

COLLOQUIA

Testi, tradizioni, attraversamenti

Prospettive comparatistiche sulla drammaturgia
europea tra Cinque e Settecento

a cura di Alessandra Munari, Elisabetta Selmi, Enrico Zucchi

PADOVA
UP

P A D O V A U N I V E R S I T Y P R E S S

*Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari
dell'Università degli Studi di Padova*

Prima edizione 2019, Padova University Press
Titolo originale *Testi, tradizioni, attraversamenti. Prospettive comparatistiche sulla
drammaturgia europea tra Cinque e Settecento*

© 2019 Padova University Press
Università degli Studi di Padova
via 8 Febbraio 2, Padova

www.padovauniversitypress.it

Redazione Padova University Press

Progetto grafico Padova University Press

Immagine di copertina *Textures*, disegno di Davide Scek Osman

This book has been peer reviewed

ISBN 978-88-6938-175-1



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License
(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)

Testi, tradizioni, attraversamenti.
Prospettive comparatistiche sulla drammaturgia europea
tra Cinque e Settecento

Atti del seminario per il Dottorato in
Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie
(Padova, 17-18 dicembre 2015)

a cura di Alessandra Munari, Elisabetta Selmi, Enrico Zucchi

Indice

Prefazione ANNA BETTONI	7
<i>Una mappa per attraversare la 'selva di voci'. Introduzione</i> ALESSANDRA MUNARI	9
<i>Figli di Agar e Ismaele. Riferimenti interreligiosi nei libretti per oratorio del Seicento italiano?</i> ANDREA CELLI	13
<i>«Io so ben che son quella /Che morì per tuo amore e or son viva». Linguaggio ed essere nella rilettura tesauriana dell'Alceste di Euripide</i> MONICA BISI	31
<i>La nascita della moderna opinione pubblica nella Merope di Scipione Maffei</i> TATIANA KORNEEVA	47
<i>Prove di modernizzazione: le prime traduzioni romene del teatro occidentale</i> FEDERICO DONATIELLO – DAN OCTAVIAN CEPRAGA	63
<i>Prolegomeni alla traduzione dei libretti d'opera nel '700</i> CAROLINA PATIERNO	81
<i>Un segundón nell'Italia del XVII secolo: Luis Vélez de Guevara e Domenico Laffi vis-à-vis</i> DANIELE CRIVELLARI	93
<i>Un esempio di tragedia 'a la española' di Lope de Vega: El caballero de Olmedo</i> MARCELLA TRAMBAIOLI	107

<i>Rappresentazioni drammatiche (e aporie) della libertà in Shakespeare (Hamlet), Calderón (La Vida es sueño) e Corneille (Le Cid)</i>	123
VINCENZO REINA LI CRAPI	
<i>Lo 'spirito' dell'Aristodemo: spunti sull'influenza del teatro shakespeariano in Europa</i>	139
FRANCESCA BIANCO	
<i>Gli scacchi e La Tempesta di Shakespeare: una rilettura del dramma in chiave ludica</i>	147
ALICE EQUESTRI	
<i>Comico, eroico, eroicomico, tragicomico: la poetica di G.B. Andreini attraverso gli Olivastri e l'Ismenia</i>	157
ALESSANDRA MUNARI	
<i>Il dramma pastorale in Arcadia. Dibattiti teorici e prove teatrali</i>	167
ENRICO ZUCCHI	
<i>«Priva non resti mai di regno, o di ragione»: ragioni d'amore e di stato nelle Selve incoronate di Ottonello Belli</i>	179
VALERIA DI IASIO	
Biografie degli autori	189
Indice dei nomi	193

Prefazione

Quando nell'ottobre del 1550 l'umanista protestante Théodore de Bèze dava alle stampe, a Losanna, la tragedia *Abraham sacrificant*, sapeva di compiere un passo in avanti nella tradizione dei testi. Confessava persino, nel suo avviso al lettore, di essersi lasciato trasportare – lui stesso, teologo, innanzitutto, ellenista, poeta... – dalle frenetiche domande che i letterati del suo tempo si ponevano, nell'invenzione, nella composizione: «pensant à telles frénésies je me suis moi-même transporté»¹. La sua, era una tragedia che, di necessità, finiva bene. La critica del suo pubblico – «Mais quoi? dira quelqu'un, j'attendais une tragédie et tu nous donnes une satire»² – era legittima. Ai giovani dell'Accademia di Losanna che dovevano metterla in scena, come al lettore di allora e di sempre, Bèze presentava una storia 'singolare', fatta di fede, attraverso la poesia, fatta di tradizioni, che si contaminavano, e di generi, che insieme portavano a rappresentare una sommità: «[...] de foi la grand' puissance /Et le loyer de vraie obéissance»³.

È significativo che il suo sentire, agli albori della cultura moderna, possa quasi coincidere con l'oggetto cui si sono dedicati, con i saggi presenti in questo volume, gli studenti ed i docenti della Scuola di Dottorato in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie dell'Università di Padova. È significativo, perché con il loro lavoro su *Testi, tradizioni, attraversamenti*, dunque sulla *Drammaturgia europea tra Cinque e Settecento* in chiave comparatistica, gli studenti ed i docenti del Dottorato hanno tessuto un ulteriore intreccio di riflessioni, fondate sul valore della rappresentazione. Fatta di testo, fatta di tradizione, capace di riunire stili e patrimoni letterari provenienti dall'Antichità, biblica o classica, dal

¹ T. de Bèze, *Abraham sacrificant*, édité et présenté par P. De Capitani, in *Théâtre français de la Renaissance*, dirigé par E. Balmas et M. Dassonville, I^{ère} Série, vol. I: *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, Firenze-Paris, Leo S. Olschki-PUF, 1986, pp. 3-54: 18.

² *Ibidem*.

³ *Ivi*, p. 53, vv. 973-974.

Medioevo, dalla prima produzione a stampa, dal bagaglio orale e dall'esperienza di scena, l'idea di rappresentazione – anche quando concretamente un testo alla rappresentazione non arriva – permette di 'entrare in contatto', come scriveva nel 1974 Enea Balmas, con un ideale umano moderno. Nel progetto di rappresentazione, si coglie il senso di un personaggio-uomo che è al centro di conflitti, sempre, comunque vada.

Che siano Agar, Ismaele, Alceste, Polifonte, Merope, il cavaliere di Olmedo, Amleto, don Rodrigo, Aristodemo, Ismenia, o gli altri personaggi qui studiati, lo stesso 'sogno' li accomuna: il sogno di un'autonomia dal destino. Nella forma drammatica, l'uomo nuovo sa, con tutta la sua nuova dignità, sognare un'autonomia impossibile. Sa tenersi in piedi, «au centre de tous les conflits», «vaincu mais finalement invincible contre le destin qui l'humilie»⁴: invincibile nella sua capacità di interrogarsi, ed invincibile nel mostrarsi in scena, come nel progetto di un autore che, in scena, lo immagina. Potremmo dire anche invincibile agli occhi di chi prende in mano il libro che qui riceve prefazione, perché tante intelligenze, riunite in questo volume e riunite al momento del Seminario che ne è stato l'occasione, nel dicembre del 2015, su questo sogno si interrogano, attraversando testi e tradizioni, culture e generi letterari: dunque compiendo altri passi, in avanti, per gli studi che costituiscono il nostro senso.

ANNA BETTONI
Direttore del
Dipartimento di Studi linguistici e letterari
presso l'Università degli Studi di Padova nel 2015

⁴ E. Balmas, *Littérature française. La Renaissance, II: 1548-1570*, Paris, B. Arthaud, 1974, p. 85.

Una mappa per attraversare la ‘selva di voci’.

Introduzione

ALESSANDRA MUNARI

Passo dopo passo, i saggi si addentrano in quella che Ezio Raimondi, ricordando il Broch de *La morte di Virgilio*, definirebbe una fitta ‘selva di voci’¹ — voci di scena, voci in musica, voci visive, voci scritte. I loro echi sovrastano e in un certo senso oltrepassano l’ordine storico-cronologico di quel giro fondamentale di secoli in cui lentamente matura il pensiero moderno, tra Cinquecento e Settecento, quando la penisola italiana funge da fulcro per le forze tanto centripete quanto centrifughe che animano il fervore culturale europeo della prima modernità; e di queste forze il teatro si presta a cassa di risonanza.

Molteplici sono i canali di propagazione e rielaborazione che attraversano i fenomeni drammatici e in generale letterari tra il sedicesimo e diciottesimo secolo. Al primo posto ovviamente si trovano gli scambi tra lingue e letterature, in termini di traduzioni e tradizioni, riecheggiamenti e riprese di fonti, sonorità e *tópoi* ricorrenti; in gioco si mettono poi generi e forme, in una commistione incessante tra pratiche letterarie, teatrali, culturali; ma si tratta anche di un intrecciarsi continuo fra scienze, ideologie e filoni di pensiero diversi, discipline e arti, di pratiche che in certi contesti possono già essere di diritto chiamate professioni. Parimenti, di fronte a questa selva lo studio critico deve per forza avvenire sotto il segno dell’interdisciplinarietà e di una cauta problematizzazione.

Incastonata a inizio volume, la prima coppia di saggi è dedicata al tema del sacrificio dell’innocente, osservato nella sua veste scritturale e classica; tema che va ben al di là di qualsiasi concetto di interdisciplinarietà, affondando le proprie radici nel sostrato antropologico più profondo dell’umana, anzi delle

¹ E. Raimondi, *Intertestualità e storia letteraria. Da Dante a Montale. Appunti dalle lezioni del corso monografico 1990/91 del professore Ezio Raimondi*, Bologna, CUSL, 1991, pp. 70-75.

umane civiltà. Andrea Celli evoca la storia biblica di Agar e Ismaele ripudiati da Abramo, così come circolava nel primo Seicento non solo nei libretti oratoriali, ma anche per esempio nelle arti visive, fossero queste incisioni o dipinti; lo studioso ne illumina i punti di contatto letterari e per così dire ideologici fra le varie esperienze drammatico-culturali e religiose che a questo mito si rifanno. Nel lavoro di Monica Bisi invece siamo nel territorio della mitologia greca, con la tragica figura dell'Alceste tesauriana, sacrificatasi per amore e in nome della ragion di stato al posto del sovrano, suo consorte; mito rivisitato però dal Tesoro in maniera originale, giocando su una forte attenzione alla musicalità propria tanto del verso quanto del genere in se stesso, oltre che presentando la vicenda nella chiave tutta tardorinascimentale e barocca del rapporto tra verità e apparenza, imprescindibile all'interno di un contesto di stampo cortigiano.

Pure Tatiana Korneeva recupera un mito greco famoso, con la Merope settecentesca di Maffei: la sua rilettura interpreta l'opera maffeiana in modo inedito, secondo le categorie di una storia e teoria della letteratura di marca sociologico-politica, osservando come Maffei trasporti sulla scena le proprie moderne idee in materia di potere politico e ruolo del pubblico — inteso sia come opinione pubblica sia come pubblico di teatro. Sulla scia di una riflessione politica si pone anche l'intervento di Dan Octavian Cepraga e Federico Donatiello, esplorando le traduzioni dei libretti metastasiani lungo il Settecento, dall'italiano al romeno attraverso la mediazione neogreca, soprattutto riconoscendone il peso in vista della costruzione, culturale e infine politica, dell'identità nazionale romena, sia in termini di produzione letteraria 'scritta' che di rappresentazioni vere e proprie. Carolina Patierno si cimenta quindi in un'articolata riflessione sulle traduzioni dei libretti d'opera nel Settecento, in particolare tra Italia e Francia, avvalendosi di un approccio comparatistico che ha inteso sondare, in ragione del teatro musicale e del dibattito musicologico, scelte e caratteri dei riadattamenti di testi caratterizzati da un duplice codice linguistico, verbale e musicale.

Si apre così una sezione in cui l'indagine è focalizzata sull'incontro tra diverse lingue e tradizioni letterarie, fecondo non solo dal punto di vista della pratica traduttiva o degli scambi internazionali, ma anche degli attraversamenti tra generi e *tópoi*: Daniele Crivellari si concentra sulla traduzione di Domenico Laffi da un dramma spagnolo di Luis Vélez de Guevara, avventurandosi nell'intertestualità varia e molteplice, tra *romances* medievali e citazioni da famose tragedie o opere in musica, praticata da entrambi gli autori. Marcella Trambaioli si addentra ancora più a fondo nell'ambito dell'ispanistica, illustrando la commistione di generi e la carica innovativa, (apparentemente) dissacrante nei confronti dell'*authoritas* aristotelica, che l'*Arte nuevo* e la produzione di Lope de Vega avrebbero introdotto nell'intera tradizione drammatica europea, italiana

in primo luogo. Vincenzo Reina Li Crapi pone in discussione invece un diverso tipo di autorità: spaziando fra letteratura spagnola, inglese e francese, si mette in luce come i grandi capolavori drammatici del Seicento abbiano affrontato la delicata questione del libero arbitrio, in rapporto alla teologia e alla miriade di dibattiti in merito. Con Francesca Bianco poi l'attenzione si sposta leggermente sull'asse di Francia, Inghilterra e Italia, nella mappatura ragionata di un affascinante motivo shakespeariano, l'apparizione fantasmatica; sempre di materia shakespeariana si interessa quindi il contributo di Alice Equestri, che applica una singolare e raffinata chiave di lettura, la teoria degli scacchi (implicitamente avallando l'immagine del 'meta-teatro' come 'gioco della mente'), per rileggere il complesso testo della *Tempesta*, l'ultimo dramma di Shakespeare e certo quello che più punta sull'idea dei 'congegni' che riflettono sulle tipologie di 'genere' — non per niente è stata definita anche una «contro-pastorale»².

A tale linea si riallaccia pure l'indagine di due opere 'miste' seicentesche scritte dal celebre comico Giovan Battista Andreini, precisamente un'«opera reale e pastorale» drammatica e un poema «fantastico», «piacevole», o meglio eroicomico con forti tratti tragicomici: testi esemplari dell'originalissimo e magistrale sperimentalismo andreiniano. Interviene quindi Enrico Zucchi a dimostrare come la teoria della pastorale, e pastorale 'eroica', arcadica, si rifaccia in realtà a quello stesso ipotesto barocco di soluzioni drammaturgiche contaminate, in teoria tanto deprecate dal restauro classicistico degli accademici 'Arcadi' del primo Settecento, ma di cui ancora s'intravedono nella prassi scenica persistenze e linee di continuità. Anche Valeria Di Iasio si intrattiene nell'ambito delle metamorfosi in atto, nel Seicento, nel genere pastorale, restringendo il fuoco sulla produzione delle accademie capodistriane e in particolare su una 'boschereccia' di Ottonello Belli, presa ad esempio di una favola 'dei boschi e delle selve' innalzata di rango in «concorde armonia di pastoral zampogna e regal cetra», dove 'pastori regi' ed eroi agiscono una *pièce* che include allusioni neoplatoniche al tema dell'educazione del principe.

Emerge dunque l'importanza, nell'indagine sulle specifiche forme ed espressioni drammatico-letterarie, di considerare anche più in generale le ideologie e gli schemi mentali di un'intera civiltà che in quelle forme si esprime, svelando la sinergia spesso problematica e complessa tra la realtà storico-culturale, il mondo letterario (letterario in senso stretto) e la scena teatrale.

Si può allora ricordare l'autorevole voce di Gian Biagio Conte riguardo alle strategie di 'orientamento' critico nel gioco intertestuale di riprese e imitazioni che ogni testo mette in campo nella sua tela di relazioni molteplici con i modelli antecedenti e coevi e con le forme e categorie letterarie prescelte, con il sistema

² K. Pask, *Prospero's Counter-Pastoral*, «Criticism», XLIV, 4, Fall 2002, pp. 389-404.

letterario. Meglio di altre, le sue parole ricapitolano lo spirito e l'impegno del libro: «ogni operazione di seria critica filologica consiste in fondo nel ricostruire la mappa delle connessioni di senso, nel rintracciare, intenzionandola al contesto, la carta orografica delle connotazioni molteplici»³. Tracciare una mappa degli attraversamenti e intrecci fra diverse forme (e formazioni) letterarie, drammatiche, culturali, critiche – questo è stato anche l'intento che ha guidato gli autori dei saggi qui raccolti.

³ G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, con prefazione di C. Segre, Palermo, Sellerio, 2012, p. 52. Riguardo al delicato argomento dell'intertestualità, mi permetto di rimandare a un mio saggio: A. Munari, *The double nature of 'source criticism'. Between philology and intertextuality*, «Forum Italicum», LIII, 1, 2019, pp. 27-52.

Figli di Agar e Ismaele. Riferimenti interreligiosi nei libretti per oratorio del Seicento italiano?

ANDREA CELLI

*This paper investigates the seventeenth-century reconsideration of Genesis 16-21, the section of the Abrahamic narrative in which the vicissitudes of Hagar and Ishmael, Abraham's first born, are told. As some early-modern sources suggest, a key to an understanding of the reasons for this reappraisal of the story of Hagar in the post-Reformation period is to be found in traditional interreligious references to the narrative, and possible allusions to the putative descendants of Ishmael's mother (Muslims, Turks, moriscos, Jews, cristianos nuevos, but also Protestants). The analysis will contrast contemporaneous religious, literary, and visual sources, with *Agar et Ismaele esiliati* (1683), a libretto written by Giuseppe De Totis (but also attributed to Benedetto Pamphili), with music by Alessandro Scarlatti.*

Questo contributo è dedicato alla fortuna che nel secondo Seicento italiano ha riscosso il segmento della storia di Abramo compreso tra *Genesi* 16 e 21: è la sezione in cui si racconta di Agar, della nascita di Ismaele, primogenito di Abramo, e della loro successiva cacciata nel deserto di Bersabea su richiesta di Sara, moglie legittima. Una chiave di lettura che rimarrà sullo sfondo è l'esistenza di possibili valenze interreligiose nell'uso di questa narrazione. L'analisi, limitata prevalentemente alla librettistica per oratorio, farà in particolare perno su un libretto che riunisce molti punti comuni a un folto gruppo di testi dedicati allo stesso tema (vedi appendice), sia per quanto riguarda il rapporto con la committenza che per quanto riguarda i motivi ricorrenti. Si tratta dell'*Agar et Ismaele esiliati*, musicato da Alessandro Scarlatti, su testo di Giuseppe De Totis, ma attribuito anche a Benedetto Pamphili. La copia a stampa del libretto dell'oratorio risale al 1683, quando Scarlatti era ancora a Roma al servizio della regina Cristina

di Svezia¹. Ancorché non sia possibile individuare con certezza nel riferimento alla coppia reietta allusioni ai loro discendenti putativi (musulmani, turchi, *moriscos*, ebrei, *cristianos nuevos*, ma anche protestanti), l'inquadramento di questo libretto nel contesto più ampio della letteratura religiosa e della trattatistica d'epoca corrobora questa ipotesi.

1. Agar illustrata: dipinti e incisioni

Prima di entrare nel merito del libretto, può essere utile prendere le mosse da un'immagine, che aiuta a entrare nel vivo della questione. Nel Cinque e Seicento l'espulsione di Agar e le due visitazioni dell'angelo sono tra le scene pittoriche di più largo successo e consumo². Secondo la narrazione biblica, l'angelo visita la madre in due occasioni: la prima volta presso il pozzo di Lacai-Roi, quando lei, incinta, sta fuggendo dalla casa dei padroni per sottrarsi alla rabbia di Sara, che la accusa di arroganza (*Gn* 16: 7-14); la seconda volta invece nel deserto di Bersabea dove, cacciata dalla casa di Abramo su istigazione di Sara, Agar assiste disperata all'agonia del figlio (*Gn* 21: 17-21). Non sono numerose le rese figurative di Agar e Ismaele in cui esplicito sia il legame con la valenza genealogica dei due personaggi, cioè con la fortunata teoria che li fa capostipiti degli agareni/ismaeliti e quindi, per estensione, dei musulmani. Questo riferimento, quand'anche sia sotteso alle immagini (prevalentemente tele o incisioni), non è nella maggioranza dei casi deducibile da indizi inequivocabili³.

¹ R. Kendrick, *Devotion, Piety and Commemoration: Sacred Songs and Oratorios*, in *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*, ed. by T. Carter and J. Butt, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2005, pp. 324-377: 367. Per un confronto tra le varie versioni del libretto, si veda L. Bianchi, *Prefazione a Gli oratorii di Alessandro Scarlatti*, vol. II: *Agar et Ismaele esiliati*, a cura di L. Bianchi, Roma, De Santis, 1965, pp. v-vii. Un ringraziamento a Michelina Di Cesare, Elisabetta Selmi, Arnaldo Morelli, Tobia Zanon e Óscar de la Cruz Palma, per i suggerimenti ricevuti.

² La letteratura in materia è sorprendentemente limitata. Il titolo più rilevante è C.P. Sellin, *Fractured Families and Rebel Maidservants. The Biblical Hagar in Seventeenth-Century Dutch Art and Literature*, New York, Continuum, 2006. La monografia prende in esame quasi esclusivamente il contesto fiammingo, senza riconoscere gli stretti rapporti con quello italiano. Si veda il mio *The Early-Modern Invention of 'Abrahamic Religions'. An Overview of Baroque Approaches to the Hagar Narrative*, in *Legacies, Transfers & Polemics: Interactions between Judaism, Christianity and Islam from Late Antiquity to the Present*, ed. by A. Dubrau, D. Scotto, R. Vimercati Sanseverino, Tübingen, Mohr Siebeck, in corso di stampa.

³ Non ne sarà prova ad esempio l'impiego di foggie turchesche dell'abbigliamento (sia in contesto italiano che tedesco e olandese), tratto troppo generico dell'estetica cinque-secentesca. E tuttavia è lecito mettere in relazione i molti Abramo e Agar di Rembrandt con il rilevante ruolo dell'ebraismo nella Repubblica olandese. Si veda anche Pieter Lastman (1583-1633), *L'espulsione di Agar e Ismaele*, 1612, olio su tela, 49 x 71 cm, inv. 91, Kunsthalle (Amburgo). Lastman fu maestro di Rembrandt. Cfr. M. Zell, *Reframing Rembrandt: Jews and the Christian Image in Seventeenth-Century Amsterdam*, Berkeley, University of California Press, 2002; S.M. Nadler, *Rembrandt's Jews*, Chicago, The University of Chicago Press, 2003.

Tra le eccezioni va senz'altro indicata però una delle incisioni che illustrano i due volumi degli *Acta Mechmeti*, pubblicati a Francoforte nel 1597, con i fratelli Johann Israel e Johann Theodor de Bry nella veste di incisori ed editori. Si tratta di una storia dell'Islam che va da «Mehmet I» (il profeta Muḥammad) al sultano ottomano Mehmet III (regnante tra 1595 e 1603), sotto il quale, secondo una profezia riportata nel volume, l'impero ottomano sarebbe crollato⁴.

L'incisione dedicata all'espulsione di Agar [Fig. 1] è collocata in un punto del testo rilevante, ovvero nella pagina iniziale del primo capitolo: «De origine, prosapia et genealogia Mahometis». Il luogo è significativo perché l'origine dei musulmani e dei turchi prende anche visivamente le mosse da «Hagar ancilla Abrahæ, quod et nomem Agarenorum innuit, deducere consentaneum est, licet alias Ismaelitæ et Saraceni secundum ipsorum placitum, vocari velint»⁵. L'argomento genealogico è qui riproposto senza esitazione. Tale motivo ha avuto sviluppo larghissimo nella polemica cristiana tardo-antica e medievale, dove la coppia Agar-Ismaele è stata prima associata all'antica alleanza, ossia all'ebraismo, poi agli arabi, al profeta Muḥammad e ai musulmani, e per estensione nei secoli successivi a *moriscos* e turchi, ma anche a *cristianos nuevos* e protestanti. Al nemico per eccellenza veniva rimproverato l'uso illecito del nome di Sara, da cui il nome *saraceni* sarebbe derivato, quando invece arabi e poi musulmani avrebbero dovuto chiamarsi *agareni* e *ismaeliti*, in quanto discendenti non dalla *domina*, ma dalla serva Agar e dal figlio Ismaele⁶.

Dal punto di vista estetico, l'immagine va ricondotta al contesto cinquecentesco: il modo in cui la scena dell'espulsione è qui stilizzata ha infatti forti affinità con similari raffigurazioni d'epoca⁷. Il suo tratta-

⁴ *Acta Mechmeti*, t. II: *Acta Mechmeti I Saracenorum Principis. Natales, vitam, victorias, imperium et mortem eius ominosam complectentia. Genealogia successorum eiusdem ad modernum usque Mechmetem III; ex variis hinc inde autoribus fide dignis diligenter congesta*, cit., p. 1.

⁵ *Acta Mechmeti*, t. I: *Acta Mechmeti I Saracenorum Principis. Natales, vitam, victorias, imperium et mortem eius ominosam complectentia. Genealogia successorum eiusdem ad modernum usque Mechmetem III; ex variis hinc inde autoribus fide dignis diligenter congesta*, cit., p. 1.

⁶ Vd. J.V. Tolan, *Saracens: Islam in the Medieval European Imagination*, New York, Columbia University Press, 2002; Id., *Sons of Ishmael: Muslims through European Eyes in the Middle Ages*, Gainesville, University Press of Florida, 2008; *Abraham, the Nations, and the Hagarites: Jewish, Christian, and Islamic Perspectives on Kinship with Abraham*, ed. by M. Goodman, G.H. Kooten and J. Ruiten, Leiden, Brill, 2010.

⁷ In assenza di uno studio d'insieme, offre qualche spunto d'interesse la Dissertazione di laurea M.A. di D.H. Antoon, *Hagar and Ishmael. A Renaissance Solution to a Baroque Problem*, M.A. University of Alabama at Birmingham, 1996. Nell'ambito di una Franklin Research Grant della American Philosophical Society (Summer 2015), abbiamo potuto consultare estensivamente la biblioteca e l'Iconographic Database del Warburg Institute (University of London), ricavando un'idea più precisa della consistenza del fenomeno, della sua evoluzione e dei suoi significati, tra XVI e XVII secolo, sia in contesti protestanti che cattolico-romani. I risultati di questa indagine

primo Cinquecento in rilevanti biblisti eredi dell'umanesimo ebraizzante come ad esempio Tommaso De Vio, noto come cardinal Caetano (1469-1534)¹⁰, o il gesuita Benito Pereira (1536-1610)¹¹.

Questo capitolo della storia culturale europea, non studiato sino a oggi nel suo insieme, pone un interrogativo: quali sono le ragioni che giustificano a partire dal Cinquecento il progressivo cambio di segno nel ricorso al racconto biblico di Agar e Ismaele, preparando l'uso che ha caratterizzato molta parte dei dibattiti interreligiosi contemporanei? Dove e quando nasce l'uso positivo della coppia Agar-Ismaele, premessa indispensabile a un ricorso alla famiglia di Abramo come simbolo ecumenico?

2. Oratori e mecenatismo romano

Secondo l'ipotesi che viene più dettagliatamente argomentata in un progetto di ricerca di cui queste pagine presentano alcuni risultati, un episodio fondamentale della rivalutazione del racconto agareno è costituito dal mecenatismo aristocratico del secondo Seicento romano. Tale *revival* è da mettere in relazione con l'operare di figure come quella della regina Cristina di Svezia o del cardinale Benedetto Pamphili. Il nome dei due mecenati appare infatti legato in modo più o meno diretto ad alcune delle più significative occorrenze della coppia Agar-Ismaele.

Il tema era certo venuto imponendosi come soggetto pittorico sin dalla metà del secolo precedente, anche ma non solamente in ragione della sua congenialità ad alcuni dei principi vitali della cosiddetta poetica degli affetti. Ci si limita qui a menzionare il celebre *Abramo che ripudia Agar e Ismaele* del Guercino (1657, Pinacoteca di Brera) [Fig. 2], in cui una lacrima solca il viso della madre. L'influenza della pittura nella scelta e nel trattamento delle scene da parte dei librettisti è evidente¹². Quella della cacciata è una delle scene predilette dalla pittura di epoca controriformista, un'altra essendo la visitazione dell'angelo che

¹⁰ T. Caietano, *In Pentateuchum Mosis juxta sensum quam dicunt literalem commentarii*, Roma, Antonio Blado, 1531.

¹¹ B. Pereira, *Commentariorum & disputationum in Genesim*, Roma, typographia Vaticana, 1589-1598.

¹² Minuscola prova indiziaria di questo legame tra oratorio e pittura la si trova nell'epistolario del verseggiatore e librettista Sebastiano Baldini (1615-85), la cui penna era molto apprezzata nei circoli aristocratici romani e in particolare da Cristina di Svezia: a testimonianza della fitta interazione tra operatori delle diverse arti e committenti, Baldini invia al pittore Pier Francesco Mola uno scherzoso componimento per sollecitarlo a completare «un quadro con Agar, Ismaele et un Angelo» che gli era stato commissionato dal «Sig.r Contestabile Colonna» (L. Calenne, *Il poeta Sebastiano Baldini e i suoi amici pittori Cerquozzi, Mola, Rosa, Brandi e Baciccio e gli amatori d'arte Giovanni Azzavedo e Girolamo Panesio*, «Rivista d'Arte», II, 2012, pp. 331-352: 348).

indica alla donna la fonte con cui dissetare il figlio esangue. Entrambe le scene sono accomunate dal motivo delle lacrime, per eccellenza barocco. Gli oratori, nella maggioranza dei casi, insistono sugli episodi selezionati in contesto pittorico. Ma è proprio negli oratori che, secondo l'ipotesi che qui si propone, il tema della sofferenza di Agar e Ismaele trova riconoscimento definitivo nell'ambito di *milieux* aristocratici.



Fig. 2 – Giovanni Francesco Barbieri, detto il Guercino, *Abramo ripudia Agar e Ismaele* (1657), olio su tela, 115 x 152 cm, Milano, Pinacoteca di Brera (immagine: © Pinacoteca di Brera, Milano).

Anche nel caso della forma oratorio, così come in contesto pittorico, possibili significati allegorici della narrazione sono solo limitatamente individuabili e quindi indicarli in modo perentorio sarebbe una forzatura. Tuttavia la richiesta di empatia nei confronti dell'enigmatico destino di Agar e Ismaele è piena e di per sé significativa¹³. E ciò non può non avere riflessi sui vari livelli di senso tradizionalmente associati a questa narrazione. L'oratorio segna, infatti, un definitivo cambio di prospettiva nel trattamento della coppia Agar e Ismaele, con necessarie conseguenze anche sui significati allegorici e teologici della storia.

Un aspetto generale che si può osservare al semplice raffronto tra i titoli di oratori è come l'attenzione si sposti da Abramo e Sara ad Agar e Ismaele: i loro nomi appaiono, disgiunti o insieme, come coppia reietta soccorsa dall'angelo. Abramo compare nel titolo tre volte solamente¹⁴, di cui in due casi in relazione

¹³ Sottolinea questo elemento di simpatia per i caratteri 'esotici' di Agar e Ismaele, R.P. Locke, *Music and the Exotic from the Renaissance to Mozart*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 41, 193.

¹⁴ Fuori dal conto si lascia ovviamente un altro episodio del racconto abramitico, il sacrificio di Isacco, che è tra i soggetti più frequentati in assoluto nella storia dell'oratorio. Contro i 195

a libretti precedentemente intitolati ai nomi di Agar e Ismaele. In un solo caso, costituito dall'*Abramo vincitor de' proprii affetti*, su libretto di Gregorio Malisardi, con musica di Giacomo Antonio Perti, presentato a Bologna nel 1683¹⁵, l'attenzione è posta sulla sofferenza di Abramo preso tra due amori: quello santo (e quindi legittimo) per Sara e quello profano (illegittimo) per Agar¹⁶.

I libretti superstiti risalgono tutti all'ultimo quarto del Seicento (non si prende qui in considerazione la librettistica sette-ottocentesca, pure abbondantissima). Il più antico di cui è reperibile notizia nei cataloghi risale al 1671 ed è di area bolognese¹⁷. Prima di quella data è necessario risalire indietro più di un secolo e mezzo, sino al 1515, per trovare, in area italiana, traccia a stampa di un testo drammatico ispirato alla stessa narrazione. Si tratta evidentemente non di un oratorio, ma di un 'dramma', che rientra nel genere delle sacre rappresentazioni e che quanto al trattamento del passo biblico è ancora decisamente legato alla concezione medievale denigratoria di Agar e Ismaele¹⁸.

dedicati alla Passione, 85 sono le interpretazioni di questa scena, che figura al quarto posto per numero di trattamenti, dopo Giuditta e Oloferne (115) e la Natività (114). Cfr. R. Parrillo, *From Don to Giovanni Opera Database*, Bellevue (Wash.), Sibylline Books, 1997-2011, <<http://operadata.stanford.edu>> (ultima consultazione in data 21 ottobre 2016). Non apporta sostanziali modifiche del conteggio C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 voll., catalogo analitico con 16 indici, Cuneo, Bertola & Locatelli Musica, 1990.

¹⁵ *Abramo vincitor de' proprii affetti*, libretto di G. Malisardi, musica di G.A. Perti, Bologna, Arciconfraternita SS. Sebastiano e Rocco, 1683. Una replica dell'oratorio venne cantata a Bologna nel 1689, «nella sala del sg. Conte senatore Ercole Pepoli in occasione del passaggio de' gli eccellentiss. Signori principi Otthoboni e nepoti di N.S. Alessandro VIII» (citando dal frontespizio del libretto). Pietro Ottoboni è figura particolarmente legata all'eredità di Cristina di Svezia, di cui tra l'altro acquista la biblioteca.

¹⁶ Questo tema, che rielabora antiche letture allegoriche della coppia Sara/Agar, è ripreso in contesto post-tridentino da François de Sales, ad esempio nel *Traité de l'amour de Dieu* (1616). D'altronde a rinnovare il modo di interpretare la narrazione era stato, in contesti geograficamente limitrofi a quelli di de Sales, Jean Calvin, in un celebre sermone. Cfr. J. Calvin, *La servante chassée. Sermon inédit sur l'histoire d'Agar (23 mars 1560)*, éd. par M. Engammare, Genève, Minizoé, 1995.

¹⁷ Si tratta di *Agare*, oratorio cantato nella Sala del conte Astore Orsi, la sera del di [...] febbraio 1671, poesia del signor canonico Giovan Battista Maurizio, posto in musica dal signor Giovan Battista Vitali, Bologna, Antonio Pisarri, s.d.

¹⁸ *Rappresentazione quando Abram caccia Aghar sua ancilla con Ismael suo figliuolo. Et prima per annuntiatione un padre con dua figliuoli: Vno cattiuo chiamato Antonio. Laltro buono chiamato Benedecto*, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, B.R. 179.6. Ora in *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*, raccolte e illustrate per cura di A. D'Ancona, 3 voll., Firenze, Successori Le Monnier, 1872, I, pp. 1-39. Il testo è attribuito a Giovanbattista di Cristofano dell'Ottonaio. Cfr. P. Ventrone, *La sacra rappresentazione fiorentina, ovvero la predicazione in forma di teatro*, in *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*. Atti del seminario di studi organizzato dalla Scuola superiore di studi umanistici (Bologna, 15-17 novembre 2001), Firenze, Leo S. Olschki, 2003, pp. 255-280: 12, n. 51.

3. *L'Agar di Alessandro Scarlatti 'in context'*

L'Agar et Ismaele esiliati di Alessandro Scarlatti, su libretto di Giuseppe De Totis, è come si è detto datato 1683, quando Scarlatti era ancora al servizio della regina Cristina di Svezia. In rapporto con il mecenatismo della regina nasceva qualche anno prima anche un altro oratorio – l'*Agar* di Bernardo Pasquini – eseguito nel 1675 presso la Chiesa di San Giovanni dei Fiorentini a Roma¹⁹.

Non ci si sofferma qui sulla complessa vicenda di questo libretto se non per menzionare che alcune fonti suggeriscono che l'oratorio di Alessandro Scarlatti sia stato rappresentato in un ambiente privato, probabilmente Palazzo Pamphili. E il legame con il nome dei Pamphili è confermato dal fatto che il libretto di Giuseppe De Totis viene, con qualche minima variante e differenti titoli²⁰, riattribuito in successive repliche a Benedetto. Lo stesso libretto viene adoperato anche per l'*Ismaele esiliato* di Giovanni Bicilli, «cantato» a Vienna nel 1698 nell'«Augustissima Cappella di Leopoldo»²¹.

Come la maggioranza di questi oratori, quello di Scarlatti tende a valorizzare l'imperfetta umanità dei personaggi coinvolti nella vicenda, ma soprattutto a connotare in forma benevola Agar e suo figlio. Stante il contesto e la datazione, non è insensato ravvedere negli elementi di stoicismo – se così li si vuole definire – del carattere di Agar un qualche riflesso quietista²². La stessa considerazione vale per l'*Agar* di Pasquini, in cui la donna e il figlio sono addirittura risolti nell'accettare gli eventi funesti²³. Al momento di lasciare la casa del patriarca,

¹⁹ Cfr. A. Morelli, *Gli oratori di Bernardo Pasquini: problemi di datazione e di committenza*, in *Percorsi dell'oratorio romano. Da 'historia sacra' a melodramma spirituale*, Atti della giornata di Studi (Viterbo, 11 settembre 1999), a cura di S. Franchi, Roma, Ibmus, 2002, pp. 67-94. Morelli ritiene «molto probabile» che «la regina fosse dietro all'organizzazione» (ivi, p. 77) di un ciclo di oratori, di cui l'*Agar* di Pasquini faceva parte. Anche in questo caso, la data è molto significativa: il 1674 è l'anno di apertura delle attività della Real Accademia promossa dalla regina. In questo contesto è ospitato un celeberrimo confronto tra i padri gesuiti Girolamo Cattaneo e Antonio Vieira su *Qual fusse più ragionevole, se il riso di Democrito, che tutto scherniva, o il pianto di Eraclito, che di tutto piangeva*. Sintomaticamente Vieira, che figura sin dal primo anno come membro dell'Accademia, 'difende' in quella sede le lacrime di Eraclito. E Vieira è anche l'autore di un sermone che nell'ambito delle riletture controriformiste della storia di Agar è di straordinario interesse. Cfr. A. Vieira, *As lágrimas de Heráclito*, texto original italiano do padre Antônio Vieira com tradução portuguesa de época e proposição do padre Girolamo Cattaneo em apêndice, fixação dos textos, introdução e notas de S. Netto Salomão, São Paulo, Editora 34, 2001; Id., *Maria Rosa Mystica*, 2 voll.: vol. II, Lisboa, Impressão Craesbeeckiana, 1688, pp. 149-184 (Sermam XX).

²⁰ *Gli oratorii di Alessandro Scarlatti*, vol. II, cit.

²¹ Il libretto è conservato presso l'Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Leopoldina, Mus. Hs.18666. Cfr. anche A. Morelli, *La circolazione dell'oratorio italiano nel Seicento*, «Studi Musicali», XXVI, 1997, pp. 105-186: 148.

²² Kendrick, *Devotion, Piety and Commemoration*, cit. p. 367.

²³ In assenza del libretto dell'*Agar*, cito il testo di Nencini così come appare ne *L'Ismaele*, oratorio a cinque voci da cantarsi nella chiesa de' padri della Congregazione dell'Oratorio di S. Filippo Neri di Firenze, musica del signor Bernardo Pasquini, Firenze, Vincenzo Vangelisti, 1693 (copia

pieno – quasi comicamente – è il loro assenso all'imperscrutabile volere divino.

AGAR S'io ti rispondo Abramo,
Ch'alle richieste tue
Volentieri m'arrendo
Tradisco i sensi, e la ragione offendo,
Poiché già mai poss'io
Partir senza martire,
Se partendo da te, parto a morire;
Ma se così decreta il Nume Eterno,
Al suo cenno supremo
Conformo i miei voleri, e nulla temo [...].

E più avanti ancora:

AGAR Non più lagrime, no, non più sospir;
Già provo nel petto
Un nuovo diletto,
Ch'al duolo dà bando,
E 'l cor lusingando
M'invita a gioir.
Già contenta mi parto,
Segui caro Ismaelle
Col favor delle Stelle il passo mio [...].

Com'è noto, complessi furono i rapporti intrattenuti da Cristina di Svezia con Miguel de Molinos, che proprio nel 1685 fu arrestato a Roma come primo ispiratore delle tesi quietiste²⁴. Pubblica e documentata è inoltre la vicinanza della regina ad ambienti dell'ebraismo nordico e poi italiano, tanto da auto-proclamarsi protettrice degli ebrei di Roma²⁵. E Agar, in parte della tradizione esegetica cristiana, rappresenta l'ebraismo. Vale incidentalmente la pena di menzionare, nonostante la sua relativa distanza temporale e culturale, un testo del tardo Cinquecento spagnolo, l'*Aucto del Destierro de Agar*. Di questo testo, facente parte dei cosiddetti *Autos Viejos* (seconda metà del XVI secolo), è stato

digitalizzata, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 35. 4.L.15.14). Le pagine del libretto non sono originariamente numerate. A mano, è stata aggiunta una foliazione che presenta errori e che quindi non segue. Data la brevità del libretto rinuncio a indicare il numero di pagina da cui sono tratte le citazioni.

²⁴ Cfr. S. Åkerman, *Queen Christina of Sweden and Her Circle. The Transformation of a Seventeenth-Century Philosophical Libertine*, Leiden, Brill, 1991, pp. 284-296.

