studi e testi

MARIA AURELIA MASTRONARDI

IL «DILETTEVOLE INGANNO»

Metafora e politica nel melodramma del Seicento

Edizioni del Rosone

studi e testi

10

Direttore scientifico: Sebastiano Valerio (Università di Foggia)
Comitato scientifico: Giancarlo Alfano (Università "Federico II" di Napoli), Antonello Borra (University of Vermont), Claudia Corfiati (Università "A. Moro" di Bari), Antonio Rosario Daniele (Università di Foggia), Laura Melosi (Università di Macerata), Francesco Saverio Minervini (Università di Foggia), Roberta Morosini (University of California, Los Angeles), Gianni Antonio Palumbo (Università di Foggia), Valeria Puccini (Università di Foggia), Angelo Rella (Uniwersytet Szczecinski – Unipegaso), Piotr Salwa (Università di Varsavia)

La collana *studi e testi* è referata.
Il manoscritto è stato sottoposto a peer-review.

L'opera, tutelata dalla legge sul diritto d'autore, è pubblicata in versione digitale Open Acess con licenza *Creative Commons Attribuzione Non Commerciale-Non opere derivate 4.0*.
Il download è liberamente scaricabile dal sito www.edizionidelrosone.it.

In copertina:
P. Finoglio, *Il supplizio di Olindo e Sofronia* (particolare), Conversano, Pinacoteca Comunale

Tutti i diritti sono riservati

ISBN 978-88-3335-196-4
© 2025 - Edizioni del Rosone "Franco Marasca"
Via Zingarelli 10 - 71100 Foggia
info@edizionidelrosone.it
www.edizionidelrosone.it

MARIA AURELIA MASTRONARDI

IL «DILETTEVOLE INGANNO»

Metafora e politica nel melodramma del Seicento

Edizioni del Rosone

Introduzione

> La Serenissima e bellissima città di Venezia si è ingolfata primieramente in moltitudine di esse [commedie per musica] e spendendovi tesori in chiamare a rappresentarvi i migliori musici d'Italia, i più saggi maestri di cappella, più ingegnosi architetti et i più addottrinati maestri di ballo, ha invitato tutto il mondo in quella patria ad ammirarne gli stupori. Stravaganti mutazioni di scena, machine, voli non solo d'uomini ma di cavalli vivi, han fatto vedere ciò che forse non avrebbe potuto operare la stessa magia. Attonito è rimasto ognuno in veder fatto possibile l'impossibile, poiché quanto le chimere poetiche han saputo inventare, tutto si è veduto poner in opera dall'arte, più che imitatrice, superatrice della Natura[1].

All'interno di quell'universo magmatico e perennemente cangiante che è la civiltà del Seicento, il melodramma occupa una posizione del tutto peculiare.

Al centro di complesse e mai lineari dinamiche fra istanze diverse di committenti ancor più diversi (la Repubblica veneziana, la monarchia di Spagna, il mecenatismo di principi e signori, le dinamiche del nascente teatro impresariale con tutte le sue «moderne» esigenze[2], i gusti del pubblico, attratto dallo sfarzo e dall'illusionismo della scena), il «dramma per musica» diviene rituale sociale e, al tempo stesso, riflessione sul passato e sul presente, su miti e ideologie e sul ruolo dell'arte, capace, secondo

1. *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso. Parti due. Giovevole non solo a chi si diletta di rappresentare, ma a' predicatori, oratori, accademici e curiosi del dottor Andrea Perrucci. Consacrata agli eccellentissimi consorti donna Aurora Sanseverino de' principi di Bisignano e don Nicolò Gaetano d'Aragona degli antichi conti di Fondi,* in Napoli, Nella Nuova Stampa di Michele Luigi Mutio, 1699, p. 52.

2. Per quanto riguarda i caratteri del moderno teatro impresariale cfr. C. Annibaldi, *Quando l'opera si fece 'negotio'. Logiche di mercato e teatro musicale nel Seicento veneziano*, in *Fra musica e storia. Saggi si varia umanità in ricordo di Saverio Franchi*, a cura di G. Rostirolla, Roma, Ibimus, 2017, pp. 213-241.

quanto afferma a fine secolo Perrucci, di rendere «possibile l'impossibile» e di superare la natura stessa.

E se la «sovranità barocca» ha bisogno della messa in scena per mostrare che nulla aumenta il potere se non il consenso e l'applauso di una folla di spettatori[3], proprio la «meraviglia» del teatro d'opera pare costituire lo strumento più efficace per consolidare il dominio in qualsiasi forma esso sia esercitato[4]. In questa prospettiva, la «corte», nella sua strutturale ambivalenza, diviene fulcro, centro ideale della rappresentazione, luogo supremo della sovranità ma al tempo stesso spazio oscuro e inquietante di inganni e «dissimulazione», ove sovrani e «tiranni», «filosofi» e scaltri cortigiani recitano inerosabilmente la loro parte negli spazi del potere e, in senso lato, nel «gran teatro del mondo».

Il palcoscenico diviene così il luogo in cui la «sperimentazione» di forme e di soluzioni, a volte ardite e innovative, e la suprema rappresentazione del potere, che diviene per molti versi sottile e articolata «propaganda», convivono con una ben più ambigua, sapientemente «dissimulata», riflessione sulle varie forme di governo, sui loro caratteri e sui loro miti, sulle loro aporie e intrinseche contraddizioni. Ed è certo singolare vedere come questo disvelamento degli *arcana imperii* sia demandato proprio a un genere come il melodramma, governato da rigide convenzioni di ordine strutturale e drammaturgico e dal fondante legame tra parola e musica, genere al crocevia tra corte, accademie e nascente teatro «pubblico», costantemente teso a soddisfare le esigenze di committenti e «impresari» e a venire incontro al tempo stesso all'«orizzonte di attesa» di un pubblico sempre più variegato e composito, in una articolata dinamica tra le classi sociali, tra ceti emergenti e attardata e per molti versi declinante, ma non per questo rassegnata ad una progressiva marginalità, aristocrazia. Lo spettacolo, in questo senso, diviene ben più di un mero *instrumentum regni*, ma giunge a configurarsi, nella proficua simbiosi fra le «arti sorelle», come il mezzo più raffinato e composito, capace di produrre, in un mondo drammaticamente al bivio tra «vecchio» e «nuo-

3. W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999, p. 67.

4. Cfr. *Le voci arcane. Palcoscenici del potere nel teatro e nell'opera*, a cura di T. Korneeva, Roma, Carocci, 2018 (*Introduzione*, pp. 11-23).

vo», ricco di lacerazioni profonde e di contrasti spesso insolubili, nella sottile costruzione di un «immaginario» ambiguamente «meraviglioso», fortemente condiviso, quel consenso e quella sempre auspicata coesione sociale. Allusioni, metafore, iperboli, strabilianti «macchine» sceniche, divengono così gli strumenti più idonei per rappresentare plasticamente e rivelare i meccanismi del potere, in una fitta rete di rimandi intertestuali fra teatro, storiografia, trattatistica e pubblicistica politica[5]. Un segno della volontà di portare un dibattito, in molti casi di stretta attualità, ricco di implicazioni etiche e ideali ma soprattutto schiettamente «politiche», consapevolmente «oltre» le secche dell'Accademia o l'aridità di una scrittura erudita ed astrattamente teorica, di per sé destinata a un gruppo limitato ed elitario di lettori, per immetterlo, in un gioco sottile tra apoteosi del potere in tutte le sue complesse articolazioni e lucida analisi delle sue contraddizioni, nelle forme «meravigliose» della instabile scena barocca.

5. Ivi, p. 15.

I

Repubblica, «tirannide» e «ragion di Stato»

1. *Seneca* Le porpore reali e imperatrici
d'acute spine e triboli conteste
sotto forma di veste
sono il martirio a' prencipi infelici:
le corone eminenti
servono solo a indiademar tormenti.
Delle regie grandezze
si veggono le pompe e gli splendori
ma stan sempre invisibili i dolori (I, VII).

In un momento idealmente e strutturalmente centrale dell'*Incoronazione di Poppea*[1] di Giovan Francesco Busenello[2], rappresentata a Venezia su musiche attribuite a Claudio Monteverdi[3] durante il Carnevale del 1643, Seneca mette in luce la caducità del potere regale e, al contempo, la irri-

1. *L'incoronatione di Poppea di Giovan Francesco Busenello. Opera musicale rappresentato nel Teatro Grimano l'anno 1642*, in Venetia, appresso Andrea Giuliani, 1656. Si vende da Giacomo Batti Libraro in Frezzaria. *L'incoronatione di Poppea* e altri quattro libretti (*Gli amori di Apollo e Dafne*; la *Didone*; *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore*; la *Statira principessa di Persia*) furono pubblicati, a cura dello stesso autore, all'interno della raccolta *Le hore ociose* (*Delle hore ociose di Giovan Francesco Busenello. Parte prima. All'eminentissimo prencipe il signor cardinal Ottoboni*, in Venetia, appresso Andrea Giuliani, 1656).

2. Su Giovan Francesco Busenello cfr. la voce curata da M. Capucci in DBI, 15 (1972), pp. 173-177; J. F. Lattarico, *Busenello drammaturgo. Primi appunti per una edizione critica dei melodrammi* in «Croniques italiennes», 77/78 (2006), pp. 7-26; I. Bonomi, *Il codice innovativo dei libretti di Busenello*, in I. Bonomi-E. Buroni, *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Milano, Franco Angeli, 2010, pp. 13-46; J. F. Lattarico, *Busenello. Un théâtre de la rhétorique*, Paris, Garnier, 2013.

3. Sui melodrammi veneziani di Monteverdi (e sull'*Incoronazione di Poppea* in particolare) cfr. E. Rosand, *Ultime opere di Monteverdi. Trilogia veneziana*, Milano, Ricordi, 2012, pp. 136-362.

dimibile «infelicità dei principi»[4]. Un *topos* di ascendenza classica e umanistica, particolarmente diffuso in area barocca, ove il tema della vanità delle umane pompe, della pervasiva presenza livellatrice e annientatrice della morte gioca un ruolo di primo piano.

L'Incoronazione di Poppea occupa una posizione centrale nella storia del melodramma italiano del Seicento[5]. L'autore del libretto era stato allievo di Sarpi[6] e Cremonini; membro delle Accademie degli Umoristi e degli Incogniti, era divenuto ben presto un sostenitore acceso di Giovan Battista Marino[7]. Caratterizzato da una sorta di scetticismo filosofico, unito ad un sostanziale agnosticismo religioso e, sulle orme di Paolo Sarpi, animato da un moralismo politico di fondo, la sua produzione per il teatro d'opera riflette pienamente gli indirizzi della veneziana accademia degli Incogniti, sodalizio di intellettuali libertini che dissimulavano un acre scetticismo filosofico, insofferente di qualsiasi autorità costituita (politica, religiosa, morale), la cui polemica anticortigiana e antimonarchica ben si inseriva nella ideologia repubblicana della Serenissima[8].

4. Per quanto riguarda le ascendenze classiche e umanistiche del tema dell'infelicità dei principi cfr. P. Bracciolini, *De infelicitate principum*, a cura di D. Canfora, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1998 (in particolare l'*Introduzione*).

5. Su forme e caratteri del melodramma italiano cfr. P. Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003. Su Venezia in particolare cfr. E. Rosand, *L'opera a Venezia nel XVII secolo. La nascita di un genere*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013.

6. Su Paolo Sarpi e sul suo ruolo nella cultura del tempo cfr. P. Guaragnella, *Gli occhi della mente*, Bari, Palomar, 1997, pp. 39-122; Id., *Il servita melanconico. Paolo Sarpi e l'«arte dello scrittore»,* Milano, Franco Angeli, 2011; Id., *L'arte di ben pensare. Stili del Seicento italiano,* Roma, Donzelli, 2015.

7. Busenello conobbe l'*Adone* prima della pubblicazione parigina del 1623. Scrisse quindi una lettera a Marino che costituisce una strenua difesa della metafora e del «concetto». Cfr. Lattarico, *Busenello* cit., pp. 304-308.

8. Sull'Accademia degli Incogniti cfr. M. Miato, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan (1630-1661)*, Firenze, Olschki, 1998; E. Muir, *Guerre culturali. Libertinismo e religione alla fine del Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 99-138*; Gli Incogniti e L'Europa*, a cura di D. Conrieri, Bologna, I libri di Emil, 2011 e soprattutto J. F. Lattarico, *Venise incognita. Essai sur l'Académie libertine au XVII siècle*, Paris, Honoré Champion, 2012. Sul rapporto tra gli Incogniti e il melodramma veneziano cfr. A. L. Bellina-Th. Walker, *Il melodramma: poesia e musica nell'esperienza teatrale*, in *Storia della cultura veneta,* a cura di G. Arnaldi-M. Pastore Stocchi, *Il Sei-*

L'Incoronazione di Poppea[9] è costruita all'insegna di una complessa ibridazione strutturale e tematica. L'opera muove da fonti tacitiane (*Annales*, XII-XVI)[10] e dalla pseudo-senecana *Octavia*, ma non mancano suggestioni provenienti da Svetonio (*Vita di Nerone*) e da Cassio Dione (*Storia romana*, 61-62), con ogni probabilità mutuato dalla traduzione di Ludovico Dolce. Alle fonti classiche sembrano però sommarsi echi provenienti da altre opere maturate nel *milieu* degli Incogniti, dagli *Scherzi geniali* di Giovan Francesco Loredano (Venezia, Sarzina, 1642) alle *Due Agrippine* di Ferrante Pallavicino (Venezia, Guerigli, 1642), per giungere all'*Imperatrice ambiziosa* di Federico Malipiero (Venezia, Surian, 1642)[11]. In questa selva di suggestioni e riferimenti più o meno espliciti (a cui se ne sommano

cento 4/1, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1983, pp. 409-432: Fabbri*, Il secolo cantante* cit., pp. 104-142; A. Langiano, *Il «mondo alla roversa» di Giovan Francesco Busenello e il relativismo incognito*, in *Letteratura e arti dal Barocco al postmoderno*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2012, pp. 81-100.

9. Per un'analisi dell'*Incoronazione di Poppea* cfr. F. Degrada, *Giovan Francesco Busenello e il libretto dell'Incoronazione di Popppea,* in Id., *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, Firenze, Discanto, 1978, I, pp. 3-26; E. Rosand, *Seneca and the interpretation of L'incoronazione di Poppea*, in «Journal of the American Musicological Society», 38 (1985), pp. 34-71; P. Fabbri, *New sources of Poppea*, in «Music & Letters», 74 (1993), pp. 16-23; F. Giuntini, *L'amor trionfante nell'Incoronazione di Poppea'*, in *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive*, a cura di P. Besutti-M. T. Gialdroni-R. Baroncini, Firenze, Olschki, 1998, pp. 347-355; R. Ketterer, *Militat omnis amans: Ovidian elegy* in *L'incoronazione di Poppea*, in «International Journal of the Classical Tradition, 4 (1998), pp. 381-395; W. Heller*, Tacitus Incognito: Opera as History in 'L'incoronazione di Poppea',* in «Journal of the American Musicological Society», 52 (1999), pp. 39-95; Ead.*, «O delle donne miserabil sesso», Tarabotti, Ottavia* e *'L'incoronazione di Poppea'* in «Il Saggiatore musicale», 7 (2000), pp. 5-46; Lattarico, *Busenello* cit., pp. 223-242; M. T. Schneider, *Busenello's secret history. An allegorical reading of 'L'incoronazione di Poppea',* in «Staging History. Renaissance forum», 13 (2018), pp. 141-165. Sulla prima rappresentazione dell'opera nel 1643 cfr. Id., *Seeing the Empress Again. On the doubling of the Roles in 'L'incoronazione di Poppea',* in «Cambridge Opera Journal», 24 (2012), pp. 249-291. Sul ruolo della storia antica nel melodramma veneziano cfr. R. C. Ketterer, *Ancient Rome in Early opera,* Chicago, University of Illinois Press, 2007.

10. Sul «riuso» di Tacito da parte degli Incogniti, all'interno della polemica anticortigiana, cfr. Heller*, Tacitus Incognito* cit.

11. Sul rapporto fra *L'incoronazione di Poppea* queste opere cfr. Lattarico, *Busenello* cit., pp. 333 sg.

altri ben più ambiguamente dissimulati) si staglia la straordinaria abilità di Busenello nel reimpiegare e sottilmente manipolare le sue «fonti», in linea con la prospettiva degli Incogniti, secondo cui la storia antica non poteva che essere specchio della politica contemporanea e il melodramma il mezzo più idoneo per esplorare e «sperimentare» idee e interpretazioni su antichità, politica e morale. Dal punto di vita strutturale, la vicenda appare costruita all'insegna di una sostanziale linearità (centrale e assolutamente predominante è la storia degli amori di Nerone e di Poppea, mentre marginale e strutturalmente quasi del tutto irrilevante è quella relativa al rapporto fra Ottone e Drusilla).

Fin dall'esordio, Nerone viene descritto, non a caso da uno dei soldati, la cui funzione ostentatamente dissacrante emergerà in più occasioni, quale sovrano totalmente dimentico dei suoi doveri, incurante dello sgretolarsi dell'Impero, preso in maniera esclusiva dalla sua passione per Poppea.

Secondo soldato La nostra imperatrice
stilla se stessa in pianti,
e Neron per Poppea la vilipende.
L'Armenia si ribella
ed egli non ci pensa,
la Pannonia dà dell'armi, e se ne ride.
Così, per quanto io veggio,
l'Impero se ne va di male in peggio (I, II).

Nerone entra quindi in scena in maniera indiretta, attraverso lo sguardo critico di chi, per tutto il dramma, commenterà la vicenda principale. Una sorta di ambiguo «teatro nel teatro», in cui i protagonisti sembrano agire su un palcoscenico ideale, sotto gli occhi di un pubblico (costituito da personaggi umili, subalterni) che commenta in maniera del tutto irriverente quello che avviene nelle stanze del potere. È certo un meccanismo che diverrà canonico nel melodramma del Seicento, ma che spesso, pur conservando una valenza demistificatrice, acquisterà evidenti risvolti comici. Nell'*Incoronazione di Poppea*, tale meccanismo si carica però di uno spessore ben più inquietante e problematico. Attraverso gli occhi del sol-

dato, dell'uomo comune, Nerone[12] viene immediatamente presentato al pubblico quale «antieroe», dominato totalmente dalla passione amorosa, tutta carnale, per Poppea, «effemminato amante», archetipo e modello dei tanti «tiranni» lascivi che popoleranno la scena barocca fino allo scorcio del secolo[13]. Nell'economia del dramma, assolutamente centrale è la figura di Seneca[14], che rimprovererà all'imperatore, fin dalla sua entrata in scena, la sua cieca passione, ritenendola del tutto impropria per chi ha responsabilità di governo. Il filosofo, fisicamente presente solo in due sequenze (I, VI-IX; II, I-IV), è evocato fin dall'inizio[15] e la sua morte sembra tagliare in due l'opera. Nel I atto, attraverso il dialogo fra due soldati e un valletto, viene tratteggiata l'immagine di Seneca quale unico, sempre ascoltato «consigliere» dell'imperatore, pedante e astuto, avido e dissimulatore, in sostanza l'emblema perfetto del «reo cortigiano».

12. Sul ruolo e sulla trasformazione della figura di Nerone nella storia del melodramma cfr. G. Manuwald, *Nero in opera: Libretto as trasformations of Ancient Sources*, Berlin/Boston, De Guyter, 2013.

13. «Siano innocenti i regi, / o s'aggravin sol di colpe illustri: / l'innocenza si perde. / Perdasi sol per guadagnare i regni, / che il peccato commesso / per aggradir l'impero / si assolve da sé stesso, / ma che una feminella habbia possanza / di condurti agli errori, / non è colpa di rege o semideo: / è un misfatto plebeo» (I, IX). Su questa peculiare connotazione del «tiranno» e sulla sua fortuna nel teatro per musica del Seicento (soprattutto veneziano) cfr. Fabbri, *Il secolo cantante* cit., pp 188-205; J. F. Lattarico, *Héros, anti-héros, effemminati. Pour une typologie des personnages dans l'opéra vénitien du Seicento*, in *Figure. Figures. Portraits de femmes et d'hommes célèbres ou moins dans la litterature italiénne*, ed. A. Morini, Saint-Etienne, PUSE, 2002, pp. 205-226.

14. Sulla figura di Seneca nella cultura del Seicento europeo cfr. E Raimondi, *Il Seicento: un secolo drammatico*, in *Seneca nella coscienza d'Europa*, a cura di I. Dionigi, Milano, Bruno Mondadori, 1999, pp. 181-197. Sul ruolo del filosofo all'interno del dramma di Busenello cfr. Rosand, *Seneca and the interpretation* cit.; Ead. *Ultime opere* cit., pp. 330-333; D. Fasolini, *Un filosofo in musica, Seneca nel libretto di Gian Francesco Busenello*, in *Studi su Seneca e Properzio offerti a Roberto Gazich da allievi e collaboratori*, Milano, Vita e Pensiero, 2012, pp. 29-57.

15. «*Valletto*. Madama, con tua pace / io vo' sfogar la stizza che mi move / il filosofo astuto, il gabba Giove. / M'accende pure a sdegno / questo miniator de' bei concetti. / Non posso stare al segno, / mentr'egli incanta altrui con aurei detti. / Queste del suo cervel mere inventioni / le vende per misteri, e son canzoni. / S'ei sternuta o sbadiglia, / presume d'insegnar cose morali, / e tanto l'assottiglia, / che moverebbe il riso a' miei stivali. / Scaltra filosofia dov'ella regna, / sempre al

Primo soldato Di' pur che'l prence nostro rubba a tutti
per donar ad alcuni.
L'innocenza va afflitta
e i scelerati stan sempre a man dritta.
Secondo soldato Sol del pedante Seneca si fida.
Primo soldato Di quel vecchion rapace?
Secondo soldato Di quel volpon sagace?
Primo soldato Di quel reo cortigiano,
che fonda il suo guadagno
sul tradire il compagno?
Secondo soldato Di quell'empio architetto,
che si fa caso sul sepolcro altrui? (I, II)[16]

E se Seneca appare, in questa prima parte, l'espressione più articolata di quel «mondo alla rovescia» che, nell'ottica veneziana, è la corte, o, nelle parole del valletto, l'incarnazione perfetta della pedanteria, di una retorica totalmente vuota e priva di contenuti, che si risolve in insegnamenti morali totalmente opposti alla vita e all'operare del filosofo, del tutto differente, addirittura antitetica è l'immagine delineata nel II atto[17].

Mercurio La sovrana virtù, di cui sei pieno
deifica i mortali,
e perciò son da te ben meritate
le celesti ambasciate.
Pallade a te mi manda,
e ti annuntia vicina l'ultim'hora (II, I).
Seneca Amici, è giunta l'ora
di pratticare in fatti
quella virtù che tanto celebrai.

contrario fa di quel ch'insegna. / Fonda sempre il pedante / sull'ignoranza d'altri il suo guadagno…» (I, VI),

16. Una anticipazione del Seneca «eroico» è però già presente nel I atto («*Pallade*. Seneca, io veggo in Ciel infausti rai, / che minacciano te d'alte ruine: / s'hoggi verrà della tua vita il fine, / pria da Mercurio avvisi certi havrai. / *Seneca*. Venga la morte pur: costante e forte, / vincerò gli accidenti e le paure. / Doppo il girar delle giornate oscure / è di giorno infinito alba la morte» (I, 8).

17. Cfr. Rosand, *Le ultime opere* cit., p. 233.

Breve angoscia è la morte:
un sospir peregrino esce dal core,
ov'è stato molt'anni,
quasi in hospitio come forestiero,
e sen vola all'Olimpo,
delle felicità soggiorno vero (II, III).

Proprio questa contraddittoria «duplicità» ha aperto un problema critico non certo di poco conto. Sono state date così risposte diverse, e la connotazione negativa del filosofo è stata ascritta alle fonti (Tacito, Svetonio, Cassio Dione), ma soprattutto alla «mediazione» degli Incogniti (nell'*Imperatrice ambitiosa* di Malipiero, ad esempio, Seneca viene descritto come «affabulatore opportunista»). Anche la stessa imperatrice Ottavia, quando Seneca la esorta a sopportare le sue sventure con regale grandezza d'animo perché esse non avrebbero fatto altro che accrescere le sue virtù[18], risponde accusando l'uomo di doppiezza e di retorica artificiosità.

Ottavia Tu mi vai promettendo
balsamo dal veleno
e glorie da' tormenti.
Scusami, questi son, Seneca mio
detti di prospettiva,
vanità speciose
studiati artifici,
inutili rimedi agl'infelici (I. VI).

È importante sottolineare come il giudizio totalmente negativo su Seneca non provenga in questo caso dal popolo irridente, pronto a demistificare il potere in tutte le sue forme e al contempo la cultura «alta»,

18. «*Seneca*. Ecco la sconsolata / donna, assunta all'impero / per partir il servaggio. O gloriosa / del mondo imperatrice, / sovra i titoli eccelsi / degl'insigni avi tuoi conspicua e grande, / la vanità del pianto / degl'occhi imperiali è ufficio indegno. / Ringratia la Fortuna, / che con i colpi suoi, / ti cresce gl'ornamenti. / La cote non percossa / non può mandar faville; / tu dal destin colpita / produci a te medesma alti splendori, / di vigor, di vaghezza, / glorie maggiori assai che la bellezza» (I, 6).

espressione stessa delle classi più elevate, ma sia formulato proprio dall'imperatrice, a conferma di come le riserve sulla vita e sull'operato del filosofo non siano ascrivibili alla consueta prassi drammaturgica di sovvertimento di statuti e ideologie da parte del popolo, ma rispondano piuttosto a scelte ideali ben più inquietanti, che proprio nel *milieu* degli Incogniti trovavano un fecondo luogo di discussione.

Ma è l'ampio contrasto fra Seneca e Nerone, vero fulcro ideale dell'intero dramma, a caricare la figura del consigliere dell'imperatore di una ambigua problematicità.

Nerone Son risoluto insomma,
o Seneca, o maestro,
di rimover Ottavia
dal posto di consorte
e di sposar Poppea.
Seneca Signor, nel fondo alla maggior dolcezza
spesso giace nascosto il pentimento.
Consiglier scellerato è il sentimento,
ch'odia le leggi e la ragion disprezza.
Nerone La legge è per chi serve, e se vogl'io,
posso abolir l'antica e indur le nove.
È partito l'imperio, è il ciel di Giove,
ma del mondo terren lo scettro è mio.
Seneca Sregolato voler non è volere,
ma, dirò con tua pace, egli è furore.
Nerone La ragione è misura rigorosa
per chi ubbidisce e non per chi commanda.
Seneca Anzi, l'irragionevole commando
distrugge l'obbedienza.
Nerone Lascia i discorsi, io voglio a modo mio.
Seneca Non irritare il popolo e 'l Senato.
Nerone Del Senato e del popolo non curo.
Seneca Cura almeno te stesso e la tua fama.
Nerone Trarrò la lingua a chi vorrà biasmarmi.
Seneca Più muti che farai, più parleranno.
Nerone Ottavia è infrigidita ed infeconda.
Seneca Chi ragione non ha, cerca pretesti.

Nerone A chi può ciò che vuol ragion non manca.
Seneca Manca la sicurezza all'opre ingiuste.
Nerone Sarà sempre più giusto il più potente.
Seneca Ma chi non sa regnar sempre può meno.
Nerone La forza è legge in pace e spada in guerra,
e bisogno non ha della ragione.
Seneca La forza accende gl'odi e turba il sangue,
la ragione regge gli huomini e gli dei (I, IX).

Nel dialogo tra Seneca e Nerone, che riprende per molti versi un passo della pseudo-senecana *Octavia,* gran parte delle affermazioni del maestro sono tratte in maniera puntuale dalle sue opere filosofiche, tanto da aver portato parte della critica a considerarle un mezzo ulteriore per evidenziare la «pedanteria» del personaggio. Il problema però appare ben più complesso. Se infatti, nel passo, l'artificio retorico è particolarmente raffinato ed evidente, tanto che l'impiego stesso della *sticomitia* diviene il mezzo per evidenziare la crescente tensione drammatica tra i due antagonisti, sono non tanto due personaggi ma due concezioni dello Stato e della politica a scontrarsi in maniera irriducibile.

Apparentemente il contrasto sembra interamente giocato sulla antinomia forza / ragione; potere assoluto / rispetto delle leggi, ma a ben guardare, la disputa è ben più ricca di implicazioni. Al di là della sterile (e fuorviante) *querelle* su chi, tra i due, sia autenticamente portatore delle tesi relative alla «ragion di Stato»[19], è interessante notare come quelle che vengono a scontrarsi siano in sostanza due differenti interpretazioni del medesimo tema. Nerone stabilisce infatti con forza e senza tentennamenti la

19. Sul tema della «ragion di Stato» e sul «tacitismo» nel Seicento cfr. G. Toffanin, *Machiavelli e il tacitismo*, Napoli, Guida, 1972; R. De Mattei, *Il problema della 'ragion di Stato' nell'età della Controriforma*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973; G. Borrelli, *Ragion di Stato e Leviatano. Conservazione e scambio alle origini della moderna politica*, Bologna, il Mulino, 1993; M. Stolleis, *Stato e ragion di Stato nella prima età moderna*, Bologna, il Mulino, 1998; A. E. Baldini, *Le ricerche sulla Ragion di Stato: situazione e prospettive,* Genova, Name, 1999; M. Ricciardi, *Principi e ragion di Stato nella prima età moderna,* in *Il potere. Per la storia della filosofia politica moderna*, a cura di G. Duso, Roma, Carocci, 1999, pp. 51-59; A. Arienzo, *La tradizione politica della ragion di Stato tra umanesimo e modernità*, in «Revista Ideação», 43 (2021), pp. 67-89.

assoluta superiorità del monarca nei confronti delle leggi («La legge è per chi serve…»), impiegando tra l'altro un sintagma dantesco («A chi può ciò che vuol, ragion non manca»)[20] che pare, allusivamente, evocare la assoluta inoppugnabilità del potere monarchico. Allo stesso modo Nerone sottolinea come la più compiuta espressione della regalità possa e debba considerarsi solo la forza, in pace come in guerra («La forza è legge in pace e spada in guerra»). In questo senso, l'imperatore sembra far propria (e incarnare in tutto il suo operato) la teoria della «ragion di Stato» quale deroga dalla morale comune e dalla comune osservanza delle leggi («… ragion di Stato altro non essere che contravvenzioni di legge ordinaria per rispetto di beneficio») secondo quanto teorizzava Scipione Ammirato[21], considerando il beneficio come qualcosa di strettamente personale, confinante con l'arbitrio, e non certo legato al bene dello Stato. Seneca, d'altro canto, sembrerebbe riassumere (si pensi alle critiche formulate precedentemente nei suoi confronti dai soldati e da Ottavia) la crisi stessa della funzione del letterato in corte e il progressivo svuotarsi del suo ruolo, il declino della sua funzione etica e pedagogica, parabola che aveva visto colui che in età umanistica era stato maestro, consigliere e ispiratore del sovrano, divenire col tempo semplice segretario, subalterno maestro di retorica e mero dispensatore di precetti di cortigiana scaltrezza[22].

Le sentenze icasticamente pronunciate da Seneca non sono norme di astratto buon governo e, soprattutto non sembrano rispondere a più generiche finalità di natura etica, ma paiono riprendere, nonostante il sottile gioco di occultamenti, alcuni precetti alla base stessa della riflessione sulla «ragion di Stato». Tornano infatti, in quella *brevitas* sentenziosa che caratterizza tanta parte del tacitismo secentesco, alcuni concetti presenti

20. Cfr. *Inf.* III, 95 sgg. («E'l duca a lui: - Caron, non ti crucciare: / vuolsi così colà dove si puote / ciò che si vuole, e più non dimandare»).

21. S. Ammirato, *Discorsi sopra Cornelio Tacito*, Firenze, Giunti, 1584, XXI, p. 240. Su Scipione Ammirato e gli «antichi» cfr. F. Tateo, *Divagazioni sul Tacito di Scipione Ammirato*, in «Esperienze letterarie», 18 (2003), pp. 4-18; A. S. Rossi, *Per una teoria dell'esemplarità nel 'tacitismo'. Il caso di Scipione Ammirato,* in «Studi e problemi di critica testuale», 104 (2022), pp. 69-109.

22. Su questa parabola cfr. M. L. Doglio, *Il segretario e il principe*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1983. Cfr. inoltre T. Costo-M. Benvengna, *Il segretario di lettere*, a cura di S. S. Nigro, Palermo, Sellerio, 1991.

nel *Principe* di Machiavelli, in particolare nei capitoli XV-XIX. L'uso eccessivo e indiscriminato della forza, l'imposizione della arbitraria volontà del sovrano, il sistematico disprezzo di norme e istituzioni e del giudizio del popolo stesso, non è dunque, per Seneca, solo un fatto eticamente inaccettabile, ma, in una lucida ripresa del messaggio più autentico del Segretario fiorentino, un grossolano errore di natura politica, capace di minare alla base le fondamenta stesse dello Stato. Di qui l'esortazione non a un comportamento più rigoroso dal punto di vista morale, ma l'invito a una maggiore avvedutezza politica, il richiamo a una «ragion di Stato» sinonimo stesso di *prudentia*[23], quale unico mezzo per conservare il potere. E proprio questo dissimulato «machiavellismo» potrebbe essere alla base della già osservata condanna di Seneca da parte di alcuni personaggi del dramma, in un gioco sottile, costruito, idealmente e retoricamente, all'insegna della più totale ambiguità. La condanna a morte, l'intervento divino e l'inconsueto, eroico e solenne, suicidio in scena (II, I-IV)[24] mostrano però un eroe tragicamente sconfitto, la cui fine stoicamente sublime, non sembrerebbe in alcun modo offuscata dalla velata connotazione «machiavellica» del personaggio. Una sostanziale ambivalenza che potrebbe essere una conferma dell'eterodossia dell'Incognito Busenello. E proprio questa ricchezza di sfaccettature rende il personaggio Seneca «altro» dalla topica «maschera» del cortigiano opportunista e pedante, così come ben lontano appare dalla perfida e mai vacillante linearità di comportamento del «Machiavellian» spesso al centro del coevo dramma elisabettiano.

Interamente all'insegna dell'ambiguità è costruita la restante parte dell'opera: solo di sfuggita entra nella vicenda una ulteriore coppia di innamorati, Ottone, amante non corrisposto di Poppea, e Drusilla, amante

23. Sulle modificazioni secentesche del concetto umanistico di *prudentia* cfr. Borrelli, *Ragion di Stato cit.,* e inoltre R. Bragantini, *Discorsi sulla prudenza: esempi italiani tra secondo Cinquecento e primo Seicento,* in *L'Europa degli aforisti*, a cura di M. T. Biason, Padova, Programma, 1988, pp. 9-28; R. Villari, *Politica barocca. Inquietudini, mutamento, prudenza,* Roma-Bari, Laterza, 2010.

24. «*Seneca*. Sopprimete i singulti, / rimandate quei pianti / dai canali degl'occhi / alle fonti dell'anima, o miei cari! / Vada quell'acqua homai / a lavarvi dai cori / dell'incostanza vil le machie indegne. / Altr'essequie ricerca, /che un gemito dolente / Seneca moriente…» (II, III).

non corrisposta di Ottone. E se si assiste a un funzionale travestimento in abiti femminili da parte di Ottone, che, respinto vorrebbe uccidere Poppea (II, VIII, IX), per smascherare l'aspirante omicida e i suoi complici, Nerone non esiterà a far ricorso alla tortura («*Nerone*. Flagelli, funi, fochi / cavino da costei / il mandante e i correi», II, III). La condanna di Ottone e Drusilla, il ripudio della legittima sposa Ottavia appaiono in tal senso l'applicazione di quei principi relativi alla superiorità del sovrano sopra qualsiasi legge, o meglio di come la volontà di un monarca debba considerarsi essa stessa legge. Un dispotico superamento di qualsiasi norma etica che diviene esso stesso «ragion di Stato».

Il trionfo dell'ambiguità sembra consistere però nel ruolo attribuito, nella seconda parte del dramma, alla vecchia Arnalta, nutrice di Poppea[25]. In una vistosa deroga dalla convenzione che attribuiva agli anziani servi, nel melodramma, una funzione eminentemente comica[26], Arnalta assume il ruolo di consigliera dell'imperatrice, dispensatrice di sentenze, pratiche e mondane, di saggezza cortigiana.

Arnalta Il più inquieto affetto
è la pazza ambizione,
ma se arrivi agli scettri e alle corone
non ti scordar di me […]
né ti fidar giammai di cortigiani,
perché in due cose sole
Giove è reso impotente:
ei non può far che in Cielo entri la morte,
né che la fede mai si trovi in corte (II, XII).

25. Sulla figura di Arnalta, che non è presente nelle «fonti», cfr. R. Partington, *Arnalta, Monteverdi and the Incogniti*, in «Quaderni di Italianistica», 19 (1998), pp. 127-138.

26. Per quanto riguarda la funzione comica delle «nutrici» all'interno del melodramma cfr. L. Costa, *Les nourrices dans le 'dramma per musica' venitien du XVII siècle*, in *Le livret d'opéra, oeuvre littéraire?* ed. F. Decroisette, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2011, pp. 127-138; e inoltre T. R. Deacon, *The Comic Intrusion: an Analysis of the Origins and Function of the Comedies Elements in Giovanni Francesco Busenello and Claudio Monteverdi's L'incoronazione di Poppea*, Washington, University of Washington, 1990.

Lo slittamento Seneca / Arnalta (la nutrice sembrerebbe una sorta di «doppio» grottescamente dissacratorio del filosofo) parrebbe pertanto la rappresentazione plastica del degrado della vita cortigiana contemporanea. Se infatti prima era un filosofo a ricoprire il ruolo di consigliere del principe (anche se in termini di concreta, spicciola, pratica politica), ora è una vecchia nutrice a fornire una disincantata disamina della corte e dei meccanismi di potere peculiari all'interno dell'universo cortigiano. La discendenza di Arnalta (così come di tutte le nutrici e serve, sempre prodighe di consigli di ordine sentimentale nonché di esortazioni ad amare che popoleranno il melodramma secentesco) dalla Nanna aretiniana[27], parrebbe in questo caso caricarsi di un valore tutto allusivo. L'immagine infatti potrebbe evocare, in maniera ironica e corrosiva, in una totale grottesca dissacrazione, paragoni e implicite identificazioni ben più inquietanti, capaci di gettare ombre luciferine sulla vita cortigiana e sulla corte stessa.

Ancor più ambigua è la conclusione del melodramma. Secondo gli schemi canonici, anche *l'Incoronazione di Poppea* termina con un matrimonio regale e con la conseguente apoteosi dei sovrani[28], apoteosi che sembra opporsi, in maniera speculare (ma non è ravvisabile, anche in questo caso, una punta di ironia?) a quella di Seneca, accolto nei Cieli dal coro delle Virtù (II, IV)[29], pentito per essersi lasciato affascinare dalle «pompe di vetro» del potere terreno. Segno ulteriore del radicale ribalta-

27. Cfr. P. Aretino, *Sei giornate*, a cura di G. Aquilecchia, Bari, Laterza, 1969.

28. «*Nerone*. Ecco vengono i Consoli e i Tribuni / per riverirti, o cara: / nel solo rimirarti / il popolo e'l Senato, / homai comincia a diventar beato. / *Consoli e Tribuni*. A te sovrana augusta, / con il consenso universal di Roma, / indiademiam la chioma. / A te l'Asia, a te l'Africa s'atterra, / a te l'Europa e il mar che cinge e serra / quest'imperio felice, / hora consacra e dona / questa del mondo imperial corona […] *Amore*. Se i Consoli e i Tribuni, / Poppea, t'han coronato / sopra province e regni, / hor ti corona Amor, donna felice, / come sopra le belle, imperatrice. / O madre, con tua pace, / in Ciel tu sei Poppea, / questa è Venere in Terra, / a cui per riverirla, / ogni forma creata hoggi s'atterra» (III, VIII).

29. «*Choro di virtù*. Lieto e ridente, / al fin t'affretta, / che il Ciel t'aspetta […] *Seneca*. A dio, grandezze, / pompe di vetro, / glorie di polve, / larve d'error, / che in un momento / affascinate, assassinate il cor» (II, IV).

mento di prospettiva nei confronti delle consuetudini del genere, è che il matrimonio fra Nerone e Poppea, non è certo il coronamento dell'amore fra due personaggi che dopo lotte, traversie, impedimenti e gelosie, giungono a realizzare il loro sogno, ma l'epilogo di una oscura vicenda, che ha visto un ingiusto ripudio e una altrettanto ingiusta condanna a morte. L'apoteosi finale di Nerone e Poppea diviene pertanto lo specchio deformante delle convenzioni di un genere e, allusivamente, l'inquietante disvelamento della corruzione e della tragica, irrazionale, arbitrarietà di ogni regno. Essa mostrerebbe, in sostanza, nella grandiosità della scena barocca, «di che lagrime grondi e di che sangue» il potere monarchico e la stessa vita di corte. In questa prospettiva, Nerone non è solo emblema della passione amorosa, cieca e irrazionale che diviene *furor*, progenitore ed archetipo dei molteplici «tiranni» resi folli dall'amore che popoleranno il melodramma barocco, o di una rozza concezione del dominio inteso come brutale ostentazione di forza e arrogante superamento di ogni legge civile o morale[30], ma diviene incarnazione di uno spregiudicato esercizio del potere. E l'ambiguità, l'estrema problematicità dell'opera parrebbe consistere proprio nel fatto che al centro, affidato ai due irriducibili antagonisti, sia collocato questo singolare dibattito intorno alla «ragion di Stato», alle sue varie e apparentemente opposte articolazioni, il cui unico obiettivo pare consistere nel superamento di qualsiasi remora di ordine astrattamente etico, al fine di conservare il potere. Ed è certo singolare vedere come questo disvelamento degli *arcana principum* sia demandato a un genere come il melodramma, governato da rigide convenzioni di ordine strutturale e drammaturgico e, soprattutto dal fondante legame tra parola e musica, genere al bivio tra corte, accademia e moderno teatro «pubblico»[31], costantemente teso a venire incontro all'orizzonte di attesa,

30. «Se stato altro non è che dominio o signoria, o regno o imperio, o qualunque altro nom gli si piaccia dare, ragion di Stato altro non sarà che ragione di dominio, di signoria, d'imperio o d'altro, onde fu poi questa avventura da Tacito chiamata arcano d'imperio, o arcano di signoria, cioè certe profonde, o intime, e segrete leggi o privilegi fatti a contemplazione della sicurezza dell'imperio ove signoria» (Ammirato, *Discorsi* cit., XII, p. 240).

31. Su forme e caratteri del teatro impresariale cfr. Fabbri, *Il secolo cantante* cit.; B. L. Glixon, *Inventing the business opera. The Impresario and his World in Sevente-*

ai gusti di un pubblico variegato e composito, all'interno di una società di per sé teatrale e autorappresentativa quale fu appunto quella barocca[32]. Un segno del valore che si voleva attribuire a un dibattito, consapevolmente portato fuori dalle secche dell'Accademia e immesso nelle forme «meravigliose» della scena.

2. Altrettanto ricco di implicazioni è un altro libretto di Busenello, *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore*[33], musicata da Francesco Cavalli, scritto per il Carnevale del 1646, ma probabilmente mai andato in scena. Di particolare rilievo appare l'*Argomento*[34] del dramma, in cui l'autore, pur ribadendo ossequio e fedeltà verso gli «antichi» (fonte dell'intreccio sono infatti la *Vita di Cesare* di Plutarco e la *Pharsalia* di Lucano)[35] sottolinea, sulle orme di Gian Battista Marino[36], il suo totale rifiuto di ogni «regola», la ostentata volontà di adeguarsi al proprio «genio» e, soprattutto, ai gusti del pubblico.

> Chi ha letto nella *Vita di Giulio Cesare* e chi ha studiato Lucano nei dieci libri della *Farsalia*, formerà da se stesso l'argomento di questo dramma […] Osserverai che nel primo atto siamo in Farsalia, nel se-

enth-Century Venice, Oxford, Oxford University Press, 2006; C. Annibaldi, *Quando l'opera si fece 'negozio'. Logiche di mercato e teatro musicale nel Seicento veneziano*, in *Fra musica e storia. Saggi di varia umanità in ricordo di Saverio Franchi*, a cura di G. Rostirolla, Roma, Ibimus, 2017, pp. 213-241.

32. Su questo aspetto della «civiltà» del Seicento cfr. le pagine classiche di J. A. Maravall, *La cultura del barocco. Analisi di una struttura storica,* Bologna, il Mulino, 1985.

33. *La prosperità infelice di Giulio Cesare. Opera musicale di Giovan Francesco Busenello*, in Venetia, appresso Andrea Giuliani, 1656. Per un'analisi dell'opera cfr. Lattarico, *Busenello* cit., pp. 242-252.

34. Sulla funzione degli *Argomenti* quale luogo privilegiato di enunciazioni di poetica cfr. Lattarico, *Busenello* cit., pp. 305-315.

35. Per quanto riguarda il ruolo degli «antichi» cfr. C. Questa, *Soggetti antichi nel teatro d'opera,* in «Il Saggiatore musicale», 15 (2008), pp. 97-105; Ketterer, *Ancient Rome*, cit.

36. Su Marino (e il marinismo) nella cultura degli Incogniti cfr. G. Baldassarri, *«Acutezza e ingegno»: teoria e prassi del gusto barocco, in Storia della cultura veneta. Il Seicento,* 4/1 cit., pp. 223-247. Su Busenello e Marino in particolare cfr. Lattarico, *Busenello* cit., pp. 304-308; Bonomi, *Il codice innovativo* cit., pp. 15-19, 43 sgg.

condo siamo a Lesbo, nel terzo in Egitto, nel quarto con Cleopatra e nel quinto a Roma. Se gli atti sono cinque e non tre, rammentati che tutti i drammi antichi e particolarmente le tragedie di Seneca, sono distinte in cinque atti. Né ti paia strana la mutazione de' luoghi, perché chi scrive non crede di far peccato se scrive a modo suo. E chi gode di farsi schiavo delle regole antiche, habbia le sue satisfazioni in plenilunio e si contenti creder che tanto piace a chi scrive il gusto del proprio genio quanto forse ad altri biasimare le cose sue […] La istoria è nota da se stessa e la intralciatura di qualche favola non ti faccia torcere il viso, perché bisogna in qualche parte dilettare i gusti correnti, ricordandoti sempre della lode che diede Tacito a Seneca, cioè che aveva un ingegno fatto a posta per i gusti dei tempi (*Argomento*).

Il melodramma, in maniera non usuale, in omaggio agli «antichi», è diviso in cinque atti: una apparente contraddizione in un'opera che, consapevolmente e polemicamente rifiuta le unità aristoteliche ed esalta il «genio» dell'autore e il «gusto» degli spettatori, segno della complessità della ricezione della lezione dei classici, a Venezia letti in costante e proficuo dialogo con i «moderni». Evidente, nell'*Argomento*, è la suggestione di un testo di capitale importanza nella vita teatrale spagnola (ed europea) del Seicento, *L'Arte nuevo de hacer comedias* di Lope de Vega (1609), precocemente tradotto in Italia (Milano, presso Girolamo Bordon, 1611) e destinato ad una notevole diffusione nella penisola[37].

L'ossimoro che costituisce il titolo del dramma pare programmaticamente mostrare non solo la tragicità della condizione di chi regna, quanto, ancora una volta, la caducità del potere, la labilità della umana gloria.

37. Sulla «fortuna» del trattato di Lope nel melodramma del XVII secolo cfr. A. Tedesco, *«All'usanza spagnola»: el Arte Nuevo de Lope de Vega y la opera italiana del siglo XVIII*, in «Criticon», 87/89 (2003), pp. 837-852; Ead., «*Scrivere a' gusti del popolo». 'L'arte nuevo' di Lope de Vega nell'Italia del Seicento*, in «Il Saggiatore musicale», 13 (2006), pp. 221-245 e inoltre, sulla diffusione dei modelli spagnoli nel melodramma italiano del Seicento cfr. F. Antonucci. *«Lo tragico y lo comico mezclado»,* in *Norme per lo spettacolo, norme per lo spettatore. Teoria e prassi dello spettacolo intorno all''Arte nuevo'*, a cura di M. G. Profeti e G. Poggi, Firenze, Alinea, 2011, pp. 99-118; A. Tedesco, *Il metodo compositivo di Giacinto Andrea Cicognini nei suoi drammi per musica veneziani*, in *Il Prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna,* a cura di V. Nider, Trento, Università degli Studi di Trento, 2012, pp. 31-59.

Nel I atto vengono tratteggiate le figure dei due antagonisti, Pompeo e Cesare. Pompeo viene immediatamente rappresentato quale «eroe», portatore delle più alte virtù militari e soprattutto irriducibile difensore della libertà repubblicana, pronto a ignorare qualsiasi presagio di morte («*Pompeo*. Preferisco l'honore a la salute. / Antepongo la patria al viver mio», I, III) e a scendere, senza esitazioni, in campo, per contrastare ogni forma di tirannide.

