarini*. Atti del convegno di studi (Padova, 5-6 dicembre 2003), a cura di B. M. DA RIF, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 215-24.

PIERI 2004 = M. PIERI, *Cavalieri armi amori: una scorciatoia per il tragico*, in *Eroi della Poesia Epica nel Teatro del Cinque-Seicento*. Atti del XXVII Convegno Internazionale (Roma, 18-21 settembre 2003), a cura di M. CHIABÒ e F. DOGLIO, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, pp. 201-31.

SACCHI 2007 = G. SACCHI, *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo*, Pisa, Edizioni della Normale.

SELMI 2001 = E. SELMI, *"Classici e Moderni" nell'officina del «Pastor fido»*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

SOLDANI 1999 = A. SOLDANI, *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica nella «Gerusalemme liberata»*, Lucca, Pacini Fazzi.

TESTAVERDE 2004 = A. M. TESTAVERDE, «*Trattino i cavalier d'arme e d'amori*»: epica spettacolare ed etica dinastica alla corte medicea nel secolo XVII, in *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance*, a cura di M. ROSSI e F. GIOFFREGI SUPERBI, vol. II. *Dynasty, Court and Imagery*, Firenze, Olschki, pp. 231-53.

TOMASSINI 2014 = S. TOMASSINI, «*Un Orlando novissimo*»: riprese teatrali, melodrammi e intermezzi dal Cinquecento al Settecento, in *L'Orlando furioso nello specchio delle immagini*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 655-88.

ZILLI 1993 = L. ZILLI, *Fonti italiane della teoria tragicomica*, in *Dalla tragedia rinascimentale alla tragicommedia barocca. Esperienze teatrali a confronto in Italia e in Francia*. Atti del Convegno Internazionale di Studio (Verona-Mantova, 9-12 ottobre 1991), a cura di E. MOSELE, Fasano, Schena editore, pp. 51-59.

ZUCCHI 2017 = E. ZUCCHI, *Dalla tragedia all'epica e ritorno: Olindo e Sofronia, il dramma eroico di Corneille e il recupero del «Torrismondo» nella critica teatrale primo-settecentesca*, in *La fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento. Modelli interpretativi e pratiche di riscrittura*, a cura di T. ARTICO ed E. ZUCCHI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 69-83.

Immagine accanto al titolo: xilografia tratta da GUARINI 1616, p. 1 (esemplare digitalizzato: Museo internazionale e biblioteca della musica - Catalogo Gaspari - bibliotecamusica.it).

Veronica Baldassa

CENSIMENTO DELLE TRAGEDIE CINQUE-SEICENTESCHE

Alessandro Guarini, «Bradamante gelosa».

Nel contesto del censimento delle tragedie cinque-seicentesche si pubblica la scheda sulla *Bradamante gelosa* di Alessandro Guarini.

Alessandro Guarini, «Bradamante gelosa».

In the context of the census of sixteenth and seventeenth century tragedies, we publish the record of Alessandro Guarini's *Bradamante gelosa*.

Articolo presentato in marzo 2022. Pubblicato *on line* a dicembre 2022
© 2013 dall'Autore; licenziatario Studi girdiani. Letteratura e teatro, Messina, Italia.
Questo è un articolo ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0
Studi girdiani. Letteratura e teatro, Anno VIII, 2022
DOI: 10.13129/ 2421-4191 / 2022.8.177-204