²⁵ Cfr. *Christine de Suède et le cardinal Azzolino: lettres inédites (1666-1668)*, avec une introduction et des notes de C.N.D. Bildt, Paris, Plon-Nourrit, 1899, p. 108. Nella minuta di un manifesto risalente al 15 agosto 1686, la regina si definisce «protettrice delli miserabili, delli oppressi et a[ffl]iti». E aggiunge: «mossa da una generosa compassione, si dichiara haver preso nella sua real protezione il Getto [sic] delli Ebrei in Roma et tutti li abitanti di esso. Pero fa saper a chi legge la presente sua dichiarazione che sappia castigar severamente chi avera in avenir l'ardir d'insultar o strappazar li sudetti in qualsivoglia modo», *ibidem*.

messo in luce il cifrato riferimento ai *cristianos nuevos* di Siviglia, che molto probabilmente sono stati i committenti di una pubblica *mise en scène*²⁶. Confrontando l'oratorio di Scarlatti con l'*Aucto del Destierro de Agar* sono rilevabili forti analogie. Non si ipotizza certo una relazione tra i due testi. Ma la vicenda di Agar potrebbe in entrambi i casi alludere a quanti sono oggetto di persecuzione, non tanto per suggerire una possibile forma di concordia, quanto per evocare l'autonoma azione di una superiore misericordia divina, che opera anche nei confronti delle comunità degli esclusi. A questo agire divino la vicenda di Agar propone di conformarsi, non di comprenderla. E probabilmente ciò che rende attraente la vicenda di Agar come soggetto per oratori è appunto l'empatia che chiede nei confronti del destino di una esclusa, di cui si mostrano tutti gli elementi di imperfezione e umanità.

Un elemento di stile nell'oratorio di Scarlatti/De Totis/Pamphili che è utile evidenziare è nella «Parte prima» il serrato dialogo tra Abramo e Sara. La struttura dei recitativi è costruita per antitesi: all'«Amor di madre, e gelosia di figlio» dichiarato da Sara, Abramo contrappone «Zelo di genitor, pietà di figlio»²⁷. Il primo duetto ricalca questa struttura, che vuole marcare la natura non mediabile del conflitto fra sentimento e virtù, tra il rigore della ragione e la clemenza suggerita dagli affetti:

SARA	Chi al Cielo è in odio è di pietade indegno.
ABRAMO	Si maschera di zelo ancor lo sdegno.
SA.	Sdegno non vince ov'ha ragion l'impero.
ABR.	Scopre macchie nel sol ciglio severo ²⁸ .

²⁶ Cfr. Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 14711, cc. XIVr-XVIv: *Códice de Autos viejos*. Alicia Álvarez Sellers esamina il complesso gioco sui significati che con l'*auto* in questione intrattengono i *Discursos festivos* (1594) di Reyes Messia de la Cerda, interessantissimo manoscritto in cui sono raccolti i bozzetti dei cartoni predisposti per una messa in scena degli *autos viejos* nelle vie di Siviglia. L'*Aucto del Destierro de Agar*, che propone Ismaele e la madre in una luce insolitamente positiva, era da recitarsi, a quanto risulta dal manoscritto di Messia de la Cerda, nella *calle Sierpes*, dove al tempo era concentrata una comunità portoghese di *cristianos nuevos*: «Messia recurre con frecuencia a la exaltación de la nobleza y el catolicismo de estos últimos, los cuales precisamente en aquella época eran en su mayoría considerados como conversos y por lo general se sospechaba de su ortodoxia» (A. Álvarez Sellers, *Del texto a la iconografía: aproximación al documento teatral del siglo XVII*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2008, p. 159).

²⁷ Cito da B. Pamphili, *L'Ismaele soccorso dall'angelo*, oratorio a cinque voci da cantarsi nella venerabile compagnia dell'angiolo Raffaello detta la scala, poesia dell'eminentissimo cardinale Benedetto Panfilio [*Pamphili*], musica del signore Alessandro Scarlatti, Firenze, Vincenzo Vangelisti, 1695. Il libretto non ha numerazione di pagina. La copia che consulto (Biblioteca Nazionale Centrale Roma, 35. 4.L.20.1) ha foliazione in numeri arabi aggiunta a mano, cui farò qui di seguito riferimento. I versi qui citati sono a c. 3r.

²⁸ *Ibidem*. Il riferimento alle macchie solari, che trova altre attestazioni nella scrittura drammatica d'epoca, rinvia evidentemente alla *querelle* galileiana d'inizio secolo. Cfr. N. Berengan, *Il Giustino*, opera in tre atti, Teatro di San Salvatore, libretto di N. Berengan, musica di G. Legrenzi, Venezia, Francesco Nicolini, 1683.

Alla richiesta di Abramo di temprare «il rigor d'ingiuste voglie», replica Sara: «Abramo, nel tuo petto /Prevaglia la ragion, ceda l'affetto». L'«empio Ismaele» usurpa «di figlio il dolce nome»²⁹. L'immagine di Sara che se ne deduce è quella di una donna che ha dalla sua il diritto, convalidato dall'assenso celeste, ma che è incapace di clemenza e di compassione. E su questo vale la pena citare un frammento dell'*Aucto* spagnolo, che tratteggia Sara in termini non troppo dissimili.

SA. Yo misma vide a Ismael
por mis ojos, mal mirado,
contra Isac, su hijo amado,
pues hijo de sierva es él
y esto es averiguado.
no quiera Dios que heredar
venga un hijo de un esclava,
ni con mi hijo igualar [...].
Que la despidáis de aquí
y la echéis de vuestra casa,
o si no echadme a mí³⁰.

In entrambi i casi, il lessico e le metafore a cui gli interventi di Sara sono improntati sono quelli della gelosia, del possesso e dell'eredità, dell'imperio e del diritto divino. Nei seguenti termini nella prima aria dell'oratorio, Sara fa riferimento a Ismaele:

SA. Chi lo sguardo sublime, e costante
Non affissa ne' raggi del sole
Non è prole di regio volante;³¹
Benché vante
Fiero il rostro, e rapaci gli artigli,
Riconoscono al sol l'aquila³².

²⁹ Pamphili, *L'Ismaele soccorso dall'angelo*, cit., c. 3r.

³⁰ Cito dal ms. 14711 della Biblioteca Nacional de España a Madrid, cc. 14r-16v, confrontato con l'edizione critica di M.Á. Pérez Priego, *Códices de autos viejos*, Madrid, Castalia, 1988, pp. 67-86. I versi qui citati sono 96-110.

³¹ Questo bizzarro sintagma fa parte del bagaglio poetico di De Totis, che lo usa anche ne *La caduta del regno dell'amazzoni*, musica di Bernardo Pasquini, rappresentato a Palazzo Colonna, Roma, Stamperia della reverenda camera apostolica, 1690.

³² Pamphili, *L'Ismaele soccorso dall'angelo*, c. 3r. Sull'immagine dell'aquila che fissa (affigge) lo sguardo nel sole, possono aver esercitato qualche influenza i versi 46-48 (*Par. I*) della *Divina commedia*: «Quando Beatrice in sul sinistro fianco /Vidi rivolta e riguardar nel sole: /Aquila sì non li s'affisse unquanco» (corsivo mio). Si noti che qui Dante gioca il ruolo del figlio dell'aquila (vv. 49-54). Va d'altronde sottolineato l'ovvio legame tra aquila e impero. Un riferimento di particolare pregnanza lo si trova in una delle più importanti opere politiche di Tommaso Campanella, *Monarchia di Spagna*, in Id., *Monarchie d'Espagne et Monarchie de France*, textes originaux introduits, édités et annotés par G. Ernst, traduction par N. Fabry, S. Walbaum, Paris, PUF, 1997, pp. 1-366. Nel capitolo XXX («Del Gran Turco e suo Imperio»), in cui viene riletta nella prospettiva dell'impero universale l'origine da Agar e Ismaele dell'impero turco, l'aquila diventa

A proposito di questa immagine è opportuno evocare un altro testo in cui è messa a tema la storia di Agar, con esplicito riferimento al suo essere allegoria dei musulmani, o per meglio dire dei turchi. Si tratta dell'*Agar secundo exul*, il secondo esilio di Agar, dramma ispirato alle vicende della serva egiziana di Sara, consistente in due libri di elegie latine, pubblicate a Lovanio nel 1642 dal gesuita fiammingo Baudoin Cabilliau. Il frontespizio del dramma di Cabilliau [Fig. 3] si presenta nei modi di un paesaggio di maniera, in cui è inserita una complessa simbologia ispirata al simbolo dell'aquila e dei suoi figli³³.

Come il sipario di un teatro, la cornice si apre su un paesaggio; sulla sinistra, in primo piano, una fila di querce; più remoti, si profilano alberi orientali: un cedro e, più lontano, forse una palma. Al centro le due file d'alberi lasciano un'apertura³⁴. Nella parte superiore sinistra del paesaggio, in primissimo piano, un'aquila vola in direzione di un sole ovale, collocato nell'angolo superiore destro, in cui è inserito il tetragramma. L'aquila tiene tra gli artigli un piccolo volatile, mentre, appena sotto, un altro uccello, con nel becco un ramo, vola obliquamente, per raggiungere un nido sul cedro, in cui si affollano molti piccoli volatili.

Nella *Emblematis explicatio* posta nella pagina che segue il frontespizio vengono date le chiavi di lettura indispensabili a reinscrivere nel paesaggio di maniera la storia di Agar, con i suoi significati allegorico-genealogici. Va per inciso notato che la pittura del Seicento ha spesso ambientato la scena di Agar in paesaggi selvatici.

oggetto di un'elaborata teoria profetica: il «Re di Spagna [...] ha la competenza dell'Imperio con lui [il turco] per la fratellanza naturale di Jafet e per la fratellanza legale di Abramo. Ma in questa seconda parte si trova migliore, perché ad Isaac, onde viene Cristo nostro legislatore, è fatta la promissione dell'Imperio universale, benedetto in Abramo, e a lui compete il regno finale de santi, finite le quattro monarchie, come dice Daniele. Ma ad Ismaele, donde viene Macone legislatore de Turchi, non fu fatta altra promissione che d'Imperio assoluto e pugnace [Gn 16: 12-14]. Di più, ambidue questi re sono parte dell'Imperio romano, perché dopo la monarchia romana non ci resta altra. Ma per Esdra, il Germano, ora ispano, *ut supra*, è destro, e il Turco è sinistro capo dell'aquila imperiale, sendo stato Macone ribelle di Eraclio imperatore, sotto il quale egli ha diviso l'Aquila, e non è promesso a lui se non divorar la testa di mezzo, che è l'Imperio di Constantinopoli, e a Spagna è promesso divorar la testa sinistra, che è il Turco, *ut supra*», ivi, p. 322 [corsivo mio]. Machiavelli è senza dubbio uno degli autori più presenti nella riflessione politica condotta da Campanella nella *Monarchia di Spagna*. Sul complesso intreccio di macchiavellismo, utopie dell'impero universale e interesse per il mondo ottomano, cfr. N. Malcolm, *The Crescent and the City of the Sun: Islam and the Renaissance Utopia of Tommaso Campanella*, «Proceedings of the British Academy», CXXV, 2005, pp. 41-67.

³³ B. Cabilliau, *Agar secundo exul*, auctore reverendo patre Balduino Cabilliau iprensi sonctis Jesu, Louvain, Cornely Coenesteny, 1642. Si veda il mio *Emblemi islamo-cristiani. L'Agar secundo exul di Baudouin Cabilliau (1642)*, in *Esperienza e rappresentazione dell'Islam nell'Europa mediterranea (secoli XVI-XVIII)*, a cura di A. Celli e D. Scotto, numero speciale di «Rivista di Storia e Letteratura religiosa», LI, 3, 2015, pp. 645-669.

³⁴ In lontananza un animale (forse un agnello?).

L'aquila (punto 2), che scruta il tetragramma divino (punto 1), è Abramo, «pater fidei». Essa dirige verso il sole/tetragramma il volto di un «pullum», che è Isacco (punto 3). Mentre l'altro volatile, allontanato dall'aquila, è «Ismaël-em impium, vel saltem non æque pium» (punto 4). Questo è un inciso molto rilevante: Ismaele potrebbe non essere empio, ma senz'altro non è pio quanto Isacco. Il piccolo respinto fugge nel deserto, che rappresenta l'Arabia (punto 5), portando un rametto non di olivo, ma di cedro, che rappresenta la «spes generis Abrahami propagandi» (punto 6). E questa è una precisazione altrettanto significativa, perché riconosce nella propagazione del seme di Abramo (anche attraverso il figlio ripudiato) un elemento di speranza.



Fig. 3 – Frontespizio del dramma di Baudoin Cabilliau, *Agar secundo exul*, auctore reverendo patre Balduino Cabilliau ipremsi sonctis Jesu, Lovany [Louvain], typis Cornely Coenesteny, 1642. Riproduzione dall'esemplare conservato a Gent, Universiteitsbibliotheek Gent (BIB.BL.001407/3); immagine fornita dalla biblioteca stessa.

Il settimo punto della tavola è però il vero cardine dell'allegoria. I piccoli volatili sul nido rappresentano «Ismaëlita sive Saraceni ex eo prognati, gens

n[u]merosissima, atque ac perniciosissima Romanis aquilis». Il figlio respinto da Abramo rappresenta l'intera gente ismaelita/saracena, da lui discendente, il cui straordinario numero è proporzionale al male che arreca all'aquila romana, cioè alla *res publica christiana*. Ma ciò che ancora più interessa in rapporto all'oratorio di Scarlatti è una delle strofe saffiche che dà una significativa chiave di lettura storico-allegorica dell'immagine dell'aquila. Essa riconosce i suoi figli dalla capacità dei loro occhi di reggere la luce del sole:

Consulit Solem, teneroque pullum
Ungue suspendens, iubet irretortis
Hauriat flammas oculis, nec ullus
Lippiat imber³⁵.

In nota l'erudito gesuita aggiunge: «L'aquila scruta la sua prole al sole: quello la cui pupilla sussulta, lo rigetta (Agostino)». La massima la troviamo in Agostino tra l'altro in *De gestis Pelagii*, nel paragrafo intitolato *Quatenus sit definiendus haereticus* (6, 18). L'immagine dell'oratorio di Scarlatti sembrerebbe dunque avere tra i suoi possibili livelli di senso, almeno potenzialmente, proprio il riferimento agli eretici e più in particolare ai musulmani.

Non è però necessario forzare l'interpretazione dell'immagine su questo univoco livello. All'immagine biblica di Ismaele come creatura selvatica (l'ónagro biblico), si contrappone quella regale dell'aquila, simbolo di un impero che alla luce del sole riconosce i figli legittimi e rigetta quelli illegittimi. Il passo non allude solamente a Ismaele, ma anche al marito Abramo, chiamato da Sara a una prova del fuoco: è il patriarca in grado di affissare lo sguardo nel sole? È all'altezza della dignità regale, che gli impone risolutezza nel cacciare la serva-concubina e il figlio? Qui potrebbe esserci anche un riferimento a uno dei significati allegorici della coppia Agar/Sara, la seconda indicando la teologia, mentre la prima le scienze ancillari.

L'altro motivo decisamente rilevante dell'oratorio sono le lacrime di Agar, giocate in rapporto al paesaggio arido e ostile in cui il figlio, languente di sete, invoca soccorso. Quella del deserto è presentata nei libretti, sia quello di *De Totis/Pamphili* per Scarlatti che in quello di *Nencini* per Pasquini, come una prova estrema per la donna che, di fronte al figlio morente, in entrambi i testi si dispera. In *Nencini* l'angelo nell'apparire rimprovera Agar per l'abbandono della speranza:

ANG. Agar così abbandoni
Un figlio in preda a morte, e piangi in vano?
Se di soccorso umano

³⁵ «Scruta il sole e con delicato artiglio sollevando il (suo) piccolo, lo forza a sopportarne la luce, senza che lacrima alcuna ne annebbi gli occhi», Cabilliau, *Agar secundo exul*, cit., c. Ilr. Il verbo *lippio* (soffrire d'inflammatione agli occhi) viene usato dall'autore liberamente.

Priva affatto ti vedi,
 Perché a Dio non lo chiedi?
 Misera, e non t'accorgi,
 Che se di lui diffidi,
 Infedel ti condanni, e 'l Figlio uccidi?
 Lascia i lamenti, e spera;
 Quel Dio, ch'al tutto impera
 Farà, ch'i tronchi ancora
 Si convertino in fonti [...].

Il deserto e la sete sono una prova di fede. È la fede di Agar a essere testata, così come di Abramo a essere testata è la costanza del volere. 'Fede'/'infedeltà'/'infida' è il gruppo di termini che connota lo spazio problematico di Agar e la sua erranza. Ed è sintomatico che in relazione a lei venga impiegato proprio il termine 'infedeltà', che se qui etimologicamente significa il venir meno della *fides*, richiama come comunità più ampia gli 'infedeli'.

Al contrario, il libretto di De Totis/Pamphili propone un angelo provvidenziale, che viene a portare il soccorso divino ai sofferenti. L'elezione di Ismaele annunciata dall'angelo a Agar si fa qui paradigmatica dell'intervento divino nei confronti delle comunità sofferenti.

ANG. A quei vitali umori
 Vanne a temprar gl'ardori
 Del germe tuo languente
 Che sia d'immensa gente
 Del Cielo eletto a propagar gl'imperi.
 E con gl'esempi suoi chi soffre spera³⁶.

Un dio, dunque, che soccorre anche i figli illegittimi, così come nello spagnolo *Aucto del Destierro de Agar*:

ÁNG. Sierva de Dios escogida
 y de Abrahán compañera,
 ten esperanza cumplida,
 qu'el alto Dios nunca olvida
 los suyos, estén doquiera.
 La voz de tu niño oyó
 Dios del lugar do plañía
 y a visitarte envió [...].
 Ve, tómale por la mano,
 levántate donde estás,
 que adelante de aquel llano
 está un pozo do temprano
 consuelo y remedio habrás.
 El desierto de Farán

³⁶ Pamphili, *L'Ismaele soccorso dall'angelo*, cit., c. 7r.

escogerás por manida,
que de Ismael nacerán
doce reyes que serán
de fama y gloria crecida³⁷.

E Agar risponde:

¿Con qué lengua te daré
soberano Dios, loores?
¿Cómo te contemplaré?
Entera estaré en tu fe
con todos los pecadores³⁸.

In conclusione, e per tornare all'Agar dell'oratorio musicato da Scarlatti, ella nel lasciare la casa di Abramo e Sara rassicura il figlio che «Quel Dio ti sovverrà, ch'a tutti è padre». Il Dio di Agar è qui un Dio che riconosce i propri figli anche fuori della casa di Abramo. Replica Ismaele alla madre: «Sempre invitta trionfa la speme /In quell'alma ove regna la fé». La fede di Agar e del figlio, messa alla prova dall'espulsione e dall'attraversamento del deserto, da un lato sembra confermare l'immagine di un Dio benevolo e più ospitale di quello di Sara, da un altro anche ripropone con forza il tema dell'imperscrutabilità del disegno divino, di cui Agar e Ismaele diventano, come è proposto in questi oratori, le figure testimoniali.

Ma questo argomento rimane come sigillato, nelle forme di un quadro così come nei versi di un oratorio. E i contesti in cui entrambi questi prodotti circolano sono non a caso prevalentemente aristocratici: vicini al cuore romano della Chiesa, ma lontani dai luoghi della pubblica edificazione.

³⁷ *Aucto del Destierro de Agar*, cit., vv. 296-315.

³⁸ *Ivi*, vv. 321-325.

Appendice: Lista di Oratori secenteschi ispirati a Genesi 16-21³⁹

1. *Agare*, oratorio cantato nella Sala del conte Astore Orsi, la sera del dì [...] febbraio 1671, poesia del signor canonico Giovan Battista Maurizio, posto in musica dal signor Giovan Battista Vitali, Bologna, Antonio Pisarri, s.d.
2. *L'Agar*, musica di Bernardo Pasquini, libretto di Bartolomeo Nencini, oratorio di S. Giovanni dei Fiorentini, Roma, 1675. [Perduto]
3. *Agar et Ismaele esiliati*, oratorio a quattro [*sic*, in realtà cinque], parole del Signor Giuseppe De Totis, musica del Signor Alessandro Scarlatti, Roma 1683 [probabilmente luogo e data dell'esecuzione, s.d.]. Originale conservato alla Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs.19164 Mus. Edizione moderna di Lino Bianchi. Il medesimo libretto va in scena nel 1691 (titolo *Abramo*) a Palermo (nella stamparia di Giacomo Epiro).
4. *Abramo vincitor de' proprii affetti*, libretto di Gregorio Malisardi, musica di Giacomo Antonio Perti, Bologna, Arciconfraternita SS. Sebastiano e Rocco, 1683 (tramandato anche col titolo di *Agar scacciata*). Morelli⁴⁰ ha documentato repliche nel 1685 a Modena (Soliani Stamp. Duc.); nel 1687 a Bologna (Recaldini e Borzaghi); nel 1689 (titolo *Agar*) a Bologna, Casa Pepoli; nel 1689 (titolo *L'Abramo*), a Lucca, S. Maria Corteorlandini.
5. *Ismael*, Sacrum Drama Abbatis Salvatoris Mesquitae lusitani ad modulus musicos concinnatum a domino Iacobo Fritellio | senensi illustrissimi et eccellentissimi domini ducis Caffarelli nominibus addicto, Roma, Francesco Tizzoni, 1683.
6. *Agare*, oratorio cantato la sera di tutti i Santi nella Chiesa de' Reverendi Padri di S. Filippo Neri, posto in musica dal signor Bartolomeo Monari e dedicato all'illustrissimo signor conte e senatore Filippo Aldrovandi da Stefano Gualchieri, Bologna, Giacomo Monti, 1685.
7. *Ismaele ed Agar*, musica di Giuseppe Corsi da Celano, 1688.
8. *L'Abramo*, dialogo a 5 voci con istromenti, posto in musica dal signor Bernardo Pasquini per cantarsi nella chiesa della Congregazione dell'Oratorio di Palermo, nella solenne esposizione del SS. Sacramento per le quarant'ore della penitenza ne' primi tre giorni della Settimana Santa 11.12.13. aprile dell'anno 1688, Palermo, Giacomo Epiro, 1688 [Palermo, Biblioteca Comunale].
9. *L'Ismaele*, oratorio a cinque voci da cantarsi nella chiesa de' Padri della Congregazione dell'Oratorio di S. Filippo Neri di Firenze, musica del signor Bernardo Pasquini, Firenze, Vincenzio Vangelisti, 1693.

³⁹ La lista è ricavata dalla consultazione di Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 voll., cit., da Parrillo, *From Don to Giovanni opera Database*, cit. e da cataloghi online quali OPAC, Europea e WorldCat. Qui si sono sciolte le abbreviazioni e si è regolarizzato l'uso delle maiuscole e della grafia in direzione di una sobria modernizzazione.

⁴⁰ Morelli, *La circolazione dell'oratorio italiano nel Seicento*, cit.

10. *L'Ismaele soccorso dall'angelo*, oratorio a cinque voci da cantarsi nella venerabile Compagnia dell'Arcangiolo Raffaello detta La Scala, poesia dell'eminentissimo cardinale Benedetto Panfilio [*Pamphili*], musica del signore Alessandro Scarlatti, Firenze, Vincenzo Vangelisti, 1695 [con lo stesso titolo, da cantarsi nella Venerabil Compagnia della Purificazione di Maria Vergine e di S. Zanobi, detta di S. Marco di Firenze, Firenze, Vincenzo Vangelisti, 1697. Questa versione è acclusa nell'edizione a cura di Lino Bianchi, *Gli oratorii di Alessandro Scarlatti*⁴¹].
11. *Ismaele soccorso dall'angelo*, musica di Carlo Francesco Cesarini (detto Carlo del Violino), libretto di Benedetto Pamphili, rappresentato a Roma, Collegio Clementino, 1695.
12. *Ismaele esiliato*, musica di Giovanni Bicilli (libretto De Totis/Pamphili), oratorio, cantato nell'Augustissima Cappella di Leopoldo, Vienna, 1698.

⁴¹ *Gli oratorii di Alessandro Scarlatti*, vol. II, cit., pp. xi-xv.

«Io so ben che son quella /Che morì per tuo amore e or son viva».
Linguaggio ed essere nella rilettura tesauriana
dell'*Alcesti* di Euripide

MONICA BISI

On the basis of the lesson of Emanuele Tesauro's Cannocchiale aristotelico, his text of Alcesti o sia l'amor sincero a kind of summa of Tesauro's theoretical, poetic, and laudatory production, is reread through its most significant metaphors, not only paying attention to the framework of the celebratory project for the Savoy court, but also with the aim of shedding light on the intention of both this very work and its author, set on asserting the ability of language to talk about being; that is, an ability which the important model of Euripides problematically calls into question. In dialogue with Euripides, the ingenious musicality of Tesauro's poetry takes on the task of producing such a representation of becoming that, while leaving the viewers in amazement, pushes the knowledge of reality further beyond the phenomenal appearances.

1. Musica, parola, divenire

Tutta la forza di ciascun Vocabolo significante (come dicemmo) consiste nel rappresentare alla mente humana la cosa significata. Ma questa Rappresentation si può fare, o col Vocabolo nudo e proprio, il qual non richieda niun'opera dell'ingegno, o con alcuna significazione ingegnosa, che insieme rappresenti e diletta¹.

¹ E. Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*, Torino, Bartolomeo Zavatta, 1670, p. 235. D'ora in poi l'opera sarà indicata con la sigla CA. Nella trascrizione distinguo *u* da *v* e riconduco all'uso moderno accenti, apostrofi e la divisione delle parole. Trascrivo con *e* (*et* davanti a vocale) sia *et* sia *&*.

È questa una tra le convinzioni più forti e variamente ricorrenti che il Tesauro teorico affida alle pagine del *Cannocchiale aristotelico*, convinzione dalla quale si devono prendere le mosse per considerare il suo modo peculiare di attraversare il modello euripideo di *Alcesti* nella direzione di un linguaggio che rivendica il proprio intenso legame con l'essere, la propria capacità di rappresentare le cose 'come sono', nel loro mutare ma anche nella loro sostanza, nella loro multiprospettività ma anche nella loro possibile *reductio ad unum*. Un linguaggio che non si limita a registrare il dato, la lettera, ma li rappresenta in modo ingegnoso, accordandosi con la sua musicalità al divenire dei fenomeni e, al contempo, all'orecchio dell'ascoltatore, che viene così coinvolto esso stesso nel riconoscersi in questo divenire.

Fra gli elementi di novità apportati da Tesauro al dettato di Euripide, evidenziati dalla Doglio nella sua preziosa introduzione ad *Alcesti o sia l'amor sincero*² (l'ambientazione, l'introduzione di personaggi 'moderni' e cortigiani, l'eliminazione di altri e i cambiamenti dati dalla combinazione delle scene, alcune delle quali arricchite da quadri di gusto tipicamente secentesco), merita particolare attenzione proprio quella che potremmo chiamare la declinazione in senso musicale della tragedia. Declinazione che risponde ad una precisa strategia retorica oltre che al gusto del secolo e che è resa possibile grazie alla scelta di un linguaggio che, giusta le indicazioni del *Cannocchiale aristotelico*, deve suscitare meraviglia e diletto, diventando «significazione ingegnosa» (CA, p. 121) per effetto della facoltà dell'arguzia e della metafora.

Poiché per le circostanze contingenti della corte (il duplice lutto per la morte dell'anziana madre e della prima giovane moglie di Carlo Emanuele II, alla quale succede, a distanza di un anno, la seconda sposa) non è possibile realizzare un vero e proprio allestimento per quella che doveva essere una «tragedia musicale»³, *Alcesti* viene destinata alla lettura a Palazzo e alla Venaria Reale e la sua musica «affidata essenzialmente al ritmo dei versi» capaci di inglobare anche gli

² Id., *Alcesti o sia l'amor sincero*, a cura di M.L. Doglio, Bari, Palomar, 2000, pp. 24-25. Tali elementi sono ripresi anche da M. Residori, *L'«Alcesti» di Emanuele Tesauro o le sventure della sincerità a corte (e qualche altra «Alcesti» barocca)*, in *Sacrifici al femminile. Alcesti in scena da Euripide a Raboni*, a cura di M.P. Pattoni, R. Carpani, «Comunicazioni sociali», XXVI, 3, settembre-dicembre 2004, pp. 328-342. Ricordo qui, per comodità del lettore, che con *Alcesti o sia l'amor sincero*, nel 1665, si tocca il culmine della produzione teatrale di Tesauro, negli anni compresi fra la pubblicazione della trilogia tragica del 1661 che raccoglie *Ermenegildo*, *Edipo*, *Ippolito* e quella della *Filosofia morale* (1670-72). Tesauro compone l'*Alcesti*, tragedia musicale, in occasione delle seconde nozze del duca Carlo Emanuele II di Savoia, vedovo della prima moglie, facendo della tragedia nel suo insieme, e della protagonista in particolare, un emblema della risurrezione della giovane sposa scomparsa per offrire la chiave interpretativa del secondo matrimonio.

³ È importante ricordare che il genere «tragedia musicale» lascia agli autori uno spazio di rielaborazione più ampio rispetto a quello concesso nella tragedia classica, come ben illustra Residori, *L'«Alcesti» di Emanuele Tesauro*, cit., p. 329.

apparati, «in aperto contrasto con il melodramma secentesco»⁴. Felice espressione dell'«onorato pensiero» tipico della scrittura celebrativa e dunque visibilmente legato alla produzione encomiastica delle voluminose *Inscriptiones* e dei *Panegirici*⁵, il linguaggio dell'ultima tragedia di Tesauro è sintetico, sobrio, dissimulatore, risultato cristallino di un lavoro sotterraneo sulla progressiva *reductio ad unum* delle figure retoriche che ritroviamo inanellate in scorcio, una sottesa all'altra, ma senza ostentazione, senza pose, senza accumulazioni ossessive: basta una spia, un rimando ammiccante affinché l'ingegno dell'ascoltatore ripercorra a ritroso le relazioni d'essere fra concetti scoperte e istituite dall'autore; bastano alcune sonorità gemelle e ritornanti perché al desiderio intellettuale si aggiunga il compiacersi dei sensi. Un autentico «teatro di meraviglie» (CA, p. 267), dunque, l'ultima prova drammatica di un autore che nel suo rapporto con la classicità o con i testi e le immagini sacre ha sempre saputo moltiplicare e rendere ingegnosamente i punti di vista da cui osservarli.

L'effetto che l'architettura e il linguaggio di *Alcesti o sia l'amor sincero* ottengono sul lettore deve forse essere ricondotto alla struttura che la tragedia presenta, una struttura che si potrebbe definire entimematica. Con la sua contrazione logica, l'entimema apre uno spazio prezioso in cui chi ne coglie lo spirito fa esperienza della propria elasticità mentale nel tentativo di ricostruire i passaggi del ragionamento lasciati impliciti dall'autore. In questo modo, colui che di fronte all'entimema segue le mosse dell'ingegno che lo ha prodotto amplia la propria prospettiva sul reale – e dunque le proprie conoscenze – ed è invitato a modificare il proprio eventuale giudizio su un particolare modo di essere o su uno stato di cose. In modo analogo, nell'avvicinarsi dei suoi quadri, l'*Alcesti* di Tesauro guida l'immaginazione e l'intelletto del fruitore a prendere coscienza di alcuni meccanismi insiti non solo nelle dinamiche cortigiane, ma anche nel linguaggio, attraverso strategie retoriche sorprendenti, decettive, dissimulatorie, di cui il linguaggio stesso pone in luce l'efficacia. E se l'entimema è «*Ca-villatione ingegnosa, in Materia Civile: scherzevolmente persuasiva: senza intera forma di Sillogismo: fondata sopra una Metafora*. Et questa è quella *Perfettissima Argutezza* di cui discorriamo» (CA, p. 495), *Alcesti*, come e forse più delle altre tragedie tesauriane, è allora perfetta argutezza, essendo tutta la tragedia fondata sulla metafora centrale che pone in rapporto la restituzione di Alcesti alla vita e le seconde nozze di Carlo Emanuele; impostata secondo un linguaggio che tratta – ingegnosamente – dei rapporti cortigiani e di sé stesso (e dunque di «materia civile»); intonata ad una fresca ironia che anticipa il lieto fine; strutturata secondo un succedersi di immagini che a loro volta proiettano scenari in prospettiva e che guidano il lettore/ascoltatore verso l'acquisizione di una consapevolezza,

⁴ Tesauro, *Alcesti o sia l'amor sincero*, cit., p. 24.

⁵ Si veda ivi, p. 23.

verso l'accrescimento della propria conoscenza senza necessariamente ricorrere alle armi dialettiche del sillogismo di matrice aristotelica.

Vediamo ora come, nella studiata *elocutio* che dà vita agli endecasillabi e ai settenari della tragedia, Tesauro prenda le mosse dal dichiarato modello euripideo per consegnare al fruitore secentesco una sorta di *summa* della propria attività teorica, encomiastica e poetica: in *Alcesti* precipitano infatti molti dei motivi della produzione dell'autore, tutti radicati nella convinzione del forte legame fra linguaggio ed essere e della conseguente profondità ontologica della metafora e dei suoi più complessi 'derivati', che mostrano tanti oggetti in un solo vocabolo, mettendo in luce prospettive insolite e somiglianze peregrine fra le cose.

In ordine di apparizione, la prima, problematica, figura che si impone all'attenzione dello spettatore è Simulazione, voce del prologo e insieme personaggio che nella tragedia ricopre il ruolo decisivo della creazione dell'equivoco, e dunque del sospetto, dell'accumulazione dei fraintendimenti e del nodo da sciogliere. Fin dall'esordio essa è emblematica del procedimento di amplificazione e insieme di sintesi operato da Tesauro sul testo di Euripide: ai settantasei versi del testo greco dedicati al dialogo fra Apollo e Thanatos che apre la vicenda si sostituiscono qui, infatti, i novantasette versi interamente recitati dalla voce sola di un personaggio ancipite, «Furia infernale che davanti pare la dea Diana, ma voltandosi è una Furia», come dettaglia l'indicazione scenica. Divinità infera e lunare al medesimo tempo, Simulazione tiene insieme, in un certo senso, le due figure del prologo euripideo: la furia, infatti, ha anche le sembianze, se non di Apollo, della sorella Diana a lui molto vicina e, attraverso gli effetti dei propri insegnamenti, viene indirettamente associata al dio Giano. Simulazione si presenta, dunque, da subito con caratteristiche tipicamente secentesche, riguardo alle quali già il nome non lascia dubbi alle aspettative del lettore. Essa inserisce la rivelazione dell'antefatto della vicenda all'interno di un ambiente e di particolari dinamiche che le convengono propriamente: nel contesto, cioè, di una corte, fra le esigenze della Ragion di Stato e le tensioni soggiacenti ai rapporti fra i cortigiani e fra cortigiani e sovrani. La sua retorica è fittamente percorsa da contrapposizioni, ossimori, chiasmi, metafore di equivoco con le dovute anafore e allitterazioni di rinforzo: una struttura complessa, a tratti volutamente ridondante, dove però la ripetizione non è mai meramente funzionale alla memoria o all'enfasi, bensì alla creazione di ingegnose, inaspettate figure che provochino e fantasia e intelletto del lettore. Accumulazioni ottenute per antitesi, paradossi, chiasmi, rime, poliptoti e allitterazioni che, a loro volta, accendono le antitesi si incontrano da subito nei versi di colei che dice e non dice di sé, si vela e si rivela al contempo, ripetendo, con *variatio*, alla fine di ognuna di quelle che potremmo chiamare strofe, «Ma niun sa qual io mi sia, /Se non quando vo via»:

Idolo della corte,
Di due cuori e due volti: un empio, un pio,
Un benigno, un severo,
Un simulato, un vero:
*Ma niun sa qual io mi sia,
Se non quando vo via.*

Questi quattro pargoletti
Già di Proteo Palleno
Da me a un tempo concetti,
Bebbero dal mio seno
I materni costumi e le bell'arti.
Ecco Amor finto, ecco la vera Frode.
Ecco Odio vero, ecco la finta Lode,
Tutti fra lor discordi
Nel sembante e nell'ingegno,
Solo nell'ingannar tutti concordi.
*Ma non san qual madre io sia,
Se non quando vo via.*

Ciò che in me voi vedete,
Tutto è *vera menzogna* e dentro e fuore:
Mente il manto e *mente* il viso,
Mente il pianto e *mente* il riso:
Dico il ver sol quando *dico*
Che mai *non dico* il vero:
Che se talor consuona
Con la lingua il pensiero,
Verità non sarà, ma *doppio inganno*,
Perché chi suol mentire
Meglio inganna col vero.
Ma dall'inganno poi nasce lo sganno,
Perché il folle alla fin fatto prudente
Col creder tutto impara a creder niente
E conosce qual io sia
Allor quando vo via.

(vv. 10-43)⁶

Nel susseguirsi di rime in cui è arduo ricercare un vero e proprio ordine, ma non è impossibile ritrovare alcune tessere della struttura tradizionale variamente combinate, la musica dei versi è affidata alla studiatissima *dispositio* del ritmo binario e chiastico che ben si accorda con le sequenze di rime alternate e

⁶ I corsivi nei testi di *Alceste* sono sempre miei.

baciate. Dalle più semplici accumulazioni di termini antitetici presenti ai versi contigui 11, 12, 13, la sintassi si complica ai vv. 21-22, nella perfetta architettura che incardina in un parallelismo anaforico («Ecco [...] ecco» / «Ecco [...] ecco») due contrapposizioni (amore-odio; Frode-Lode) e due chiasmi dati dall'opposizione di «finto» e «vero» ripetuta due volte con inversione di posto e di genere («finto [...], vera» / «vero [...], finta»), eloquente esempio di come Tesauro sappia inanellare le figure retoriche una dentro l'altra per colpire con la meraviglia l'ingegno del fruitore e così muoverlo ad una ricerca più acuta, ad un esercizio più esigente, e dunque ad una conoscenza più solida che riguarda sia le possibilità dell'ingegno stesso sia l'oggetto che sta considerando⁷. In *climax* ascendente nell'ordine della vertigine, Simulazione prosegue con affermazioni sempre più stranianti riguardo al suo parlare menzognero e alla sua capacità, al contempo, di dire la verità, unendo al perfetto parallelismo sintattico e alla rima baciata l'anafora, l'antitesi (vv. 30-31) e la forte insistenza sul verbo «dico», ripetuto tre volte in due versi contigui (al v. 32 in posizione iniziale e finale; al v. 33 al centro), a sottolineare i termini di una contraddizione articolata su due livelli. Il primo riguarda il contenuto delle due proposizioni: la principale «dico il ver» e la seconda delle due subordinate: «che mai non dico il vero», che si smentiscono reciprocamente; il secondo livello interessa invece, più sottilmente, il rapporto fra il contenuto della subordinata («che mai non dico il vero») e la natura dell'asserzione attraverso la quale prende vita la principale («dico», «quando dico»). Il contenuto, infatti, coincide con il mentire, mentre l'asserzione è l'atto concreto con il quale Simulazione si descrive, atto che, in quanto tale, vuole essere creduto come vero. Un atto di menzogna («mai non dico il vero»), e quindi di negazione, si trova dunque a costituire il contenuto di una affermazione, e cioè dell'atto reale compiuto dal personaggio. Di qui l'effetto di straniamento che si prova ad una prima lettura e che non va disgiunto da un certo piacere dovuto alla percezione dell'architettura fonica e sintattica: moventi, entrambi, che spingono il fruitore a tornare alla lettura per seguire più da vicino i movimenti dell'ingegno dell'autore.

È doveroso considerare, infine, che mentre Simulazione pronuncia sul palcoscenico questi versi, la mente dello spettatore si forma l'immagine da essi suggerita e alle sembianze del personaggio che recita sovrappone quelle della figura immaginata, con due cuori e con un volto diviso a metà sulla linea del

⁷ Come accade anche nel chiasmo dei successivi vv. 73-74 («voler...brama» / «bramar...vuole») al quale si accumula una serie di equivoche e paranomastiche allitterazioni («affetti affettati,» / «[...] viziosi vezzi») con un ritmo che, dapprima incalzante, si placa nel riso dissimulato e poliptotico del cortigiano: «Or finge di voler ciò che non brama, / Or finge di bramar ciò che non vuole, / Vuole insieme e disvuole, ama e non ama, / Con affetti affettati, / Finte finezze e viziosi vezzi / Dimanda e par che sprezzi; / Con lagrime infide / Compiange all'altrui pianto e se ne ride» (vv. 73-80).

profilo come nelle raffigurazioni del dio Giano, il doppio per eccellenza. Indotti da questa osservazione possiamo inserire il discorso della Furia tra quelle che Tesauro definisce metafore di ipotiposi, dal momento che un concetto astratto come la pratica della simulazione prende vita, e addirittura due volte, una nell'altra, in scorcio: nei versi del monologo, pronunciati da Simulazione-personaggio, la pratica appare, infatti, quale immagine ben caratterizzata e idolo adorato dai cortigiani; ma non bisogna dimenticare che il personaggio, che così parla di sé, è frutto esso stesso di un precedente, ardito passaggio dal pensiero all'essere, dall'immagine data dalla metafora di ipotiposi alla persona sul palcoscenico. Con questo l'ipotiposi raggiunge veramente il proprio culmine, che sembra coincidere con una specie di sdoppiamento e raddoppiamento, di 'elevamento a potenza', in cui la metafora di ipotiposi è posta sulle labbra di un personaggio che a sua volta ne è l'incarnazione.

Nei versi pronunciati da Simulazione si riconosce una sorta di *mise en abîme* dell'intera opera, tanto che il prologo potrebbe essere considerato un'impresa, in senso lato, della storia che verrà narrata, per la sua capacità di condensare in pochi e avviluppati elementi, linguistici e iconici insieme, sia lo svolgersi disteso dei fatti sia, parallelamente, la modalità retorica con cui essi prenderanno forma. Ai chiari indizi legati agli episodi particolari della trama (la trovata del biglietto, il riferimento ai cortigiani e alla giornata funesta che sta per abbattersi sulla reggia di Ameto) si affiancano in esso temi di respiro più ampio: velamento del vero, impossibilità strutturale di dichiararlo apertamente, difficoltà dell'interpretazione, ambiguità del linguaggio, tutti elementi che concorrono a far riflettere sulla necessità di un lavoro con le parole cui l'autore non si sottrae e cui non deve sottrarsi nemmeno il lettore, penetrando nelle intricate ma solide corrispondenze tra il livello dei contenuti e quello dell'espressione, corrispondenze la cui condizione di possibilità resta la ferma convinzione della capacità di manifestare l'essere insita nella parola.