Pompeo La musica di Marte,
che alle gran'opre non permette pause,
già mi brilla nell'anima e commove
gl'impeti di mia mente a fatti insigni.
Già stimolo me stesso, e col pensiero
prima che con la mano impegno l'armi.
Per la patria guerreggio:
Cesare è il mio nemico.
O mora la tirannide con lui,
o meco perirà la libertade (I, IV).

Emerge, fin dall'inizio, come la prima metà del dramma sia centrata sul contrasto irriducibile fra i due personaggi, ma è soprattutto l'antinomia fra due differenti forme di governo a imporsi in tutta la sua pregnanza. E se la figura di Pompeo appare costruita in maniera monolitica, lineare e priva di esitazioni, più sfaccettata e complessa è quella di Cesare, non semplice «tiranno» antagonista dell'«eroe», ma «eroe» a sua volta, prode condottiero, artefice di mille vittorie, per cui fra i due personaggi sembra potersi istituire un rapporto di totale specularità. A Cesare, invitto condottiero, che aveva combattuto per la grandezza di Roma, proprio la patria, dimentica della sua gloria, aveva negato il trionfo dovuto.

Cesare Contendermi il trionfo?
Sprezzarmi, ingrata patria, ingrata Roma?
Impedirmi gl'honori,
far oggetti allo scherno,
far dell'oblio bevande i miei sudori? […]
Domato il Reno e superate l'Alpi
e delle Gallie soggiogati i regni,

da mille oltraggi indegni
resto trafitto e nell'honore offeso,
cittadin conculcato,
capitan vilipeso? […]
Cicatrizzato questo petto in mille
perigliose tenzoni,
repulse riportò per guiderdoni?
Questa è fede d'amico, affetto di parente,
opra, officio di genero, o Pompeo? (I, VI)

Il dramma dell'«eroe» pare consistere nella constatazione dell'ingratitudine di patria, parenti ed amici, in particolare di Pompeo. La sua ambizione non gli permette, forse, di comprendere come la sua azione possa essere considerata un tradimento di quegli ideali di libertà che avevano caratterizzato la storia stessa di Roma. Una lacerazione interiore che già lascia presagire la futura sconfitta. E tutta l'ambiguità che connota l'agire e la figura stessa di Cesare pare derivare proprio dal suo essere, al tempo stesso, l'ultimo eroe della Roma repubblicana e il primo «tiranno».

Quasi un *pendant* del monologo cesariano è quello di Pompeo sconfitto, in apertura del II atto.

Pompeo Hai perduto, Pompeo, Cesare ha vinto.
Io perdei? Io fuggii? Roma è ridotta
in schiavitù? Pompeo sei servo? O Cielo,
o sorte, o patria, o dei!
Sovra il sepolcro mio
fondarà base il cittadin tiranno
per fabricare a sé la monarchia?
Su le polveri tue, Pompeo disfatto,
passeranno le ruote ingiuriose
del carro trionfal del tuo nemico? […]
In figura di reo
dipenderà Pompeo
dal tribunal d'un traditor irato?
Degenerò la parità romana,
in Cesare superbo e dominante,
in Pompeo degradato e sottomesso? (II, I)

La figura di Pompeo si staglia qui in tutta la sua grandiosa tragicità, quale incarnazione stessa di quegli ideali di libertà repubblicana che avevano connotato la storia e l'ascesa di Roma, ideali portati avanti dall'eroe senza incertezze, nel rifiuto più totale di qualsiasi compromesso. Una statuaria tragicità che farebbe proprio di Pompeo l'ideale protagonista del dramma. Ma il vero centro ideologico dell'opera è il IV atto. Pompeo decide infatti di rifugiarsi in Egitto, presso Tolomeo, fidando nella riconoscenza del monarca. E la descrizione / analisi della corte del re d'Egitto, metafora ancora una volta di tutte le corti e specchio di tutti i limiti del regime monarchico, costituisce il fulcro polemico del dramma. Emblematico è il dialogo fra il re Tolomeo e il consigliere Eunuco, in cui il «cortigiano» esorta il giovane sovrano a non dare protezione al fuggiasco.

Tolomeo Pompeo del ricco Egitto
conservò la corona al padre mio.
Io sarei troppo ingrato
se al suo cadente stato
non dichiarassi protettrice pia
l'alta fortuna mia.

Eunuco Pietate, gratitudine? Son nomi
che adornano i discorsi tra i privati.
Son colori adoprati in prospettiva,
d'apparenza lontana,
ma d'esistenza mal fondata e vana.
E se tu senti questi impulsi vili,
questi sensi del volgo,
indegni d'animar regia persona,
signor, deponer puoi questa corona.
Non pagar i favori
con entrar ne' perigli.
Se tu procedi a cortesie dannose,
professi hostilità contra te stesso.
Per sollevar l'immerso,
sommerger te medesmo?
Per dar salute e pace al forastiero,
tirarti a forza in casa propria l'arme?
Per sussistar l'estinto,

vuotar di sangue le tue proprie vene?
Son consigli crudeli e disperati
per rovinar gli stati […]
Perdonami signor s'io son mordace:
tu non sai ciò che sia regnar in pace.

Tolomeo Tu vuoi ch'offenda un che di me si fida?
È lecito mancar d'ufficio e fede,
e chi stende la man, precaria e nuda,
premer col ferro ed oltraggiar col piede?

Eunuco Il conservar sé stesso
è legge di natura e non di stato.
Non v'è moralità che persuada
a strugger sé per ristorar chi langue.
Ama prima te proprio e poi gli amici,
né libro o consiglier giamai t'insegni
a diroccar te stesso,
perché i tuoi precipizi
facciano scala alla salita altrui.
La caduta privata
in mille modi al pristino ritorna,
ma ristoro non ha, né medicina
de' scettri la caduta,
de' regni la rovina.
Sappi esser re, signor. Commanda intanto
che Pompeo sia svenato, e la sua testa
l'amicizia di Cesare ti compri.
Così, con sodo e rissoluto ingegno,
salva te stesso e t'assicura il regno.

Tolomeo Approvo il tuo consiglio.
Sia levata la testa al senator romano.
Tutti gl'essempi grandi
hanno qualche sembianza
d'iniquo e di crudele,
ma del pubblico ben l'alto rispetto
lava ogni macchia e purga ogni difetto […].
Fermati, Eunuco, ferma!
Mi par d'essere carnefice e non re:
l'assassinar la fé, lode non merta.

Eunuco Scaccia i sofismi, supera i timori:
chi scrupoloso impera
dell'imperante dì non giunge a sera.
Tolomeo Le tue massime, Eunuco,
dishumane son, ma però vere.
Nella regia fortuna
quel partito è più giusto
ch'è più certo e sicuro? […]
Non voglio, ma fa tu:
insomma salviam noi, pera Pompeo (III, I).

Il dialogo pare un *pendant* di quello fra Seneca e Nerone, al centro dell'*Incoronazione di Poppea* (I, 9). Pure in questo caso, un consigliere cinico e disincantato, una sorta di *alter ego* del filosofo, impartisce al sovrano una «lezione» su come si debba esercitare il potere. L'argomento di Eunuco è anche questa volta scarno e sentenzioso, particolarmente caustico nelle sue nette affermazioni.

Si parte così dalla dichiarazione di lealtà del giovane Tolomeo, ma Eunuco mette subito in evidenza come gratitudine o fedeltà alla parola data siano da considerarsi virtù solo fra privati cittadini, mentre un re deve avere come proprio obiettivo esclusivamente il bene dello Stato. Un mezzo per porre subito in evidenza come etica e politica siano (e debbano essere) ascrivibili a sfere diverse. E alla domanda di Tolomeo se sia lecito «mancar d'ufficio e fede», la risposta di Eunuco non lascia spazio a dubbi: un re non può e non deve metter e in pericolo sé stesso e il regno. L'eco machiavelliana è scoperta e palese[38]. Tolomeo deve saper «essere re», ordinando l'uccisione di Pompeo per conquistare il favore di Cesare e portare così stabilità e pace allo Stato. Il giovane monarca dapprima riluttante apprende infine la lezione: tutte le azioni dei grandi hanno in sé qualcosa «di iniquo e di crudele», ma la superiore finalità politica «lava ogni macchia e purga ogni difetto». Nell'amministrazione degli Stati, nelle monarchie, unica norma non può che essere l'applicazione di regole «dishumane ma vere». L'estrema problematicità del passo pare

38. Cfr. Machiavelli, *Il principe*, XVIII. Cfr. inoltre anche Ammirato, *Discorsi* cit., XII, 241.

consistere nel ruolo da attribuire alla «fonte» machiavelliana: Busenello sembrerebbe infatti aderire alla condanna del Segretario fiorentino, fino a farne il fondamento stesso di ogni regime monarchico e dunque di ogni «tirannia», in linea con gli ideali e gli intenti propagandistici della Repubblica veneziana. Ma al di là della valenza scopertamente negativa che pare connotare l'intero intervento di Eunuco, è interessante notare come l'autore intenda forse proporre, in maniera aperta e problematica, il nucleo del dibattito intorno alla «ragion di Stato». Una condanna, dunque, ma allo stesso tempo una serrata, tragica riflessione non priva di ambiguità: la medesima ambiguità presente nel dialogo fra Seneca e Nerone all'interno dell'*Incoronazione di Poppea* (I, 9), in cui il filosofo aveva enunciato i suoi principi di governo, pur senza giungere agli esiti estremi delle esortazioni di Eunuco.

La morte di Pompeo, l'invio della testa da parte di Tolomeo, non suscita però gioia e soddisfazione in Cesare («*Cesare*. Pompeo decapitato, / leva la gloria al mio felice trono», III, II) che pare connotato ancora come «eroe», come l'ultimo virtuoso repubblicano, e come tale, quindi, estraneo alle logiche «dishumane ma vere» che governano l'universo cortigiano. La vicenda diviene per lui il mezzo per riflettere sulla caducità della gloria e per avvertire i presagi della sua stessa fine.

Cesare In qualunque paese havrà presente
l'horrenda immago delle sue rovine.
Giocò, si trastullò il destin con lui.
L'han voluto inalzar per qualche tempo
sopra gl'applausi a illuminar teatri:
hor gode in veder lui mortificato,
sotto gl'obbrobri a misurar sepolcri […]
Genero, benché morto,
le mie lacrime bevi,
la mia pietà ricevi.
Erra il giudizio humano: tu credesti
condurmi a Roma di catene cinto,
ed a me tocca il lacrimarti estinto […]
I dei così avversi a Pompeo
fanno che mi sovvenga

d'esser un huomo anch'io,
e che non lunge forse
m'attende al varco il precipizio mio (III, II).

È evidente la perfetta specularità dei due «eroi», vittime di una gloria umana sempre caduca e di un Fato che pare «trastullarsi» con le vicende degli uomini in quel gran teatro che è il mondo.

La «metamorfosi» dell'«eroe» sembra avvenire sostanzialmente nel IV atto: Cleopatra si è innamorata di Cesare vedendo il suo ritratto, e al loro primo incontro l'amore divampa, in un Egitto dai contorni esotici e favolosi[39]. Quello che era stato l'ultimo «eroe» repubblicano porta così a compimento la sua trasformazione, divenendo «effemminato amante», sottomesso alla forza cieca e irrazionale della passione e dunque tiranno. Evidenti sono i rimandi agli amori di Nerone e Poppea, ma in Cesare affiorerà ancora quello spirito eroicamente repubblicano che lo porterà al dilemma fra *ethos* e passione. Di qui la decisione di abbandonare la regina e le sue seduzioni e tornare a Roma, in una trama ricca di evidenti echi virgiliani (*Aen*. IV, 296-407), andando così incontro al suo destino.

Cesare Di Crasso e di Pompeo,
ombre guerriere, i vostri gridi sento,
che rinfacciano a me sì indegni errori.
Caton, Roma, v'ascolto
rimproverarmi i sconsigliati amori […]
Cesare è in schiavitù d'un divin volto.
Le mie follie conosco e non le scuso,
ma in difesa il Ciel ben mi provvide,
se già filò l'innamorato Alcide,
Cesare delirante hor torce il fuso.
Ciel, Giove, Amor, che prospettiva è questa?

39. Sull'esotismo nel melodramma veneziano cfr. A. M. Piemontese, *Persia e Persiani nel dramma per musica veneziano*, in *Opera e libretto*, a cura di G. Folena-T. Muraro-G. Morelli, II, Firenze, Olschki, 1993, pp. 1-34; C. Lombardi, *Mondi nuovi a teatro. L'immagine del mondo sulle scene europee di Cinquecento e Seicento: spazi, economia, società*, Milano, Mimesis, 2011, pp. 3-56; 219-230.

Deposta la ruota in nuove forme,
la bellissima mia fortuna dorme.
Cesare, pensa alfine,
la maestà delle fatiche avesti.
Temi l'ozio lascivo
e l'amor impudico,
de' nomi eccelsi capital nemico.
Io vo' partir e dar le vele a' venti (IV, VI).

Nel V atto, ambientato a Roma, il Fato del condottiero si compie. Emblematica è l'apertura, in cui Cesare incontra Cicerone, che appare come il più sfrontato dei suoi adulatori, tanto che il dittatore giunge a perdonargli il suo antico credo repubblicano e le sue mai celate simpatie nei confronti di Pompeo.

Cesare Cicerone eloquente,
benché sii pompeiano, io pur t'abbraccio.
Cicerone Signor, amai Pompeo
come genero tuo, né tra di voi
differenza trovai, se non quest'una:
i trionfi di lui
si potean numerare come finiti,
signor, non così i tuoi
che sono innumerabili e infiniti.
Se tu non fossi nato,
Pompeo non havea pari.
Tu Pompeo superasti,
e le humane grandezze
a punto inarrivabile inalzasti.
Cesare Ciceron, le tue lodi
son di timor sospette.
Tu credi ch'io conservi
odio contro di te, per questo aspiri
con lode a mitigarmi.
D'amicizia e di pace io t'assicuro.
La retorica tua deponga l'armi […]
Cicerone Per me niente ricerco,
che se in tua grazia vivo, altro non chiedo.

Per Ligario, Deiotaro e Marcello
d'amicizia ti prego e di perdono.
Niente ha tua natura di più grande,
niente la tua natura di più divo
che il volere e il potere
sempre giovare a tutti […]
Tu la invidia domasti,
tu 'l mondo superasti.
Una vittoria sola manca adesso:
quella haverai se vincerai te stesso.
Sete due Giovi homai,
ma l'uno regna in Cielo e l'altro in Terra,
ma l'alta somiglianza
che avete ne' costumi,
fa che l'uno per l'altro hora si noma:
Giove è Cesare in Ciel, tu Giove in Roma.

Cesare La dolce violenza
delle parole tue l'alma mi lega […]
Ad orator sì insigne
tutto ciò che domanda, oggi si doni,
e gloria sia di tua felice lingua
che Cesare obbedisca a Cicerone (V, I).

Nell'esordio, sembra trasparire ancora la magnanimità di Cesare, pronto a riconoscere il valore e a perdonare i nemici, al di là di lodi tardive che gli appaiono del tutto strumentali e frutto del più bieco opportunismo. Ben più inquietante è invece il discorso di Cicerone, costruito tutto all'insegna dell'adulazione più scoperta e smaccata, culminante nella identificazione di Cesare con Giove. I toni risultano talmente eccessivi da lasciar trasparire quasi una nota grottesca, per cui l'oratore, paradossalmente, sembra costituire una figura «comica»[40]. Cicerone diventa in

40. All'interno della *Prosperità infelice* non manca però l'elemento «comico» tradizionale. Anche in questo caso centrale è la figura di un servo (di Pompeo per la precisione) che, con quello che diventerà un *topos* frequente fino a Lorenzo da Ponte, metterà in luce la condizione infelice di chi deve obbedire agli ordini altrui («Deh, chi fu quell'immondo, / deh, chi mai fu, / che introdusse nel mondo / la servitù? / Stentati cibi ed adacquati vini, / sonni interrotti e villanie frequenti /

tal senso l'archetipo perfetto del letterato di corte, sempre pronto a farsi passivo celebratore del potere e servile adulatore di signori e «tiranni». Evidenti sono i rapporti con Seneca dell'*Incoronazione di Poppea*, di cui Cicerone pare riprendere i tratti, esasperandoli fino al paradosso. In entrambi i casi emerge con particolare pregnanza la polemica anticortigiana di Busenello (e degli Incogniti in genere), che pare farsi particolarmente mordace nei confronti degli uomini di lettere, i quali, in cambio di agi e favori, sembrano abdicare alla più vera essenza della loro funzione intellettuale, quella cioè di essere coscienza critica del potere in nome di quei mai sopiti ideali repubblicani che proprio nella Roma antica trovavano la più alta e compiuta espressione, per divenire celebratori di un potere monarchico, identificato (a Venezia) *tout court* con la «tirannia». E l'aver caricato di queste inquietanti valenze due personaggi del calibro di Seneca e Cicerone sembra costituire il mezzo retoricamente più efficace per conferire, attraverso due figure note certo al grande pubblico, un valore esemplarmente paradigmatico, nella sua negatività, all'immagine del letterato-filosofo «consigliere del principe», in un totale ribaltamento della prospettiva umanistica. Il letterato in corte è divenuto così mero celebratore e adulatore del «tiranno», figura inquietantemente grottesca nel suo servile opportunismo e nella sua totale assenza di dignità.

L'entrata in scena di Bruto e Cassio costituisce l'apoteosi del mito repubblicano («*Cassio*… Né patir posso della patria i danni, / e che le nostre leggi fatte fian scabelli a' piè tiranni», V, II). Di qui, dopo l'amara constatazione dell'impossibilità di vivere in un regime «tirannico», l'idea di vendicare la libertà oltraggiata («*Bruto*. Amico è tanta l'ira che m'agita e m'infiamma / che alla vendetta io penso / … Uniti dunque e fidi, diam l'assalto al nemico», *Ibid.*). L'uccisione di Cesare appare dunque una decisione crudele ma necessaria, in cui tornano tutte le topiche giustificazioni del tirannicidio, ma quella che appare più interessante è la valenza universalmente esemplare che a tale uccisione si intende conferire, al di là del significato storico e dell'esito stesso della congiura.

son de' smagriti e miseri serventi / crudeli impermutabili destini. / L'estate al sole e senza fuoco il verno, / ossequio muto a minaccioso impero / adular sempre e rinegare il vero / sono le furie del servile inferno», I, II).

Bruto Uniti dunque e fidi
diam l'assalto al nemico,
e se il destino avverso
renderà vani i colpi,
la gloria dell'ardir sarà ricchezza
delle memorie nostre,
e ciò che adesso è senza essempio e forsi
temerità rassembra,
sarà sublime fatto e memorando,
e da' tiranni renderà sicure
tutte l'altre repubbliche venture (V, II).

Cesare quindi, ignorando i presagi e le esortazioni dell'astrologo, va infine incontro al suo destino, per morire, segno supremo della Nemesi, ma ancor più dell'ideale vittoria del mito repubblicano, sotto la statua di Pompeo.

Cesare Ah sacrileghi, ah mostri, ahi parricidi!
E sei tu Bruto ancor, e sei tu figlio,
complice auttor del mio mortal periglio?
Pompeo, Pompeo, della tua statua a' piedi,
(crudel destino ed inclementi stelle!)
trucidato da mani al Ciel rubelle
essalar l'alma il tuo nemico vedi.
Scrivete annali l'alta ingiuria e 'l torto
che riceve il mio fin doppo i trionfi,
acciò che di Pompeo l'ombra si gonfi:
prosternato a' tuoi piè, Cesare è morto (V, IV).

L'intera parabola cesariana diviene così emblema stesso della estrema mobilità della Fortuna, della connaturata instabilità dei regni, che porta il monarca a oscillare perennemente fra il trono e la polvere. Il dramma appare pertanto costruito all'insegna di una non dissimulata specularità tra la vicenda umana e politica dei due «eroi», incarnazione di due opposte concezioni dello Stato, ma entrambi, pur nelle strutturali differenze, paradigmi della mutevolezza e della labilità di ogni potere terreno. E, in questa prospettiva, netta e decisa sarà anche la condanna di ogni forma

di espansionismo militare, considerato solo frutto della avidità di generali e condottieri[41].

Ma al di là del destino dei singoli protagonisti, suggello dell'opera è l'esaltazione di Venezia quale unica e vera erede della Roma repubblicana.

Nettuno Fermati libertà.
Tuo soggiorno sarà
una città gloriosa e grande,
che vergine ed invitta,
l'onde per base havrà, per tetto il cielo […]
Venezia sarà detta
questa città suprema e trionfante
che renderà famose
le adriatiche sponde (V, VII).

Si impone, quindi, secondo la prospettiva degli Incogniti, l'attualizzazione della storia antica in forma scopertamente militante. Ma l'apoteosi di Venezia che, in maniera circolare pare riconnettersi alla scena d'apertura, in cui le *Anime beate,* in Cielo, esaltano Lucio Bruto per aver posto fine alla monarchia di Tarquinio il Superbo[42], pare d'altro canto costitu-

41. «*Primo capitano*. Quante paghe rubbasti? / Quanti, deh dimmi, quanti / e di nome mutati e di mantello / hebbero doppia e triplicata paga? / Diciamolo qui tra noi, che alcun non ode, / e se ci udisse ancora il mondo tutto, / il rubbar cauto è diventato lode […] *Secondo capitano*. E a punto adesso è il tempo / di rubbar a man salva, / che i prencipi ridotti / con le spade alle mani, / non soglion processare i capitani. *Primo capitano*. Ed io tra paghe morte, / e pecunie carpite a chi ci alloggia, / tant'oro ho posto insieme e tant'argento, / che se ben la militia è sempre ingorda, / hormai me ne contento. / *Secondo capitano*. Benedetta la guerra, / ch'alle genti otiose e scioperate, / senz'altre possession porta l'entrate. / Se il nostro comandante, / in tanti anni di guerra, / ha depredate le sostanze altrui, / ben è ragion che noi rubbiamo a lui. / *Primo capitano*. Io voglio esser più tosto / scelerato, ma ricco, / che povero ma pio. / Viver non ponno insieme / la guerra e l'innocenza. / D'altri sia la conscienza e l'oro mio», I, VII).

42. «*Anime beate*. Felici paradisi, / fioriti Campi Elisi, / dolce vita gioconda, / dove senza diffetto / ogni delitia abbonda. / Tutto è goder perfetto, / sempre pago è 'l desio, / che s'avvicina, anzi s'unisce a dio […] *Astrea*. O dell'anime pie chiostri fatali, / dell'alme a Giove amiche, / Cieli appartati al bell'Empireo eguali, / per

ire un allusivo ribaltamento dell'apoteosi degli sposi imperiali con cui si concludeva l'*Incoronazione di Poppea*. Una sorta di risposta, forse, in senso etico e civile, all'«immorale» e forse allusivamente grottesca celebrazione del matrimonio regale. I due drammi sembrerebbero pertanto costituire una sorta di «dittico», ricco di inquietanti rimandi intertestuali, costruito tutto all'insegna di una ambigua specularità. Nell'ambito di un genere come il melodramma, a questa data e in questo contesto ancora aperto e magmatico, non ancora cristallizzato nelle sue forme e convenzioni canoniche, si impongono i capisaldi della politica e della propaganda della Serenissima, con i suoi miti e con i suoi meccanismi di autorappresentazione. Ma forse affiora anche un ironico (e totalmente disincantato contraltare) della topica immagine del politico come attore nel «gran theatro del mondo»[43], quella cioè del «virtuoso» come politico, su una scena che è pur sempre metafora della realtà stessa.

ritrovar qui venni / di Lucio Bruto l'ombra venerata. / Quel valoroso io cerco, / che scacciato da Roma il reo tiranno, / accordati i consigli con le spade, / regnante vi fondò la libertade» (I, I).

43. Sul valore di questa immagine cfr. G. Macchia, *Tra Don Giovanni e Don Rodrigo*, Milano, Adelphi, 1989, pp. 79-83.

II

L'«altrove» come metafora della realtà

> Ho patuito strettamente e legalmente con le mie proprie obligationi, che elle non pretendano mai di punto diminuirsi per qualsivoglia atto d'ossequio a Vostra Eccellenza, e però con il mio servirla di questo drama, non derogo e non pregiudico in minima parte a gl'oblighi che sempre più religiosamente le professo. Scrivendo, esercito verso di lei la mia servitù [...] Se questa fattica e ricreatione mia incontrerà nel genio cortese della maggior parte, doverà riconoscere questo honorato vantaggio e confessare questo beneficio illustre dalla vaghezza delle scene, dalla frequenza delle mutationi, dalla ricchezza degli habiti, dall'abbondanza sontuosa delle comparse, dall'isquisitezza de' musici che Vostra Eccellenza ha fatti venir dal Cielo, e dalla virtù sopra amirabile del signor Cavalli, il quale, convertiti in tanti numeri armonici i muti sensi de' versi miei e vestiti da idee i diffetti, ha imitati i miracoli della creatione[1].

Nella *Lettera dedicatoria* a Giovanni Grimani, esponente di una delle più antiche famiglie del patriziato veneziano, nonché fondatore e anima stessa del teatro di San Giovanni e Paolo[2], non certo per mero encomio

1. *La Statira principessa di Persia. Drama per musica. Impiego di hore otiose di Giovan Francesco Busenello. Dedicata all'illustrissimo et eccellentissimo signor Giovanni Grimani, in Venetia*, appresso Andrea Giuliani 1655. Si vende da Giacomo Batti, libraro in Frezzaria, p. non num. La *Statira* fu musicata da Francesco Cavalli. Su Pietro Francesco Caletti detto Cavalli (1602-1676) cfr. la voce curata da L. Bianconi, in DBI, 16 (1973), pp. 143-148; *La circolazione dell'opera veneziana del Seicento nel IV anniversario della nascita di Francesco Cavalli*, a cura di D. Fabris, Napoli, I Turchini Edizioni, 2005; O. Lexa, *Francesco Cavalli*, Arles, Actes Sud, 2014.

2. «Sono eretti in questa città quattro principalissimi teatri, uno situato su le fondamenta nuove (detto di San Giovanni e Paolo per esser ivi vicino) di Giovanni Grimani [...] In quello di San Giovanni e Paolo si recitano il Carnevale opere musicali con meravigliose mutationi di scene, comparse maestose e ricchissime macchine e voli mirabili, vedendosi per ordinario risplendenti cieli, deitadi, mari, reggie, palazzi, boscaglie, foreste ed altre vaghe e dilettevoli apparenze. La musica è sempre esquisita, facendosi scelta delle migliori voci della città, conducendone anche da Roma, di Germania e d'altri luoghi...» (F. Sansovino, *Venetia città nobilissima*

di chi, con lungimirante dovizia di mezzi aveva reso possibile la rappresentazione, Busenello[3] insiste sulla ricchezza e sul carattere raffinato e sontuoso dello spettacolo, sul fasto e sulla bellezza di abiti e scene, quasi a voler implicitamente sottolineare la «novità» della *Statira* rispetto agli altri suoi precedenti drammi per musica. L'opera, andata in scena nel 1655, appare dopo quasi un decennio di silenzio da parte dell'autore (*La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore*[4] risaliva infatti al 1646). La lunga pausa potrebbe essere ascritta al profondo mutamento di gusto in atto, intorno alla metà del secolo, nell'ambito del teatro per musica veneziano[5], ove stava emergendo una nuova generazione di librettisti (da Aureli[6] a Mina-

et singolare. Descritta in XIII libri... con Aggiunta di tutte le cose notabili della istessa città fatte ed occorse dall'anno 1580 fino al presente 1663 da don Giustiniano Martiniani. All'illustrissimo ed eccellentissimo Mario Tiepolo, Senatore veneto, in Venetia, appresso Stefano Curti, 1663, p. 397).

3. Ingente è la bibliografia su Busenello, ma cfr. almeno A. Livingston, *La vita veneziana nelle opere di Giovan Francesco Busenello*, Venezia, Officine Grafiche Callegari, 1913; P. Getrevi, *Labbra barocche. Il libretto d'opera da Busenello a Goldoni*, Verona, Essedue pubblicazioni, 1987, pp. 89-101; J. F. Lattarico, *Busenello drammaturgo. Primi appunti per una edizione critica dei melodrammi*, «Croniques italiennes», 77/78 (2006), pp. 7-26; I. Bonomi, *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Milano, Franco Angeli, 2010, pp. 13-46; A. Langiano, *'Il mondo alla roversa' di Giovanni Francesco Busenello e il relativismo incognito*, in *Letteratura e Arti. Dal Barocco al Postmoderno*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2012, pp. 81-100; J. F. Lattarico, *Busenello. Un théâtre de la rethorique*, Garnier, Paris 2013; A. Langiano, *Dal romanzo alla scena*. Atti del XVI Congresso ADI, a cura di G. Baldassarri et alii, Roma, ADI Editore 2014, pp. 1-13.

4. *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore. Opera musicale di Giovan Francesco Busenello*, in Venetia, appresso Andrea Giuliani 1656. Si vende da Giacomo Batti libraro in Frezzaria. Per un'analisi di tale melodramma cfr. il capitolo I del presente volume.

5. Su forme e caratteri del teatro per musica a Venezia cfr. E. Rosand, *L'opera a Venezia nel XVIII secolo. La nascita di un genere*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013; S. Bracca, *L'occhio e l'orecchio. Immagini per il dramma per musica nella Venezia del Seicento*, Treviso, Zel Edizioni, 2014. Per un'analisi dei meccanismi del teatro impresariale veneziano cfr. B. L. Glixon-J. E. Glixon, *Inventig the Business Opera. The Impresario and his World in Seventeenth-Century Venise*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

6. Su Aurelio Aureli (1652 c.-post 1708), attivo soprattutto a Venezia (tranne brevi parentesi a Parma e a Vienna), a cui sono ascritti oltre quaranta libretti, rap-

to[7] a Noris[8]), che aveva portato una graduale ma significativa modificazione nelle forme e nei caratteri del melodramma, alla luce del mutare del gusto del pubblico, attratto sempre più dalla dimensione spettacolare e «meravigliosa» della messa in scena. Al rigoroso (e scenograficamente sobrio) culto per la storia antica, alla dimensione eminentemente etico-politica del teatro degli Incogniti[9], in cui il palcoscenico diveniva spesso luogo privilegiato per un agone dialettico ove a prevalere era proprio il pluralismo delle prospettive, all'interno di una serrata discussione sul potere in tutte le sue laceranti contraddizioni[10], si andava sostituendo un

presentati per la maggior parte nei teatri della Serenissima, cfr. la voce curata da C. Mutini in DBI, 4 (1962), pp. 587-591.

7. Su Nicolò Minato (1627-1688), poeta e impresario, autore di un ingente numero di libretti (ne vengono attribuiti a lui circa duecento), attivo prima a Venezia (1650-1669), quindi a Vienna (1669-1658) cfr. la voce curata da S. Monaldini in DBI, 74 (2010), pp. 211-215 e inoltre E. Rutschman, *Minato and the Venetian opera libretto*, in «Current Musicology», 27 (1979), pp. 84-91; S. Piluso, *Drammaturgie secentesche e tópoi ricorrenti: l'esempio di Nicolò Minato*, in «Bibliotheca teatrale», n. s. (59-60), 2001, pp. 56-90; S. E. Stangalino, *Per 'sodisfare a chi ascolta': bizzarri casi di sincretismo nei drammi veneziani di Nicolò Minato*, in *A metà secolo. L'apogeo di Francesco Cavalli fra drammaturgia e musica sacra (1650-1656)*. Atti della giornata di studio, Venezia 2014, pp. 35-43; N. Minato, *I drammi veneziani*, a cura di S. E. Stangalino, Paris, Garnier, 2019.

8. Su Matteo Noris (1640-1714) attivo soprattutto a Venezia per i teatri SS. Giovanni e Paolo e San Giovanni Crisostomo (tranne che una breve parentesi, in cui scrisse per i teatri di Genova e Firenze) cfr. la voce curata da N. Badolato in DBI, 78 (2013), pp. 157-161.

9. Sulla veneziana Accademia degli Incogniti, sui suoi indirizzi ideologico-culturali cfr. S. Bertelli, *Ribelli, libertini e ortodossi nella storiografia barocca*, Firenze, La Nuova Italia, 1973; N. Miato, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan (1630-1661)*, Firenze, Olschki, 1998; *Gli Incogniti e l'Europa*, a cura di D. Conrieri, Bologna, I libri di Emil, 2011; J. F. Lattarico, *Venise Incognita. Essai sur l'Academie libertine au XVII siècle*, Paris, Honoré Champion, 2012. Sui rapporti tra gli Incogniti e il teatro per musica cfr. A. L. Bellina-Th. Walker, *Il melodramma: poesia e musica nell'esperienza teatrale*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi-M. Pastore Stocchi, *Il Seicento*, 4/1, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1983, pp. 409-432; P. Fabbri, I*l secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera italiano del Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 104-142.

10. Langiano, *Il mondo alla roversa* cit., p. 24.

gusto sempre più radicato per il romanzesco, per l'elemento «esotico»[11], le cui suggestioni sembravano provenire essenzialmente dal teatro spagnolo del *siglo de oro*[12], ma anche dal coevo romanzo barocco[13]. L'antichità, che rimarrà peraltro l'ambientazione privilegiata[14], diverrà in tal senso sempre più mitica e indefinita, programmaticamente lontana da qualsiasi parvenza di storica oggettività. Al centro di ogni narrazione sembra imporsi così il Mediterraneo, nella sua accezione più vasta e onnicomprensiva, tendente a inglobare non solo terre e paesi direttamente lambiti dal *mare nostrum*, ma anche luoghi lontani dalle sponde del grande mare[15]. In questo senso, quello che era storicamente lo spazio dell'impero romano si carica, nella civiltà secentesca, di significati ulteriori, fortemente legati alla contemporaneità.

11. Sulla fortuna dell'«esotismo» nel teatro per musica veneziano cfr. A. M. Piemontese, *Persia e Persiani nel dramma per musica veneziano*, in *Opera e libretto*, a cura di M. T. Muraro e G. Morelli, Firenze, Olschki, 1990, pp. 1-29; J. F. Lattarico, *Il soggetto esotico nei melodrammi veneziani del Seicento*, in *Le arti della scena e l'esotismo in età moderna*. Atti del Convegno Internazionale, a cura di F. Cotticelli e P. Maione, Napoli, I Turchini Edizioni, 2006, pp. 157-173; G. Bellingieri, *Turchi e Persiani fra visioni abnormi e normalizzazioni a Venezia (secolo XV-XVII)*, in «Revue des Littératures européennes», 9 (2015), pp. 14-89 e inoltre M. Curnis, *Les héros de l'Orient dans l'opéra baroque à Venise: le cas de Xersès*, in «Théâtre et Drame Musical», 5 (2005), pp. 11-26.

12. Per quanto riguarda il rapporto fra teatro per musica veneziano (e in generale italiano) e teatro spagnolo cfr. *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, a cura di F. Antonucci, Alinea, Firenze 2007; *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, a cura di M. G. Profeti, Firenze, Alinea, 2005; *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, a cura di F. Antonucci e S. Vuelta Garcia, Firenze, Firenze University Press, 2020.

13. Su forme e strutture del romanzo barocco cfr. A. M. Pedullà, *Nel labirinto. Studi comparati sul romanzo barocco*, Napoli, Liguori, 2002. La stessa *Statira* presenta notevoli affinità con un romanzo incompleto di Busenello, la *Floridiana* (cfr. Lattarico, *Busenello drammaturgo* cit., p. 17).

14. Sulla funzione dell'«antico» nel melodramma veneziano cfr. Fabbri, *Il secolo cantante* cit.; R. C. Ketterer, *Ancient Roma in early opera*, Chicago, University of Illinois Press, 2009.

15. Sul ruolo che il Mediterraneo assume nel teatro e nell'immaginario barocco cfr. C. Lombardi, *Mondi nuovi a teatro: l'immagine del mondo sulle scene europee di Cinquecento e Seicento*, Milano, Mimesis, 2011.

Al bivio tra queste istanze e suggestioni, si colloca la *Statira*[16]. In maniera canonica l'opera parrebbe muovere dai classici, in particolare da Plutarco (*Alessandro*, LXX; LXXVII), ma la fonte risulta totalmente modificata, addirittura stravolta, in sostanza ridotta a puro pretesto (assente è infatti, nel dramma, proprio la figura di Alessandro). Emblematiche sono in tal senso le affermazioni dello stesso Busenello.

> Il nome di Dario e Statira, che sono cavati dalla verità dell'historia, non ho stimato che mi necessitino a formare una favola sopra la historia medesima, mentre gli antichi non solo negli anacronismi ma etiamdio in altre formalità si sono allontanati dalla verità historica nelle poesie a tutto beneplacito loro […] Aggiungasi che tra moderni compositori di romanzi, che sono poesie prosaiche, il nome di Statira, di Dario e di Alessandro Macedone è stato adoperato in sentimenti ed azioni lontanissime dall'historia […] Voglio dire che non devono offendersi punto gl'orecchi degl'huomini se leggeranno Statira moglie di un re d'Arabia[17].

Lo stravolgimento massiccio delle fonti (Statira, figlia di Dario è in realtà la seconda moglie di Alessandro Magno, mentre nell'opera è la sposa di un principe arabo) o meglio la loro riduzione a mera suggestione onomastica, diviene pertanto, per Busenello, non il semplice mezzo per portare in scena personaggi di vasta, comune, notorietà, ma appare legato ad una prassi diffusa anche nel romanzo barocco, a conferma della contiguità tra i due generi. Di particolare significato è però la presenza, all'interno della *Statira*, di un'altra fonte, Ariosto dell'*Orlando Furioso* (XLVI, 39)[18], che carica di significazioni ulteriori la fonte antica e l'intero melodramma.

16. Per un'analisi della *Statira* cfr. Livingston, *La vita veneziana* cit., pp. 178-188; Lattarico, *Busenello* cit., pp. 252-269; M. Tessing Schneider, *Allegory and intertextuality in Busenello's Statira*, in *A metà secolo. L'apogeo di Francesco Cavalli* cit., pp. 44-53.

17. G. F. Busenello, *Lettera sulla Statira*, in Livingston, *La vita veneziana* cit., p. 372.

18. Sul ruolo di Ariosto nel dramma per musica del Seicento, cfr. E. M. Anderson, *Ariosto, opera and Seventeenth Century: Evolution in the Poetics and Delight*, ed. by N. Badolato, Firenze, Olschki, 2017.

E proprio a questo contesto (e al ruolo che il poema cavalleresco con i suoi miti e la sua epopea assume all'interno del dramma per musica del Seicento) pare ascrivibile la centralità che il tema delle armi riveste nella *Statira*[19], al bivio tra suggestioni letterarie e un sempre affiorante richiamo a vicende e fatti di drammatica attualità.

Proprio in quegli anni infatti (in particolare fra il 1645 ed il 1669) Venezia era impegnata nella guerra per il dominio di Creta e la crisi politico-militare (che si era innescata già dagli anni successivi alla battaglia di Lepanto, quando l'affermarsi di nuove rotte e nuove realtà aveva posto la Serenissima in una progressiva posizione di subalternità) si rifletteva inesorabilmente anche sugli assetti economico-sociali della Repubblica[20]. In questo quadro, la Persia assume un ruolo del tutto peculiare. Il tema persiano infatti, tra il 1640 e il 1660, diviene centrale[21] in autori come Aureli, Minato, Cicognini[22] e sarà frequentato sino a fine Seicento. Per tutto il XVI e il XVII secolo, la Persia aveva ricoperto il ruolo di grande

19. Su questo aspetto dell'opera di Busenello cfr. R. Cappiello, *'Da' l'ali al piombo e fa volar la morte': riflessioni etiche e sociologiche sulla guerra ne 'Il viaggio di Enea all'inferno'*, in *Scenari del conflitto*. Atti del XXV Congresso ADI, a cura di S. Valerio et alii, Roma, ADI Editore, 2024, pp. 1-6.

20. Sulla vicenda militare della Serenissima e sui suoi riflessi sugli assetti politici e sociali della repubblica cfr. R. Mantran, *L'impero ottomano, Venezia e la guerra (1570-1670)*, in *Venezia e la difesa del Levante. Da Lepanto a Candia (1570-1670)*, Venezia, Arsenale Editrice, 1986, pp. 227-232; M. Knapton, *Lo stato veneziano fra la battaglia di Lepanto e la guerra di Candia* (1571-1644), ivi, pp. 233-241.

21. Cfr. Piemontese, *Persia e Persiani* cit.; Bellingieri, *Turchi e Persiani* cit.

22. Su Giacinto Andrea Cicognini (1606-1651), drammaturgo e librettista, toscano di origine, ma attivo essenzialmente a Venezia, cfr. la voce curata da M. Vigilante in DBI, 25 (1981), pp. 67-71 e inoltre A. Tedesco, *Il metodo compositivo di Giacinto Andrea Cicognini nei suoi drammi per musica veneziani, in Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (secoli XVI-XVIII)*, a cura di V. Nider, Trento, Università degli Studi di Trento, 2012, pp. 31-59; F. Antonucci, *Un esemplo más de rescritura del teatro aureo en la Italia del siglo XVII: Giacinto Andrea Cicognini y el texto del 'Giasone'*, in *Por tal variedad tiene belleza. Omaggio a Maria Grazia Profeti*, a cura di A. Gallo e K. Vaiopulos, Firenze, Alinea, 2012; Ead., *Los dramas musicales de Giacinto Andrea Cicognini y la circulación del teatro aureo español en la Italia del siglo XVII: el caso de 'Orontea'*, in *Pictavia aurea*. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional 'Siglo de oro', ed. a Bégue et E. Herrán Alonso, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2013, pp. 721-728.

antagonista, nel Mediterraneo, della potenza ottomana e dunque aveva costituito l'alleata ideale di Venezia. A questa medesima prospettiva sono ascrivibili i costanti richiami a regioni come Media a Battriana e a paesi limitrofi dell'impero persiano, quali Armenia, Cappadocia, Ponto, Frigia, Siria, Egitto e Arabia[23], per cui storia e geografia assumono toni immaginosi e fantastici. In questo vasto mondo, centrale è il tema del viaggio, del vagare e permanere di eroi ed eroine (spesso *en travesti*) presso città e regni differenti da quelli di origine, e del mare che si carica di tutto un universo simbolico[24]. Rilevante è soprattutto il senso di comunità che sembra legare personaggi provenienti da paesi diversissimi per storia e tradizione, ma che appaiono tutti comunque parte della medesima *koiné* mediterranea[25], in un totale azzeramento di qualsiasi «alterità». E in questo pare collocarsi lo scarto più vistoso rispetto al coevo teatro spagnolo, in cui i Mori vengono sempre e comunque rappresentati come «altro», come antagonisti, in accezione fortemente negativa. La *Statira* quindi pare costituire un significativo incunabolo di temi e soluzioni destinati a vasta diffusione e fortuna.

Dal punto di vista strutturale, essa presenta una drastica riduzione dei personaggi, rispetto a drammi come *La Prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore*, *La Didone* (1641)[26] e l'*Incoronazione di Poppea* (1642)[27].

La scena si apre con un significativo duetto fra Statira e Cloridaspe, principe d'Arabia, innamorato, corrisposto, della figlia del re di Persia (I, I)[28], in cui su un tessuto vagamente petrarchesco, si innestano evidenti

23. Cfr. Piemontese, *Persia e Persiani* cit., pp. 3 sgg.

24. Cfr. in proposito S. Mazzarella, *Mare immenso ci separa*, Palermo, Sellerio, 2002.

25. Su questo tema si rimanda alle pagine classiche di F. Braudel, *Civiltà e imperi nel Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Torino, Einaudi, 2010; inoltre Id., *Memorie del Mediterraneo*, Milano, Bompiani, 2004.

26. *La Didone di Giovan Francesco Busenello. Opera rappresentata in musica nel teatro di San Casciano nell'anno 1641*, in Venetia, appresso Andrea Giuliani, 1656. Si vende da Giacomo Batti in Frezzaria.

27. *L'Incoronazione di Poppea di Giovan Francesco Busenello. Opera musicale rappresentata nel Teatro Grimano l'anno 1642*, in Venetia, appresso Andrea Giuliani 1656. Si vende da Giacomo Batti Libraro in Frezzaria. Sull'*Incoronazione di Poppea* cfr. il cap. I del presente volume.

28. «*Statira*. Notte asconde i thesori / delle tremule tue brillanti stelle, / una

echi tassiani e soprattutto mariniani in una cifra stilistica particolarmente elaborata, nonostante i limiti dal punto di vista resta retorico che Busenello individuava come peculiari e caratterizzanti del genere melodrammatico in cui fondamentale doveva essere una relativa chiarezza e linearità dell'enunciato[29]. L'amore tra i due principi suscita però il turbamento di Ermosilla, dama di compagnia di Statira («*Statira.* M'adora il re d'Arabia, adoro lui […] Ermosilla ti turbi. / Mi sei forse rivale?», I, II). La dama infatti altri non è che Usimano, figlio del re d'Egitto, il quale, innamoratosi per fama di Statira, ha lasciato il suo regno ed è giunto, in incognito, in Persia, ove, pur di stare accanto alla donna amata, ha assunto identità e abiti femminili («*Ermosilla.* Da dolce stral trafitto, / languisco e son il principe d'Egitto. / Ignoto in Persia venni…», I, II). L'intreccio si complica ulteriormente a causa della presenza della schiava Floralba, a sua volta innamorata (ma non corrisposta) di Cloridaspe, drammaticamente scissa tra la sua irredimibile condizione di subalternità (nell'universo del melodramma, connotato da un totale, mai messo in discussione, immobilismo sociale, una schiava non avrebbe potuto in alcun modo amare un personaggio di stirpe reale) e il suo apparentemente inspiegabile «magnanimo» sentire. In questo mondo incantato (e forse separato), caratte-

sola / che qui in terra / splenda a me. / Fa' che le luci mie, / rinuntiano il sereno al Sole, al die. / Notte, chiuder al sonno / non puoi le innamorate mie palpebre. / Palpitante, / chiede aita / questo cor. / Notte, trammi d'impaccio, / l'incarnato mio dì porgimi in braccio. *Cloridaspe.* O divin rossignuolo, / o del Cielo d'Amor canora idea! / Riescon le Sirene a' naviganti / dilettosi perigli e liete morti: / questa voce che mi spira / lascivie ed armonie, / m'alletta e mi lusinga, / ma sortiran queste blanditie al fine, / naufraggi al core, all'anima ruvine […] Permetti che il cor mio, / d'improvviso assalito, / da lo stupor disleghi le parole: / a mezza notte in terra incontro il Sole» (I, I).

29. «Haverei scritto più diffusamente in questo drama ed uniti gli spiriti a sollevare a qualche grado lo stile, se la comandata brevità e la proprietà della scena ne havessero data licenza. Altra è comporre una oda overo uno sonetto, ove è permesso l'entusiasmo al pensiero e l'estasi all'ingegno nell'eccitare gli aculei dolci agl'orecchi e il brillo lascivo nel core con l'inventione di una chiusa blandiente e spiritosa, altro è comporre un drama ove i personaggi parlano familiarmente e, se la vena troppo s'inalza, perde il decoro e la vera proprietà» (*Statira. Lettera dedicatoria, p. non num.*). Sulla precoce adesione di Busenello, autore tra l'altro di una *Lettera sull'Adone* (1627), al marinismo cfr. LATTARICO, *Un théâtre* cit., pp. 304-308.

rizzato da amori teneramente corrisposti o ignorati, da identità ostentate o dissimulate, irrompe il tema della guerra, che determina una brusca quanto decisiva svolta negli equilibri drammaturgici e nei rapporti fra i vari «eroi». L'Armenia, la «barbara» Armenia, ha dichiarato infatti guerra alla pacifica, laboriosa, Persia. Uno scontro quindi fra civiltà e barbarie, fra *humanitas* e *immanitas*[30], simbolica trasposizione, attraverso la metafora scenica, del sempre vivo conflitto tra la civile, prospera e operosa Venezia e il «barbaro» impero turco[31]. In questo contesto, emerge e si impone la figura di re Dario, caratterizzato, dal punto di vista psicologico, da non irrilevanti sfaccettature. Fin dalle sue prime battute, traspare come egli non sia certo il bieco, lascivo tiranno, teso a tramutare il proprio potere in irrazionale dispotismo, figura tanto cara alla tradizione veneziana, ma come egli si configuri piuttosto quale «moderna» incarnazione dell'*optimus princeps*, preoccupato soltanto della prosperità di popolo e Stato, e dunque dilaniato da mille dubbi intorno all'essenza stessa del suo ruolo e della sua funzione. La necessità della guerra contro il «barbaro» invasore, scatenerà quindi il dramma interiore del monarca, deciso fautore della pace e della civile convivenza tra i popoli.

Dario Io non v'intendo, o stelle.
Commandate a' regnanti
de' loro scettri il ministerio giusto.
Dario re sempre adempie
i vostri eccelsi e luminosi cenni,
e tuttavia, con guerra così ingiusta,
m'uccidete i vassalli,
m'opprimete le genti.
Par che la regia lode
consista sol in occupar l'altrui.

30. Per quanto riguarda la matrice umanistica di questo tema cfr. F. Tateo, *Letterati e guerrieri di fronte al pericolo turco*, in *Chierici e feudatari del Mezzogiorno*, Roma-Bari, Laterza, 1984, pp. 21-68.

31. Su questo contrasto cfr. P. Preto, *I Turchi e la cultura veneziana del Seicento*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi-M. Pastore Stocchi, *Dalla Controriforma alla fine della Repubblica. Il Seicento*, 4/2, Neri Pozza Editore, Vicenza 1984, pp. 313-341 e inoltre Bellingieri, *Turchi e Persiani* cit.

Io sol conservo il mio,
voi secondate i barbari predoni.
Stelle non intend'io vostre ragioni.

Tersandro Tresca il Ciel co' mortali,
la natura e la sorte han lotta insieme.
L'huomo è il riso de' numi.

Dario Re ch'osserva de' numi
i prescritti, le leggi e 'l buon costume,
insegna co' precetti e non col ferro,
precipizi non merta.

Tersandro La Fortuna, superba ed ambitiosa,
a' teste coronate non perdona.
Sembra a lei gloria vil urtar la plebe,
s'appaga sol di contrastar co' grandi.
Sol con le torri eccelse
a duellar il fulmine vediamo.

Dario Della Fortuna è immaginario il nome,
ma l'accorto destin con lei si copre,
e ciò che sembra caso,
è fissezza di stella pertinace,
che spande in noi degl'infortuni il vaso.

Tersandro E' maestà, è grandezza
contrastar col destino
e fronteggiar con avversario Cielo.

Dario E' miseria, è disdetta
pugnar con invincibile inimico.
Come poss'io ferir gl'astri crudeli?
Son re, ma non mi esclude
lo scettro o il tribunal da' mali incontri,
che al mio dispetto un huom io son. La sorte
mille volte portommi al sommo, al fondo
e schiavo alfin mi venderà alla morte.

Tersandro Ancora senza senno, armate navi
difende in mar da turbini e procelle,
e tua virtù, che non ha par'in terra,
non ti difenderà da Cielo irato?

Dario Col tuo dolce discorso,
che tue ragioni a le mie laude accorda,
mi lusinghi gl'orecchi e non componi

di quest'alma i tumulti.
Troppo frequenti io provo
del destino crudel colpi ed insulti.

Tersandro Tua virtù bellicosa
sarebbe ruginosa,
istrumento degli otii, arma sepolta,
se dell'armeno il vigoroso ferro
non suscitasse in lei spirti guerrieri.

Dario La pace sola è il nettare de' Stati,
de' trafichi nutrice e delle genti.
E' il contrasegno dell'amor de' Cieli.
La guerra vive sol di sangue e d'oro
e la pace nutrisce e l'uno e l'altro (I, VI).

L'ampio e articolato dialogo fra il re Dario e il consigliere Tersandro (che strutturalmente rimanda all'altrettanto centrale dialogo fra Nerone e Seneca nell'*Incoronazione di Poppea*[32] seppure in un totale ribaltamento di prospettiva) costituisce, per molti versi, il fulcro ideale del dramma. Al di là infatti del canonico intreccio sentimentale, affiorano nella *Statira* molte delle tematiche etico-politiche care agli Incogniti. Se infatti, in apertura, Dario si interroga sul perché della guerra, su quali misteriose ragioni abbiano potuto spingere il Fato e gli dei a coinvolgerlo in un conflitto certamente non desiderato e considerato altamente negativo per l'istituzione monarchica e per il popolo tutto, il discorso ben presto si allarga e giunge a focalizzarsi sulla funzione stessa e sul ruolo del sovrano all'interno dello Stato. Per Dario dunque imprescindibili devono essere considerati i «prescritti de' numi» al fine di un corretto esercizio del potere, insieme al rispetto delle leggi (nessuno, nemmeno un monarca può essere considerato *legibus solutus*), ai «buoni costumi» e al «retto esempio», a conferma di una mai sopita tensione etico-politica, in uno schema che sembra rimandare alla tradizione degli *specula principum*[33] in un totale azzeramento della lezio-

32. L'*Incoronazione di Poppea,* cit., I, IX.

33. Davvero ingente è la letteratura sull'argomento, ma cfr. almeno F. Gilbert, *Il concetto umanistico di principe e il 'Principe' di Machiavelli*, in *Machiavelli e il suo tempo*, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 171-208; D. Quaglioni, *Il modello del principe cristiano. Gli 'specula principum' tra Medioevo e prima età moderna*, in *Modelli nella storia del*

ne del Segretario fiorentino. Tersandro sottolinea quindi come proprio chi sta più in alto (i sovrani nello specifico) sia più di ogni altro vittima dei rovesci della Fortuna[34]. Viene così sfiorato l'annoso problema del rapporto fra Virtù e Fortuna, in cui sono ravvisabili forse, in un significativo mutamento di segno, echi della riflessione machiavelliana[35]. Si giunge così alla conclusione che anche (e soprattutto) chi regna è sovente vittima dei colpi di una irrazionale, cieca e onnipotente Fortuna, tanto da essere costretto ad agire in maniera del tutto contraria ai propri principi e alla propria volontà. Il discorso in questo senso, da genericamente etico-politico, sembra divenire ben più concreto e problematico e di drammatica attualità. Il rifiuto convinto della logica delle armi, la scelta di una pace che non può che essere foriera di prosperità sociale ed economica, pare riflettere gli indirizzi di fondo della politica della Serenissima e soprattutto del suo patriziato, nemico di ogni violento sconvolgimento degli assetti vigenti.

In questo contesto, si impone anche la riflessione sulla giustizia. Ben lontano da qualsiasi tentazione di arbitrario esercizio del potere, di irrazionale desiderio di imporre le proprie volontà al di sopra di qualsiasi norma, Dario, dopo aver spinto i suoi a combattere e a resistere, nel suo ruolo di comandante supremo, esorta il generale Brimonte, preoccupato a causa delle discordie fra i militari[36], a mantenere la disciplina attraverso un retto esercizio della giustizia, una giustizia che dovrebbe configurarsi come «giusto mezzo» tra eccessivo rigore e pavida indulgenza. Un «giusto mezzo» che va ben al di là di un generico aristotelismo, e che pare comunque pre-

pensiero politico, a cura di V. I. Comparato, Firenze, Olschki, 1988, I, pp. 103-122; D. Canfora, *Prima di Machiavelli. Politica e cultura in età umanistica*, Roma-Bari, Laterza, 2005; G. Cappelli, *Maiestas: politica e pensiero politico nella Napoli aragonese (1443-1503)*, Roma, Carocci, 2017.

34. «La Fortuna, superba e ambiziosa / a'teste coronate non perdona. / Sembra a lei gloria vil urtar la plebe, / s'appaga sol di contrastar co' grandi» (I, VI). Cfr. Seneca, *Ad Luc.* XIX, 9 («Ipse enim altitudo attonat summa»).

35. Cfr. Machiavelli, *Il Principe*, XXV.

36. «*Brimonte.* … Ma perché spesse volte, / tra capi al tuo voler subordinati, / gara di precedenza, / idra perversa di furor discorde, / precipita del prencipe i disegni, / e l'ambition privata, / pestilenza degl'animi ventosi, / quel ch'è publico ben calca e distrugge. / Dammi titolo e modo, / che purghi humori e che puntigli escluda, / altrimenti il nemico / profitterà delle discordie nostre e di Persia i diffetti / fabri saran de le vittorie armene» (II, I).

sentare non poche contraddizioni, ma che sembra ambiguamente rispondere a più cogenti motivazioni dettate da una lucida «ragion di Stato»[37]. Il discorso in tal senso pare travalicare l'episodio contingente e rimandare a più ampie e complesse problematiche, relative alla retta amministrazione della *res publica*. Il cenno alle intime discordie quale causa precipua della debolezza di uno Stato si proietta pertanto in maniera decisa sul presente e sembra costituire un evidente atto d'accusa nei confronti dei contrasti e delle irriducibili lacerazioni che animavano la classe dirigente veneziana.

Dario I diademi, i scettri
che non voglion tragedie
fingono gl'impotenti.
Conosco i delinquenti,
dissimulo i delitti:
castigar tutti è un spopolar il regno,
punir nessuno è un fomentar le colpe.
La via di mezzo che i rigori adopra
sol contro a pochi è il pessimo de' mali.
il punito m'ha in odio
perché agli altri perdono,
l'impunito mi sprezza perché stima
ch'io non osi punirlo. Il Ciel m'aiti (II, I).

Se quindi Dario, sovrano giusto e magnanimo, è costantemente lacerato da dubbi relativi al suo ruolo e al suo operato, Cloridaspe, principe d'Arabia, non sembra avere incertezze sul suo agire, improntato totalmente ai valori della «cavalleria». A questi fa da *pendant* la figura più com-

37. Sul tema della «ragion di Stato» nella politica e nella cultura del Seicento cfr. G. Toffanin, *Machiavelli e il 'tacitismo'*, Napoli, Guida, 1972; R. de Mattei, *Il problema della 'ragion di stato' nell'età della Controriforma*, Milano-Napoli, Riccardi, 1979; M. Viroli, *Dalla politica alla 'ragion di stato'. La scienza del governo tra XIII e XVII secolo*, Roma, Donzelli, 1996; M. Stolleis, *Stato e 'ragion di stato' nella prima età moderna*, Bologna, il Mulino, 1998; A. E. Baldini, *Le ricerche sulla 'ragion di stato': situazione e prospettive*, in *La 'ragion di stato' da Meinecke a Croce*, Atti del Seminario internazionale, a cura di A. E. Baldini, Genova, Name, 1999, pp. 7-21. Per quanto riguarda il complesso rapporto fra teoria politica e scena nel XVII secolo cfr. *Ragion di stato a teatro*, Atti del Convegno, a cura di S. Castellaneta e F. S. Minervini, Taranto, Lisi, 2005.

plessa e ricca di sfaccettature di Usimano, principe d'Egitto, che, pur di stare accanto all'amata Statira, ha assunto una falsa identità, quella di Ermosilla, e ha indossato abiti femminili. Egli potrebbe quindi apparire quale ennesima incarnazione del «tiranno effemminato», reso folle dalla passione amorosa e colpevolmente dimentico dei suoi doveri e del suo *status*[38]. Allo scoppiare della guerra però Usimano si ravvede rapidamente e chiede al generale Nicarco (che è innamorato di lui nelle vesti di Ermosilla) di poter partecipare, in abiti maschili, ai combattimenti.

Ermosilla/Usimano Ira, infiammato affetto,
vindice dell'honore,
ti lusingo con viscere ferventi
per satollar di questo cor le brame.
Un Arabo mi esclude?
A colpi di vergogna,
la mia grand'alma è diventata incude?
Son percosso, e non nasce
da le percosse mie
riverbero mortale
che il percussore essanimi ed opprima?
Ascolto i tuoi protesti,
Nilo, che irrighi di mio padre il regno.
Macchie d'infamia l'onda tua non lava:
troverà la vendetta il vero bagno
che abolirà da la mia fronte i nei.
Ermosilla rimanga in questi arnesi:
sgraverassi Usiman da gl'altri pesi (II, V).

In questo gioco di travestimenti (doppi, secondo una prassi non infrequente nel melodramma barocco), il generale Nicarco, consegna al servo moro Vaffrino (a sua volta innamorato della finta dama) una lettera per l'amata. Entrambi però non possono che ammirare da lontano l'oggetto dei loro desideri.

38. Su questo *topos* cfr. Fabbri, *Il secolo cantante* cit.; J. F. Lattarico, *Héros, antihéros, effeminati. Pour une typologie des personnages dans l'opéra vénetienne du Seicento, in Figure. Figures. Portraits de femmes et d'hommes célèbres, ou mois dans la littérature italienne*, ed. A. Morini, Saint Etienne, Universitè de Saint Etienne, 2002, pp. 205-226.

Vaffrino Sola e pensosa d'un bel faggio all'ombra,
Ermosilla colà seder veggio.
Coloreggia in quei labri
una rosa vermiglia,
che chiama i baci da lontan tre miglia.
Ha scarmigliato il crine:
quell' oro inordinato,
quel globo di comete,
quel biondo laberinto
tiene il mio core avvinto (I, XI).

Vaffrino Questo è il boschetto
de' platani, ove disse
di trovarsi Ermosilla.
Nicarco Vedila di lontan ch'a noi sen viene,
mira l'andar ch'abonda in legiadria,
e'l portamento altero
che lusureggia vezzi e dardi scocca.
Guarda quella avenenza peregrina,
osserva come il gratioso piede
rose crea, fiori stampa ove camina […]
Ermosilla, un tuo sguardo
m'è venuto a sfidare a morte il core.
Con un raggio homicida
svenò mia libertà, ferì la vita,
che supplica pietà, mercede grida (II, IV).

L'ovvio, scontato, *incipit* petrarchesco («Solo e pensoso i più deserti campi», *Canz.*, XXXV, 1) pare costituire la chiave di lettura dell'intero segmento: la ripresa è infatti attuata da Vaffrino, il cui intervento risulta totalmente intriso di echi petrarcheschi (o forse, a voler essere più precisi, da stilemi petrarchistici). La medesima impostazione è presente nel discorso di Nicarco[39]. In questa prospettiva, la citazione di lessico e clausole

39. A Petrarca si aggiunge qui una reminiscenza polizianesca (*Stanze*, I, 55 «… ma l'erba verde sotto i dolci passi / bianca, gialla, vermiglia e azzurra fassi») e forse una suggestione dantesca («Tanto gentile e tanto onesta pare...», *Vita Nuova*, XXVI).

petrarchesche assume un chiaro valore parodistico, che ben si collega a quanto lo stesso Busenello affermava nella sua *Lettera sulla Statira*.

> Lo stile dell'immortale Petrarca e di monsignor Della Casa, che hanno toccata la meta ultima del comporre le poesie italiane nel modo lirico, pare che sia in disuso: quella purità lattea, quella maestà decorosa […] sono monete che hoggidì non corrono […] Hora si dice che il Petrarca e il Casa sono stimate anticaglie[40].

Al di là delle lodi ambiguamente formulate (di Petrarca, ma anche di Dante e di Ariosto), a cui si contrappone, contro «le stimate anticaglie», la decisa esaltazione dei «moderni», si comprende come la ripresa di moduli petrarcheschi assuma il valore di velata parodia di un intero sistema letterario, ancor più evidente se si tien conto che tali citazioni sono attribuite a un servo moro (l'unico personaggio «comico» del dramma) e a Nicarco, generale, ma che nello scontro decisivo con Ermosilla verrà violentemente apostrofato quale «vilissimo plebeo, schiavo arricchito» (II, IX)[41] e dunque designato quale personaggio «basso», e, soprattutto, tali lodi sono dirette a un uomo in abiti femminili, la cui reale identità è ben nota al pubblico. In questo senso è evidente il carattere «comico» che a tale codice si intende attribuire, soprattutto se si tien conto che il lessico amoroso di personaggi «alti» come Cloridaspe (soprattutto) e Statira è totalmente intriso di echi marinistici, a conferma della precoce, decisa, adesione di Busenello nei confronti di Marino e del marinismo. Una sorta di velata, sottilmente dissimulata, polemica letteraria, uno scontro ulteriore tra «antichi» e «moderni», a tutto vantaggio di questi ultimi, ma soprattutto una peculiare, raffinata e intellettualistica, ricerca del «comico», che si discosta in parte dagli artifici e dai meccanismi consueti.

E se personaggi come Statira, Cloridaspe, Usimano si esprimono, come si è visto, secondo la cifra stilistica dei «moderni», essi risultano altresì incarnazione di quei valori «cortesi» propri del mondo della «caval-

40. Livingston, *La vita a Venezia* cit., pp. 374-376.

41. «*Ermosilla*. Vilissimo plebeo, schiavo arricchito, / vapor di fango sollevato a caso, / contraposto a l'honor, onta dell'armi / osi così parlarmi? Apprendi, impara / co' prencipi a trattar, di cui si deve / riverir l'ombra, idolatrare il cenno» (II, IX).

leria». Allo scoppio della guerra, all'annuncio delle stragi perpetrate dai «barbari» Armeni, Cloridaspe non esita infatti un solo istante a lasciare la donna amata (segno ulteriore che mai la passione può far recedere un «magnanimo» principe guerriero dai suoi doveri più autentici) per correre in difesa del regno di Persia («*Cloridaspe*. Concedimi, signor, ch'armato io voli / in soccorso de' tuoi con le mie genti.», I, II). Anche Usimano, però, in un ravvedimento tardivo ma non meno essenziale, abbandona il suo travestimento per seguire il richiamo delle armi, e addirittura, alla notizia che Cloridaspe, dopo essersi battuto eroicamente e aver portato i Persiani alla vittoria, era finito nelle mani del nemico[42], senza indugi, mette da parte ogni gelosia nei confronti del rivale, in nome dei più autentici valori della «cavalleria» («*Usimano*. O che nova pietate / va serpendomi al core / verso l'arabo re. L'ira s'ammorza, / compatirlo m'è forza», III, I). Di qui dunque la decisione di mostrarsi (finalmente) in tutto il suo «regale» valor militare.

Ermosilla/Usimano

Usimano, hora è tempo
di castigar te stesso, e in opre insigni
illustrar l'armi e meritar colossi.
A cotanto valore
io tesi insidie e machinai la morte?
E puote Amor, col martellarmi il core
condurmi a esorbitar in tanto eccesso?
Con flagello di glorie
punirò me. Dalle venture genti
sarà esaltato d'Usimano il nome.
Scegli mille pedoni
ed altrettanti cavalieri, e dona
l'honor a me d'esserne capo, e spera
da questa spada mia

42. «*Brimonte*. Sanguinosa vittoria, / allegrezza interrotta, / infelice trionfo. Habbiamo vinto, / ma l'arabo, signor, resta prigione. / Troppo osò, troppo ardì, troppo inoltrossi […] Che non fe' Cloridaspe? / Alzò le stragi de' nemici e diede / stupor all'armi, e contro l'inimico / portenti praticò, stancò la morte / Sei corsieri morir l'un doppo l'altro / sotto l'eroe feroce, in cui possente / centimano valor battea le schiere» (III, I).

la libertà dell'arabo. Consenti
elogi alla mia morte, e scegli un marmo
che mi sia o statua eccelsa o tomba vile.

Brimonte E chi sei tu che alla Fortuna mostri
sì generose sprezzature? Io vidi
te meraviglie oprar nella battaglia
contra le genti dell'armeno.

Ermosilla/Usimano Ignoto avventuriere in questa guerra venni:
bramo ch'un'opra grande
mi palesi quel prencipe ch'io sono (III, I).

Cloridaspe e Usimano sembrano instaurare così una sorta di gara, giocata tutta su temi quali audacia, eroismo e coraggio. E solo dopo aver sconfitto gli Armeni[43] e liberato Cloridaspe, nel restituire all'antico rivale la vita e il regno, Usimano svela infine la sua identità.

Ermosilla/Usimano Ermosilla già fui. Servendo invano
Statira nei giardin, l'hore perdei:
hor lo strano girar de' casi miei
per liberarti, o re, mi fa Usimano.
La vita a te, la libertà perduta,
e lo scettro e la spada hor io ridono
delle tre Arabie il diadema, il trono (III, VII).

La risposta di Cloridaspe si pone, immediatamente, sul medesimo livello ideale, all'interno del medesimo codice di valori, tra due personaggi che rivendicano un comune *status* e soprattutto etica e valori comuni.

Cloridaspe Usiman, che può dir un che rinasce,
a chi la libertà, l'alma gli rende?
Tua cortesia se stessa sola intende

43. «*Floralba*. Oh che stragi, oh che morti, oh che ruine, / Usimano, ch'è il fulmine di Marte, / alle genti d'Arabia ha dato! / Oh quali / eccessi di valor, che i sensi eccede, / oprò l'acuta e folgorante spada! […] / *Vafrino*. Sento d'armi rumor, veggo Usiman che torna vincitore» (III, V). «*Brimonte*. Prencipe invitto, all'opre tue non manca / altro che paragon, onde il tuo nome, / nell'arte militar sovrasta a tutti» (III, VI).

e delle glorie sue s'adorna e pasce […]
Grazie rendi a te stesso,
che con opre immortali
le lingue opprimi ed ammutisci i detti,
e da te liberato
e tua mercè rinato,
chiedi la vita e'l regno,
che tu ne sei ben degno (III, VII).

A questo punto, la gara tra Cloridaspe e Usimano appare giocata tutta all'insegna della «cortesia». Alla risposta di Usimano («Vivi a te stesso e solo impera al regno: / chiedo solo Statira», III, VII), emerge il dramma interiore di Cloridaspe, intimamente lacerato tra l'amore verso la principessa di Persia e l'imprescindibile necessità, per un «cavaliere», di tener fede alla parola data. Proprio il tema della «cortesia» domina così il III atto e, in senso lato, carica di significazioni precise l'intero melodramma. In questa prospettiva, la ripresa della vicenda ariostesca di Leone e Ruggiero (*Orlando Furioso*, XLVI, 39) che rimanda a quella di Tito e Gisippo (*Decameron*, X, 8) oltre che confermare la fortuna di Ariosto nel dramma per musica del Seicento, diviene la spia dei più autentici referenti etici e ideali della *Statira*. Cloridaspe infatti non potrà respingere, seppur col cuore straziato, la richiesta di Usimano.

Cloridaspe Ahi, non imaginata amaritudine!
Ahi, contrasto d'amor e gratitudine!
L'anima, che tu m'hai restituita,
come cosa ch'è tua toglier mi puoi.
Lascia ch'un mio sospiro
possa al mio cor annunziar la morte.
Dà tempo alla Fortuna
che m'insegni a patir tanto dolore.
Stupisci che un vivente
lusinghi il suo sepolcro
e a sua sostanza acceleri le polvi.
Cedo Statira a te,
e me medesmo di Statira io privo.
E nel dirti così

a me stesso, già estinto, io sopravivo? […]

Usimano Magnanimo signore,
una così immortale cortesia,
in annali stellati
da man celeste registrata sia (III, VII).

Mentre Cloridaspe, solo e disperato, vagando in una, labirintica, simbolica selva, incapace di vivere senza la donna amata, pensa al suicidio[44], e Statira, dal canto suo, in un embrionale tentativo di approfondimento psicologico, ribellandosi a quel destino che, dinasticamente e politicamente, sembra esserle stato assegnato, pensa di votarsi per sempre a Pallade o a Diana[45], giunge Birsante, alla ricerca del figlio del re d'Egitto. Dopo aver riconosciuto il principe in Usimano[46], lo esorta a tornare in sé e a rinunciare a Statira, ritenendo la sua richiesta del tutto indegna di un sovrano, degna solo di uomini comuni, plebei, lontana da quei valori che dovrebbero orientare le scelte e il sentire di chi è destinato a regnare.

Birsante No, che non è da prencipe quest'atto.
D'aspra necessità, con l'armi acute,
violentar altrui?
Tu privi il re d'Arabia
della pietosa ed adorata moglie?
Dario che ne dirà?

44. «*Cloridaspe*. Non son più Cloridaspe, / son l'odio di me stesso, ira del Cielo, / la pena son del sacrilegio mio. / Il beneficio altrui / mi sottragge da morte: / io divento a me coltel, veneno. / L'anima, o Dio, mi sviscero dal seno. Liberator spietato, / benefattor dannoso, / fautor homicida, / medico pestilente, / in calice d'amara cortesia, / sotto color d'una felice sorte, / con un sorso infernal bevo la morte, / mentre professo immacolata fede / solo a colei che a sue bellezze india / Tirannamente resto / sforzato a rinnegar l'anima mia. / Cedei Statira? O dei, svenai me stesso. / Io distrussi, io sviscerai / il mio cor...» (III, X).

45. «*Statira*. Se perdo Cloridaspe, / sacrare io voglio mia verginità / a Pallade, a Diana / e professare eterna castità» (III, IX).

46. «*Birsante*. Cercata ho Libia e Mauritania tutta, / la China e l'India insino al Gange ho corsa, / né ho d'Usiman, del re d'Egitto figlio, / notitia, relation, memoria alcuna. / Cerco la Persia e sino ad ora indarno […] Nacqui grande in Egitto, e di quel re, / in altri tempi ambasciator qui fui: / cerco Usiman suo figlio e spia non sono» (II, XII).

Vorrà un egizio in Persia,
così, alla cieca, successor del regno?
Statira che farà?
Abolirà in istante
l'amor di Cloridaspe?
Seminari di lite
son le nozze rapite.
Matrimoni sforzati
son inferni incarnati […]

Usimano Ferma, Birsante, ferma!
Le mie ragioni ascolta.

Birsante Non parlar di ragioni.
I prencipi padroni della forza
non badano a ragion, quando si tratta
serbar il proprio o acquistar l'altrui,
ma nell'altre occorrenze,
delle sue proprie leggi il prence è servo,
e mal impera a' popoli soggetti,
chi non sa comandar a' propri affetti.
Altro è il pubblico scettro,
altra è voglia privata.
Non metter la corona
su la testa al capriccio.
Prencipe forastiero in casa altrui
urta in secche infelici,
in tempeste crudeli, in duri scogli,
chi corsaro si fa dell'altrui mogli.

Usimano Senza Statira io respirar non posso.

Birsante Impossibili vani e impropri a' grandi.

Usimano Inimico sarò della mia vita?

Birsante Chi ha senno al capo non ha strali al core

Usimano Havrò gettato i passi, il tempo e 'l sangue?

Birsante Per far giustitia ogni dispendio è poco.

Usimano Amor appresso te non trova scusa?

Birsante Ragione appresso te non trova loco?

Usimano Vicine ho le mie glorie.

Birsante Anzi i tuoi precipizi.

Usimano Il tempo aggiusta, appiana, opera tutto.

Birsante L'infamia può bruttar secoli e tempi.
Adempisci i tuoi sensi. Io partir voglio.
Usimano Non partir. Cedo a te: farò a tuo modo […]
Veggo del vero lume aperti i rai (III, XI).

Il brano appare interamente costruito sulla topica contrapposizione fra passione e ragione, fra onore e dovere, anche se il discorso del saggio consigliere sembra coniugare principi squisitamente etici con motivazioni di ben più concreto ordine politico. Il dialogo serrato fra Birsante (che insieme a Tersandro sembra significativamente sdoppiare la figura del consigliere del principe, in un totale ribaltamento in senso positivo dell'immagine di Seneca) e Usimano sembra riprendere, anche dal punto di vista schiettamente retorico (si osservi l'impiego della *sticomitia*) quello fra Seneca e Nerone nell'*Incoronazione di Poppea* (I, IX). Torna infatti l'immagine tutta negativa del sovrano schiavo della passione e perciò dimentico dei propri doveri, unita al *topos*, di ascendenza classica ma di larga fortuna in ambito medievale e umanistico, secondo cui chi non è capace «di governare» i propri istinti non può certo aspirare a governare i suoi sudditi. Il segmento culmina nell'affermazione secondo la quale, nonostante i compromessi necessari alla conservazione del potere, che solo in casi eccezionali, in vista del bene supremo dello Stato, potrebbero portare a una «deroga» (una velata, ambigua, ammissione della necessità della «ragion di stato») un re non può (e soprattutto non deve) considerarsi ad di sopra delle leggi («*Birsante*. ... delle sue proprie leggi il prence è servo», III, XI). La consonanza con il passo dell'*Incoronazione di Poppea* è quasi perfetta, anche se, in questo caso, gli esiti appaiono totalmente ribaltati. Se infatti nell'*Incoronazione di Poppea* o nella *Prosperità infelice di Giulio Cesare* i sovrani (Nerone soprattutto, ma anche Cesare nella sua ambigua posizione di ultimo eroe della Roma repubblicana e primo «tiranno» del futuro impero) sono rappresentati nel loro soggiacere irrazionale ai richiami della passione e nel proclamare in maniera decisa il primato assoluto della loro volontà, che è essa stessa legge contro qualsiasi norma vigente o principio di natura etica, Usimano, nella *Statira,* accoglie in maniera forse eccessivamente repentina, dopo le riserve iniziali, i consigli e le esortazioni di Birsante e rinuncia alla donna per cui aveva abbandonato il suo regno e

celato la sua identità. Una decisione, dopo dubbi, tentazioni e incertezze, che parrebbe, forse, confermare, nel tratteggiare un comportamento non certo lineare, la complessità del personaggio. Se infatti, fin dall'inizio, da quando abbandona la sua identità (sociale e sessuale) pur di stare accanto alla donna amata, Usimano sembrerebbe ricalcare la canonica tipologia del «tiranno effeminato», il cenno secondo cui si sarebbe innamorato per «fama» di Statira, pare fin dall'esordio travalicare il concetto di amore come *furor*, come cieca passione dei sensi, per proiettarsi in una dimensione per molti versi «cortese». La decisione del principe d'Egitto di lasciare gli abiti femminili e di andare comunque a combattere in difesa del regno di Persia assediato e infine di correre eroicamente a liberare Cloridaspe, prigioniero del nemico, inscrivono infatti il personaggio in una dimensione «altra», specularmente oppositiva rispetto a quella di Nerone o di Cesare. Egli, infine, seguendo i saggi consigli di Birsante, dopo le ultime incertezze, renderà all'angosciato Cloridaspe la donna amata.

Birsante Vedi là l'angoscioso. Adesso è il tempo
d'immortalar te stesso.
Alza i pensieri
all'auge delle glorie. Ecco il trionfo.
Sani homai nel tuo cuore,
balsamo di ragion, piaga d'amore.
Usimano Ch'io rifiuti Statira?
Che all'altar di quel volto
faccia ribelli i sacrifici miei?
Birsante Serva della viltà
l'anima tua sarà.
Chi da virtù non tiene il senso domo,
sente di plebe e non arriva all'huomo […]
Scendesti così tosto,
alto signor, da la maestà di re?
Te stesso cerco in te […]
Cloridaspe Fui Cloridaspe, sì,
ma tramontò il mio dì
e quel che fu non è,
da nume ribandito,
negli abissi del nulla è seppellito.

Usimano Signor, l'esser un re
è il più piccolo pregio che sia in te.
Tutti i titoli eccede tua virtù:
tua grandezza consiste in esser tu.
Liberale cedesti
Statira ad Usimano,
trionfar tu sapesti
d'un affetto fatale e sovrahumano.
Hor io Statira a te cedo e ridono,
illibata donzella,
unica principessa
in que' begl'occhi d'ogni luce adorni […]
Accetta questa gemma
che all'aurea tua virtù produsse Amore.
Non ricusar da prencipe obligato
sì prezioso dono.
Statira è tua. Se morto sei, rinasci
a paradiso offerto,
e con la reggia homai cangia il deserto (III, XII).

I due sovrani, caratterizzati nel loro agire da eroismo, liberalità, lealtà e, soprattutto, magnanimità, in sostanza da tutto quel «sistema di virtù» che secondo la tradizione medievale degli *specula principum* e la vasta pubblicistica umanistica doveva connotare l'*optimus princeps*, sono quindi rappresentati nella loro individualità e non appaiono certo l'uno il «doppio» dell'altro, come sovente avviene nei drammi per musica, ove personaggi e situazioni vengono spesso pedissequamente duplicati, in una sorta di *amplificatio* retorica, al solo fine di arricchire l'intreccio. Cloridaspe infatti, sin dall'inizio, si presenta come un principe nobile e generoso, legato a Statira da un amore sincero e non certo da una cieca e irrazionale passione dei sensi; è pronto a prendere le armi, a combattere e a sacrificarsi senza paura, anche per un regno che non è il suo, e soprattutto, in nome della parola data, in ossequio a un codice di valori da cui un principe non può (e non deve) derogare, non esita a rinunciare, anche se disperato, alla donna amata. Un comportamento dunque coerente e lineare per tutto il melodramma, senza incertezze o ripensamenti. Usimano invece, portatore anch'egli, no-

nostante tutto, di quelle virtù e di quei valori che contrassegnano la regalità stessa, è un personaggio meno lineare, ricco di ambiguità e contraddizioni, vittima della passione fino al punto di dimenticare sé stesso e il suo *status,* capace però di un ravvedimento repentino quanto sostanziale, che lo porterà, senza tentennamenti, ad abbandonare l'oggetto del suo desiderio, per difendere, eroicamente, un regno per lui straniero. E anche se, dopo l'epica liberazione del rivale, sembrerà tornare alla mai sopita passione e divenire nuovamente il personaggio irrazionale visto in apertura, alla fine Usimano riuscirà a riappropriarsi con successo delle virtù e dei valori propri dell'«ottimo principe». Un percorso più articolato e complesso, non privo di un intrinseco valore ideale e strutturale, rispetto ai bruschi (a volte totalmente immotivati tanto da risultare del tutto arbitrari e posticci) ravvedimenti di biechi «tiranni» (spesso in totale contrasto con la verità storica) delineati spesso nel melodramma solo in funzione del canonico lieto fine. Si delinea così, fra Cloridaspe e Usimano, una sorta di «gara» di magnanimità, che sembra rimandare all'universo ideale e al codice di valori propri della «cavalleria». In questo senso, la presenza del passo ariostesco si carica di un valore fortemente allusivo, quale evocazione precipua di tutto un mondo, dei suoi miti e dei suoi modelli.

Nella medesima prospettiva, si inserisce il conclusivo confronto tra Cloridaspe e Dario. Il vecchio re, informato dell'esito felice del conflitto e dunque del cessato pericolo per lo Stato[47], dopo aver dichiarato la sua imperitura gratitudine all'eroico principe di Arabia[48], concede al vincitore la mano della figlia Statira e il suo stesso regno.

47. «*Messo.* Rallegrati, signor, gioconda il seno / di letitia sublime. / Il re d'Arabia, / che alle battaglie e alle vittorie è nato, / sin negli alloggiamenti / delle nemiche genti ha posto il ferro. / Gl'eserciti ha svenati, acceso ha il foco / nel bagaglio real, nei padiglioni: / nella virtù guerriera ha lasciati di vista i paragoni. / Ferito lievemente egli è rimasto, / prigione dell'armeno, / ma un forte avventurier prencipe ignoto, / con due milla de' nostri, datigli da Brimonte, / è volato al nemico, e impetuoso, / sbaragliate le squadre, / atterrati i ripari, / sforzate le trincee, rotte le genti, / l'arabo ha liberato, / e tosto ritornar tutti vedrai / di glorie ricchi e delle spoglie onusti» (III, XIV).

48. «*Cloridaspe.* … Ho vinto. / Non havrà più la Persia / disturbi dall'armeno violento, / ch'è rimasto senz'armi e senza gente. / *Dario.* Da questo abbracciamento, / imperlato di lachrime, ricevi, / alto re, del mio cor gl'oblighi muti. / È gloria del tuo merto / la mia confusion. Parleran l'opre / della mia gratitudine immortale» (III, XV).

Dario Statira, giunto è il dì che a Cloridaspe
tu renda gratie d'opre in nome mio.
Da te, sublime re, conosco il regno:
a te, con mia Statira, hora lo dono.
Privata vita amerò meglio, e gl'anni
possederò forse più lunghi.
Re vissi agl'altri, in mille cure oppresso.
Privato, in pace, viverò a me stesso (III, XVI).

La rinuncia di Dario potrebbe apparire il punto di arrivo di quella lucida, sconsolata riflessione sulle aporie del regnare, sulla connaturata «infelicità dei principi»[49], perennemente scissi tra norme etiche, aspirazioni ad un improbabile «dover essere» e i continui compromessi necessari per governare e conservare il potere. Un segno di come anche la figura del vecchio sovrano sembri travalicare qualsiasi *cliché* e mostrare un interessante spessore, nei suoi dubbi, nelle sue incertezze, nella sua sempre sottesa tentazione di abbandonare il suo ruolo, alla ricerca di una vita «altra» e diversa. Un giusto re drammaticamente lacerato nel suo intimo, che sente l'esercizio del potere come una responsabilità ed un peso e non certo come irrazionale arbitrio e tirannia. Ma questa rinuncia, al di là dal costituire l'ovvio punto di arrivo di un tormentato rapporto con il regnare, delineato fin dall'inizio, diviene il mezzo per innescare una ulteriore «gara» di magnanimità fra Dario e Cloridaspe.

Cloridaspe La sposa accetto, il regno non rifiuto,
ma sia tuo finchè vivi. E vivi sempre!
Dario Quest'aureo scettro a te rinuncio, il dono
in riguardo al tuo merto.
E' d'ogni azione mia la più sublime,
dell'human, del regal trascendo il modo,
e sei tu causa che di me stesso io lodo.
Cloridaspe E come re di Persia e di Arabia,
della tua maestà m'humilio al trono
e sopra me medesmo io ti corono (III, XVI)

49. Sulla matrice umanistica del tema cfr. P. Bracciolini, *De infelicitate principum*, a cura di D. Canfora, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1998.

La nobile competizione tra i due monarchi non è solo una strutturale *duplicatio*, una sorta di *amplificatio* retorica del confronto precedentemente istituito tra Cloridaspe e Usimano, ma è il mezzo ulteriore per sottolineare il ruolo centrale che il tema della «magnanimità» all'interno del melodramma assume. Potrebbe infatti apparire una svolta inspiegabile, in netta contrapposizione con i valori repubblicani della Serenissima e soprattutto in evidente contrasto con gli ideali antimonarchici degli Incogniti, l'aver delineato (facendo solo un cenno, peraltro marginale e drammaturgicamente irrilevante, alla canonica polemica anticortigiana)[50] questa singolare galleria di «ottimi principi». Ad un esame più attento però una lettura di questo tipo non può non apparire schematica e riduttiva. Le «virtù» dei regali protagonisti della *Statira*, oltre che agli *specula* medievali rimandano infatti in maniera plastica all'universo cavalleresco, a quei valori della «cortesia» sottilmente evocati dall'allusione ariostesca. In maniera ancor più sottile infatti, tali virtù sono costantemente contrapposte non tanto ai topici eccessi dei «tiranni», ma all'agire, al sentire della «plebe» («*Birsante*. Chi di virtù non tiene il senso domo / sente di plebe…», III, XII)[51]. E nel momento in cui Usimano uccide il generale Nicarco, considerandolo, a torto, un traditore (per un senso di lealtà non aveva infatti voluto uccidere Cloridaspe, ma, così facendo, non aveva tenuto fede alla parola precedentemente data al principe d'Egitto, derogando in questo senso dai dettami della «cavalleria»), questi insiste

50. Solo un cenno è riservato a questo tema, che riveste nell'opera un ruolo del tutto marginale. Un servo indiano, infatti, enumera brevemente i tipici mali della vita in corte («*Servo indiano*. In India vo' tornar, corte non voglio […] Sempre frodi, sempre inganni / han la corte riempita: / meglio è ber l'acqua di vita, / che tranghiottir di pane invece affanni. / Sempre guerra, sempre sacco / e diluvio di gabelle. / Non cur'io saper novelle: Bellona e Marte è a me pippa e tabacco. / Lascio al re che ci governa, / trionfare in ogni parte. / Mio trionfo è nelle carte, / ed il mio padiglione è una taverna», II, XVI). Evidente quanto ovvia è la precisa connotazione «comica» del passo.

51. Allo stesso modo si ribadisce come la singolare attrazione di un'umile ancella quale Floralba nei confronti di un principe, unita ad una altrettanto inspiegabile raffinatezza dei tratti somatici, non possano che essere inequivocabili segni di un elevato sentire e di un altrettanto elevato *status* sociale («*Floralba*. Io non so da qual madre, da qual padre / generata al mondo sto, / ma se di un re mi sento innamorata, / forse ch'io son di regia stirpe nata», I, XII).

sull'origine «vile» del personaggio («*Usimano*. Vilissimo plebeo, schiavo arricchito, II, IX). Proprio in questa prospettiva la *Statira* pare caricarsi del suo significato più autentico, anche se, consapevolmente, dissimulato. Nell'apparentemente singolare accantonamento dei tradizionali temi antitirannici e repubblicani, che costituivano certo un carattere fortemente connotativo della cultura e dell'ideologia veneziana, la polemica politica sembra farsi, in questo caso, ben più circostanziata e concreta. All'interno della *Statira* infatti, obiettivo degli strali di Busenello sembrano essere non tanto i «tiranni» antichi e moderni (anche se ferma resta la condanna di ogni arbitrio ed eccesso da parte di chi regna) ma, inequivocabilmente, le classi emergenti, i «nuovi ricchi», i «plebei» che vorrebbero sostituire l'antico patriziato nel governo della Serenissima[52]. Proprio contro questi ceti emergenti l'autore sembra indirizzare tutto il suo disprezzo, considerandoli, in sostanza, i nuovi, moderni «tiranni», in netta, irriducibile opposizione a quei valori di «magnanimità», nobiltà e «cortesia» di cui i personaggi regali nella finzione del melodramma, l'antico patriziato nella realtà della Serenissima, sarebbero gli unici possibili portatori. In questo senso, il costante, nostalgico, richiamo ai grandi temi della «cavalleria», come si è visto vero *leit-motiv* dell'intero dramma, costituisce la tutta politica evocazione di quell'universo etico ed ideale, ritenuto patrimonio imprescindibile di un'unica classe sociale, e del suo antico primato. Il mondo cavalleresco, ove eroismo, lealtà, magnanimità regnavano incontrastati, sembra quindi contrapporsi, in maniera inesorabile e senza alcuna possibilità di conciliazione, a quel mondo aridamente e pragmaticamente mercantile che stava emergendo, in una visione in cui le classi sociali appaiono totalmente diverse e tra loro idealmente impenetrabili. E se pure la guerra è stata considerata tema conduttore del dramma, ancor più rilevante, dal punto di vista politico è la polemica contro l'uso arbitrario delle armi e l'aspirazione alla pace che attraversa l'intera opera. Si è già visto infatti come Dario, in apertura, dichiari la sua riluttanza nei confronti di ogni tipo di conflitto armato, ma la guerra avversata dal sovrano non è l'ideale epopea dei cavalieri antichi o la lotta contro gli infedeli, ma sembra piuttosto coincidere con quell'espansionismo dettato da mere

52. Per quanto riguarda questo fondamentale aspetto dell'ideologia di Busenello cfr. Cappiello, *Dà l'ali al piombo* cit., pp. 4 sgg.

motivazioni di ordine schiettamente economico e mercantile, propugnato con forza dai nuovi ceti emergenti. Un tema particolarmente caro al «conservatore» Busenello, già presente nella *Prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore*[53], ove altrettanto netta era stata la condanna di qualsiasi guerra, determinata dalla gretta avidità di condottieri e di «tiranni». E non a caso proprio il tema della concordia fra gli Stati torna anche in chiusura del dramma. Dopo una topica agnizione finale, per cui Floralba viene riconosciuta quale Lindaura, sorella di Cloridaspe e figlia del re d'Arabia, allontanata ancora in fasce dal suo paese e dalla sua famiglia, e dopo un altrettanto canonico doppio matrimonio (Cloridaspe/Statira; Lindaura/Usimano) si esalta la pace, stabile e duratura, che da quel momento si sarebbe instaurata tra i regni di Persia, Arabia ed Egitto[54]. Un netto rifiuto, quindi, di ogni politica bellicisticamente espansionistica, in nome di vani ampliamenti territoriali o di profitti mercantilistici. In quest'ottica, l'idea di un Mediterraneo finalmente pacificato, in cui la *civilitas* ha sconfitto la «barbara» *immanitas* (degli Armeni, o piuttosto dei Turchi?) risulta non tanto una splendida utopia, quanto un auspicio ben più concreto. E nella nostalgica evocazione di un antico patriziato, contrassegnato da un preciso codice di valori ma inesorabilmente avviato verso un lento declino, e il vagheggiamento di una pace duratura sui mari, foriera di autentica, onesta, ricchezza e prosperità, si colloca il senso più vero della *Statira*, paradossalmente, al di là degli esteriori, «meravigliosi», rimandi ad un

53. «*Secondo capitano*. Benedetta la guerra, / che alle genti otiose e scioperate, / senz'altre possession porta l'entrate. / Se il nostro comandante / in tanti anni di guerra, / ha depredate le sostanze altrui, / ben è ragion che noi rubbiamo a lui. / *Primo capitano*. Io voglio esser più tosto / scelerato, ma ricco, / che povero ma pio. /Viver non ponno insieme / la guerra e l'innocenza. / D'altri sia la conscienza e l'oro mio. *Secondo capitano*. Dunque andiamo al conflitto allegramente [...] e i capitali qui da noi rubati / faranno i nostri posteri beati» (*La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore*, I, VII). L'esplicita condanna della guerra, da parte degli stessi soldati, pare però rimandare, in entrambi i casi, a una più generale critica verso qualsiasi forma di conflitto dettato da ragioni mercantili. Di qui l'equazione guerra = fraudolento aumento della ricchezza.

54. «*Usimano*. Arabo re, la tua sorella in moglie / dona a me. Sia l'Egitto / unito eternamente / dell'Arabia ai tre regni. E 'l vasto Nilo / con dubio corso, equivocando sede / a' tuoi regni ed a' miei / con labra di cristal ribaci il piede» (III, XVII).

mondo favoloso e lontano, l'opera, forse politicamente più «militante» di Busenello, in cui le mai sopite o rinnegate tensioni etiche si coniugano con scelte politiche e ideali di drammatica e cogente attualità. E il mondo apparentemente lontano, l'ostentato esotismo in cui tali tematiche appaiono relegate, non sono che il mezzo per «onestamente dissimulare» contraddizioni e problemi drammaticamente legati alla contemporaneità.

III

Re e «tiranni» sulla scena veneziana

1. Allo scorcio degli anni Sessanta risale l'*Artaxerse, overo l'Ormonda costante* di Aurelio Aureli (1669) su musica di Carlo Grassi[1]. Veneziano, membro dell'Accademia degli Imperfetti, Aureli esaspera la tendenza ad adeguarsi ai gusti e alle inclinazioni del pubblico, pronto a cogliere, nella sua vasta produzione di drammi per musica (fu autore di oltre quaranta libretti) gli aspetti più decorativi e «fastosi» della tradizione veneziana.

L'*Artaxerse*, ancora una volta, secondo una prassi diffusa nella Venezia del tempo, è ambientato in una mitica Persia[2] e muove, secondo quanto afferma l'autore stesso, da vaghe suggestioni plutarchee, come di consueto ampiamente arricchite da spunti d'invenzione[3]. Oltremodo

1. *L'Artaxerse overo L'Ormonda costante. Drama per musica nel famoso teatro Grimano. L'anno 1669 di Aurelio Aureli opera decimaquinta. Dedicato agli illustrissimi signori Giovan Carlo e Vincenzo fratelli Grimani*, in Venetia, per Francesco Nicolini, 1669. L'opera fu musicata da Carlo Grassi. Per un breve profilo di Aureli cfr. la voce curata da A. Mutini in DBI, 4 (1962), pp. 587-591. Su Carlo Grassi (1634c.-1688) cfr. la voce curata da A. Petacchi in DBI, 59 (2002), pp. 185-188.

2. Sulla Persia e sul suo ruolo nel teatro veneziano del XVII secolo cfr. A.M. Piemontese, P*ersia e Persiani nel dramma per musica veneziano*, in *Opera e libretto*, a cura di M.T. Muraro e G. Morelli, Firenze, Olschki, 1990, pp. 1-29 e il capitolo II del presente volume.

3. «Artaxerse, figlio di Dario e di Parisatide, fu re della Persia. Di tre fratelli ch'ebbe, Ciro solo, il secondo, fu d'animo fiero e ambitioso e fin da fanciullo cominciò a desiderare il regno. Fatto adulto, tese più di una insidia al fratello regnante, ma, perdonatogli ogni errore dalla clemenza d'Artaxerse a richiesta della madre Parisatide che lo favoriva, restò finalmente eletto prefetto della Lidia e signore delle regioni maritime. Ciro, di ciò non contento, vedendo ch'Artaxerse, per natura effeminato, si tratteneva negli otii delitiosi del regno, indusse i Lacedemoni a unirsi seco e col loro aiuto mosse aspra guerra ad Artaxerse, nella quale finalmente, doppo varii sanguinosi successi, restò il medesimo Ciro da un valoroso giovinetto persiano, detto Metrodote, ucciso in battaglia. Ita Plutarco. Ma, tralasciando i tragici avvenimenti, per condurre il dramma a lieto fine, si finge…» (*Argomento*, p.

significativi risultano in proposito gli *Argomenti* di questi melodrammi, embrionali enunciazioni di poetica, in cui si sottolinea la differenza tra «storia» e «invenzione»[4], cioè tra la fonte storica, che costituisce in sostanza l'antefatto della vicenda, e «quel che si finge», cioè il vero e proprio intreccio, di sapore schiettamente romanzesco[5]. Centrale è infatti in queste opere la vicenda sentimentale, ricca di travestimenti, scambi di persona e di identità sessuale, di equivoci, inganni, tradimenti e gelosie, di amori contrastati e non corrisposti, fino al disvelamento e alla ricomposizione finale, secondo quel criterio di «pluralità dispersiva» che connota non solo l'architettura nel suo ricercato policentrismo o la pittura nella sua ostentata policromia[6], ma che sembra caratterizzare l'essenza stessa della scrittura melodrammatica, in cui la reiterazione / frantumazione dell'intreccio principale e l'essere ognuno «altro» da quello che sembra, pare rimandare a quel senso di instabilità e illusorietà del reale peculiare del teatro e di ogni aspetto della cultura e dell'immaginario barocco.