2. Metafora e conoscenza

Le articolate arguzie di Simulazione, nelle quali riecheggia lo stile di alcuni dialoghi dell'*Ermegildo* e soprattutto dell'*Edipo* e dell'*Ippolito*, lasciano spazio, nello svolgersi degli atti, a immagini più pacate, ma non meno incisive nei loro affondi in prospettiva e nella loro capacità di far acquisire al linguaggio una sorta di terza dimensione: quella «ritondità» che non è solo armonia della *dispositio*, ma anche prodigiosa plasticità dell'*elocutio* e crea la musica che Tesauro ricerca per la sua ultima prova teatrale⁸. Allo scopo di fornirne alcuni esempi,

⁸ Si ricordi quanto osserva Tesauro a proposito delle perfezioni della *Ritondità* nel *Cannocchiale*

consideriamo in questa sede solo alcune metafore di attribuzione e di proporzione, quelle cioè che rispondono più da vicino a quanto noi oggi intendiamo per metafora e che meglio si prestano a svolgere, per il fruitore, una preziosa funzione conoscitiva, manifestando così il loro legame con la realtà, almeno fenomenica, senza venir meno alla loro ‘vocazione musicale’: capacità di dire almeno il divenire e di farlo suscitando la meraviglia dell’intelletto e dei sensi, soprattutto dell’orecchio, sono infatti due fra le caratteristiche che in apertura si sono poste in luce come peculiari della rilettura tesauriana del testo di Euripide.

Nei dialoghi dei cinque atti di *Alceste* troviamo spesso metafore semplici inserite nel discorso in modo discreto ma efficace, quasi sempre con effetto decettivo, e comunque di sorpresa. Originale nel reperire il metaforizzante è questa espressione della regina, strutturata sul semplice cardine della rima baciata che sostiene una contrapposizione:

Non si penta un cor gentile
Se a gente vile
Fu cortese e umano:
Seme è il favor che non si getta invano.
(vv. 520-523)

Il beneficio elargito al prossimo ha la fecondità di un seme gettato in un solco: metafora di proporzione costruita – a livello esplicito – sulla base del ‘gettare’-‘seminare’ che accomuna seminatore e benefattore e – a livello implicito – sull’analogia fra gli esiti delle loro azioni. Come il primo ottiene i frutti della terra, che sono ben più abbondanti dei semi che ha gettato, così il secondo ottiene favori maggiori rispetto a quelli che ha offerto. In questo doppio livello di analogia, uno esplicito ed uno implicito, sta l’effetto di straniamento ottenuto sul fruitore, il quale, pur non vedendo immediatamente tutte le immagini che la metafora sottende, può comunque coglierne subito il significato, aiutato in questo dalla doppia contrapposizione dei rimanti.

Per la sua presenza fra gli esempi del *Cannocchiale*⁹ e per aver costituito il

aristotelico: «Hora per epilogar le perfettioni della Ritondità; se in una sola Periodo apparisce una bella PROPORZIONE di Quantità: numeroso SCANDIMENTO de’ piedi: BELTÀ delle Parole: NOBILTÀ degli Oggetti: SONORITÀ delle Vocali, almen Conspicue: NETTEZZA delle Consonanti: e GRANDEZZA delle Parole medesime: qual trionfo sarà della eloquenza? Qual giubilo degli orecchi?» (CA, pp. 179-180).

⁹ In apertura del *Cannocchiale*, trattando dell’argutezza in generale, Tesauro fa l’esempio del diamante come simbolo della costanza e con questo esempio mette in evidenza – già a p. 13 – la dinamica di un interessante sistema di stratificazione delle metafore: «Tutte queste sono *Argutezze Simboliche*: ma più Simboliche son quelle dove la FIGURA significa un SUGGETTO DIFFERENTE da quel ch’ella è; come se volendomi tu significare un *Huom Costante*: tu mi pingessi un *Diamante sotto la Mazza*. Dove tu vedi due Metafore complicate; *Questa Pittura, è un Diamante; Questo Diamante è un Huom Costante*. Onde duplicata la Metafora, duplicato è il piacere» (CA, p. 13). A questa specie di simboli Tesauro riconduce imprese ed emblemi, come si comprende dal

soggetto del panegirico di Tesauro dedicato proprio all'impresa di Madama Reale Cristina di Francia, madre di Carlo Emanuele II, merita particolare attenzione la metafora che assimila il cuore di un amante fedele ad un diamante che non si scalfisce:

A me basta un diamante
 Che tra *fiamme e martelli*
 Di sinistra fortuna è sempre intero,
 Un individuo amore, un cuor sincero.
 (vv. 909-912)

Grazie al suo rimando al panegirico *Il diamante* e dunque al ricordo della madre del sovrano da poco scomparsa, l'immagine è particolarmente interessante perché fa parte dei segni discreti ma fortemente ammiccanti che istituiscono, o ribadiscono, il legame fra *Alceste* e la produzione celebrativa di Tesauro, rubricando il testo, una volta di più, nel novero degli encomi¹⁰. La breve metafora continuata, che rivela al suo culmine l'identità del metaforizzato, strizza infatti l'occhio al cortigiano che vi riconosce, ricondotte all'unità, alcune immagini del panegirico e viene indirizzato verso l'universo di valori in esso esaltato: gli aggettivi «intero» e «sincero» trascinano infatti con sé l'area semantica della fermezza, della fedeltà, dell'intrepidezza, virtù su cui si incardinano le lodi di Tesauro a Madama Cristina di Francia. L'espressione «[...] fiamme e martelli /Di sinistra fortuna» costituisce il perno attorno al quale ruota questa metafora continuata, in quanto luogo in cui si passa dal piano letterale a quello metaforico sul crinale di un *enjambement* che conferisce all'espressione l'effetto decettivo: gli strumenti legati alla lavorazione dei materiali diventano infatti, nel breve giro di un 'a capo', strumenti nelle mani di una fortuna che lavora le vite degli uomini. Favorito anche dallo slancio delle sonorità che si accumulano sul finale («intero»/«sincero», ma anche «amore»/«cuor» con decezione nella rima, sommati al parallelismo sintattico nel chiasmo del v. 912), l'ingegno del fruitore viene così guidato a scorrere dall'immagine iniziale del diamante (materiale duro), ai colpi del martello, al fuoco della tempra, per poi scivolare dal piano letterale a quello metaforico e arrivare alla fine al cuore sincero, la cui resistenza deve essere assimilabile a quella del diamante. La prospettiva, come sempre, raccoglie numerosi oggetti uno dietro l'altro.

Pochi versi dopo è ancora la regina Alceste a mostrare con apparente sem-

panegirico dedicato, appunto, all'emblema della madre di Carlo Emanuele di Savoia: *Il Diamante. Sulla divisa di Cristina di Francia*, in E. Tesauro, *Panegirici*, vol. I, Torino, Zavatta, 1659, pp. 1-126.

¹⁰ Per una lucida analisi dei rapporti fra il panegirico *Il Diamante*, la scrittura encomiastica di Tesauro, la teoria del *Cannocchiale aristotelico* e la definizione delle imprese metaforiche si veda A. Benassi, *Il Diamante, L'Heroe e il Cilindro di Emanuele Tesauro: «Imprese laudative» e panegirici*, in *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento*, a cura di D. Boillet, L. Grassi, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2011, pp. 51-79.

plicità la propria idea di matrimonio:

E qual nodo più celeste
 Di quello onde Imeneo
 Annodando palma a palma,
 Fa di due cuori un cuore
 E di due alme un'alma?
 (vv. 922-926)

Il paragone fra matrimonio e nodo appartiene alla tradizione retorica, ma, come spesso accade, Tesauro sa variare sul tema e legare l'idea del nodo a quello delle mani intrecciate e, via via, passando dal piano fisico alla dimensione spirituale, ai cuori uniti e alle due anime fuse in una, seguendo un ritmo che rilancia l'immaginazione di subordinata in subordinata. La metafora di proporzione trova il fulcro nell'idea di nodo, dietro la quale scorrono immediatamente quelle del cielo dimora degli dèi (il nodo è «celeste»), degli dèi stessi (qui rappresentati da Imeneo), dei cuori e delle anime e, per sovrapposizione, quella di cielo e terra, divini e umani legati insieme nella festa nuziale. L'esito dell'elaborazione dell'immagine, dopo l'impressione immediata della sua complessità, dovrebbe coincidere con una riflessione del fruitore in merito alla grandezza e alla profondità del legame nuziale, che mette in relazione l'uomo e la donna non solo fra loro, ma anche con i divini.

Una particolare inclinazione all'argutezza si trova naturalmente nelle battute dei servi di Ameto, presenti nell'*Alceste* in numero maggiore rispetto a quanto accade in tutte le altre tragedie mature dell'autore. Il servo Forbante, il primo a comparire sulla scena e il più facondo fra i domestici, descrive così la situazione del suo re, il quale, giunto improvvisamente in pericolo di vita, si sentirà annunciare da Apollo che potrà sopravvivere e vivere in eterno sulla terra se al suo posto morirà chi lo ama sinceramente:

Già la brutta e fiera morte
 Stringea il ferro falcato
 Per troncar nel suo fiore il fior dei re.
 (vv. 1196-1198)

Una metafora di ipotiposi che dona ad un concetto il volto di una donna rappresenta la morte secondo il modello iconografico tradizionale degli affreschi medievali e delle carte dei tarocchi, mentre la contiguità logica tra falce e fiore rispinge l'immaginazione del lettore ancora più indietro, verso il paragone di matrice omerica tra la giovane vita e il fiore di campo. Nonostante l'apparente banalità delle immagini, entrambe di lunga tradizione e per questo quasi scontate, la costruzione retorica del quadro si presenta più complessa nel suo epilogo: il verso «per troncar nel suo fiore il fior dei re» si inserisce, infatti, nella metafora di ipotiposi con una doppia metafora di proporzione per cui al paragone tra la

giovane vita di Ameto e un fiore si aggiunge il confronto fra Ameto stesso e gli altri sovrani. Il fiore come *medium comparationis* viene impiegato due volte in rapida sequenza ripetitiva, creando due metafore – e due immagini – una dietro l'altra nel medesimo verso. Il metaforizzante «fiore» comprende infatti due metaforizzati: l'età del re e il re stesso (o, per affinare ulteriormente il rinvio, la sua bellezza) disponendoli secondo una sorta di schema speculare in cui l'individuale sorte di Ameto si contrappone a quella di tutti gli altri sovrani. Ripetizione e contrapposizione veicolano dunque una sottile sostituzione del significato da cui il lettore ingegnoso è colpito al termine della sequenza: è in questo modo che Tesauro rende più ricca e più dinamica la tradizionale immagine omerica. Si aggiunga, a tenere insieme i versi e a fare da sottofondo, l'allitterazione di /f/ che non solo ricorre cinque volte nel breve giro di tre versi – e per due volte in parole contigue – ma si arricchisce della paranomasia quasi anagrammatica «fiera»/«fiore» che acuisce il contrasto fra la morte e la salute del sovrano.

Sconfortato dalla pusillanimità dei suoi cari e rassegnato ad affrontare la morte, il re Ameto è ancora capace di creare metafore come questa:

E dal primo orizzonte
D'una vita immortal torno all'ocaso.
(vv. 1355-1356)

Ancora una volta Tesauro costruisce sottili ed efficaci variazioni su un tema tradizionale come quello ampiamente sfruttato dalle metafore che paragonano le età dell'uomo ai momenti della giornata: l'ocaso, chiaro rinvio alla morte, si trova infatti in opposizione rispetto ad una vita immortale di cui Ameto non ha visto, come forse ci aspetteremmo, l'alba, ma l'orizzonte. Mentre suggerisce che il re ha visto l'immortalità solo di lontano, l'immagine serve a sovrapporre orizzonte e tramonto: il concetto di orizzonte è legato grammaticalmente all'idea di vita immortale, ma nell'immaginazione del fruitore si sovrappone – quasi per una necessità naturale – a quella del tramonto, e quindi a quella della morte, che vi rimane, così, più vividamente impressa.

Introduce in un contesto sacro, con tutti i *tópoi* che esso implica, la metafora attraverso la quale Ameto materializza un altare nel proprio cuore, facendo di altare e cuore quasi una cosa sola, per significare la sua eterna fedeltà alla moglie innalzata implicitamente al rango delle divinità:

Per quel tuo amor che come nume adoro
Giuro che su l'altar di questo cuore
Arderà il fuoco eterno
Del reciproco amore
Che tu sola accendesti.
(vv. 1649-1653)

Il lettore è introdotto dal primo verso ad una ben precisa, ma vasta, costellazione di immagini legate all'amore umano e divino; con il secondo si concentra su una sola di esse: l'altare; con il terzo entra esplicitamente nella logica del sacrificio attraverso l'immagine del fuoco, che riporta, nei versi successivi, alla propria particolare origine: l'amore tra Ameto e Alcesti, in forza del quale la donna riesce a sostenere il sacrificio di sé. Il fuoco assume quindi una valenza molteplice. Esso è insieme metafora dell'amore sponsale e segno di un duplice, diverso, sacrificio: quello della vita della regina e quello di Ameto che accetta il proprio dolore e promette fedeltà alla moglie anche dopo la sua morte. Nella mente del lettore il fuoco mostra in prospettiva il sacrificio che si consuma, il legame fra i due sposi e, da ultimo, la regina Alcesti che lo accende e che, in virtù di questa serie di immagini, ha guadagnato un'aura divina. Il tutto all'interno del cuore di Ameto, dall'inizio identificato con l'altare. La regina è qui resa una sacerdotessa, quasi una dea, dal momento che l'amore che prova per il marito è degno di adorazione, ed essa, quale ministro del culto, può avvicinarsi all'altare per accendere il fuoco del sacrificio. Non è però la lettera del testo a fare di Alcesti una dea, bensì la stratificazione di immagini che la lettura dei versi è in grado di generare. Non si tratta, dunque, solo di parole e frasi che producono immagini, ma immagini che – quasi autonomamente – ne portano all'essere altre, sulla base della somiglianza fonica o dell'analogia concettuale.

Meditando l'evento della morte di Alcesti, infine, Ameto sciorina una serie di metafore:

Del Cocito *la notte*
 M'è *il veder* senza il tuo viso
 Vedove queste mura, orbo l'Anfriso.
 Di Tizio l'augel divoratore
 M'è l'interno dolore.
 Il Cerbero incessante
 La coscienza latrante.
 Di Tantalo la sete il van desio
 Del ben che mi fuggio.
 (vv. 1880-1888)

Anche in questo caso il verso di Tesauro muove il dettato euripideo inserendo commistioni di figure armoniche, patetiche e ingegnose: negli stessi versi convivono simmetrie metriche (vv. 1882-83 e 1887-88), rime bacciate, parallelismi grammaticali (il costrutto complemento di specificazione con predicato nominale è ripetuto per tre volte), insieme a immagini dolorose («Cocito», «vedove», «augel divoratore», «Cerbero», «latrante», «sete») e a costrutti ingegnosi («il veder senza il tuo viso»; «vedove queste mura»). La prima metafora – «Del Co-

cito *la notte /M'è il veder senza il tuo viso*» – è forse la più interessante in quanto si tratta di una metafora di proporzione del tipo del paradosso, dal momento che metaforizzante e metaforizzato appartengono a due sfere semantiche contraddittorie fra loro: il vedere e la notte. Quelle che seguono sono tutte metafore di proporzione in cui i metaforizzanti sono tratti da alcune fra le più dolorose immagini della tradizione mitologica: è come se in questo modo Tesauro volesse simbolicamente accumulare nel protagonista tutti i dolori che umanamente si possono sopportare. Uno dietro l'altro e sovrapposti ad Ameto vediamo sfilare questi personaggi con il loro dolore e i loro supplizi: in questo consiste la teatralità della costruzione.

3. *Richiamare all'esistenza*

Benché i motivi-cardine della vicenda dell'*Alceste* euripidea siano tutti conservati e mantengano in parte le loro funzioni (si pensi in particolare al ruolo della medicina e alla forza dell'amicizia come antidoti alla morte, variamente declinati ma ugualmente presenti in entrambe le versioni), gli esempi di metafore fin qui considerati impongono alcune riflessioni sulla natura del linguaggio impiegato da Tesauro e, per conseguenza, sulla sua presa di posizione rispetto ad Euripide. Ispirato agli auspici del *Cannocchiale*, il linguaggio di *Alceste* dimostra la sua capacità di fare «di non ente [...] ente» (CA, p. 82), almeno nell'immaginazione del fruitore: non nel senso, però, di una creazione dal nulla, bensì nel senso di un portare in primo piano, di scoprire agli occhi altrui qualcosa che già c'era, rendere presente un particolare fenomenico o, addirittura, un concetto, un'idea, un'architettura ontologica da una prospettiva nuova o inusitata. Caratteristica della metafora tesauriana, infatti, è la capacità di sintetizzare (con chiarezza) in una sola espressione elementi che provengono da enti diversi mostrandoli uno dentro l'altro o uno dietro l'altro (brevità), e di piegare la mente del fruitore ad abbracciare nuove interpretazioni della realtà (novità). La metafora, dunque, nel senso che abbiamo già delimitato, è creatrice, in quanto per essa l'ingegno combina nella mente immagini che prima non esistevano e che non provengono direttamente dai sensi, ma da una elaborazione del materiale sensibile.

Fortemente radicate negli atti d'essere degli enti che esse pongono in relazione¹¹, le metafore tesauriane dicono dunque non solo di rapporti fonici o, in generale, intravisti sulla base di accidentali somiglianze, quanto piuttosto

¹¹ Per una approfondita trattazione dell'argomento e per la relativa bibliografia mi permetto di rinviare a M. Bisi, *Il velo di Alceste. Metafora, dissimulazione e verità nell'opera di E. Tesauro*, Pisa, ETS, 2011, pp. 17-61.

di rapporti ontologici non sempre evidenti. Per questo, tenendo insieme «belle PROPORTIONI di Quantità: numeroso SCANDIMENTO de' piedi: [...] NOBILTÀ degli Oggetti» (CA, pp. 179-180) sono anche in grado di produrre come effetto quella «ritondità» così lodata da Tesauro che compiace l'orecchio dell'ascoltatore. Il piacere che essa provoca e dunque le ragioni della sua bellezza vanno probabilmente ricercati – giusta il sotteso insegnamento di Campanella¹² – ancora una volta nel dominio dell'essere, vale a dire nella capacità del verso di accordarsi con il ritmo del polso umano, fenomeno naturale posto a fondamento dell'esistenza materiale, dell'autoconservazione e, di conseguenza, considerato misura dell'equilibrio e dunque dell'armonia. Proprio per questo la retorica ingegnosa esposta nel *Cannocchiale aristotelico* e posta in opera nelle tragedie va oltre la creazione di suggestive carrelate di immagini in scorcio, per spingersi ad aiutare il lettore ad aumentare le proprie conoscenze sia riguardo all'essere e al divenire dei fenomeni sia riguardo alle possibilità insite nel linguaggio stesso, distinguendosi, pertanto, e dalla visione di Euripide, e da molta della poesia del Seicento.

Il legame con l'essere che Tesauro rivendica alla parola viene sancito nell'ultima scena della tragedia, che segna, contemporaneamente, anche la maggior distanza 'ideologica' rispetto al dettato euripideo nel punto in cui, per contro, i testi manifestano le analogie più marcate¹³: se il personaggio di Alceste di Euripide è un *eidolon*, un *phantasma*, un'immagine evanescente, un inganno, un ente che in realtà non è ente fin dall'inizio perché per tutta la tragedia la morte incombe su di lei e per questo non parla quando Ercole la riporta ad Ameto¹⁴, l'Alceste tesauriana si riappropria infine della parola e, mentre si toglie il velo, si nomina, affermando, insieme, la propria identità («Eccomi senza velo, io *sono Alceste*», v. 2074), il proprio essere («[...] *son* quella /Che morì per tuo amore e or *son viva*», vv. 2082-2083) e dunque la fiducia riposta nelle parole di dare i nomi alle cose tanto da richiamarle all'esistenza, da significare tale esistenza e da farla conoscere («Io *so ben* che son quella /Che morì [...] e or *son viva*», vv. 2082-2083).

Il dramma dell'apparenza e della tentazione dell'inganno che percorre il te-

¹² «Perché la poesia nacque col canto e dal suono e, secondo la misura de' suoni, è dalla misura del movimento del nostro spirito nativo originata, come dicemmo nel libro naturale»: T. Campanella, *Poetica*, in *Tutte le opere di Tommaso Campanella*, vol. I: *Scritti letterari*, a cura di L. Firpo, Milano, Mondadori, 1954, pp. 317-430: 415, c. XXIV, che a propria volta rimanda a Id., *Epilogo Magno*, libro V, discorso XII «Dell'udito». Per una trattazione analitica del rapporto fra spirito dell'uomo, piacere, conservazione e musica insita nella poesia si veda il secondo capitolo del testo latino di Campanella, *Poëtica*, in Id., *Tutte le opere*, vol. I, cit., pp. 903-1219: 921-933 (cap. II, articolo II).

¹³ Per un'analisi dettagliata delle differenze e delle analogie fra il testo di Euripide e quello di Tesauro rimando ancora a Bisi, *Il velo di Alceste*, cit., pp. 219-270.

¹⁴ Per questo si veda D. Susanetti, *Alceste: Sacrificio e resurrezione. Elementi di un mito con sei variazioni*, in *Sacrifici al femminile*, cit., pp. 307-327.

sto euripideo si declina nella *pièce* secentesca nei termini della dialettica fra simulazione e dissimulazione, pronunciandosi per la vittoria di quest'ultima fin dai versi del prologo, attraverso i quali la Furia, mentendo, dice il vero di sé e indica la chiave interpretativa di tutta l'opera nel preferire il velamento (ammiccante e momentaneo) di 'ciò che è' alla sostituzione del vero con il falso, cioè al 'dire ciò che non è'. Lo svelarsi dell'Alcesti tesauriana è allora un rivelare l'inconsistenza delle apparenze per affermare lo spessore ontologico anche dei fenomeni e dunque la possibilità di conoscerli, benché siano essi in movimento e non sempre chiari: un'apertura gnoseologica ben più generosa, dunque, rispetto alla prospettiva euripidea che resta modello indiscusso di grande ingegnosità¹⁵, ma che la lettura di Tesauro non può fare a meno di illuminare delle conquiste filosofiche del suo tempo.

¹⁵ Dell'eleganza di Euripide rispetto ad Eschilo parla Tesauro nel capitolo dedicato alla «Cagion formale dell'argutia» del *Cannocchiale aristotelico* (p. 123) mentre nel capitolo sulle «Cagioni efficienti» Euripide è definito «ingegnoso» al pari di Eschilo e di Sofocle (p. 92).

La nascita della moderna opinione pubblica nella *Merope* di Scipione Maffei

TATIANA KORNEEVA

The article focuses on Merope by Scipione Maffei, which represents a key text for studying the emergence of the modern public sphere and the construction of public opinion in Italy. Through an investigation into the tragedy's political dimension and figures of sovereignty, I show how the Veronese playwright creates an audience capable of exerting critical judgment about what is represented on stage. I argue that by representing two antithetical models of governance, one negative, embodied by the tyrant Polyphontes, and the other positive, that is Merope herself, Maffei called into being an adjudicating spectator capable of political analysis. Ultimately, the essay analyzes how Maffei's idea of the centrality of the public was communicated to theatre-goers through the figure of Aegistus, whose gradual achievement of a new identity, from shepherd to king, allegorizes the people/public's social redemption. The analysis of the play's political allegories shows how Maffei paved the way for the formation of public opinion and for the evolution of the public itself.

1. Premessa

La *Merope* di Scipione Maffei può essere considerata un esempio rappresentativo di attraversamento letterario nelle diverse accezioni metaforiche della parola: dal percorso di sperimentazione alla transizione fino al cambiamento in atto. Portata in scena per la prima volta nel 1713 al cospetto del duca Rinaldo d'Este, la tragedia maffeiana ha in seguito goduto di ampio successo nei teatri pubblici italiani ed europei, facendosi apprezzare presso un pubblico molto diversificato. Il dramma esemplifica così la transizione della prassi teatrale da cerimonia principesca a spettacolo moderno rivolto a un pubblico pagante,

vasto ed eterogeneo. Quanto al significato di sperimentazione implicito nella parola 'attraversamento', è interessante ricordare che l'opera di Maffei è stata preceduta da un lungo lavoro di preparazione teorica e pratica mirato al rilancio del teatro tragico italiano. In collaborazione con la rinomata compagnia di Luigi Riccoboni ed Elena Balletti, nel triennio 1710-1712 Maffei cercava infatti di dare nuova vitalità artistica ai testi cinque- e seicenteschi. Quanto all'accezione di mutamento in atto, nelle intenzioni dell'autore la funzione della *Merope* era quella di offrire un rinnovamento della prassi teatrale e della riforma del teatro tragico italiano. Il suo anticipare il dramma borghese ci permette inoltre di parlare di attraversamento inteso come passaggio e movimento da una forma drammatica all'altra. La *Merope* è poi un testo di attraversamento anche da una prospettiva strettamente cronologica; la polemica che la circonda, infatti, attraversa l'intero Settecento: nata come opera polemica, in seguito la tragedia solleverà un vero e proprio vespaio di critiche, cui si aggiungeranno del resto non pochi consensi¹. Se nelle intenzioni dell'autore la *Merope* voleva opporsi alla preminenza del teatro francese, alla moda dei melodrammi e alla decadenza morale del teatro italiano, la tragedia diviene presto l'oggetto di un fervente dibattito intellettuale sulle funzioni del teatro, dibattito che coinvolge, tra gli altri, Riccoboni, Zeno, Voltaire, Lessing e Alfieri. In ultima analisi, quello che rende la riscrittura maffeiana del mito meropeo un'opera di attraversamento per eccellenza è il suo essere una tappa fondamentale nella formazione di quella che definiamo la sfera pubblica.

Il concetto di sfera pubblica rinvia all'opera ormai classica *Storia e critica dell'opinione pubblica* (1962) di Jürgen Habermas. Il sociologo tedesco, a partire dal contesto storico di Francia, Germania e Inghilterra di fine Seicento e dell'inizio del Settecento, ha ricostruito la genesi e l'evoluzione storica della sfera pubblica moderna (o borghese)². Secondo Habermas, quest'ultima viene a formarsi in seguito a una serie di trasformazioni sociali e culturali che vanno dall'istituzione delle nuove reti di comunicazione ai nuovi sistemi di circolazione delle notizie e alla nascita di nuove forme di socializzazione come i caffè, i circoli letterari, i teatri e i salotti. Habermas la concepisce come «la sfera dei privati riuniti come pubblico»³, in cui, attraverso «la pubblica argomentazione razionale»⁴, i cittadini discutono e prendono posizione sulle misure attuate dal governo. La sfera pubblica, in altre parole, è uno spazio simbolico, sociale e cul-

¹ Sulla polemica letteraria che Maffei voleva suscitare con la *Merope*, si veda V. Placella, *La polemica settecentesca della Merope*, «Filologia e letteratura», XIII, 3-4, 1967, pp. 309-336 e 394-447.

² J. Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, trad. di A. Illuminati, F. Masini, W. Perretta, Roma-Bari, Laterza, 2001.

³ Ivi, p. 32.

⁴ *Ibidem*.

turale al di fuori delle istituzioni dello Stato, in cui si viene a formare l'opinione pubblica. Per Habermas, in ultima analisi, la sfera pubblica nasce nella repubblica delle lettere già dotata di istituzioni e di spazi di discussione.

La *Merope*, attraverso le *querelles* intellettuali che suscita, partecipa a quella sfera pubblica che sta nascendo all'interno dei dibattiti letterari; di conseguenza quest'opera rappresenta uno dei testi fondamentali per capire il processo di costruzione dell'opinione pubblica. Inoltre, lo straordinario successo della tragedia presso il pubblico, prima di Venezia, la città teatrale per eccellenza nel Settecento, e poi europeo, dimostra come Maffei non perda mai di vista il proprio pubblico. Più tardi, infatti, nel *Proemio* dell'edizione veronese del 1745, il drammaturgo collega la scelta del soggetto della tragedia non all'*auctoritas* di Aristotele, che nella *Poetica* (XIV, 19-20) offriva l'esempio del perduto *Cresfonte* euripideo come miglior agnizione tragica, bensì alle sue riflessioni in merito al rapporto tra la rappresentazione e il pubblico⁵.

Attraverso il testo della *Merope*, è possibile rispondere a una serie di domande legate alla dimensione pubblica: quali elementi drammaturgici hanno permesso alla *Merope* di svolgere un ruolo decisivo nella formazione dell'identità collettiva del pubblico? Attorno a quali contenuti il testo drammatico di Maffei è riuscito a creare un uditorio capace di esercitare un giudizio critico rispetto sia a quello che viene rappresentato in scena sia nell'ambito sociale e politico del primo Settecento italiano? Questa direzione di ricerca relativa alla scrittura drammaturgica di Maffei consentirà di esaminare l'impatto della prassi teatrale nella produzione di una nuova coscienza critica, l'aspetto meno esplorato dell'interpretazione storica dell'Illuminismo da parte di Habermas.

2. La *Merope* politica

Non è inopportuno, se si considerano i molteplici rimaneggiamenti della materia meropea, ispirata a un perduto modello antico, ripercorrere in breve la trama della tragedia. Merope, vedova di Cresfonte re di Messene, è obbligata a vivere alla corte dell'usurpatore Polifonte, l'assassino del marito e dei figli. Per lei l'unica speranza che rende questa terribile condizione sopportabile è il pensiero che il terzo figlio, mandato lontano, torni a vendicarli. Il giovane, di nome Egisto, durante il suo viaggio verso Messene uccide per legittima difesa un uomo che tenta di aggredirlo; arrestato, è condotto alla reggia di Polifonte. Da una serie di malintesi la regina è indotta a credere che lo straniero sia l'assassino di suo figlio e cerca pertanto di ucciderlo, ma invano. Quando il vecchio

⁵ S. Maffei, *Proemio alla Merope* (1745), ora in Id., *De' teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali*, a cura di L. Sannia Nowé, Modena, Mucchi, 1988, pp. 76-86: 77.

servitore che ha seguito Egisto a Messene ne rivela la vera identità a Merope, questa è costretta a sposare il tiranno Polifonte, sia per impedire che si realizzino nei confronti dei fedeli sudditi le rappresaglie minacciate da quest'ultimo, sia per dare al figlio il tempo di mettere in atto la sua vendetta. Egisto così potrà uccidere l'odiato tiranno durante la cerimonia nuziale.

Il primo elemento drammaturgico a garanzia del favore del pubblico per la tragedia incentrata sulle vicende della casa reale di Messene è stato individuato dallo stesso Maffei. Secondo il drammaturgo, ciò che ha permesso alla tragedia di far piangere e gridare le platee, arrivando a mettersi in concorrenza con il teatro musicale, è stata la rappresentazione dell'amore della madre per il proprio figlio, passione universale, capace di produrre e condizionare le emozioni collettive. La ragione del successo della tragedia, indicata dall'autore, fissava così delle coordinate di lettura destinate a permanere nel tempo. Sulla scorta di questa sua dichiarazione, la critica si è impegnata in una riflessione ampia e approfondita che ha portato a individuare nell'opera la tragedia delle passioni familiari e quindi l'antecedente del dramma psicologico a sfumature *larmoyant*⁶. È necessario invece soffermarsi sulla dimensione politica della *Merope*, dimensione cui Maffei non allude mai nei numerosi paratesti e che di conseguenza è stata negata dagli interpreti. Si è venuto poi ad aggiungere l'inevitabile confronto dell'opera con l'omonimo antecedente di Pomponio Torelli (1589) o con la rivisitazione del soggetto meropeo da parte di Alfieri (1783), entrambe tragedie di forte sostanza politica, che hanno portato gli studiosi a considerare la *Merope* maffeiana una tragedia estranea alla riflessione politica.

In opposizione a questa linea critica, appare evidente che l'influenza della *Merope* torelliana, che Maffei aveva studiato attentamente e ripubblicato nella raccolta delle tragedie «per uso della scena» da lui curata fra il 1723 e il 1725⁷, deve essere stata decisiva. La dimensione politica, infatti, si affaccia già nell'*incipit* del dramma, che non ripropone più il canonico sfogo della regina con la confidente, vero e proprio *tópos* che dalla *Sofonisba* di Giovan Giorgio Trissino alla *Merope* di Torelli serviva a informare il lettore sugli antefatti necessari alla comprensione della trama. In Maffei, invece, troviamo lo scontro tra i due rappresentanti del potere, Merope e Polifonte, incentrato sul destino del regno e sul ritorno dell'erede legittimo. Prova ancora più evidente della presenza di un contenuto politico è offerta dall'osservazione secondo cui Maffei, interessato

⁶ Sull'argomento si veda K. Ringger, *La Merope e il «furor d'affetto»*. *La tragedia di Scipione Maffei rivisitata*, «Modern Language Notes», XCII, 1, 1997, pp. 38-62; F. Senardi, *Alle origini del dramma borghese: Merope di Scipione Maffei*, in Id., *Tre studi sul teatro tragico italiano tra manierismo ed età dell'Arcadia*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1982, pp. 83-117; P. Luciani, *Passioni tragiche e affetti domestici: la Merope di Scipione Maffei*, in Ead., *Le passioni e gli affetti. Studi sul teatro tragico del Settecento*, Pisa, Pacini, 1999, pp. 71-121: 92.

⁷ S. Maffei, *Teatro italiano o sia scelta di Tragedie per uso della scena*, Verona, Vallarsi, 1723-1725.

alla *fabula* meropea per la possibilità di evitare la rappresentazione dell'amore galante, ben presente nelle drammatizzazioni cinque-seicentesche, caratterizza invece l'amore di Polifonte verso la regina come semplice strategia dai fini politici. Sia nella *Merope* torelliana sia nel *Telefonte* (1582) del modenese Antonio Cavallerino e nel *Cresfonte* (1588) del vicentino Giovanni Battista Liviera, ci troviamo di fronte alla coesistenza di tematica amorosa e politica⁸. In Torelli, in particolare, Polifonte è sinceramente innamorato di Merope, la quale lo definisce «cortese» e «degnò amante» (vv. 2647, 2664) confessando, nel finale del dramma, di essere stata da lui «sopra ad ogni altra amata» (v. 2657)⁹. Il principale punto di svolta nella *Merope* maffeiana è costituito invece dalla divisione tra la sfera privata e gli interessi dello Stato. Per il Polifonte di Maffei non è la passione amorosa il motore principale della sua aspirazione all'unione con la regina, bensì il suo interesse per l'equilibrio politico. Infatti, dopo aver ricevuto la falsa notizia della morte di Egisto-Cresfonte, il tiranno per un breve momento spera addirittura di non dover più sposare la regina: «[...] ora vo pensando /Se il già prefisso a me troppo noioso/ Imeneo tralasciar si possa; il volgo /Non ha più che sperar» (III, I, vv. 43-45, corsivi miei)¹⁰. Questa netta separazione tra il privato e il politico fa sì che nella drammatizzazione maffeiana la politicizzazione della vicenda venga segnata in maniera ancora più marcata rispetto ai suoi precedenti tragici. Non meno di Torelli, «il primo drammaturgo ad occuparsi intenzionalmente della Ragion di Stato»¹¹, Maffei era dunque affascinato dalla dimensione politica dell'esistenza umana. Non va dimenticato, del resto, che a circa vent'anni di distanza dalla stesura della *Merope*, il prolifico scrittore veronese compilerà il *Consiglio politico al Governo Veneto* (1737), un'opera che «deve considerarsi un eccellente documento del pensiero politico italiano nella prima metà del Settecento»¹².

La valenza politica della *Merope* maffeiana è di particolare importanza perché l'indagine sulla dimensione politica della tragedia costituisce un punto di vista privilegiato nell'analisi dell'impatto che ebbe l'opera nella creazione dell'opinione pubblica. In virtù dello stretto legame esistente tra gli interessi dello Stato e del pubblico, e di quel legame storico tra il teatro e la sfera politi-

⁸ Sugli antecedenti della tragedia maffeiana dei diversi autori cinque-sei e settecenteschi, italiani e francesi, che si sono misurati con il mito meropeo, si veda inoltre E. Selmi, *Alla ricerca di una tradizione moderna: attraverso le Meropi del teatro italiano*, in «Mai non mi diedero i Dei senza un egual disastro una ventura». *La Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, a cura di E. Zucchi, Milano, Mimesis, 2015, pp. 15-47.

⁹ P. Torelli, *La Merope*, a cura di V. Guercio, Roma, Bulzoni, 1999.

¹⁰ L'edizione moderna della *Merope* di Maffei da cui cito è stata curata da Stefano Locatelli: S. Maffei, *Merope*, a cura di S. Locatelli, Pisa, ETS, 2008.

¹¹ P. Montorfani, *Uno specchio per i principi. Le tragedie di Pomponio Torelli (1539-1608)*, Pisa, ETS, 2010, p. 14.

¹² G. Silvestri, *Scipione Maffei europeo del Settecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1968, p. 156.

ca, ci si concentrerà ora sull'analisi delle figure della sovranità nella tragedia: Polifonte, Merope ed Egisto. Da questa prospettiva, interessa soprattutto capire come cambino le immagini della sovranità quando in Maffei lo spettacolo teatrale si trasforma da cerimonia principesca a spettacolo moderno per un pubblico vasto ed eterogeneo.

3. *Polifonte*

Nel corso della tragedia Polifonte è costantemente definito come usurpatore, tiranno e mostro, caratterizzazione che raggiunge la sua massima espressione nelle parole di Merope rivolte ai Messeni nell'atto finale del dramma:

È quel tiranno, è quel ladron, quell'empio
 Ribelle, usurpator, che a tradimento
 Del legittimo re, de' figli imbelli
 Trafisse il sen, sparse le membra; è quegli,
 Ch'ogni dritto violò, che prese a scherno
 Le leggi, e i Dei; che non fu sazio mai
 Né d'oro, né di sangue; che per vani
 Sospetti trucidò tanti infelici,
 Ed il cener ne sparse, e fin le mura
 Arse, atterrò, distrusse. A qual di voi
 Padre, o fratel, figlio, congiunto, o amico
 Non avrà tolto? [...]
 (V, VII, vv. 359-370)

La descrizione offerta da Merope evoca l'immagine dello smisurato temperamento di Polifonte, un comportamento che racchiude i sentimenti di fiera ambizione, desiderio di crudele dominazione sul popolo, cupidigia, volontà di esercizio della *mala potestas* e di eccessi legislativi. Poiché la tragedia è concepita come il dramma della madre, è lecito chiedersi, tuttavia, se Polifonte sia veramente così come lo descrive la regina dei Messeni o se quest'ultima non si serva invece di un'interpretazione ormai convenzionale della tirannide per incitare il popolo a sostenere la causa del figlio. A insinuare i dubbi sull'imparzialità di Merope è il giudizio di Lessing, attento lettore della tragedia maffeiana nella *Hamburgische Dramaturgie*, secondo cui Polifonte non è personalità volta totalmente al male¹³.

¹³ G.E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, in Id., *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, vol. VI, hrsg. von K. Bohnen, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1985, pp. 181-694: 409-418, capp. XLVI-XLVII.

La prima spia a rivelare che il giudizio di Merope su Polifonte non sia del tutto imparziale è il fatto che Maffei non attribuisce a Polifonte la sfrenatezza della passione, a differenza di quanto accade invece nella tragedia torelliana, dove il desiderio di potere ed eros colpevole coincidono come facce opposte della stessa medaglia. Quello che spinge l'usurpatore di Messene a ricercare le nozze con la spodestata regina non è l'amore bensì la necessità di consolidare il potere di fronte all'eventuale ritorno del legittimo erede. Nel colloquio d'apertura della tragedia, la stessa Merope rifiuta la proposta di matrimonio del tiranno ribattendo:

[...] I pochi,
Ma accorti amici tuoi sperar ti fanno,
Che se t'accoppi a me, se regnar teco
Mi fai, scemando l'odio, in pace al fine
Soffriranno i messeni il giogo. Questo
È l'amor, che per me t'infiamma; questo
È quel dolce pensier, che in te si desta.
(I, I, vv. 146-152)

Nella stessa scena, esponendo allo spettatore gli antefatti, Polifonte ricorda a Merope che la sua rivolta contro Cresfonte era sostenuta da un ampio consenso popolare: «Poi tu ben sai, che accetto egli non era; /E che non sol gli esterni aiuti, e l'armi, /Ma in campo a mio favor vennero i primi, /Ed i miglior del regno» (I, I, vv. 39-42). Negli anni successivi del suo governo, egli ha difeso il regno di Messenia dal nemico esterno mantenendo la pace nel paese e prendendosi cura del bene pubblico:

Sai, che appena fui re, ch'esterne guerre
Infestar la Messenia; e l'una estinta,
Altra s'accese, e senza aver riposo
Or qua accorrendo, or là, sudar fu forza
Un decennio fra l'armi. In pace poi
Gli estranei mi lasciar, ma allor lo Stato
Cominciò a perturbar questa malnata
Plebe [...].
(I, I, vv. 124-131)

Nel suo comportamento manca quel tratto che, a partire dalla *Politica* di Aristotele, diventa fondamentale per la definizione della tirannide, ovvero l'incuria dell'interesse pubblico: «la tirannide [...] non si pone affatto come fine il bene pubblico, a meno che ciò non torni di personale vantaggio al tiranno. Lo scopo di quest'ultimo è il piacere, mentre lo scopo del re è il bello» (V.viii, 1311 a 2-4)¹⁴.

¹⁴ Aristotele, *Politica e costituzione di Atene*, a cura di C.A. Viano, Torino, UTET, 1992, p. 252.

In merito alla crudeltà, altro tratto distintivamente tirannico attribuito da Merope all'usurpatore di Messenia, non si può negare che Polifonte agisca con ferocia nell'assassinio del marito e dei figli della regina. Questo atto è tuttavia giustificato dalla necessità di mantenere il nuovo stato e di rinsaldare il potere, ed è perfettamente in linea con i precetti di Machiavelli. Nei *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, il Segretario fiorentino affermava infatti che «si può avvertire ogni principe, che non viva mai sicuro del suo principato, finché vivono coloro che ne sono stati spogliati», aggiungendo poco oltre che «si può ricordare ad ogni potente, che mai le ingiurie vecchie furono cancellate da' benefici nuovi; e tanto meno quanto il beneficio nuovo è minore che non è stata la ingiuria»¹⁵. Polifonte è dunque sicuramente un principe «novo», come mostra d'altronde la sua affermazione «Ciò che a regnar conduce, ognor si loda» (I, I, v. 43), in linea con il pensiero politico di Machiavelli, come il più tardo *Consiglio politico*, «percorso da visibili nervature machiavelliane»¹⁶, nel quale Maffei sostiene che «ufficio e scopo della Politica esser dee di rendere uno Stato non sol felice, ma forte»¹⁷.