L'*Artaxerse* è imperniato sull'irriducibile contrasto tra due fratelli, due eroi «negativi», l'ambizioso Ciro, pronto a tutto pur di ottenere il potere, e Artaserse, sovrano legittimo, però lascivo ed «effemminato». Alla smodata brama di regnare di Ciro, che è in sostanza cupidigia di ricchezza e di onori, di servile adulazione da parte delle masse, in sostanza folle desiderio di tutti quegli orpelli esteriori con cui viene identificato il potere monarchico, si contrappone la voce di Climero, «satrapo della Persia, uomo saggio e dotto in tutte le scienze», in sostanza vero «filosofo»,

non num.). La fonte è Plutarco, *Vita di Arato e Artaserse*. Su specificità e caratteri di questa vita plutarchea cfr. D. P. Orsi, *La rappresentazione del sovrano nella 'Vita di Artaserse' plutarchea*, in «Ancient Society», 19 (1988), pp. 135-160; S. Ferrucci, *Tirabazo e la veste del re*, in «I Quaderni del ramo d'oro», 11 (2019), pp. 19-38.

4. Sul «paratesto» come luogo privilegiato di dibattito teorico cfr. A. Chiarelli-A. Pompilio, *«Or vaghi, or fieri». Cenni di poetica nei libretti veneziani*, Bologna, Clueb, 2004. Sul rapporto fra «storia» e «invenzione» cfr. F. Decroisette, *Variations sur le vrai et l'inventé dans le paratexte des livrets italiens au XVII siècle*, in «Litteratures classiques», 83 (2014), pp. 167-183.

5. Per quanto riguarda forme e caratteri del romanzo barocco cfr. A. M. Pedullà, *Nel labirinto. Studi comparati sul romanzo barocco*, Napoli, Liguori, 2003.

6. Cfr. A. Battistini, *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno Editrice, 2000, p. 152.

pronto non solo a consigliare e moderare il principe, ma a enunciare le fondamentali leggi della politica.

Ciro A me le selve, ad Artaxerse il regno?
Ei tra le pompe, ed io tra l'erbe?
Se natura mi diede
egual cuna alla sua, perché il destino
al suo regio voler mi sottopone?
Forse indegno è 'l mio crin d'auree corone?
Climero Primogenito ei nacque, a lui per legge
questo impero è dovuto. A te la speme,
di regnar non è tolta […]
Ciro Se non rendo contento
il mio desir […]
scuoto la Persia e domo l'Asia e 'l mondo (I, V).

Sarà proprio Climero a svelare, con disincantata lucidità, all'incredulo e sprezzante Ciro, tutte le aporie e le angosce del regnare.

Climero Placati, o Ciro! Ascolta:
tu le porpore ambisci,
tu alla corona aspiri,
né t'avedi che brami
un cumulo d'affanni e di martiri?
Quel diadema che cinge un regio crine,
è di Ision una dentata rota,
che tra cure penose,
con punture incessanti,
tormenta e affligge
i miseri regnanti.
Ciro Dar legge a Stati, a regni,
calpestar gemme ed ori,
rimirarsi d'intorno
popoli adoratori,
chiami affanni e martiri?
O tu vile nascesti, o pur deliri (I, V)[7].

7. La riflessione di Climero termina con una topica esaltazione delle «selve», contrapposte alla corruzione della corte («*Climero*. Segui la caccia, riedi / ai piaceri

E il commento conclusivo di Climero, seppur topico (si pensi alle analoghe considerazioni presenti nell'*Incoronazione di Poppea*, I, VII) non fa che confermare l'amara e disincantata concezione del potere monarchico a cui è giunto il vecchio saggio.

Climero Ambition tiranna,
che non può ne' mortal, e che non fa?
La ragione accieca e inganna
con chimere e vanità […]
Infelice chi regna.
Mai riposo non ha, notte né dì.
Tutto brama e sempre sdegna
ciò ch' il Ciel in don gli offrì.
Son tormenti
de' viventi
regie pompe e fasti humani,
e i popoli insani
gli stimano contenti.
Son fugaci al par de' venti
le superbe vanità (I, VI).

La vicenda è però complicata dall'intreccio sentimentale, per cui Artaserse, marito di Statira, si innamora per fama di Ormonda, principessa di Frigia e sposa del suo amico Eurimene, di cui Statira è a sua volta innamorata. Di qui il solito gioco di scambi, inganni e gelosie.

Dal punto di vista ideale e drammaturgico, centrale è il dialogo tra Ciro e una demoniaca statua di marmo «tra le rovine d'un antico palaggio distrutto fuori di Susa». Ciro, ancora roso dall'ambizione, interroga infatti il simulacro sul suo destino. E l'apparire in scena di uno spirito infernale non fa che sottolineare, ancora una volta, tutta la negatività della brama di potere e, in senso lato, di qualsiasi illegittima aspirazione a regnare.

del bosco. / Qui pestifero tosco / d'invidia non s'annida. / Qui di tromba guerriera / non giunge il suon, né con falangi armate / strugge i solchi, arde i tetti hoste rapace. / Tu non sai che sia dir viver in pace» (I, VI). Torna, come nella *Prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore* e nella *Statira* di Busenello, la decisa condanna della guerra, considerata solo figlia dell'avidità.

Ciro Regno, dove sei? Chi 'l tuo sentier m'addita?
Stelle avverse a' miei desiri,
o sanatemi i martiri,
o toglietemi la vita.
Ma se sorde le stelle
sono a tanti miei guai,
a voi ricorro homai,
numi horrendi d'abisso.
Ditemi: regnerò?
Svelate a me ciò c'ha il Destin prefisso.
Già con bassi sussurri
dal gran regno del foco,
neri spirti vi invoco […]
Parla, gelido marmo,
parla, dico. Che sì,
ch'io fermo l'ombre in su la faccia al dì.
Su, palesami, dì:
Ciro mai pace havrà?
Regnerà?
Che farà?
Statua Armi, armi.
Ciro Ne spieghi.
Altre voci, altri carmi,
io non t'intendo, o poste mie schernite!
Torna al tuo seggio, horrido spirto, in Dite.
(*Qui la statua si spezza e vola fuori un demone infernale*)
Ma se, spirti guerrieri,
mi sveglia un marmo ad imbrandir la spada,
farò, farò che cada
Artaxerse trafitto (I, XIV).

Al di là di qualsiasi ovvia interpretazione di tipo antropologico (si pensi alla fortuna nel teatro del Seicento del visionario confronto fra un essere vivente e un essere inanimato dalle evidenti valenze infernali) la scena costituisce un chiaro esempio della connotazione fortemente visiva della scrittura melodrammatica. D'altro canto, l'archetipo costituito dal mito del *Convitato di pietra* è, a questa data, ampiamente circolante nel tea-

tro europeo[8]. E la volontà da parte di Ciro di impadronirsi del potere non attraverso sordidi intrighi di palazzo, ma grazie al valore delle armi, sembrerebbe denotare una sorta di ambigua, contraddittoria, magnanimità da parte dell'aspirante monarca. La voce di Climero intanto continua però a ribadire la vanità, la caducità di ogni potere terreno, di cui proprio le rovine, sembrano topicamente costituire l'emblema più eloquente, lo specchio più veritiero di ogni gloria e fasto umano.

Climero Ciro, benché lontano,
le tue strane follie vidi ed intesi.
Co' tuoi vani pensieri,
che presumi, che speri,
che non muoiano i regi?
Specchiati, o prence, in queste
demolite ruine:
cadono i bronzi e i marmi,
e le pompe superbe
han funesto sepolchro in seno all'erbe (I, XV).

L'ingresso a Susa «sopra sontuoso carro tirato da schiavi, seguito da quantità di soldati e di popolo» (II, X) costituisce non solo un mezzo per ostentare quegli elementi di profonda suggestione visiva tanto cari al teatro di Aureli, ma l'espediente per sottolineare come l'oro e la ricchezza siano il vero e unico perno attorno al quale sembra gravitare la vita delle corti, e come, al contrario, l'amore per la gloria sia l'unico motore delle azioni dell'ambizioso ma pur sempre eroico Ciro («*Ciro*. L'idolo della plebe / il sostegno del mondo / il metallo più biondo, / guerrieri amici a voi nel grembo io sparsi […] Immortal fama e non ricchezze ambisco», I, XV). E se Climero tenterà ancora di frenare «il folle desir» di Ciro, il giovane ribadirà di aspirare «a quell'altezza […] ch'è d'ogni animo grande / meta sublime» e allontanerà quindi da sé, con decisione, il vecchio saggio, visto ormai quale fastidioso ostacolo per i suoi piani. Climero così, nonostante il suo disincanto e l'intento di preservare e conservare il potere

8. Sulla diffusione europea di questo tema cfr. G. Macchia, *Vita, avventure e morte di don Giovanni*, Bari, Laterza, 1966.

legittimo, si vedrà costretto a svelare ad Artaserse i piani dell'aspirante usurpatore («*Climero*. Volerò ad Artaxerse, e fia mia cura / de' rubelli scoprir l'alta congiura», II, XI). Emerge a questo punto un crudo spaccato di vita cortigiana, in cui «ragion di Stato» e «dissimulazione»[9] vengono a scontrarsi. Ciro infatti giungerà a corte, incontrerà il fratello e deciderà di simulare («*Ciro*. Fingi, o volto […] copra lo sdegno un simulato amor», II, XVI), così come simulerà Artaserse («*Artaserse*. … o quanto grato, / m'è il tuo arrivo alla reggia! Al sen t'accolgo / con aspetto giocondo. *Da sé*. Così il velen dell'ira mia nascondo», II, XVI). Giunti al confronto finale non si assiste, quindi, allo scontro tra un eroe positivo e un eroe negativo, ma entrambi appaiono intrinsecamente portatori di quella negatività connessa all'istituto stesso della corte, entrambi potenziali «tiranni», simulatori e dissimulatori. Artaserse, per frenare le ambizioni del fratello e per placare la plebe divenuta a lui ostile, ordinerà quindi di uccidere i congiurati più importanti e, in uno straordinario *coup de théâtre,* di far servire a Ciro, le loro teste («*Qui si vedono sopra una tavola quattro teste de' satrapi rubelli confederati di Ciro decapitati d'ordine regio*», II, XVII). Un ricorso, lucido e spregiudicato, all'impiego di mezzi estremi, crudeli, al fine della conservazione del regno, in cui pare riecheggiare, nell'ovvia enfatizzazione teatrale e barocca, l'eco delle massime del Segretario fiorentino. Un'allusione al mito di Atreo e Tieste e al loro macabro banchetto, a cui parrebbe sommarsi la suggestione della vicenda di Salomè e della testa del Battista[10].

Nel terzo atto si assisterà allo scioglimento dell'intricata vicenda sentimentale, per cui ognuno tornerà con il legittimo *partner*, e a un lieto

9. Sul valore della «dissimulazione» nella politica barocca cfr. R. Villari, *Elogio della dissimulazione. La lotta politica nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 2003; Id., *Politica barocca. Inquietudini, mutamento e prudenza*, Roma-Bari, Laterza, 2010. Cfr. inoltre F. S. Minervini, *Simulazioni e machiavellismi nel teatro del Seicento*, in *Il principe e le scene. Metafore del potere tra antico e moderno*, a cura di G. Distaso, Bari, Stilo Editrice, 2014, pp. 205-217. Ovvio infine il rimando a S. Ammirato, *Della dissimulazione onesta*, a cura di S. S. Nigro, Torino, Einaudi, 1997 (in particolare l'*Introduzione*, pp. XI-XXXVII).

10. Per quanto riguarda la «fortuna» di Salomè nel teatro italiano del Seicento cfr. G. Distaso, *'De l'altre meraviglie'. Teatro religioso in Puglia (secoli XVI-XVIII)*, in «Musica e teatro. Quaderni degli Amici della Scala», 6 (1987), pp. 133-137.

fine, che appare, contro ogni fonte storica, dettato essenzialmente dalle convenzioni del genere: Ciro infatti dapprima medita vendetta per la crudeltà mostrata dal fratello e continua a ordire inganni per impadronirsi del potere, quindi, in maniera del tutto repentina e per molti versi inspiegabile, si ravvede, mentre Artaserse, convinto che la *cupio regnandi* del fratello derivi non da pura e bieca ambizione, ma da una legittima, regale, magnanimità, da un nobile desiderio di gloria, gli concede il regno di Lidia. I due «tiranni», accecati per un tratto della loro vita da lascivia e ambizione, crudeli e dissimulatori, sembrano trasformarsi, nell'ostentato lieto fine, in giusti monarchi.

Una intelaiatura strutturale in parte affine è presente in *Ierone tiranno di Siracusa*, sempre di Aureli (1688)[11]. All'interno di una vicenda particolarmente complicata, ricca di amori, travestimenti, identità negate poi svelate, si assiste, come nell'*Artaxerse*, all'irriducibile contrasto tra due principi che si contendono lo stesso regno. La contrapposizione è qui tra «Eumene e Ierone, questi di genio lascivo e crudele ed ambizioso d'impero, l'altro di natura piacevole ed amico della virtù […] dal padre inviato alla scuole famose d'Atene ad apprendere le scienze»[12], contrapposizione che sembrerebbe in parte riprendere il nucleo centrale di una

11. *Il Ierone tiranno di Siracusa. Dramma per musica di Aurelio Aureli da rappresentarsi nel teatro dell'illustri signori Capranica l'anno 1694*, in Roma, per Giovan Giacomo Komarek Boemo all'Angelo Custode, 1694. La prima rappresentazione era avvenuta a Piacenza nel 1688. La musica era di Bernardo Sabadini. Per un profilo di Sabadini (1640c--1718) cfr. la voce curata da F. Lora in DBI, 89 (2017), pp. 215-217.

12. «Stilicone re di Siracusa ebbe due figli, Eumene e Ierone, questi di genio lascivo e crudele e ambizioso d'impero, l'altro di natura piacevole ed amico della virtù. Giunto Eumene all'aprile degli anni, fu dal padre inviato alle scuole famose d'Atene ad apprendere le scienze […] S'invaghì di Clotilde, bellissima principessa, figlia di Ariodate, signor di quel regno. Corrisposto d'egual fiamma al suo ardore […] ebbe avviso della morte improvvisa di Stilicone, suo genitore e di come Ierone, assistito da alquanti primati della sua corte, gli aveva tirannicamente usurpato il regno. Eumene, ciò inteso, ricorse con alma intrepida ad Ariodate e, chiestali Clotilde in isposa, non solo l'ottenne, ma adunata dal greco re poderosa armata navale, fe' che Eumene si portasse con la sposa Clotilde alle spiagge di Siracusa, per conquistar quel trono ingiustamente usurpato…» (*Argomento del dramma*, pp. non num.).

fortunata commedia di Lope de Vega, *Lo cierto por lo dudoso* (1625)[13]. La presenza dell'equazione lascivia, armi = tirannia e cultura = buon governo, sembrerebbe attestare, sia pure nelle forme mediate della scrittura melodrammatica, la permanenza di un *topos* che tanta fortuna aveva riscosso anche in area rinascimentale e umanistica.

Nel dramma l'azione prende le mosse dalla lettura in scena, da parte di Ierone, del testamento di Stilicone, re di Siracusa, padre dei due antagonisti, mentre Eumene sta tornando in patria per riappropriarsi del regno usurpato dal fratello.

Ierone – Sta su troni de' regi,
ove il cieco mortal d'ombre si pasce
legge scritta dal Ciel: -More chi nasce- […]
Per render immortale
l'uom che termina in polve,
la virtù sola è il balsamo vitale.
Eumene, che di questa ha l'alma adorna,
al fier Ieron l'insegni.
E se fia ch'egli sdegni
d'apprenderla, ne tempri
la ferocia del cor. Mancando Eumene,
privo di prole, io vuo' ch'al trono, al regno
successor sia chi è per virtù più degno – (I, II).

Torna, con ossessiva insistenza, il tema della caducità di ogni forma di potere umano e della vita stessa, a cui si aggiunge l'equazione politicamente ben più pregnante, tra buon governo e «virtù», che porta alla ribellione di Ierone («*Ierone.* … ed un canuto insano / che nel regno dell'ombre è già sepolto, / de le vicende umane / dispor vorrà con questa carta in terra? / Del genitore ed onta / regnar vogl'io», I, II). Ierone si presenta quindi con tutte le ambizioni, le contraddizioni, le luci e le ombre di un «principe nuovo», che vorrebbe farsi artefice del proprio destino. Giunge

13. Sulla fortuna di questa commedia di Lope nel teatro per musica del Seicento cfr. Tedesco, *«Scrivere a gusti del popolo»* cit.; L. Cataldi, *Lo cierto por lo dudoso trasformato in Xerse,* in «Studi urbinati. Scienze umane e sociali», 65 (1992), pp. 309-333.

quindi a Siracusa Eumene, pronto a riprendersi il trono attraverso le armi («*Eumene*. Amici eroi siam giunti / dove frena l'impero / del regno mio l'usurpator indegno: / la tirannide sua dal soglio cada», I, VI), non senza ricorrere, prima, alla forza della diplomazia (invia infatti, presso il fratello, Lisarco, giovane principe di Corinto). Al netto e sprezzante rifiuto di Ierone[14], Eumene non potrà che rispondere con la guerra («*Eumene*. Già che guerra desia, guerra farò», I, XVIII). Dopo uno scontro diretto con il fratello, egli sarà catturato e portato, anche in questo caso, come prigioniero, sul carro del vincitore («*Ierone sovra carro trionfante tirato da soldati fatti prigionieri in battaglia, con Eumene incatenato a' suoi piedi sul carro, preceduto da nobiltà e popolo a suono di trombe*», II, IV). Ancora una volta, un espediente scenico di sincero effetto, a conferma di come, in Aureli, al di là delle tensioni etico-politiche pur sempre presenti, a prevalere in maniera netta sia l'elemento «meravigliosamente» spettacolare. Ma Ierone, non pago del trionfo e dell'umiliazione inflitta al fratello, comprende che solo la eliminazione fisica dell'antagonista potrà assicurare la sua permanenza sul trono. In ossequio quindi alla «ragion di Stato» (e alla mai sopita memoria dei precetti machiavelliani)[15] impone così la condanna a morte di Eumene («*Ierone*. Vanne, e prescrivi / ad Eumene il veleno, e nell'orrendo /carcere dov'è accolto / fia che rimanga or or l'empio sepolto», II, XV). Ma Osmicle, il principe moro ospite della corte siracusana a cui Ierone aveva affidato l'ingrato compito («*Osmicle*. A un tuo germano? Ed io / dovrei eseguir così esecrando eccesso?», II, XV), risparmierà Eumene e addirittura gli darà i suoi abiti, in modo che questi possa uscire dalla prigione e girare liberamente travestito da moro («*Osmicle*. Chi obbedisce a' tiranni / macchia sé stesso e oscura illustre cuna […] Simile a' miei guerrieri /sconosciuto potrai / star in corte…», II, XVIII). Costretto dunque, per superiori motivazioni politiche alla «dissimulazione», Eume-

14. «*Ierone*. O temerario al par di chi t'invia! / Non so chi mi raffreni / ch'or sveller non ti faccia al mio cospetto / dalle fauci la lingua e 'l cor dal petto. / Torna ad Eumene e digli: - Chi cede ad altri il regno, / mostrasi indegno di calcare il trono. / S'ei m'è germano, il regnatore io sono. E se l'empio / vêr me l'armi volgerà / crudo scempio / del suo cor Ieron farà. / E pugnando, / ferendo, atterrando, / all'ardir suo risponderò col brando» (I, XII).

15. Machiavelli, *Il Principe*, V.

ne si imbatte infine in Ierone addormentato ed è sul punto di compiere la sua vendetta, ma viene fermato da imprescindibili ragioni di natura etica.

Eumene Eumene è questo il tempo
di far le tue vendette.
Vibra il colpo. Che tardi? Un huom sì iniquo
dorma sonni di Lete. Ah, no, che tenti,
alma di re? Tinger vorrai l'acciaro
nel sangue d'un german? Ma chi spietato
procurò la mia morte,
vivo lasciar dovrò?
Mora il perfido. No,
con opra sì indegna
non sia mai ver ch'oscuri
il lume a la mia gloria.
Spero tosto in cipressi
l'alte palme cangiar di sua vittoria.
Saprò tornando in campo
con più forte vigore
da campione atterrarlo,
senza ucciderlo qui da traditore (III, XIII).

Il tema della mancata uccisione del tiranno dormiente è certo un *topos* nel teatro del Seicento (si pensi all'archetipo costituito dalla mancata vendetta di Amleto nei confronti dell'usurpatore Claudio[16]) e ricorre con una certa frequenza nella letteratura melodrammatica, ma in questo caso si colora di sfumature ben più complesse. A fermare Eumene è infatti la ferma volontà di non comportarsi da «traditore», di sconfiggere l'usurpatore con le armi: in sostanza a trattenerlo è la sua «virtù», il suo essere un sovrano magnanimo, ben diverso dal crudele e spregiudicato «tiranno» Ierone. Una vendetta contro un personaggio inerme, addormentato, porrebbe Eumene sullo stesso piano del fratello, lo porterebbe cioè a diventare anch'egli «tiranno», mosso solo da un vile desiderio di vendetta e da una oscura brama di regnare. Ma il dilemma di Eumene, al di là degli stereotipi

16. W. Shakespeare, *Hamlet,* I, V.

e della meccanica contrapposizione tra eroe positivo ed eroe negativo, appare anche come il tentativo di mostrare il conflitto interiore tra una pur legittima volontà di rivalsa e quelle ragioni etiche che avevano fino a quel momento, sulla scorta di quanto appreso ad Atene, guidato ogni sua azione: il recupero del regno, la giusta punizione del fratello traditore si sarebbe potuta attuare solo attraverso un confronto aperto e leale.

Di sicuro effetto teatrale è, a questo punto, il risveglio di Ierone, che crede di aver visto in sogno lo spettro del fratello ucciso, tornato sulla terra per vendicarsi.

Ierone Ombra del mio nemico,
che col brando impugnato a minacciarmi
la morte qui giungesti, e dove sei?
Dove, dove fuggisti,
spettro perturbator del mio riposo?
Se fuor del regno ombroso
per atterrirmi uscisti,
folle, t'inganni. Riedi
all'infernal magione,
che non ha in petto un cor sì vil Ierone (III, XIII)

Al *topos* della follia, dell'allucinazione del «tiranno» ormai vittima dei suoi fantasmi interiori, si unisce quello della inevitabile solitudine di chi ha tentato di regnare ricorrendo sistematicamente ad arbitrio e spietatezza. All'arrivo di Eumene, infatti, Ierone si ritroverà totalmente solo, abbandonato da adulatori e cortigiani, emblema stesso della irredimibile solitudine di chi regna.

Ierone Da l'apice sublime
del tuo globo ora tenti
balzarmi, empia Fortuna?
Quai tradimenti aduna
a' miei danni il destino, astri severi?
Guardie, Osmicle, guerrieri!
Niun risponde? Intendo:
tradito son. De'traditori ad onta

farò veder tra l'arme,
in guerriera tenzone,
che sa morir, ma non temer Ierone (III, XX).

Alla vittoria di Eumene, Ierone apparirà infine, specularmente, incatenato, sconfitto, ma non certo domo («*Osmicle*. Tra ferri incatenato ecco il tiranno. / *Ierone* Se ria sorte m'atterrò, / di palme adorno /fors'anche un giorno, / risorgerò», III, XXI).

La conclusione del melodramma sembrerebbe riportare alla canonica ricomposizione finale, con Eumene restituito a quel trono ingiustamente usurpato e Ierone sconfitto e incarcerato, ma l'affermazione finale del «tiranno» e la sua ancor viva volontà di rivalsa sembrano ambiguamente ribaltare la struttura tradizionale, che generalmente vede il pentimento / ravvedimento dell'eroe negativo. E se il tema della «ragion di Stato» sembra toccare solo marginalmente (ma non per questo in maniera meno significativa) i due drammi di Aureli, più interessante è notare come la figura dei «tiranni» non sia priva di significative sfaccettature. In un certo senso distanti dalla connotazione stereotipata del «tiranno effemminato», lascivo e dedito solo a soddisfare le sue passioni senza alcuna preoccupazione per il bene dello Stato o per il conseguimento della «gloria», in entrambi i casi, i regnanti sono essenzialmente uomini d'armi, la cui deviazione da un corretto esercizio delle virtù regali appare dettata essenzialmente da una ambizione portata all'eccesso, in una concezione in cui, aristotelicamente, è proprio l'assenza di moderazione, la *hybris*, a identificarsi *tout court* con la negatività, con la «tirannia» stessa e a spingere alle azioni più crudeli. Un segno, forse, del progressivo impallidire e svuotarsi di significato di alcune delle tematiche che avevano caratterizzato l'esercizio e la sperimentazione degli Incogniti, in cui la condanna del «tiranno» non aveva attenuanti, frutto forse del mutare dei tempi, ma anche delle ferree leggi del mercato, che avevano reso il melodramma veneziano un genere aperto a molteplici possibilità di riuso, anche in realtà e contesti profondamente e idealmente diversi.

2. Un esempio di come la ripetitività di temi e situazioni si avvii a diventare un elemento fortemente caratterizzante in un genere di consumo quale il melodramma, è costituito da un'opera come *I duo tiranni al*

soglio di Matteo Noris (1679)[17]. La vicenda prende le mosse da un regicidio[18]. Anche in questo caso torna la contrapposizione tra l'uomo d'armi e l'uomo di lettere, ma, nello specifico, essa non corrisponde ad alcuna differenza nel carattere e nell'operato dei due personaggi e parrebbe piuttosto la stanca adesione ad un *topos*, non certo il tentativo di conferire un autonomo spessore psicologico ai due protagonisti. Eugenio ed Arbogasto uccidono, mentre dorme (e già questo costituisce la prima spia significativa della «viltà» dei due tiranni), l'imperatore Valentiniano, sottraendogli i simboli e le insegne del potere[19]. A questo punto la «ragion di

17. *I duo tiranni al soglio. Drama per musica. Nel Teatro Vendramino di San Salvatore l'anno 1679. Di Matteo Noris. Consacrato alla S. C. R. M. di Leopoldo I imperatore*, In Venetia, per Francesco Nicolini, 1679. La musica è di Antonio Sartorio. Per un profilo di Noris cfr. la voce curata da N. Badolato in DBI, 78 (2013), pp. 157-160. Su alcuni aspetti particolari della produzione di Noris cfr. R. C. Ketterer, *Neoplatonic light and dramatic genre in Busenello's 'L'incoronazione di Poppea' and Noris's 'Il ripudio di Ottavia'*, in «Music & Letters», 80 (1990), pp. 1-22; N. Dubowy, *«Un riso bizzarro dell'estro poetico»: Il Flavio Cuniberto (1680) di M. Noris e il dramma per musica del secondo Seicento*, in «Musica e storia», XII (2004), pp. 401-422; M. R. Salva, *'Licinio imperatore'. Un dramma di soggetto comico per il San Giovanni Grisostomo*, in «Musicorum», 5 (2006-2007), pp. 133-152; Ead., *Funzione drammaturgica delle arie nei drammi per musica di M. Noris,* «Musica e storia», 16 (2008), pp. 529-554; Chiarelli-Pompilio, *«Or vaghi or fieri»* cit., *ad indicem*; N. Badolato, *Matteo Noris, 'L'animo eroe' (1689) e alcuni drammi per musica del Secondo Seicento*, in *Revisiting Baroque: Society and Culture in the Baroque Period.* Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma, ENBACK, 2014, pp. 1-11. Su Sartorio (1630-1680) cfr. la voce curata da A. Garavaglia in DBI, 90 (2018), pp. 257-259.

18. «Quella porpora, che viene intinta nell'altrui sangue, è la veste di Nesso che porta alla bara chi lo sostiene. L'homicidio di Massimo il tiranno, per comando di Teodosio, passò nella vita del nipote Valentiniano, il giovane imperatore. Un tiranno morto ne suscitò due vivi alla vendetta, così la misera Italia, quando si credé salva da una procella, da due turbini restò sommersa. Arbogasto ed Eugenio, l'uno capitano delle romane legioni, l'altro retorico nelle scole, levarono a Valentiniano la corona e la vita. Gli eunuchi, partegiani del tradimento, il tradirono. Allhora i duo barbari, bimembrando dell'aquile auguste il freno, ma non il regno, alzarono l'altere fronti su l'alto seggio, e dove siedea un solo prencipe, apparve un mostro da due capi, e Roma, di sicuro asilo della pietà, divenne sanguinaria spelonca della tirannide. Tanto si ha dall'Istoria» (*Argomento*, p. non num.). Sulla vicenda cfr. J. M. O'Flynn, *I generalissimi dell'impero romano d'Occidente,* Padova, AR Edizioni, 2020.

19. «*Eugenio*. Dorme? *Arbogasto*. Sì ch'egli dorme (*Escono e mettono mano ai pugnali*). Su via. *Eugenio*. Io vibro già il primo colpo. *Arbogasto*. Ed io il secondo.

Stato» impone di eliminare anche il figlio di Valentiniano, il piccolo Emilio[20], così come di sterminare tutti i membri della famiglia imperiale, sulle orme di quanto Machiavelli consigliava al «principe nuovo»[21]. L'elemento orrido e la ricerca di una cruda, coinvolgente, spettacolarità sembra divenire, dal punto di vista schiettamente teatrale, il mezzo per sottolineare la bieca crudeltà degli usurpatori, metafora stessa della truce negatività di ogni forma di «tirannia». E dopo la rappresentazione della strage, la speculare «meravigliosa» rappresentazione dei due usurpatori in veste di Castore e Polluce, circondati da altre divinità[22], assume il valore non tanto di una apoteosi (e il richiamo al finale dell'*Incoronazione di Poppea* appare evidente), di una celebrazione solenne dei due novelli regnanti da parte di uomini e dei, quanto di una rappresentazione tragicamente grottesca della connaturata contraddittorietà del potere dei «tiranni» (e dei monarchi in senso lato), basata sulla «meravigliosa» ostentazione di fasto e ricchezza e sul sangue allo stesso tempo.

All'interno di un complicato quanto canonico intreccio amoroso, emerge, a conferma della suggestione operata anche in questo caso da *Lo cierto por lo dudoso* di Lope de Vega, l'attrazione di entrambi i tiranni nei confronti di Giunia, moglie di Valentiniano, che, fedele alla memoria del marito e profondamente ostile verso gli usurpatori, è, novella Lucrezia, pronta al suicidio («Deh, pria che serva ad un tiran nel letto, / duce fa' ch'al tuo piede / quest'alma io spiri», II, II). Ma l'imperatore Valentiniano, da tutti creduto morto, è in realtà vivo e, ferito, si è rifugiato nelle selve.

(*Vanno sopra Valentiniano ed il feriscono*). *Eugenio.* Amico, prendi tu l'aureo scettro / *Arbogasto*. Tu 'l cesareo diadema (I, XV).

20. «*Arbogasto*. Il resto / facciam dell'opra. Il colpo / già drizzo al collo (*Vuole svenarlo, il trattiene Eugenio*). *Eugenio*. No, che picciol rampollo / ci fa poc'ombra. *Arbogasto*. Sì, che d'incendio estinto / e sorgente favilla, un giorno… (*Il trattiene Eugenio*). *Eugenio*. Senti, / perché reali ogetti / non lo invoglino al regno, / se gli divolgan gli occhi *[…] Mentre tutti due stanno nell'atto di configer pugnali nel seno d'Emilio, s'ode voce di dentro e si fermano*» (I, XVIII).

21. Machiavelli, *Il Principe*, V; VII.

22. «*Scendono dall'alto sopra nubi Eugenio ed Arbogasto con manto stellato, figuranti Castore e Polluce. […] Calano dall'alto molte deità celesti accompagnate da nubi e stelle che a mez'aria compongono un cielo rapresentante il firmamento. […] Cala fino a terra il ciel stellato. Serve di sepolcro alle stragi. Vanno a seder i due tiranni. Deità fanno il ballo*». (II, VI).

Evidente è la manipolazione delle fonti, in ossequio alle convenzioni del genere (Valentiniano, storicamente, viene trovato morto nelle sue stanze e Arbogasto, che con Eugenio eserciterà per un breve periodo il potere, viene considerato, pur senza prove, responsabile della fine dell'imperatore). E nonostante Giunia tenti di uccidersi come Cleopatra con un aspide[23] e sia fermata *in extremis* da Eugenio, Valentiniano la crederà infedele e innamorata di Decio ambasciatore dei Persiani. Tornato così a corte sotto mentite spoglie per vendicare il suo onore, crederà di averla uccisa. Condotto dinanzi ai «tiranni» e a Giunia (che si è salvata) per il giusto castigo, svelerà infine a sua moglie la sua identità. Giunia allora, per liberare sé stessa e Roma dai due «tiranni», promette a entrambi il suo amore e dà loro appuntamento nel medesimo luogo («*Giunia.* … Entra solingo / nel mio rimoto albergo […] Colà, se non difidi, al dì novello, / sarai, tanto prometto, / solo mio re, solo compagno al letto», III, XV). Quando i due giungono, la donna li attende vestita da guerriero (ancora un travestimento e una «virile eroina» di tassesca memoria) e, colpo di scena finale, appare Valentiniano in tutta la sua regale solennità, pronto a operare la sua vendetta[24]. Anche in questo caso, proprio il tema della vendetta, di ascendenza senecana, che tanta fortuna aveva riscosso nel teatro europeo del Cinque e Seicento, gioca un ruolo non certo secondario. Ancora una volta è dunque la lascivia a portare i tiranni alla rovina, quegli stessi «tiranni» che posti dinanzi alla necessità della guerra, si erano mostrati dubbiosi e renitenti nei confronti dell'uso delle armi. Una ulteriore riproposizione della topica immagine del tiranno «effemminato», diviso appunto tra crudeltà e lussuria e poco incline ad un giusto esercizio del

23. «*Giunia.* Addio Roma, addio tiranni! / Ai regni d'Erebo / discenderò. / Aventerò / la serpe lubrica al seno amante. / Cleopatra vaneggiante, / da morso acuto, anch'io la morte avrò» (II, XII).

24. «*Vanno tutti due in un tempo al letto, e quando sono per levare la cortina, quello sparisce, ed involto fra molti splendori sopra machina guerriera si vede Valentiniano nell'aspetto di Cesare vestito di porpora col fulmine nella destra. Seco vi è Giunia, da guerriero, con infinito numero di soldati cesariani*…» (III, XXIV). Su questa connotazione dell'eroina e sugli archetipi delineati in tal senso da Busenello cfr. R. Cappiello, *Donne al potere: la figura della virago nella librettistica di Giovan Francesco Busenello*, in *Donne e potere. Testimonianze di leadership femminile nelle arti e nel tempo*, a cura di V. Brancatelli, Salamanca, Ediciones Universidad, 2024, pp. 317-330.

potere e a quel «mestiere delle armi» peculiare e imprescindibile in ogni «eroico» sovrano. In un intreccio particolarmente artificioso e complesso, emerge la suggestione del teatro spagnolo[25] (si pensi al già notato influsso di Lope e al ruolo attribuito all'«onore» all'interno del dramma)[26]. In questa prospettiva, non si assiste ad una indiscriminata condanna del potere monarchico (lontani appaiono gli umori sulfurei degli Incogniti), ma alla contrapposizione tra re giusto e «tiranno». Proprio questa netta schematizzazione costituisce la spia dei meccanismi, di una scrittura e di una convenzione scenica, che sembra progressivamente abbandonare qualsiasi intento di approfondimento psicologico dei personaggi: essi tendono così ad una progressiva stereotipizzazione e a divenire in sostanza una sorta di «maschere». Particolarmente significativa appare pertanto in quest'opera lo sdoppiamento della figura del «tiranno». Se pure era già stato presente in *Ierone*, nei *Due tiranni al soglio*, Eugenio ed Arbogasto non appaiono personaggi dotati di una propria autonomia dal punto di vista drammaturgico: essi, infatti, nella quasi totale identità dei loro pensieri e delle loro azioni, sembrano rispondere non tanto a criteri di specularità, quanto a un'esigenza di ridondanza scenica, a conferma di come, all'interno del melodramma barocco, l'ossessiva reiterazione di situazioni, intrighi, personaggi si avvii a divenire elemento costitutivo e fondante.

25. Sul rapporto fra teatro spagnolo del *siglo de oro* e melodramma cfr. M. G. Profeti, *Commedie, riscritture, libretti: La Spagna e l'Europa*, Firenze, Alinea, 2009; N. Badolato, *Lope de Vega negli intrecci dei drammi per musica veneziani,* in *Norme per lo spettacolo* cit., pp. 359-375; F. Antonucci, *Un ejemplo más de rescritura del teatro aureo en la Italia del siglo XVII: Giacinto Andrea Cicognini y el testo de Giasone*, *in 'Por tal variedad tene belleza'. Omaggio a Maria Grazia Profeti*, a cura di A. Gallo, K. Vaiopulos, Firenze, Alinea, 2012, pp. 259-270; F. Antonucci, *Los dramas musicales de Giacinto Andrea Cicognini y la circulation del teatro aureo español en la Italia del signo XVII: el caso de Orontea*, in *Pictavia Aurea.* Actos del IX Congreso de la Asociación Internacional 'Siglo de oro', Toulouse, Press Universitaires du Midi, 2013, pp. 721-728; N. Badolato, *'Una struttura lavorata a musaico d'insanie': Bassiano, overo il maggior impossibile di Matteo Noris (1681) tra comedias e scenari,* in *La comedia nueva e le scene italiane del Seicento. Trame, drammaturgia e contesti a confronto*, a cura di F. Antonucci e A. Tedesco, Firenze, Olschki, 2016, pp. 223-236.

26. Sulla centralità del tema dell'onore cfr. J. A. Maravall, *Potere, onore, élites nella Spagna del secolo d'oro,* Bologna, il Mulino, 1984.

3. Anche il *Nerone* di Giulio Cesare Corradi (1676)[27] nonostante l'autore sottolinei eccessi e nefandezze dell'imperatore («Lo spogliare di sostanze la plebe per vestire la superbia dei suoi capricci fu il minore d'ogni delitto. Stupri, morte e ruine continui trionfi di quell'anima indegna»)[28] si apre attraverso una bizzarra apoteosi del sovrano[29] che non può non apparire tragicamente grottesca. L'episodio al centro del dramma è la rinunzia da parte di Nerone alla corona di Armenia in favore del legittimo sovrano Tiridate e la repressione della congiura di Pisone, la cui fonte tacitiana (*Ann*., XV-35-50) appare però poco più che un pretesto.

Davvero centrale, all'interno del dramma, è la figura di Seneca, non solo consigliere (inascoltato) dell'imperatore, ma, soprattutto, critico, acuto e disincantato, di un sovrano accecato sempre più dalla brama di potere e ancor più disincantato osservatore di un regime diventato cruda e arbitraria «tirannia», rovina della stessa Roma.

27. *Il Nerone. Drama per musica. Nel nuovo Teatro Grimano di San Giovanni Grisostomo. L'anno 1679. Di Giulio Cesare Corradi. Consacrato alla Serenissima Altezza d'Isabella Clara arciduchessa d'Austria, Duchessa di Mantova e Monferrato*, in Venetia, per Francesco Nicolini, 1679. La musica, secondo quanto si afferma nell'*Epistola al Benigno Lettore,* è di Carlo Pallavicino. Per un breve profilo di Corradi (1640-1702) attivo soprattutto a Venezia cfr. la voce curata da M. Capucci, in DBI, 29 (1989), pp. 157-160 e inoltre M. Napolitano, *Il Germanico sul Reno di Giulio Cesare Corradi e Giovanni Legrenzi. Appunti sulla figura di Germanico nell'opera in musica*, in *Germanico Cesare a un passo dall'impero*. Atti del Convegno internazionale, a cura di M. Barbanera, Perugia, Aguaplano, 2020, pp. 317-345. Su Pallavicino (1630-1688) cfr. la voce curata da A. Garavaglia in DBI, 80 (2014), pp. 143-147.

28. «Asceso Nerone sul trono di Roma, si fe' credere a' suoi popoli per il Solone di que'tempi, ma, cadutagli di mano la bilancia d'Astrea, in breve convertì il nome di giusto in quello del maggior tiranno del mondo. Lo spogliare di sostanze la plebe per vestire la superbia de' suoi capricci fu il minore d'ogni delitto: stupri, morti e ruine continui trionfi di quell'anima indegna. Non fu senza ammirazione ch'egli rendesse a Tiridate la corona d'Armenia, ancorché obligato a depositarsi sul Tebro per farlo vedere a'suoi piedi, prima che regnante, vassallo. Questa funzione, che sfolgorò nel cielo latino con tutti i numeri della magnificenza, unita ad altri accidenti, parte veri, parte verisimili, m'invogliarono a scrivere il presente drama a cui imposi il titolo di *Nerone*» (*Argomento*, p. 5).

29. «*Alzata la tenda si vedrà Nerone sopra il globo della Terra pieno di animali, circondato dall'Aria, ed egli assistito da otto principali cavalieri e da varie nazioni sedenti attorno alla medesima*», I, I.

Seneca Ecco come Nerone,
avido ognor di comparir superbo
mille di vanità sogna chimere,
e per sì grave eccesso,
in eccesso maggior prorompe e cade.
Spoglia i templi de l'oro,
di sostanze la plebe, al Lazio tutto,
con tiranna empietà, le vene ei sugge,
né s'avede che, stolto,
fabbricando follie, Roma distrugge (I, II).

Totalmente inascoltati risulteranno quindi gli ammonimenti del filosofo a un «tiranno» fermamente convinto che ogni sua volontà sia lecita, al di là del bene dello Stato e dei sudditi (evidenti sono i rapporti con le analoghe esortazioni di Seneca a Nerone nell'*Incoronazione di Poppea*)[30].

Nerone Seneca, e che favelli?
Seneca Un rio cordoglio mi trafigge, o signor.
Nerone Seneca piange,
quando in giorno sì lieto
il monarca latin festeggia e ride?
Seneca Ah, che gl'estremi fasti
tarli sono de' regni.
Nerone Costui vaneggia.
Seneca E d'ogni imper più vasto
il suddito è la base.
Nerone Narra, che dir presumi?
Seneca Oh Dio!
Nerone Svela se m'ami.
Seneca Piaghe troppo frequenti
lo scettro tuo fa de l'Ausonia in seno.
Nerone O là, cotanto ardisci?
Seneca E da le piaghe
l'anima si risente.

30. Cfr. Busenello, *L'incoronatione di Poppea* cit., I, IX. Su questo contrasto cfr. il cap. I del presente volume.

Nerone Temerario, non più.
Seneca Svenami, o sire:
l'amor ch'a te professo
m'obbliga ad ammonirti.
Nerone Non poss'io ciò che voglio?
Seneca Devi voler l'honesto.
Nerone Ride il suddito in pace.
Seneca L'onda cangia i suoi moti (I, II).

In questo contesto, si «finge» che Nerone si innamori di Gilda, moglie di Tiridate e che questi sia geloso: di qui il consueto intreccio di amori, ripulse ed equivoci, a cui si affiancano storie parallele, mentre Seneca continua, addolorato, a sottolineare i mali in cui versa l'impero e a esortare il monarca a non cadere nei lacci della passione.

Seneca piangente Uscitemi dagli occhi, o pianti amari!
Ha vicine
le ruine,
quell'imper ch'afflitto langue.
Vedrò fiumi ancor di sangue
a sgorgar del Tebro al pari.
Forsennato Nerone, ah, che le faci
che qui splendon d'intorno,
in regolato metro
de le tue danze invece
ponno luce apprestar al tuo feretro (II, I).

Seneca Ah mio gran sire,
contro di te su l'etra
folgori arrota il Fato […]
Sappi
che nell'espor de' cenni tuoi, si diede
a mormorar la plebe […]
La tua vita è in periglio.
Nerone Filosofo indiscreto,
parti, va de le selve
ad abitar lo speco (*gli dà un calcio*).
Seneca Sue ruine non scorge un re ch'è cieco (II, II).

E mentre Nerone, preso dal suo amore, si dà alle danze e organizza spettacoli teatrali[31], il popolo insorge, ed è proprio Seneca ad avvertire l'imperatore dei tumulti incombenti e a spingerlo alla fuga[32]. Ma Nerone ignorando qualsiasi esortazione, continua ad organizzare la sua rappresentazione, *Gli amori di Venere e Marte, di Cinzia e di Endimione*: L'imperatore diviene così «regista» e assegna una parte (egli stesso sarà Marte) ai vari personaggi della sua corte. E attraverso questo gioco di specchi, la corte neroniana diviene immagine di ogni corte «moderna», con le sue ambiguità e i suoi riti, con le sue feste e i suoi spettacoli quale supremo «divertimento» del principe e del suo *entourage,* in una totale, ostentata, frattura con il mondo reale. Un universo separato e totalmente autoreferenziale, ove la finzione della scena pare ostentatamente sostituirsi alle contraddizioni della realtà. Lo iato che implicitamente si istituisce tra intrighi, cerimoniali, «feste» e buongoverno diviene così la spia di sempre affioranti umori anticortigiani. Il discorso politico si fa però, a questo punto, ben più complesso e sottile. Nonostante le aspre critiche verso gli eccessi dell'imperatore, Seneca tenta in ogni modo di fermare Pisone, che si è posto a capo degli insorti.

Pisone Del barbaro Nerone
queste fûr le prodezze.
Coraggio, amici! In questa notte il Lazio
dal tirannico giogo
sciolga l'alma cattiva (II, XVI).

Pisone Seneca, a tempo arrivi.
Meco a raccor sul Tebro
di fide turbe i voti
rapido vieni […]

31. «*Nerone*. Cessino i dolci canti. / A la notte ventura, / cinto il piè di coturno, ognun si degni / meco passar unito / di vago intreccio ad esultar nei carmi […] *Dispensa le parti*. Prendi, prendete voi, ciascun s'adopra / qual richiede tal arte» (II, XI).

32. «*Seneca anelante*. Augusto, Augusto / appo del volgo, oh Dio, / sempre più si rinforza / tumulto reo. Vieni monarca, vola / a l'Idra rinascente / de l'Ausonia sui lidi […] *Nerone*. Temerario, né puote / il vigor del tuo labro / frenar l'empito insano. / Togliti al mio cospetto, / stolido, veglia insano» (II, VI).

Il Lazio,
scotendo omai de le catene il piede,
Pisone esalta a la romulea sede […]

Seneca Ah, Pisone, rischiara
la cieca mente! […]
Lascia queste chimere! Il Cielo elesse
per nostro Giove Augusto.

Pisone Un re, ch'iniquo ha la ragion smarrita:
com'indegno è d'imperar, tale è di vita.

Seneca Popoli, a voi rammento
de la patria l'honor (II, XVII).

Seneca Ferma, fermate, e in questo seno immenso
sì sì barbaro il ferro
spenga l'ira severa:
purché viva Neron, Seneca pera.
Ma non v'è chi m'ascolta, o Ciel, quai casi!
Se ritorno ad Augusto,
egli sordo non m'ode,
se confuso m'arresto,
freme in Ciel a' suoi danni astro funesto.
Lasso, che fo? Che penso? Ah, sì veloce,
per opporsi al destino, anch'io sul Tebro
convocarò d'amici
folta turba guerriera.
Purché viva Neron, Seneca pera (II, XVIII).

Il filosofo quindi, in maniera repentina, e solo apparentemente ingiustificata, da critico feroce si è tramutato in strenuo difensore di Nerone, in una netta condanna di qualsiasi forma di tirannicidio o di sovvertimento dell'ordine costituito. Nel dramma di Corradi, Seneca appare infatti non solo come il fautore di un governo giusto e lontano da stravaganze ed eccessi, ma soprattutto sembra porsi come difensore e garante del potere «legittimo». Un mutamento dettato quindi non da spicciole ragioni di opportunità, che avrebbero spinto Seneca ad abbracciare la causa degli insorti e di Pisone, ma, ancora una volta, da più complesse motivazioni politiche, da una seppur sofferta adesione alla logica della «ragion di

Stato», per cui la conservazione, la stabilità del potere, contro qualsiasi forma di rivolgimento (soprattutto popolare) diviene l'obiettivo centrale dell'uomo di governo e del consigliere del principe. Il filosofo può quindi (e deve) essere critico nei confronti di un monarca divenuto «tiranno» e verso le vacue esteriorità della vita cortigiana, ma non può (e soprattutto non deve) rimettere in discussione la legittimità di un potere voluto dal Fato e dagli stessi dei. La lontananza dai feroci umori antimonarchici degli Incogniti è dunque evidente. In ossequio quindi a una superiore «ragion di Stato», che significa soprattutto accettazione del potere costituito, in qualsiasi forma esso sia esercitato, la polemica da antimonarchica è divenuta antipopolare. Il nemico non è più il «tiranno», che può sempre ravvedersi, ma il cieco furore del popolo, ritenuto di fatto incapace di qualsiasi forma di moderazione o di razionalità. La scelta in senso filoaristocratico, in nome degli assetti istituzionali della Serenissima e del suo antico patriziato, appare evidente.

Dopo la conclusione del secondo atto, vero centro ideologico dell'opera, la prima parte del terzo è dedicata alla rappresentazione degli *Amori di Venere e Marte*, un interessante quanto suggestivo esperimento di teatro nel teatro, in cui si assiste a una singolare mistione tra dramma storico e «favola» mitologica. E proprio durante la rappresentazione, Seneca irrompe per portare in salvo Nerone («*Seneca.* Sire, sire veloce, / un torrente d'acciaro / contro di te precipitoso viene, / e minaccia crudel tragiche scene», III, VIII). Dopo un aspro combattimento[33], i ribelli sono sconfitti e catturati ed è proprio il filosofo, a conferma del suo ruolo di solerte difensore della «legittimità» del potere, ad invocare una punizione esemplare («*Seneca.* All'aspetto d'Augusto, / trahete omai l'incatenate turbe. / Attendete, o ribelli, / in castigo a l'error strazi e flagelli», III, XII).

Di più sicuro effetto teatrale è la rappresentazione del delirio di Nerone (un *topos* della scrittura melodrammatica e della macchina teatrale barocca): l'imperatore infatti, sentendosi assalito, pur essendo solo, all'in-

33. «*Pisone.* Avanzatevi, o prodi, e in mille guise / assalite la reggia. / Scopo de le nostre ire / ne' tetti suoi l'iniquo re si veggia. / *Popoli con ponte da guerra e scale.* Ardir e coraggio, / le mura abbattete, / pugnate, vincete / e ceda ogni forza / de l'armi a l'oltraggio» (III, X).

terno del suo palazzo, (ancora una metaforica immagine della tragica, straniante, solitudine di chi regna) combatte contro nemici immaginari.

Nerone (con spada alla mano) Sarà ver ch'l domator del mondo,
d'ammutinata plebe,
fugga gl'empiti ciechi?
Ah no, di ferro ignudo
armasi il braccio invitto:
cada il Tarpeo sotto il mio piè trafitto.
(*Sorpreso dal timore crede veder gente*)
Ma ferma, oimè, turba veloce ed empia!
Contro di me volge la spada ardita.
Chi mi cela? E ove fuggo? O Cieli aita!
Anco vile e codardo
fuggi o Nerone? Eccomi, o turbe infide.
(*Combatte credendosi assalito*).
Chi m'assale, caderà.
Non vi temo,
giorno estremo
di sua vita ognun vedrà.
Ma lasso, ahi, che già stanco
più resister non posso.
Cado, e de' vostri sdegni
misera preda i' sono.
(*Si prostra pensando di parlare al popolo*)
Non svenate un sen regale,
non tradite il vostro re […]
Ma stolto, a chi favello?
Il guardo alcun non mira:
per l'estremo timor, l'alma delira (III, XIV).

Il colpo di teatro ha però anche una più sottile motivazione ideale: attraverso l'allucinazione pare farsi strada infatti una sorta di ravvedimento del «tiranno», che torna ad essere «eroe», nel tentativo di opporsi, con le armi, in un aperto confronto, all'«ammutinata plebe», preludio di quello che sarà il conclusivo pentimento di Nerone, che, riconoscendo tutti i suoi errori, prometterà di essere, in futuro, un governante più giusto («*Nerone*. De l'opre tue fedeli, / Seneca in guiderdone / giura e promette

Augusto, / d'esser sul Tebro un regnator più giusto», III, XVIII). Ancora una volta, la realtà storica, le fonti, sono piegate alle necessità strutturali e soprattutto ideologiche del melodramma.

Opere come *Nerone*[34] e *Ierone tiranno di Siracusa*[35] notevole successo avranno infatti a Napoli, ove, negli anni Ottanta-Novanta, saranno rappresentate all'interno del «real palazzo» per celebrare la monarchia spagnola[36]. L'organizzazione impresariale del teatro d'opera veneziano portava infatti ad una massiccia esportazione di prodotti, nati ed elaborati in loco, nei maggiori centri italiani[37]. In una realtà come quella napoletana ove il teatro d'opera, sin dai suoi esordi, manifesta uno stretto legame con il potere vicereale e con la sua azione di consolidamento del potere monarchico, la ripresa delle due opere si carica di un peculiare valore (emblematica in tal senso è la lettera dedicatoria di Nicola Vaccaro che precede il *Nerone*). All'interno di *Ierone*, ad esempio, Eumene pare costituire la perfetta incarnazione del sovrano leale e magnanimo, rispettoso delle leggi e dei sudditi e il Nerone delineato da Corradi non è più un bieco «tiranno», ma un sovrano che solo temporaneamente si è allontanato

34. *Il Nerone. Drama per musica da rappresentarsi nel Real Palazzo nel giorno del Compleaños del Re nostro signore, consacrato all'eccellentissimo marchese del Carpio, Viceré e Capitan Generale nel Regno di Napoli*, Napoli, per Carlo Porsile, 1686.

35. *Gerone tiranno di Siracusa. Drama per musica, da rappresentarsi in questo regio palazzo nella solennità del giorno natalizio della maestà di Marianna d'Austria regina madre e per la nascita del serenissimo principe di Baviera, celebrato dall'eccellentissimo don Francesco Benavides Vicerè e Capitan generale del Regno di Napoli,* in Napoli, per Domenico e Antonio Parrino e Michele Mutii, 1692.

36. Sul melodramma a Napoli nel Seicento cfr. L. Bianconi-Th. Walker, *Dalla 'Finta Pazza' alla Veremonda: storie di Febiarmonici*, in «Rivista Italiana di Musicologia», 10 (1975), pp. 379-454; T. Griffin, *Nuove fonti per la storia della musica a Napoli durante il regno del marchese del Carpio (1683-1687)*, ivi (1981), pp. 207-228; D. Fabris, *Music in Seventeenth Century Naples (1624-1704),* London, Rutledge, 2007; D. A. D'Alessandro, *Mecenati e mecenatismo nella vita musicale napoletana e condizione sociale del musicista*, in *Storia della musica e dello spettacolo. Il Seicento*, a cura di F. Cotticelli e P. G. Maione, Napoli, I Turchini Edizioni, 2019, pp. 70-603. J. M. Dominguez, *Napoli e l'opera italiana nel Seicento*, ivi, pp. 605-736: F. Cotticelli, *Percorsi teatrali nel Seicento a Napoli*, ivi, pp. 737-818.

37. Per quanto riguarda la circolazione dei Febiarmonici e le riprese napoletane cfr. Bianconi-Walker, *Dalla 'Finta Pazza' alla Veremonda* cit.

dalla retta via, compiendo azioni violente e nefande, di cui però si pentirà ben presto per diventare un «giusto» sovrano: la «finzione», supera quindi in maniera decisa la «storia». Ancor più importante è la presenza nel *Nerone*, del tema delle rivolte popolari, che carica a Napoli il dramma di valenze politiche ben precise e lo inserisce in un più vasto e complesso progetto di «propaganda» da parte del potere centrale. Per un pubblico che non molti anni prima aveva vissuto in prima persona i tumulti di Masaniello[38] e che, più di recente, aveva avvertito l'eco dei moti di Messina, la vicenda di Pisone e del popolo ribelle non poteva che rimandare a vicende ben più vicine e drammatiche, in uno scambio continuo, sul piano dell'immaginario, fra mondo antico e contemporaneità. La stessa liceità della repressione, la restaurazione del buon governo e il perdono degli insorti da parte del magnanimo monarca (Nerone? il re di Spagna, o il Viceré solenne committente e organizzatore, come l'imperatore romano, di spettacoli teatrali?) non fanno che confermare la valenza intrinsecamente attualizzante che il melodramma, in qualsiasi contesto, assume nei confronti della storia antica.

Il teatro viene quindi a porsi come analisi e intervento sul presente, come metafora e specchio deformante del reale, che, nello scambio continuo tra vita e scena, tra finzione e realtà, tra realtà e allegoria, essenza stessa dell'*imagerie* e della cultura del secolo, conduce lo spettatore, attraverso una ambigua e affascinante «foresta di simboli», all'interno dell'illusorio e cangiante labirinto barocco.

38. Sull'eco della vicenda di Masaniello nella cultura e nell'immaginario della Napoli del Seicento cfr. A. Musi, *La rivolta di Masaniello nella scena politica barocca*, Napoli, Guida, 2001; S. D'Alessio, *Masaniello*, Roma, Salerno Editrice, 2007.

IV

La corte, ovvero un «mondo alla rovescia»

… Andrai ne la gran terra
ove gli astuti e scaltri cittadini
e i cortigian malvagi molte volte
prendonsi a gabbo e fanno brutti scherni
di noi rustici incauti; però, figlio,
va su l'avviso, e non t'appressar troppo
ove sian drappi colorati e d'oro
e pennacchi e divise e foggie nove;
ma soprattutto guarda che mal fato
o giovenil vaghezza non ti meni
al magazzino de le ciancie: ah, fuggi,
fuggi quell'incantato alloggiamento.

T. Tasso, *Aminta*, I, II

1. Il mondo, a chi ben saggiamente a parte a parte esamina le sue attioni, altro in fine non è che un albergo de' pazzi, una scena de' personaggi ridicoli, un dilettevole spettacolo della derisione. Democrito il saggio sempre ride perché sempre nuove sorgono le pazzie. Sono vani i desiri, vani i deliri. La bassa mole è una struttura lavorata a musaico d'insanie, è un tavoliero divisato a pazzie, dove la stolta Fortuna, giocando a chi nasce nel mondo, che vuol dire a chi entra nel gioco, dà scacco matto[1].

Il *topos* del mondo come teatro di folli è strutturalmente e idealmente al centro del teatro di Matteo Noris[2]. Questo tema viene esplicitamente

1. *Bassiano, overo Il maggior impossibile. Drama per musica da rappresentarsi nel famoso Teatro Grimano in San Giovanni e Paolo l'anno MDCXXXII di Matteo Noris. Consecrato all'illustrissimo et eccellentissimo signor Giuseppe Carlo Lubomischi, Prencipe del Sacro Romano Impero*, in Venetia, per Francesco Nicolini, 1682, *Argomento*, p. non num. La musica del *Bassiano* è di Carlo Pallavicino. Su Pallavicino (1630-1688) cfr. la voce curata da A. Garavaglia, in DBI, 80 (2014), pp. 143-147.

2. Per un breve profilo di Matteo Noris (1640 c.-1714), attivo soprattutto

e programmaticamente enunciato all'interno dell'*Argomento* del *Bassiano, overo il maggior impossibile* (1682). Il dramma, pur ambientato nell'antichità, è in sostanza un rifacimento di un'opera di Lope de Vega, *El mayor imposible* (1615)[3], a conferma della straordinaria fortuna in Italia del teatro del *siglo de oro*[4]. Come di consueto però il dramma per musica attua una significativa «condensazione» del testo spagnolo, che da cinque passa canonicamente a tre atti.

Nel dramma di Noris si rappresenta l'innamoramento dell'imperatore Bassiano per Lucilla, che il monarca ha fatto rapire e condurre nella sua reggia. Per fugare la malinconia[5] della fanciulla, che è innamorata di Floro, il sovrano organizza un «detterario senato» per stabilire quale sia «il maggior impossibile», in un artificio in cui vengono a sommarsi le suggestioni delle medievali corti d'amore e un tutto barocco meccanismo di

nei teatri veneziani di San Giovanni Grisostomo, San Salvatore, Sant'Angelo e San Giovanni e Paolo, cfr. la voce curata da N. Badolato in DBI, 78 (2013), pp. 747-751. Cfr. inoltre Id, *'L'animo eroe' (1689) e alcuni drammi per musica del secondo Seicento*, in *Revisiting Baroque: Society and Culture in the Baroque Period.* Atti del Convegno, Enbach, Roma, 2014, pp. 1-11; Id. *Una struttura lavorata a musaico d'insanie: Bassiano, overo Il maggior impossibile*, in *La 'comedia nueva' e le scene italiane del Seicento: trama, drammaturgia e contesti a confronto*, a cura di F. Antonucci e A. Tedeschi, Firenze, Olschki, 2016, pp. 223-236 e inoltre N. Dubowy, *«Un riso bizzarro dell'estro poetico»: il Flavio Cuniberto (1681) di Matteo Noris e il dramma per musica del secondo Seicento*, in «Musica e storia», 12 (2004), pp. 401-422.

3. Cfr. Badolato, *Una struttura lavorata* cit. Più in generale, Id., *Lope de Vega negli intrecci dei drammi per musica veneziani*, in *Norme per lo spettacolo e norme per lo spettatore. Teoria e prassi dello spettacolo intorno all''Arte nuevo'*, a cura di G. Poggi, Firenze, Alinea, 2011, pp. 359-375.

4. Per quanto riguarda l'influenza del teatro del *siglo de oro* sul melodramma italiano del Seicento, cfr. *Percorsi del teatro in Italia e Francia,* a cura di F. Antonucci, Firenze, Alinea, 2007; *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, a cura di M. G. Profeti, Firenze, Alinea, 2009; *Commedie, scritture, libretti: la Spagna e l'Europa,* a cura di M. G. Profeti, Firenze, Alinea, 2009; *La 'comedia nueva' e le scene italiane* cit.; *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, a cura di F. Antonucci e S. Vuelta Garcia, Firenze, Firenze University Press, 2020. In particolare, sui rapporti con Lope de Vega cfr. F. Antonucci, *? Qué Lope se conocía en la Italia del siglo XVII?*, in «Criticon», 122 (2014), pp. 83-99.

5. Sul tema della malinconia cfr. A. Musi, *Malinconia barocca*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2023.

teatro nel teatro. All'interno del dramma vi è però una ulteriore vicenda sentimentale, quella tra Giunia e Decio, ostacolata dalla gelosia (e da un eccessivo senso dell'onore)[6], di Elio, fratello della donna. Nel tradizionale fitto gioco di intrighi, Floro, fingendosi uno studente di medicina capace di guarire Lucilla, riesce ad entrare nella corte e, insieme ad Euristeo, padre della fanciulla, profondamente offeso dal comportamento dell'imperatore, fa bere a Bassiano un filtro che lo rende folle. In questo senso si registra lo scarto più vistoso rispetto alla «fonte» spagnola: in Lope, infatti, centrale è la storia d'amore tra Diana e Lisardo (= Lucilla e Floro) e al centro della corte è Antonia, regina di Napoli, che attende il ritorno di Alfonso d'Aragona, suo promesso sposo, a cui si aggiunge la vicenda di una terza coppia, Ramon e Celia. Totalmente assente è invece il tema della follia e, soprattutto, quello del «tirannia». Lo scarto diviene quindi, in questa prospettiva, totale e denota un significativo mutamento di segno. La corte, idealizzata e perfetta, della regina di Napoli, diviene in Noris teatro di eccessi e «follie», un'immagine che costituirà una sorta di *leit-motiv* nella produzione di questo autore.

> Bassiano, gonfio dell'alterezza d'essere imperatore, divenne Augusto al regno ma angusto a capir il senno. Gonfio come l'utre di Ulisse, baldanzoso, andava di balzo in balzo per la lubrica Italia e, vertiginoso per via de' suoi aerei vacillamenti, nella Grecia, dove ha trono la sapienza, fece conoscere la sua pazzia. Ambizione, superbia, tirannide e il temerario pensiero di farsi credere quello che non era per essere adorato per quello che sognava d'essere, erano que' insani Aquiloni che gli soffiavano nel capo vuoto, e finì d'esser pazzo quando cominciò ad essere amante (*Argomento*).

Il precedente cenno a Democrito e alla insostituibile funzione di demistificazione che il «riso» (e dunque, nello specifico, il «comico», ma si dovrebbe forse parlare di «tragicomico»[7] per gli innegabili risvolti tragici

6. Sul ruolo dell'onore nella società e nel teatro spagnolo cfr. J. A. Maravall, *Potere e onore, élites nella Spagna del secolo d'oro,* Bologna, il Mulino 2000. Più in generale, Id., *La cultura del barocco. Analisi di una struttura storica*, Bologna, il Mulino, 1999.

7. Sul «tragicomico» nel teatro per musica del Seicento cfr. R. Gigliucci, *Tragicomico e melodramma. Studi secenteschi*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2012. Sulla

che il discorso sul potere comporta) assume nei confronti degli eccessi dei «tiranni» e delle ambiguità della corte, costituisce certo una fondamentale chiave di lettura per tanta parte del teatro di Noris, da questo punto di vista legato al suo interno da una fitta serie di sottili rimandi intertestuali.

Nel *Bassiano* torna l'immagine del «tiranno» reso folle dalla passione amorosa[8], fino a dimenticare, anche plasticamente, il suo ruolo e i suoi doveri di regnante.

Bassiano Ma che più far mi resta?
Ciò che può umano ingegno,
tutto inventai agli occhi di Lucilla:
tutto comparve, e liete danze e' l suono
de' musici stromenti.
Su corridor numidi
simular battaglie, e in fin de l'acque,
per l'elemento insano
tra mille fochi e mille
feci 'l Vesuvio anco nuotar. Ma invano […]
Se lo splendor de l'ostro,
se l'aureo scettro e se 'l diadema augusto
fan ombra a le sue luci,
spoglierò l'ostro, atterrarò lo scettro
(*tutto getta a terra*)
E fra i gorghi di polvere africana,
sepelirò il diadema
de la tremenda maiestà romana (II, VI).

E dopo l'assunzione del «filtro», ancor più evidente e plateale sarà la follia del sovrano.

suggestione operata in tal senso dal teatro spagnolo cfr. F. Antonucci, *«Lo tragico y lo comico mezclados»*, in *Norme per lo spettacolo e norme per lo spettatore* cit., pp. 99-118.

8. Su questa peculiare connotazione del «tiranno» cfr. P. Fabbri, *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003; J. F. Lattarico, *Héros, antihéros, effemminati. Pour une typologie des personnages dans l'opera venitien du Seicento*, in *Figure. Figures. Portraits de femmes et d'hommes célèbres, ou moins, dans la littérature italienne,* ed. A. Morini, Saint-Etienne, PUSE, 2002, pp. 205-226.

Bassiano Inchinatevi! Olà,
non si rispetta il Cesare di Roma?
Il monarco del Tebro? […]
Al mio piede,
supplici, genuflessi,
tributate l'omaggio.
Così cantò quell'usignol di maggio (II, VII)[9]

Voglio guerra, strage e morte,
(*va furioso per la scena*)
morte e stragi e voglio guerra.
Vo' nel sangue
d'empio cor trafitto esangue
naufragar e Cielo e terra (III, II)[10].

Si delinea quindi quello stereotipo (la «follia» del «tiranno» entro la più generale «follia» del mondo) destinato ad assumere tanto rilievo e incidenza nel teatro di Noris, contro il quale unica arma possibile sembra essere appunto solo il «riso». E proprio sul valore del «riso», l'autore tornerà capillarmente nelle pagine paratestuali (*Lettere dedicatorie, Argomenti*)[11] preposte alle sue opere.

> Parliamo chiaro. Questa composizione in musica è un allegro capriccio della dramatica fantasia, un pensier giocondo dell'idea scenica ed un

9. La dimensione grottesca della rappresentazione è enfatizzata dall'immagine di Bassiano che, incoronato di edera, pretende ossequio e obbedienza dai sudditi («*Bassiano esce incoronato d'edera alla fronte.* Insani, che porgete? / Stolti, che mai recate? A Cesare rubelli? / Felloni, al vostro sire?», III, XIV).

10. Emblematica è la conclusione in cui Euristeo, medico e padre di Lucilla, ribadisce la follia del mondo («Tutti siam pazzi nel mondo, / tutti habbiam qualche pazzia. / Pazzo è quel ch'esser presume / fra mortali e Giove e nume. / Pazzo è 'l vano ambizioso. / Con l'amante / è vaneggiante / quel marito ch'è geloso. / Pazzo è 'l servo ed il signore / e con gli altri che fan rime, / pazzo 'l musico e 'l pittore, / l'alchimista che soffia e quei che suole /spiar le stelle e degl'abissi il fondo. / Tutti siam pazzi al modo», III, XVIII).

11. Sul valore del «paratesto» nel melodramma veneziano cfr. A. Chiarelli-A. Pompilio, *«Or vaghi or fieri». Cenni di poetica nei libretti veneziani*, Bologna, Cleub, 2004; su Noris in particolare cfr. Badolato, *L'animo eroe,* cit.

> riso bizzarro dell'estro poetico […] L'autore ti fa vedere il poco nel poco e l'allegro dove non può riuscire il serio e l'eroico […] L'azione è il piccante del comico e l'anima della scena: se questa manca, quello more. Chi fosse Giugurta ti diranno le *Istorie*, che tutto otteneva col mezzo dell'oro: aumentava il regno, stabiliva la pace tra nemici come coi Romani. Non vengano gli Eracliti melanconici, poiché questa volta invito le giocondità dei Democriti spensierati. (*A te che leggi*)[12].

Nell'*Epistola al lettore* che precede *Il demone amante overo Giugurta* (1685) tornano i temi già presenti nel *Bassiano*. Nel cenno al «capriccio», alla ostentata libertà da qualsiasi regola, traspare, anche in questo caso, un evidente richiamo a Lope de Vega, a quella libertà da rigide norme e costrizioni sancite appunto nell'*Arte nuevo de hacer comedias* (1609)[13], opera che si diffonde repentinamente in Italia, giungendo a influenzare in maniera significativa anche il teatro per musica[14]. Non meno importante è però il richiamo al «comico», «al riso bizzarro dell'estro poetico» e alla sua funzione all'interno del melodramma. Una riflessione che ben si collega con quanto enunciato nel *Bassiano* e che troverà in Noris ulteriori significativi sviluppi. Dal punto di vista esteriore, *Il demone amante* sembrerebbe seguire la struttura canonica del dramma per musica veneziano dell'ul-

12. *Il demone amante overo Giugurta. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo l'anno 1686. Consacrato all'eccellenza del signor Claudio San Polo, Generale dell'armi della Serenissima Repubblica di Venetia*, in Venetia, per Francesco Nicolini, 1686. La musica del *Demone amante* è di Carlo Francesco Pollarolo (1655-1723). Su questo affermato compositore veneziano cfr. la voce curata da M. Bizzarini, in DBI, 84 (2015), pp. 302-304.

13. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo por Lope de Vega Carpio. Dirigido a la Academia de Madrid*, Madrid, per Alessio Martin, 1609 (ma cito dall'edizione curata da M. G. Profeti, Firenze, Alinea, 1999). L'opera conosce una precoce edizione italiana (Milano, presso Girolamo Bordon, 1611).

14. Sull'influsso del trattato di Lope de Vega sul teatro italiano del XVII secolo cfr. A. Tedesco, *"Scrivere a' gusti del popolo". L'"Arte nuevo" di Lope de Vega nell'Italia del Seicento*, in «Il Saggiatore musicale», 13 (2006), pp. 221-245. Sul rapporto con il teatro per musica cfr. Ead., *"All'usanza spagnola": el "Arte Nuevo de Lope de Vega y la opera italiana del siglo XVII*, in «Criticon», 87-88-89 (2003), pp. 837-852.

timo quarto del XVII secolo[15]. Muovendo dall'ovvia fonte sallustiana[16], Noris costruisce un intreccio fantastico, in cui centrale è il tentativo, da parte del «tiranno», di far sposare le due figlie, Efigenia e Lutezia, con i condottieri romani Albino e Metello, al fine di suggellare la pace tra il regno di Numidia e Roma. Le fanciulle, innamorate di due cortigiani, Aderbale ed Erenio, rifiutano decisamente l'idea di unirsi con due sconosciuti, per giunta «nemici». Di qui i soliti equivoci, inganni, gelosie, intrighi fino al tradizionale lieto fine, in cui Efigenia e Lutezia sposano gli uomini a loro destinati e contribuiscono a rinsaldare il potere paterno e la saldezza dello Stato. Tutto sembrerebbe quindi seguire gli schemi canonici, ma tali schemi sembrano intimamente corrosi da una precisa volontà di dissacrazione. Fin dalla definizione del carattere dei personaggi, si assiste ad uno scarto vistoso: il protagonista, Giugurta, non viene rappresentato, in linea con quanto tramandano le fonti, quale «tiranno» feroce, condottiero sanguinario, ma (in questo caso in una puntuale ripresa di quanto, tra l'altro, sottolineava Sallustio), come uomo avido e corrotto, pronto a comprare tutto, anche la stessa pace, per mezzo del denaro[17]. Lo scarto è di per sé emblematico e foriero di significazioni: ponendo infatti al centro il denaro e riconducendo in tal senso le guerre e le unioni non a superiori motivazioni di ordine politico o diplomatico, né all'amore, emerge non come in Sallustio la condanna della corruzione che aveva portato alla crisi della repubblica romana, ma una amara disamina dell'universo cortigiano e di tutto il suo sistema di valori. Di qui dunque, all'interno di quelle coordinate apparentemente tradizionali, un

15. Sul melodramma veneziano del Seicento cfr. E. Rosand, *L'opera a Venezia nel XVIII secolo. La nascita di un genere*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013; Fabbri, *Il secolo cantante* cit.

16. Sallustio, *Bellum Iugurthinum*, anche se il rapporto con la «fonte» risulta, come di consueto, molto labile. Sul ruolo del mondo antico nel melodramma barocco cfr. C. Questa, *Soggetti antichi nel teatro d'opera*, in «Il Saggiatore musicale», 15 (2008), pp. 87-105. Sul rapporto tra fonti storiche e «invenzione» cfr. F. Decroisette, *Variations sur le vrai et l'enventé dans le paratexte des livrets italiens au XVII siècle*, in «Litteratures classiques», 83 (2014), pp. 167-183.

17. «*Giugurta.* Chi guerreggia con l'or / senz'armi ha vinto. […] Or col romano / comprai la pace e resi, / in virtù de le nozze / genero l'inimico» (I, V). Su questo aspetto del carattere di Giugurta cfr. Sallustio, *Bellum Iugurthinum,* 13.

intreccio in cui il «capriccio» diviene bizzarria, atta a smascherare, nella chiave dissacrante del «comico», le assurde ma al tempo stesso tragiche contraddizioni di tutto un mondo. Significativa è l'apertura dell'opera. Ci si trova all'interno di una peculiare scuola di pittura[18], in cui Polinio mostra le sue opere ad Efigenia: una sorta di «galeria», in cui l'*ekfrasis*, ma anche il valore dell'arte eternatrice e foriera di suggestioni profonde, gioca un ruolo non secondario, che pare tra l'altro sottolineare il valore dell'elemento visivo nel teatro per musica e nell'immaginario barocco in generale. Nell'apparente armonia emerge però immediatamente una nota dissonante. Polinio nasconde infatti un quadro «orrendo e spaventoso», che il pittore vorrebbe celare agli occhi della giovane, ma che Efigenia vorrà ad ogni costo guardare, tanto da rimanerne affascinata. Il quadro rappresenta «in orrida maestà Plutone assistito da Furie nel centro dell'Inferno» (I, II)[19]. E proprio la cruda immagine infernale sembra sovvertire la perfetta armonia di un mondo rappresentato spesso come perfetto (si pensi, per fare un solo esempio al *Cortegiano* di Baldassar Castiglione)[20]. Se il *topos* anticortigiano è certo centrale nel teatro per musica veneziano del Seicento, il tema appare sviluppato, all'interno del *Demone amante*, in maniera ben più articolata e bizzarra. La vecchia nutrice Lesbia dice infatti alle due figlie di Giugurta che il padre ha deciso per loro il matrimonio con i due condottieri romani[21], ma incontra il netto rifiuto

18. «*Scuola di pittura nella reggia. Scolari che dipingono in vari siti con loro lumi. Nel mezo è pendente dal sofito gran lampada sul venir della notte. Polinio regio pittore che sta dipingendo.* Destino irrevocabile / de la frale umanità. / L'opra vana d'un pennello / su le tele eterna dura, / e il mortal di dio fattura / in poc'anni se ne va» (I, I). Si osservi l'artificio scenografico, caratterizzato da un sottile impiego delle «luci» sul palcoscenico.

19. «*Efigenia vede una tela di quadro voltato col dritto a la parete. Dice a Polinio. Efigenia.* Ivi che si formò? *Polinio.* Nulla di vago / *Efigenia.* Almen di curioso. / *Polinio.* È un orrendo composto e spaventoso […] Apporta / non già diletto ma terror. / *Efigenia.* Che importa. *Viene voltato il quadro da uno de' scolari per comando di Polinio, dove in horrida maestà siede Plutone assistito da Furie a piè del trono nel centro dell'Inferno*» (I, II).

20. B. Castiglione, *Il Cortegiano*, a cura di N. Longo, Milano, Garzanti, 2007. Su quest'opera fondamentale cfr. A. Quondam, *«Questo povero Cortegiano». Castiglione, il Libro, la Storia*, Roma, Bulzoni, 2006.

21. «*Lesbia.* Col romano Metello, / de la real Lutezia a te germana, / il promesso consorte, / giunto è Albino […] Perché piangi? Nimico / Albino più non

delle due fanciulle[22]. Nel dialogo con la scaltra nutrice, Efigenia e Lutezia mostrano una ingenuità sconcertante: esse sembrano in tal senso costituire, nel loro pensare e nel loro agire, una sorta di «parodia» delle consuete eroine «virili» che popolano il mondo del melodramma, pronte a tutto, a girare il mondo, a combattere, a vestire abiti maschili, pur di rimanere fedeli ai propri sentimenti, ai propri princìpi e al proprio innamorato. Si fa strada così quella che sarà la cifra costitutiva del dramma, la deformazione grottesca di caratteri e situazioni. Il «comico» scaturirà quindi dai meccanismi stessi dell'intreccio, dall'intima, beffarda, corrosione di *topoi* e stereotipi e non, come in altri momenti e in altri contesti (si pensi soprattutto a Napoli), dallo scontro, ideale e linguistico, tra «alto» e «basso». Lesbia deciderà così di farsi beffa delle due ingenue (e sciocche) fanciulle[23], un mezzo ulteriore per irridere le «follie» e le contraddizioni di tutto un mondo. Fingendosi «maga»[24] (e non si può non pensare in tal senso agli stretti legami fra il «comico» e il tema della magia che tanto peso ha nel teatro di Benedetto Ferrari[25]), dopo aver magnificato alla credula Efigenia la «bellezza del diavolo» («*Lesbia.* … il demone fu in Cielo / di beltà pari al nume, / anzi è un dio come gl'altri», I, III) e aver convinto l'altrettanto credula ed eccessivamente pia Lutezia dell'interesse del re degli dei nei suoi confronti, dirà loro di aver organizzato un incontro con

è, che tra Giugurta, / a te gran padre, ed il roman compose / dei giurati imenei la doppia face / ed amistade e pace» (I, III).

22. «*Efigenia.* Albino è un uom feroce, / crudo di cor, superbo di costumi / È roman, fu nemico, / sanguinario guerriero, / d'affetti non capace, / indomabile, altero, / solo amico dell'ira e del sospetto» (I, III).

23. «*Lesbia.* Nulla so, nulla tengo / di magica virtute. / Ingannerò la semplice, che soglio di tai frodi sovente / prendermi gran diletto, / così tristizia unqua non entra in petto. / Del mondo inesperto / chi gioco si fa, / sen vive ridendo, / né sente l'età» (I, IV).

24. «*Lesbia.* Io già di Circe / tratto i carmi possenti, ed al mio cenno / serve il rettor delle ombre […] Sempre a grand'uopo una virtù si serba» (I, III).

25. Su Benedetto Ferrari (1604c.-1681) cfr. la voce curata da L. Della Libera, in DBI, 66 (1996), pp. 255-257 e inoltre M. G. Accorsi, *Morale e retorica nei melodrammi di Benedetto Ferrari*, in Ead., *Amore e melodramma. Studi sui libretti per musica*, Modena, Mucchi, 2001, pp. 81-150. Sul tema della «magia» in particolare e sui suoi rapporti con il «comico» cfr. il capitolo *Illusione e magia nel teatro di Benedetto Ferrari* nel presente volume.

Plutone e con Giove. E nell'intrigo della finta «maga», Plutone e Giove altri non saranno che Aderbale ed Erenio, i due innamorati delle giovani, opportunamente travestiti. Efigenia e Lutezia, dopo gli incontri, giocati tutti sul filo dell'assurdo, si dichiareranno perdutamente innamorate delle due divinità e pronte e divenire loro spose[26]. Evidente è la sottile irrisione degli statuti stessi della scrittura melodrammatica, ma ancor più sottile e corrosiva è l'irrisione dell'universo all'interno del quale la vicenda si svolge. Il luogo del paradosso e della bizzarria è infatti la corte, in quest'ottica sede precipua di ogni inganno e falsità e in sostanza di ogni «follia». Se quindi Giugurta è un personaggio che non vuole acquisire regni e potere attraverso un «eroico» uso delle armi, ma mira soltanto a consolidare i propri domini attraverso la corruzione e un improprio uso del denaro, se le due principesse innamorate si presentano come due sciocche credulone (e Lutezia anche quale una ottusa bigotta, come emerge chiaramente dall'ambiguità del suo lessico)[27], se i due cavalieri appaiono non certo prodi innamorati ma cinici seduttori, scaltri cortigiani, pronti a raggiungere con qualsiasi mezzo i loro scopi, è la corte stessa ad apparire come «mondo alla rovescia».

Qualche anno prima Noris, in un'opera come *Domiziano* (1673)[28], aveva delineato, in apertura, a fosche tinte, una ulteriore immagine di crudele «tiranno».

26. «*Efigenia.* O caro sia quel demone! Han ragione / le belle e d'alto grado / se lo chiaman sovente e gli dan l'alma / perché la porti a le infernali arene! […] Vidi tanto splendor che m'accecai […] Ritorni pur al Tebro / Albino, il roman duce. Io bramo e voglio / quel re che divo in Acheronte ha il soglio» (I, XII-XIII).

27. «*Lutezia.* Signor, che sempre immenso il tutto ingombri, / e capisci nel poco ancorché immenso, / e nel loco onde parti anco pur sei, / o fonte di bontà, dio fra gli dei, / ricevi o amato amore, / questo cor tutto zelo e tutto ardore […] No, no, mio dio, te solo / per mio consorte voglio, a te prometto […] Certo, certo o mio dio, che mai / uomo alcuno mai m'avrà» (I, XVIII).

28. *Domitiano. Drama da rappresentarsi nel famoso teatro Grimano a San Giovanni e Paolo l'anno MDCLXXIII. Consacrato alla Serenissima Altezza Elettorale di Enrietta Adelaida Duchessa dell'Alta e Bassa Baviera, del Superiore Palatinato e nata Principessa di Savoia*, in Venetia, per Francesco Nicolini, 1673. La musica del *Domitiano* è di Giovanni Antonio Boretti. Su Boretti (1640c.-1672) cfr. la voce curata da L. Zoppelli e L. Bianconi in *La musica nella storia e nel presente*, a cura di L. Finscher, III.

> Dalle ceneri guerriere di Tito venne all'imperio di Roma Domiziano, il foco più lascivo d'una sfrenata libidine. Questi, assunto il trono, di pio divenne barbaro, ed allora che gli fu posto sul crine il diadema imperiale, si fe' conoscere per monarca della romana tirannide (*Historia*).

Nel dramma il «tiranno» si macchia delle azioni più nere (fa, ad esempio, assassinare Saturnio, suo oppositore, e fa portare in scena da un paggio, *coup de théatre* non infrequente nel melodramma secentesco, «*sopra un bacile la testa di Saturnio coperta*», I, XIII)[29] e proprio su questo delitto fonda il suo potere e il suo trionfo e infine, solo e inseguito dai congiurati che intendono destituirlo, si toglie la vita, meditando sulla labilità del favore popolare e sulla caducità del potere stesso[30]. In un contesto così «tragico», il «tiranno», ovviamente lascivo e accecato dalla passione, pronto a sedurre Emilia, fedele promessa sposa del generale Appio[31] , organizza bizzarri spettacoli, e indulge ad ancor più bizzarri travestimenti.

29. «*Piazza con trionfo. Appio, Domitiano sopra un carro tirato da cavalli e vien portata, sopra un bacile, la testa di Saturnio coperta*. Cesare, in man di sangue / somerso giace il Sarmata rubello, / e di Saturnio indegno / il capo tronco or ti fa base al regno. *Domitiano*. Di quest'anno diadema, / primo fulgor guerriero / ti stringo al seno / d'archi eminenti e di trofei vetusti. / Alzi gran mole il Tebro / dal Campidoglio al vincitor latino» (I, XIII).

30. «*Sala regia. Domitiano solo*. Fin su le soglie, ai tempi / porterò le mie Furie! / O Dei più degni / d'accendere fiamme in Dite, / che di trattar nell'aureo Ciel le stelle, / sui venerati altari, / di strani scempi vago, / calpestarò la vostra orrenda imago. / Popoli, Roma, a' cenni miei correte. / Servi, amici, ove siete? / Su recatemi / le faci orribili. / Faci s'accendano / inestinguibili. / Arder vo' con fieri esempi / ostie, numi, altari e tempi. / Et ancor si ritarda? Il re del mondo / così è schernito? E chi poc'anzi vide / supplici a' piedi suoi turbe adoranti, / ora, o destin protervo, / né men si ritrova a' suoi comandi un servo» (III, XXIV). «*Appio*. Amici, ecco i trionfi / de' nostri brandi. Il Cesare superbo, / di sé stesso omicida / con giusto acciar s'uccise…» (III, XXVI).

31. « *Emilia*. Emilia, dove t'attrovi? / Lassa che pensi. E che farai, dolente? / Di tiranno idolatra sarai spoglia lasciva? E a l'or che suda / sotto l'elmo la fronte / contro il sarmata infido Appio lo sposo, / tu perderai te stessa / negl'amori d'un empio, e a tuo dispetto / seconderai d'un traditor la sorte?» (I, IX). «*Appio*. Ah, Cesare crudele / di promessa consorte / così tenti l'onor? […] Su l'altrui sposa, e qual ragion pretendi? / *Domitiano*. Chi è suddito al mio scettro, / servo è del mio voler» (I, XIX).

In apertura infatti, per conquistare i favori della donna, «*si finge Marte in forma di statua*» (I, V) e organizza quindi una naumachia in cui appare «*in abito di Nettuno col tridente sopra una conca tirata da cavalli marini*» (II, X). In un contesto in cui, anche dal punto di vista scenografico, secondo una prassi costante nel teatro di Noris, evidente appare la ricerca del «meraviglioso», la folle negatività della figura del «tiranno» pare ulteriormente e icasticamente sottolineata dalla dimensione stravagante dei travestimenti, da cui emerge la valenza ostentatamente caricaturale della rappresentazione, in cui è proprio il meccanismo del «teatro nel teatro» a essere impiegato con dissacrante ironia. Una sorta di *pendant* quindi dei travestimenti «divini» presenti nel *Demone amante*, segno non tanto della folle presunzione di sovrani e dignitari di farsi dei, ma anche, all'interno di un mondo negativo e corrotto come quello della corte, della riduzione/degradazione del sacro, ridotto corrosivamente a vuota maschera e a fonte di beffe e di inganni.

Nel *Demone amante* anche altri *topoi* della scrittura melodrammatica vengono sottilmente irrisi. Giugurta infatti aveva fatto dipingere due ritratti delle figlie (e si osservi ancora una volta il ruolo attribuito alla pittura, quale arte più di ogni altra capace di suggestionare la mente, la fantasia e i sentimenti degli uomini), per darli ai romani che aveva scelto come loro sposi. Dopo averli ricevuti però, i due dichiareranno di essere affascinati ognuno dalla donna destinata all'altro e di provare invece la più totale indifferenza per la promessa sposa[32]. Uno scambio che sembrerebbe rimandare ai meccanismi canonici del melodramma, ai consueti intrecci sentimentali, a quella struttura a chiasmo tanto spesso ricorrente, ma che, in questo contesto, assume una connotazione di segno ben diverso. Le due donne intanto continueranno a ribadire il loro rifiuto alle nozze. Efigenia si dichiarerà, ancora, sposa di Plutone, sottolinenandone la straordinaria bellezza.

32. «*Giugurta*. Son queste che vedete / le figlie di Giugurta, / di voi le regie spose. *Albino e Metello.* Son le vergini eccelse? / *Giugurta.* Questa è Lutezia, questa Efigenia / *Erennio.* Il cor mio! / *Albino.* Quella è più vaga. *Metello* L'altra è più vezzosa *Albino.* Con Metello la sposa cangerei… » (I, XV). «*Metello.* Io così mi contento. / *Albino.* Ed io son pago. / *Metello.* Col suo demone stigio / io prenderò Efigenia. *Albino.* Ed io Lutezia / col suo celeste nume. *Metello.* Così cambiam le mogli. *Albino.* Non l'amistà fra noi» (II, XII). Evidente è anche l'ironia nei confronti del codice e dell'immaginario cortese cavalleresco, che ruolo non secondario avevano avuto nel melodramma del Seicento.

Efigenia Ma come a duo mariti
può Efigenia esser moglie? […]
Giugurta D'altri siete consorte?
Efigenia Altro m'incatenò. […]
Giugurta Chi è questo sposo?
Efigenia Il demone d'abisso.
Ei solo, ei solo
possesso ha di quest'alma
Rapir la moglie a Pluto,
perfido, indarno aspiri, e a mio dispetto
pensi invan di baciarla? […]
Il demone? Il demone? Sì brutto
non è qual vien dipinto, io 'l veggo e parlo […]
Occhi neri e fiammeggianti,
son facelle
per l'inferno degli amanti.
Crini erranti
son catene del mio cor (II, III).

E Lutezia sposa di Giove.

Giugurta Ecco Lutezia: ubbidiente è questa,
se non bella, modesta […]
Lutetia, ora dal suolo
le luci sollevate.
Lutezia Ad oggetti terreni
guardar non deggo io,
che ognor vagheggio
l'alto celeste nume […]
Giugurta Or via, comanda il padre e ancor gli dei,
che qui mirate il volto
dell'uom che il Cielo in isposo a voi congiunge.
Lutezia Uomo a Lutezia? No, no, no. Stia lunge […]
(*Va da un altro lato*)
Giugurta Quai deliri, Lutezia? […]
S'irriterà quel nume
se vi opponete al nodo.
Lutezia Come, se quando meco egli parlò,

prender uomo e consorte
egli mi sconsigliò.

Giugurta Al nume favellasti? […]
L'avrai veduto in sogno.

Lutezia Che sogno? Ad occhi aperti,
senza abbagliarmi a la palpabil luce,
vegliando io ben lo vidi,
l'udii con questi orecchi,
dentro al mio proprio tetto.
Mi parlò. Gli risposi.
Ei con faccia ridente e luminosa,
gradì il mio voto e m'accettò in isposa.
Ora che dir vorreste? […]
O mio signore,
non temer de la fè che a te giurai,
che uomo no, non prenderò giammai.
Ma con voi, genti umane, a che qui resto?
In grembo del Tonante,
fra poco gioirò.
Rinunzio sposo e regno,
che sposo assai più degno
il Ciel mi destinò (II, IV).

Se si aggiunge che Albino e Metello accetteranno, sollevati, tale rifiuto («*Metello*. Giugurta, il nodo io sciolgo», II, V) e giungeranno a proporre uno scambio delle donne a loro destinate, emerge come l'intreccio assuma chiaramente i caratteri di una ostentata deformazione e parodia di temi e situazioni canoniche nella scrittura melodrammatica.

Giugurta deciderà così di chiamare un sacerdote per «liberare» Efigenia, affascinata dal demone[33]. Proprio questo snodo incontrerà però gli strali della censura che, al di là dell'ambientazione classica e del contesto mitologico, ravviserà nell'immagine del sacerdote e nel suo operato, nella rappresentazione di Plutone (che sembrerebbe piuttosto avere i tratti di Lucifero, il bellissimo angelo caduto), un inquietante richiamo alla tra-

33. «*Albino*. Egli col pio ministro / partì, guari non è, perché in virtute / da sacre note resti, / de l'introdotto spirto / libera la gran figlia» (II, XII).

dizione cristiana, scorgendo in sostanza la messa in scena, beffarda e blasfema, di un esorcismo[34]. Allo stesso tempo, l'ostentata religiosità di Lutezia, la sua passiva e stolta accettazione di quella che ritiene la volontà divina, sembra avere ben poco di pagano e rimandare piuttosto a forme di ostentata, fanatica, devozione tutta controriformistica. Traspare in tal senso il peso dell'eredità dell'eterodossia degli Incogniti, che un ruolo non indifferente sembra avere ancora nella Venezia di fine Seicento[35]. Noris sarà pertanto costretto a riscrivere in parte il suo libretto poco prima della *première* e a eliminare le parti relative al presunto esorcismo e quelle in cui si esaltava la bellezza del demone[36].

E mentre Erenio e Aderbale, tenaci nel perseguire il loro inganno, progettano di rapire le due fanciulle, facendo credere loro di condurle

34. «*Entra Giugurta col sacerdote. Efigenia.* Ma chi è questi / che a me qui conducete? […] *Giugurta.* Del tempio a Giove eretto / egli è il sacro ministro […] *Lesbia.* Non so. (Ah, ah, la crede indemoniata) / *Efigenia.* Lesbia partiamo […] *Mentre vogliono partire il sacerdote tocca con la verga Efigenia e dice* Ferma dico, / per comando di Giove, / demone al Ciel nemico. / *Efigenia.* A me? *Sacerdote.* A te, ch'entro a quel petto / indegnamente alberghi. *Efigenia.* O scelerato! Degno / è del sen d'Efigenia / solo il gran re dell'ombre, egli la strinse / con immortal catena. / *Sacerdote.* Dimmi, o spirto infernal, con qual ragione / hai su quell'alma impero? *Efigenia.* O verme indegno, uom di vil terra nato, / e vuoi che a te ragione / renda il gran dio Plutone? / *Sacerdote.* Son di Giove ministro. A sì gran nome / esci fuor di costei, / libera la donzella. *Efigenia.* Tu sacrilego, e reo di più delitti, / esci da queste soglie, ha qui sua stanza / solo il gran re d'Inferno (*va incalzandolo, lui si ritira*) […] *Sacerdote.* Spirito più ostinato / io non intesi mai. / *Giugurta.* Usa l'estremo uffizio. / *Sacerdote.* Alzar le voci e batterla conviene. / *Giugurta.* Fa' quel ch'è d'uopo» (II, XIV).

35. Sui caratteri di questo sodalizio veneziano cfr. M. Miato, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan. Venezia 1630-1661*, Firenze, Olschki, 1998*; Gli Incogniti e l'Europa*, a cura di D. Conrieri, Bologna, I libri di Emil, 2011; J. F. Lattarico, *Venise incognita. Essai sur l'Academie libertine au XVII siècle*, Paris, Honoré Champion, 2012. Sul rapporto fra Incogniti e libertinismo europeo cfr. S. Bertelli, *Ribelli, libertini e ortodossi nella storiografia europea,* Firenze, La Nuova Italia, 1973; Id., *Il libertinismo in Europa*, Roma, Ricciardi e Associati, 1980; L. Muir, *Guerre culturali. Libertinismo e religione alla fine del Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 2002, pp. 99-138.

36. L'opera fu censurata perché ritenuta offensiva nei confronti della religione. L'autore fu così costretto ad approntare, per la medesima stagione, una seconda edizione, recante solo il titolo *Giugurta.* In seguito a questa vicenda, Noris per cinque anni non scrisse più libretti per i teatri veneziani. Cfr. I. Contesotto*, Un caso di censura nei libretti d'opera. "Il demone amante" di Matteo Noris*, in «Il Saggiatore Musicale», 2018.

presso Giove e Plutone, che le due «ingenue», pervicacemente, continuano a ritenere loro sposi[37], Giugurta si interroga sul suo fallimento come padre e come sovrano.

Giugurta (*in atto di pensare*)
Hai perduto la pace, alma di re.
Mi tormentano
timori gelidi.
Mi spaventano
fantasmi orribili.
Vegliando,
sognando,
parmi veder chi m'incatena il piè (III, IV).

Il dilemma, la solitudine e l'infelicità del regnante, altro *topos* particolarmente frequentato all'interno del melodramma barocco, parrebbe ricondurre la vicenda a un livello più «alto», ma il contrasto (sottinteso ma pur sempre presente) fra il senso di scacco di Giugurta e le assurde e risibili ragioni da cui è stato generato, riconducono sottilmente tutto alla cifra grottesca dominante. La spia di come quel mondo di inganni, finzioni e palesi follie corrisponda, in concreto, ad una raeltà sociale e politica ben precisa, emerge dalla volontà di Giugurta di rinunciare alla corona («*Giugurta*. Più Giugurta non son. Non son più re. *Getta lo scettro, getta la corona*», III, V) e di abbandonare il potere per rifugiarsi nella «selva», luogo topicamente antitetico alla reggia, edenico mondo in cui ritrovare la perduta, primigenia, autenticità.