Dall'analisi del testo si evince che ciò che fa di Polifonte un tiranno non è tanto il carattere feroce e lascivo, quanto il suo agire secondo i principi della *Realpolitik* che distingue nettamente tra i problemi etico-religiosi e le strategie di dominio, quelle strategie che rendono la sfera politica del tutto autonoma rispetto a quella morale. Ma se Polifonte opera nel nome del bene pubblico e se le sue azioni politiche sono conformi ai precetti machiavellici, è opportuno chiedersi perché il modello di sovranità che Polinice incarna nel dramma è definito come tirannide.

Nella descrizione fatta da Merope, l'unica caratteristica della tirannide che trova un effettivo riscontro nel comportamento politico di Polifonte è il fatto che il tiranno si ponga al di sopra delle leggi. Più volte nel corso della tragedia il personaggio di Polifonte, come il suo precursore torelliano, reclama infatti la superiorità del principe sopra alle leggi:

[...] Io fermo
 Son nel mio soglio sì, che nulla curo
 D'altrui favor, e di chi freme in vano
 Mi rido, e ognor mi riderò. [...]
 (I, I, vv. 154-157)

¹⁵ N. Machiavelli, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, vol. I, t. II, a cura di R. Rinaldi, Torino, UTET, 1999, p. 968, libro III, capitolo IV.

¹⁶ G.P. Marchi, *La vocazione teatrale di Scipione Maffei*, in *L'Accademia Filarmonica di Verona e il suo teatro*, Verona, Grafiche Fiorini, 1982, pp. 89-111: 92.

¹⁷ L'edizione moderna del *Consiglio* da cui cito in seguito è curata da Paolo Ulvioni ed è contenuta nel suo: «*Riformar il mondo*». *Il pensiero civile di Scipione Maffei. Con una nuova edizione del Consiglio politico*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 353-420: 357.

Così, nel caso *Merope* rifiuti di sposarlo, Polifonte ha in progetto di applicare le leggi in modo irreprensibile:

Udrai sovente risonar gli editti,
E raddoppiar le leggi, che al sovrano
Giovan servate, e trasgredite. Udrai
Correr minaccia ognor di guerra esterna;
Ond'io n'andrò su l'atterrita plebe
Sempre crescendo i pesi, e peregrine
Milizie introdurrò. Che più? Son giunto,
Dov'altro omai non fa mestier che tempo
Anche da sé ferma i domini il tempo.
(III, I, vv. 81-89)

Polifonte incarna dunque il modello della sovranità in quanto rappresentazione dell'eccesso regale, al culmine della frenesia e nell'atto di esplodere nella sua furia irrazionale. Pur diverso dal suo precursore torelliano, Polifonte è un personaggio che rivela l'aderenza al modello politico ancora tutto barocco, analizzato da Walter Benjamin nel suo studio sul *Trauerspiel*¹⁸. Secondo il filosofo tedesco, il modello della sovranità barocca consisteva proprio nella tendenza dell'azione politica a diventare autonoma dalla sfera morale.

Questa netta separazione tra l'ordine morale e quello politico è una delle caratteristiche che Habermas attribuisce alla *rappresentative Öffentlichkeit*, ovvero la sfera pubblica basata sulla rappresentazione come riproduzione visibile dei rapporti di forza, secondo una distribuzione dei ruoli tra la persona pubblica che interpreta il ruolo dell'autorità e il pubblico-spettatore che l'osserva.

Il funzionamento della sfera pubblica rappresentativa, che si basa sulla spettacolarizzazione dell'azione politica, trova la sua illustrazione nella terza scena dell'atto secondo. Qui Adrasto, il consigliere di Polifonte, cerca di affrettare le nozze del tiranno con la regina insistendo sulla necessità della messa in scena al servizio del potere per quietare il popolo di Messene:

ADRASTO Affretta, o re, queste tue nozze, affretta
Di soddisfar con quest'immagin vana
Di giustizia, e di pace il popol pazzo.
(II, III, vv. 199-201)

POLIFONTE E credi tu, che sia per poter tanto
Nel sentimento popolare il solo
Veder del regio onor *Merope* cinta?

ADRASTO Sol l'incerto romor, che di ciò corre
Molti già ti concilia; e ci ha chi spera,

¹⁸ W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978, p. 52.

Che di Cresfonte la consorte debba
 Risvegliar di Cresfonte in te i costumi.
 (II, III, vv. 206-212)

ADRASTO [...] conviensi allora
 Forza, e minacce usar; che a tutto prezzo
 Vuolsi ottener di coronar nel tempio
 A gli occhi de i messeni, in fra la pompa
 Di festoso imeneo, costei, [...]
 (II, III, vv. 233-237)

Come il suo consigliere Adrasto, anche Polifonte è pienamente consapevole della coincidenza dei ruoli del monarca e dell'attore. Egli è, in altre parole, consapevole che i re, come gli attori, devono sempre comparire sul palcoscenico. È interessante notare come il personaggio manifesti questa sua condizione proprio in un momento di debolezza e di disperazione melanconica. Stanco dell'assillo delle continue insidie esterne e interne, Polifonte confida al suo consigliere che vorrebbe fare il vuoto attorno a sé piuttosto che essere sempre costretto all'autorappresentazione di fronte al popolo-pubblico:

POLIFONTE Meglio saria far di costor scempio.
 ADRASTO Tu stesso a te torresti allora il regno.
 POLIFONTE In voto regno almen sarei sicuro.
 ADRASTO Ma ciò bramar, non già sperar ti lice.
 (II, III, vv. 202-205)

Anche la seconda scena dell'ultimo atto, in cui Polifonte ordina ad Adrasto di condurre Merope all'altare per la cerimonia nuziale, mostra come il matrimonio con la regina altro non sia che un sofisticato scenario progettato per la messa in scena del potere:

POLIFONTE Or Merope si chiami. Io di condurla
 A te lascio il pensier. Precorrer voglio,
 Ed ostentarmi al volgo; esso schernendo,
 Che non ha mente, ed i suoi sordi Dei,
 Che non ebbero mai mente, né senso.
 (V, II, vv. 137-141)

Il personaggio di Polifonte illustra così l'irriducibile relazione tra la teatralità e l'assolutismo, rivelando le radici profondamente teatrali della sovranità individuate da Benjamin, secondo il quale il monarca del *Trauerspiel* si appoggia allo spettacolo del potere allo scopo di mettere a tacere la legge morale.

Habermas, dal canto suo, sostiene che nella sfera pubblica rappresentativa

il dominio si basa non sulle leggi, bensì sui segni e sullo spettacolo inscenato dal monarca di fronte al popolo, che viene coinvolto come lo spettatore passivo di uno spettacolo. In questo contesto, i rispettivi ruoli dei sudditi e del pubblico convergono e il popolo, pur rimanendo un elemento necessario, si pone in una relazione esteriore rispetto allo spettacolo che si svolge davanti ai suoi occhi, e viene così trasformato in un pubblico senza una coscienza critica, in un'entità astratta davanti a cui l'autorità si mostra e sul quale esercita il suo potere.

In definitiva, ciò che rende il Polifonte maffeiano un tiranno è la sua concezione del *vulgo* come organismo cieco, brutale e irrazionale. Per lui il popolo è un'entità temibile («[...] imbellè /Domestico nimico assai più temo, /Che armato in capo [...]», III, I, vv. 48-50) che deve essere disciplinata, tenuta sotto controllo, o, ancora meglio, privata di una voce.

4. Merope

Dall'accusa di tirannide ai danni di Polifonte emerge la diversa concezione del governo che è invece quella di Merope. Vediamo che cosa in particolare distingue l'etica negativa del tiranno da quella positiva della regina. Per rispondere a questo interrogativo può essere utile, ancora una volta, confrontare il personaggio della Merope maffeiana con quella di Torelli. Come rivela il dialogo tra la regina e il suo consigliere Gabria, a differenza che in Maffei, durante i quindici anni del governo tirannico di Polifonte, in Torelli la sovrana si occupa continuamente sia della gestione del regno sia della protezione del popolo:

MEROPE Hor ch'al popolo mio non ho mancato
Di proveder, quanto per me si possa,
Giusto è pur ch'a me stessa ancora riguardi,
Et a tante fatiche, a tanti guai
Con morte assai tranquilla imponga fine.

GABRIA Molt'hai fatto, Reina, e molt'ancora
Per tua gloria vivendo a far ti resta:
Che, se non puoi sottrarre a l'aspro giogo
Con forestiere forze il popol fido,
Puoi con le proprie tue, che largo il cielo
Di grazia e di bellezza ha in te versato,
Sollevar la lor grave servitute.
(vv. 219-230)

Se dunque la regina torelliana è un personaggio eclettico, al tempo stesso madre e sovrana, in Maffei non troviamo altrettante prove dell'impegno politico da parte di Merope, la cui attività pubblica sembra ridursi alla sola attesa

del ritorno del figlio. Non solo: in Maffei la sovrana arriva a rifiutare qualsiasi dimensione civile legata al suo ruolo. È per questa ragione, in definitiva, che alle proposte di matrimonio avanzate da Polifonte questa più volte ribadisce che «[...] un regno /Non varrebbe il dolore d'esser sua moglie» (I, I, vv. 23-24).

È bene notare, tuttavia, come l'atteggiamento della regina verso gli affari dello stato non significhi necessariamente che le sorti del regno di Messene le siano indifferenti. Esso dimostra piuttosto come gli eventi dello stato diventino fatti privati. Presentando Egisto al popolo, ad esempio, Merope mette in luce una caratteristica fondamentale della sua interpretazione del buon governo, cioè che il monarca buono è quello con cui il popolo instaura un rapporto di tipo familiare. Il defunto marito di Merope, non a caso, è rappresentato più come un padre che come un re per i Messeni («Cresfonte che non ben sapeste / Se foste padre, o re», V, VI, vv. 354-355). Allo stesso modo, anche il primo gesto politico di Egisto/Cresfonte da novello re, la dimostrazione di gratitudine per il vecchio aio, è un gesto che riguarda la sfera privata e pertanto riceve la piena approvazione di Merope:

EGISTO	Reina, a questo vecchio io render mai Ciò che gli debbo, non potrei: permetti Che a tenerlo per padre io segua ognora.
MEROPE	Io più di te gli debbo; e assai mi piace Di scorgerti sì grato, e che il tuo primo Atto e pensier di re virtù governi. (V, VII, vv. 424-429)

La scissione tra il politico e il privato che osserviamo nel comportamento sia di Merope sia di Egisto rimanda a una delle definizioni fondamentali della moderna sfera pubblica habermasiana. Secondo lo studioso, la nuova sfera pubblica, a differenza della sfera pubblica rappresentativa che l'aveva preceduta, non è costituita come lo spazio dell'esercizio dell'autorità, bensì come una proiezione verso l'esterno di uno spazio privato. Habermas sostiene infatti che questa sfera pubblica ha a che vedere piuttosto con la soggettività individuale¹⁹.

Il funzionamento della sfera pubblica borghese viene illustrato nel racconto del confidente Euriso a Polidoro di quanto era accaduto durante la cerimonia nuziale. Il racconto mette in evidenza come anche la regina di Messene concepisca la cerimonia pubblica come occasione per una messinscena della propria

¹⁹ Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, cit., p. 35. Secondo l'argomentazione di Habermas, la sfera pubblica moderna nasce dalla discussione critica incentrata sui prodotti culturali che riflettono nuove forme di soggettività in espansione e sui nuovi generi letterari come i *mémoires* o il romanzo sentimentale. Per Habermas, il contenuto dei *mémoires* o della letteratura sentimentale diventa nello stesso tempo più intimo e più esplicitamente politico. La comunità morale e civile può esistere pertanto solo come riflesso delle virtù individuali.

sovranità davanti a una folla di spettatori, laddove questa sua autopresentazione ha finalità ben diverse rispetto a quelle di Polifonte. L'uso dei procedimenti teatrali da parte di Merope è infatti mirato a far riflettere il popolo su ciò che la politica è e su come può funzionare uno spazio pubblico aperto alla gente comune e non solo ai politici:

EURISO Or sappi, ch'ella in core
 Già si fermò, dove a sì duro passo
 Costretta fosse, in mezzo al tempio, *a vista*
 Del popol tutto, trapassarsi il core.
 Così sottrarsi elegge, e si lusinga
 Che a spettacol sì atroce *alfin si scuota*
 Il popol neghittoso, e sul tiranno
 Si scagli, e 'l faccia in pezzi.
 (V, v, vv. 244-249; i corsivi sono miei)

Quello che distingue la deteriore etica regale di Polifonte da quella positiva di Merope è il loro diverso atteggiamento verso i sudditi. Per il tiranno, il popolo rappresenta un'entità temibile che deve essere messa a tacere attraverso la rappresentazione della superiorità del potere. Per Merope, invece, è una comunità di persone da incitare all'azione attraverso il fecondo dialogo con il potere. La tragedia illustra dunque la transizione da quella che Habermas ha definito la sfera pubblica rappresentativa, all'interno della quale, come abbiamo visto, il monarca metteva in scena il suo incontrastato potere di fronte a sudditi remissivi, alla sfera pubblica moderna, nella quale individui privati fanno gruppo per mettere in discussione il potere, diventando in questo modo veri e propri attori sulla scena politica. Nella nuova sfera pubblica, pertanto, è il popolo che diventa la fonte di legittimazione politica.

Si potrebbe concludere, con Carlotta Sorba, che nella tragedia di Maffei i personaggi di Polifonte e Merope illustrano come

si attua dunque un passaggio epocale nella rappresentazione simbolica del potere: dalla metafora della scena – il palcoscenico al centro dei cui riti sta il corpo sacro del re – si passa a quella del pubblico, come depositario ultimo della sovranità; nella maggior parte dei casi esso è poco più che un'entità retorica con cui misurarsi, ma diventa in ogni caso elemento chiave del quadro simbolico in via di ricostituzione, oltre che soggetto da istruire, convincere e controllare²⁰.

Non sarebbe azzardato, inoltre, osservare che la figura di Merope può essere considerata il personaggio portavoce delle idee politiche di Maffei. Infatti, l'idea

²⁰ C. Sorba, *Teatro, politica e compassione. Audience teatrale, sfera pubblica ed emozionalità in Francia e in Italia tra XVIII e XIX secolo*, «Contemporanea. Rivista dell'800 e del '900», XII, 3, 2009, pp. 421-446: 430.

della sovranità popolare²¹, qui ancora *in nuce*, ma che raggiungerà il culmine nella *Merope* o nei due *Bruti* di Alfieri, trova riscontro nelle riflessioni di Maffei contenute nel *Consiglio politico*. L'ideale politico dell'autore, posto a monito per la repubblica di Venezia, è costituito da quell'«arte d'insignorirsi del mondo», eredità dell'antica Roma, e «di volere gli altri popoli amici e non servi e di farli con le lor vittorie non sudditi, ma compagni»²². Il *Consiglio* esprime l'idea che il popolo partecipi al governo attraverso le sue forme rappresentative. Infatti, all'esempio del governo inefficiente dei veneziani, in cui «le città ed i popoli vi sono tenuti in condizione di meri sudditi, sono esclusi da ogni comunicazione della Repubblica, da ogni apparenza di società, e da qualunque partecipazione di libertà»²³, Maffei oppone l'esperienza degli antichi romani, che hanno formato non la «sudditanza», ma «una Repubblica universale», «una società di tutti i popoli, vincolata insieme dal mutuo e comun benefizio»²⁴.

5. Egisto-Cresfonte

Ma come è possibile far diventare l'idea della sovranità popolare l'oggetto della discussione pubblica? Come creare un legame tra la finzione scenica e lo spettatore? Nella *Merope* ciò avviene attraverso la costruzione del personaggio di Egisto, il quale, simbolicamente associato con il popolo, svolge il ruolo di mediatore tra la finzione scenica e lo spettatore.

Egisto, «Giovane d'alti sensi in basso stato /Ed in vesti plebee di nobil volto» (I, I, vv. 200-201), è una figura mediocre fino al momento in cui prende coscienza della sua vera natura. Laura Sannia Nowé afferma che «in tal modo lo spettatore potrà identificarsi con lui, soffrendo per le sue disgrazie e contemporaneamente nutrendo una salutare paura per i rischi nei quali egli stesso potrebbe incorre»²⁵.

L'immedesimazione dello spettatore con la figura di Egisto viene rafforzata dal meccanismo agnitivo. È noto che nella *Merope* sono presenti due tipi di riconoscimento: il primo è quello dell'eroe da parte della madre, il secondo dell'eroe da parte di se stesso, che costituisce secondo l'autore la grande novità dell'opera²⁶. In virtù della seconda agnizione, Maffei poteva vantarsi di aver superato

²¹ Per la ricostruzione storica del concetto della sovranità popolare, si veda il volume collettaneo *Popular Sovereignty in Historical Perspective*, ed. by R. Bourke and Q. Skinner, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

²² Maffei, *Il Consiglio*, in Ulvioni, «Riformar il mondo», cit., pp. 378-379.

²³ Ivi, p. 375.

²⁴ Ivi, p. 379.

²⁵ L. Sannia Nowé, *Introduzione. Il Marchese Scipione Maffei: un mediatore tra letteratura e spettacolo*, in Maffei, *De' teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali*, cit., pp. XI-LXXXVIII: XXII.

²⁶ Maffei, *Proemio alla Merope*, cit., p. 82: «Ora pareva però [...] che restasse luogo, tenendo via

tutti gli autori che l'avevano preceduto nel campo delle rivisitazioni del mito meropeo.

Questa lettura conferma dunque l'ipotesi di Gian Paolo Marchi, che ci ricorda come «la vicenda di Egisto-Cresfonte, impegnato nel graduale conseguimento di una nuova identità (da pastore a re), potesse essere recepita dal pubblico (più o meno consapevolmente) come allegoria di un difficile riscatto personale e sociale»²⁷.

Se è vero che il pubblico è nato nel momento in cui un autore ha cominciato a parlare per lui e di lui, possiamo concludere che il principale merito del drammaturgo veronese è stato quello di rappresentare il suo pubblico rendendolo agente attivo e portatore di un libero pensiero. Realizzando sul palcoscenico l'idea della centralità del cittadino-spettatore, Maffei ha aperto la strada ai processi di formazione dell'opinione pubblica e di evoluzione del pubblico. Nella sua *Merope*, tragedia, come abbiamo visto, di attraversamento di diversi testi letterari, tradizioni teatrali e tecniche drammaturgiche, Maffei elabora ed esprime una visione moderna dell'esperienza drammatica e del rapporto tra spettatore e spettacolo. Proprio a questa visione darà ufficialmente voce nel 1719 l'abate Jean-Baptiste Dubos con la pubblicazione del suo trattato *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*; un trattato che attribuisce centralità assoluta al giudizio del pubblico e che sarà molto influente sui letterati dell'Illuminismo europeo. Maffei si rivela così interprete precoce e fautore del cambiamento all'interno della sfera pubblica italiana nel Settecento.

Concludendo, la tragedia illustra come l'impatto della prassi teatrale nella creazione della sfera pubblica fosse più profondo di quanto Habermas sospettasse. La *Merope* di Maffei è un esempio di come il teatro, in quanto arte pubblica, possa offrire allo spettatore un mezzo per riflettere su se stesso. Il teatro diviene così una forma di mediazione tra il privato e il pubblico, tra l'individuale e il collettivo, il luogo di discussione e confronto in cui il pensiero sociale può trovare libera espressione, un laboratorio insostituibile per l'analisi politica e per la creazione della moderna sfera pubblica.

diversa di tutti, a tentar nel nodo qualche cosa di più d'Euripide; perché facendo il giovane ignoto a se stesso [...] si veniva a introdurre un nuovo genere di riconoscimento, di cui non parlò Aristotele, ma atto con tutto ciò a far sul Teatro niente minor effetto d'ogn'altro. Dove si tratta nella *Poetica* delle agnizioni, si assegnano per l'ottime, e più atte a generar maraviglia, quelle di fratello o sorella, di madre e figlio; ma c'è qualche cosa di più intimo ancora, cioè quando altri riconosca se stesso; il che tanto maggiormente diletta potrà, quando tal notizia debba in un subito far cangiar sentimenti e pensieri, e tramutare in Eroe».

²⁷ Marchi, *La vocazione teatrale di S. Maffei*, cit., p. 96.

Prove di modernizzazione: le prime traduzioni romene del teatro occidentale

FEDERICO DONATIELLO – DAN OCTAVIAN CEPRAGA¹

Pietro Metastasio was one of the first important European writers whose works were translated in Romanian. Between 1783 and 1808, eight translations of five melodramas of Metastasio's were produced; in addition to these, there was a partial translation of his Temistocle, too, by Ion Budai-Deleanu, a Transylvanian translator who worked abroad, outside Romania's borders at the time, basing his own translation on an original Italian text. Apart from this one, though, none of the other translations looked at original Italian texts; the translations actually depended on modern Greek versions that had already been in circulation in Moldavia and in Muntenia for quite a while. This study aims to first illustrate the historical and cultural context which generated such translations of Metastasio's melodramas, as well as the critical and philological 'state of the art' about them; the second part of the paper focuses on the analysis of the two most relevant – and exemplary – cases out of this group of translations: the translation of Achille in Sciro, by Iordache Slătineanu, and the aforementioned partial translation of Temistocle, by Ion Budai-Deleanu.

1. Occidentalizzazione romanza del romeno letterario e traduzioni

Gli anni tra la fine del Settecento e il primo quarto dell'Ottocento segnano un periodo cruciale nella storia della cultura romena, caratterizzato da mutamenti profondi e complessi, che hanno determinato, sostanzialmente, la nascita della lingua e della letteratura romena moderna.

¹ Il presente contributo, pur in un quadro elaborativo comune, va attribuito a F. Donatiello per i paragrafi 1-3, a D.O. Cepraga per il solo paragrafo 4.

Nell'arco di poco più di cinquant'anni, lo spazio romeno esce da un prolungato Medioevo, vissuto all'interno dell'orbita culturale slavo-bizantina e orientale, e scopre la modernità e l'Occidente. Non solo la lingua e la letteratura, ma tutte le istituzioni politiche, sociali ed economiche, vengono investite da una travolgente corrente di cambiamento, che per vie spesso tortuose e contraddittorie porterà alla costituzione della Nazione romena moderna.

È questo il periodo in cui la diffusione delle idee dell'Illuminismo europeo, prima in Transilvania e poi nei Principati, mettono, per la prima volta, al centro degli interessi degli intellettuali romeni la necessità della creazione di una lingua nazionale, esemplata sui modelli prestigiosi delle lingue romanze occidentali, e di una letteratura moderna, adeguata alle nuove esigenze della società. Allo stesso tempo, già a partire dai primi decenni dell'Ottocento, sorgono e si consolidano, a Bucarest e a Iași, le prime istituzioni culturali moderne: i primi giornali in lingua romena, le scuole, i conservatori, i teatri, le accademie. Quella che Alexandru Niculescu ha chiamato, con una formula molto riuscita, l'*occidentalizzazione romanza* del romeno è un fenomeno che ha riguardato non solo la lingua, ma l'intera società e gli stili di vita nello spazio romeno, modificandoli nel profondo e in maniera irreversibile².

Uno dei primi e più importanti canali di diffusione della modernità europea occidentale sono state, senza dubbio, le traduzioni. Dagli ultimi decenni del Settecento fino alla metà del secolo successivo si susseguono, con ritmo crescente e con sempre maggiore consapevolezza, vere e proprie campagne di traduzione in romeno di opere letterarie, di manuali scolastici, di trattati scientifici e divulgativi, nei più svariati campi del sapere (matematica, medicina, architettura, filosofia, geografia, storia, grammatica).

Quasi tutti i grandi scrittori romeni del primo Ottocento si sono dedicati, con passione e impegno, anche al teatro e alla traduzione del repertorio drammaturgico europeo. Le traduzioni teatrali, e la loro messa in scena, hanno costituito, anzi, un fattore decisivo per la diffusione delle idee e dei costumi occidentali, diventando uno strumento di riforma linguistica e di acculturamento della popolazione. Da questo punto di vista, si può affermare che il teatro abbia saputo rispondere meglio di ogni altro genere letterario ai cambiamenti tumultuosi in atto nelle terre romene. Il teatro diventa, cioè, uno dei canali privilegia-

² Per il concetto di *occidentalizzazione romanza* del romeno, cfr. Al. Niculescu, *Occidentalisation romane du roumain moderne. Une analyse socio-culturelle*, in *Mélanges offertes à C. Th. Gossen*, éd. par G. Colòn et R. Kopp, Berne-Liège, Francke, 1977, pp. 665-692; Id., *Occidentalizarea romanică a limbii și culturii românești moderne*, in Id., *Individualitatea limbii române între limbile romanice. Contribuții socioculturale*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, pp. 55-98; Id., *L'occidentalizzazione culturale del romeno moderno*, in Id., *L'altra latinità. Storia linguistica del romeno tra Oriente e Occidente*, a cura di A. Barbieri, D.O. Cepraga, R. Scagno, Fiorini, Verona, 2007, pp. 173-188.

ti attraverso i quali la cultura romena recupera il tempo perduto, inserendosi all'interno di quella che Gianfranco Folena chiamava l'«unità cosmopolitica della cultura europea»³, dalla quale, fino alle soglie dell'Ottocento, era rimasta esclusa. In questo senso, la nascita della cultura romena moderna rappresenta anche uno degli ultimi capitoli dell'espansione delle grandi lingue e culture romanze occidentali verso est.

2. Le traduzioni metastasiane

La prima penetrazione del teatro occidentale in Romania è dovuta, in gran parte, all'influsso dell'Illuminismo neogreco⁴. Si tratta di una penetrazione indiretta, non determinata da un tentativo cosciente di riallacciamento con il mondo letterario romanzo. Inoltre, il testo teatrale arriva nello spazio romeno prima del teatro come luogo di *performance*: come vedremo, tutte le prime traduzioni realizzate prima del 1830 sono destinate alla sola lettura e non alla rappresentazione scenica. Ugualmente legata al contesto neogreco, soprattutto a Bucarest, è la promozione delle prime stagioni teatrali tra il 1815 e il 1822 circa: è il momento in cui il teatro, ormai intriso di nazionalismo e antidispotismo, acquista quel ruolo politico, educativo e identitario che verrà ereditato dagli intellettuali del '48 romeno. In questo primo periodo non esistono vere e proprie riflessioni sul teatro come genere letterario, che possano essere paragonate ai dibattiti in corso nell'Europa occidentale.

Il numero di traduzioni teatrali realizzate nel periodo compreso tra il 1780 e il 1820 nei Principati romeni è decisamente ridotto rispetto a quello dei decenni successivi. Molte delle traduzioni, peraltro, non sono state condotte su testi originali francesi o italiani e si sono diffuse per lo più in copie manoscritte. È evidente il netto predominio dei melodrammi di Metastasio rispetto ad altre opere tradotte: il primo contatto con il teatro è perciò legato quasi esclusivamente al melodramma italiano, che all'epoca era all'apice della propria espansione europea⁵.

³ Il riferimento è, ovviamente, al fondamentale volume di G. Folena, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, p. 6, sull'italiano in Europa.

⁴ Riprendiamo in questo paragrafo, con una serie di modifiche e ampliamenti, quanto già esposto in F. Donatiello, *I primi contatti con il teatro occidentale in Romania: le traduzioni dei melodrammi di Pietro Metastasio nei Principati Danubiani alla fine del XVIII secolo*, «Hiperborea. Journal of History», I, 2, 2014, pp. 111-123.

⁵ Gli studi sulle traduzioni metastasiane in Romania sono poco numerosi: si vedano a questo proposito i contributi di R. Ortiz, *Per la storia della cultura italiana in Rumania*, București, C. Sfetea, 1916 e di Al. Ciorănescu, *Teatrul lui Metastasio în România*, in Id., *Literatură comparată. Studii și schițe*, București, Casa Școalelor, 1944, pp. 123-142. Ma vedi ora le importanti ricerche in

A nostro avviso, l'origine delle prime traduzioni metastasiane è da ricercare, più precisamente, nella richiesta di cultura da parte della nobiltà romena dei Principati, desiderosa di fruire di traduzioni di letteratura europea. I melodrammi si inseriscono così in quel processo di avvicinamento alla cultura occidentale che, in questa prima fase, si contraddistingueva per una preferenza verso la letteratura di intrattenimento (*cărți de delectare*), opere cioè di argomento edificante, contrassegnate da un forte elemento sentimentale e di semplice leggibilità⁶.

Si possono contare otto traduzioni di cinque melodrammi realizzate nei Principati romeni nel periodo di tempo compreso tra il 1783 e il 1808. A queste, va aggiunta la traduzione parziale del *Temistocle* ad opera di Ion Budai-Deleanu, effettuata al fuori dai confini dell'attuale Romania e condotta direttamente su un originale italiano. Ad eccezione di quest'ultima, nessuna delle traduzioni si basa direttamente su un testo originale italiano, bensì su versioni neogreche che circolavano già da tempo in Moldavia e in Muntenia. La penetrazione delle opere di Metastasio nei Principati, come pure di molta cultura occidentale, è perciò legata indissolubilmente alla cultura fanariota. Come ha scritto Nestor Camariano:

A quell'epoca [...] le novità letterarie occidentali di solito erano rese note al pubblico dei lettori romeni attraverso intermediari neogreci. I nobili romeni, conoscitori del greco – la lingua dei salotti e dell'alta società – che all'epoca era al suo massimo sviluppo – si diletavano leggendo romanzi galanti e avventurosi di geniali scrittori occidentali, più spesso in traduzione greca che negli originali francesi, spagnoli o italiani. E quando, per una maggiore diffusione, tentavano di tradurli in romeno, si servivano per la maggior parte delle volte di intermediari greci⁷.

E. Dima, *Traduceri necunoscut ale lui Iordache Slatineanu din teatrul lui Metastasio*, «Anuar de lingvistică și istorie literară», XVIII, A, 1981-82, pp. 121-127 e di E. Dima, G.E. Dima, *Achille in Sciro de Metastasio și versiunea în limba română a lui Iordache Slatineanu*, in *Impulsul Iluminismului în traduceri românești din secolul al XVIII-lea*, ed. de E. Dima și A. Corbea-Hoșie, Iași, Editura Universității «Alexandru Ioan Cuza» din Iași, 2014, pp. 243-285.

⁶ Cfr. Al. Duțu, *Coordonate ale culturii românești în secolul XVIII*, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 157: «La nota sentimentale ha acquistato vigore con la trasposizione, attraverso intermediari neogreci o direttamente dall'originale, dei melodrammi del poeta che ha alietato Vienna, Metastasio, come attraverso la traduzione degli idilli di Salomon Gessner». Cfr. su questo punto Ortiz, *Per la storia della cultura italiana in Rumania*, cit., e Ciorănescu, *Teatrul lui Metastasio în România*, cit., pp. 124-125: «L'atmosfera arcadica, la semplicità dell'intrigo amoroso, il sentimentalismo piano e il pathos lirico, sono elementi che potevano essere compresi dai lettori della nobiltà romena [...]. Con la sparizione, a causa della traduzione, dell'interesse per la forma, l'unico che oggi ci attirerebbe verso questo teatro, potevano attirare questi lettori soltanto lo svolgimento dell'azione scenica e il racconto, di solito molto banale, delle vicende amorose rappresentate».

⁷ Cfr. A. Camariano-Cioran, *Spiritul revoluționar francez și Voltaire în limba greacă și română*, București, Cartea Românească, 1946, p. 138.

Nella tabella sottostante si trascrive l'elenco delle traduzioni, indicando i nomi degli autori, i manoscritti e le edizioni a stampa che le testimoniano e l'anno di redazione:

Titolo originale	Traduzione	Autore ⁸	Manoscritti/Ed. a stampa	Datazione
<i>Achille in Sciro</i>	<i>Ahileu la ostrovul Sirului</i>	Alexandru Beldiman	Mss. BAR 1818, BAR 306, BAR 4747 (mutilo)	1783
<i>La clemenza di Tito</i>	<i>Milosârdia lui Tit</i>	Alexandru Beldiman	Ms. BAR 181	1784
<i>Siroe</i>	<i>Siroe</i>	Alexandru Beldiman	Ms. BAR 181	1784
<i>La clemenza di Tito</i>	<i>Milostivirea lui Tit</i>	Iordache Slătineanu	Ms. BAR 3454	Fine XVIII sec.
<i>Siroe</i>	<i>Siroiu</i>	Iordache Slătineanu	Ms. BAR 3454	Fine XVIII sec.
<i>Catone in Utica</i>	<i>Caton</i>	Iordache Slătineanu	Ms. BAR 3454	Fine XVIII sec.
<i>Achille in Sciro</i>	<i>Ahilefs la Schiro</i>	Iordache Slătineanu	Ed. a stampa: Sibiu, 1797 Tipografia lui Martin Hohmaister.	1797
<i>Temistocle</i>	<i>Temistoclu</i>	Ion Budai-Deleanu		Inizi XIX sec.
<i>Artaserse</i>	<i>Artaxerx</i>	Alexandru Beldiman	Ms. BAR 445	1808

Colpisce la presenza di tre soli traduttori e la povertà nella scelta dei titoli, con tre melodrammi tradotti due volte: questa apparente selettività si spiega attraverso un confronto con i titoli delle traduzioni neogreche a noi note, facilmente sovrapponibili a quelle riportate nell'elenco⁹. Le due versioni dell'*Achille*

⁸ Ortiz, *Per la storia della cultura italiana in Rumania*, cit., p. 252 attribuisce ad Alexandru Beldiman la traduzione de *La clemenza di Tito* contenuta nel ms. BAR 181 e poi subito quella dell'*Achille in Sciro* contenuta nel ms. BAR 1818. L'*Artaxerx* contenuto nel ms. BAR 445 viene citato da Ciorănescu, *Teatrul lui Metastasio în România*, cit., p. 127, senza attribuzione, mentre sono indicati come di Alexandru Beldiman le traduzioni metastasiane del ms. BAR 181. Dima, *Traduceri necunoscut ale lui Iordache Slătineanu din teatrul lui Metastasio*, cit., p. 123 attribuisce le traduzioni del ms. 3454 a Iordache Slătineanu secondo criteri linguistici.

⁹ Ivi, p. 121: «Un inventario dei melodrammi tradotti in neogreco nel XVIII secolo è riprodotto da Ortiz sulla base di Papadopoulos-Vretos e comprende: un manoscritto del 1758 contenente *Semiramide*, due volumi stampati a Venezia nel 1779: [vol. I: *Artaserse, Adriano in Siria, Demetrio*; vol. II: *La clemenza di Tito, Siroe, Catone in Utica*], *Achille in Sciro* e *Demofonte* pubblicati a Vienna

in *Sciro*, rispettivamente dovute ad Alexandru Beldiman e a Iordache Slătineanu, sono entrambe derivate dal medesimo intermediario greco, testimoniato dall'edizione viennese del 1794: per la traduzione di Beldiman, databile *ante* 1783, è necessario ipotizzare la presenza di una sua copia manoscritta, oggi perduta, che doveva circolare nell'area dei Principati sin dagli anni Ottanta del Settecento¹⁰. Anche la trilogia metastasiana testimoniata dal manoscritto romeno BAR 3454, contenente le traduzioni del *Siroe*, del *Catone in Utica* e de *La clemenza di Tito*, tradotta anch'essa da entrambi gli autori citati, è perfettamente sovrapponibile al secondo tomo dell'edizione viennese del 1779¹¹. Si può ritenere, dunque, che la circolazione di precise traduzioni neogreche abbia determinato le scelte dei traduttori romeni, secondo la reperibilità dei testi stessi, piuttosto che attraverso un consapevole programma di selezione.

Dal punto di vista degli esiti letterari, le prime traduzioni teatrali in romeno si sono rivelate piuttosto deludenti agli occhi della critica novecentesca. I pochi studi sull'argomento ne danno un giudizio generalmente negativo, ritenendo questi primi testi troppo vicini al loro intermediario greco e certamente non all'altezza dell'originale italiano. Secondo Alexandru Piru, la traduzione dell'*Artaserse*, testimoniata dal ms. BAR 445 (tuttavia copiato molto tempo più tardi, nel 1807) sarebbe la più antica e presenterebbe una lingua pesantemente compromessa dai grecismi e troppo vicina al registro popolare e colloquiale, decisamente inadatta a riprodurre la raffinata lingua poetica dell'originale italiano¹². Va detto che, generalmente, le stesse versioni neogreche, che sono alla base di quelle romene, non godono di giudizi lusinghieri da parte della critica, essendo considerate mere prosificazioni, incapaci di confrontarsi con l'equilibrio drammaturgico delle opere metastasiane.

Ramiro Ortiz dedica una certa attenzione alla traduzione de *La clemenza di Tito* realizzata da Alexandru Beldiman¹³, trascrivendone anche alcuni frammenti, quali l'argomento (*Pricina*), i personaggi, alcuni passaggi della prima scena dell'atto primo e l'*explicit* che attesta l'autografia del manoscritto. La traduzione

nel 1794, *Temistocle*, Vienna 1796, e l'*Olimpiade*, Vienna, 1797».

¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 122: «L'autore della traduzione *Ahileu la ostrovul Sirului*, identificato nel moldavo Alexandru Beldiman, ha usato nel manoscritto la medesima versione neogreca, in cui erano inseriti passaggi versificati, usata dopo la stampa anche da Iordache Slătineanu per la traduzione dal titolo *Ahilefs la Schiro* (Sibiu, 1797)». Anche Ciorănescu, *Teatrul lui Metastasio în România*, cit., p. 134 ipotizza che la traduzione si basi sull'edizione di Vienna.

¹¹ Cfr. *ivi*, p. 122: «Il ms. 3454 della Biblioteca dell'Accademia Romana, che porta il titolo *Dintr-ale lui Metastasio* ('Dalle opere di Metastasio'), comprende 86 carte e reca la traduzione di tre opere dal secondo volume dell'edizione greca delle opere di Metastasio del 1779 [...]. Il traduttore segue da vicino l'originale greco [...]».

¹² Al. Piru, *Istoria literaturii române*, vol. II: *Epoca premodernă*, București, Editura didactică și pedagogică, 1970, p. 23.

¹³ Cfr. Ortiz, *Per la storia della cultura italiana in Rumania*, cit., pp. 252-260.

viene giudicata «pessima»¹⁴, giudizio cui si associa lo stesso Ciorănescu, che vi si sofferma distesamente¹⁵. Lo storico del teatro nota un processo di semplificazione del linguaggio teatrale metastasiano e un tentativo di acclimatamento culturale che pesano fatalmente sulla sua riuscita: il traduttore cerca di avvicinare l'opera metastasiana al livello dei suoi lettori, con il risultato di allontanarsi irrimediabilmente dallo spirito dell'originale.

Più riuscita sembrerebbe la versione dell'*Achille in Sciro*: la traduzione greca di riferimento è di qualità superiore rispetto alle altre e conserva una distinzione tra recitativi (in prosa) e arie (in versi brevi). Il traduttore romeno mantiene la prosimetria, adoperando, inoltre, una lingua meno esposta ai grecismi e cimentandosi in passaggi versificati corrispondenti alle ariette di fine scena¹⁶. La traduzione dimostra come la qualità delle versioni romene dipenda fatalmente dal valore letterario dell'intermediario neogreco.

Iordache Slătineanu, grazie all'attribuzione dei tre testi contenuti nel ms. 3454 proposta da Eugenia Dima, sarebbe il più prolifico traduttore romeno di opere metastasiane¹⁷. Ciorănescu le giudica meglio riuscite rispetto a quelle di Beldiman, soprattutto, perché meno dipendenti dal punto di vista linguistico nei confronti degli intermediari greci¹⁸. L'uso di una fonte neogreca per la traduzione dell'*Achille in Sciro* sembrerebbe dovuto a motivazioni contingenti: Slătineanu conosceva l'italiano e, secondo Dima, la presenza di alcuni neologismi romanzi e l'uso limitato di grecismi ne sarebbe una prova¹⁹. La maggiore autonomia rispetto al testo neogreco ha attirato l'attenzione dei commentatori: Ramiro Ortiz ne dà un giudizio positivo, ponendosi in continuità con quanto affermato già da Iorga, «intorno ai pregi della versificazione e all'armonia metastasiana, che appare ancora qua e là dove la traduzione ne è meglio riuscita e il verso scorre più facile e armonioso»²⁰. Secondo Ortiz «l'armonia e la scorrevolezza delle strofette in fin di scena ci fan supporre che lo Slătineanu tenesse presente anche il testo italiano e ne derivasse quei pregi che non potevano

¹⁴ Ivi, p. 254.

¹⁵ Ciorănescu, *Teatrul lui Metastasio în România*, cit., p. 130: «La traduzione della *Clemenza di Tito* [...] è un tentativo che presenta le stesse aporie del collega anonimo, sempre moldavo, che aveva tradotto l'*Artaserse*». Si ricorda che per Ciorănescu l'autore della traduzione dell'*Artaserse* è anonimo.

¹⁶ Cfr. ivi, pp. 134-137.

¹⁷ Secondo la studiosa, si sarebbe formato a Bucarest in una scuola di lingua greca, ma doveva conoscere anche l'italiano visto che «ha tradotto il melodramma *Demetrio* di Metastasio dall'italiano al greco»: Dima, *Traduceri necunoscuta ale lui Iordache Slătineanu din teatrul lui Metastasio*, cit., p. 123.

¹⁸ Ciorănescu, *Teatrul lui Metastasio în România*, cit., p. 133; alle pp. 133-134 trascrive una scena dell'opera.

¹⁹ Ivi, p. 122.