Giugurta
Lasciati ho gli ostri, e fra le lane, i' vegno.
Lasciai lo scettro, e infra le zappe io sono,
e per l'aratro abbandonato ho il trono.
Dormi, Giugurta, dormi,
qui dove letto è il solco
che ai sonni del bifolco,
senza che intorno lo rinchiuda un velo
vigil custode è con cent'occhi il Cielo (III, IX).

37. III, I-IV.

E quando, durante il topico vagare nel labirinto del bosco, Efigenia, che crede ancora di essere innamorata di Plutone, chiederà (senza riconoscerlo) a Giugurta, vestito da pastore, la via per raggiungere la città di Dite, egli le risponderà che essa non può trovarsi che entro la corte e non certo nelle selve incontaminate («*Efigenia*. Deh, c'insegna la via che mena a Dite / *Giugurta*. Cercala nella reggia e non ne' boschi», III, X).

Proprio l'antitesi corte / selva costituisce il motivo conduttore del *Numa Pompilio* (1674)[38]. Anche in quest'opera, Noris dichiara programmaticamente e ancora una volta sulle orme di Lope, di non voler seguire in maniera pedissequa le fonti (che, come di consueto, costituiranno soltanto una suggestione esteriore, il pretesto per costruire l'intreccio)[39], né di voler aderire a rigide regole astratte, in nome di quella ricerca del «diletto» fondamentale nella scrittura e nel teatro del tempo («Questi è il *Numa*. Io per comporlo mi dichiaro haver obliati ad arte tutti gli ordini e le regole appigliandomi solo a quelle di dilettare» *A chi vuol leggere*)[40]. Nel

38. *Numa Pompilio. Drama per musica da rappresentarsi nel famoso Teatro Grimano l'anno MDCLXXIV di Matteo Noris. Consegrato all'illustrissimo signor Leonardo, figlio dell'illustrissimo et eccellentissimo signor Almoro Delfino, che fu dell'illustrissimo et eccellentissimo signor Leonardo Procurator di San Marco*, in Venetia, appresso Francesco Nicolini, 1674. La musica del *Numa Pompilio* è di Giovanni Maria Pagliardi (Genova 1637-Firenze 1702). Su questo compositore cfr. la voce curata da A. Garavaglia in DBI, 80 (2014), pp. 306-309.

39. «Con la morte di Romolo e di Tazio cadè anco l'interregno nel romano imperio, poiché quel diadema che diviso splendeva sovra due capi, riunito incoronò la fronte di Numa, a cui, prima d'acclamarlo all'imperio, destinorno in isposa Claudia, bellissima romana, in tempo che Prisco, gran duce dell'armi latine, venne dalla Toscana trionfante contro i rubelli. Volorno ambasciatori a Numa tra boschi, dove egli amoreggiava Egeria, principessa d'Egitto, fuggita dal regno con Lucio romano, in abito da ninfa. Accettò egli infine l'impero, veduti molti segni celesti […] Quindi per vari accidenti chiama al trono Pompilia, invaghita di Celso africano, bandito per l'uccisione di Romolo tra congiunti, doppo che suo padre Quintilio sostenne il titolo di gran capitano delle romane legioni, et accesane di questi, anche Claudia lo segue fuggendo le nozze […] Ed a questa storia inestata a la favola si forma la bizara catastrofe de' curiosi accidenti» (*Argomento*, p. 9).

40. Sul tema del «diletto» e sul suo rapporto con la teorizzazione di Lope cfr. A. Tedesco, *"Scrivere a' gusti del popolo"*, cit.

melodramma «si finge» che, dopo la morte violenta di Romolo, Roma, in crisi, attenda un nuovo re[41]. Se in un primo tempo il trono sembra essere destinato al generale Prisco, eroe che aveva sconfitto i ribelli[42], misteriosi segnali divini sembrano rimettere in discussione tale scelta[43]. A questo punto sarà Giunone a designare Numa come il solo possibile candidato alla corona[44]. Numa, innamorato della ninfa Egeria (che altri non è che una principessa d'Egitto sotto mentite spoglie), aveva intanto abbandonato la città per rifugiarsi nelle selve. Giunge così una delegazione composta dal saggio Telofonte, da Prisco e da Flavio per offrire a Numa la corona e il matrimonio con Pompilia, sorella dell'«eroe» e mancato monarca Prisco («*Telofonte*. Sappi ch'il Cielo, il Campidoglio e i numi / te del romuleo trono / acclamato monarca e dell'impero, / è Prisco il messaggero», I, XIII). L'eletto rifiuterà però con decisione tale carica, fermamente convinto della vanità del potere e della falsità dei rituali di corte.

Numa Itene, omai, partite,
messaggeri importuni […]
Per indorar un cielo
già si svenar più fiumi. I pavimenti
di bombice africano,
calpestati sudori,

41. «*Telofonte*. Piange afflitta l'Italia e da le tombe / di Romolo e di Tazio / chiama l'ombre sepolte / ad occupar del mesto Lazio 'l trono. / Duolsi de l'interregno / d'Umbria la sede. Al singhiozzar del Tebro / lagrima l'Apenino e vanno intanto / naufraghi i sette colli in mar di pianto» (I, I).

42. «*Telofonte*. Da l'Etruria sconfitta, / Prisco, 'l duce guerriero, / al gran natal del nato re nascente, / porta fra invitte schiere / spade, scudi, loriche, aste e bandiere […] *Prisco*. Genio invitto de l'alta Roma, / mi circondi 'l crin di allori. / Cadde l'oste vinto e domo / entro i bellici furori. / Amici, ho vinto, e già del tosco sangue / per l'etrusche campagne / scorron gonfi torrenti…» (I, I-II).

43. «*Flavio*. Ma che nel ciel qual fosco turbine / di lampi gravido / il sol velò? / E 'l volto lucido / con ombre insolite / ai dì oscurò. *Cade fra tuoni e lampi un fulmine che atterra un fianco dell'anfiteatro. Si frange l'urna col precipizio de' popoli. Pompilio.* Strani portenti […] *Telofonte*. Udite, udite […] eroe non v'è che dell'imper sia degno» (I, III).

44. «*Flavio*… Che scorgo? / D'alte nubi volanti, / con fosche note, or che Giunon si varia, / il Fato scrive, ed ha per foglio l'aria. *Rasserenandosi l'aria, dal nembo diviso in più parti, sono formati li seguenti caratteri 'Numa re'*», (I, III).

i gemmati diademi entro 'l cui giro
lagrimar cento aurore, e gl'ori e gl'ostri
di superbia terrena,
tiranni fasti e barbare grandezze
lascio al genio roman. Qui tra le fere,
più che ne' petti umani
l'umanità ritrovo.
Qui tra fronde innocenti, ove non sparge
rabbiosa invidia 'l tosco
amo una ninfa ed è mio regno il bosco (I, XIII)

Una serie di segnali celesti indurranno però Numa, nonostante l'iniziale ritrosia, ad accettare il regno («*All'apparir di gran luce, s'apre il Cielo con tuono a sinistra. Cade una nube di luce ch' a mezz'aria, squarciandosi, manda al piè di Numa lo scudo ancile. Vola un'aquila. Appar l'Iride*» I, XIV). L'intreccio, politico e sentimentale, diviene a questo punto particolarmente complicato. Dopo alterne vicende, appare in scena lo spettro di Romolo[45]. Intanto, Prisco e Celso, banditi da Roma perché sospettati di aver partecipato alla congiura contro Romolo, ordiscono le loro macchinazioni per eliminare Numa, che considerano inadatto a regnare («*Celso*. Ciel che vidi, che intesi? Un vil bifolco / da le greggia a le reggia / porta cieca Fortuna? / Va dall'aratro al trono?», II, X), affermando la liceità di qualsiasi azione, anche l'omicidio, se finalizzata al bene dello Stato[46]. All'incoronazione di

45. «*S'apre il sepolchro di Romolo e n'esce l'ombra grondante di sangue dalle ferite*. Da la magion del pianto, ove tremendo / l'acheronteo tonante / porta sul fosco crin squallido un nembo / di ceraste ritorte, / riedo al mondo de' vivi, ombra di morte. / Ammantato di ree caligini, / stillo 'l sangue da piaghe orribili, / ed io che d'aspidi cingo la chioma, Romolo sono il fondator di Roma. / Per agitar l'iniquo cor di Numa, / che schernite e neglette / lascia ne l'urna algente / del busto mio le venerabil ossa, / calco il suolo latino, orme di foco / stampo sul volto a Roma […] Oggi al suo sguardo / sol visibile, orrendo ed apparente / vengo dal nero caos, torno dal niente: / cadrà l'Impero, havrà l'Italia il fine. / Tuonano in questa mano alte ruine» (I, XXIII). «*Ombra*. L'alto soglio romano / calcai con regio pié. Tu che la fronte / di non giusta corona / indegnamente cingi e che superbo rompi, strugi e calpesti / le mie memorie e le mie leggi eterne, / trofeo di questo brando / meco verrai di Radamanto al trono» (II, XXII).

46. III, VII-VIII.

Numa, in cui tornano in maniera emblematica sulla scena tutti i simboli del potere («*Flavio.* Siedi, o re dell'Ausonia, il Lazio altero / archi immortali al tuo gran nome inalza. *Numa va sul trono*» II, XVI) segue però l'immediato rifiuto del novello monarca, che respinge con forza tutti i segni della regalità e, soprattutto, qualsiasi possibilità di unione con Pompilia.

Numa	Dove splende lo scettro
(alterato scende dal trono)	non s'adori conocchia e non s'unisca
	la porpora a la gonna […]
Prisco	Dal grembo di Pompilia
	l'Ercole del suo Giove attende Roma.
Telofonte	E da l'aurea facella
	di fecondo imeneo, spero, festante
	un raggio ancor d'eternità regnante.
Numa	Femina ne l'Impero è in ciel sereno
	nube molesta, ed è nell'orto un angue (II, XVII).

E Numa, paradossalmente, che all'inizio pareva l'incarnazione stessa del sovrano che rifiuta i doveri di stato per inseguire gli amori di una ninfa, pur di evitare l'unione con una donna che non ama, enuncia l'impossibilità del connubio tra esercizio del potere e «distrazioni» di tipo amoroso, anche se finalizzate al consolidamento del dominio e a ovvie ragioni dinastiche. La condanna del «tiranno effemminato» non potrebbe essere più esplicita. Le pressioni e l'invidia dei cortigiani, la convinzione dell'estrema fragilità di ogni monarchia e le reiterate apparizioni dello spettro di Romolo, che attacca Numa perché lo ritiene inadatto a regnare, porteranno però il sovrano designato, sempre più convinto della infelicità di chi governa[47] a lasciare la reggia e tornare fra le selve.

47. «*Numa.* Alto Olimpo è un altro trono, / s'erge al Cielo, urta le stelle, ma fra nembi e fra procelle / l'abbaglia 'l lampo e lo minaccia 'l tuono. / Di Fetonte 'l carro aurato / provar suol caduta estrema. / Aureo scettro, aureo diadema / nemico ha Giove ed oppressore il Fato. / Vuol salire il trono e vede sedente l'Ombra con un aspide nella destra […] È così breve, / efimera, fugace / de' monarchi la vita? […] In qual obliquo / laberinto m'agiro? / Io che più penso? Squarcio l'astro gemmato, / rompo l'aureo diadema, e da la reggia / fuggo con piè veloce: / a re che langue

Numa O del bosco ombre innocenti,
qui tra voi dorme la pace […]
Qui l'invidia non sparge il velen,
ma dorata
l'ape alata
stilla 'l mele d'elce in sen.
O palagi famosi,
o pompe altere
del gran fasto latin, o moli immense,
che ponete superbe
la fronte infra le stelle e 'l piè sull'erbe,
vi detesto, v'aborro:
viver solo i miei giorni qui disio,
dove con puri argenti
di Febo ai vaghi rai fa specchio il rio (III, XXII).

Ma, mentre Numa dorme, dopo un tentativo di regicidio da parte di Celso prontamente sventato, il Genio romano e Marte vanno in sogno al riluttante sovrano[48] e lo esortano a farsi carico delle proprie responsabilità in nome della salvezza di Roma[49]. Numa a questo punto non potrà che accettare e tornare a cingere la corona («*Numa*. Ah, ferma, ove fuggisti / dell'Italia guerriera o Nume eterno, / Genio famoso? Sì, volerò a l'Impero / abbraccerò Pompilia […] ch'il decreto del Cielo è sempre giusto», III, XXV). Anche in questo caso il dramma parrebbe concludersi con il canonico «ravvedimento» del sovrano, che, dopo un momento

/ la corona è catena e l'astro è sangue. *Spogliatosi delle vesti e franta la corona e lo scettro, parte infuriato*» (III, XI, XII).

48. «*Dall'alto comparisce il Genio romano sopra macchina. Numa dorme. Genio.* Tu dormi, o Numa, e de l'afflitta Roma / sordo non odi 'l gorgogliar del pianto? / D'un mondo supplicante, / i sospiri, i singulti / assordan l'aure, i Cieli e gl'elementi / e tu, qui sonnacchioso, anco non senti?» (III, XXIII).

49. «*Genio.* Svegliati o Numa! *Marte.* Risvegliati su / *Marte.* Va nella reggia eccelsa / *Genio.* E sposa al crine / il vedovo diadema. *Marte.* La regal sposa accogli / Così vuol quel dio, del cui pensiero / son figli i regi. / *Genio.* Ombra nimiche, / nate da l'Orco cieco non paventar: / l'eterno lume è teco. / *Numa si desta e sorge.* Ah ferma, ove fuggisti / dell'Italia guerriera, o nume eterno, / Genio famoso? / Sì, volerò all'impero, / abbraccerò Pompilia» (II, XXIV-XXV).

d'incertezza e di deviazione, torna ai propri doveri. Ma al di là di questa apparente analogia, il ribaltamento è totale. Numa infatti non si è lasciato fuorviare dalla lussuria o dalla eccessiva brama di potere, ma dalla ferma coscienza (al di là del suo amore per Egeria che, in questa prospettiva, assume un ruolo del tutto marginale) della vanità, della caducità di ogni forma di umano dominio e, al tempo stesso, dei vizi (primo fra tutti l'invidia) che albergano nelle corti. Di qui i suoi reiterati rifiuti e la scelta della vita libera e felice nelle selve, in una significativa ripresa di spunti tassiani. A fare quindi di Numa un sovrano giusto e non un «tiranno» è quindi proprio la sua «alterità», la sua ribadita estraneità ai meccanismi della corte, il suo sentirsi, in sostanza, più pastore che abitatore e frequentatore della reggia. Si impone, ancora una volta, la topica antinomia corte / selva, la contrapposizione tra la dimensione edenica, lontana da vizi, invidie e corruzione, della vita nei boschi, e l'infernale abisso del «palazzo».

Il breve cenno, nel *Demone amante*, alla fuga di Giugurta nei boschi, alla ricerca di quella pace interiore perduta e, forse, di una sorta di razionalità che sembrerebbe irrimediabilmente smarrita nella follia imperante all'interno dell'universo cortigiano[50], ben si inserisce in questa prospettiva. E il finale, in cui l'inganno di Erenio e Aderbale sarà smascherato, i due impostori banditi dal regno («*Giugurta*. Vivranno in bando eterno, e gli sia morte / la rimembranza dei tramati inganni», III, XII) e le due fanciulle sposeranno i due condottieri romani (previo scambio rispetto a quanto era stato destinato in origine, a conferma della corrosiva irrisione dei meccanismi del «genere»)[51] non fa che confermare l'impianto ostentatamente grottesco dell'intero dramma, in cui è proprio la dimensione dell'assurdo a divenire la cifra connotativa di quel «mondo alla rovescia» che è la corte.

2. Una medesima impostazione è presente nel quasi coevo *Licinio imperatore* (1684)[52]. Nell'*Argomento* l'autore evidenzia come, ancora una

50. «*Giugurta*. Tuoni pur il Cielo e fulmini / che sol d'oro agl'alti culmini / il suo folgor scenderà: / di frondose solitudini / ei la pace turbar non sa. / Lasciati ho gl'ostri e tra le lane i' vegno» (III, IX).

51. III, XII.

52. *Licinio imperatore. Drama per musica nel famosissimo Teatro Grimano in San Giovanni Grisostomo l'anno 1684. Di Matteo Noris. Consacrato all'illustrissimo et eccellentissimo*

volta, tema del dramma sia la rappresentazione dell'operato di un «tiranno» particolarmente crudele e lascivo, la cui colpa maggiore sembrerebbe però consistere, in uno scarto oltremodo evidente rispetto alle fonti[53], per cui ciò che «si finge» assume un peso drammaturgicamente ben più rilevante rispetto all'oggettività della storia, nell'odio dell'imperatore verso le *humanae litterae* e gli uomini di cultura.

> Parliamo chiaro. Licinio fu imperator romano, crudelissimo di natura, disonesto, libidinoso e vano, pieno di sensualità e cupidigia, ignorantissimo e senza dottrina veruna. Aborriva le lettere, le disprezzava, chiamandole pestilenze del Regno. Bandì da Roma tutti i letterati, accoglieva qualunque vizio, ed era suo idolo la rilassatezza. Vuoi di più? Tanto si ha dall'Istoria. Il resto è favoleggiata annessione alla medesima. (*Argomento*).

Il disprezzo delle lettere non può essere considerato solo uno fra i tanti limiti del «tiranno», ma, nella sua centralità, parrebbe attestare l'irreversibile crisi di uno statuto, quello del principe-letterato e di quel connubio fra armi e lettere che aveva connotato l'intera riflessione umanistica sul monarca e sui caratteri della corte stessa. Il paradossale bando dei letterati dalla città, unito all'ordine di dar fuoco alle loro dimore, costituirebbe la prova, comicamente evidente, di questa crisi.

Quella di Licinio verrebbe così a configurarsi, ostentatamente, come una corte senza lettere e senza letterati. Un meccanismo analogo (ma in questo caso i filosofi non sono cacciati dalla reggia, bensì richiamati a corte, al fine di spegnere la loro voce critica, nel tentativo di omologarli al sistema di valori imperante), era già presente nel *Dionisio overo la virtù*

don Gasparo Altieri nipote della Santità di Nostro Signore papa Clemente X, generale di Santa Chiesa, prencipe del Soglio e dell'Oriolo, nobile veneto, in Venetia, per Francesco Nicolini, 1684. La musica è di Carlo Pallavicino. Per un'analisi del melodramma cfr. M. Rosa Salva, *'Licinio imperatore'. Un dramma di soggetto comico per il San Giovanni Grisostomo*, in «Musicorum», 5 (2006-2007), pp. 133-152. Su Carlo Pallavicino (1638-1688) cfr. la voce curata da A. Garavaglia in DBI, 80 (2014), pp. 143-147 e bibliografia ivi citata.

53. Fonte principale per la vita dall'imperatore Licinio (265 d.C.-325 d.C.) è Aurelio Vittore, *Epitome de Caesaribus*, 40-41.

trionfante del vizio (1681)[54]. Anche in questo caso, in una significativa *Verità dell'Istoria unita alla fintione della favole*, riappare, in un impianto fortemente concettistico ricco di antitesi e bisticci, la consueta polemica antitirannica, unita alla topica descrizione, a tinte fosche, del despota e dei suoi eccessi.

> Non ha la virtù maggior nimica della tirannide, perché si adora la tirannide come virtù. È iena spietata, è lusinghiera sirena, ancide allorché alletta, tradisce quando abbraccia. Dionisio, re di Siracusa, tiranno per genio e ignorante per vizio, chiamò dalla selva alla reggia i filosofi. Gli accarezza e gli sprezza e adopra gli scherni quando più dovrebbe appendere i voti. Ma l'autore del riso restò deriso. (*Verità dell'Istoria unita alla fintione della favola*).

Il «tiranno» richiama quindi in città i «filosofi», non certo per avvalersi della loro lezione e del loro consiglio, ma solo per beffarli e annientarli. Torna dunque, anche in questo caso, la netta, topica, antinomia corte / selve, ma soprattutto si impone la totale incompatibilità tra «tirannide» (o forse regime monarchico in senso lato), universo cortigiano, con i suoi miti e i suoi riti, e «filosofia». Non certo a caso, a essere chiamato a corte, insieme a Periandro, è proprio Platone, segno di come la verità storica possa essere rielaborata in funzione altamente simbolica e chiaramente polemica. Il dramma si apre con la rappresentazione, topica e per molti versi stereotipata, di un «tiranno effemminato», totalmente dedito ad amori, piaceri e mollezze.

Dionisio sopra una sedia. Donne che gl'impolverano la perruca.
Dionisio Tu fuggisti, o cara notte,
troppo rapida da me.
S'adorai,

54. *Dionisio overo La virtù trionfante del vizio. Drama per musica da rappresentarsi nel sempre famoso Teatro Grimano di San Giovanni e Paolo l'anno MDCLXXXI. Consacrato all'Altezza Serenissima del Serenissimo Ernesto Augusto duca di Bronsvich e Lonenburg,* in Venetia, per Francesco Nicolini, 1681. La musica è in parte di Petronio Franceschini (1650-1680), completata da Giovan Domenico Partenio (1633-1701). Su Franceschini cfr. la voce curata da R. Pelagalli in DBI, 49 (1997), pp. 157-159. Su Partenio la voce curata da L. Collarile in DBI 81 (2014), pp. 343-345.

se vezzeggiai
vago labro morbidetto,
notte mai più con diletto
non provò l'alma d'un re (I, I).

Fin dall'esordio emerge, anche in questo caso, la dimensione scopertamente grottesca della rappresentazione. Giungono, così nella reggia, su invito del sovrano, Platone e Periandro[55]. Di qui l'esortazione di Dionisio alla «favorita» Fausta, affinché, grazie ai suoi vezzi, contribuisca all'opera di seduzione / corruzione dei due saggi[56]. Nonostante l'iniziale ostilità e il ribadito attaccamento ai propri valori («*Platone*. O lusso! O vanità […] Torno a la selva, al bosco», I, III), i filosofi decideranno di fermarsi, convinti che Dionisio li abbia fatti chiamare per apprendere, da loro, l'arte del buon governo.

Dionisio …Amici,
vostra virtù dai solitar e vani,
filosofici studi, a più elevate
allettatrici scole
chiamai repente: un regal soglio, un volto,

55. «*Dionisio*. Amici, / vostra virtù dai solitari e vani / filosofici studi a più elevate, / allettatrici scole / chiamai repente. Un regal soglio, un volto / discepoli vi renda, e vostro senno / a ben regnar, a ben amar apprenda» (I, III).

56. «*Fausta*. Colà dalle foreste, / Periandro e Platon ora son giunti a questa reggia […]Or vengan que' saggi, / che di speco romiti abitatori, / aborriscon gli scettri, odian gli amori / *Dionisio*. Sì sì, bella e vezzosa. In questo giorno, / spettacolo di riso / vo' che sian questi a Siracusa e al mondo. / Tu ne l'arte maestra, / tenta lor alme scabre /affascinar co' vezzi, e sia mio studio / a que' cor, ch'ostinati / fanno a regia grandezza ognor contrasto, / insinuar con la superbia il fasto» (I, II) Dionisio (430 a. C.-367 a. C.) concordemente considerato dalle fonti tiranno crudele, fu anche uomo di cultura e mecenate, tanto da ospitare a Siracusa filosofi come Platone (388 a. C.), Eschine, Filosseno e Aristippo di Cirene. Una delle fonti principali per ricostruire la figura di Dionisio è Diodoro Siculo (*Bibliotheca historica*, XI-XV) anche se, nel melodramma, si assistere ad una sorta di fusione fra le figure di Dionisio padre e Dionisio figlio (397 a. C.-post 343), anch'egli tiranno di Siracusa (367-357 e 347-344), che tenne «prigioniero» presso di sé Platone per quasi un anno. Su Dionisio II, in giovinezza cultore della filosofia, cfr. Diodoro Siculo, *Biblioteca historica*, XVI e Plutarco, *Dione e Timoleone*.

discepoli vi renda, e vostro senno
a ben regnar, a ben amar apprenda.
Periandro Che volto? Che regnar?
Platone Che onor? Che trono?
Folle è mondano orgoglio.
Periandro Il volto è un'ombra.
Platone È un'apparenza il soglio.
Dionisio Poveri di saper, come di spoglia,
fra le scienze ignari apprenderete,
sotto aureo ciel di gigli,
sovra un letto di rose
goder giorni sereni (I, I).

L'inganno orchestrato da Dionisio muove quindi dalla certezza che il fascino perverso della corte, con i suoi lussi, onori e, soprattutto, con la possibilità di esercitare quel potere di cui più volte i filosofi avevano sottolineato negatività ed inconsistenza, non potrà non attrarre anche chi aveva preferito la scabra, incorrotta, autenticità delle selve. Particolarmente articolato sarà pertanto l'incontro / scontro tra Dionisio e Platone, in cui il filosofo sembra, progressivamente, perdere tutte le sue certezze e derogare da tutti i suoi princìpi, vittima dell'ambigua, sottile, inquietante, fascinazione del potere.

Dionisio Platone, e non t'alletta
sovranità di grado? E nulla stimi
l'esser maggior degli altri?
Platone Ahi, chi è più in alto, è più al cader vicino […]
Dionisio Né ti lusinga il suono
della temuta tromba
che fa tremar sotto 'l mio piè la terra?
Platone Dove suona la tromba, ivi è la guerra.
Dionisio Il fulgor del diadema?
Platone Son talpa a quella luce.
Dionisio L'ostro real?
Platone Sol nudità m'è cara.
Dionisio Lo scettro?
Platone In vil capanna
mio scettro è roza canna.

Dionisio Vago vedersi inante
popoli adoratori?
Platone Cieca insania de' cori.
Dionisio Ma 'l trono eccelso, i voti,
le vittime, gl'incensi?
Platone Ah, son vapori,
e duran sino a tanto
che producono a l'uom pioggia di pianto (II, I).

Leggendo quindi una finta lettera, che svelerebbe una congiura contro di lui, Dionisio dà a Platone il suo scettro, esortandolo in maniera oltremodo sottile, non tanto a prendere genericamente il potere, quanto a salvare il regno in pericolo.

Dionisio Fermati, prendi. E tu che vanti
saggio cor, mente saggia,
la giustitia del soglio,
la ragion del monarca
regi e sostenta, e da nimico sdegno
salva il re, la giustitia e salva il regno (II, II)

In una significativa progressione, la scena si carica ancora una volta, di emblematiche suggestioni visive. Nonostante il rigore, le riserve degli inizi, Platone sembrerà pian piano cedere al fascino della corona, tanto da crearsi l'alibi, dinanzi agli altri ma soprattutto dinanzi alla sua coscienza, della salvezza dello Stato, giungendo alla conclusione secondo cui si può esercitare la sovranità senza, necessariamente, essere un «tiranno».

Platone
(con lo scettro in mano)
Torna, togliti, prendi,
o monarca il tuo scettro! Ah, trema e langue
la destra al pondo: ei degl'abissi è un angue.
(Lo getta a terra e vuol partire, ma quando è per entrare si volta e dice guardando al trono)
Ma non avrà chi 'l rega
vacillante l'impero? E in alto soglio
non saprà senza 'l vizio

virtute esser reina?
Sì, sì, ripiglio
ciò ch'è nerbo del regno.
Regnar non è delitto,
ma regnar da tiranno è a colpa ascritto.
O Dionisio, vieni,
vedrai come si regna,
che a ben regnar chi vien da' boschi insegna.
(Va per salir sul trono)
Ahimè, su quell'altezza
mormora 'l tuono orrendo
e infocato dal Ciel sibila il telo:
tra le selve ora mi celo.
(Quando è per entrare se gli compariscono dall'una soldati che l'inchinano, pagi che gli danno lo scettro ed altri la corona, vestendolo infine del manto regio).
Voi chi siete?
Or qual idolo inchinate?
Che porgete? […]
Lungi, lungi da me.

Popolo Viva, viva Platone e viva il re!

Platone Platone il re? Ma s'anco Giove in Cielo
riverito è dagl'astri,
se i voti anch'ei riceve, io de le genti
rifiuterò le vittime innocenti?
L'alto soglio calcherò,
premerò
l'altezze estreme,
che mente umil vertigini non teme *(Va sul trono)*.
Cinto d'ostro, in trono assiso,
splende a voi Giove, o mortali!
Inchinatemi,
adoratemi:
dal mio cenno il pianto e l'riso
soli avran varii natali (II, II).

La scena, assolutamente centrale dal punto di vista strutturale ma soprattutto ideale, appare costruita in maniera articolata e sottile. Al di là

del massiccio impiego delle *Didascalie*, secondo una prassi non infrequente in Noris, e del ricorso a immagini dalla immediata valenza visiva, particolarmente curata appare l'analisi psicologica. Platone infatti, nonostante la sua iniziale, ferma, condanna verso ogni forma di dominio assoluto, di «tirannide», strettamente congiunta con l'altrettanto ferma convinzione della vanità di ogni forma di fasto regale e di ogni umano potere, si lascia progressivamente attrarre, in un dosato quanto significativo «crescendo», dal fascino perverso e dalle lusinghe del regno. Il segmento culmina con l'arbitraria condanna a morte di un suddito («*Platone*. Sia la mia legge ubbidita: / io così voglio», II, IV). La metamorfosi a questo punto è totale: il filosofo è divenuto dapprima re, illudendosi di poter governare in maniera eticamente giusta, quindi da re si è repentinamente trasformato in «tiranno», convinto che il suo ruolo lo ponga al di sopra di ogni norma e che la sua volontà sia essa stessa legge. Il ribaltamento del mito del reggente-filosofo e di tutto l'universo ideale ad esso connesso non poteva essere più totale. Il «riso» di Fausta e di Dionisio, registi e cinici spettatori di quella che può considerarsi una sorta di rappresentazione all'interno della rappresentazione, in un peculiare, ulteriore, reimpiego del meccanismo del teatro nel teatro (in questo caso in una prospettiva di straniante sdoppiamento) si carica, ancora una volta, di una amara valenza demistificatrice.

Fausta e Dionisio, guardando dietro a Platone e ridendo.
Fausta Vedesti, udisti?
Dionisio Taci, ch'io sento ancora
divelermi dal seno
per troppo riso il cor.
Fausta Al fin Platone,
su l'altezza del trono
s'intumidì superbo.
Dionisio Eh, Fausta, mia reina: è troppo dolce
il comandar agli altri, e a l'ora quando
il saggio è re, filosofia va in bando (II, V).

Nell'ottica di Dionisio (e di Noris e di gran parte del *milieu* veneziano) il potere monarchico è di per sé negativo[57], capace di corrompere anche gli spiriti migliori e quindi appare totalmente impossibile coniugare monarchia e filosofia: nel momento stesso in cui un individuo, anche il più saggio, diviene re, cultura e rigore etico sembrano in un tratto svanire per lasciar spazio ad arbitrio e a smisurata ambizione. La trasformazione del re in «tiranno» appare quindi non una remota eventualità, ma una concreta certezza. In questa prospettiva, la vicenda stessa di Platone, la sua trasformazione da filosofo a «tiranno», sembra segnare il punto più radicale della riflessione di Noris su limiti e aporie del potere monarchico: l'eredità degli Incogniti pare affiorare in tutta la sua inquietante problematicità, unita ad una sorta di totale, amaro, *desengaño*. L'universo luciferino e subdolamente avvolgente della corte non sembra lasciare scampo: in un mondo in cui ogni valore è sovvertito e la vuota apparenza sembra dominare su uomini e cose, anche personaggi della statura morale di Platone e Periandro, inizialmente fieri della loro «alterità» rispetto al sistema di valori imperante, sono destinati a essere corrotti e omologati al degradato contesto in cui sono costretti a vivere. Nella «corte», quindi, non c'è (né potrebbe esserci) posto per un virtuoso, retto, equo reggente-filosofo, ma solo per un irrazionale «tiranno». Si assiste in sostanza allo scacco totale del mito umanistico del possibile connubio potere – *humanae litterae* e di tutto l'universo ideologico ad esso legato. L'intera sequenza, in cui Platone prende, uno dopo l'altro, scettro, corona, mantello regio fino a ricevere, compiaciuto, i finti omaggi di Dionisio e quindi quelli dei cortigiani servili[58], viene svolta tutta all'insegna del «comico», nella cifra della consueta dissacrazione grottesca.

57. Su questo tema cfr. H. Schultze, *Love and politics in seventeenth-century Venetian opera: on the difference between the images of republican and monarchist rulers*, in «Yearbook of the Alamire Fundation», 7 (2008), pp. 302-321.

58. «*Dionisio.* Ecco di Siracusa, / o fide schiere, eccovi 'l re, cui cessi / la monarchia, l'impero. / Anch'io, co' vostri, voti a le sue piante / sacro l'alma adorante, / e in avvenir apporte / al reo la pena, e al giusto il guiderdone, / Dionisio non più, ma sol Platone. / Ite, prostatevi al regio piè. / *Popolo.* Viva, viva Platone e viva il re. / *Platone.* Popoli, giust'è ben che riconosca / noi per sua causa prima / e l'uom terreno e 'l nume. / *Dionisio.* Egli d'Icaro omai spiega le piume» (II, III).

La scena della seduzione di Periandro, che inizialmente si proclamava totalmente refrattario alle lusinghe e ai piaceri d'amore[59], costituisce, nel ricercato parallelismo strutturale, una sorta di ideale *pendant* di quella dell'assunzione del potere da parte di Platone, costruita tutta, anch'essa, nel suo non dissimulato, ostentato, erotismo, all'insegna della esasperazione e del paradosso. Mai come nel *Dionisio* quindi, il comico è essenzialmente «tragicomico»[60].

59. «*Dionisio.* Ascolta, / errai, l'error confesso, / mia cecità conosco. Ora mi spoglio / del nome anco d'amante. / Odio il balen d'un ciglio, a tua virtute / volgo sol le pupille […] Sì sì, tutto m'ingombra / la furia di Bellona, e ne la reggia, / per dilatar l'impero, / a stringer volo il folgore guerriero» (II, XV). «*Qui si cangiano le colline in camera con letto, sopra il quale vi è Fausta coperta da un velo che finge di dormire. Periandro* Chi è costei? Come venne? È larva, è sogno? / Ah, ben l'intendo: questa / perché virtute inciampi / m'appresenta a le luci il re lascivo […] (*Nell'entrare si volta e si ferma*) Chi molle in petto / avesse il cor, in quella pania stesa, / il semplice cadrebbe. / Ma Periandro, Periando (*Vuol fuggire e si ferma).* E l'uomo, / folle, in quel sesso infido, / partorì la sua pena e 'l proprio affanno? / (*Va al letto*) Donna, il tuo dono, egli qualsiasi è danno. / (*Si scosta alquanto*). È bella. Ma virtute, continenza / di beltà vana incontro a le faville / è scudo assai più forte […] O Dionisio, vedi / come si vince Amore. / Veloce, ad occhi aperti / al suo fulgor, ch'entro a quel sen balena, / ora mi parto e copro / quella del turpe senso aperta scena. (*Va per coprirla*) Periandro, che osservi? / Filosofia, che dici? / Ecco la via del latte, / la chioma d'or, ne l'aria di quel viso, / stella è crinita, e questi /son regi troni a la deità celeste. (*Fausta si leva in atto di furore*) *Fausta.* Ah, traditore! / Così de la reina tenti insidie a l'onore? *Periandro.* Regina… *Fausta.* Che? *Periandro.* Perdona. / *Fausta* Chi sei? / *Periandro.* Periandro son io. *Fausta.* Come venisti? / *Periandro.* Dionisio. *Fausta.* Basta, avvicinati. / *Periandro.* Deh… *Fausta.* Vieni, vieni… *Periandro.* Reina. / *Fausta.* E perché tale io sono, / usar vo' la clemenza, e ti perdono. / *Periandro.* A te m'inchino e parto. / *Fausta.* No ferma. Sovra tenere piume, / là meco siedi. / *Periandro.* Ahimè. *(Guarda se veduto) Fausta.* Di che paventi? / Non v'è d'intorno / guardo alcun che ci osservi (*Guarda di nuovo*) Sicuro / già sei tra queste braccia: in questo seno, / ebro alfin di dolcezza, / or godrai spirar l'alma e venir meno. / *Periandro.* Dove, dove son io? / *Fausta.* Sei nel ciel de la beltà: / questi morbidi candori / son dolc'esca ai nudi amori. *Periandro.* O poppe! *Fausta.* E qui il netare de' cori / il tuo labro suggerà […] *Periandro.* Godiam nel cielo, or che al ciel siam giunti. / *Fausta.* Stringi *(Lo tiene per la mano)* […] T'arresta / Son le mie fide ancelle. (*Qui vengono le damigelle di Fausta che tengono una ghirlanda e spechio.*) *Fausta.* Coronato di rose e gigli, / re sarai de' nostri amori. / Vedi omai come tra fiori / vago Adone or assomigli […] Va, ceda a Periandro anco Narciso» (II, XVI). Come è evidente, il passo è ricco di reminiscenze tassiane e mariniane.

60. Su questo aspetto del «comico» nel melodramma barocco cfr. N. Bado-

Nella parte conclusiva del dramma, si assiste al ravvedimento dei due filosofi, a cui viene svelato l'inganno orchestrato da Dionisio[61]. Il «tiranno» infine, dopo il disvelamento dei suoi eccessi e delle sue macchinazioni, viene sostituito, sul trono, dal ben più virtuoso fratello Gisambe, tenuto a lungo lontano dalla reggia e fatto rientrare, sotto mentite spoglie, dal saggio consigliere Atalo. Questa conclusione, unita al pentimento di Dionisio e alla promessa di Platone di vegliare costantemente sul nuovo monarca e sul suo operato, sembra però, dopo il vertice ideale raggiunto attraverso l'articolato «crescendo» del II atto, una sorta di ossequio alla canonica norma del lieto fine e della ricomposizione finale. Vero nucleo ideologico dell'opera è infatti, ancora una volta, la rappresentazione, nei ricercati toni del grottesco e dell'assurdo, della totale negatività della corte, capace di annullare e stritolare, nei suoi infernali ingranaggi, anche le coscienze più avvedute e più critiche. Una sottile e subdola fascinazione a cui nessuno sembra capace di resistere.

Nel *Licinio* la rappresentazione assume toni decisamente meno ambigui e pare avere come nucleo centrale la totale ostilità dell'imperatore nei confronti delle *humanae litterae* e dei letterati. Il dramma sembra costruito, anche in questo caso, tutto all'insegna del paradosso. Proprio in tale prospettiva va letta infatti l'iniziale condanna, da parte di Licinio, nei confronti del figlio Giunio, colpevole di disprezzare una vita trascorsa fra lussi, mollezze e donne pronte ad abbagliarlo con il loro fascino e i loro allettamenti[62]. Al netto rifiuto di Giunio («*Giunio*. Non fia vero / che

LATO, *Forme dell'eroicomico nel dramma per musica del Seicento*, in *L'eroicomico dall'Italia in Europa*, a cura di G. Bucchi, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 119-136 (in particolare sui rapporti tra polemiche degli Incogniti e «parodia», pp. 127-139).

61. «*Platone*. Dionisio tiranno. *Atalo*. A te costui / diede l'ostro real / perché nel mondo tu sii favola e riso […] Scherno sei delle genti, / sei ludibrio del volgo e ne la reggia: / di porpora vestito, / sin la vil plebe oggi ti mostra a dito. / *Platone*. Io ludibrio del volgo? / Io scherno delle genti? […] Abbandono la reggia e al bosco torno […] *Atalo*. T'aresta […] L'alto voler del nume / vieni amico e vedrai, / con vicenda fatal nel proprio inganno, / per suo dolor eterno / lo schernitor fatto ludibrio e scherno» (III, IV).

62. «*Giunio*. Ed io tra quelle imagini del fasto, / pompe di beltà vana / educarò la vita?» (I, I). «Donna, cagion di mali, non vo' garrir con te. / Sei cruccio de' mortali, / tradisci e non hai fè» (I, II). Licinio, per indirizzare il figlio sulla «giusta

Giunio a Roma, al mondo / sia sogetto di riso», I, II) Licinio ascriverà la riluttanza del figlio alla «nefasta» influenza dei letterati e dai loro «vani» insegnamenti («*Licinio*. Intendo. Di coloro che le scienze vane / leggono infra le scole, oh questi, / sono gl'insegnamenti» I, II). Nella medesima ottica si inserisce l'esortazione a Eusonia affinché istruisca nelle più sottili arti di amore e di seduzione Getilde[63], virtuosa e pudica sorella dell'imperatore, non scevra da un ottuso bigottismo che ha ben poco di pagano e che rimanda a quello di Lutezia, contro cui si indirizzano, ancora una volta, gli strali di Noris. La donna, che disprezza profondamente la vita dissoluta del fratello, chiede al filosofo Leonzio di portarla via[64], ma l'uomo, bandito dalla città e dunque in fuga, non può condurla con sé. Ella rimane così alla mercè degli insegnamenti di Eusonia, che la esorta, tra l'altro, a valersi in quanto donna, di «dissimulazione» e «artifici»[65].

via» del vizio e della vita dissoluta, decide che da quel momento il giovane sarà «imperatore delle donne» («Tu avrai de le belle il comando», I, IV).

63. «*Licinio*… E tu, o vezzosa, / colà vedrai Getilde, / vergine incolta e degl'amor nimica. / Questa di noi germana, / perché altera qui meco / già di venir s'oppose, / spronommi a l'ira e provocò arrogante, / la maestà d'un Cesare imperante. / Tu con facondia molle, / togli ad alma sì roza / la rugine ostinata. / Le insinua il genio a onesti amor gradito, / che celebre in quest'arte / ben diverrà se ti assomiglia in parte» (I, V).

64. «*Getilde*. Licinio scelerato, / di crudeltà Nerone, /barbaro dispietato. / Minacciami? Oltragiarmi, / perché ad opre amorose, / del tuo genio nimica, / teco portar non vuo' l'alma pudica? […] O mio maestro, / e ancor vive l'indegno? *Leonzio*. Qual mai furor, qual ira? *Getilde*. Leonzio, oh se sapessi! […] *Leonzio*. Chi t'offese? *Getilde*. Sai Cesare lascivo. / *Leonzio*. Che? *Getilde*. Una sorella. Oh se sapessi! / Con onte e con obrobri. Mi percosse quell'empio. / *Leonzio*. E perché mai? / *Getilde*. Perché non volli, no, non vorrò mai […] Lungi da questa reggia e da quel mostro / guidami tu veloce. *Leonzio*. Pria narra la cagion. / *Getilde*. Colui superbo / incrudelì a miei danni, / perché sdegnai, fra lussi e fra gli amori, / guari non è, seguirlo / entro a l'odiato tetto […] In avenir dispetto di colui, / vuo' di sottil religioso velo / bendarmi sin la fronte, / di più romite lane, / corta cinger la veste. *Leonzio*. Sì, Getilde son queste / le vaghezze che in Cielo / inamorano il nume: / semplicità divota, / coperta è assai più bella / e in fronte al vero Sol fulgida stella» (I, IX, X). Anche in questo caso, come nel *Giugurta*, è evidente l'ironia verso forme di religiosità e di devozione controriformistiche.

65. «*Eusonia*. E in questa guisa / la cesarea donzella entro la reggia / comparisce a le genti? […] Senza chiome, / nuda la fronte, sconcia, e sino al collo / coperta

Fin dalle prime scene, è evidente quello che sarà il tema centrale del dramma, la rappresentazione cioè della corte come «mondo alla rovescia», ove cultura e virtù sono considerati vizi da combattere e da estirpare e, al contrario, dissolutezza, lascivia, arbitrio e finzione sono ritenuti valori positivi e imprescindibili. Dopo il bando di Licinio[66], Giunio, Leonzio e gli altri uomini di cultura giungono nella selva che, topicamente, si pone ancora una volta come specchio oppositivo della corte. Nella foresta, gli esuli si imbattono in Spartaco[67], che dopo una vita di grandi imprese in giro per il mondo, si è rifugiato tra i boschi e dichiara di essere ladro, ma «virtuoso» («*Spartaco*. Non vi smarrite: usando le rapine / anch'io seguo virtute e altrui la insegno», I, XX). Interessante è il riuso dell'«antico» operato a questo proposito da Noris: al di là dell'evidente arbitrario accostamento cronologico di Licinio e Spartaco, vissuti uno nel IV sec. d. C. e l'altro nel I a. C., segno di come, nel melodramma veneziano e non solo, la classicità costituisca una collocazione essenzialmente fantastica, in cui vicende storiche, nomi e personaggi sono manipolati in maniera disinvolta e in maniera altrettanto disinvolta piegati a effetti e convenzioni teatrali, in un fitto scambio con la contemporaneità, l'intervento più notevole è condotto proprio sulla figura di Spartaco. La vicenda di uno schiavo ribelle, in un genere come il melodramma in cui per molti versi pare prevalere l'apoteosi dell'immobilismo sociale, non

il sen? […] Mai que' bruni capelli / non torcesti in anella? / *Getilde*. Quest'arte non posseggo. *Eusonia*. Né curve assottigliasti / le mal cresciute ciglia? / *Getulia*. Non praticai quest'uso. / *Eusonia*.. Non imbiancasti il seno / con alba lambicata? / *Getulia*. Falso candor non ebbi. / *Eusonia*. Non colorasti il volto? *Getulia*. Tolgalo il Ciel. / *Eusonia*. Non miniasti il labro? / *Getulia*. Lo fan gli dei. *Eusonia*. Né meno / sai ch'ad ogni sembianza / dà lo specchio beltà?» (I, XIII). L'elenco degli artifici impiegati dalle donne per accrescere la loro bellezza è un *topos* comico diffuso nel melodramma veneziano del secondo Seicento.

66. «*Licinio*. O là, sin dove stende / la grand'ombra cesarea il nostro impero, / quei letterati indegni / vadano in bando eterno. / Tosto subito fiamma / i loro alberghi incenda» (I, IV).

67. «*Spartaco d'improviso esce da' nascondigli, seguito da stuoli de' suoi tutti armati e si fa davanti a Sabino e Giunio. Sabino.* O tu, che vibri / terror, che l'alme immantinente aggiaccia, / a chi ha fasce non vili, / dona la vita almen, s'ogni tesoro / con le spoglie c'involi. / *Spartaco.* Ladro che ruba a l'altro ha onor del furto» (I, XIX).

poteva certo essere connotata in maniera positiva, per cui Spartaco viene rappresentato, in maniera generica, come un ladro, che, dopo una vita avventurosa trascorsa nelle terre più remote di Africa e Asia, si era rifugiato nei boschi divenendo, paradossalmente, una sorta di singolare «filosofo»[68]. La conclusiva «positività» del personaggio, sarà una ulteriore spia della bizzaria dell'universo cortigiano: persino un ladro, la cui valenza negativa dovrebbe risultare senz'altro emblematica, appare, nonostante le perplessità degli esuli, ben più onesto e «virtuoso» rispetto a coloro che vivono nella reggia. Non sarà quindi un caso che Spartaco si unirà ai letterati al fine di destituire il crudele e lascivo Licinio, per porre sul trono il riluttante Giunio. Il giovane però non vorrebbe in alcun modo essere coinvolto in un parricidio[69] e accetterà solo quando gli verrà assicurato che nessuno farà alcun male a suo padre[70]. E mentre a corte Eusonia, con un fare e lessico da cortigiana (Aretino è sempre e comunque affiorante)[71] insegna a Getilde come adescare gli amanti, come fingere e impiegare tutti gli artifici femminili[72], Licinio si vanta di aver fatto bruciare

68. «*Spartaco*… Spartaco i'son. / *Sabino.* Tu Spartaco? *Leonzio.* Tu quello / che, lottator, dalle rinchiuse mura, / lungi dal ciel romano, / fuggì, corron più lustri? / *Sabino.* Se qual Fama narrò, là 've superbo / bagna la Persia il Tigri, / fosti guari non è, come qui scorri / le gran selve latine? / *Spartaco.* Per valicar immensa terra e 'l mare, / rapido in un momento, / qual novo Ulisse ho le mani al vento […] Videmi il Trace e il Persio. / Di noi trema l'Europa, / tremò l'Africa e l'Asia. Armato al varco / io le grand'alme attendo a Egizi ed Indi: / qui mio comando impera […] Non vi smarrite: usando le rapine / anch'io seguo virtute e altrui la insegno» (I, XX).

69. «*Leonzio.* Tu, che pur sei romano […] brandisci l'armi. *Sabino.* Ruba il gran romano soglio / a Licinio l'indegno […] *Spartaco.* Chi lascivo / a le frigie rapine avvezza solo, / la grand'aquila augusta, / sia rapito da noi. / *Sabino.* La dov'ei suole / seder barbaro, ingiusto, / Giunio portiamo pria che tramonti 'l Sole. *Giunio.* Deh, non si dica in Roma / che Giunio parricida / s'armi contro d'Augusto. *Sabino.* È nemico e non padre. / *Giunio.* Mi creò. Per lui nacqui» (I, XX).

70. «*Giunio.* Almen da' nostri acciari / resti sua vita illesa. / *Spartaco.* Senza stragi è più illustre eroica impresa. / Rasserenate il ciglio» (I, XX).

71. P. Aretino, *Le sei giornate*, a cura di G. Aquilecchia, Bari, Laterza, 1969.

72. «*Eusonia.* Ora che rassomigli / Venere infra le rose, / insinuar ti vo' come tu deggia, / adescando gli amanti, / ch'ardon di puro foco, / senza macchiar il virginal candore: / a tempo usar la cortesia e l'orgoglio. / *Getulia.* Eh, che amanti non voglio. / *Eusonia.* Non vuoi? Lo vuole Augusto. *Getulia.* Ma se come si tratti /

tutte le case degli uomini di cultura («*Licinio*. Divampan là tra nuvole di fumo / i tetti lor nel foco / che subitaneo incende», II, VII) incontrando l'approvazione incondizionata di Breno, incarnazione del perfetto «reo cortigiano», il cui archetipo sembrerebbe il Cicerone della *Prosperità infelice di Giulio Cesare* di Busenello, personaggio proteiforme, sempre pronto ad adulare e approvare le azioni dei potenti, verso cui sembra concentrarsi tutto l'ironico disprezzo dell'autore[73].

In un gioco sottile in cui il «comico» sembra ancora una volta imporsi in tutta la sua forza corrosiva, giunge alla reggia Leonzio, vestito da mendicante sotto il nome di Ismeno, e afferma di aver sempre disprezzato gli studi, di aver amato solo il lusso e le donne, tanto da aver dissipato tutte le sue fortune.

d'amor non seppi mai. / *Eusonia.* Vieni, ascoltami attenta e lo saprai […] Talor, se vedi in regie danze o in giochi, / per via, ne' corsi, in feste o ne' conviti / cavaliero gentile / che in te le luci affissa, / tu, quando egli ti guarda, / non l'osservar, ma poi modesta il mira. / Agl'inchini, ai saluti, /sussiegata rispondi, / e talor d'improviso, / manda forier d'onesta fiamma un riso. / *Getulia.* O mastra di magie! / *Eusonia.* Se mai fogli ti scrive, / non ti curar de' primi. / Se di parlar ti chiede, / mostra che sin de l'aure / temi, né dar orecchio. / Permetti ch'ei ti vegga, / ma di rado, importuno / se t'insidia co' sguardi, / non lo mirar e fuggi. / Dimostrati ritrosa, / fingiti disdegnosa. / Se in promessa di fede / segni t'invia, ricevili, e ben cauta / scelto al parlar il loco, / odilo, gli prometti, e attendi poco […] E perché sappi anco il parlar qual sia / questa mia norma prendi: / s'egli dice io t'amo, / e tu rispondi: io t'amo. / S'ei che per te sospira, tu che per lui sospiri. / S'egli d'amor ti prega, / pregalo tu d'amor […] Con reciproco affetto / s'ei ti giura la fede, / tu ancor giura costanza, / né mai parta da te senza speranza» (II, V). Alla fine, dopo le riserve iniziali, Getilde mostrerà di aver appreso tutti gli insegnamenti di Eusonia (ancora una feroca irrisione della ostentata religiosità controriformistica?) come sarà evidente nel dialogo fra la sorella dell'imperatore e Quintilio (II, XVI).

73. *Licinio.* Breno? *Breno.* Signore? / *Licinio.* Di mie leggi che dici? / *Breno.* Son da imitarsi, giuste. / *Licinio*. Io tramandai, dove altro mondo ha il mondo, / nei letterati austeri / il contaggio di Roma. / *Breno.* Opra degna d'Augusto. / *Licinio.* Divampan là tra le nuvole di fumo / i tetti lor nel foco / che subitaneo incende. / *Breno.* Così fa chi la intende. / *Licinio.* Degenerante il figlio / varca terre lontane. *Breno.* Zelante amor di padre. / *Licinio.* D'Eusonia in su la fronte / posto ho 'l romano alloro. / *Breno.* Bella compagna al trono» (II, VII). Per quanto riguarda l'immagine di Cicerone cfr. *La prosperità infelice di Giulio Cesare. Opera musicale di Giovan Francesco Busenello*, in Venetia, appresso Andrea Giuliani, 1656 (V, I) e il capitolo I del presente volume.

Leonzio Son un povero che cercando
l'elemosina sen va […]
M'appello Ismeno.
Nacqui sull'Istro e fûr temuti in armi,
chiari in virtute e in opre assai famosi
il genitore e gli avi:
quando ceddero ai Fati, io ne le scole
de l'erudita Atene
traea tempre immortali.
All'annunzio di morte, immantinente
ribellato a Minerva,
lascio Euclide, Archimede,
seguo Cupido e Marte.
Risse, trastulli amori,
vergini insidiate
e mille in un sol giorno
Veneri amoreggiate
fûr mie delizie […]
E perché un vizio a l'altro è guida,
prodigo ne' conviti,
ne le danze, ne' giochi,
con lubrica mano
gettai l'oro a torrenti:
consumai tutto il patrimonio antico.
Alfin lacero e nudo,
limosinando vitto,
sordidamente in quelle parti e in queste,
son ridotto in poc'anni,
senz'amici, senz'oro e senza veste (II, VIII).

Il repentino apprezzamento da parte di Licinio delle attività e del «credo» beffardamente enunciato da Leonzio e la sua volontà di accoglierlo come amico, costituiscono la spia ulteriore del «mondo alla rovescia» in cui vive l'imperatore. E l'esilio del «virtuoso» filosofo Leonzio contro l'immediato successo, cortigiano e mondano, della sua controfigura, l'ignorante e lascivo Ismeno, divengono il segno di quel totale sovvertimento di valori che pare governare le dimore reali. Giunge così

anche Spartaco sotto mentite spoglie, dicendo di essere rimasto a lungo prigioniero dei predoni nella foresta, ed enuncia quella che afferma essere la più autentica «filosofia» del ladro delle selve, «filosofia» che appare totalmente in linea con quella appena enunciata da Ismeno.

Spartaco O Giove de' regnanti,
o giusta deità,
fra gemiti e fra pianti
invoco tua pietà […]
Licinio Quai sono i riti e quai le forme ch'egli
tiene fermando i passeggeri al varco?
Spartaco S'è grande, il vilipende;
se ricco, lo dispoglia;
se mendico, lo veste;
se giocator, l'accoglie;
se lascivo, l'abbraccia;
se bevitor, il bacia;
più sa, se meno intende.
S'è dedito ai conviti,
a la sua mensa il prende.
I vegli han le zittelle,
i giovani le belle;
le spose son comuni,
le danze son frequenti,
i vizi senza fine. E di coloro
ch'insegnano le scienze, orrendo e fiero
scempio ne fa, d'acciar tonante armato.
Licinio Egli è un ladro onorato […]
Spartaco Tutte colà del sangue e de le membra
de' vari letterati
che gian lungi da Roma,
dal barbaro svenati, ora del bosco,
sono le vie fumanti.
Licinio Oprò da Giove in fulminar giganti (II, IX).

Intanto, mentre Licinio afferma di volere anche Spartaco presso di sé, poiché lo ritiene totalmente in linea con quelli che sono i valori in cui cre-

de, («*Licinio*. … ch'io le sue gesta ammiro, / le sue virtuti onoro, e bramo in Roma / venerar tanto nume», II, X), il vecchio saggio Sabino raduna la plebe affinché si sollevi, mentre Leonzio esorta i giovani studenti alla rivolta. E l'immagine di Giunio, che dopo un apparente pentimento[74], al culmine dell'inganno ordito contro Licinio, giunge in città in un beffardo «trionfo» «*sopra maestoso carro trainato da donne, e scortato da donne va a sedersi in trono… e viene incoronato da donne*» (III, III) costituisce il punto di arrivo della dissacrante rappresentazione della sovranità e dei suoi rituali. Licinio esorta quindi Spartaco e Ismeno a insegnare ai giovani i loro precetti, in sostituzione di quelli dei filosofi, che, in precedenza, avevano «corrotto» la gioventù[75]. E se Giunio afferma di vergognarsi della «recita» (tutto è appunto «teatro» in un mondo straniato e straniante come quello della reggia), portata avanti, Sabino, scaltro e vecchio consigliere, dirà che dissimulare, fingere, al fine di compiere grandi imprese e per fini elevati, non può e non deve essere considerato un'azione negativa. In un mondo falso quale è appunto quello della corte, la «dissimulazione» non può che essere lo strumento politico per eccellenza[76], l'unico che permette di agire e di sopravvivere in un mondo fatto di assurdità e di inganni.

Giunio Dove, Sabino, dove
agl'occhi della Fama,
infiorato le tempia,
uomo da riso e favola del mondo,
vergognoso m'ascondo?
Sabino Fermo, non è vergogna

74. «*Giunio*. Deh, perdona al tuo figlio! […] In avenir prometto, ubidiente / come a figlio s'aspetta, far le tue voglie […] *Licinio*. Ma di Spartaco preda / non rimase costui? / *Giunio*. M'aperse il Cielo / l'adito a presta fuga, e stimolato / dal pentimento di mie colpe, venni / a te nudo e piangente, / suplice e penitente» (II, X).

75. «*Licinio*. Ismeno, ove ricetto, nei diroccati alberghi / avean coloro che, sordidi, incivili, / scomponean coi lor vani / studi la molle gioventù inesperta, / scola d'arti amorose / tosto erger farai» (III, III).

76. Sul valore della «dissimulazione» nella riflessione politica del XVII secolo cfr. R. Villari, *Elogio della dissimulazione. La lotta politica nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1987; Id., *Politica barocca. Inquietudini, mutamenti e prudenza*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

sostener ciò che serve
di mezzo a l'alte imprese.
Giunio Porta l'elmo il guerrier, non fiori al crine.
Sabino Cangiato in fiore ancor guerrier è Aiace (III, IV).

Si assiste, in sostanza, ad un ironico ribaltamento del *topos* del «tiranno effemminato». Il «virtuoso», colto, Giunio è costretto qui a «dissimulare», a fingersi principe molle e lascivo, incoronato di fiori contro tutte le sue inclinazioni, disprezzato da tutti anche nella reggia paterna. La netta replica di Sabino parrebbe attestare non solo la assoluta liceità del dissimulare, ma riprendere ambiguamente il concetto secondo cui qualsiasi mezzo può essere giustificato se indirizzato a un fine alto, in linea con quelle schematizzazioni (e banalizzazioni) del messaggio del Segretario fiorentino ampiamente circolanti nel dibattito secentesco[77]. E se in conclusione, sarà proprio Spartaco a togliere la corona dal capo di Licinio («*Spartaco.* Di scettro non è degno / un tiranno del regno», III, XI) il cerchio si chiude in maniera significativa: in un mondo in cui ogni parametro appare irrimediabilmente sovvertito, a destituire un sovrano è un ladro, un bandito, addirittura un ribelle, (anche se questo aspetto della personalità di Spartaco pare sottilmente e abilmente dissimulato) che, paradossalmente, si è mostrato più «virtuoso» di chi era stato destinato a regnare. L'umore della polemica antitirannica (e antimonarchica in senso lato) non poteva essere più acre. Ancora una volta il «riso» diviene il più acuto, irriverente e corrosivo mezzo di demistificazione.

In ossequio al canonico lieto fine sarà quindi il «virtuoso» e letterato Giunio a ricevere la corona («*Licinio.* Egli ch'ama virtù, merta l'alloro», III, XI) e Licinio stesso, ancora una volta contro qualsiasi verità storica, si pentirà di tutte le sue follie e dei suoi eccessi. Ma il lieto fine, il ravvedimento del «tiranno» e la pacificazione finale (si pensi anche a quanto era avvenuto in *Dionisio*) dettati forse da un mero ossequio alle convenzioni del genere, non annulla certo la rappresentazione, grottesca fino

77. Sul «riuso» secentesco di Machiavelli e sul tema della «ragion di Stato» cfr. G. Toffanin, *Machiavelli e il «tacitismo». La politica storica nell'età della Controriforma,* Napoli, Guida, 1972; M. Senellart, *Machiavélisme et raison d'Etat. XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris, Pressses Universitaires, 1989.

all'assurdo, dell'universo cortigiano. Un universo luciferino, ambiguamente avvolgente, in cui, nel totale ribaltamento di prospettiva, qualsiasi certezza, qualsiasi valore appare totalmente sovvertito: un mondo il cui attraversamento risulta una drammatica discesa agli Inferi, ove solo il riso democriteo pare costituire l'unica ancora di salvezza.

Appendice

Illusione e magia nel teatro di Benedetto Ferrari

La produzione di Benedetto Ferrari della Tiorba[1] costituisce un interessante incunabolo di soluzioni strutturali e stilistiche, all'interno della storia del melodramma veneziano del Seicento[2].

L'autore, nato a Modena, formatosi a Roma nel *milieu* del cardinal Rospigliosi[3], attivo quindi a Parma, a Venezia, a Vienna e infine nella sua città natale, oltre che librettista è uomo di teatro, musico, impresario e organizzatore di compagnie e di eventi. È autore, fra l'altro, dell'*Andromeda* (1637)[4], musicata da Francesco Manelli[5], opera di schietto argomento mitologico e dunque perfettamente in linea con un certo tipo di tradizio-

1. Su Benedetto Ferrari (1597-1681) cfr. la voce curata da L. Della Libera in DBI, 46 (1996), pp. 587-590; M. G. Accorsi, *Morale e retorica nei melodrammi di Benedetto Ferrari*, in Ead. *Amore e melodramma. Studi sui libretti per musica*, Modena, Mucchi 2001, pp. 81-150; A. Szweykowska, *Benedetto Ferrari poeta dei primi drammi per musica veneziani*, in «Musica Jagellonica» (2013), pp. 25-73.

2. Sul teatro musicale a Venezia cfr. P. Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003; E. Rosand, *L'opera a Venezia nel XVII secolo. La nascita di un genere*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013.

3. Per quanto riguarda il melodramma a Roma e l'attività di Rospigliosi in particolare cfr. G. Rospigliosi, *Melodrammi profani*, a cura di D. Romei, Firenze, Studio Editoriale Fiorentino, 1988; *I teatri del Paradiso. La personalità, l'opera, il mecenatismo di Giulio Rospigliosi,* a cura di C. D'Afflitto, Pistoia, Protagon Editori, 2000; D. Daolmi, *Attorno a un dramma di Rospigliosi. Le migrazioni europee di un soggetto di cappa e spada*, in «Musica e Storia», 11 (2004), pp. 103-145; *Sugli ultimi libretti di Giulio Rospigliosi*, in «Studi secenteschi», 50 (2009), pp. 321-324; I. Castiglia, *I teatri del Paradiso. Giulio Rospigliosi e il melodramma barocco romano*, Palermo, Kalòs Edizioni d'Arte, 2010.

4. *L'Andromeda del signor Benedetto Ferrari. Rappresentato in musica in Venetia l'anno 1637. Dedicata all'illustrissimo signor Marco Antonio Pisani*, in Venetia, presso Antonio Bariletti, 1637.

5. Su Francesco Manelli (Tivoli 1595-Parma 1667), formatosi a Roma, attivo a Roma, a Venezia e in altri importanti centri italiani, tra cui Parma, compositore e impresario cfr. la voce curata da A. Morelli in DBI, 69 (2007), pp. 153-156.

ne, ma che inaugura, a Venezia, il Teatro di San Cassiano, il primo teatro pubblico a pagamento, e che segna dunque una svolta di fondamentale importanza nella storia del dramma per musica e del teatro in senso lato[6].

La peculiarità della posizione di Ferrari viene ribadita, non senza una nota di ironia, dallo stesso autore, nell'epistola *A chi legge* preposta alla seconda edizione del *Pastor regio* (1641).

> Dovendosi nel Teatro dell'illustrissimo signor Guastavillani in Bologna rappresentarsi in musica la *Maga fulminata* e il mio *Pastor regio*, mi convenne, a compiacimento degl'amici e per il ghiribizzo d'alcuni musici che mai si contentano, aggiungere e levare qualche cosa all'opere, onde non ti maravigliare se le troverai alquanto varie dalla prima loro impressione di Venetia. Io più per gusto di seguire chi comandare mi potea che per capriccio di poetare, fabricai cinque opere, rappresentate tutte con apparato regio su le famose piagge dell'Adriatico, ove, per emularmi, sono poi suscitate più opere che poeti. S'havrà dunque a compatire la debolezza de' miei parti involontari, i quali, s'altro di buono non hanno, non hanno almeno, come alcuni, il crine posticcio d'argomento tolto alle carte greche e latine, né 'l viso sbellettato da' concetti stiracchiati, o dalle frasi pedagoghe. Non mi curo d'esser poeta, ma professo d'esser buon musico e di conoscere quale poesia meglio alla musica s'adatti[7].

L'*Epistola* costituisce un interessante esempio di sottile polemica culturale[8]. Essa si apre infatti ribadendo, in maniera a guardar bene ironica, la subalternità del librettista nei confronti di musici e impresari, sempre pronti a suggerire al poeta (che dovrebbe, secondo i loro intenti, essere sempre appiattito sulla volontà altrui) tagli, aggiunte o modifiche a se-

6. Sul carattere di questa svolta e sulle sue implicazioni cfr. Fabbri, *Il secolo cantante* cit. ed inoltre L. Bianconi-Th. Walker, *Forme di produzione del teatro d'opera italiano nel Seicento*, in *La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattrocento e Settecento*, a cura di C. Annibaldi, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 221-252.

7. *Il pastor regio. Drama del signor Benedetto Ferrari de la Tiorba. Rappresentato in musica in Bologna nell'anno 1641*, in Bologna, per Giacomo Mazzei e Carlo Zenato, 1641.

8. Su *Lettere Dedicatorie* e altre forme di paratesto quali luoghi di dibattito letterario cfr. A. Chiarelli-A. Pompilio, *«Or vaghi or fieri». Cenni di poetica nei libretti veneziani*, Bologna, Cleub, 2004.

conda delle concrete esigenze di ogni rappresentazione o ripresa[9]. E anche l'affermazione di aver scritto cinque libretti[10] per le scene veneziane non per «capriccio di poetare», ma solo dietro sollecitazione di impresari e committenti si inscrive nella medesima cifra e nella medesima direzione. Ben più polemica è la stoccata verso i troppo numerosi «emuli», che parrebbe adombrare delle precoci riserve sulla dimensione «seriale» che il nascente teatro impresariale stava conferendo al dramma per musica. Altrettanto interessante è la rivendicazione di «originalità», del programmatico distacco dal «crin posticcio» di quelle tematiche di schietto carattere mitologico, di matrice fiorentina, ma anche dal dramma «tolto alle carte greche e latine», che attesta la presa di distanza dal melodramma di argomento storico (si pensi alle «sperimentazioni» di Busenello[11]), che tanta fortuna aveva e avrà presso gli Incogniti e il teatro veneziano in genere[12]. La conclusiva rivendicazione di esser «musico» e non poeta e dunque di conoscere quali testi siano più adatti alle note, non è altro che il mezzo ulteriore per ribadire il suo ruolo di «uomo di teatro» in senso globale e non aridamente settoriale. Il suo «non essere poeta» significa dunque essere non «solo» poeta, lontano dalle dinamiche concrete della scena, con le sue leggi e le sue esigenze. Certe affermazioni non vanno quindi lette come attestazioni di scarsa considerazione nei confronti del

9. Sulle dinamiche del teatro impresariale e sul ruolo del librettista in questo sistema di produzione cfr. F. Piperno, *Il sistema produttivo fino al 1780*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, *II. I sistemi. Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDI, 1987, pp. 3-31; F. Della Seta, *Il librettista*, ivi, pp. 236-244; L. Bianconi-Th. Walker, *Forme di produzione* cit.; B. L. Glixon-J. E. Glixon, *Inventing the Business of Opera: the Impresario and his world in Seventeenth-Century Venice*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

10. In realtà Ferrari scriverà sei libretti per le scene veneziane, *L'Andromeda, La maga fulminata, L'Armida, Il pastor regio, La Ninfa avara, Il principe giardiniero.*

11. Su Giovan Francesco Busenello cfr. J. F. Lattarico, *Busenello drammaturgo. Primi appunti per una edizione critica dei melodrammi*, in «Croniques italiennes», 77/78 (2006), pp. 7-26; Id., *Busenello. Un théatre de la rhétorique*, Paris, Garnier, 2013 e i capitoli I e II del presente volume.

12. Su questo importante sodalizio veneziano, sui suoi indirizzi culturali e sulla sua incidenza sullo sviluppo del melodramma cfr. M. Miato, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan (1630-1661)*, Firenze, Olschki, 1998; *Gli Incogniti e l'Europa*, a cura di D. Conrieri, Bologna, I libri di Emil, 2011; J. F. Lattarico, *Venise incognita. Essais sur l'académie libertine au XVIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2012.

testo poetico, ma al contrario, come una velata polemica contro la crescente svalutazione della funzione del librettista, destinato, all'interno dei meccanismi del nascente teatro impresariale, ad una funzione sempre più subalterna. In apparente contrasto con quanto enunciato, grande cura Ferrari dedicava infatti ai propri drammi, particolarmente elaborati dal punto di vista retorico e formale, ricchi di echi tassiani e, soprattutto, mariniani. Attenzione che verrà confermata dalla pubblicazione in un unico volume, curato dallo stesso autore, delle opere veneziane[13], palese conferma della volontà di rivendicare orgogliosamente l'assoluta letterarietà e superare il carattere meramente circoscritto e occasionale della produzione di libretti quale effimero e funzionale strumento di consumo. Una rivendicazione della «dignità» letteraria del testo, che si vuole staccare dalla dimensione contingente della singola rappresentazione (o del ciclo di rappresentazioni in un singolo teatro, all'interno della medesima stagione) che farà propria pure Giovan Francesco Busenello. Anch'egli infatti pubblicherà, dopo qualche anno, i suoi drammi per musica all'interno delle *Hore ociose* (1656), curandone personalmente l'edizione a stampa col chiaro intento di ribadirne la poetica autonomia[14]. In questa prospettiva tutta la produzione veneziana di Ferrari si configura come un ricco crogiuolo di sperimentazioni. Se infatti l'*Andromeda*[15] appare ancora totalmente legata alla tradizione mitologica, ai modelli fiorentini, ben più ricca di spunti e innovazioni è la trilogia incentrata sulla «magia», costituita da *La maga fulminata* (1638)[16], *Armida* (1639)[17], *Il pastor regio* (1640)[18], legati tra loro da una fitta serie di rimandi intertestuali.

Nella *Maga fulminata* (ancora su musica di Manelli) si narrano le vicen-

13. *Poesie drammatiche di Benedetto Ferrari della Tiorba*, Milano, per Giovan Pietro Ramellati, 1640.

14. *Delle hore ociose di Giovan Francesco Busenello. All'eminentissimo prencipe il signor cardinal Ottoboni*, in Venetia, appresso Andrea Giuliani, 1656.

15. Cfr. *Poesie drammatiche di Benedetto Ferrari* cit., pp. 5-52.

16. *La maga fulminata. Favola del signor Benedetto Ferrari. Rappresentata in musica in Venetia l'anno 1638*, in Venetia, presso Antonio Bariletti, s. d.

17. *L'Armida del signor Benedetto Ferrari. Rappresentato in Venetia l'anno 1639*. Al *Serenissimo Francesco Erizzo Doge di Venetia*, in Venetia, appresso Antonio Bariletti, s. d.

18. *Il pastor regio. Dramma del signor Benedetto Ferrari. Rappresentato in musica* in *Venetia et in Bologna l'anno MDCXXX. Posto in musica dall'istesso autore,* in Venetia, appresso Antonio Bariletti, 1640.

de di due coppie di innamorati, Floridoro, principe del Ponto, e Filaura; Rosmondo, principe di Armenia, e Rodomira. Rosmondo finisce però prigioniero di Artusia, «principessa libera e dell'arti magiche peritissima posseditrice, donna così barbara ed empia ch'in lei non altro era d'humano che l'humana effigie. Nell'incantato suo regno entro una superbissima corte viveva costei a voglia del senso suo, senza tanto riguardo del Cielo e degli dei» (*Argomento*, p. non num.). L'elemento che emerge, fin dall'*Argomento*, è dunque l'empietà della «maga», il suo sprezzo del Cielo e degli dei, unito alla spasmodica ricerca del piacere. Floridoro, in cerca del suo amico, finisce anch'egli prigioniero di Artusia, perdendosi nel medesimo «laberinto». La «maga» però, che generalmente trasformava in sassi, piante o animali le sue vittime, questa volta si innamora del cavaliere. La fonte è chiaramente ariostesca: Artusia riprende molti dei tratti di Alcina, con tutte le sottese suggestioni omeriche, tanto che l'immagine di Circe è costantemente affiorante[19]. Non mancano però contaminazioni tassesche. Come Armida, infatti, anche Artusia si innamora del suo prigioniero, ma è solo questo l'elemento che sembra accomunare il dramma alla *Gerusalemme Liberata* (oltre ad una fugace evocazione delle Sirene e del loro canto[20]). Evidente è inoltre il rapporto con un dramma per musica di Ottavio Tronsarelli, *La catena d'Adone* (1626): il contrasto tra Floridoro e Artusia sembra infatti per molti versi riprendere quello tra Adone e Falsirena[21].

La «favola» di Ferrari si apre infatti con il lamento della «maga», che, nonostante tutti i suoi poteri e il fascino del suo palazzo incantato, non riesce a farsi riamare da un irremovibile Floridoro.

19. Cfr. inoltre L. Ariosto, *Orlando Furioso*, VII-VIII. Sul tema della magia nel *Furioso* cfr. J. M. Kisacky, *Magic in Boiardo and Ariosto*, New York, Peter Lang, 2000; *Odissea*, X, 135-243.

20. Cfr. T. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, XIV-XVI.

21 *La catena d'Adone. Favola boschereccia di Ottavio Tronsarelli*, in Roma appresso Francesco Corbelletti, 1626. Fonte della «favola» è Giambattista Marino, *Adone*, XII-XIII. Sull'opera di Tronsarelli cfr. S. Santacroce, *'La ragione perde dove il senso abonda'. La 'Catena di Adone' di Ottavio Tronsarelli*, in «Studi secenteschi», 55 (2014), pp. 135-153; R. Gigliucci, *Tronsarelli e la 'Catena di Adone' fra morte di Marino e messa all'Indice del poema*, in «Studi e testi italiani», 36 (2015), pp. 45-54. Questo dramma musicale, rappresentato a Roma nel 1626, ebbe uno straordinario successo. La musica è di Domenico Mazzocchi, su cui cfr. la voce curata da S. Franchi in DBI, 72 (2009), pp. 614-617.

Artusia Grave cosa è l'amar senza mercede,
a gl'idoli dell'odio e dello scherno,
porger in sacrificio amore e fede! […]
O sventurata Artusia!
Ah, troppa fede havesti d'un divin volto.
Due luci avida troppo vagheggiai,
ma a chi non piaccion del sole i rai?
O mia fede schernita,
o mia gioia aborrita!
Io per voi pur (ch'il crederia già mai?)
trovo sotto humano velo
perfido il Sole e traditor il Cielo […]
Ah, mie glorie superbe,
dite, non son io quella
che posso, al suon di magica favella,
fin nelle tombe ravvivar gli estinti? (I, I).

La «virtù» di Floridoro è infatti incrollabile (così come la fedeltà alla sua promessa sposa), per cui, nonostante qualsiasi incantesimo, il cavaliere rimane totalmente insensibile alle lusinghe e alla seduzione dell'incantatrice.

Floridoro Floridoro son io, dal regio trono
di Bitinia e di Ponto
prencipe glorioso?
Un'ombra, un'ombra sono,
dell'Herebo di morte
trofeo caliginoso.
Mille volte esclamai,
ch'amar non ti vuo' mai […]
O fiera donna, ascolta:
salirà pria nel ciel fiamma d'abisso,
che per lo tuo sembiante
ascenda nel mio cor fiamma d'amore.
Quando fia vano ogni mio schermo alfine,
più tosto ch'il mio affetto
al voler tuo soccomba,
vuo'far scudo al mio petto

del marmo d'una tomba,
e s'il pie' mai su la mia fossa poni,
prego il Ciel ch'in quel punto
avvampi la mia polvere gelata,
ond'accesa e minata
in un col monumento,
tu voli all'aure a seminar spavento […]
L'altr'hier mia libertà fu colta al laccio,
ed hor, senza morir, la morte ho in braccio (I, II).

In un macroscopico scarto rispetto alle «fonti», ariostesche e tassesche, ma in linea con l'archetipo mariniano, Floridoro, pur lamentando l'infelicità della sua attuale condizione di prigioniero, profondamente diversa dal suo originario *status* di principe guerriero, rimane immune dalle lusinghe di Amore, in questo senso ben lontano dalla tipologia del sovrano «effemminato», reso folle dalla passione e perciò dimentico di tutti i suoi doveri di governante, che, tanta fortuna avrà nel melodramma veneziano del secondo Seicento[22]. Floridoro appare sempre e comunque legato ai dettami dell'etica cortese-cavalleresca, che pare governare ogni aspetto del suo agire. Artusia, dal canto suo, viene connotata sempre e soltanto come «maga», «empia maga impura»: non traspare alcun cenno al suo aspetto fisico. Non sappiamo infatti se sia giovane e bellissima come Armida o vecchia e laida come Alcina (anche se tutto sembrerebbe, tra le righe, suggerire questa seconda connotazione).

Artusia Pietà le mie fierezze non corregge.
Non ho fe', non ho legge,
e per senso mio,
pongo in non cale il Ciel, la natura e dio.
Odimi Floridor: regi ed heroi,
imperi e monarchie
a questa verga, a questi fogli a fronte,

22. Su questo tema cfr. Fabbri, *Il secolo cantante* cit.; J. F. Lattarico, *Héros, antihéros, effemminati. Pour une typologie des personnages dans l'opéra vénitienne du Seicento*, in *Figure, Figures. Portraits de femmes et d'hommes célèbres ou moins dans la littérature italienne*, ed. A. Morini, Saint-Etienne, Puse, 2002, pp. 205-226.

un nulla stimo. Alle mie voglie pronte
ardon in ciel le stelle,
gelan sotterra l'ombre.
Honora l'universo
le meraviglie mie,
il mio valor ogni valor trascende.
Dal mio voler dipende
ch'altri in fera si cangi, in sasso o in loto,
altr'in fronda sussurri, o gema in riva,
habbia volante o ver natante il moto (II, IV).

E l'invocazione a Plutone affinché sveli le ragioni del per lei inspiegabile netto e reiterato rifiuto da parte di Floridoro, non è che un mezzo ulteriore per ribadire il carattere diabolico della «maga», ribelle a ogni altra legge che non sia la sua volontà. E la splendida reggia di Artusia, altro ingannevole frutto di infernale magia, non è che una sorta di allegoria della corte stessa, luogo di inganni e di demoniache finzioni per eccellenza.

Presso questa reggia arrivano quindi, senza riconoscersi, Rodomira e Filaura, in abiti maschili, alla ricerca dei due innamorati perduti. Esse giungono così a sfidarsi a duello, duello che si concluderà in maniera leale, in ossequio ai dettami della cavalleria («… generoso guerrier, l'armi ti cedo; / ben tu hai regio il cor come il sembiante», I, III). Le due donne, quindi, paleseranno la loro identità, si riconosceranno e, come Bradamante munite di un anello capace di annullare ogni incantesimo[23], incontreranno infine Rosmondo. Decideranno così di organizzare una caccia, in cui uccidere a tradimento la perfida «maga»[24]. Rosmondo però è titubante, perché non vuole in alcun modo, nemmeno per il fine più nobile, derogare dai dettami dell'etica cortese-cavalleresca («… che non è degna attione / dar la morte a una donna e a tradimento […] È legge di pietate / il venerar la donna, / simulacro d'amore e di beltate», II, I).

23. Ariosto, *Orlando Furioso*, VII, 43-50.

24. «*Filaura*. Che muoia la malvaggia incantatrice. / Allo spuntar de la novella aurora, / dee di nitriti e gridi, / di corni e di latrati risonan la foresta / per la caccia a voi nota. / Io nel fervor maggiore / de la silvestre mischia, / acuto strale avventerolle al core […] Rimedio altro non trovo / che la morte dell'empia» (*La maga fulminata*, II, I).

Al cavaliere, come Floridoro nonostante tutto legato ai suoi valori e al suo universo ideale, si opporrà però Filaura, con una esortazione tutta pratica e strumentale, secondo cui anche la frode può essere necessaria in casi estremi (ironica eco di un ormai banalizzato Segretario Fiorentino?). Un'affermazione dal valore imprescindibile di una peculiare «prudenza», necessaria per vivere in quell'universo oscuro e ambiguo che è la corte. («Lice la frode usar col fraudolento», II, I), nella convinzione (e si noti il quasi ossessivo richiamo al «divino»), secondo cui «a chi punisce un empio si fa compagno il Cielo» (II, I). E il confuso, lacerato, Rosmondo non potrà a questo punto che ribadire l'infelicità di chi regna, soggetto, come e ancor più di tutti gli altri uomini, agli irrazionali colpi della Fortuna e di Amore. Di qui la topica contrapposizione tra la felicità, la libertà, di chi vive nelle «selve» e la tragica condizione di chi è costretto a trascorrere la sua vita all'interno delle corti.

Rosmondo Contr'un grave martir, non val fermezza,
ahi, ch'un seno mortal, benché reale,
ai colpi di Fortuna è schermo frale.
Nel falso sen de' mobili pensieri
sta mia mente perduta,
in un penoso mar d'aspri sentieri.
Che risolver poss'io,
ov'il destin comanda?
Che vale un cor feroce
se lo regola il Fato?
Che giova arte e prudenza,
s'Amor tutto confonde?
O quant'è meglio in rustici tuguri
nascer vile ed abbietto,
che riguardevol in real ricetto!
Degli aurei muri e de' dorati fregi
son le selve più liete,
e provano più quiete
i rustici che i regi (II, II).

Ricca di implicazioni e sviluppi è proprio la dimensione cortese della «favola», che pare per molti versi rimandare ad alcuni dei tratti essenzia-

li del teatro spagnolo del *siglo de oro*, peraltro richiamato anche a livello strutturale (si pensi, ad esempio, al tentativo di speculare duplicazione dell'azione, determinata dalla presenza delle due coppie di innamorati), segno della fortuna, già a questa data, dei modelli iberici nel dramma per musica veneziano[25], anche se, nella *Maga fulminata*, l'intreccio appare ancora sostanzialmente lineare e privo di quella complessa artificiosità propria di tali modelli. Ancor più rilevante è però la mistione fra elementi cavallereschi e mitologia. Nonostante l'arrivo di altri cavalieri, sfuggiti al tentativo delle Sirene di fermare il loro cammino, in cui il mito di Ulisse viene esplicitamente evocato[26], lo scioglimento dell'intreccio avviene solo grazie alla diretta partecipazione degli dei. Giove infatti invia Pallade e Mercurio a fermare Artusia, che, intanto, aveva catturato le due fanciulle e le aveva legate in una caverna accanto a Rosmondo, trasformato in drago. La «maga», desiderosa ormai solo di vendetta[27], invoca prima le divinità dei mari, quindi quelle dei boschi e infine quelle dell'Averno, ma non ottiene l'appoggio sperato, anzi viene ripetutamente esortata a pentirsi e a cambiare vita[28]. Di qui la sua ribellione contro il Cielo e contro gli dei.

25. Su queste fondamentali contaminazioni cfr. *Percorsi del teatro in Italia e Francia*, a cura di F. Antonucci, Firenze, Alinea, 2007: *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, a cura di G. Profeti, Alinea, Firenze 2009; M. G. Profeti, *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Firenze Alinea, 2009; *La 'Comedia nueva' e le scene italiane del Seicento. Trame, Drammaturgie, contesti a confronto*, a cura di A. Tedesco e F. Antonucci, Firenze, Olschki, 2016; *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, a cura di F. Antonucci-S. Vuelta Garcia, Firenze, Firenze University Press, 2020.

26. «*Cavalieri*. Le Sirene homicide habbiamo al lido: / turiam l'orecchie al dolce canto infido […] Cantino a lor voglia hor che siamo sordi. / Così greco sagace / l'homicida armonia rese fallace» (II, V).

27. «*Artusia*. E di sdegno e d'amore / ho sì gravido il core, / che d'amor e di sdegno / al sicuro ho spogliato / e de' beati e de' dannati il regno, / ma diventa, o mio seno, / di rabbia e di furor tutto veneno, / e amor che da tue poppe / latte non vuol, ma sangue, / fa' ch'egli cada avvelenato esangue. / Sdegnose amanti faci, / che nel mio sen ardete, / spegner non vi volete? /Ardete pur vivaci! / Servirete all'esequie del perfido ribelle, / di tetre lampe e d'horride facelle. / Sì, sì, ch'io t'odierò quanto t'amai, / barbaro traditore, / sì sì ch'ammorzerai / l'ardor mio col tuo sangue» (*La maga fulminata*, III, III).

28. «*Artusia*. O spumoso cristallino impero, / humidi habitatori, / qual è vostr'onda errante, / datemi alma incostante. / Tutt'i vostri rigori / corrano nel mio seno ad ondeggiare, / ch'io vuò vendetta fare / de' miei scherniti amori. *Deità invisi-*

Artusia O là dunque, sì poco Artusia cura
la terra, il mar, l'inferno?
Perch'io mi volga forse
a colui ch'a suo modo il freno porse
al Fato, e la natura
mia beltà, mio valor prendon a scherno?
Mi volgerò ben io,
ribelle sì, ma non mai fida a dio,
che s'è vero ch'il Cielo
è del tutto cagione,
altri ch'il Cielo rio
inhumano non fa l'idolo mio.
Vuo' ravvivar Titani,
acciò ch'in modi strani
ti dien eterne noie,
Ciel crudo e avverso.
Altri che tu perverso,
non frastornò, né mi rapì mie gioie.
Che Ciel, che Ciel? Siamo noi Cieli a noi stessi,
e finché non si scioglia il vital nodo,
ognun viva a suo modo.
Qui vien fulminata dal Cielo e inghiottita dalla Terra (III, III).

La sconfitta della «maga» è quindi totale e nella forza della punizione divina sembrerebbe affiorare quel «moralismo» considerato per molti versi cifra costitutiva ed essenziale del teatro di Ferrari, «moralismo» riconducibile alla tradizione romana e a Rospigliosi in particolare, da cui l'autore aveva preso le mosse[29]. La volontà di soddisfare i propri istinti, di vivere «ognuno a suo modo» senza alcun riguardo verso gli dei e le leggi divine viene infatti, nel teatro di Ferrari, sempre duramente punita. Le affermazioni di Artusia non possono però essere considerate solo genericamente iconoclaste o frutto di una altrettanto generica, elementare, ricerca del piacere terreno, ma sembrano, in maniera ben più sottile,

bili del mare. Mostro di vanità, / rigor pari al rigor / del tuo barbaro cor, / tutt'il mar non ha. / Cangia, cangia consiglio: / il mal oprar non va senz'il periglio» (III, III).

29. Cfr. Accorsi, *Morale e retorica* cit., pp. 110; 134.

riecheggiare alcune delle posizioni più eterodosse e libertine degli Incogniti. Il testo pertanto parrebbe inserirsi polemicamente all'interno del più vivace dibattito culturale della Venezia del tempo, e collocarsi in un determinato *côté*, di chiara, indiscussa ortodossia contro i più inquietanti fermenti laici e anticlericali degli Incogniti.

Anche la presenza di Scarabea, la vecchia nutrice ancora desiderosa di amore, non è certo priva di interesse perché, a questa data, sembra costituire una sorta di archetipo destinato a una straordinaria fortuna nel teatro veneziano (e non solo) degli anni a venire[30].

Scarabea Ciascun mi burla perché sì vecchia
io fo l'amor,
perché la chioma, ch'il tempo invecchia,
orno di fior.
Cancher vi venga! Seben ho grinza
io voglio amar,
che non per tutto l'età m'aggrinza.
Chi vuol giocar? […]
Io non son brutta, se ben in bocca,
denti non ho.
Per far scabello a chi' l cor mi tocca,
sì gobba vo […]
Un si bel naso piramidale
dove l'havrai?
Sì belle rughe non portan noie,
ma voglia fan.
In queste fosse, d'amor le gioie
nascoste stan […]
Di diece amanti, c'ho nella reggia,
nessun mi vuol (I, V).

Ma anche un personaggio come Scarabea (segno peraltro del ruolo non secondario che il «comico» aveva nel melodramma veneziano dei

30. Cfr. L. Costa, *Personnages migrants de la littérature à l'opéra: les nourrices dans le «dramma per musica» vénitien du XVIIe siècle*, in *Le livret d'opéra oeuvre littéraire?*, ed. F. Decroisette, Paris, Presse Universitaire de Vincennes, 2011, pp. 127-138.

primi anni Quaranta), che sembra in sé riassumere le suggestioni provenienti dalla commedia erudita cinquecentesca e dalla commedia dell'arte, nell'ottica di Ferrari, non può che essere destinata a un ravvedimento. Colpita infatti dalla perfidia di Artusia, che aveva trasformato Rosmondo (di cui l'anziana nutrice si era invaghita) in drago, ella deciderà di lasciare l'«infame reggia». I toni non saranno però quelli consueti di grottesca demistificazione degli arcani del potere da parte di un personaggio subalterno, che nel riso trovava la propria arma precipua e vincente, ma si stempereranno, moralisticamente, nell'ascetica decisione di lasciare ogni lusso per ritirarsi in grotte e deserti, in una decisa riprovazione della corte, con le sue falsità e le menzogne, e di ogni «empia» forma di «negromantia», implicitamente considerata quale oscura arte, propria e peculiare di un mondo diabolicamente illusorio quale appunto quello dei «palazzi».

Scarabea O Cieli, o mari, o terra,
o fere, o furie, o genti,
lagrimate dolenti,
è morta Scarabea […]
M'hanno tolto Rosmondo:
il bel corpo gentile,
han fatto un drago immondo.
Che maledetta sia,
l'empia negromantia!
Come, curva e tremante,
potrò incarco portar di doglie tante? […]
Ti lascio, infame reggia,
ne vuo' che più mi veggia
se non horrida grotta, aspro deserto.
Scinta andronne e al scoperto,
per vie sassose e torte,
ai soli ardenti ed a le fredde piogge,
chiedendo in elemosina la morte.
Entro concavi tufi
nasconderò gli horror di mie sventure […]
Mi strapperò la chioma,
e de' falsati argenti,
farò l'aure cassiere

e tesorieri i venti.
Mi graffierò le gote,
e gioirò nel duolo
di lacerar a le noiose etati,
le fredde pompe e i lividi apparati […]
Donna, impara a mie spese:
infelice è l'amar fuorché nel Cielo (III, I).

L'archetipo relativo alla assoluta negatività della corte, come luogo di ogni frode e di ogni inganno, *topos* di fondamentale importanza nel teatro per musica veneziana del secondo Seicento, appare già compiutamente delineato.

Per quanto riguarda quindi la figura di Scarabea, il ribaltamento è totale: la vecchia vogliosa che, topicamente, spinge tutti (e sé stessa prima di qualsiasi altra) ad amare e godere, in questo caso lascia la corte, luogo di vizi e dissolutezze per eccellenza, e, scegliendo una dura vita di espiazione, da eremita, esorta le donne a pentirsi e a fuggire l'amore terreno, carnale, nella convinzione che l'unico amore possibile sia quello verso «il Cielo». La polemica contro ogni forma di «libertinismo» non poteva essere più radicale. L'ambigua mescolanza di livelli (tematici e ideali più che lessicali e stilistici) è in questo caso oltremodo evidente. Ma il criterio della commistione è ancora più palese a livello «macrostrutturale». La «maga» stessa, con la sua ossessione per il giovane Floridoro, con le sue disperate ma colorite invettive verso uomini e dei, verso il Cielo e verso l'Averno, nonostante l'insistita connotazione demoniaca, appare per molti versi un personaggio comico, non certo il contraltare «alto» della figura della nutrice, ma, piuttosto, una sorta di «doppio» di Scarabea prima del suo pentimento. Entrambe infatti sono attratte dai due cavalieri e dunque sembrerebbero il riflesso speculare, grottesco e deformante, delle due «eroiche», «virili», valorose, «pure» e continenti innamorate, Rodomira e Filaura. E anche gli stessi dei[31], più volte evocati, da Plutone che, su solle-

31. Sarà infatti proprio Giove a enunciare, in conclusione, la «morale della favola» («Chi dell'arco non sovvien del Cielo, / quando se'l crede meno, /ratto gli giunge al seno, / l'irreparabil telo. / Troppo, tropp'oltre scorse / la temeraria maga, / né, insensata, s'accorse / che guida a morte non curata piaga […] Creai l'huomo per gemma / del pavimento eterno, / per compagno agli dei, / non per bersaglio

citazione della «maga» svela le ragioni dell'ostinato rifiuto di Floridoro, da Pallade a Mercurio, che intervengono direttamente e in maniera risolutiva nell'azione, sembrano collocarsi in una posizione ambivalente, simboli di quell'autorità che né gli uomini, né la «magia» devono e possono mettere in discussione, ma al tempo stesso essi appaiono umanamente capaci di concreti e quotidiani intrighi terreni. Una connotazione oltremodo ambigua, che sembrerebbe collocarli tra il ruolo di suprema e indiscussa autorità e un concreto agire tutto umano, che li proietta in quella dimensione dell'eroicomico, peculiare nel teatro musicale veneziano di quegli anni[32]. Proprio nell'ironia, che sembra pervadere e caratterizzare in maniera totale le *Maga fulminata*, affiora il senso più vero della ripresa ariostesca, che non sembra agire quindi soltanto a livello di contenuti[33]. E la fusione tra eroicomico e dimensione cortese-cavalleresca pare costituire pertanto l'elemento più originale e dirompente della «favola» di Ferrari[34].

mai de' folgor miei, / ma non cura l'ingrato un tanto dono, / e più prezza e desia / goder di fango che di stelle un trono […] Ecco a quel fine giunge / chi il furore del Ciel instiga e punge. / Specchio alle genti sia la Maga fulminata, / ch'ogni onta al Cielo fatta, ogni opra ria / non resta invendicata» (III, IV).

32. Su questo tema cfr. N. Badolato, *Forme dell'eroicomico nel dramma per musica dei Seicento*, in *L'eroicomico dall'Italia all'Europa*, a cura di G. Bucchi, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 119-136.

33. Sul rapporto tra Ariosto (e la vicenda di Alcina in particolare) e il teatro per musica del Seicento cfr. F. Gatta, *«Ma le fate morir non sempre ponno». Alcina in scena*, in *Boiardo, il teatro e i cavalieri in scena*. Atti del Convegno, a cura di G. Anceschi e W. Spaggiari, Novara, Interlinea, 2010, pp. 169-175; E. Refini, *L'incantesimo di Alcina: variazioni operistiche su un mito letterario*, in *Il dialogo creativo. Studi per Lina Bolzoni,* a cura di M. P. Ellero, M. Residori, Lucca, Pacini Fazzi Editori, 2017, pp. 325-340: E. M. Anderson, *Ariosto, opera and Seventeenth Century: Evolution in the Poetics of Delight,* ed. N. Badolato, Firenze, Olschki, 2017.