²⁰ Ortiz, *Per la storia della cultura italiana in Rumania*, cit., p. 60.

certo venirgli dalla traduzione greca»²¹. Dello stesso parere è Alexandru Piru, che associa nel giudizio positivo anche la traduzione di Alexandru Beldiman: «amândouă versiunile pornesc de la traducerea grecească, totuși conțin versuri notabile»²². Rimanendo fedeli al loro intermediario greco, i due traduttori hanno mantenuto la suddivisione tra recitativo in prosa e arie in versi, raggiungendo nelle parti versificate esiti stilistici finalmente convincenti.

Il transilvano Ioan Budai-Deleanu, grandissimo intellettuale e letterato (come lo saranno Heliade Rădulescu, Negruzzi e Asachi), è l'unico, all'epoca, che traduce direttamente dall'italiano. La sua versione parziale del *Temistocle* metastasiano, edita recentemente²³, nasce all'interno di un ambiente culturale, come quello della Scuola Transilvana, che promuove esplicitamente l'occidentalizzazione della lingua e della cultura romena in senso romanzo. Il testo è interamente versificato e segue con fedeltà l'originale italiano, anche nei suoi aspetti retorici e linguistici, creando uno stile 'artificiale', ma artisticamente rilevante. I giudizi di Ortiz sono decisamente positivi, mostrando di considerarla la migliore tra le otto traduzioni metastasiane («per essere la sola traduzione *in versi* che possediamo di un dramma del Metastasio, è forse la più importante di quante abbiamo finora avuto occasione di esaminare»²⁴). Le posizioni linguistiche del traduttore influenzano notevolmente l'aspetto della traduzione: assenti i grecismi, l'alfabeto cirillico viene sostituito dall'alfabeto latino, in conformità con le precoci tendenze italianiste di Budai-Deleanu. Da questo punto di vista, il metodo traduttivo dell'autore transilvano anticipa alcune delle posizioni delle generazioni successive, fondate sul duplice principio della fedeltà al testo originale e della necessità di avvicinamento del romeno alle lingue romanze occidentali di riferimento.

Come abbiamo visto da queste breve rassegna, le traduzioni dei melodrammi di Metastasio nascono in un rapporto di stretta dipendenza con gli intermediari neogreci e sono esito degli sforzi di singoli traduttori, che non esibiscono ancora la consapevolezza filologica e ideologica che caratterizzeranno le generazioni successive. Alexandru Beldiman e Iordache Slătineanu operano in contesti socio-culturali ancora molto difficili, dove non esiste una vita letteraria di stampo europeo e la richiesta di opere in lingua romena non è ancora percepita come una necessità da parte della nobiltà grecofona.

Il forte eclettismo e l'eterogeneità nella scelta delle opere sono causati dalla

²¹ Ivi, p. 62.

²² Piru, *Istoria literaturii române*, vol. II, cit., p. 24.

²³ I. Budai-Deleanu, *Opere*, ediție îngrijită, cronologie, note și comentarii, glosar și repere critice de G. Chivu și E. Pavel, studiu introductiv de E. Simion, București, Academia Română, Fundația Națională pentru știință și Artă, 2011, pp. 1063-1074 (note a pp. 1209-1211). Ne abbiamo una trascrizione parziale in Ortiz, *Per la storia della cultura italiana in Rumania*, cit.

²⁴ Ortiz, *Per la storia della cultura italiana in Rumania*, cit., p. 268.

scarsità di materiale occidentale, che spingeva alla traduzione di tutto ciò che fosse a disposizione, indipendentemente dalla sua qualità e dal fatto che fosse di seconda mano. Si comprende la ragione per cui i traduttori romeni abbiano fondato le proprie traduzioni su testi neogreci, più facilmente reperibili e più 'semplici' rispetto all'originale italiano, legato a un'estetica ancora troppo raffinata per i gusti della nobiltà locale. I boiari romeni dei Principati si riconoscevano, del resto, nei modelli e nei gusti letterari della società fanariota ed adoperavano il neogreco come lingua di cultura. Questo fatto rallentava la fruizione diretta di opere letterarie occidentali in lingua originale e limitava la richiesta di opere in lingua romena.

La mancanza di tipografie costringeva, inoltre, a una diffusione delle opere in forma manoscritta, spesso lenta e caratterizzata da una progressiva degenerazione della qualità dei codici. Infine, non esistevano istituzioni culturali deputate alla creazione di una vita culturale stabile, patrocinata in qualche modo dallo stato, che garantisse quell'ufficialità che, invece, caratterizzerà i tentativi di Asachi e di Heliade Rădulescu²⁵.

Allargando il nostro sguardo alle restanti traduzioni del periodo, la figura più rappresentativa è sicuramente quella di Alexandru Beldiman, il primo grande traduttore in lingua romena, almeno per la quantità di opere affrontate. Effettivamente, il numero di romanzi, melodrammi e commedie da lui tradotte è prodigioso ed è stato realizzato nel corso di un'attività che si prolunga per più di quarant'anni. Come ha scritto Mircea Angheliescu, le traduzioni di Beldiman «creano un'intera letteratura»: l'*Odissea* di Omero, *La clemenza di Tito*, *Artaserse* e *Cosroe* di Metastasio, i *Menecmi* di Regnard, l'*Oreste* di Voltaire, *Manon Lescaut* dell'Abbé Prévost, *Numa Pompilio* di Florian, *La morte di Abele* di Gessner, ecc. «Un'attività talmente prodigiosa è possibile solo se determinata dalla coscienza chiara della necessità di un simile atto di cultura. Presuppone sicuramente un'idea alta del ruolo della letteratura e il desiderio di crearla in lingua romena», commenta giustamente Angheliescu²⁶.

Una delle ultime traduzioni realizzate da Alexandru Beldiman è la tragedia *Oreste* di Voltaire, realizzata intorno al 1810 (ne esistono numerosi manoscritti) e pubblicata nel 1820 a Buda. A partire dal 1810 si può notare, infatti, un graduale abbandono di Metastasio, sicuramente dovuto alle mutate esigenze dei lettori, in favore del teatro di Alfieri e di Voltaire. È l'inizio di un netto cambio di mentalità, che condurrà alla definizione di una nuova figura di traduttore: da compilatore di traduzioni manoscritte destinate alla lettura della nobiltà a intellettuale attivo nell'organizzazione della cultura e, spesso, nell'attività pedagogica. Esito

²⁵ Cfr. *ivi*, p. 108.

²⁶ M. Angheliescu, *Preromantismul românesc (până la 1840)*, București, Editura Minerva, 1971, p. 101.

di questo processo sarà l'organizzazione delle prime stagioni teatrali realizzate, non a caso, da personalità legate al mondo dell'istruzione e della scuola, quali Gheorghe Lazăr a Bucarest e Gheorghe Asachi a Iași. Come è già stato messo in luce dagli studiosi precedenti, il periodo metastasiano rimane un momento a sé stante rispetto agli sviluppi successivi del teatro romeno.

3. La creazione di un teatro nazionale e le rivendicazioni politiche e identitarie

Nei primi due decenni dell'Ottocento, su impulso soprattutto della nobiltà fanariota, vengono gettate le basi anche per le prime messe in scena di veri e propri spettacoli teatrali, all'interno della breve stagione di teatro cortigiano, per lo più in lingua neogreca, che si è sviluppata all'interno del gruppo di *Cișmeaua Roșie*²⁷. Grazie al patrocinio e agli interessi della nobiltà fanariota, ha luogo in questi anni una rapida 'sincronizzazione' con il grande repertorio teatrale occidentale. L'affluire di compagnie straniere, negli anni dell'Impero napoleonico e in quelli successivi al Congresso di Vienna, porta a una larga diffusione nell'Europa orientale del teatro francese, tedesco e italiano: a Bucarest e a Iași alcune di queste *troupes* organizzano spettacoli d'opera e di prosa per la nobiltà. Alle compagnie girovaghe si affianca l'attività teatrale in neogreco, spesso legata al mondo della scuola, ma anche ad alcune personalità importanti della diaspora ellenica, che avevano preso residenza stabile nei Principati romeni²⁸.

Il contatto con il teatro francese e neogreco è importante per la formazione e l'educazione di quella classe intellettuale, che avrà successivamente un ruolo preponderante nella vita culturale romena prima del 1848. Agli inizi non vengono create scuole di teatro con attori professionisti, essendo le rappresentazioni affidate a nobili dilettanti o agli allievi delle scuole fanariote. In tale contesto, un ruolo importante è stato svolto dal movimento eterista greco, che vedeva nel teatro un potente mezzo di propaganda ideologica dei propri ideali di liberazione nazionale. Le prime messe in scena della Muntenia hanno luogo proprio nei teatri delle scuole greche, dove, come ha scritto Alterescu, «gli studenti, attori dilettanti e patrioti, desiderosi di servire gli ideali dell'emancipazione nazionale, interpretano con pathos, spesso improvvisando e attualizzando, i lavori di Voltaire e di Alfieri oppure le opere dei rivoluzionari greci»²⁹.

²⁷ Cfr. F. Donatiello, *La traduzione della tragedia Le Fanatisme di Voltaire a opera di Heliade Rădulescu*, «Analele Universității din Oradea, Seria Filologie, Fascicula Limba și Literatură română», XXI, 1, 2014, pp. 159-172.

²⁸ D. Popovici, *Romantismul românesc*, București, Editura tineretului, 1969, pp. 62-63.

²⁹ S. Alterescu *et al.*, *Istoria teatrului în România*, București, Academia Republicii Socialiste România. Institutul de Istoria Artei, Editura Academiei, Republicii Socialiste România, 1965, p.

Nell'ambiente fanariota dei Principati romeni, i greci godevano di una maggiore libertà politica e culturale che in patria. Le terre romene diventano perciò un importante luogo di circolazione di idee e di produzione letteraria, anche originale, di teatro neogreco: la presenza, soprattutto a Bucarest, di importanti personalità intellettuali del mondo neoellenico, spesso con un orizzonte culturale di livello internazionale, permetterà un rapido aggiornamento dei gusti letterari e della scena teatrale. Proprio in questi anni, il teatro neogreco si diffondeva contemporaneamente in numerosi centri dell'Europa dell'Est, da Bucarest a Odessa, ma anche a Trieste e a Vienna, grazie alla presenza di importanti comunità della 'diaspora' greca, che facevano riferimento a tipografie, scuole e teatri.

Le più antiche traduzioni neogreche destinate alla rappresentazione scenica di cui si abbia notizia sono riconducibili geograficamente all'area della Moldavia. Le fonti indirette attestano una rappresentazione a Iași di *La morte de César* di Voltaire e di *Bruto secondo* di Alfieri, quest'ultima datata al 1814, ad opera degli allievi della scuola neogreca della città. L'unica testimonianza giunta fino a noi di una traduzione riconducibile a tale epoca è un lacerto contenuto nel ms. BAR 423 che reca una traduzione parziale in versi del quinto atto del *Brutus* di Voltaire, attribuita a Scavinschi, uno stretto collaboratore di Gheorghe Asachi³⁰.

Un anno importante per la storia del teatro in lingua romena è il 1816, quando viene rappresentato a Iași l'idillio pastorale *Mirtil și Hloe*, traduzione di un'opera di Florian realizzata proprio da Asachi³¹.

Destinatari della *pièce*, che può essere considerata la prima opera teatrale messa in scena in lingua romena, sono gli ambienti cortigiani dei *domnitores* fanarioti, confermando una sovrapposibilità di interessi tra la nobiltà di lingua neogreca e quella locale di lingua romena. I modelli letterari, Florian e Gessner, sono autori cari alle élites culturali del tempo, che condividevano la predilezione di Asachi stesso verso il moralismo attempato di stampo tardo-arcadico presente nei loro testi. Si noti che l'idillismo di Gessner e Florian godrà di larga fama e di un buon successo di pubblico nei Principati romeni almeno fino alla rivoluzione del Quarantotto³².

A distanza di molti anni, anche allo scopo di sottolineare il proprio ruolo di 'padre' della moderna letteratura romena in area moldava, Asachi deciderà di pubblicare la breve pastorale nel 1850, con il titolo *Mirtil și Hloe. Pastorală prelucrată de Gh. Asachi. Cea întâi piesă dramatică reprezentată în limba română*³³.

146.

³⁰ In questo manoscritto è contenuta anche una traduzione in versi in neogreco della tragedia *Zaira*.

³¹ Popovici, *Romantismul românesc*, cit., p. 64.

³² G. Sorescu, *Gheorghe Asachi*, București, Editura Minerva, 1970, p. 187.

³³ Il testo della pastorale è edito da Ursu in G. Asachi, *Opere*, ediție critică și prefață de N.A. Ursu, București, Editura Minerva, 1981, pp. 485-500, la *Precuvântare* a pp. 480-481 e le note a pp. 767-

La scelta del genere letterario della pastorale tardo-arcadica rispecchiava non solo, come abbiamo già detto, l'ideologia letteraria, ma anche le idee linguistiche di Asachi, che nell'introduzione alla stampa del 1850 scriveva:

E poiché sarebbe stato eccessivo parlare di eventi storici o di intrighi, allora rappresentabili soltanto in lingua straniera, la modesta Musa ha indossato abiti campestri e con l'aiuto di questo prestigio e del costume nazionale, il più pittoresco per i pastori, i cuori sono rimasti piacevolmente colpiti e l'orecchio ha iniziato ad abituarsi alla lingua che allora era soltanto un dialetto³⁴.

Il romeno sarebbe stato, dunque, una lingua ancora inadatta all'epica e agli intrighi di salotto, mostrandosi invece molto più appropriato per la poesia campestre, che rappresenta in modo migliore il «costume nazionale»: si tratta perciò della sovrapposizione di un *tópos* letterario molto antico, ripreso anche dall'Arcadia (la quiete della vita pastorale contrapposta agli intrighi della vita cittadina), che si adatta perfettamente a una celebrazione della realtà rurale romena. Probabilmente, anche per questi aspetti stilistico-tematici, autori come gli idillisti tardo-settecenteschi e la stessa Arcadia continueranno a essere oggetto di grande interesse per il mondo intellettuale romeno. Va ricordato che, accanto alla pastorale arcadica, Asachi avrebbe tentato qualche anno dopo anche la grande tragedia francese: alla rappresentazione di *Mirtil și Hloe* sarebbe seguita quella del dramma *Alzira* di Voltaire, in una traduzione ora andata perduta³⁵.

È a Bucarest, tuttavia, che si sviluppa l'esperienza teatrale più ricca e dagli esiti più duraturi, grazie agli interessi del *domnitor* fanariota Ioan Caragea (1812-1818) e, soprattutto, della figlia Ralu. Inizialmente si ha notizia di alcune rappresentazioni private negli appartamenti della nobildonna, con singole scene tratte dalle tragedie di Alfieri e Voltaire, eseguite da giovani appartenenti alla classe nobiliare; l'edificio che ospiterà il cosiddetto teatro di *Cișmeaua Roșie* verrà invece creato nell'autunno del 1817³⁶. Qui vengono organizzate rappresentazioni con *troupes* straniere, tra cui si ricorda un' *Italiana in Algeri* di Rossini alla fine del 1818.

Domnița Ralu provvede anche alla formazione degli attori e all'organizzazione della messa in scena. A proprie spese, invierà a Parigi il giovane Constantin Aristia nel 1818, per compiere un anno di studi teatrali³⁷. Aristia, che è

769. Pur segnalandoli (pp. 768-769), Ursu non fornisce un apparato contenente le lezioni dei due manoscritti (Biblioteca Arhivelor Statului din Iași, mss. 219 e BAR 2364) che tuttavia presentano, secondo Ursu, una grafia meno modernizzata, frutto anche degli interventi dei copisti.

³⁴ Asachi, *Opere*, cit., pp. 480-481.

³⁵ Cfr. Camariano-Cioran, *Spiritul revoluționar francez și Voltaire în limba greacă și română*, cit., p. 153.

³⁶ Cfr. Alterescu *et al.*, *Istoria teatrului în România*, cit., p. 146.

³⁷ A.M. Popescu, Al. Machedon, *Constantin Aristia*, București, Meridiane, 1967, p. 7. Cfr. anche *ivi*,

una delle personalità di maggior rilievo della cultura romena *prepașoptistă*, avrà modo di proseguire, durante l'esilio dopo il 1821, i propri studi all'estero, questa volta in Italia, per poi tornare in patria e lavorare alle prime traduzioni romene di tragedie alfieriane e alla prima versione romena dell'*Iliade*.

A partire dal 1818, con l'allontanamento di Caragea e la successione di Alexandru Suțu (1818-1821), il teatro di *Çișmeaua Roșie* vedrà l'organizzazione di una stagione maggiormente organica, caratterizzata dalla presenza di repertorio occidentale tradotto in greco e in romeno e di opere originali di autori neogreci; inoltre il tetaro sarà oggetto di un controllo statale più serrato da parte della censura. Il primo lavoro teatrale rappresentato, di cui si abbia notizia certa, sembrerebbe essere la tragedia *La mort de César* di Voltaire, tradotta da Seruios, rappresentata il 23 febbraio 1819, versione che godeva di grande successo anche al di fuori dell'area dei Principati³⁸. Il primo spettacolo in lingua romena di cui abbiamo notizia è una traduzione dell'*Ecuba* di Euripide a opera di A. Nănescu, rappresentata sempre nel 1819. Tra gli attori della tragedia euripidea, tutti dilettanti e allievi di Gheorghe Lazăr presso il collegio di *Sfântul Sava*, c'era anche il giovane Heliade Rădulescu nel ruolo *en travesti* della protagonista. Altre opere francesi rappresentate in traduzione romena sono l'*Avare* di Molière e *Pompei* di Corneille, tradotti da Ladislav Erdely, un amico di Gheorghe Lazăr³⁹.

Il repertorio proposto dal teatro di *Çișmeaua Roșie*, come anche quello rappresentato frammentariamente presso gli appartamenti di *Domnița Ralu*, è piuttosto compatto e mostra perfettamente quali fossero i nuovi gusti teatrali della nobiltà dei Principati, soprattutto quella di lingua neogreca, ormai in stato di agitazione pre-rivoluzionaria. Forniamo un elenco delle opere registrate in *Istoria teatrului în România* di Alterescu, con alcune aggiunte e precisazioni⁴⁰:

p. 16: «A causa del desiderio di innalzare la qualità delle rappresentazioni teatrali greche Domnița Ralu ha inviato Costache Aristia a studiare recitazione con il noto attore Joseph François Talma, innovatore nel teatro, promotore del neoclassicismo, seguace della rivoluzione francese e amico di Napoleone Bonaparte».

³⁸ L'informazione è contenuta in «Revue Encyclopédique» (Avril 1819, p. 171) come riporta Al. Piru, *Poezii Văcărești*, București, Editura Tineretului, 1967, p. 80. In Alterescu *et al.*, *Istoria teatrului în România*, cit., p. 146 viene indicata la tragedia *Brutus* di Voltaire come prima opera teatrale rappresentata in greco nel dicembre 1818. Sulla data della prima rappresentazione non c'è accordo tra i commentatori: probabilmente ne è stata eseguita qualche scena presso gli appartamenti di Domnița Ralu, ma Camariano indica la prima data di rappresentazione certa il 17 marzo 1820 (confermata anche da Alterescu). La traduzione di questa tragedia è stata stampata in volume.

³⁹ Ivi, p. 147: «Grazie al sostegno degli intellettuali della regione ha luogo un evento importante per la storia del teatro di Țara Românească: viene rappresentato nella sala di *Çișmeaua Roșie* nel 1819 il primo spettacolo in romeno con la tragedia di Euripide *Ecuba*, tradotta da A. Nănescu. Gli attori sono dilettanti, allievi di Gheorghe Lazăr del collegio di San Sava: il ruolo della protagonista era interpretato da Ion Heliade Rădulescu», ovviamente *en travesti*.

⁴⁰ Ivi, p. 146, nota 12.

Traduzioni in romeno

Ecuba di Euripide, traduzione di Nănescu, 1819.

L'avare di Molière, traduzione di Ladislav Erdely, post 1819.

Traduzioni in greco

Phèdre di Racine, traduzione di I.R. Nerulos, gennaio 1819.

La morte di Cesare di Voltaire, traduzione di Seruios, febbraio 1819.

Merope di Alfieri, traduzione di Seruios [1819?].

Temistocle di Metastasio, traduzione di G. Rusiadi, maggio 1819.

Oreste di Alfieri, 21 novembre 1819.

Filippo II di Alfieri, maggio 1820.

Brutus di Voltaire traduzione di M. Hristaris, marzo 1820.

Agathocle di Voltaire, traduzione di Seruios, 1820.

Aristodemo di Monti.

Teatro originale in lingua greca

Aspasia di Nerulos, prima rappresentazione nel 1811, ripresa nel marzo 1819.

La morte di Patroclo di Atanasie Hristopoulos, rappresentata nel 1819.

Polixenia di I.R. Nerulos, gennaio 1820.

La morte di Filottete di Pikkòlos.

Demostene di Pikkòlos.

Timoleone, imitazione da Alfieri di I. Zambelios nel 1820.

Si nota una netta prevalenza delle opere di Alfieri, di Voltaire e dei loro imitatori neogreci, quali Nerulos, Zambelios e Pikkòlos. La scelta di soggetti neoclassici, riconducibili alla grecità (la prima tragedia rappresentata in romeno è addirittura un classico euripideo), rientra sicuramente all'interno di una nuova concezione del teatro ormai alfieriana e voltairiana. La tragedia acquista un ruolo politico di rivendicazione nazionale, mostrando una forte componente anti-tirannica sconosciuta al modello metastasiano e anacreontico, in voga negli anni precedenti. La 'diaspora' greca si rivela perciò un fattore di rinnovamento, che condiziona nel profondo la vita intellettuale dei Principati. L'ultima fase dell'Illuminismo neogreco, che sfocerà successivamente nei moti rivoluzionari degli anni Venti, impone nei Principati danubiani una nuova concezione della letteratura teatrale, che ha come modelli Alfieri e Voltaire sul versante tragico, Molière su quello comico. Si tratta di un passaggio cruciale della modernizzazione della cultura romena, che preannuncia e condiziona molti degli sviluppi successivi, quando, con la creazione della *Societatea filarmonică*, nel 1833, si porrà il problema della creazione di un repertorio teatrale in lingua romena.

4. L'italianismo, Metastasio e la modernizzazione della cultura romena

Le prime traduzioni del teatro metastasiano anticipano, dunque, il sorgere di quella straordinaria Übersetzungskultur che dominerà tutto il primo Ottocento

romeno e sarà un fattore centrale e decisivo nell'aprirsi alla modernità (e all'Occidente) della letteratura nazionale⁴¹. Si tratta, del resto, di un momento particolarmente propizio per l'instaurarsi delle traduzioni al centro del sistema letterario. Come abbiamo già visto, a cavallo tra gli ultimi decenni del Settecento e i primi dell'Ottocento, la letteratura romena moderna muove i suoi primi passi: l'intero sistema, dalla lingua letteraria, ai generi, alle retoriche dominanti, è in continuo movimento, nulla ancora si è cristallizzato. In particolare, il sistema è privo di precedenti autoctoni e di modelli autorevoli per la maggior parte dei generi letterari occidentali moderni, come, ad esempio, la poesia lirica o il teatro. Non solo: in questo medesimo periodo, le élites intellettuali romene scoprono letteralmente l'Occidente e iniziano a percepire la propria cultura come una cultura 'periferica', che aspira a recuperare il tempo e lo spazio che la separano da un 'centro', di cui si sente parte. Sono tali condizioni che hanno determinato il ruolo fondamentale delle traduzioni e della loro forza modellizzante sulla scena letteraria romena, in un momento storico di mutamenti più profondi, che hanno investito le strutture civili, politiche ed economiche e che getteranno le basi, di fatto, per la nascita della nazione romena moderna⁴².

I boiari valacchi e moldavi che, alla fine del Settecento, traducono i melodrammi metastasiani sono, inoltre, i precursori della grande stagione dell'italianismo romeno del primo Ottocento, che segnerà la fortuna postrema dell'italiano in Europa quale lingua della poesia e della letteratura, recuperando all'interno della cultura romena, quando ormai già da tempo sulla scena europea era declinato il prestigio dell'italiano, un processo che in Occidente si era svolto nei secoli precedenti, a partire almeno dal Cinquecento. Inizia proprio con Metastasio, infatti, la corrente che porterà la letteratura romena a sperimentare fenomeni che erano già stati ampiamente attraversati dalle altre grandi culture e letterature nazionali europee: l'espansione del petrarchismo, l'impatto con la lingua poetica italiana, l'eteroglossia, la traduzione dei grandi classici (da Dante, Ariosto e Tasso, fino a Monti, Metastasio e Alfieri), l'assimiliazione di

⁴¹ Sulla questione complessa della modernizzazione della Romania ha tracciato di recente un bilancio critico molto acuto ed interessante S. Alexandrescu, *La modernizzazione della Romania*, in *Geografia e storia della civiltà letteraria romena nel contesto europeo*, a cura di B. Mazzoni e A. Tarantino, Pisa, Plus-Pisa University Press, 2010, pp. 1-58. Per il concetto di *Übersetzungskultur* vedi A.P. Frank, *Translation as System and Übersetzungskultur: On Histories and Systems in the Study of Literary Translation*, «New Comparison», VIII, 1989, pp. 85-98.

⁴² Cfr. I. Even-Zohar, *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, «Poetics Today», XI, 1, 1990, pp. 45-51, in particolare p. 47, dove sono individuate le principali condizioni storico-culturali che favoriscono la centralità delle traduzioni all'interno di un sistema letterario (o *literary polysystem*, secondo la terminologia di Even-Zohar): «(a) when a polysystem has not yet been crystallized, that is to say, when a literature is 'young' in the process of being established; (b) when a literature is either 'peripheral' (within a large group of correlated literatures) or 'weak' or both; and (c) when there are turning points, crises, or literary vacuums in a literature».

generi, forme poetiche, metri, procedimenti stilistici appartenenti alla tradizione italiana.

Come è già stato detto, per i romeni i primi contatti con la poesia italiana avvengono per via indiretta, grazie a intermediari neogreci e alle tante traduzioni di classici italiani che circolavano all'interno del fertile *milieu* culturale del tardo periodo fanariota⁴³. È proprio la lettura delle traduzioni greche che fa nascere negli scrittori romeni dei Principati il desiderio di tradurre quei medesimi testi nella propria lingua, all'inizio per puro spirito di emulazione e per diletto personale. E certamente l'etichetta di 'dilettanti' o *amateurs* si attaglia perfettamente a figure come quelle di Alecu Beldiman e di Iordache Slătineanu, grandi boiari, con importanti cariche politiche nell'amministrazione fanariota, che si avvicinano ai testi metastasiani per il gusto mondano della novità letteraria. Le loro traduzioni romene, esemplate sulle versioni neogreche, possono essere considerate una vera e propria palestra in cui si è formato, per la prima volta presso i letterati romeni, il gusto per la poesia moderna. Non vi sono ancora in Beldiman e Slătineanu preoccupazioni stilistiche per la costruzione di una lingua letteraria ed è certamente estraneo alla loro ideologia quel nesso organico e inscindibile tra Lingua e Nazione che sarà al centro della attività letteraria, politica e civile degli intellettuali romeni appartenenti alle generazioni immediatamente successive, per i quali l'opera stessa di traduzione sarà «un atto di patriottismo», essendo legata a doppio filo al sorgere dell'idea nazionale e alla costruzione di uno stato moderno⁴⁴. In questo senso, le prime traduzioni da Metastasio non vanno giudicate sulla base dei loro risultati puramente letterari (ancora molto incerti), ma sulla novità dell'operazione in quanto tale. Al loro interno, per la prima volta, il romeno moderno, che all'epoca è una lingua ancora tutta da costruire, riconosce se stesso come lingua letteraria, sperimenta i propri limiti e le proprie possibilità, guardando in faccia le altre grandi lingue di cultura europee.

Nell'*Achille in Sciro* di Slătineanu, ad esempio, i personaggi parlano una lingua per nulla segnata da preoccupazioni letterarie, anzi con forti intromissioni del parlato e dei registri colloquiali. La sua disinvoltura e, a volte, la sua ruvida naturalità è lontanissima dall'eleganza e dalla sostenuta letterarietà dell'italiano metastasiano. Allo stesso modo, i settenari delle arie italiane, con il loro fluido cantato (gli unici brani ad essere tradotti in versi), vengono riprodotti in romeno

⁴³ Oltre al già citato saggio di Nestor Camariano, si veda anche Al. Marcu, *Torquato Tasso în romantica românească*, «Studii italiene», III, 1936, pp. 5-88.

⁴⁴ Il riferimento è alla celebre formulazione di F.O. Matthiessen, *Translation. An Elizabethan Art*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1931, p. 3, riguardante le traduzioni inglesi di epoca elisabettiana: «the translator's work was an act of patriotism». Sulla questione vedi anche le interessanti considerazioni di A. Petrina, *Machiavelli in the British Isles. Two Early Modern Translations of The Prince*, Farnham, Ashgate, 2009, p. xi.

con gli ottosillabi trocaici, che richiamano i versi tipici della poesia popolare. Bisogna, tuttavia, partire da qui per capire quello che succederà nei decenni successivi sulla scena letteraria romena, con autori come Gheorghe Asachi o Heliade Rădulescu, che continueranno a confrontarsi con la lingua poetica italiana e con il suo 'grande stile', mettendo in atto una complessa e ampia gamma di esercizi emulativi, decisivi per la nascita della poesia romena moderna⁴⁵.

⁴⁵ Per un quadro complessivo della questione, ci permettiamo di rimandare a D.O. Cepraga, *Esperimenti italiani. Studi sull'italianismo romeno dell'Ottocento*, Verona, Fiorini, 2015.

Prolegomeni alla traduzione dei libretti d'opera nel '700

CAROLINA PATIERNO

In the context of cultural exchanges between France and Italy throughout the eighteenth century, studying translations of opera librettos in a historicist perspective needs to consider the Arcadian influence in terms of translation methods, as well as the debate on the superiority of the French language and music, and the conditions imposed by the new dramaturgies on the opera stage, too. This essay aims to offer a preliminary overview of an analytical study about the eighteenth-century translations of opera librettos.

Mais que faut-il donc faire pour bien connaître les poètes qui ont écrit dans une langue étrangère? Il faut l'apprendre¹

Nell'Europa gallicisé dal razionalismo cartesiano e dal *sermo solutus* dell'idioma d'oltralpe, la prospettiva critica sul processo interlinguistico francese *versus* italiano (e viceversa), prima ancora di riguardare l'opera in musica, dovette passare attraverso la vorace ricezione che in Italia interessò le esperienze letterarie e artistiche d'oltralpe, passaggio obbligato per quel processo di 'infranciosamento' che determinò, fra accoglienze cosmopolite e rifiuti nazionalistici, la formazione di una nuova sensibilità del Settecento italiano². Antefatti di certo

¹ J.-B. D'Alembert, *Oeuvres complètes de d'Alembert*, vol. IV: *Observations sur l'art de traduire en général et sur cet essai de traduction en particulier*, Paris, Bossange, 1822, p. 35.

² Per un quadro dell'influsso della lingua francese sull'italiano nel Settecento si veda, oltre al folto capitolo di Bruno Migliorini in Id., *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1983, pp. 574-580, A. Dardi, *Uso e diffusione del francese in Teorie e pratiche linguistiche nel Settecento italiano*, a cura di L. Formigari, Bologna, il Mulino, 1984, pp. 347-372; H. Bédarida, P. Hazard, *L'influence française en Italie au dix-huitième siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1934; il capitolo di Maurizio Vitale, *La*

complessi nel loro sviluppo e nelle loro dinamiche tuttavia non trascurabili per una ricostruzione storica della traduzione librettistica e della sua poetica, con una consapevolezza tanto maggiore e con una nuova possibilità di meglio capire questa porzione di storia operistica come momento di mediazione fra problemi linguistici e di poetica letteraria, condizioni storiche, culturali e sociali.

Quel fenomeno dell'«italianismo centrifugo»³, internazionalizzato dal primato dell'opera lirica nostrana e dalla sua diffusione europea, vagheggiato e recepito anche solo a livello di purità sonora, si vide opporre una spinta uguale e contraria proveniente oltralpe, forse ancora più pervasiva per quel complesso dialogo e confronto culturale che, sin dai tempi del dibattito sulla traduzione delle lingue classiche nelle moderne, impegnava Italia e Francia su posizioni di patriottico compiacimento. Ben pareva al Salfi questa *communication reciproque des nations*⁴ un grande *avantage* in termini di progresso culturale, come tale recepito dalla critica storico-linguistica a noi più vicina, al di là della linfa velenosa che alimentò costantemente i rimbrotti durante l'intero confronto secolare: indice, piuttosto, di profonda conoscenza della lingua e della cultura 'rivale' e di inconscia ammirazione solo apparentemente velata da aspre nervature. Aspre di certo, ma pur sempre motivate da un legittimo desiderio di equità e giustizia laddove irriverenti e spregiudicati furono gli strali con cui da parte francese si indussero gli italiani, al solito ritardatari, ad alzare «lo scudo in difesa della patria»⁵: cosicché l'Arcadia tutta si mosse, spesso con interventi di alto interesse, a smontare l'arroganza bouhoursiana, *casus belli* di una lunga *querelle* che dall'Orsi al Muratori, fino al Settecento inoltrato con Cesarotti, fece della lingua francese «la pietra dello scandalo, il pomo della discordia, l'Elena delle nostre Iliadi»⁶. E, nello sviluppo di quella che fu una puntuale «notomia fino alle vene capellari»⁷ delle censure francesi, la progressione critico-teorica che articolò la reazione italiana e che si mosse entro la complessa organicità della

questione della lingua nel sec. XVIII in Id., *La questione della lingua*, Palermo, Palumbo, 1962, pp. 94-156.

³ Mutuo l'espressione da G. Folena, *L'italiano come lingua per musica nel Settecento europeo* in Id., *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 219-234: 219.

⁴ F.S. Salfi, *Résumé de l'histoire de la littérature italienne*, Paris, Luis Janet, 1826, pp. 56-57.

⁵ L.A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, a cura di A. Ruschioni, Milano, Einaudi, 1971, p. 777.

⁶ M. Cesarotti, *Saggio sulla filosofia delle lingue*, Pisa, Società Letteraria, 1800, p. 143.

⁷ Così Pier Jacopo Martello nella dedica all'Orsi in *Il Vero Parigino Italiano*: «i dialoghi vostri, co' quali avete sì ben vendicata la villana ingiuria fatta, da quello sprezzante Francese alla Poesia Italiana nostra, perché facendo voi notomia fino alle vene capellari del corpo del suo libretto, quei difetti, che una non so qual grazia nel motteggiare, rendea, per così dire, non osservati, e gradevoli, col telescopio della dottrina, ed eloquenza vostra, avete renduti alle viste ancora più grosse e tanto più sensibili, che oggimai hanno dall'esempio infelice del Padre Bours i suoi nazionali ad esser più circospetti, e più cauti, e meno irriverenti nel giudicare», P.J. Martello, *Il vero Parigino Italiano*, in Id., *Scritti critici e satirici*, a cura di H.S. Noce, Bari, Laterza, 1963, pp. 319-388: 319.

sua tradizione culturale con la difesa «de' nostri Italiani autori»⁸, con il richiamo ad analisi storico-stilistiche, sapientemente predisposte dal Muratori⁹, con le diverse interpretazioni sulla 'grammatica costruttura' (in difesa della sintassi inversa dell'italiano), coinvolse, non per ultimo, anche le discussioni sul carattere squisitamente fono-musicale della lingua in rapporto alla sua messa in musica.

Un rilievo importante, quello assunto dalla *querelle* linguistico-musicale, che già Folena, risalendo dalle provocazioni del Bouhours al *Parallèle* del Ragueuet, fino alla formulazioni del Rousseau sull'italiano come «langue propre à la musique»¹⁰, aveva messo in luce, riconducendo esperienza musicale del suo tempo e questioni linguistiche, letterarie, (melo)drammatiche in un tutto organico¹¹. Imprescindibile, d'altra parte, per una ricostruzione dello sviluppo della traduzione dei libretti – ché molte traduzioni furono coeve ai dibattiti linguistici e istituirono su questioni fonico-musicali la loro ragion d'essere –, come pure imprescindibile risulta, sempre nell'ottica di una prospettiva storicistica, l'attenzione arcadica per le traduzioni di ogni tipo, di letteratura propriamente detta come di libretti d'opera, e per i problemi cruciali del processo interlinguistico che la feconda *translatio* dei classici dell'antichità fece urgentemente sentire sin dalla stagione primo-settecentesca. Se pure all'inesauribile amore per la classicità si dovette la formazione di tutta una trattatistica in lingua italiana su idee e teorie della traduzione – benché in vistoso ritardo rispetto alle discussioni che dal d'Ablancourt al gruppo di Port Royal, fino allo scontro fra De La Motte e la Dacier¹², coinvolsero gli intellettuali francesi –, essa fu ben lungi dall'esaurire la complessità dei suoi percorsi teorici in relazione alle opere dell'antichità, qualificando pure le problematiche estetiche ed ermeneutiche del tradurre i testi della letteratura occidentale, soprattutto inglese e francese, letture predilette per la comprensione e assimilazione dei nuovi 'lumi': si pensi al rapporto fra quel criterio di *fedeltà, inerenza ed esattezza*¹³ cui molto dovette la versione iliadiaca

⁸ G.G. Orsi, *Considerazioni sopra un famoso libro francese intitolato La manière de bien penser*, Bologna, Pisarri, 1703, p. 359.

⁹ Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, cit., pp. 777-826.

¹⁰ J.-J. Rousseau, *Lettre sur la musique française*, in *Oeuvres Completes*, vol. V, éd. par B. Gagnebin, M. Raymond et al., Paris, Gallimard, 1961, pp. 291-328: 297.

¹¹ Folena, *L'italiano come lingua per musica*, cit., pp. 219-234.

¹² A tal proposito si veda (oltre al classico M. Fumaroli, *Le api e i ragni. La disputa degli antichi e dei moderni*, Milano, Adelphi, 2005) A. Brettoni, *Idee settecentesche sulla traduzione: Cesarotti, i francesi e altri*, in *A gara con l'autore. Aspetti della traduzione nel Settecento*, a cura di A. Bruni e R. Turchi, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 17-51.

¹³ Cito i criteri esposti da Scipione Maffei nella lettera prefatoria ai suoi *Traduttori italiani o sia notizia de' volgarizzamenti d'antichi scrittori latini e greci che sono in luce*, Venezia, Coleti, 1720, p. 14. Su Maffei traduttore si vedano le osservazioni di M. Mari, *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*, Milano, Istituto di Propaganda Libreria, 1994, pp. 120 sgg. Della fortuna di cui godette la versione del Salvini ci dà testimonianza Cesarotti nell'edizione Brandolese dell'*Iliade*: «La traduzione del Salvini fu decantata per la purità della favella, e per la fedeltà

del Salvini nel farne la linea privilegiata degli italiani nel *vertere* dal greco, e le ammissioni del Rolli nel dare «la più esatta metafrasi che si sia mai letta» del *Paradise Lost*, intendendo aver «non solo tradotto letteralmente i sensi di Milton ma pur anche la poesia»¹⁴; e si pensi ancora al Conti, benché notoriamente laconico intorno al problema del tradurre, e alla sua traduzione dell'*Atalia* raciniana che corredò di alcune note sui propri procedimenti traslativi seguendo «l'idea adottata dall'abate Salvini nella sua *Prefazione ad Omero*»¹⁵.

Secolo, dunque, di fervore traduttorio il Settecento. Dietro quella spinta inesaurevole che fu la *curiositas* illuministica, incapace di darsi un freno di fronte una pluralità di testi stranieri, diversificati nei generi, gli intellettuali italiani, con l'esperienza esercitata sui testi classici e moderni, si volsero a tradurre anche quella particolare, miniaturistica letteratura – i libretti d'opera – che, *ab origine* italiana, fu poi asservita ai tentativi oltramontani di darsi una tradizione d'opera nazionale. Tentativi che, pur nel solco di una pretesa italianizzazione della cultura quale fu quella promossa dal Mazzarino a Parigi, favorirono contrapposizioni orgogliosamente autoctone (la *tragédie lyrique*) in grado di scalzare dal podio l'opera italiana, a lungo detentricessa assoluta di un primato incontrastato.

Ed è in una simile prospettiva di ricostruzione storicistica che si può qui rapidamente articolare il percorso di fecondo contatto europeo che comportò per l'opera italiana, nel suo essere tradotta, la progressiva perdita di quell'*auctoritas* linguistico-musicale fino al secolo precedente tenacemente detenuta per via di una corrispondenza 'ontologica' fra lingua e il genere lirico. Se si eccettua l'esperienza tirolese col Cesti¹⁶, dopo appena un ventennio dai primordi veneziani, e nonostante un congenito nazionalismo inglese¹⁷, l'accoglienza nel circuito

religiosamente osservata, onde i suoi ammiratori vogliono scusarne l'asprezza, la scurità, e lo stento», M. Cesarotti, *Iliade d'Omero volgarizzata letteralmente in prosa e recata poeticamente in verso sciolto italiana dall'abate Melchior Cesarotti*, vol. I, Padova, Brandolese, 1798, p. 248.

¹⁴ P. Rolli, *Vita di Milton*, in Id., *Liriche*, a cura di C. Calcaterra, Torino, Utet, 1926, pp. 5-51: 45. Si veda inoltre, lo studio di Gabriele Bucchi in cui si dimostra l'effettiva corrispondenza letterale al testo inglese: G. Bucchi, *Traduzioni poetiche settecentesche e storia della lingua italiana: il Paradiso Perduto tradotto da Paolo Rolli, in Percorsi incrociati. Studi di letteratura e linguistica italiana*, Atti del I Dies Romanicus Turicensis, a cura di F. Broggi, Insula, Leonforte, 2004, pp. 47-59.