34. Interessante è l'epistola dello *Stampatore ai Lettori* preposta alla *Maga fulminata*, in cui viene sottolineata la «meraviglia» della messa in scena («Se l'*Andromeda* del signor Benedetto Ferrari l'anno addietro rappresentata in musica dilettò in estremo, il presente anno la sua *Maga fulminata* ha fulminato gli animi di meraviglia […] Dileguata la cortina si vide la scena, Aria tutta e Terra. Il suo Cielo era come l'altro quando la notte il vela: tempestato di stelle facea credere che in un teatro fosse venuto ad abitare il Cielo. Scese per via semicirculare nel suo cerchio d'argento la Luna, la quale, cantato il Prologo, si nascose sottoterra. Divenne il Cielo luminoso e chiaro, e uscito un palagio reale a far pompa della sua meravigliosa architettura, comparve con seguito di cavalieri Artusia maga, e poco dopo Floridoro prencipe. Il vestire di questi due personaggi era alla foggia turca […] Con leggiadrissimo assalto si videro due

2. Al tema della «magia» è ascrivibile anche *L'Armida*, rappresentata a Venezia nel Teatro dei Santi Giovanni e Paolo nel 1639 e posta in musica dallo stesso Ferrari. L'opera segue in maniera puntuale la *Gerusalemme Liberata*, giungendo in alcuni casi a forme di vera e propria citazione[35] (se ne discosta solo nel finale, perché l'ambiguità del modello viene sciolta nel topico matrimonio conclusivo dei protagonisti). In quest'opera però, solo un cenno è riservato alle «arti magiche» della donna («Armida, re-

cavalieri a far battaglia […] Spuntò dalla reale il prencipe Rosmondo. Questi, adorno all'uso perso, fece altri perdere col grave dell'aspetto e colla pomposità del manto e colla soavità della voce. Si oscurò il giorno, tremò la terra, balenò il Cielo. Invocando la maga Plutone, s'aperse l'Infero. Col seguito de' suoi neri signori, comparve il prencipe di quella regione. Tornò chiaro, e in una nube d'oro si lasciò vedere Pallade che scorreva le vie del Cielo. Era di così lucida veste ornata ch'ogni occhio comparava la di lei vista a prezzo d'abbigliamento. Uscirono dalla Sala Reale sei nani a formare una ridicolosa danza e qui ebbe fine l'atto primo. Divenne la scena un bosco. Pareano le di lui fronde tremolare ed i ruscelli scorrere […]. Cinta d'un bizarrissimo succinto arnese si vide la Maga […] Si cambiò in un baleno l'imboschito apparato in spumoso e marittimo. Veleggiava per lo mare una navicella con due cavalieri dentro e un timoniere a poppa, si vedea tracciata da tre Sirene al lito. Schernite alfine si attuffarono nell'acque. Fu l'occhio del riguardante dall'onde salse ai sentieri del Cielo chiamato da Mercurio, che leggiadrissimo passeggiava per le nubi. S'aperse poco dopo il Cielo e si glorificarono le viste per il Tonante che sopra di un aquilone posava. Giunse Pallade sopra d'un carro d'oro da due civette tirato e nella gran sala d'Aria si formò un concistoro di deità […] Chiuso il Cielo si vide l'Inferno, da cui uscirono otto spiriti a figurare stravagantissimi intrecci. Qui finisce l'atto secondo. Tornò la reggia d'Artusia e, uscito, il principe Floridoro vide al cenno della Maga mutarsi la prospettiva in horrida spelonca, colle due principesse legate a due macigni e Rosmondo prencipe cangiato in drago che le giva dilaniando. Sparì il funebre spettacolo. Artusia infuriata, dopo aver fatto tornare il mare, la selva, l'Inferno e bestemmiate le sue deità e quelle del Cielo, le cadde un folgore nel seno e, apertasi la Terra, profondò. Tornando di novo a indorare con i suoi splendori le nubi Giove, Pallade e Mercurio; indi, non più veduti questi numi, sopravvenne un'oscurità densa, la quale, accompagnata da tuoni e lampi e da tempesta, scagliò terrore e diletto insieme ne' circostanti. Ad un orribile scoppio andò in fumo il palagio d'Artusia e tornato all'essere il suo innato loco, cioè Aria e Terra, si videro liberati heroi con altri cavalieri e Pallade a loro nel mezo, la quale, dopo avergli licentiati, sovra una nube d'argento che sotto de' piedi le nacque, salì meravigliosamente al Cielo», *La maga fulminata* cit., pp. non num.).

35. L'opera riprende l'intera vicenda tassesca di Rinaldo e Armida, dalla liberazione da parte di Rinaldo dei cavalieri prigionieri sedotti dalla «maga» (X, 71) alla cattura di Rinaldo (XIV, 57-68), dalla descrizione del'idillio tra i due amanti (XVI, 20-64) , alla sconfitta di Armida presso Gerusalemme con la successiva riconciliazione (XX, 123-136).

gina bellissima di Damasco, negromante famosa…», *Argomento*). Per il resto quello che prevale è l'intreccio sentimentale e, soprattutto, la connotazione cortese della vicenda, per cui la «magia» sembra relegata soltanto nella dimensione illusoria, fatata, dell'intreccio. Tornano le consuete esortazioni ad amare e godere, nello specifico formulate dalle Sirene a Rinaldo mentre si dirige verso il giardino incantato, convinto di avere in sé le forze per resistere al fascino del luogo.

Sirena O voi ch'ancora avete
oro terso a la chioma
e vivi raggi al viso,
udite, udite un mio sagace avviso:
mentre si può godete,
volano in balen l'hore più liete […]
Lasciar gire il diletto,
è far torto a natura […]
Su, su fiamma d'amor spiri ogni core,
che more il mondo se non vive Amore […]
O quant'è meglio, o quanto,
per lo mar della vita,
errar senza cordoglio!
Alfin ognuno invita
al suo naufragio della morte il scoglio.
Comandi il senso intanto,
serva ragion, dia loco al riso il pianto.
Non si tardi di gioir,
ch'ali ha il tempo per fuggir […]
Pria che cadan le foglie,
di gioventute al tronco,
finché intiero è ogni bronco,
doninsi i frutti all'amorose voglie.
Su, su, lieto ad amar serva ogni core,
che pere il mondo se non regna Amore […]
Saggio è ben chi s'affretta
alla gioia nel seno
spender l'hore felici.
Questi l'intende appieno

senza pensar del Ciel all'ire ultrici
Fugge la vita in fretta,
immobile una tomba ogni hor aspetta.
Chi non vuol pentito poi,
lagrimar gli errori suoi,
l'hoggi goda lieto pur,
ch'il diman non è sicur (I, V)[36].

Anche in questo caso sembrano ripresi (in modo palesemente ironico) alcuni dei temi libertini cari agli Incogniti, come l'esortazione a vivere e a godere senza remore di tipo religioso o astrattamente morale, ma quel che si impone è il tema della labilità delle cose umane, che tanto rilievo ha nel teatro di Ferrari. Il tema della caducità non è però relegato solo ai piaceri e all'amore (o alla umana bellezza), ma torna anche a proposito del potere stesso in tutte le sue forme e della ineluttabile transitorietà di città e regni. Emblematiche sono in tal senso le riflessioni del cavaliere musulmano Visirè intorno alla caduta di Gerusalemme.

Visirè Quanto vaneggia ed erra
chi negl'imperi fonda!
Ciò ch'è di terra, cader deve a terra […]
Non superbite, o grandi!
Ben il mondo tra voi partì la sorte,
ma commun è il sentiero della morte […]
O insensato chi cura,
quaggiù frale avventura!
Tenera è contr'il tempo alpina vena :
copron le monarchie herba ed arena.
Chi su la rota di Fortuna ascende,
a farsi fredda polve alfin discende (III, III).

E Rinaldo, dopo uno sbandamento soltanto temporaneo, in linea col modello tassesco, in un innamoramento in cui si mescolano toni estatici e marinisticamente iperbolici[37], su sollecitazione di due cavalieri (corrispettivi

36. Cfr. in proposito T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, XVI, 15. Ovvio il rimando anche a Lorenzo de' Medici, *Il trionfo di Bacco e Arianna*, vv. 1-4.

37. «*Rinaldo*. Ah, che son gli ornamenti / soverchi al tuo bel viso! / Non ha

di Carlo e Ubaldo della *Liberata*), giunti a salvarlo, torna, in preda alla vergogna, ai doveri della guerra.

Rinaldo Ove son io, che miro,
per man d'impuri amori
le mie palme sfrondate e i tristi allori?
Questi sono pensieri
d'alma nata agli imperi?
Feminile e codardo
sprezzar gli agoni ed abbracciare un seno
più che lampo di spade amar un guardo (II, III)[38].

Anche nell'*Armida* gli dei giocano un ruolo attivo, di primo piano, e risultano fondamentali nello svolgimento dell'azione, da Plutone, che invia la «maga» a compiere la sua vendetta fra le schiere cristiane, a Giove che manda sulla terra Amore affinché la donna si innamori della sua vittima («e dove Armida ha loco, / ivi adopra le strale e vibra il foco. / Volgi in piaga d'Amor piaga di morte», I, IV), per giungere all'intervento conclusivo, in cui, sempre Giove, in uno scarto vistoso rispetto alla fonte, disporrà la salvezza dell'eroina e il suo matrimonio con Rinaldo[39].

d'uopo di fregi il Paradiso, / Luci mie care e belle, / de' vostri rai vitali, / non ai cristalli frali, / ma fate un'elemosina a le stelle. / Belle piagge del Ciel, sia da qui avanti / ogni vostro pianeta oscuro e tetro. / Sceso è il Sole in un vetro [...] Egli di raggi è pieno: / io mi moro tra l'ombre e ho 'l Sol vicino. / Pur mi miraste homai / lucidissimi rai? / Ah, che di duo begli occhi / l'amoroso splendore / manda in estasi l'alma, / in polve il core» (II, III).

38. All'abbandono di Rinaldo, segue il lamento di Armida, in cui al modello tassesco si sommano evidenti reminiscenze virgiliane (*Aeneides*, IV, vv. 305-330) e suggestioni provenienti dal lamento di Arianna, vero e proprio *topos* nella storia del melodramma («*Armida*. Così tra morta e viva / m'ha il traditor lasciata? / Et io pur anco l'amo, e invendicata / piango su questa riva? / O dolcezze d'amor fallaci e corte, / ogni vostro gioir termina in morte…», II, V). Le successive maledizioni di Armida richiamano per molti versi quelle di Artusia nei confronti di Floridoro (*La maga fulminata*, III, III).

39. Nell'edizione veneziana del 1639, dedicata al doge Franciso Erizzo, sarà proprio Venezia, in una significativa esaltazione della città e delle sue istituzioni a celebrare l'unione (e dunque la pacificazione fra mondo cristiano e mondo musulmano) fra i due eroi («*Venetia*. Sposi illustri e gentili, / io che madre d'heroi /

Giove Giove del Ciel rettore
è padre di pietà non di rigore.
La disdegnosa innamorata Armida
dell'armi vincitrici e trionfanti,
hoggi intatta si salvi, e da qui avanti.
Fortuna amica a' suoi desiri arrida [...]
Torni Armida gentil dall'armi ai baci,
dalle guerre alle paci.
Dopo lagrime tante
sposa divenga al fuggitivo amante (III, I)[40].

3. La magia con i suoi inganni è al centro anche del *Pastor regio*, rappresentato a Venezia nel 1640 nel Teatro San Moisé, su musica dello stesso Ferrari. Evidente è, in questo caso, il rapporto con la favola pastorale (non mancano infatti echi dell'*Aminta*) i cui schemi sembrerebbero però assunti in maniera decisamente ironica e a tratti addirittura parodistica, a conferma della duttilità del dramma per musica veneziano di quegli anni, aperto ancora ad una molteplicità di soluzioni. All'interno dell'opera si intersecano due vicende, due amori, quello del pastore Clizio per la bellissima ninfa Laurina e quello della vecchia regina dei Traci, Geriana, per lo stesso giovane.

Il pastor regio si apre con l'immagine della ninfa dormiente, creduta morta da Clizio, che, disperato, vorrebbe uccidersi. Al suo risveglio però, Laurina, infuriata perché crede che il pastore desideri la sua morte per coronare i suoi amori con la regina[41], lo respinge in maniera decisa. La

d'Hadria sostengo il glorioso impero, / sovra un ermo sentier lascerò voi? / Ah, non fia ver, venite e fia mia cura / di ritornarvi al regno: / merta raro valor, rara ventura. / Felice chi riposa in questa sede: / son i miei flutti di tesori gonfi, / e le mie arene pullulan trionfi» (III, *scena sesta e ultima*). Anche in questo caso traspare la valenza politica che alla vicenda si intende conferire.

40. Limitata, ma non assente, è nell'*Armida* la presenza dell'elemento comico, affidato alla «ninfa selvaggia» Tamburla e a un «Fauno semicapro». Si assiste pertanto ad una sorta di ripresa/parodia di moduli e forme della poesia boschereccia. Cfr. in proposito *Armida*, II, II.

41. «*Laurina*. Fermati, traditor. Oimè, che veggio? / Così perfido, m'ami, / ch'il duro fin della mia vita brami? [...] / Perfido, fingi pure, assai più che le gioie, / fanno un senno avveduto le sventure. / Sì, sì da che de' Traci / la canuta regina a

fanciulla quindi, pentita, chiede al villano Tacco di accompagnarla presso la reggia di Geriana, mentre, su sollecitazione della regina, un cavaliere si reca presso un'incredula maga Zelì per chiedere il suo aiuto.

Zelì Quale strana ventura,
a la mia reggia, horrida sì ma fida,
o cavalier ti guida?
Merta spirto gentil spatiar tra gli ostri,
e non errar infra le tane e i mostri (I, IV)

A differenza di quanto accadeva in *Armida*, sin dalle prime battute, la «maga» e la sua «reggia» vengono ascritte alla dimensione dell'«orrido», un segnale della cifra grottesca che al personaggio (e a tutta la vicenda) si vuol conferire. Il cavaliere svela allora che la regina si è innamorata per fama «di un pastorel gentil, Clitio chiamato / che fa della Tracia insuperbir le selve» (I, IV). Zelì è però incerta perché ritiene Amore «un negromante onnipotente», con poteri superiori a tutti i suoi artifici (ed è interessante questo gioco tutto ironico tra amore e magia, innamoramento e sortilegio). E il gioco continua, con l'affermazione secondo la quale, in un beffardo ridimensionamento della «magia» e dei suoi occulti poteri, oro e belletti hanno spesso molto più potere di qualsiasi incantesimo.

Cavaliere Geriana, de' Traci alta reina
per me pace ti manda e a sé t'invita […]
Zelì Geriana anco vive?
Cavaliere Vive, ma de la vita
prova torbida ogn'hor l'aura volante […]
È canuta ed amante.
Zelì Fuggan le vecchie l'amoroso telo,
che poco vive tra le fiamme, il gelo […]
Ben può la donna, c'ha sul crin l'argento
ritrovar in amor qualche ristoro,

sé t'invita, / a sdegno hai la mia vita» (I, II). Laurina quindi lo allontana con rabbia da lei («Fa pur nell'altrui seno il cor beato. Che possi ognor godere / amplessi di scorpion, baci di serpe» (*Ibid*). Le maledizioni di Laurina a Clitio richiamano in maniera precisa quelle di Armida a Rinaldo (*Armida*, II, V).

se nello scrigno ha l'oro,
ma non son veri amanti,
quelli compri a contanti.
Può ben guancia rugosa
qualch'amante ingannare,
tra i belletti nascosa,
ma s'avvede al baciare,
che ben di senno è fuori,
chi vuol co' labbri distemperar colori (I, IV)[42].

La «maga», la cui connotazione decisamente comica è evidente fin dall'esordio, decide comunque di porgere il suo aiuto e di raggiungere la regina, che, intanto, nella sua reggia, attende Clizio, lamentando l'infelicità della sua sorte (nessun potere può opporsi infatti allo scorrere del tempo), la caducità dell'umana bellezza e di ogni cosa terrena. Non a caso, nell'*Armida* anche la Sirena, quando esortava Rinaldo ad amare e godere, faceva appello all'inesorabile brevità della giovinezza e della vita stessa.

Geriana A che farmi reina la natura,
se i tesori non ponno,
quei tesori comprar ch'il tempo fura?
Che giova coltivar fresco sembiante,
se con tanto rigor l'etade fiocca?
Così vago giardin commuta alfine
i fiori in stecchi e le rugiade in brine […]
Qual rapido baleno

42. Il medesimo tema è presente anche all'interno dell'*Armida* («*Satiro*. Come pomo maturo esser tu dei, / bella di fuori e saporosa dentro. / Senz'artifizi i volti son più bei. / Chi d'un viso falsifica il colore, falso ha l'ingegno o'l core. / Tu di lisci e belletti, / e d'acque artificial non hai capriccio, / né spendi un mezo giorno a farti un riccio […] *Tamburla*. Udii da Mopso dire, / a cui sono noti i cittadini riti, / che le più nobil donne / portano, per parer cospicue e note, / monti di crin sul fronte, / e vasei di colori in su le gote […] *Satiro*. Tutto fan per piacer, e piaccion meno […] *Tamburla*. Non mi parlar d'amanti. / Bionda o canuta, non vuo'amar giamai: / amor dà pochi gusti e molti guai. *Satiro*. Affé, che ben l'intendi. / Amor è un dio venale hoggi fra noi, / e ne' concerti suoi, / non si canta il godere, / se non suonan monete» (*Armida*, II, II).

passa d'ogni sembiante il bel sereno:
questo puro cristallo
e la chioma e la guancia
l'altr'hier mi dimostrò bionda e vermiglia,
hoggi è canuta e rancia.
Così la rosa in grembo a primavera,
è porpora il mattin, herba la sera […]
Da un dio che tutt'agghiaccia e un che tutt'arde,
ambo tiranni, Geriana è doma:
l'uno m'assedia'l cor, l'altro la chioma.
Così scherzo del tempo e d'amor gioco,
fatta novo Vesuvio,
ho le nevi sul crin, nel seno foco (II, I)[43].

L'anziana regina, folle d'amore per uno sconosciuto giovinetto, sembrerebbe riproporre, ribaltandola, l'immagine del tiranno irrazionale e lascivo, preda della passione come *furor* e dimentico dei suoi doveri di regnante, ma mai una donna di elevato *status* sociale, addirittura una sovrana, era stata rappresentata come accecata dalla passione fisica e sensuale. All'interno del melodramma, infatti, la vecchia desiderosa d'amore è in genere una serva, una nutrice, un personaggio «popolare», dalla ostentata funzione comica. In questo caso si assiste quindi ad una sorta di ambigua sovrapposizione di modelli diversi. Geriana sottolinea infatti, in apertura, il tema dell'infelicità dei regnanti, soggetti come tutti, nonostante fasto e potere, alle dure e inesorabili leggi del tempo: il suo discorso diviene così una *summa* dei *topoi* più diffusi nell'immaginario barocco. Spicca in questo contesto l'immagine emblematica dello specchio, supremo disvelatore di ogni umana fragilità. Gli echi tasseschi e i mariniani appaiono ancora una volta evidenti.

A far da contraltare al «lamento» di Geriana è la vivacità dell'intervento della nutrice Crocca, che, in questo caso, non si limita a esortare a cogliere i frutti d'amore, ma, con un sottile ricorso al paradosso, sottolinea i bizzarri

43. Sulla rosa quale simbolo di caducità cfr., tra l'altro, T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, XVI, 15. Sul ruolo e sull'incidenza di questo *topos* nella letteratura italiana cfr. G. Pozzi, *La rosa in mano al professore*, a cura di D. Colussi, Macerata, Quodlibet, 2023.

vantaggi che un giovane potrebbe trarre da una «vecchia» (e ricca) amante, in una puntuale ripresa (e amplificazione) dei temi già enunciati da Zelì.

Crocca Reina, ad onta dell'età rubelle,
delle vecchie ci sono e buone e belle.
Per la pioggia degli anni il senno abbonda,
e non men bella quando increspa è l'onda […]
Non adombra l'etate
d'un sembiante regal la maiestate […]
Eh, quant'è più sicura
una faccia rugosa che dipinta!
Non ha instabile cor donna matura,
né stan, s'io ben m'avviso
i diletti d'amor tutti nel viso […]
I difetti del tempo
ad un'alma regal non dian tormento,
che dove regna l'oro è ogni contento (II, I).

Affiora, anche in questo caso, la polemica contro trucchi e belletti, contro gli artifici femminili in genere, che pare costituire una sorta di *topos* di sicuro effetto all'interno del melodramma veneziano di quegli anni. L'ostentata dimensione burlesca delle battute di Crocca, sembrerebbe conferire, in controluce, al discorso di Geriana, come si è visto retoricamente e tematicamente elevato, una ambigua, dissimulata valenza «comica», determinata proprio dallo scontro tra i differenti livelli ideali e stilistici. I rapporti tematici, in qualche caso addirittura lessicali, con *La maga fulminata* sono senz'altro evidenti.

E una altrettanto significativa ambiguità è ravvisabile anche nella rappresentazione della reggia incantata di Geriana, topicamente contrapposta all'innocenza e alla felicità delle selve. Ma da questa reggia un angosciato e incerto Clizio (forse in virtù dei suoi ancora non svelati natali?) sarà comunque attratto. Se infatti il pastore Cimone (che aveva allevato Clizio e Laurina) non esita a inviare il giovane dalla regina, convinto che celi «sotto rustico manto alma d'heroe», egli, da vecchio saggio, lo esorta pur sempre alla cautela («*Cimone*. Hoggi, o figlio, ten vai / da la selva a la reggia, il Ciel t'arrida, / ch'anco tra gli ostri erra la sorte infida», I, V).

E la corte di Geriana si manifesta subito a Clizio in tutto il suo ingannevole, eccessivo, splendore («*Tacco*. Colà vedila appunto / con superbia ribelle / spinger i marmi ed emular le stelle», II, II). La reggia appare dunque quale incarnazione dell'umana superbia, concettisticamente rappresentata dall'immagine dei marmi spinti ad «emular le stelle», e dunque come luogo in cui l'artificio magicamente (ma è tutto il barocco a essere quindi «magia»?) supera la natura. E così Geriana invita il giovane a entrare («*Geriana*. Altro che boschi e fere / quivi allettan lo sguardo ed il desio: / vieni meco a vedere», II, III). Clizio quindi, convinto che «col Ciel la reggia tua confina», drammaticamente scisso tra la fascinazione dei fasti della corte e del potere (la regina gli ha regalato una «catena gemmata» e gli ha promesso che sarà il suo «cavalier favorito») e l'amore per la ninfa, non esita ad entrare (come Floridoro e come Rinaldo) nel «labirinto», vittima ulteriore della umana superbia. («*Clitio*. Geriana ho nel sen, Laurina al core», II, III). Ma proprio quando il pastore, per un momento dimentico del suo amore, sarà sul punto di fare una serenata alla regina, arriverà la ninfa e, gelosa, tenterà di colpirlo. Inseguita quindi dai cortigiani inferociti e desiderosi di vendetta, la fanciulla, per mettersi in salvo, tenterà di scavalcare i muri del giardino e sarà allora trasformata in vento, in «aura», da Zelì (e si noti a questo proposito il topico gioco tutto petrarchesco fra *Laurina* e *aura*). Geriana chiede intanto a Zelì di restituirle la giovinezza perduta («*Geriana*. Ritorna al mio sembiante / il gradito ornamento, / ch'avara mi furò l'età volante: / togli al volto le rughe e al crin l'argento», III, II). La «maga» acconsente e al tempo stesso dà a Geriana un libro, dicendole però che, se vuole che il suo amore per Clizio abbia un esito positivo, non dovrà mai aprirlo[44]. Anche in questo caso però, il *plot* si scioglie grazie all'intervento diretto degli dei: Giove infatti invia Mercurio (insistendo tra l'altro giocosamente sulla sua attitudine al furto) a liberare Psitide, la figlia del re degli Sciti che Zelì, invano innamorata del padre, teneva, per vendetta, prigioniera nella sua

44. «*Zelì*. Questo, ch'assai più vale, / d'ogni gran tesor picciolo libro, / la medicina fia d'ogni tuo male / Prendi l'in dono, e negl'angusti fogli / l'infinità dell'amor mio accogli […] Quivi il modo anco fia / d'annodar Clitio d'eternal catena, / onde tuo sempre sia. / Ma se vuoi dell'amor suo gioire, / l'incantato volume non aprire» (III, I).

reggia[45]. Proprio mentre sta per compiere il suo incantesimo, mentre sta per ridare a Geriana la giovinezza perduta, che, come Alcina, potrebbe ritornare bella solo per effetto dell'arte magica («*Zelì*. Giovane e bella ella si fa con arte»)[46], la maga, si accorge di ciò che sta avvenendo nel suo «palazzo» («Ahi che rapace nume / a rapirmi il mio ben ha mosso il piè», III, IV) e, invocando i demoni, abbandona la stupefatta regina. Zelì non riesce però a fermare Mercurio e, maledicendo Geriana e sé stessa per essersi allontanata dalla sua reggia e dal suo ostaggio, si uccide.

Zelì Ferma il vol, ferma il pie', ladro volante! […]
Lassa! Che provo e scerno?
Ho'l cor in Cielo e l'alma all'Inferno.
Poi ch'a posar non ho notte né dì,
da la più alpestre tana,
esca una fiera a divorar Zelì.
Ma che dimando, insana?
È fera assai peggiore,
doglia che preme e non ancide un core.
Sia maledetta Geriana e Tracia,
ch'abbandonar mi fece ogni bene.
Maledetta pur io,
ch'amai poco il ben mio,
e trascurai quel ch'ogni dì vede,
ch'il mondo ha molti inganni e poca fede.
Godrà lo Scita altero
de la prole rapita:
io son pur la schernita,

45 «*Giove*. Zelì, de' Mori la famosa maga, / tra discoscesi liti, / una fanciulla asconde, / unica figlia del buon re degli Sciti […] Bramò costei, d'insano amor piagata, / esser al re consorte, / ma i superbi desir calca la sorte, / onde schernita, di furor s'accese, / e rapì in fasce la bambina amata, / e con arte spietata, / la real genitrice un tronco rese. / Così affligge quel regno, / e pertinace e ria, / finché il vago desir pago non fia, / nega al rege tornar l'amato pegno […] Vanne a rapir la rapita figlia, / porgila al rege afflitto / e la reina dall'incanto sciogli. / Così Giove ha prescritto, /acciò miri chi veste humano velo, / che gl'innocenti favorisce il Cielo» (II, IV).

46 Cfr. Ariosto, *Orlando Furioso*, VII, 74.

egli il trionfator.
O dei perversi, o Ciel traditore!
(Qua riprende la spada)
Ferro uscito da un monte
per entrar nel mio seno,
apri una piaga almeno! […]
E voi, antri e spelonche,
al peregrin che biancheggiar vedrà
l'insepolte ossa mie in su l'arena,
con tai note destatelo a pietà.
Per un dio traditor,
ch'il più caro tesoro gli furò,
Zelì, aprendosi il cor,
qui l'anima spirò (III, IV).

Come nella *Maga Fulminata*, la morte di Zelì è l'immediata, inesorabile conseguenza della ribellione contro gli dei, ulteriore attestazione della impossibilità di qualsiasi atto di insubordinazione nei confronti del volere del Cielo[47].

Geriana, intanto, disperata per l'improvvisa partenza della «maga», in cerca di qualsiasi mezzo pur di assicurarsi l'amore del riluttante Clizio, apre il libro che Zelì le aveva lasciato e scopre che il pastore è in realtà suo figlio, rapito quando era ancora in fasce dal mago Aristomano, insieme alla figlia del re dei Persiani, Laurina appunto, affinché i due bambini , divenuti adulti, potessero unirsi in matrimonio e por fine alla tradizionale rivalità tra i due Stati («per unir poi con maritaggio altero / i discordi tra lor nemici regni», III, V). E i due rapiti, Clizio e Laurina (che alla morte di Zelì ha riacquistato il suo aspetto), dopo la scomparsa di Aristomano, erano stati allevati proprio da Cimone, ignaro della loro identità. Geriana

47. «*Giove.* A chi dell'arco non sovvien del Cielo, / quando sel crede meno, / ratto gli giunge al seno / l'irreparabil telo. / Troppo, tropp'oltre scorse / la temeraria maga, / né insensata s'accorse / che guida a morte non curata piaga. / Ahi, son fatti i mortali /così nel mondo amici, / c'han per nemico il Ciel anco pietoso, / e pur miseria humana a loro insegna, / che più doglia che gioia al mondo regna» (*La maga fulminata*, III, IV). Se quindi, nel *Pastor regio*, solo accennato è il tema secondo cui il Cielo non può che favorire gli innocenti e punire i colpevoli, nella *Maga fulminata* il tema moralistico appare ben più evidente.

quindi, felice perché vede tramutarsi nel figlio perduto l'oggetto del suo amore, acconsente alle nozze («madre ti vuole il Cielo e non amante», III, V). E nel ribadire l'assurdità che una «canuta regina» si lasci trasportare dalla passione amorosa, si sottolinea, ancora una volta, la assoluta centralità del volere degli dei nelle vicende degli uomini. Nella trama traspare però, tra l'altro, anche un velato tema politico: fra il 1630 e il 1660, alla Persia era stato riservato un ruolo non secondario all'interno del dramma per musica veneziano. Essa infatti era generalmente considerata la grande potenza rivale dell'impero ottomano, e dunque l'alleata per eccellenza della Serenissima. Allo stesso tempo, sotto il nome di Traci venivano generalmente adombrati i Turchi, i barbari, oppositori di Venezia (e della Persia)[48]. Il sogno di una pacificazione, formulato non a caso da un «mago», fra i mitici regni di Persia e di Tracia, parrebbe pertanto alludere ad una volontà di concordia fra i due Imperi, al superamento di quei conflitti che, fin dal Cinquecento, avevano dilaniato il Mediterraneo, pacificazione ritenuta forse quasi impraticabile nella realtà e illusionisticamente immaginata possibile solo per effetto di magia.

Al di là però di qualsiasi intento politico, velato e marginale certo, ma pur sempre presente, che sembra trovare i suoi capisaldi nell'aspirazione a pace e concordia, foriera certo di prosperità (e in questo caso significativa appare la dedica dell'*Armida* al doge Francesco Erizzo con la relativa celebrazione delle istituzioni veneziane) e nell'esaltazione di quei valori cortesi propri dell'antico patriziato, quella che emerge dal *Pastor regio* è essenzialmente una mistione di modelli, ma anche di stili e livelli. Se infatti, come di consueto al «villano» Tacco è esplicitamente affidato il ruolo del comico, in una scelta stilistica e lessicale fortemente orientata, ben più ambigua (e non priva di contraddizioni) è

48. Sul ruolo che la Persia assume nel teatro per musica della Venezia del XVII secolo cfr. A. M. Piemontese, *Persia e Persiani nel dramma per musica veneziano*, in *Opera e libretto*, a cura di M. T. Muraro e G. Morelli, II, Firenze, Olschki, 1990, pp. 1-29; J. F. Lattarico, *Il soggetto esotico nei melodrammi veneziani del Seicento*, in *Le arti della scena e l'esotismo in età moderna*. Atti del Convegno Internazionale, a cura di F. Cotticelli e P. Maione, Napoli, Turchini Edizioni, 2006, pp. 157-173; G. Bellingieri, *Turchi e Persiani fra visioni abnormi e normalizzazioni a Venezia (secolo XV-XVIII)*, in «Rilune. Revue de littérature européennes», 9 (2015), pp. 14-89. Su questo tema cfr. inoltre il capitolo II del presente volume.

la collocazione di personaggi come Geriana e Zelì. Si è già osservato come la connotazione di una regina come «canuta amante» sia di per sé stessa insolita e contraddittoria, perché, al di là di qualsiasi possibile identificazione della sovrana col tradizionale «tiranno» lascivo e folle di passione, essa sembrerebbe piuttosto riprendere i caratteri della vecchia sempre desiderosa d'amore, generalmente serva o nutrice, personaggio popolare, «basso» e dunque di per sé comico. La variante pare consistere nel fatto che Geriana non è solo alla ricerca di piaceri della carne, ma è davvero «innamorata» di Clizio, e non per effetto di oscuri sortilegi, ma «per fama», in un evidente, quasi ostentato, omaggio ai canoni dell'amor cortese. Un particolare che di per sé eleverebbe immediatamente lo statuto del personaggio (o siamo forse dinanzi ad una sottile parodia proprio delle convenzioni dell'amor cortese e di tutto il suo universo ideale?). Allo stesso modo, i costanti richiami alla caducità della bellezza e della vita umana, attuata all'insegna di una puntuale ripresa dei *topoi* più diffusi sul tema, parrebbe andare nella medesima direzione. Il personaggio di Geriana quindi, che in conclusione recupererà, secondo il volere degli dei, tutta la dignità del suo ruolo di madre e di regina (ma frequente, addirittura topico, era, nel melodramma veneziano del tempo, anche il pentimento / ravvedimento di lascivi tiranni) proprio nella ambiguità, nella antinomica duplicità del suo carattere, nell'ambivalente scontro tra «alto» e «basso», presente nella sua persona e nel suo agire, parrebbe trovare la sua cifra essenziale.

Una sorta di «doppio» di Geriana, ma questa volta in senso più scopertamente comico, è costituito dalla maga Zelì, come la regina mossa da un'insana passione nei confronti del re degli Sciti, tanto folle da rapire e trasformare in leone l'innocente figlia dell'oggetto dei suoi desideri. È infatti la cifra stilistica e lessicale del personaggio, le sue (solo accennate) invocazioni ai demoni (che sembrano avere una connotazione decisamente parodistica) a collocare il personaggio a un livello palesemente comico. E la perfetta corrispondenza fra alcune delle affermazioni della «maga» con quelle della vecchia nutrice Crocca, non fa che confermare il carattere del personaggio. E se pure non mancano punti di contatto fra Artusia della *Maga fulminata* e Zelì (a conferma di come il tema della «magia» in Ferrari sia comunque strettamente connesso con quello dell'ironia) nel *Pastor*

regio totalmente ridimensionato appare l'elemento demoniaco e il senso, tutto negativo, della ribellione contro il Cielo, a vantaggio della cifra della parodia (si osservi in proposito la differenza fra Crocca e la «pentita» Scarabea). E certo ironica è la rappresentazione del «ladro» Mercurio, inviato da Giove a «rubare» dalla reggia di Zelì la prigioniera Psitide[49].

Del tutto peculiare appare quindi il «comico» in melodrammi come *La maga fulminata* e *Il pastor regio*, sottilmente fuso, non senza sottili sfaccettature e contraddizioni, con il mondo cavalleresco, e con il tema della «magia». Si è dinanzi pertanto ad una sorta di ingannevole scherzo, in cui Cielo e terra, amori e gelosie, illusioni e magia, metafora forse della sostanziale illusorietà della vita umana, sembrano ambiguamente convivere, all'interno di quel multiforme caleidoscopio che è il melodramma barocco.

49. «*Mercurio*. Tra questi scogli, / che venni a far? / Venni a rubbar, / ch'il mondo si governa per imbrogli. / Rapisca come me, / chi vago è di tesor, / ch'è più bella la femina dell'or. / Ma per rubbar esser convien scaltriti, / ch'a la donna non mancano i partiti […] Avvertir poi dee ladro sagace, / ch'il rubbar alla donna è assai fallace. / Anch'ella si diletta di rapine, / ogni gesto è una froda, ogn'atto un furto. / Studiando gli ornamenti, / spende l'hore a giornate, / per rapire a momenti. / A vista d'un amante, ella per gioco, / acconciandosi il vel, scopre le mamme, / e rubba colla neve un cor di foco. / Se sospira, sospinge / l'aura bella rapace / a furar l'altrui pace. / Se sorride, ella ride / per far de' labbri il bel coral più vivo, / o perché alcun di libertade ha privo…» (III, III).

Indice del nomi

Accorsi, Maria Grazia 103n; 136n; 147
Alessandro Magno 43
Alighieri, Dante 54
Ammirato, Scipione 18 e n.; 27n.; 29n.; 75n.
Anceschi, Giuseppe 151n,
Anderson, Edward M. 43n.; 151n.
Annibaldi, Claudio 5n.; 23n.; 138n.
Antonucci, Fausta 24n.; 42n.; 44n.; 85n; 96n.; 98n.; 146n.
Aquilecchia, Giovani 21n.; 129n.
Arbogasto *generale romano* 82-85
Aretino, Pietro 21n.; 129 e n.
Arienzo, Alessandro 17n.
Ariosto, Ludovico 43 e n.; 54; 57; 141n.; 144n.; 151n.; 162n.
Aristippo di Cirene 119n.
Arnaldi, Girolamo 10n.; 41n.; 47n.
Artaserse II, *re di Persia* 69-76
Aureli, Aurelio 41n.; 44; 69-81
Badolato, Nicola 41n.; 43n.; 82n.; 85n.; 96n.; 99n.; 125n.; 138n.; 149n.; 151n.
Baldassarre, Guido 23n.; 40n
Baldini, Artemio N. 17n.; 51n.
Barbanera, Marcello 86n.
Bariletti, Antonio *tipografo* 137n.; 140n.
Baroncini, Rodolfo 11n.
Botti, Giacomo *'libraro'* 9n.; 23n.; 39n.; 45n.; 138n.
Battistini, Andrea 70n.
Bègue, Alain 44n.
Bellina, Anna Laura 19n.; 41n.
Bellingieri, Giampiero 42n.; 44n.; 47n.; 162n.
Benjamin, Walter 6n.
Benvenga, Michele 18n.
Bertelli, Sergio 41n.; 109n.
Besutti, Paola 11n.
Bianconi, Lorenzo 39n-; 93n.; 104n.; 136n.; 138n.
Biason, Maria Teresa 19n.
Bizzarini, Marco 100n.
Bonomi, Ilaria 9n.; 23n.; 40n;
Bordon, Girolamo *tipografo* 24; 100n.
Boretti, Giovanni Antonio 104n.
Borrelli, Gianfranco 17n.; 19n.
Bracco, Silvia 40n.
Bracciolini, Poggio 10n.; 64n.
Bragantini, Renzo 19n.
Brancatelli, Valentina 84n.
Braudel, Fernand 45n.
Bruto, Lucio Giunio 36
Bruto, Marco Giunio 34
Bucchi, Gabriele 126n.; 151n.
Buroni, Edoardo 9n.
Busenello, Giovan Francesco 9-37; 39-68; 72n.; 84n.; 130; 140 e n.
Canfora, Davide 10n.; 50n.; 64n.
Cappelli, Guido 50n.
Cappiello, Rosanna 44n.; 66n: 84n.
Capucci, Martino 9n.; 86n.
Cassio Longino, Gaio 34
Castellaneta, Stella 51n.
Castiglia, Ignazio 137n.
Castiglione, Baldassar 102 e n.
Cataldi, Luigi 77n.
Cavalli, Francesco 23; 39n.
Cesare, Caio Giulio 25-37; 60

Chiarelli, Alessandra 70n.; 82n.; 99n.; 138n.
Cicerone, Marco Tullio 32-34; 130
Cicognini, Giacinto Andrea 44 e n.
Ciro *principe persiano* 69-76
Cleopatra 31; 83
Collarile, Luigi 118n.
Colussi, Davide 159n.
Comparato, Vittor Ivo 49n.
Conrieri, Davide 10n.; 41n.; 109n.; 139n.
Contesotto, Ilaria 109n.
Corbelletti, Francesco *tipografo* 139n.
Corradi, Giulio Cesare 86-94
Costa, Ligiana 20n.; 148n.
Costo, Tommaso 18n.
Cotticelli, Francesco 42n.; 93n.; 162n.
Cremonini, Cesare 10
Curnis, Michele 42n.
Curti, Stefano *tipografo* 40n.
D'Afflitto, Chiara 137n.
D'Alessandro, Domenico Antonio 93n.
D'Alessio, Silvana 94n.
Daolmi, Davide, 137n.
Da Ponte, Lorenzo 33n.
Dario III, *re di Persia* 43-51; 63-65
Deacon, Terrence W. 20n.
Decroisette, Françoise 20n.; 70n.; 101n.; 148n.
Degrada, Francesco 11n.
Della Libera, Luca 135n.
Della Seta, Fabrizio 139n.
De Mattei, Rodolfo 17n.; 51n.
Democrito 97
Diodoro Siculo 119n.
Dione Cassio Cocceiano 11; 15
Dionigi, Ivano 13n.
Dionisio *tiranno di Siracusa* 119-126
Distaso, Grazia 75n.
Doglio, Maria Luisa 18n.
Dolce, Ludovico 11
Dominguez, Josè Maria 93n.
Dubovy, Norbert 82n.; 96n.
Duso, Giuseppe 17n.
Ellero, Maria Pia 151n.
Erizzo, Francesco *doge* 155n; 163
Eschine 119n.
Eugenio *generale romano* 82-85
Fabbri, Paolo 10n.; 11n.; 13n.; 22n.; 41n.; 42n.; 52n.; 98n.; 137n.; 143n.
Fabris, Dinko 39n.; 93n.
Fasolini, Donato 13n.
Ferrari, Benedetto 103 e n.; 137-167
Ferrucci, Stefano 70n.
Filosseno 119n.
Folena, Gianfranco 31n.
Franceschini, Petronio 118n.
Franchi, Saverio 141n.
Gallo, Antonella 44n.; 85n.
Garavaglia, Andrea 82n.; 86n.; 95n. 111n.; 117n.
Gatta, Francesca 151n.
Gerone *tiranno di Siracusa* 76-81
Getrevi, Paolo 40n.
Gialdroni, Teresa M. 11n.
Gigliucci, Roberto 97n.; 141n.
Gilbert, Felix 49n.
Giugurta 100-111; 116
Giuliani, Andrea *tipografo* 9n.; 23n.; 39n.; 45n.; 130n.; 138n.
Giuntini, Francesco 11n.
Glixon, Beth Lise 22n.; 40n.; 139n.
Glixon, Jonathan E. 40n.; 139n.
Griffin, Thomas 93n.
Grimani, Giovanni 39

Grossi, Carlo 69 e n.
Guaragnella, Pasquale 10n.
Gueriglia, Giovanni *tipografo* 11
Heller, Wendy 11n.
Herran Alonso, Emma 44n.
Kitterer, Robert 11n.; 23n.; 42n.; 82n.
Kisacky, Julia M., 141n.
Knapton, Michael 44n.
Komarek, Giovan Giacomo *tipografo* 76n.
Korneeva, Tatiana 6n.
Langiano, Anna 11n.; 42n.
Lattarico, Jean François 9n.; 13n.; 40n.; 42n.; 46n.; 52n.; 98n.; 109n.; 139n.; 163n.
Lexa, Olivier 39n.
Licinio, Valerio Liciniano *imperatore* 117 e n.; 127-134
Livingston, Arthur 40n.; 43n.; 54n.
Lombardi, Chiara 31n.; 42n.
Longo, Nicola 102n.
Loro, Francesco 76n.
Loredano, Giovan Francesco 11
Lucano, Marco Anneo 23
Macchia, Giovanni 37n.; 74n.
Machiavelli, Niccolò 18, 29n.; 50n.; 78n.; 83 e n.; 134n.
Maione, Paolo 42n.; 93n.; 162n.
Malipiero, Federico 11 e n.; 15
Manelli, Francesco 137 e n.; 140
Mantran, Robert 44n.
Manuwald, Gesine 13n.
Maravall, José Antonio 23n.; 85n.; 97n.
Marino, Giambattista 10; 23 e n.; 54; 141n.
Martin, Alonso *tipografo* 100n.
Martorana, Francesco 138n.
Masaniello 93 e n.
Mazzarello, Salvatore 45n.
Mazzei, Giacomo *tipografo* 138n.
Mazzocchi, Domenico 141n.
Medici, Lorenzo de' 154n.
Miato, Monica 10n.; 41n.; 139n.
Minato, Nicolò 41n.; 44
Minervini, Francesco Saverio 51n.; 75n.
Monaldini, Sergio 41n.
Monteverdi, Claudio 9 e n.
Morelli, Arnaldo 137n.
Morini, Agnès 13n.; 52n.
Muir, Edward 10n.; 109n.
Muraro, Maria Luisa 31n.; 42n.; 162n.
Musi, Aurelio 94n.; 96n.
Mutini, Claudio 41n.; 69n.
Muzio, Michele *tipografo* 93n.
Napolitano, Michele 86n.
Nerone, Claudio Cesare Druso 11-23; 29; 31; 49; 60; 61; 86-94
Nicolini, Francesco *tipografo* 65n.; 82n.; 86n.; 95n.; 100n.; 104n.; 111n.; 117n.; 118n.
Nider, Valentina 24n.; 44n.
Nigro, Salvatore Silvano 18n.; 75n.
Noris, Matteo 41 e n.; 81-85; 95-134
Numa Pompilio 112-116
O'Flynn, John Michael 82n.
Orsi, Domenica Paola 70n.
Ottavia, Claudia 15; 18; 20
Pagliardi, Giovanni Maria 111n.
Pallavicino, Carlo 86n.; 95n. 117n.
Pallavicino, Ferrante 11 e n.
Parrino, Domenico *tipografo* 93n.
Partenio, Giovan Domenico118n.
Partington, Richard 20n.
Pastore Stocchi, Manlio 10n.; 41n.; 47n.

Pedullà, Anna Maria 42n.; 70n.
Pelagalli, Rossella 118n.
Periandro 11; 119; 124
Pestelli, Giorgio 139n.
Petrocchi, Augusto 69n.
Petrarca, Francesco 53n.
Piemontese, Angelo Michele 31n.; 42n.; 44n.; 45n.; 164n.
Piperno, Franco 139n.
Pisone, Gaio Calpurnio 86; 89; 90; 94
Platone 118; 119 e n.; 120-126
Plutarco 23; 43; 69n.; 119n.
Poggi, Giulia 24n.; 96n.
Pollarolo, Carlo Francesco 100n.
Pompeo Magno, Gneo 24-37
Pompilio, Angelo 70n.; 82n.; 99n.; 138n.
Poppea, Sabina 12-23; 29; 31
Porsile, Carlo *tipografo* 93n.
Pozzi, Giovanni 159n.
Preto, Paolo 47n.
Profeti, Maria Grazia 24n.; 42n.; 85n.; 96n.; 100n.; 146n.
Quaglioni, Diego 49n.
Questa, Cesare 23n.; 101n.
Quondam, Amedeo 102n.
Raimondi, Ezio 13n.
Ramellati, Giovani Pietro *tipografo* 140n.
Refini, Eugenio 151n.
Residori, Matteo 151n.
Ricciardi, Maurizio 17n.
Romei, Danilo 137n.
Romolo 112-114
Rosa Salva, Marco 82n.; 117n.
Rosand, Ellen 9n.; 10n.; 11n.; 13n.; 14n.; 40n.; 101n.; 137n.
Rospigliosi, Giulio 135 e n.; 147
Rostirolla, Giancarlo 5n.; 23n.
Ruthschman, Edward 41n.
Sabadini, Bernardo 76n.
Sallustio, Gaio Crispo 101 e n.
Sansovino, Francesco 40n.
Santacroce, Simona 141n.
Sarpi, Paolo 10 e n.
Sartorio, Antonio 82n.
Sarzina, Giacomo *tipografo* 11
Schneider, Magnus Tessing 11n.; 43n.
Schultze, Hendrick 124n.
Shakespeare, William 79n.
Seneca, Lucio Anneo 9-23; 29; 30; 34; 49; 50n.; 60; 86-92
Senellart, Michel 134n.
Spaggiari, William 151n.
Spartaco 128-134
Stangalino, Sara Elisa 41n.
Statira *moglie di Alessandro Magno* 43
Statira *moglie di Artaserse II* 72
Stolleis, Michael 17n.; 51n.
Svetonio Tranquillo, Gaio 11; 15
Szweykowska, Anna 137n.
Tacito, Publio Cornelio 15
Tarquinio il Superbo 36
Tasso, Torquato 95; 141n.; 154n.; 159n.
Tateo, Francesco 18n.; 47n.
Tedesco, Anna 24n.; 44n.; 77n.; 85n.; 100n.; 111n.; 146n.
Tiridate I *re d'Armenia* 86-88
Toffanin, Giuseppe 17n.; 51n.; 134n.
Tolomeo *faraone* 27-30
Tronsarelli, Ottavio 139 e n.; 141n.
Vaccaro, Nicola 93
Vaiopulos, Katerina 44n.; 85n.
Valentiniano II *imperatore* 82-85
Valerio, Sebastiano 44n.

Vega Carpio, Lope de 24 e n.; 76 e n.; 83; 96 e n.; 97; 100 e n.; 111 e n.
Vigilante, Magda 44n.
Villari, Rosario 19n.; 75n.; 133n.
Viroli, Maurizio 51n.
Vittore, Sesto Aurelio 117n.
Vuelta Garcia, Salomè 42n.; 96n.; 146n.
Walker, Thomas 10n.; 41n.; 93n.; 136n.
Zenato, Carlo *tipografo* 138n.
Zoppelli, Luca 104n.

Indice

Introduzione ..... pag. 5

I. Repubblica, «tirannide» e «ragion di Stato» ..... » 9
II. L'«altrove» come metafora della realtà ..... » 39
III. Re e «tiranni» sulla scena veneziana ..... » 69
IV. La corte, ovvero un «mondo alla rovescia» ..... » 95

Appendice. Illusione e magia nel teatro di Benedetto Ferrari ..... » 137
Indice dei nomi..... » 167

Pubblicazioni precedenti

Aulo Giano Anisio, *Melisaeus a cura di Micaela Ricci*, pp. 112, 2008.

Anna Maria Cotugno, *Dante a fumetti*, pp. 106, 2009.

Corrado Govoni, *Piccolo veleno color di rosa*, a cura di Maria Isabel Giabakgi, pp. 236, 2009.

Pierangela Izzi, *Dante nella memoria dei poeti dal comico al riso tragico*, pp. 212, 2014.

Francesco Giuliani, *Il canone dei francobolli. Gli scrittori italiani nella filatelia*, pp. 276, 2014.

Francesco Giuliani, *Sulle rotte dell'aquila. Gli scrittori italiani nella filatelia mondiale*, pp. 252, 2015.

Pierangela Izzi, *Tradurre per il teatro. Questioni filologiche. Celano, Belvedere, Kraus, Fontana, Gadda*, pp. 112, 2015.

Maria Aurelia Mastronardi, *Il principe e la parola. L'oratoria a Ferrara tra Corte e Cancelleria*, pp. 252, 2019.

Sebastiano Valerio, *L'operetta volgare di Iacopo Filippo Pellenegra a Bona Sforza*, pp. 172, 2021.

ISBN 978-88-3335-196-4
Edizioni del Rosone