¹⁵ In realtà, nonostante l'esplicito riferimento al Salvini nella Dissertazione sull'*Atalia* («Nella mia traduzione ho seguito l'idea adottata dall'abate Salvini nella sua *Prefazione ad Omero*. Io sono stato religioso nell'esporre i concetti, fedele nel rappresentare l'espressioni delle parole e il giro delle figure dell'originale, diligente e sollecito nel prender l'aria e il carattere dell'autore», A. Conti, *Dissertazione su l'«Atalia» del Racine tradotta nella lingua italiana*, in G. Gronda, *Versioni poetiche di Antonio Conti*, Bari, Laterza, 1966, pp. 105-119: 119), Giovanna Gronda ha ben rilevato come le dichiarazioni dell'autore non trovino perfetta corrispondenza sul piano della concreta prassi del tradurre. Cfr. G. Gronda, *Versioni poetiche di Antonio Conti*, cit., pp. 575-586.

¹⁶ Cfr. S. Staino, *Sulle prime rappresentazioni di Melodrammi all'estero*, in *L'italiano della musica nel mondo*, a cura di I. Bonomi e V. Coletti, Firenze, Accademia della Crusca, 2015, pp. 42-59.

¹⁷ Un celebre testimone dell'epoca, Charles Burney, osserva che «i francesi, dal tempo del cardinale Mazzarino in poi, non hanno più tollerato che un'opera in lingua italiana fosse eseguita nel loro

teatrale di Londra grazie al ruolo decisivo di Handel, l'opera italiana non poté sempre contare sul privilegio dell'intraducibilità di una lingua che, per quanto generalmente ritenuta musicale, per meglio dire «douce, sonore, harmonieuse et accentuée plus qu'aucune autre»¹⁸, restava negletta sui palcoscenici parigini per il semplice fatto di non 'suonare' francese. A partire dalla rappresentazione della *Serva Padrona* di Pergolesi sulle scene dell'*Académie Royale de Musique* nel 1752 – opera rivoluzionaria nel determinare, da parte francese, una presa di coscienza positiva della nostra cultura operistica fino a quel momento misconosciuta¹⁹ – e dalla ben nota *Querelle*, originatasi da essa, fra partigiani del nuovo stile e difensori della tradizione di Lully e Rameau, si fece strada l'idea che andassero cercate nuove vie, anche linguistiche, in direzione conciliante fra opera italiana e opera francese: quella rivoluzione che fece «in un subito un intermezzo e un paio di buffoni»²⁰, con le sue controversie estetiche, tacitamente politiche, aveva mostrato un vuoto importante che era mancanza di un modello comico nel teatro musicale d'oltralpe e ne aveva indirettamente sollecitato processi compensativi, entro un percorso minuzioso, interessantissimo, di adattamenti francesi dell'opera buffa italiana²¹. Così si traduceva la vita vera, il linguaggio vivo dei testi comici italiani, attraverso un'attenta commisurazione di prosodia francese e melodia italiana che pure riuscì in taluni casi – com'è stato visto per la *Servante Maitresse* del Baurans – efficacemente armonica e fedele al testo originale²²:

paese», mentre «gli inglesi, che tollerano tutte le religioni, diedero prova non solo di spirito liberale con il loro rispetto dell'opera italiana ma anche di buon gusto e di buon senso»: Coletti, *L'italiano in Inghilterra nella musica del tedesco Handel*, in *L'italiano della musica*, cit., pp. 70-93: 73.

¹⁸ Rousseau, *Lettre sur la musique française*, cit., p. 297. Sulle teorie linguistico-musicali del Rousseau e sulla proposta di rifondazione del melodramma francese a partire dalle ragioni prosodiche e fonetiche che il ginevrino adduceva come prova di inadeguatezza della lingua francese al canto, mi permetto di rinviare al mio *Riforme operistiche e adattamenti linguistici: il Pygmalion di Rousseau e l'influenza metastasiana*, in *Perché scrivere? Motivazioni, scelte, risultati*, a cura di F. Bianco e J. Špička, Firenze, Cesati, 2017, pp. 361-372.

¹⁹ Sulle conseguenze che la rappresentazione della *Serva padrona* ebbe nel mondo intellettuale francese e italiano cfr. D. Launay, *La Querelle des Bouffons. Texte des pamphlets avec introduction, commentaires et index*, Genève, Minkoff, 1973. Per una disamina sull'opera italiana in Francia nel periodo 1700-1789 si veda A. Fabiano, M. Noiray, *L'opera italiana in Francia nel Settecento. Viaggio di un'idea di teatro*, Torino, EDT, 2013.

²⁰ F. Algarotti, *Saggi*, a cura di G. Da Pozzo, Bari, Laterza, 1963, p. 165.

²¹ Nel quinquennio 1753-57 si assiste a un proficuo periodo d'ibridazione fra opera francese e opera italiana, con numerosi adattamenti, quali parodie-traduzioni ed altri tentativi sperimentali (cfr. Fabiano, Noiray, *L'opera italiana in Francia nel Settecento*, cit., pp. 35-38).

²² Il caso della *Servante Maitresse* di P. Baurans e G.B. Pergolesi (traduzione in francese della *Serva Padrona* di G.A. Federico e G.B. Pergolesi) è emblematico di un parallelismo preciso di testo e musica: il musicologo Michel Noiray giudica, infatti, la traduzione di Baurans un modello del genere, per l'esattezza letterale e per il rispetto dei valori ritmici originali. Cfr. M. Noiray, *De "La Serva padrona" à "La Servante maitresse"*, in *Studien zur deutsch-französischen Musik-*

Lo conosco a quegli occhietti	Je devine
Furbi, ladri malignetti,	à ces yeux, à cette mine
	fine
	lutine
che, se ben voi dite no,	assassine,
	vous avez beau dire non,
	bon, bon,
pur mi accennano di sì.	Vos yeux me disent que si,
	Et je veux le croire ainsi.

È in questo clima di contrapposizione e insieme di fecondo completamente fra opera italiana e francese, sullo sfondo dei velenosi dibattiti in merito al rapporto tra lingua e musica, che questa tentata aderenza del francese alla lingua e alla musica italiana può misurarsi con le più forti esigenze di librettisti e compositori, con un più ampio desiderio di cosmopolitismo, con una corrispondenza più effettiva al bisogno dell'uditorio d'oltralpe, ma anche come effettiva dimostrazione delle potenzialità e di un'articolazione mobilissima della lingua francese: un aspetto, quest'ultimo, del tutto improponibile nell'universo teorico del Rousseau che proprio sulla base di una pretesa inadeguatezza del francese alla musica definiva l'associazione di melodia italiana e lingua francese un «degoûtant assemblage»²³.

Con l'arrivo di Gluck a Parigi e la messa in scena, nel '74, dell'*Orfeo* in lingua francese, l'inesauribile vena rinnovatrice del compositore tedesco, spinto in questo dall'esigenza di rinnovamento dell'*Académie Royale*, riprendeva le istanze sperimentali avviate, con la parodia-traduzione, dalla *Comédie Italienne*, e le riformava, entro un percorso accurato di riscrittura sia testuale sia musicale e di stretta collaborazione fra compositore e traduttore, alla luce dell'«extreme difficulté d'adapter la poésie française à la musique expressive d'un Opéra» già messa in scena e nota in lingua italiana, quale fu il suo *Orfeo* delle prime rappresen-

geschichte im 18. Jahrhundert: Einflüsse und Wirkungen. Aufklärungen, Bd. II, hrsg. Wolfgang Birtel, Christoph-Hellmut Mahling, Heidelberg, C. Winter Universitätsverlag, 1986, pp. 83-88: 83. Tuttavia, l'adattamento di Baurans non fu immune dai virulenti attacchi del filofrancese *Coin du Roi*: nell'anonima *Lettre de M.M. du Coin du Roi, à M.M. Du Coin de la Reine, sur la nouvelle Pièce, intitulée La Servante Maîtresse*, data alle stampe all'indomani delle rappresentazioni alla Comédie-Italienne, si afferma con estrema franchezza che «la musique du Pergolese [...] appliquée à des Paroles françaises est une Musique ridicule».

²³ Rousseau, *Lettre sur la musique française*, cit., p. 328: «Je n'appelle pas avoir une musique, que d'emprunter celle d'une autre langue pour tâcher de l'appliquer à la sienne; et j'aimerais mieux que nous gardassions notre maussade et ridicule chant que d'associer encore plus ridiculement la mélodie italienne à la langue française. Ce dégoûtant assemblage, qui peut-être fera désormais l'étude de nos musiciens, est trop monstrueux pour être admis, et le caractère de notre langue ne s'y prêtera jamais».

tazioni²⁴: in questo modo, fra il «mutare più d'una battuta nella sua partitura» e la fatica del Moline «nel cercare parole appropriate alla musica»²⁵, si ricavò un *Orphée* (1774) che ampi margini d'«indulgence» nella traduzione discostavano di molto dall'originale italiano. Su questa via che costò all'opera italiana il divenire francofona e che ebbe pratica vittoria nel privarla dell'intraducibilità – quel privilegio che la dolcezza del suono italiano rese per lungo tempo sufficiente alle orecchie straniere –, su questa via, la poetica traduttoria di Gluck assolveva a dato determinante per dimostrare, diversamente dalle sperimentazioni della *Comédie Italienne*, l'impossibilità di un preciso parallelismo nel processo di traduzione franco-italiana: a motivo delle inconciliabili diversità linguistiche, già sottolineate dalla linguistica musicale del Ginevrino – «vu la différence entre le deux mélodies et les deux prosodies»²⁶ – sia per la non convenienza che una «musique hermaphrodite», esito cioè della confusione fra «le caractère national des Français et des Italiens»²⁷, avrebbe sulle scene di un *grand opéra*.

Tutto questo vasto convergere, nella costituzione di un prodotto operistico bi-nazionale, di istanze poetiche e di istanze linguistico-musicali in prospettiva traduttologica (nella sua ricchezza di motivazioni storico-culturali e di varietà di contesti), il Du Tillot, intendente borbonico al servizio del duca di Parma, dovette averlo preliminarmente percepito nelle proposte drammaturgiche delle scene parigine se, coi poteri del suo mecenatismo reale, propose d'arricchire «l'italica scena» parmense di «tutte le dovizie della sua nazione». E, prima ancora che il suo progetto sincretico fra *tragédie lyrique* e opera seria prendesse forma e che Traetta, giunto a Parma per tentarne la novità, rielaborasse le musiche che furono di Rameau, il Du Tillot, con l'intenzione di accostumare preventivamente l'udito degli italiani alle opere francesi, incaricò l'abate Frugoni «di tradurre quasi letteralmente Castore e Polluce, Titone e l'Aurora»²⁸: la scelta, nonostante

²⁴ «M. Calzabigi est l'auteur du poème italien; on a suivi aussi littéralement que possible l'original dans la traduction; ce faible ouvrage semble exiger plus d'indulgence qu'aucun autre par l'extrême difficulté d'adapter la poésie française à la musique expressive d'un opéra, qui a déjà été représenté avec succès sur les principaux théâtre de l'Europe», C. Gluck, *Argument*, in C. Gluck, P.L. Moline, *Orphée et Euridice*, Paris, Des-lauriers, 1781, s.n.p.

²⁵ Cito dalla traduzione di alcuni stralci dei *Mémoires de Johann Christian Von Mannlich* riportati in A. Della Corte, *Gluck e i suoi tempi*, Sansoni, Firenze, 1948, p. 168. Un'edizione moderna delle testimonianze di Mannlich, utili per lo studio della vita parigina al tempo di Luigi XV e per gli aneddoti sulla figura di Gluck di cui il Mannlich era fervente ammiratore, è stata curata da K.H. Bender, H. Kleber, *Johann Christian Mannlich. Histoire de ma vie*, 2 voll., Trier, Spee-Verlag, 1989-1993.

²⁶ Cfr. C. Gluck, *Réponse de M. le Chevalier Gluck à un écrit que le fleur Framery a fait paroître dans le Mercure de France du mois de Septembre 1776*, «Mercure de France», Novembre 1776, pp. 184-186: 185; anche in *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck*, Napoli-Paris, Bailly, 1781, p. 101.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Per questa citazione e anche la precedente, si veda C.C. della Torre di Rezzonico, *Memorie*

le ammissioni del Frugoni sulla propria inadeguatezza nel genere drammatico, dovette suonare particolarmente felice per gli spettatori italiani che sulle note dell'originale del Rameau e del Mondoville «solamente bramavano udire nella propria lingua [...] trasportata la grandezza di un sì pomposo spettacolo»²⁹. Il Frugoni, nonostante i suoi limiti – che erano i limiti, spregiati da illuministi e romantici, di un'Arcadia matura, creativamente spenta e consumatasi in frivolezze e ozi spirituali –, pure riuscì in questa impresa di preciso bilinguismo, complice probabilmente il verseggiare facile, «d'una esuberanza inaudita»³⁰, in tutte le forme liriche del secolo. L'abilità della sua vena poetica, la sua tecnica drammatica, già adusa al tradurre i tragici francesi, superò agilmente gli scogli del difficile accordo franco-italiano nella prospettiva di una *fidelitas* che il ricorso alla *propriété* di roussiana memoria pure giustificava per «quelques légers changements»³¹: il che, a ben guardare questi primi testi, sia *Castore e Polluce* che *Titone ed Aurora*, entrambi nei rispettivi libretti con l'originale a fronte, conferma poi come il Frugoni riuscisse effettivamente ad accomodare i versi francesi a quelli italiani, sfruttando abilmente la duttile natura di una lingua che allo sforzo di fedeltà al testo straniero univa, in più, l'accordo di una musica già scritta ed eseguita sulle scene d'oltralpe³².

Storiche e letterarie della vita e dell'opera del Signor abate Carlo Innocenzo Frugoni, in Id. *Opere poetiche del signor abate Carlo Innocenzo Frugoni*, vol. I, Parma, Stamperia reale, 1779, pp. I-LXXXIV: XLII-XLIII. Sui tentativi di riforma italo-francese intrapresi a Parma su impulso del ministro Guillaume du Tillot utili M. Russo, *Tommaso Traetta: i libretti della 'Riforma'. Parma 1759-1761*, Trento, Trento University Press, 2005; G.P. Minardi, *A Parma*, in *Christoph Willibald Gluck nel 200° anniversario della morte*, a cura di C. Del Monte, V. Segreto, Parma, Step cooperative, 1987, pp. 65-82; G. Ferrari, P. Mecarelli, P. Melloni, *L'organizzazione teatrale parmense all'epoca di Du Tillot: i rapporti fra la corte e gli impresari in Civiltà teatrale e Settecento emiliano*, a cura di S. Davoli, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 357-380.

²⁹ Della Torre di Rezzonico, *Memorie Storiche*, cit., p. XLIII. Il *Castor et Pollux* di Rameau, su libretto di Pierre-Joseph-Justin Bernard, fu rappresentato all'Académie Royale de musique il 24 Ottobre 1737, *Titon et Aurore* (Mondoville-Abbé de La Marre) il 9 Gennaio 1753.

³⁰ Mutuo l'espressione da T. Concari, *Il Settecento*, Milano, Vallardi, 1900, p. 42. Sulla figura del poeta Frugoni, Arcade Eginetico, si vedano l'opera di C. Calcaterra, *Storia della poesia frugoniana*, Genova, Libreria Editrice Moderna, 1920 e gli *Atti del convegno sul Settecento parmense, nel secondo centenario della morte di C.I. Frugoni*, Parma, Deputazione di Storia Patria per le Province Parmensi, 1969.

³¹ I libretti di *Castore e Polluce* (1758) e di *Titone e l'Aurora* (1759), editi a Parma dalla stamperia Borsi nella traduzione di C. I. Frugoni con a fronte il testo originale di P.-J. Bernard, per l'uno, e del De La Marre per l'altro, presentano entrambi lo stesso paratesto bilingue con le seguenti note del traduttore: «Le traducteur de cet ouvrage sacrifiant tout a ce qui peut être plus agréable et plus facile aux personnes, qui ignorent le François, s'est attaché à rendre, presque vers pour vers le sens de l'original [...]. On voudra bien passé sur quelques légers changements [...]. On sait que chaque langue a un tour, ou un caractère qui lui est propre», C.I. Frugoni, M. Mondoville, *Titone e l'Aurora*, Parma, Borsi, 1759, p. 7.

³² Ivi, pp. 16-19 (Atto I, scena 1).

Que l'Aurore tarde à paraître!
 De mes soupçons je ne suis plus le maître
 Hélas! Tout l'invite à changer.
 Elle va devenir légère.
 Dans des noeuds plus brillants les Dieux vont
 l'engager
 Pourquoi n'est-elle pas bergère?
 Pourquoi ne suis-je que berger?
 Que vois-je? Quel éclat, c'est elle!
 C'est l'Aurore...fuyez, mes soupçons, éloignez-vous;
 Pardonne Amour, je suis tendre, et fidèle,
 Il m'est permis d'être jaloux.

Ah, che l'Aurora ad apparire è tarda,
 Frenar non posso più i sospetti miei
 Tutto a cangiar l'invita.
 Presso è a farsi incostante. Ah troppo è bella!
 Dei Numi ella è già forse un degno ardore.
 Perché tra noi non nacque, ah! Pastorella?
 Ah! Perché non son'io, più che un pastore?
 Che veggio? Qual splendor! Questa è l'Aurora.
 Sparite, o miei sospetti. Amor pietoso
 Perdona. Ah, non ha forse un vero Amante
 Ragion d'esser geloso?

La direzione traduttologica che domina in questa fase si delimita nell'arco brevissimo di un paio d'anni per poi volgersi, assecondando le aspirazioni più ambiziose del Du Tillot, verso un'esperienza di più aperta integrazione fra opera italiana e spettacolarità francese: proprio attraverso questo più libero esercizio stilistico, meno costretto che nelle controllate forme della fedeltà al testo originale, il proposito di unire «l'Ausonio canto» alla «Franca scena»³³, una volta abbandonati i modi della traduzione e del riuso di musiche preesistenti, si mosse in direzione di una più concreta prassi sperimentale, verso prove di maggior complessità sincretica franco-italiana e con ben altra ricchezza e spontaneità rispetto alla strada puramente traduttiva. Il cammino verso l'*Ippolito e Aricia* del 1759, preparò dunque la base dello sviluppo operistico parmense, di quella spinta riformistica che il Frugoni, senza molta convinzione e ben consapevole della fatica – «penosa molto e difficile» – insita nella sfida progettuale del Du Tillot, considerò molto prosaicamente un semplice tentativo di novità³⁴. In tal modo, operando dall'interno del gusto di corte e sviluppandone insieme le istanze italiane e francesi in un'ottica di minore aderenza testuale agli originali d'oltralpe e di ulteriore libertinaggio metrico, il Frugoni, di concerto col Traetta, quale autore delle musiche, fece rifluire tutte le pretese teoriche ed emozionali in un organismo teatrale che valse come via praticabile e ottimistica dal fortunato adattamento dell'*Ippolito e Aricia*³⁵ fino ai *Tindaridi* (1760) e *Le Feste d'Ime-*

³³ È quanto il Frugoni afferma nella Dedicata al duca di Parma, premessa al suo *Ippolito e Aricia*: «No, non temer, o de' sudori miei /Opra affrettata. Tu all'Ausonio canto, /Dolce de' palchi regnator sicuro, /Saggia intrecciar volesti /Le grazie e i modi, onde la Franca scena /Gli spettacoli suoi sì render suole /Per ingegnoso variar ridenti», C.I. Frugoni, T. Traetta, *All'altezza Reale di Don Filippo in Ippolito e Aricia*, Parma, Stamperia Monti, 1759, pp. V-VII:VI.

³⁴ Cfr. *Ai gentili leggitori l'autore* in Ivi, pp. XI-XII.

³⁵ Il libretto dell'*Ippolito e Aricia* (1759), a differenza delle prime due opere sopraccitate, non è bilingue e manca della consueta nota del traduttore. Il Frugoni informa i *gentili leggitori* di essersi discostato dal suo modello – la tragédie lirique *Hippolyte et Aricie* di Rameau su libretto di Pellegrin – per amore di 'libertà'. «Mi è stato forza seguitare l'Autore dell'opera francese, Euripide, e l'immortale M. Racine. Ho pianto, quando mi è bisognano dipartirmi da quest'uomo divino; ma la Musica, e la Pittura, amabili tiranne dei nostri teatri, m'hanno posto nelle loro catene. Io tuttavolta amo la libertà [...]»: T. Traetta, C.I. Frugoni, *Ai signori Leggitori*, in *Ippolito*

neo (1760), con cui si chiuse improvvisamente la brevissima e tanto agognata esperienza parmense.

Questo rigoglio sperimentale, affatto esauritosi dopo la riforma operata a Vienna da Gluck e Calzabigi, ancora fecondava in Italia nel secondo Settecento, complice l'inesausta tensione di letterati e librettisti, spesso coesistenti nelle stesse persone, verso le esperienze artistico-letterarie straniere e verso quel nuovo sentire preromantico che pure influenzava le scene teatral-musicali. Letterati e librettisti che avevano fatto esperienza dell'Arcadia, di quella perfezione classicistica che la pratica delle traduzioni alimentava nella ricerca di un linguaggio classico e moderno, fra eleganza e musicalità, con questa cultura letteraria guardavano ai nuovi esperimenti del teatro musicale europeo, soprattutto nelle condizioni di una reazione più esteticamente approfondita.

Si pensi per quel che riguarda l'ambiente letterario napoletano a Francesco Saverio De' Rogati e Aurelio de' Giorgi Bertola, al rapporto fra le proposte teorico-pragmatiche sul tradurre in funzione della scena musicale e le nuove istanze estere anti-melodrammatiche che circolavano sulle scene del teatro de' Fiorentini³⁶, in quegli anni palcoscenico preposto al debutto partenopeo delle novità drammaturgiche d'Europa. Nel caso del De' Rogati, il cui valore consiste proprio in una nuova attenzione alla traduzione come strumento «per servire alla musica»³⁷ e nella costituzione di quelle premesse di riforma musicale svolte dal Mattei con i salmi, la comprensione della sua poetica teatrale – dalle odi di Anacreonte convertite in ariette metastasiane al *Pygmalion* di Rousseau tradotto in versione metrica – passa entro una feconda problematica sul tradurre, espressa in più punti delle sue opere³⁸, con il richiamo alle precedenti esperienze di letterati italiani, con l'annosa distinzione fra libertà e fedeltà al testo originale, con una scrupolosa ricerca di metro che ancora denunciava una tenace lealtà al modello metastasiano. In tal senso, la pratica traduttoria del De' Rogati si iscrive in un contesto teorico che attraversa questioni estetiche e drammatiche, sia di

e *Arcia*, Parma, Stamperia Monti, 1759, pp. xi-xiii: xii. Sulla varietà del metro e della strofa nei melodrammi del Frugoni si veda quanto dicono Calcaterra in *Storia della poesia frugoniana*, cit., p. 329 e Bruno Maier nella sua introduzione a C.I. Frugoni in *Poesie*, Napoli, Fulvio Rossi, 1972, p. 308.

³⁶ Il *Pygmalion* di Rousseau, *scène lyrique* con cui si inaugurò un genere di teatro operistico, in seguito definito melologo, fu rappresentato al teatro de' Fiorentini a inizio 1773 da una compagnia di comici francesi. Negli anni '80 un ufficiale melomane, Norbert Hadrava, entrato nelle grazie di Re Ferdinando e Maria Carolina, promosse la rappresentazione dell'*Ariadne auf Naxos* e della *Medea* di Georg Benda, debitamente tradotte in italiano. Cfr. L. Tufano, *Teatro musicale e massoneria: appunti sulla diffusione del melologo a Napoli (1773-1792)*, in *Napoli fra storia e storiografia*, a cura di A.M. Rao, Napoli, Vivarium, 2002, pp. 597-631.

³⁷ Cfr. F.S. De' Rogati, *Discorso preliminare intorno alla traduzione delle odi di Anacreonte*, in Id., *Le odi di Anacreonte e Saffo recate in versi italiani da Francesco Saverio De' Rogati*, vol. I, Colle, Eusebio Pacini, 1782-83, pp. XIII-XXXVII: XIX.

³⁸ Cfr. ivi; si vedano anche le note dell'autore alla sua versione del *Pygmalion* di Rousseau e alla traduzione dell'*Alceste* euripidea nel secondo volume delle *Odi* sopra menzionate.

un passato recente magistralmente rappresentato, con la sua equilibrata sintesi fra musica e poesia, dalla riforma del Metastasio, sia di un presente incalzato dalle nuove sensibilità preromantiche, mediate attraverso traduzioni in versi di originali stranieri spesso in prosa poetica.

Nel *Pigmalione*, in particolare, la tendenza evidente a regolarizzare 'per via metastasiana' la *pièce* di Rousseau contraddice le affermazioni con cui De' Rogati descrive il suo processo traduttivo dall'originale nei termini di un'«esatta poetica traduzione [...] [con] qualche insensibile cambiamento necessario a chi riduce in poesia una prosa»³⁹: non tanto, dunque, una pedissequa assimilazione all'originale roussiano, stravolto nella struttura da prosastica a versificata e nell'idea musicale della declamazione alternata all'orchestra, – un'idea che il De' Rogati ritenne, per quanto auspicabile, «vana speranza» per le scene italiane – quanto una ripresa, disincantata e nostalgica, della zona metastasiana e della sua poetica (e insieme un rifiuto degli sviluppi degenerativi del teatro musicale) per un nuovo e originale rinnovamento melodrammatico attraverso l'incontro con le novità della drammaturgia musicale francese.

E il Bertola, che pure riprese l'elaborazione estetico musicale del Rousseau per la sua proposta traduttiva dell'*Arianna* e della *Medea* di Gotter, tende piuttosto ad una linea meno saldabile all'influenza della tradizione operistica italiana, del rivestimento melodico della poesia e più vicina all'originaria concezione drammaturgica del melologo, convinto com'era del vantaggio di questo genere di componimenti – «di goder della compagnia della musica senza far perder punto sul teatro le bellezze della parola»: una proposta, condotta sul filo di un criterio di fedeltà quasi 'simpatetico' alla sintassi alemanna, tuttavia scevra da qualsiasi pretesa di seguiti riformistici per la forte consapevolezza di un conservatorismo musicale tutto italiano, abituato ad «accogliere la parola rivestita dall'armonia»⁴⁰.

Due poeti, due modi del tradurre, pur differenti nella resa testuale, tuttavia in linea, al di là della loro destinazione musicale, con l'apertura promossa dalla pratica delle traduzioni letterarie e poetiche del secondo Settecento verso i nuovi motivi e le nuove sensibilità oltremontane, senza cui sarebbe stata impensabile qualsiasi maturazione romantica.

³⁹ «Che sarebbe se questa scena ridotta in buona italiana poesia si cantasse da un de' più abili professori? Io mi sono studiato da mia parte di darne al pubblico un'esatta poetica traduzione, per quanto la mia picciola abilità mi ha permesso, non mai allontanandomi dall'originale, se non che in qualche insensibile cambiamento necessario a chi riduce in poesia una prosa»: così l'avviso di *l'autore ai lettori* in F. S. De' Rogati, *Pigmalione: cantata per musica*, Napoli, s.n., 1773, pp. 3-4.

⁴⁰ A. De' Giorgi Bertola, *Idea della bella letteratura alemanna*, vol. II, Lucca, Bonsignori, 1784, p. 171.

Un *segundón* nell'Italia del XVII secolo: Luis Vélez de Guevara e Domenico Laffi *vis-à-vis*¹

DANIELE CRIVELLARI

This essay studies a play by Domenico Laffi (1636-?), La fedeltà anche doppio morte ovvero il regnare anche doppio morte: its author presents it as a «tragedy drawn from Portuguese», but it is actually the translation of Reinard después de morir by the Spanish playwright Luis Vélez de Guevara (1579-1644).

Firstly, in this analysis special attention is paid to the relevance and to the various uses of ancient poetic works, that is romances, that can be found in Luis Vélez de Guevara's text; the second part of the paper aims to explain how and why Laffi chooses not to translate those very parts of his Spanish model, which he replaces with fragments borrowed from late sixteenth- and seventeenth-century Italian works instead.

1. Alterna fortuna di un *segundón* aureo: Luis Vélez de Guevara

La sorte del drammaturgo andaluso Luis Vélez de Guevara (1579–1644), che godette di ampio consenso da parte del pubblico durante il XVII e il XVIII secolo, non fu diversa da quella di molti altri *segundones* del Siglo de Oro spagnolo: a una fortunata carriera come commediografo, testimoniata fra l'altro dalle lusinghiere parole di Cervantes, Lope e Quevedo, fece seguito un progressivo e inesorabile declino, accompagnato da quasi due secoli (il XIX e, in parte, il XX) di

¹ Il testo del presente articolo costituisce una rielaborazione (con modifiche e aggiornamenti bibliografici) di un contributo presentato nell'ambito del VII Coloquio Internacional de Estudios Hispánicos de Budapest organizzato dall'Instituto Cervantes di Budapest (28-30 maggio 2008).

scarsa attenzione e poca cura filologica nella trasmissione dei suoi testi, quando non addirittura giudizi perentori che ne criticavano in toto la produzione teatrale². Se, ad esempio, l'autore del *Quijote* elogiava «el rumbo, el tropel, el boato, la grandeza de las comedias de Luis Vélez de Guevara»³, la critica letteraria ottocentesca lo considerò in genere un autore ripetitivo e prolisso, debitore in eccesso alle maniere della scuola lopianiana.

Tuttavia, se da una parte la fortuna di Vélez nella penisola iberica andò affievolendosi con il passare del tempo, dall'altra, fuori dai confini spagnoli, le sue opere destarono a più riprese l'interesse di autori stranieri, costituendo la base per interessanti operazioni di rielaborazione o riscrittura. Già nel 1707, ad esempio, Alain-René Lesage calcò il suo *Le diable boiteux* sull'unico romanzo del nostro autore, *El diablo cojuelo*. Meno nota è poi un'altra riscrittura, realizzata quasi ottant'anni dopo, nel 1786, questa volta presso la corte viennese, quando il librettista Lorenzo Da Ponte e il compositore valenciano Vicente Martín y Soler basarono l'opera lirica *Una cosa rara, ossia bellezza e onestà* su una *pièce* ormai quasi dimenticata di Vélez, *La Luna de la Sierra*, che Da Ponte per di più considerava uscita dalla penna di Calderón⁴.

Nell'ambito di questi esempi, che costituiscono testimonianze evidenti di quell'interessante rete di 'attraversamenti', quella circolazione di materiali letterari in cui la Spagna del *Siglo de Oro* fu un punto di irradiazione privilegiato, si iscrive una traduzione italiana di una delle opere teatrali senza dubbio più note di Vélez, *Reinar después de morir*. È il 1689 quando il pellegrino bolognese Domenico Laffi (1636-?) dà alle stampe *La fedeltà anche doppo morte overo il regnare anche doppo morte*, che presenta come «tragedia cavata dal portoghese»

² Basti, a modo di esempio, quello di Adolf Friedrich von Schack, che nel XIX secolo affermava: «quizás no deba enumerarse entre los dramáticos españoles de primer orden; pero en cambio, le corresponde entre los de segundo uno de los primeros lugares» (*apud* M.G. Profeti, *Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara*, in *Miscellanea di Studi Ispanici*, Pisa, Università di Pisa, 1965, pp. 47-174: 151). Sulla ricezione dell'opera drammatica di Vélez dal XVII secolo in poi si rimanda a Ead., *Emisor y receptores: Luis Vélez de Guevara y el enfoque crítico*, in Ead., *La vil quimera de este monstruo cómico. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 268-288.

³ «L'ostentazione, l'eccesso, la grandezza, il fasto delle commedie di Luis Vélez de Guevara»: M. de Cervantes, *Entremeses*, ed. de N. Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1998, p. 93.

⁴ Queste le parole con cui il librettista, nelle sue *Memorie*, commentava la scelta del testo de *La luna de la Sierra*: «Dopo aver letto alcune commedie spagnuole per conoscere alcun poco il carattere teatrale di quella nazione, mi piacque moltissimo una commedia di Calderón, intitolata *La Luna della Sierra*; e prendendo da quella la parte storica e una certa pittura de' caratteri, formai il mio piano, nel quale ebbi occasione di far brillare tutti i migliori cantanti della compagnia di quel teatro» (L. Da Ponte, *Memorie - Libretti mozartiani*, Milano, Garzanti, 1976, p. 119). Su quest'opera si rimanda ai contributi di J. Platoff, *A New History for Martini's Una cosa rara*, «The Journal of Musicology», XII, 1, 1994, pp. 85-115, e L. Ballesteros Pastor, *Una cosa rara (Ópera basada en La Luna de la Sierra de Vélez de Guevara, compuesta por Martín y Soler)*, «Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras 'Vélez de Guevara'», I, 1997, pp. 195-207.

(p. 1)⁵ e che tuttavia è una traduzione generalmente fedele della *pièce* di Vélez. Laffi era noto principalmente come autore di letteratura odepórica: i suoi libri di viaggio a luoghi sacri della cristianità (Santiago de Compostela, Gerusalemme, ecc.) avevano goduto di un grandissimo successo ed erano stati pubblicati in svariate edizioni durante la seconda metà del Seicento. Un'instancabile curiosità e una forte attenzione per le culture con le quali entrò in contatto segnarono la produzione letteraria di questo prete, che oltre ai resoconti di viaggio scrisse cinque opere teatrali⁶. È probabile che fosse durante un pellegrinaggio a Lisbona – intrapreso nel 1687 e narrato nel *Viaggio da Padova a Lisbona. Itinerario portoghese* – che Laffi venne a conoscenza della leggenda di Inês de Castro e della tematica inesiana che costituiscono la base per l'opera di Vélez⁷.

Questo adattamento, come cercheremo di dimostrare, si muove tra traduzione e riscrittura in una tensione prodotta da un fenomeno caratteristico della letteratura spagnola, il Romancero. Quest'ultimo, com'è noto, è un vasto corpus di componimenti poetici che, nel corso di diversi secoli di evoluzione e diffusione in tutti gli strati della società a partire dal XIV secolo, aveva prodotto un'interessantissima sedimentazione di conoscenze nella cultura spagnola, un patrimonio di temi, vicende, personaggi e situazioni (ovvero *fabulae*) collettivamente conosciuto e condiviso, che altrove ho definito come un «tessuto memoriale popolare»⁸. A questo retaggio mnemonico i drammaturghi barocchi ricorrevano con una certa frequenza, stabilendo nelle proprie commedie un gioco di rimandi intertestuali che è possibile comprendere appieno solo considerando le conoscenze e la partecipazione del pubblico all'interno del processo di fruizione dell'atto

⁵ Questa e tutte le successive citazioni dal testo di Laffi sono tratte da D. Laffi, *La fedeltà anche dopo morte, ovvero Il regnar dopo morte*, Bologna, Eredi del Pisarri, 1689, di cui si indicherà di volta in volta il numero di pagina, modernizzando altresì la grafia nella trascrizione. Per una descrizione dettagliata dell'esemplare secentesco, cfr. D. Gambini, *Reinar después de morir di Luis Vélez de Guevara e La fedeltà anche dopo morte di Domenico Laffi*, in *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. II: *Tradurre riscrivere mettere in scena*, a cura di M.G. Profeti, Firenze, Alinea, 1996, pp. 117-148: 123-124.

⁶ Sull'attività letteraria di questo interessante autore si rimanda ai lavori di Gambini (*Reinar después de morir di Luis Vélez de Guevara e La fedeltà anche dopo morte di Domenico Laffi*, cit.) e di Porto Bucciarelli (L. Porto Bucciarelli, *Dal 'Viaggio in Ponente': gli itinerari ispanici del bolognese Domenico Laffi*, «Quaderni di filologia e lingue romanze», VII, 1992, pp. 207-240), oltre all'edizione del *Viaggio da Padova a Lisbona. Itinerario portoghese* di Domenico Laffi (a cura di B. De Cusatis, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1988).

⁷ La bibliografia su Inês de Castro è molto ampia; per una prima panoramica su questa figura, in particolare sulle sue molteplici riscritture in ambito letterario, rimandiamo agli studi raccolti da Patrizia Botta (*Inês de Castro. Studi. Estudos. Estudios*, a cura di P. Botta, Ravenna, Longo, 1999), mentre per la fortuna del personaggio inesiano nel teatro italiano del XVIII e del XIX secolo cfr. S. Statello, *Ines de Castro: eroina del teatro italiano tra Settecento e Ottocento*, Riposto, Circolo socio-culturale 'Il Faro', 2004.

⁸ D. Crivellari, *Il romance spagnolo in scena. Strategie di riscrittura nel teatro di Luis Vélez de Guevara*, Roma, Carocci, 2008, p. 13.

teatrale. Le allusioni alla tradizione *romanceril* nei testi drammatici, che a volte si concretizzavano in citazioni minime tratte da qualche *romance*, offrivano ai drammaturghi la possibilità di risvegliare nelle menti degli spettatori vicende, personaggi, insomma: mondi interi, pienamente condivisi e già letterariamente codificati⁹. All'interno di questo processo, il ruolo del pubblico è fondamentale, giacché i meccanismi della riscrittura drammatica dei *romances* presuppongono ovviamente delle conoscenze preve possedute dagli spettatori. In questo senso, le funzioni che soggiacciono a queste strategie di rimando intertestuale, implicando una partecipazione attiva degli spettatori a livello mentale e immaginativo, pongono alcune interessanti questioni al momento di tradurre il testo in un'altra lingua e per un destinatario e un sistema culturale diverso.

2. Teatro e Romancero in Reinár después de morir

Uno dei tratti distintivi della produzione teatrale di Vélez fu uno spiccato interesse per le commedie di ambito epico-storico, che lo portò a basare molte delle sue *pièces* su episodi che affondano le radici nella tradizione leggendaria, o nella storia nazionale, trattando spesso materiali narrativi che avevano avuto ampia diffusione proprio grazie al Romancero. La stessa leggenda di Inês de Castro alla quale il nostro commediografo si ispirò per scrivere *Reinar después de morir* era circolata estesamente per tutta la Spagna nel corso dei secoli soprattutto grazie ai *romances*. Vélez fu, in modo molto più spiccato rispetto ad altri drammaturghi, un autore estremamente attento alle strategie e alle funzioni della riscrittura teatrale del patrimonio *romanceril*: non sorprende dunque che in moltissimi casi le sue commedie includano parti di *romances*, quando non *romances* interi.

Reinar después de morir, tra le altre, è una delle opere che mostrano in modo più evidente il funzionamento di questi meccanismi di riscrittura: il testo, infatti, include ben tre *romances* tradizionali, due dei quali vengono cantati. Le parti musicali dell'opera sono assenti nella traduzione italiana; tuttavia, la presenza nel testo di Laffi di versi tratti da opere italiane del XVI e del XVII secolo, e finora non rilevati dalla critica, solleva alcune questioni concernenti le operazioni di rielaborazione testuale da parte del bolognese, che potrebbero spiegarsi proprio in relazione alla presenza dei tre *romances* tradizionali inseriti nel testo di partenza. Sono tre i momenti, come si è detto, in cui Vélez impiega parti di *romances* nella sua commedia. Il primo si trova nella scena d'apertura dell'o-

⁹ Come già osservava Profeti, «l'allusione al romancero, a tutto un vasto campo di leggende e tradizioni che gli spettatori ben conoscevano, era capace di suscitare una immediata reazione, di evocare incisivamente tutto un clima ed un ambiente» (Profeti, *Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara*, cit., p. 91).

pera: l'apparizione del protagonista, il principe don Pedro, è accompagnata dal canto di alcuni musicisti che intonano due *romances* che introducono da subito il tema relativo all'amore per la bella Inés, oltre a connotare già dalle primissime battute il raffinato ambiente cortigiano in cui si inquadra l'azione drammatica. La seconda di queste canzoni è una composizione che Vélez ottiene per mezzo della fusione di due *romances viejos*, come mostra in modo chiaro la comparazione testuale¹⁰:

<i>Reinar después de morir</i>	<i>Romance</i> «Pastores de Manzanares»	<i>Romance</i> «Serranas de Manzanares»
Mús. <i>Pastores de Manzanares, yo me muero por Inés, cortesana en el aseo, labradora en guardar fe.</i> (vv. 15-18)	Pastores de Manzanares, yo quiero bien a Marica, por mi gusto, y esto basta, y sobra, porque es muy linda. (vv. 1-4)	Serranas de Manzanares, yo me muero por Inés, cortesana en el aliño, labradora en guardar fe. (vv. 1-4)

A questo *romance*, che i musicisti ripetono due volte (vv. 15-18 e 27-30), fa da contrappunto uno sconsolato commento del principe, che conclude il suo intervento ripetendo per la terza volta le parole della canzone (vv. 57-60); si stabilisce dunque da subito una evidente relazione tra il testo del *romance* e la triste condizione di Pedro, causata precisamente dall'impossibilità di manifestare apertamente il suo amore per Inés, la madre dei suoi figli. Una delle funzioni primarie delle reminiscenze *romanceriles*, in effetti, è quella di stabilire sia a livello tematico che simbolico-metaforico dei parallelismi con l'azione drammatica; parallelismi che per il pubblico italiano (anche quello del XVII secolo) sarebbero stati naturalmente inintelligibili, per via della mancanza dei referenti culturali relativi al Romancero. È questo aspetto a porre delle interessanti questioni nel momento in cui Laffi è chiamato a trasporre non tanto il senso letterale del testo di partenza, quanto queste funzioni di allusione e riferimento a delle conoscenze condivise, che tuttavia brillano per la loro assenza nel contesto culturale di arrivo.

Il secondo caso di interpolazione di un *romance* nell'opera di Vélez si trova nel terzo atto; dopo aver cantato una *quintilla*, la serva di Inés è bruscamente interrotta dalla protagonista, che dice di presagire una disgrazia e annuncia l'arrivo di alcuni soldati con queste parole:

¹⁰ Per questa e le successive citazioni dal testo di Vélez ci si è basati su L. Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*, edición crítica y anotada de W. Manson e G.C. Peale, Newark-Delaware, Juan de la Cuesta, 2008; i due *romances* qui citati sono raccolti invece in A. Durán, *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, 2 voll., Madrid, Atlas, 1945 («Biblioteca de Autores Españoles», voll. X e XVI), vol. X, p. 494 e p. 509.

- INÉS ¡Aguarda, espera, Violante!
deja ahora de cantar,
que temo alguna desdicha
que no podré remediar.
- VIOL. ¿Qué tienes, señora mía?
¿Hay algún nuevo pesar?
- INÉS Por los campos de Mondego
caballeros vi asomar,
y según he reparado
se van acercando acá;
armada gente los sigue.
¡Válgame Dios!, ¿qué será?
¿A quién irán a prender?
Que aunque puedo imaginar
que el rigor es contra mí,
me hace llegarlo a dudar,
que son para una mujer
muchas armas las que traen.
(vv. 1876-1893)

In particolare, i due versi «Por los campos de Mondego /caballeros vi asomar» sono ripresi, con minime variazioni, da un *romance* tradizionale su Isabel de Liar, documentato già nel *Cancionero de romances* databile attorno al 1547 circa¹¹:

Yo me estando en Giromena
a mi placer y holgare,
subiérame a un mirador
por más descanso tomare;
por los campos de Monvela
caballeros vi asomare,
ellos de guerra no vienen,
ni menos vienen de paz,
vienen en buenos caballos,
lanzas y adargas traen.
Desque yo los vi, mezquina,
parémelos a mirare,
conociera al uno de ellos
en el cuerpo y cabalgare:
don Rodrigo de Chavella,
que llaman del Marechale.
(vv. 1-16)

¹¹ Id., *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, cit., vol. XVI, pp. 220-221.

Il rimando intertestuale stabilisce un parallelismo con la storia di questa principessa, condannata ingiustamente a morte dal malvagio Don Rodrigo per via della sua relazione amorosa con il re, dalla quale erano nati tre figli. Analogamente al *romance*, anche nella tragedia di Vélez i due versi annunciano l'arrivo del re Alonso, accompagnato da due sicari, che saranno i responsabili della morte di Inés. Come osservava già Agustín Durán, «mucha analogía tiene este romance [...] con las tradiciones de doña Inés de Castro»¹²; la scena dell'opera velleziana condivide infatti con il testo tradizionale alcuni elementi tematici fondamentali: l'arrivo dei cavalieri, la sentenza a morte della protagonista, la sua richiesta inascoltata di pietà e la prefigurazione dell'esecuzione.

Anche il terzo caso di interpolazione di un *romance* nel testo di Vélez si trova nell'ultimo atto dell'opera, significativamente pochi istanti prima della scoperta da parte del principe della morte dell'amata e del conseguente finale tragico. Vélez include abilmente la canzone nel momento di maggior tensione drammatica: gli spettatori hanno appena assistito alla condanna a morte dell'innocente Inés, che il re Alonso consegna a due sicari al fine di garantire la stabilità del regno. Nel quadro successivo appare Pedro che, ignaro dell'accaduto e stanco di attendere inutilmente l'amata, si incammina verso casa. In quel momento compaiono alcuni conti vestiti a lutto per comunicargli che il re è inaspettatamente deceduto; proprio quando il dolore per la perdita del padre sembra lasciare spazio alla speranza di un futuro felice assieme a Inés, una voce intona il *romance* «¿Dónde vas el caballero»¹³.

Reinar después de morir

CANT. ¿Dónde vas el caballero,
dónde vas, triste de ti?,
que la tu querida esposa
muerta está que yo la vi.
Las señas que ella tenía
bien te las sabré decir:
su garganta es de alabastro
y sus manos de marfil.
(vv. 2260-2267)

Romance «Yo me partiera de Francia»

¿Dónde vas el escudero,
triste, cuydado de ti?
Muerta es tu enamorada,
muerta es, que yo la vy,
ataút lleba de oro,
y las andas de un marfil,
la mortaja que llevava
es de un paño de París
las antorchas que le lleban,
triste yo les encendy.
(vv. 11-20)

La composizione che Vélez cita e a cui allude è il noto «Romance del Palmero», uno dei più antichi della lirica tradizionale spagnola. Il nucleo tematico del

¹² «Questo *romance* ha molte analogie con la tradizione di doña Inés de Castro». *Ibidem*.

¹³ Il testo di questo *romance* è stato raccolto e studiato da M. Alvar, *Poesía española medieval*, Barcelona, Planeta, 1969, p. 900, e S.G. Morley, *El romance del «Palmero»*, «Revista de Filología Española», IX, 1922, pp. 298-310: 299.

romance narra l'incontro del protagonista con un pellegrino che gli comunica appunto la morte dell'amata; dopo la caduta da cavallo o lo svenimento provocati dalla notizia, alcune versioni del testo aggiungono anche l'apparizione dello spettro della donna defunta, che esorta l'amato a intraprendere una nuova vita cercando un'altra donna, «otra amiga». Sebbene il drammaturgo nell'opera riprenda solo parti del *romance* tradizionale, è interessante osservare come tutti gli elementi strutturali e tematici menzionati nella canzone o inclusi nella *pièce* affondano le radici nella tradizione *romanceril*: la domanda iniziale rivolta al cavaliere, il suo svenimento, la morte dell'innamorata e le caratteristiche che ne permettono l'identificazione. Ancora una volta, dunque, Vélez risveglia la 'memoria tradizionale' del pubblico per mezzo del bacino *romanceril* al fine di conferire alla storia un senso tragico e anticipare la notizia della morte della protagonista.

3. Domenico Laffi sul crinale dell'intertestualità

Dopo aver osservato il ruolo centrale che le interpolazioni *romanceriles* rivestono nell'opera di Vélez, e sulla scorta delle considerazioni riguardanti il ruolo attivo degli spettatori all'interno del circolo ermeneutico, acquista un indubbio interesse l'analisi di come nella traduzione italiana della tragedia veleciana Laffi affronti le questioni che presuppongono la riscrittura dei *romances* in ambito teatrale. Segneremo anzitutto che Laffi traspone sistematicamente l'impianto polimetrico del testo di partenza in prosa, perdendo così quella varietà di forme metriche impiegate nel testo originale che è una caratteristica peculiare della commedia barocca spagnola. Per quanto concerne poi i *romances*, c'è da chiedersi se il prete si fosse reso conto delle funzioni da essi svolte nel testo fonte: la risposta, a giudicare dagli indizi testuali, sembra essere affermativa, per quanto Laffi non traduca nessuna delle canzoni che si trovano in *Reinar después de morir*, come già osservato. Per quanto riguarda i *romances*, solo uno viene accolto e tradotto letteralmente nella versione italiana: si tratta dei due versi che alludono alla leggenda di Isabel de Liar. Nel testo di arrivo, tuttavia, è inevitabile la perdita dell'allusione alla tradizione *romanceril*, giacché il pubblico italiano dell'epoca non disponeva né del fenomeno culturale del Romancero, né (conseguentemente) di quel «tessuto memoriale» tradizionale di cui si è detto. Ciò conduce a una semplificazione a livello semantico e funzionale dell'intervento della protagonista: le parole relative all'arrivo dei cavalieri («Ho veduto venire per li campi di Montebello molti cavaglieri con gente armata, e per quanto ho potuto conoscere vengono a questa volta», p. 55) non avrebbero più costituito un parallelismo con il *romance* «Yo me estando en Giromena», e si sarebbe persa

altresì la prefigurazione dell'imminente morte di Inés e la conseguente funzione di anticipazione del finale tragico.

A questo proposito, la mancata resa proprio dei *romances* nella traduzione di Laffi potrebbe trovare una spiegazione nel riconoscimento, da parte del bolognese, del valore e delle funzioni che quei rimandi intertestuali hanno nel testo di partenza; stante l'impossibilità di ricostruire il medesimo meccanismo riscritturale e di ottenere gli stessi risultati sul pubblico, Laffi avrebbe omesso questi frammenti. Ad ogni modo, quali che fossero le ragioni per le quali il prete decise di non accogliere nel testo italiano i *romances*, ciò che è innegabile è che se in genere la posizione del traduttore è di stretta adesione all'originale, è precisamente nel momento in cui si allude a un «tessuto memoriale popolare» che si osservano modifiche evidenti nell'organizzazione del testo. Nella traduzione mancano i *romances* della scena di apertura dell'opera che introducono l'ambiente cortigiano e costituiscono le premesse fondamentali per la storia d'amore tra Pedro e Inés; manca, altresì, la citazione del «Romance del Palmero»: in entrambi i casi l'omissione dell'allusione *romanceril* obbliga Laffi a rimaneggiare le scene.

Se, da un lato, l'autore bolognese vede limitate le possibilità di stabilire per mezzo dei *romances* parallelismi evidenti tra azione drammatica e storie condivise con il pubblico, dall'altro egli cerca di riprodurre in certa misura il meccanismo soggiacente alla riscrittura teatrale di *romances* attraverso l'inserimento di alcuni versi tratti da opere italiane del XVI e del XVII secolo. *La fedeltà anche doppo morte*, infatti, è costellata di momenti in cui la prosa lascia il passo a frammenti più o meno lunghi in verso: si tratta in molti casi di citazioni intertestuali di opere che con ogni evidenza gli spettatori dell'epoca avrebbero potuto riconoscere. Il traduttore, in altre parole, sostituisce dei referenti culturali chiaramente identificabili nella Spagna del Seicento con altri che gli spettatori italiani avrebbero potuto captare in modo altrettanto immediato. L'opera a cui Laffi attinge per tre di queste aggiunte è *Acripanda*, una tragedia scritta quasi un secolo prima da Antonio Decio da Orte (1560?–1617?)¹⁴.

La commedia che funge da ipotesto presenta alcune interessanti analogie con la trama di *Reinar después de morir*; anche *Acripanda*, in effetti, si incentra sull'amore di un re per una principessa, un amore apparentemente impossibile in quanto il sovrano è già sposato con un'altra donna. Tra le due *pièces*, inoltre, si osserva la presenza di altri elementi simili a livello tematico¹⁵. Queste analo-

¹⁴ Per le citazioni dal testo dell'*Acripanda* ci si è basati su M. Manfredi, *La Semiramis*, A. Decio, *Acripanda. Due regine del teatro rinascimentale*, a cura di G. Distaso, Taranto, Lisi, 2001.

¹⁵ Sull'opera di Antonio Decio e sul concetto di 'antefatto' cfr. A. Bianchi, *La memoria del peccato. Il ruolo degli antefatti nell'Acripanda e nel Torrismondo*, in *Sacro e/o profano nel teatro fra Rinascimento ed Età dei Lumi*, a cura di S. Castellaneta e F.S. Minervini, Bari, Cacucci, 2009,

gie potrebbero spiegare, almeno in parte, la decisione di Laffi di riportare alla mente dei suoi spettatori la tragedia di Decio da Orte, stabilendo un chiaro parallelismo tra la sua traduzione dell'opera di Vélez e *Acripanda*. Sono tre, come si è detto, i momenti in cui il prete introduce nel suo testo versi dalla tragedia italiana; il primo si trova non a caso nella scena di apertura dell'opera, ed esattamente nel momento cruciale in cui il protagonista confessa all'Infanta i suoi sentimenti d'amore per Isabella (la Inés del testo veleciano). Laffi cita letteralmente due versi della tragedia di Antonio Decio, che include in una scena in cui si fondono una traduzione abbastanza fedele del testo di Vélez con parti in verso che non sono presenti in *Reinar después de morir*.

Regnare anche dopo morte...

Acripanda

<p>PRIN. M'aggradi, m'ossequiò, e in fin mi disse: «Ardo per te mio ben, Idolo mio». «Ardi pur», rispos'io «perch'ardo anch'io».</p> <p>(Atto I, p. 23)</p>	<p>ACRI. Mi disse in basso suon, che a pena udissi: «Io ardo, Idolo mio»; «Ardi pur – risposi io –, perché ardo anch'io».</p> <p>(Atto III, vv. 2035-2037)</p>
--	---

Il momento scelto dal commediografo bolognese per includere questa allusione alla fonte ipotestuale è, significativamente, uno dei più importanti nell'economia strutturale delle opere (sia quella di Decio che di Vélez che di Laffi), giacché costituisce il punto di partenza del successivo sviluppo dell'azione: l'innamoramento del protagonista (si chiami egli Ussimano, Pedro o Pietro) per la principessa (Acripanda, Inés o Isabella) rappresenta di fatto il nodo tematico dell'opera. È legittimo chiedersi se gli spettatori italiani del XVII secolo avrebbero identificato questa citazione, riconoscendo l'ipotesto a cui *La fedeltà anche dopo morte* rimandava. Laffi, da parte sua, non sembra nascondere le proprie fonti, anzi: in alcuni casi inserisce dei veri e propri indizi per mezzo dei quali dichiara esplicitamente la sua operazione di richiamo intertestuale. La successiva inclusione di alcuni versi tratti dalla tragedia di Decio da Orte è preceduta, infatti, da una frase («Come disse quel poeta») che richiama l'attenzione del pubblico in modo inequivocabile sull'inizio della citazione.

Regnare anche dopo morte...

INF. Non c'è più rimedio, voglio partire.
 ALV. Deh, Signora, la prego a non deliberare così presto la sua partenza. Ci pensi bene, che come disse quel poeta:
 «Cosa eseguita con soverchia fretta
 Aver suol rado fortunato fine.
 Signora, vorrei ben discorrer prima
 Quel che per voi più convenevol sia:
 L'andare o il rimaner. Colui che suole
 Col precipizio camminar avanti,
 Se poi si volge, si ritrova spesso
 Penitenza e dolor dopo le spalle».
 (Atto II, pp. 33-34)

Acripanda

CONS. Deh, non voler deliberar sì ratto
 Di lasciar sola la cittade e girne
 A guerreggiar con l'inimico stuolo.
 Cosa eseguita con soverchia fretta
 Aver suol rado fortunato fine.
 Signor mio, vorrei ben discorrer prima
 Quel che per te più convenevol sia,
 L'andare o il rimaner: colui che suole
 Co 'l precipizio camminar avante,
 Se poi si volge, si ritrova spesso
 Penitenza e dolor dopo le spalle.
 (Atto I, vv. 198-208)

Ancora una volta l'interpolazione dei versi permette di stabilire un parallelismo tra la scena del testo fonte, in cui un consigliere esorta il protagonista affinché non intraprenda una guerra contro il re d'Arabia, e il momento cruciale del testo di arrivo, in cui l'Infanta è decisa a tornare in Portogallo dopo essere venuta a conoscenza del sentimento che unisce suo marito a Isabella. Una ragione possibile che avrebbe condotto Laffi a introdurre questi versi nel suo testo è quella di sottolineare il senso drammatico della scena, una funzione che Vélez attribuisce, nelle proprie commedie, esattamente alle allusioni ai *romances*. Un discorso analogo è quello che si può fare per la terza citazione tratta dall'*Acripanda*; anche in questo caso Laffi pare rendere esplicito il gioco di riferimenti intertestuali in cui coinvolge gli spettatori per mezzo della frase «E se è vero che»:

Regnare anche dopo morte...

PRIN. E se è vero che:
 «Non giova al morto il lacrimar del vivo»,
 avrò almeno fra tante sventure questa consolazione,
 di vedere la mia cara sposa Isabella.
 (Atto III, p. 63)

Acripanda

RE. Non giova nulla al morto
 Il lacrimar del vivo
 (Atto V, vv. 4200-4201)

La citazione di questi versi dell'*Acripanda* da parte di Laffi trova una piena giustificazione nel parallelismo tematico e strutturale tra il testo di Decio e *Regnare anche dopo morte*: le parole del re d'Arabia interpolate nella traduzione del bolognese si trovano alla fine dell'opera e fanno riferimento alla morte della protagonista, analogamente a quanto accade nella scena di *Regnare anche dopo morte*, in cui il principe usa quest'espressione per commentare la notizia della morte del padre. Da quanto osservato finora se ne deduce che le interpolazioni in verso nella resa laffiana, stabilendo allusioni ad altre *fabulae* (in questo caso,

quella di Acripanda), avevano come obiettivo quello di riprodurre il meccanismo di rimandi intertestuali che nell'opera di Vélez sono strettamente connessi al Romancero. Sebbene il prete bolognese ometta le parti cantate del testo di partenza, è chiaro che le aggiunte in verso tratte da altri testi, se da un lato potevano contribuire a enfatizzare il carattere tragico o il patetismo di alcune scene, dall'altro avrebbero sostituito il lirismo delle canzoni nella *pièce* veleciana. A questo proposito non è secondario il fatto che Laffi inserisca nel primo atto anche due versi tratti dall'opera lirica *L'Oronthea*, uno dei successi musicali più importanti della seconda metà del XVII secolo italiano¹⁶.

Regnare anche doppo morte...

L'Oronthea

PR. Vorrei, o D. Isabella, aver un petto di bronzo, una schiena di ferro, una lingua d'acciarro, e gli occhi di vetro per ben descrivere

Delle tue guancie i color vermigli,
Dall'aurora ottenere le rose, e i gigli.
(Atto I, pp. 14-15)

AL. Vorrei per imitare

Di tue guance i color bianchi, e vermigli
Dall'aurora ottenere le rose, e i gigli.
(Atto II, scena XIII)

La citazione, tratta significativamente da un'opera in cui la protagonista è, come nella *Acripanda*, regina d'Egitto, avrebbe potuto richiamare nella mente del pubblico non solo la trama del testo fonte, ma anche la melodia (o le melodie) di quest'opera lirica, che per via della sua ricezione estremamente positiva nell'Italia della seconda metà del XVII secolo sarebbe risuonata ancora nelle orecchie degli spettatori, esattamente come accadeva per i *romances* in Spagna. Laffi, uomo attento alle manifestazioni culturali e artistiche delle diverse società con cui entrò in contatto, e la cui colta curiosità lo portò a interessarsi alla leggenda inesiana che fino a quel momento era sconosciuta in Italia¹⁷, dimostrò di avere bene inteso il valore e le funzioni svolte dai *romances* nella tragedia di Vélez; proprio per questo, si potrebbe affermare con un paradosso, non li tradusse.

¹⁶ Sull'opera, con musica di Antonio Cesti e libretto di Giacinto Andrea Cicognini, si rimanda ai contributi di F. Schlitzer, *L'Oronthea di Antonio Cesti. Storia e bibliografia*, Firenze, Sansoni, 1960 e di F. Cancedda, S. Castelli, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, Firenze, Alinea, 2001, p. 328.

¹⁷ È a Laffi, in effetti, che spetta il merito di aver presentato per la prima volta al pubblico italiano la vicenda di Inés de Castro, come osserva Gambini, *Reinar después de morir di Luis Vélez de Guevara e La fedeltà anche doppo morte di Domenico Laffi*, cit., p. 119.

4. A modo di conclusione

Nel teatro di Vélez il potere evocatore della parola, passando per diverse strategie di riscrittura della lirica tradizionale, permette di arricchire l'azione drammatica con nuovi significati, per mezzo dell'allusione a quel corpus di riferimenti culturali e mnemonici condiviso tra drammaturgo e spettatori. Stante l'inevitabile perdita delle funzioni svolte dagli inserimenti *romanceriles* nell'intreccio dell'opera, Laffi dissemina indizi testuali lungo tutto il testo, modellando la tradizione lirica di riferimento del testo di partenza a delle fonti che potessero permettere, almeno in certa misura, un analogo gioco di rimandi intertestuali. In questo senso, in conclusione, l'autore bolognese mostra di muoversi abilmente tra traduzione e riscrittura, tra fedeltà al testo di partenza e adattamento, in un'evidente tensione che risiede precisamente nella necessità di riprodurre un meccanismo basato sul Romancero. Pur mancando nel contesto di arrivo i fondamenti culturali su cui si basa il gioco intertestuale di Vélez, l'operazione di Laffi sfocia in un interessante e fruttifero dialogo che attraversa due mondi.

Un esempio di tragedia ‘a la española’ di Lope de Vega: *El caballero de Olmedo*

MARCELLA TRAMBAIOLI

This essay is addressed to an expert as well as non-expert audience, as it aims to concisely chart the so-called ‘state of the art’ of the line of research concerning tragedy as a specific and definite subgenre of the Comedia Nueva. This study draws the attention of non-specialists about Hispanic studies on a great masterpiece of the tragic genre, El caballero de Olmedo, a mature work by Lope de Vega – that is a brilliant author, whose genius deserves proper acknowledgement; yet historical and cultural reasons unrelated to his talent have prevented him from taking his rightful place right next to Shakespeare.

1. Premessa: la tragedia nel teatro spagnolo dei secoli XVI e XVII

Gli studiosi del teatro barocco spagnolo fanno bene quanto sia arduo postulare l'esistenza di un teatro propriamente tragico¹ per varie ragioni di natura culturale: *in primis*, in Spagna la *Poetica* di Aristotele e il corpus tragico greco

¹ Risulta ovviamente impossibile riassumere in una nota gli studi critici sull'argomento; mi limito a ricordare che A. Hermenegildo, pioniere nell'identificare una scuola tragica valenzana (*Los trágicos valencianos del siglo XVI*, Madrid, Publicaciones de la Fundación Universitaria Española, 1961) è andato poi sfumando le sue tesi (*La presencia de la dinámica trágica en el teatro del siglo XVI*, in *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, ed. por F.A. De Armas, L. García Lorenzo, E. García Santo-Tomás, Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 13-33) tenendo conto dei contributi di R. Frolidi e J.L. Sirera. Quest'ultimo, ne *Los trágicos valencianos*, «Cuadernos de Filología. Literaturas: análisis», III, 1-2, 1981, pp. 67-91: 90, sostiene che gli unici autori tragici spagnoli del '500 degni del nome sono Virués e Rey de Artieda, giacché tutti gli altri sperimentano già verso una direzione che porta alla tragicommedia.

circolano unicamente negli ambienti assai ristretti degli umanisti e dei collegi gesuiti. La *Poetica* si pubblica solo nel 1626 a Madrid con traduzione di Alfonso Ordóñez das Seijas y Tobar, anche se era conosciuta attraverso i commentatori italiani, soprattutto Francesco Robortello, e le uniche versioni in castigliano a stampa del repertorio tragico ellenico sono: l'*Electra* di Sofocle, andata perduta, tradotta da Fernán Pérez de Oliva; la *Medea* nella versione di Pedro Simón Abril, e l'*Hecuba* di Euripide tradotta anch'essa da Pérez de Oliva, sebbene non sia nemmeno certo che quest'ultimo traducesse dal greco, potendosi basare su una versione latina².

Di fatto i drammaturghi spagnoli non conoscono la lingua greca, e per quanto concerne il repertorio latino ricevono l'influsso di Seneca soprattutto grazie alla mediazione degli autori italiani³, senza dimenticare che il termine 'tragedia' conserva per tutto il XVI secolo il valore stilistico della tradizione medievale⁴, e che viene utilizzato dagli autori di teatro con molta disinvoltura per designare un'opera in stile elevato, di argomento storico o mitologico, rappresentata a palazzo⁵, o più banalmente una *pièce* con finale funesto senza implicazioni generiche.

² T.S. Beardsley, *Hispano-Classical Translations Printed between 1482 and 1699*, Pittsburgh (Pennsylvania), Duquesne University Press, 1970, pp. 31-32 e 55-57.

³ K.A. Blüher, *Séneca en España*, Madrid, Gredos, 1983, p. 328: «[la imitación de Séneca] nació menos de un uso directo de las tragedias de Séneca que de modelos italianos». J.L. Sirera, *Cristóbal de Virués y su visión del poder*, in *Mito e realtà del potere dall'antichità classica al Rinascimento*, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, 1987, pp. 275-300: 277: «Tópico es ya, ciertamente, afirmar que la producción dramática de Virués arranca de la de Séneca, tal y como hizo Atkinson o Cecilia V. Sargent hace ya bastantes años. Influencia que se vería mediatizada (como Henri Merimée afirmó ya en su momento y Hermenegildo ha reiterado en sus estudios) por la de los grandes creadores de la tragedia italiana del Quinientos».

⁴ R. Froldi, *Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español*, in *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH)*, vol. I, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1989, pp. 457-468: 457-458: «Durante la mayor parte del siglo, notamos que, en España, el término conserva la acepción que le había conferido la larga tradición medieval. [...] los gramáticos de la baja latinidad excluyeron las formas dramáticas de las definiciones, esencialmente estilísticas, que dieron de los términos tragedia y comedia. La Edad Media recibió esta herencia, no la clásica, y sólo en parte se acercó al teatro clásico por medio de Séneca, cuyo descubrimiento pudo dar una idea menos fragmentaria y confusa de las formas clásicas, idea que se contaminó con la de carácter estilístico antes aludida».

⁵ La categoria di 'tragedia' nel caso di opere come *Adonis* y *Venus* o *La bella Aurora*, sulla favola ovidiana di Cefalo e Procri, per Lope sembra corrispondere alla commedia rappresentata in ambito aulico, alludendo dunque al contesto della rappresentazione più che al genere; vedi M. Trambaioli, *La fiesta teatral cortesana de la España barroca y el género trágico*, in *La tragédie espagnole et son contexte européen. XVI^e-XVII^e siècles*, éd. par C. Couderc e H. Tropé, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 257-266: 264: «el género en cuestión en que está pensando el Fénix no es tanto el de la "comedia trágica", como el de la fiesta cortesana [...] Mediante esta estrategia editorial el poeta pretende reivindicar el papel de autor cortesano que nunca se le quiso reconocer oficialmente»; ed Ead., *La bella Aurora de Lope de Vega: ¿una fiesta de damas?*, in *Miscelánea teatral áurea*, ed. por J.M.^a Díez Borque, Á. Bustos Tàuler, E. Di Pinto, Madrid, Visor Libros, 2015, pp. 207-228 («Biblioteca Filológica Hispana», 168).

Resta il fatto che, in linea con la *quidditas* delle arti e delle lettere ispaniche, la sperimentazione tragica dei Secoli d'Oro è caratterizzata dal gusto per le forme ibride e anticlassiche. Lo lasciano presagire la prima opera teatrale della storia letteraria spagnola, *La Celestina* (1499), con la sua denominazione originaria: *Tragicomedia de Calisto y Melibea*⁶, e *pièce* del Cinquecento che fin dal titolo danno conto della materia e forma ibride che le caratterizzano; basti pensare a *Farsa a manera de tragedia* (Valenza, 1537)⁷.

Inoltre, fin dalla seconda metà del '500 i drammaturghi si mostrano più interessati al gusto degli spettatori che ai precetti, e certo non a caso, dato che iniziano a scrivere ben presto per un pubblico ampio ed eterogeneo: quello dei teatri commerciali⁸. In tal senso, Lope de Vega non fa che portare alle ultime conseguenze una tendenza autoctona. Del resto, agli spagnoli la tragedia classica non piace. Non ne fa mistero nel suo trattato dialogato il più importante dei teorici coevi, López Pinciano, quando, rispondendo a Ugo, che ha appena finito di lodare il genere tragico, fa dire al suo portavoce: «Eso señor, no entiendo, porque nunca oí tragedia que no saliese con mil pesadumbres de ella, y cuando veo los rótulos que la publican, huyo de los teatros como si fueran mis enemigos, y no lo son mucho»⁹.

Pare comunque opportuno distinguere fra produzione di palazzo e repertorio composto per i teatri pubblici, sebbene ci sia una grossa fetta di *comedias* che, composte in prima battuta per una ricezione privata, vengono poi subito vendute ai capocomici, o che viceversa, scritte per i *corrales*, vengono rappresentate in ambito cortigiano. In effetti, pur considerando la scarsa conoscenza dei modelli attici degli autori spagnoli, si produce il paradosso secondo il quale

⁶ Cfr. J. Oleza, *Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias*, in *Del horror a la risa: los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 235-250: 239: «ya desde sus orígenes mismos, establecidos de un solo golpe fundacional por Fernando de Rojas, la tragicomedia española fue tragedia con episodios o personajes de comedia».

⁷ Vd. M. Trambaioli, *Farce à la manière d'une tragédie: nouvelles réflexions sur la fête théâtrale courtesane dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles par rapport au théâtre tragique (Farsa a manera de tragedia: reflexiones sobre la fiesta teatral cortesana de los siglos XVI y XVII en relación con el género trágico)*, in *La tragédie et ses marges. Penser le théâtre sérieux en Europe (XVIe -XVIIe siècle)*, dir. F. d'Artois et A. Teulade, Genève, Droz, 2017, pp. 271-282.

⁸ Vd. M.G. Profeti, *Il teatro tragico spagnolo*, in *Le rinascite della tragedia*, a cura di G. Guastella, Roma, Carocci, 2006, pp. 287-328: 306: «tutti gli storici del genere 'tragico' (Canavaggio, Ruiz Ramón, Hermenegildo) devono riconoscere che la cosiddetta *tragedia renacentista* collassa: lo spettacolo commerciale che si afferma nelle ultime decadi del secolo XVI marca un'evidente rottura con la prassi tragica e sancisce la nascita della *comedia* alla maniera di Lope de Vega».

⁹ A. López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, vol. II, ed. por A. Carballo Picazo, Madrid, C.S.I.C., 1973, p. 305 («Questo, signore, proprio non lo capisco, perché non ho mai assistito a una tragedia che non fosse piena di dispiaceri, e quando vedo i titoli che l'annunciano, rifuggo dai teatri come se fossero miei nemici, e non lo sono»).

il teatro di corte di tema tragico dei secoli XVI e XVII sembra condividere lo spirito ludico e le forme del dramma satiresco¹⁰. Per contro, è innegabile che nel macro-genere serio della *Comedia Nueva* ci sia una linea di sperimentazione tragica comune a tutti i drammaturghi barocchi¹¹ che raggiunge l'apice nel Barocco maturo¹², quando la sclerotizzazione della formula teatrale lopiana permette di superarne l'implicazione sentimentale, imponendo una sorta di presa di distanza del pubblico dallo spettacolo¹³, necessario per rivitalizzare il precetto classico dell'*utile dulci*¹⁴. In tal senso, scopo dichiarato della *comedia* tragica di-

¹⁰ Vd. M. Napolitano, *Una lunga fedeltà. A proposito di una recente raccolta satiresca*, «Dionysus ex machina», V, 2014, pp. 31-54: 32, «il dramma satiresco [...] ci appare in Eschilo e in Sofocle, e in gran parte anche in Euripide, come l'espressione forse più alta di una tendenza al gioco intellettuale fine a se stesso, al divertimento puro, che percorre tutta la storia della cultura greca»; per il teatro lopesco cfr. F. d'Artois, *Ovidio y los sátiros. La tragedia mitológica y sus fronteras en El marido más firme y La bella Aurora de Lope de Vega*, «Criticón», CXXII, 2014, pp. 131-156: 135, e M. Trambaioli, *Del dramma satiresco de Giraldo Cinzio a los sátiros en la fiesta cortesana de la España barroca*, in *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVIII)*, ed. M. Trambaioli y C. Couderc, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2016, pp. 15-36.

¹¹ Vd. I. Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 306: «no hay tragedias puras al estilo clásico, pero sí hay tragedias al estilo español, por decirlo con Lope»; M.R. Álvarez Sellers, «*Lo trágico y lo cómico mezclado*»: *Lope de Vega y la creación de la tragedia «al estilo español»*, in «*Callando pasan los ligeros años...*»: *El Lope de Vega joven y el teatro antes de 1609*, ed. por H. Brioso Santos y A. Chereches, Madrid, Liceus, 2012, pp. 45-68: 60, «la tragicomedia se convierte en una realidad que no anula la tragedia, sino que permite incluso justificar las experimentaciones con lo trágico».

¹² Cfr. M. Blanco, *De la tragedia a la comedia trágica*, in *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, ed. por C. Strosetzki, Madrid, Frankfurt am Main, Vervuert-Iberoamericana, 1998, pp. 38-60: 50-51: «Aunque materiales tópicos de la tragedia aparezcan esporádicamente en los poetas de la primera generación [...] este proyecto parece más firme y coherente en el último periodo de la obra de Lope y en ciertos dramaturgos de la generación de Calderón».

¹³ Rispetto a questa questione fondamentale cfr. L. Iglesias Feijoo, *Nueva idea de la tragedia nueva*, in *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, ed. por J. Álvarez Barrientos, Ó. Cornago Bernal, A. Madroñal Durán, C. Menéndez-Onrubia, Madrid, C.S.I.C., 2009, pp. 1155-1169: 1162: «la atención a las reacciones del público, vía por la que se llegó a plantear el dilema entre identificación y distanciamiento del espectador respecto a lo que veía y oía en la escena. Sin llegar a asumir la tesis de que la comedia española es similar al teatro épico de Bertold Brecht, con su conocido 'efecto V', lo cierto es que por esa vía se consiguió liberar a nuestro teatro clásico de cualquier contaminación con los modos del drama realista y su fusión o confusión entre teatro y vida»; p. 1166: «En eso es muy clara la posición del 'dogmático' Calderón, que deja abierta la puerta a las posibles respuestas del receptor, por mucho que hubiera quedado cerrada para algunos de los personajes».

¹⁴ A tale proposito, riflette Profeti, *Il teatro tragico spagnolo*, cit., p. 317: «Per tutto il secolo XVII e il seguente si continua a rappresentare un teatro ormai ben assestato e graditissimo al suo pubblico. E sempre maggior favore riscuotono i temi tragici [...] mentre un rilievo peculiare assume il dramma d'onore di Calderón, con i suoi disumani protagonisti. Sembra dunque che la tragedia diventi praticabile e abbia successo nel momento stesso in cui appare inattingibile come forma; forse resa possibile dalla devitalizzazione stessa dei personaggi, che risultano così 'controllabili'; un'implicazione troppo forte a livello sentimentale, come quella messa in atto da Lope, appare ormai pericolosa. La stilizzazione dei personaggi, il codice simbolico, la preponderanza della

venta quello di insegnare virtù morali e politiche senza rinunciare al gusto del pubblico, così sollecitato e assecondato da Lope nell'*Arte nuevo*¹⁵.

Dal canto loro, i precettisti, a cavallo fra '500 e '600, possono solo prendere atto del divario esistente fra le norme teatrali dettate dalla tradizione classica e la prassi teatrale coeva, da posizioni conservatrici e puriste (Francisco Cascales, *Tablas poéticas*) o da un'ottica aperta alle novità dei 'tempi mutati' (Alonso López Pinciano, *Philosophía antigua poética*).

Ha ragione, insomma, Maria Grazia Profeti quando afferma che è necessario «leer el fenómeno desde un punto de vista distinto, no teórico, sino de historia del espectáculo»¹⁶, rinunciando ai termini di *tragedia* o *tragicomedia* e usando invece la definizione di *comedia tragica* o *eroica*¹⁷, perché con la *Comedia Nueva* ci troviamo di fronte «a una pluralità di punti di vista e a un completo meticciamiento, non solo terminologico, ma di temi, di tecniche letterarie e teatrali»¹⁸. Accade invece che molti studiosi del teatro del Siglo de Oro analizzino i testi partendo da pregiudizi teorici legati o all'idea del tragico sviluppata dai classici e ripresa dagli umanisti, o dalla riflessione moderna sulla tragedia che deriva dalla filosofia di Hegel e dal Romanticismo tedesco¹⁹, senza domandarsi piuttosto che cosa fosse una tragedia per i drammaturghi del Seicento spagnolo e per il loro pubblico.

2. Lope de Vega e la tragedia

Il Fénix de los Ingenios nel prologo dell'edizione *suelta* di Barcellona (1634) di una delle opere tradizionalmente considerate capolavori della sua vena tragica, *El castigo sin venganza*, rivolgendosi al lettore, avverte: «está escrita al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina, huyendo de las sombras, nuncios y coros»²⁰, porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los

parola sull'azione profilano la nuova forma della commedia tragica dei secoli d'oro».

¹⁵ L. de Vega, *Arte Nuevo*, edizione bilingue a cura di M.G. Profeti, Padova, Liviana, 1991, pp. 68-69, vv. 209-210: «Yo hallo que, si allí se ha de dar gusto, /con lo que se consigue es lo más justo» («Credo che se si deve dare gusto /si faccia ciò che paia esser più giusto»).

¹⁶ M.G. Profeti, *De la tragedia a la comedia heroica y viceversa*, «Theatralia», III, 2000, pp. 99-122: 105.

¹⁷ Ead. prende in prestito la definizione proposta da Blanco, *De la tragedia a la comedia trágica*, cit.

¹⁸ Profeti, *Il teatro tragico spagnolo*, cit., p. 312.

¹⁹ A proposito di questa seconda tendenza vd. le riflessioni di Blanco, *De la tragedia a la comedia trágica*, cit., pp. 48-49.

²⁰ Il coro tragico era già stato soppresso da Rey de Artieda, in piena sperimentazione tragica cinquecentesca, secondo quanto da lui stesso affermato nella dedica della sua *pièce Los amantes* (1581); cfr. Álvarez Sellers, «Lo trágico y lo cómico mezclado»: *Lope de Vega y la creación de la tragedia «al estilo español»*, cit., p. 50.

trajes y el tiempo las costumbres»²¹. Quasi alla fine dei suoi giorni, il drammaturgo madrilen dimostra, dunque, di esser ben cosciente dell'esistenza di una forma teatrale degna di essere considerata tragica, pur lontana dai paradigmi classici e dotata di una sua originalità.

A ben guardare, la principale caratteristica della *comedia* tragica risiede nel dover conciliare il tema funesto, spesso già noto al pubblico colto e a volte non solo a quello, con il principio estetico barocco per eccellenza, ovvero la creazione della suspense per mantenere desta l'attenzione degli spettatori fino allo scioglimento dell'azione. Ricordiamo come Lope sintetizza e raccomanda nell'*Arte nuevo* la costruzione dell'azione drammatica e soprattutto del finale, tenendo conto delle aspettative del pubblico:

Dividido en dos partes el asunto,
ponga la conexión desde el principio,
hasta que vaya declinando el paso;
pero la solución no la permita
hasta que llegue la postrera escena,
porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene,
vuelve el rostro a la puerta y las espaldas
al que esperó tres horas cara a cara,
que no hay más que saber que en lo que para²².

In ogni caso, il presunto antiaristotelismo lopiano²³, declamato da lui stesso con ironia nel trattatello in endecasillabi sciolti²⁴, trova nella sua prassi drama-

²¹ L. de Vega, «Prólogo», *El castigo sin venganza*, éditeur scientifique A. García Reidy, in *Les idées du théâtre* (IdT: <<http://www.idt.paris-sorbonne.fr/>>, ultima consultazione in data 2 ottobre 2016).

²² Vega, *Arte nuevo*, cit., pp. 70-71, vv. 231-239: «E diviso in due parti l'argomento, /metta l'intessitura dal principio, /e via via lo vada dipanando; /ma non permetta poi la soluzione /fino a che arrivi l'ultima sua scena, /perché, sapendo il volgo il fine che abbia, /volge alla porta il viso e dà le terga /a chi aspettò tre ore faccia a faccia, /e il peggio è di capire dove para».

²³ Cfr. Álvarez Sellers, «Lo trágico y lo cómico mezclado»: *Lope de Vega y la creación de la tragedia «al estilo español»*, cit., p. 64: «cuando Lope escribe su *Arte nuevo* se rebela contra las autoridades en general, pero nunca habla de rebelarse estrictamente contra Aristóteles, porque el Fénix comprendió que se había confundido lo fundamental con lo accesorio, es decir: obsesión por la unidad de acción, por el didactismo de los géneros, por la no contaminación entre tragedia y comedia, etcétera»; F. Antonucci, *Nota introduttiva*, in L. de Vega, *Il cavaliere di Olmedo*, con testo spagnolo a fronte, in *Il Teatro dei Secoli d'Oro*, vol. I, a cura di M.G. Profeti, Milano, Bompiani, 2014, pp. 689-703: 702: «sarà bene che anche il lettore italiano inizi a mettere in questione la nozione vulgata dell'antiaristotelismo costitutivo del teatro aureo spagnolo, non tanto per negarla, quanto per darle profondità e complessità, per vedere che, come dice Ruiz Ramón, i grandi drammaturghi spagnoli del Siglo de Oro non rifiutavano Aristotele, ma le letture accademiche di Aristotele, articolate intorno a una opposizione netta fra tragedia e commedia che in realtà Aristotele non formulò mai nei modi in cui la formularono i grammatici medievali».

²⁴ Vega, *Arte nuevo*, cit. pp. 66-69, vv. 188-192: «No hay que advertir que pase en el periodo /de un sol, aunque es consejo de Aristóteles, /porque ya le perdimos el respeto /cuando mezclamos la sentencia trágica /a la humildad de la bajeza cómica» («Non importa se eccede dal periodo /di un giorno, come consiglia Aristotele, /ché gli abbiamo mancato di rispetto /nel mescolare la sentenza

turgica più di una sconfessione. Occorre non dimenticare, a tale proposito, che l'*Arte nuevo* fu composto dal poeta per essere recitato in una riunione dell'Academia de Madrid per difendere la sua formula teatrale dagli attacchi degli aristotelici, e che Lope si diverte a chiudere metaforicamente i precetti con sei chiavi, per poi usarli liberamente quando più gli sembra opportuno nella sua scrittura teatrale.

Fra gli altri Christophe Couderc interpreta le ambiguità del finale del *Castigo sin venganza* alla luce di quanto afferma lo Stagirita nel capitolo 11 della *Poetica*²⁵. De Toro e successivamente Romero Barranco compiono un'operazione analoga con *La desdichada Estefanía*, identificando nell'economia dell'opera gli elementi tipici di una struttura teatrale tragica: *hamartia*, *anagnorisis*, *peripeteia* e catastrofe²⁶. Più in generale, la critica ha sottolineato come le tragedie lopiiane, perlopiù, rielaborino vicende estrapolate dalla storia, sia pure in termini leggendari, seguendo un precetto della *Poetica*. Sta di fatto, dunque, che Lope conosce bene gli ingredienti dei generi classici e li utilizza se e nella misura in cui gli fa comodo per costruire un testo che piaccia al suo pubblico, sia nell'ambito della tragedia, sia in quello della commedia. A quest'ultimo proposito si pensi alla *pièce* comica *Lo que pasa en una tarde* in cui l'autore si diverte a giocare polemicamente con l'unità di tempo²⁷.

tragica /con l'umiltà della bassezza comica»).

²⁵ C. Couderc, *Guardando respeto a Aristóteles: en torno a los versos tachados por Lope al final de El castigo sin venganza*, in *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, PUM/Conserjería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 227-234: 233-234: «es tentador ver en todo el final de *El castigo sin venganza* una ilustración al capítulo 11 de la *Poética*, en que el Filósofo define la peripecia, la agnición, y el *pathos*, o acción patética, es decir tres principios que conforman las partes constitutivas de la tragedia [...] En su concepción de los géneros, y de la diferencia entre tragicomedia y tragedia, Lope de Vega [...] concede al desenlace una importancia taxonómica decisiva [...] Con el final "desastrado" [...] la tragedia de *El castigo sin venganza* es lo más trágica posible, merced a una cuidada y muy eficaz combinación de peripecia, agnición y lance patético».

²⁶ A. de Toro, *La desdichada Estefanía de Lope de Vega: ¿'Tragedia' o 'Tragicomedia'?*, «Segismundo», XLIII-XLIV, 1986, pp. 81-103; V. Romero Barranco, *En torno a la tragedia áurea: la clasificación genérica de Estefanía la desdichada*, in *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega*, Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009), ed. por G. Vega García-Luengos y H. Urzáiz Tortajada, Valladolid-Olmedo, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, Ayuntamiento de Olmedo, 2010, pp. 875-882.

²⁷ Cfr. M. Swislocki, *Lo que pasa en una tarde: comedia a contrarreloj*, in *La comedia de enredo*, Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 8, 9 y 10 de julio de 1997), ed. por F.B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Almagro, Festival de Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pp. 59-70: 59-60: «Ni en los últimos años de su vida, consiguió Lope olvidar las viejas controversias que animaron el *Arte Nuevo de hacer comedias*, y que le amargaron la vida en el verano de 1617 con la aparición de la *Spongia* atribuida a Pedro Torres Rámila. *Lo que pasa en una tarde* [...] es, al parecer, una comedia-respuesta en que Lope descarga con humor y gracia las pasiones suscitadas por el ataque a su arte poética durante la famosa polémica. En

3. El caballero de Olmedo

El caballero de Olmedo (c. 1621-1623) è, senza fallo, uno dei capolavori del Fénix de los Ingenios, ma i critici non concordano su quali siano gli elementi e gli aspetti della struttura che permettono di assegnare l'opera al genere tragico. Per tale motivo mi sembra l'esempio più opportuno e suggestivo su cui soffermarmi nel prosieguo del presente contributo. In ogni caso, prima di mettere a confronto alcuni dei pareri di illustri studiosi, ritengo utile offrire una breve sinossi della *pièce* per il lettore che non la conosca direttamente.

Don Alonso, cavaliere di Olmedo, s'innamora a prima vista di doña Inés, giovane nobile di Medina, e, pur essendo subito ricambiato, si avvale dei servizi di una vecchia dai connotati celestineschi, Fabia, per entrare in contatto con la dama. Al fine di impedire il matrimonio combinato con don Rodrigo, Inés annuncia al padre di voler entrare in convento e con questa scusa possono avere accesso al palazzo della giovane sia Fabia, travestita niente meno che da consigliera spirituale, sia Tello, servo di don Alonso, in veste di grottesco maestro di latino. In tal modo, il carteggio amoroso fra i due giovani innamorati è assicurato. I due rivali partecipano a una tauromachia e il protagonista non solo si copre di gloria, ma salva pure la vita a don Rodrigo, il quale, sentendosi umiliato, giunge alla determinazione di ucciderlo. Don Alonso, ammirato da tutti, anche dal re e dal padre di Inés, avrebbe la strada del matrimonio spianata, tuttavia nottetempo decide di tornare a Olmedo dai vecchi genitori per rassicurarli sulla sua incolumità, ed è proprio sul cammino che da Medina porta a Olmedo che don Rodrigo lo attende per ucciderlo vilmente con un colpo di arma da fuoco. Invano una misteriosa apparizione – un'ombra che potrebbe essere un fantasma o un doppio del protagonista –, e la voce di un bracciante, che intona la canzone in cui si riassume la vicenda del cavaliere di Olmedo, avevano provato a far tornare indietro il cavaliere. Tello, disperato, non può far altro che portare il corpo del padrone morente dai genitori e denunciare i colpevoli al re, proprio mentre don Rodrigo sta per ottenere la mano di doña Inés. La dama, dal canto suo, si deve rassegnare ad entrare in convento per davvero.

Ora, i principali problemi che l'opera pone allo studioso sul piano del genere teatrale sono, da un lato, la presenza massiccia di elementi propri del genere comico, e dall'altro la difficoltà di giustificare la morte del protagonista, cavaliere senza macchia.

Sul primo aspetto, dato che la co-presenza di elementi comici e tragici è la caratteristica principale della formula della *Comedia Nueva*, la quale, a detta

ella Lope demuestra, por medio de la exageración cómica de la unidad de tiempo, que “cuando quiere, puede” (bien que no es la primera comedia que escribió en que todo pasa en “menos de veinticuatro horas”).

dello stesso Lope, è un «monstruo cómico» o un «Minotauro de Pasife»²⁸, non può stupire il ruolo rilevante che il servo e la vecchia Fabia assumono in varie macro-sequenze dei primi due atti. In particolare, nel secondo atto occupano la scena per lunghi segmenti testuali necessari per distrarre il pubblico dal luttuoso finale già noto, facendolo quasi dubitare dello stesso, per poi ridimensionarsi fino a sparire nell'ultima macro-sequenza, in preparazione e in concomitanza con il tragico scioglimento. Citiamo almeno la sequenza ridicola, degna della Commedia dell'Arte le cui tecniche ben conosceva Lope, in cui Fabia obbliga Tello ad accompagnarla a cavare dei denti a un impiccato, ingrediente indispensabile per preparare la sua pozione magica, e il servo rischia di cadere da una scala, parodiando, peraltro, il tragico finale della *Celestina*²⁹.

In aggiunta, nei primi due atti Inés, la sorella e il padre, don Pedro, agiscono come personaggi di una commedia di cappa e spada; in particolare, il genitore si mostra credulone e passivo di fronte all'intraprendenza amorosa della figlia, la quale riesce facilmente ad ingannarlo con la sua finta vocazione. Il genitore della *comedia* seria è invece un personaggio crudele e spietato, disposto a imporre la legge dell'onore a costo di uccidere una figlia innocente³⁰. E posto che nella *Comedia Nueva* gli stessi tipi drammatici, come attanti, si connotano in un modo o in un altro a seconda della specie teatrale in cui si muovono, il pubblico coevo è abituato a riconoscere uno spettacolo serio da uno giocoso. Tuttavia, nel caso del *Caballero de Olmedo*, per le ragioni addotte, l'orizzonte di attese degli spettatori viene sapientemente messo a dura prova.

Di fatto l'opera si apre con una situazione e un tono tipici della commedia *de enredo* di ambiente urbano, nella quale poco a poco si vanno insinuando i presagi del finale funesto, dapprima solo nel tessuto metaforico del linguaggio poetico; poi con la comparsa di segni che lasciano chiaramente presagire il terribile destino del protagonista. Grazie al linguaggio antitetico della tradizione poetica *cancioneril*, amore e morte si alternano e fondono con ritmo costante nelle battute dei protagonisti come, del resto, in qualsiasi *comedia* comica di costume contemporaneo. Basti un esempio: nella narrazione dell'atto iniziale con cui don Alonso comunica al pubblico il primo incontro con la amata, in chiesa, in compagnia della sorella, giocando con l'espressione idiomatica 'estar en capilla', cioè essere condannato a morte, confessa:

²⁸ Vega, *Arte nuevo*, cit., rispettivamente, p. 64, v. 150, e p. 66, v. 176.

²⁹ Lo stesso Tello, nel suo resoconto della penosa situazione in cui si è ritrovato suo malgrado, si paragona ad «arlequín» (L. de Vega, *El caballero de Olmedo*, ed. de F. Rico, Madrid, Cátedra, 2000, p. 145, v. 963).

³⁰ A questo riguardo, si veda il saggio di I. Arellano, *Metodología y recepción. Lecturas trágicas de comedias cómicas*, in Id., *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 13-36.

Vime sentenciado a muerte,
 porque el amor me decía:
 «Mañana mueres, pues hoy
 te meten en la capilla»³¹.

L'apice di simili dichiarazioni del protagonista lo costituisce la *glosa* «Puesto ya el pie en el estribo» (v. 2178), nell'ultimo *vis-à-vis* dei due innamorati prima del viaggio fatale a Olmedo del cavaliere.

Una valenza ugualmente sinistra acquista la dialettica amore-morte nelle battute del rivale disprezzato da doña Inés. Valga come esempio emblematico la seguente affermazione di don Rodrigo, incastonata nel testo poetico dell'atto iniziale:

Para sufrir el desdén
 que me trata desta suerte,
 pido al amor y a la muerte
 que algún remedio me den³².

Sempre sul piano poetico, il ritmo crescente del clima tragico viene rafforzato dall'inserimento progressivo nei versi della *copla* (*seguidilla*) che costituisce il microtesto, preesistente alla *comedia* lopianana³³, racchiudente *in nuce* l'intera trama. Ricordiamo che, alla fine del I atto, Fabia esalta la figura del cavaliere con i primi due versi della strofa, quelli solari, positivi, che sintetizzano magistralmente la sua connotazione come *galán*: «la gala de Medina, /la flor de Olmedo»³⁴. Mentre nell'ultimo atto, prima dell'uccisione di don Alonso, la voce misteriosa canta la strofa intera, con l'annuncio del suo assassinio:

Que de noche le mataron
 al caballero,
 la gala de Medina,
 la flor de Olmedo³⁵.

Occorre sottolineare a questo riguardo che il protagonista è un personaggio leggendario, ricreato letterariamente a partire da un fatto di cronaca. Gli spettatori del teatro de *corral*, e non solo quelli dell'élite, sanno a priori che è destinato

³¹ Vega, *El caballero de Olmedo*, cit., p. 113, vv. 155-158 («Mi son visto condenado a muerte, /perché l'amor mi diceva: /"Domani morrai, posto che oggi /sei in attesa nella cappella"»).

³² Ivi, pp. 125-126, vv. 461-464 («Per sopportare il disprezzo /che mi tratta in tal modo /chiedo all'amore e alla morte /di darmi qualche rimedio»).

³³ Sulle fonti e i precedenti della leggenda del cavaliere di Olmedo, fra cui è d'obbligo menzionare alcuni *bailes* e un melodramma, si veda F. Rico, *Hacia El caballero de Olmedo (II)*, «Nueva Revista de Filología Hispánica», XXIX, 2, 1980, pp. 271-292.

³⁴ Vega, *El caballero de Olmedo*, cit., p. 141, vv. 886-887.

³⁵ Ivi, p. 197, vv. 2374-2377 («Lo uccisero di notte /il cavaliere, /la gala di Medina, /il fiore di Olmedo»).

a perire, e magari conoscono a memoria la *seguidilla*. Al tempo stesso, in chiave metaletteraria, don Alonso è chiamato a presenziare alla creazione poetica della sua stessa leggenda³⁶.

Alla fine dell'atto intermedio don Alonso ha dei presentimenti che si traducono in un vero e proprio segnale funesto, facendo crescere a dismisura la tensione drammatica e creando suspense nel pubblico. Il cavaliere, confessando al servo di aver avuto un sogno premonitore, gli racconta di aver appena assistito dalla finestra a una scena che l'ha scosso ancora di più: un astore ha assalito un fringuello, uccidendolo con i suoi artigli. L'episodio, che traduce in immagini poetiche il sogno taciuto, non fa che anticipare il climax tragico, in cui don Rodrigo lo assale a tradimento e lo uccide senza concedergli il modo di difendersi ad armi pari.

Nessuna opera lopianica sa dosare e fondere con la stessa maestria i due generi classici in uno stesso tessuto drammatico, facendo sì che l'uno lasci progressivamente posto all'altro senza soluzione di continuità. In ogni caso, a ben guardare anche alcuni elementi comici servono, in realtà, ad insinuare nel testo presagi negativi ulteriori. L'intertestualità con la *Celestina* con cui Lope gioca mediante il personaggio di Fabia ed alcune citazioni esplicite della *tragicomedia* di Rojas³⁷ rappresentano per il pubblico colto una spia della tonalità tragica della *pièce*, considerando che in quell'ipotesto tutti i protagonisti muoiono di morte violenta. La bilancia generica pende, comunque, dalla parte della tragedia, certo una 'tragedia a la española', e come tale va valutata. In tal senso risulta condivisibile la seguente affermazione di Friedman: «En *El caballero de Olmedo* Lope evoca la tragedia clásica para después alejarse de ella, reemplazando el determinismo con lo que pudiera denominarse un determinismo literario, recreando la estructura profunda del patrón a la vez que se desvía de ella»³⁸. Di fatto, il drammaturgo si allontana consapevolmente dalla tragedia classica, componendo un esempio magistrale di tragedia secentista, assecondando con la sua arte drammaturgica matura il gusto del pubblico coevo. Il che non gli impedisce di

³⁶ Vd. A.K.E. Paterson, *¿Quién esta canción te ha dado...?*, «Edad de Oro», VII, 1988, pp. 129-142: 135: «El don Alonso vivo se encuentra con el don Alonso en quien se va a convertir: la sombra del caballero que anda y seguirá andando el camino entre Medina y Olmedo, como todos los que conocemos la canción bien sabemos. Y esta sombra será preservada mientras perviva la canción: una canción popular, de orígenes más o menos inciertos, cantanda por un simple transeunte. Sombra y canción inician la vida de un Alonso póstumo, a quien el don Alonso vivo tiene el extraño privilegio de conocer».

³⁷ Vega, *El caballero de Olmedo*, cit., pp. 146-147, vv. 1003-1005; nella sequenza iniziale dell'atto intermedio, Tello, entrando in casa di Inés, annuncia alla serva Ana l'arrivo del suo padrone, dicendo: «¿Está en casa Melibea? /Que viene Calisto aquí», e la sua interlocutrice risponde a tono: «Aguarda un poco, Sempronio».

³⁸ E.H. Friedman, «*Llanto sobra, y valor falta*»: la estructura de la tragedia en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega, in *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, cit., pp. 81-96: 81.

sfruttare elementi tipici di quella, come la peripezia, ovvero il cambiamento repentino che il protagonista vive passando di colpo dalla gloria e dalla promessa di felicità matrimoniale alla morte; la figura fatidica, la Sombra, come elemento tipico della tragedia di Seneca e delle sue imitazioni rinascimentali; la catastrofe, che coincide con l'azione distruttrice del rivale; l'agnizione finale dei colpevoli grazie alla testimonianza di Tello; l'ambigua presenza testuale di un coro che evoca a mo' di compianto *ante litteram* il tragico destino del cavaliere il quale, come suggerisce sottilmente Rico, coincide con la *seguidilla*, permettendo al pubblico di ritrovarsi riflesso sulla scena mediante un gioco di specchi tipicamente barocco³⁹; la funzione di messaggero funesto del servo nell'ultima macro-sequenza; più in generale, l'ambientazione storica della vicenda, a sua volta documentata, nel regno di Juan II di Castiglia, agitato da una profonda crisi politico-sociale, e, non ultima, la *hamartia* del protagonista, che è diventata un vero e proprio cruccio per i critici che non riescono a mettersi d'accordo su quale possa essere l'errore tragico di don Alonso⁴⁰.

A tale riguardo, dobbiamo sottolineare che, secondo l'ormai classica interpretazione di Alexander Parker, che ha fatto scuola fra gli studiosi del teatro del Siglo de Oro, alla fine di una *comedia* i personaggi vengono premiati o puniti sulla base della giustizia poetica⁴¹, d'accordo con l'ideologia morale del tempo, principio che in questo caso specifico sembrerebbe inapplicabile. In effetti, il *galán* è coraggioso, onesto, mira al matrimonio e non alla consumazione dell'amore carnale, si preoccupa per i vecchi genitori, ed è il migliore nell'arena. Certo è che per avvicinare la giovane si avvale dei servigi di Fabia, ma è altrettanto vero che l'unico ruolo che la vecchia svolge concretamente nella vicenda è quello della messaggera del carteggio amoroso, nulla a che spartire con il

³⁹ Citando dall'introduzione di Francisco Rico, *La poesía dramática de El Caballero de Olmedo*, a Vega, *El caballero de Olmedo*, cit., pp. 13-83: 71: «la ironía trágica quiere que el Caballero oiga la canción sin entenderla y dé por cosa pasada la profecía que encierra – en efecto – como sentencia ya irremediabilmente cumplida. Al pesar en el recuerdo a lo largo de toda la obra, la seguidilla convertía a los espectadores en una suerte de coro – al modo clásico – que evocaba y plañía el destino del héroe»; p. 75: «En el desenlace, al mencionar la pervivencia de don Alonso “en las lenguas de la fama”, Lope daba al público entrada en el mismo escenario. Justo reconocimiento. Porque los logros de la tragicomedia dependían en una proporción capital de la complicidad de un público dispuesto a ver la obra a la luz de la tradición: esencialmente, según la vieja leyenda se cifraba en la seguidilla del Caballero».

⁴⁰ Vd. Paterson, *¿Quién esta canción te ha dado?*, cit., p. 136: «La contención crítica coincide precisamente con el intento de aislar e identificar el elemento que determina la peripezia».

⁴¹ A.A. Parker, *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age*, London, Diamante, 1964, pp. 9-10: «Spanish dramatists present no victims of destiny or mischance, but only of wrongdoing – their own, or someone else's. The principle of poetic justice required not only that there should be no innocent victim; even where the tragic character is the victim of a wrong done to him by another, it is almost invariably the case that he will have contributed to it by his own fault».

suo modello letterario, Celestina, fattucchiera avara e lussuriosa, responsabile dell'amore folle che travolge Calisto e Melibea, e protagonista assoluta della *tragicomedia* di Rojas. Commette pure l'ingenuità di credere che in sangue nobile non si possa celare il tradimento⁴², però nemmeno questo sembrerebbe un errore di valutazione rapportabile alla sua fine. Ragion per cui, Arellano, fra gli altri, conclude che «Nada hay en la comedia que nos permita inferir en esta vía tachas o pecados graves que infamen al personaje y lo hagan merecedor de un castigo mortal como expiación justa». Per contro, l'ispanista navarro identifica le ragioni del tragico scioglimento nella malvagità del rivale: «aquí es donde hay que buscar las razones de la muerte de don Alonso: no en las fallas o pecados suyos, no en el personaje de Fabia, no en el *fatum*, sino en la conducta de don Rodrigo. Don Alonso es víctima, pasivo; don Rodrigo es el criminal, el agente activo»⁴³.

Per giustificare la morte del cavaliere vari studiosi optano invece per riesumare il concetto classico del destino. Fra gli altri, segnaliamo King⁴⁴ e il già citato Friedman⁴⁵. In realtà, quest'ultimo nel suo contributo offre *en passant* uno spunto che è stato di recente ripreso e sviluppato da Valle Ojeda Calvo in termini che dirimono, a mio parere, la questione della *hamartia* con grande sagacia. Scrive il critico anglosassone: «Más que un hombre de carne y hueso, el caballero de Olmedo es una voz poética, un portavoz de la tradición del amor cortés. [...] Más que un sujeto verosímil, don Alonso es lo que llamaría Miguel de Unamuno [...] un ente de ficción, basado en una figura histórica poetizada y luego dramatizada»⁴⁶.

⁴² Lo afferma in uno dei soliloqui angosciosi che lo accompagnano nel suo ultimo viaggio: «Pero ya no puede ser /que don Rodrigo me invidie, /pues hoy la vida me debe; /que esta deuda no permite /que un caballero tan noble /en ningún tiempo la olvide. /antes pienso que ha de ser /para que amistad confirme /desde hoy conmigo en medina; /que la ingratitud no vive /en buena sangre, que siempre /entre villanos reside» (Vega, *El caballero de Olmedo*, cit., p. 194, vv. 2288-2299).

⁴³ I. Arellano, *Estructura dramática y responsabilidad. De nuevo sobre la interpretación de El caballero de Olmedo, de Lope de Vega. (Notas para una síntesis)*, in *En torno al teatro del Siglo de Oro. XV Jornadas de teatro del Siglo de Oro*, ed. por I. Pardo Molina y A. Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, 2001, pp. 95-114, rispettivamente p. 100 e p. 106; con Arellano concorda Antonucci, *Nota introduttiva*, cit., p. 698: «a lungo la critica si è intrattenuta molto più del necessario e dell'opportuno a cercare i difetti, gli errori e addirittura i peccati del povero don Alonso, piuttosto che quelli, evidentissimi, del suo rivale».

⁴⁴ W.F. King, *El caballero de Olmedo. Poetic Justice or Destiny?*, in *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, ed. A.D. Kossoff, J. Amor y Vázquez, Madrid, Castalia, 1971, pp. 367-379.

⁴⁵ Friedman, «*Llanto sobra, y valor falta*»: la estructura de la tragedia en *El castigo sin venganza de Lope de Vega*, cit., p. 85: «El héroe ha sido víctima de un destino cruel, fuera de su control. Sus fallas (sus errores de juicio) no han merecido la muerte; es decir, que la relación entre el "crimen" y el "castigo" se ve distorsionada».

⁴⁶ Ivi, p. 87.

Il punto fondamentale, però, non è tanto che don Alonso sia, come già ricordato, un personaggio *literaturizado*, bensì che sia il simbolo di un mondo storico-culturale e ideologico – quello dell'amor cortese – ormai superato, che Lope fa morire nella sua *pièce* non solo perché quello è il destino meta-poetico del cavaliere di Olmedo, ma perché la *Comedia Nueva* veicola ed esalta la nuova visione amorosa inerente al matrimonio cristiano. In questa prospettiva, il dialogo intertestuale con *La Celestina*, capolavoro di quell'universo anacronistico, acquista un significato ulteriore. Suggestisce Ojeda Calvo:

El caballero quiere aunar amor con honor. La tragedia o ironía trágica radica en no haber un verdadero impedimento para llevar a cabo esas pretensiones, pues la dama no está casada ni es de diferente nivel social. El único obstáculo [...] es el mismo protagonista que no sabe gestionar su vida ni reconvertir todo lo que supone el concepto de amor cortés de acuerdo a una nueva visión del mundo⁴⁷.

La studiosa, in concreto, approfondisce un'intuizione di Marc Vitse, secondo il quale il teatro della generazione di Lope de Vega esplora la capacità o meno dei nobili contemporanei di adattarsi alla nuova ideologia, rispettivamente nella commedia di cappa e spada e nella tragedia⁴⁸, e conclude affermando:

Visto desde la perspectiva sugerida por el hispanista francés, el Caballero de Olmedo es responsable de su propio destino, de su propia muerte. No podría ser de otro modo. Si don Alonso hubiera sido solo el perfecto caballero que recuerda la seguidilla, el público hubiera sentido como injusto su castigo, no hubiera aceptado su muerte⁴⁹.

Ecco come il principio della giustizia poetica si rivitalizza e mostra la sua pertinenza a partire da un'opportuna contestualizzazione storico-culturale della tragedia 'alla spagnola'.

In definitiva, don Alonso muore in chiave ideologico-culturale ma continua a vivere in termini di metaletterarietà, e perché si producesse una tragedia la sua vicenda e il suo errore dovevano possedere una valenza che andasse oltre la sua individualità di personaggio⁵⁰.

⁴⁷ M. del V. Ojeda Calvo, «*El más galán caballero /que ciñó espada en Castilla*». *Algunas consideraciones acerca de don Alonso Manrique*, in *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, vol. II, a cura di A. Baldissera, G. Mazzocchi e P. Pintacuda, Pavia, Ibis, 2011, pp. 95-109: 97.

⁴⁸ M. Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIII^e siècle*, Toulouse, UTM, 1988, pp. 347 sgg., in particolare 382-385; lo stesso critico francese in un lavoro anteriore, *Notas sobre la tragedia aurea*, «*Criticón*», XXIII, 1983, pp. 15-33, in particolare pp. 19-20, aveva anticipato il nucleo centrale delle sue riflessioni in materia: «el anacronismo llega a ser el tema básico persistentemente explorado por la tragedia del primer cuarto del siglo».

⁴⁹ Ojeda Calvo, «*El más galán caballero /que ciñó espada en Castilla*». *Algunas consideraciones acerca de don Alonso Manrique*, cit., pp. 104-107, in particolare 106-107.

⁵⁰ Vedi nuovamente Vitse, *Notas sobre la tragedia aurea*, cit., pp. 19-20: «el disfraz celestinesco de los amores de don Alonso, su retórica cancioneril, su caballeresca creencia en que la "ingritud

4. Conclusioni

La bibliografia critica sul *Caballero de Olmedo* è, naturalmente, sterminata. In queste pagine ho citato solo alcuni fra i principali interventi sulla tragicità di questo capolavoro di Lope de Vega per mostrare come, a seconda del punto di vista dello studioso, possano modificarsi la natura e le ragioni della tragedia di don Alonso, ed è possibile che tutti abbiano la loro parte di ragione, considerando che il poeta madrilenò lascia spazi di ambiguità che ben giustificano le distinte interpretazioni. Personalmente ritengo comunque che la finissima lettura di Ojeda Calvo, sulla scia di alcune altrettanto suggestive e argomentate riflessioni di Vitse, sia la più pertinente e vicina all'idea di tragedia e di opera d'arte che Lope, nella sua immensa genialità, sviluppò e seppe imporre al suo pubblico.

Quel che mi premeva in questo umile intervento, pensato per un lettore non necessariamente specialista di Siglo de Oro, non era solo tracciare un sintetico stato dell'arte sugli studi della tragedia come sottogenere della *Comedia Nueva* al fine di ricordare con forza che si può e si deve parlare di un genere tragico della Spagna del Seicento, ma soprattutto richiamare l'attenzione dei non ispanisti su uno dei capolavori di un autore geniale che, per ragioni storico-culturali indipendenti dalla sua grandezza, non occupa nel canone teatrale europeo quel posto preminente che gli spetterebbe accanto a Shakespeare.

no vive /en buena sangre" [...] su esfuerzo sin par frente a los peligros externos y su intenso recelo frente a las "imaginaciones", sueños y agüeros, su negación temeraria a "poner los medios necesarios", todos estos rasgos califican su valor como necio (v. 2412) y definen la índole anacrónica de la "culpa" que comparte con el señor de Fuenteovejuna, el mayorazgo de Sevilla o el heredero de Castilla».

Rappresentazioni drammatiche (e aporie) della libertà in Shakespeare (*Hamlet*), Calderón (*La Vida es sueño*) e Corneille (*Le Cid*)

VINCENZO REINA LI CRAPI

Free will was a crucial topic of debate throughout the sixteenth and seventeenth centuries, and of course we can find an echo of those ongoing theological discussions in the dramatic literature of the Early-Modern period. Works such as Hamlet, La vida es sueño or Le Cid instill the idea that certain forms of freedom were allowed to men; and the plays would display such an idea through the techniques of dramatization of that time. On one hand, the analysis of this topic turns out to be very fruitful in the recognition of the various interpretations of freedom in these three major theatrical traditions (that is the English, Spanish, and French traditions), as well as of the ethical motive that serves as a driving force of action in the dramas. On the other hand, it can explain how playwrights play on theological materials at hand according to the needs of the very genres they choose.

1. Introduzione

Il tema della libertà delle azioni umane è uno dei più dibattuti nel corso dei secoli XVI e XVII, tanto da valicare con sempre più frequenza i limiti dell'ambito teologico-filosofico in cui è posto e proliferare così nel campo letterario¹. Ci si può quindi legittimamente chiedere se la comparsa sulle scene europee di numerosi capolavori del teatro tragico potrebbe leggersi in parte come conseguenza dell'enorme quantità di materiale teologico a disposizione successiva-

¹ La tradizione letteraria occidentale in lingua volgare aveva già fatto uso del materiale teologico scaturito dai dibattiti sulla libertà umana, da Dante nella *Divina Commedia*, a Chaucer nei *Canterbury Tales*.

mente volgarizzato dalla letteratura drammatica coeva dal momento che, sulla scia della riscoperta della *Poetica* aristotelica, la tragedia è compresa come «imitazione di un'azione seria [...] e perciò in massima parte di *persone in azione*»².

Non sarebbe un caso, quindi, che alcuni dei capolavori della grande stagione teatrale della prima modernità fondino il loro intreccio proprio su questo tema: ponendo incessantemente il protagonista – e lo spettatore – di fronte alla questione, talvolta angosciante, del senso del suo agire e della sua legittimità; che lo inducono a interrogarsi sulle sue eventuali responsabilità e di conseguenza sulla libertà delle proprie azioni. È così per diverse creazioni shakespeariane, ed in particolare per Amleto che alla fine del primo atto, obbligato a vendicare il padre dopo aver ascoltato le parole del fantasma («So art thou to revenge, when thou shalt hear» I, v, v. 7)³, si chiede perché mai, in un tempo che è «out of joint», certamente non per colpa sua, tocchi proprio a lui rimetterlo a posto:

The time is out of joint. O cursed spite,
That ever I was born to set it right.
(I, v, vv. 189-190)⁴

Anche Sigismondo, rinchiuso fin dalla nascita in una buia torre, si chiede all'inizio del dramma religioso calderoniano che «delito cometí [...] nasciendo» (I, vv. 105-106)⁵ per meritare tale castigo. Il castigo è appunto quello di non essere libero, cioè di non possedere quella facoltà che nell'antropologia post-ridentina differenzia l'essere umano dalle altre creature di Dio. Sigismondo biasima nella seconda giornata il rigore del padre che

como a una fiera me cría,
y como a un monstruo me trata
(II, vv. 1482-1483)

e lo priva quindi della qualità ontologica che caratterizza l'uomo, rendendosi «tirano de mi albedrío» (II, v. 1504)⁶.

È così infine per Rodrigo nel *Cid* di Corneille, che, costretto ad ottemperare agli ordini paterni, si dichiara nelle stanze che chiudono il primo atto:

² Aristotele, *Poetica*, Roma, Carocci, 2010, pp. 59-61, corsivo mio. Il filosofo specifica appunto che «la tragedia è imitazione non di uomini, ma di azione e di vita», ivi, p. 61.

³ «Sarai pronto alla vendetta, quando avrai ascoltato». W. Shakespeare, *Amleto*, a cura di K. Elam, Milano, Rizzoli, 2006. Per le altre opere di Shakespeare utilizzo le edizioni del *Teatro completo*, Milano, Mondadori, 1996 (collana «I Meridiani»), da cui si riprendono anche le traduzioni.

⁴ «Il tempo è fuori di sesto. O qual dannata sorte, che proprio io dovessi essere nato per riconnetterlo».

⁵ «Che delitto ho mai commesso, nascendo». P. Calderón de la Barca, *La vita è sogno*, a cura di F. Antonucci, Venezia, Marsilio, 2009.

⁶ «Come una belva mi cresce / e come un mostro mi tratta»; «tiranno del mio arbitrio».

Misérable vengeur d'une juste querelle,
 Et malheureux objet d'une injuste rigueur.
 (I, VII, vv. 293-294)⁷

Il protagonista dovrà del resto agire prontamente, sotto le continue ingiunzioni del padre («Je t'arrête en discours, et je veux que tu voles», III, VI, v. 1108)⁸, anche per ottenere il perdono del re e il cuore di Jimena⁹.

Ciò detto occorre comunque precisare, prima di passare all'analisi delle *pièces*, che un'opera di teatro non può essere presa – salvo precise eccezioni – per una professione di fede del drammaturgo, poiché sovente le scelte di natura poetica prescindono dalle sue credenze (come ha mostrato Georges Forestier nel caso di Corneille¹⁰), e financo le contraddicono (basti pensare alla *Hija del aire* di Calderón¹¹). D'altro canto, se come ha affermato Stephen Greenblatt nel caso di Shakespeare, l'opera teatrale lungi dall'essere il frutto di una coscienza isolata, ancorché geniale, porta il segno di un'intensa 'negoiazione', «negotiation», con la sua società («a totalizing society»)¹², allora risulta evidente che il pensiero teologico coevo sulla relazione Dio-uomo abbiano avuto un ruolo determinante, se non nell'ispirazione prima del drammaturgo quantomeno nell'intuizione e creazione dei contesti e delle realtà che fanno da sfondo alle varie azioni tragico-drammatiche. Di conseguenza l'analisi del problema della libertà e della responsabilità delle azioni umane così com'è posto nelle scene europee dell'epoca (diverso quindi da quello che potremmo riscontrare nell'*Edipo re* di Sofocle oppure in *Bodas de sangre* di García Lorca, con le relative visioni tragiche) permette innanzitutto di comprendere come i drammaturghi utilizzino il materiale teologico a seconda delle necessità del genere per cui optano; permette altresì di rendere conto, malgrado le aporie, delle diverse accezioni di libertà che è possibile riscontrare nelle tre tradizioni teatrali di cui ci occuperemo, dell'impulso etico che funge da motore delle diverse azioni, e conseguentemente della visio-

⁷ «Triste vengatore di una giusta contesa /E sventurato oggetto di un ingiusto rigore». P. Corneille, *Le Cid (1637-1660) – L'illusion comique*, éd. par G. Forestier et R. Garapon, Paris, Société de Textes Français Modernes, 2001. Per il teatro francese utilizzo i testi delle edizioni elettroniche disponibili sul sito <<http://theatre-classique.fr/>> (ultima consultazione in data 26 settembre 2016). Laddove non specificato le traduzioni sono mie.

⁸ «Ti trattengo in discorsi, mentre voglio che tu voli».

⁹ «Ne borne pas ta gloire à venger un affront, /Pousse-la plus avant, force par ta vaillance /Le Justice au pardon et Chimène au silence; /Si tu l'aimes, apprends que retourner vainqueur /C'est l'unique moyen de regagner son cœur», III, VI, vv. 1092-1096.

¹⁰ G. Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'oeuvre*, Genève, Droz, 2004.

¹¹ Scrive a proposito Didier Souiller: «il n'est pas question d'identifier la prise de position théologique du dramaturge avec celle des jésuites: il leur empruntera, mais saura aussi s'inspirer des éléments de l'autre camp, propres à accentuer une vision tragique de l'homme». D. Souiller, *Calderón et le Grand théâtre du monde*, Paris, PUF, 1992, p. 26.

¹² S. Greenblatt, *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Oxford, Clarendon Press, 1988, pp. 1-20.

ne del mondo che le opere veicolano.

Occorre infine segnalare che la rappresentazione delle libertà umane è legata alle forme assunte dal tempo drammatizzato. La forma partecipa quindi alla costruzione del senso dell'opera, permettendo all'occorrenza di sfumarne i caratteri tragici. Si comprende così *a fortiori* l'importanza assunta all'epoca dai dibattiti sull'unità di tempo.

2. Le rappresentazioni dell'essere nel tempo

Nel saggio *Le théâtre de l'existence* Henri Gouhier affermava che «il n'y a pas de tragédie sans liberté»¹³. Invero, postulare la libertà d'azione di un personaggio teatrale potrebbe apparire a prima vista paradossale dal momento che, al pari di una marionetta, tutti i suoi atti sono già stati prefissati dall'autore. Ciononostante il corpus di opere analizzato di seguito sembra esprimere chiaramente, con sfumature più o meno marcate, una concezione dell'uomo libero. Questo paradosso riflette – e si spiega attraverso – le differenti interpretazioni della natura del tempo evocate dalle opere.

Nell'antropologia agostiniana l'essere nel tempo comporta da un lato un'importante limitazione delle libertà umane – e financo una sua negazione – se è vero che ogni cosa prodotta nel tempo è già stabilita poiché «contenuta anche prima allo stato latente, se non nella sua forma visibile o nella sua massa corporea, almeno nella sua essenza e nella ragione della propria natura»¹⁴. Quest'idea, atta all'occorrenza ad accentuare una visione tragica della vita, è per questa stessa ragione messa sovente in rilievo nelle tre tradizioni teatrali. La riflessione fatta da Warwick nell'*Henry IV Part II* di Shakespeare sulla ribellione di Northumberland, ricordando la profezia del deposto Riccardo II, è una trasposizione drammatica di quello che Agostino affermava nel passo del *De Genesi* attraverso la metafora dell'albero contenuto nel seme¹⁵.

La presenza di questa concezione sulle scene implica quasi sempre la predestinazione dei protagonisti. L'idea di fato è appunto uno degli elementi che Calderón utilizza per creare un'atmosfera tragica in quelle opere che si fondano

¹³ H. Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, Paris, Vrin, 1997, p. 49.

¹⁴ Agostino, *Opere*, vol. IX/2: *La Genesi alla lettera*, Roma, Città nuova, 1989, p. 99, II, 15.30. Tutte le opere di Agostino della presente edizione sono consultabili sul sito: <<http://www.augustinus.it/italiano/index.htm>> (ultima consultazione in data 26 settembre 2016).

¹⁵ «There is a history in all men's lives /Figuring the natures of the times deceased; /The which observed, a man may prophesy, /With a near aim, of the main chance of things /As yet not come to life, who in their seeds /And weak beginnings lie intreasurèd. /Such things become the hatch and brood of time; /And by the necessary form of this /King Richard might create a perfect guess /That great Northumberland, then false to him, /Would of that seed grow to a greater falseness, /Which should not find a ground to root upon /Unless on you», *Henry IV Part II*, III, I, vv. 75-87.

sulla dialettica destino/libertà¹⁶. Predestinata è Semiramide nella *Hija del aire* (a preannunciarne la sorte è non a caso Tiresia); e l'idea di predestinazione aleggia pesantemente in tutte e tre le giornate della *Vida es sueño*. Anche Pierre Corneille utilizza questa concezione nelle sue creazioni, e non solo in opere come l'*Edipe*: anche Rodrigo nel *Cid* è fin dall'inizio destinato a soppiantare il ruolo dei 'due padri', il conte e don Diego, che disputano, più che per l'incarico affidato dal re, per la formazione del protagonista.

D'altro canto la dimensione temporale indica allo stesso tempo le possibilità ontologiche dell'essere umano: «une fois [que l'homme est] entré dans le monde terrestre, les potentialités du vécu temporel se développent avec son existence. En ce sens, la temporalité correspond aux possibilités ontologiques de l'être humain»¹⁷. Queste possibilità contraddicono l'idea di predestinazione poiché presuppongono una scelta e si realizzano attraverso delle azioni che appaiono allo spettatore come atti liberi. I protagonisti sulle scene coeve infatti si definiscono principalmente attraverso i loro atti, e conseguentemente a partire dal loro ruolo nella società e non inversamente¹⁸. Amleto, Sigismondo e Rodrigo acquisiscono il loro statuto eroico perché sanno agire nella società in armonia con la loro temporalità¹⁹.

In questa sede non è possibile esporre esaurientemente il rapporto che esiste tra le temporalità e la libertà dell'uomo. Mi limiterò solo ad accennare al contrasto generato in queste tre opere dalla presenza di un tempo collettivo vincolante, che corrisponde al tempo dei padri e che fa scattare il meccanismo drammatico; ed un tempo personale, attraverso il quale il protagonista cerca di superare le difficoltà e che funge da motore dell'azione.

Questo contrasto è palese anche nella seconda tetralogia di Shakespeare dove, come abbiamo visto, la storia collettiva suggerisce l'idea del *De Genesi*, mentre la temporalità individuale, attraverso l'esempio del principe Harry che afferma di essere pronto a riscattare il proprio passato – e che realizza quanto affermato sconfiggendo Hotspur – pone l'accento sulle possibilità dell'essere umano.

¹⁶ F. Ruiz Ramón, *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984, p. 165.

¹⁷ S. Böhm, *La Temporalité dans l'anthropologie augustinienne*, Paris, Cerf, 1984, p. 218.

¹⁸ Sull'argomento vd., tra gli altri, J. Dollimore, *Radical Tragedy. Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, Basingstoke-New York, Palgrave-Macmillan, 2004 e anche S. Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1982. Quanto alla *comedia* C. Couderc scrive che «la subordination du personnage à l'action pourrait être comprise comme l'affirmation, répétée au théâtre, de la présence de la société sur l'individu»: C. Couderc, *Le personnage dans le théâtre espagnol du Siècle d'or*, «Europe», MII, 2012, pp. 71-81: 78.

¹⁹ Mi permetto di rinviare al mio contributo: V. Reina Li Crapi, *Le statut du héros moderne*, «Acta Iassyensia Comparationis», XV, 1, 2015, pp. 1-12.

Del resto il confronto tra Harry e Hotspur può essere utilizzato per illustrare una seconda contraddizione inerente alla temporalità. Essa risiede nel fatto che, da un lato, la rappresentazione di un tempo che rende tutto effimero, tacciato di essere illusorio, e che soprattutto corre troppo in fretta, suggerisce agli spettatori una visione tragica, poiché in tale situazione i personaggi sulla scena sembrano impotenti, in balia del caso e degli avvenimenti che si susseguono freneticamente. Il tragico di questa situazione, come ha scritto Northrop Frye, risiede nel fatto che uno spirito che si vuole infinito è costretto tuttavia a soccombere a causa della finitezza del suo essere, prendendo coscienza della sua assoluta dipendenza dalla materialità e dalle circostanze²⁰: concezione memorabilmente riassunta dalle parole di Hotspur morente, «thought's the slave of life» (V, III, v. 80)²¹. La ritroviamo anche nell'*Horace* di Corneille, dove il protagonista, dopo aver ucciso la sorella, afferma davanti al re di desiderare la morte perché ha preso coscienza dei limiti imposti dalla temporalità; a differenza dell'opinione «*du Peuple*» che vuole «qu'on soit égal en tout temps, en tous lieux» (V, II, v. 1565)²².

Di contro, la creazione di una temporalità personale all'interno della *pièce*, attraverso degli istanti non omogenei che tendono a dilatarsi mettendo in risalto la coscienza del protagonista, ha come conseguenza inevitabile quella di esprimere l'esercizio di una forma di libertà, foss'anche minima, da parte del personaggio sulla scena, se è vero, come scrive Henri Bergson, che «l'atto libero si produce nel tempo che scorre, e non in quello trascorso»; e che «la libertà è quindi un fatto, ed è il più chiaro tra i fatti che constatiamo»²³, raggiungendo in questo senso il tipo di libertà a cui si riferiva Cartesio quando, rispondendo all'obiezione fatta da Hobbes sul libero arbitrio, asseriva che esiste una libertà «che risentiamo tutti i giorni in noi stessi, e che è conosciutissima per luce naturale»²⁴. In questa prospettiva, la riflessività di Amleto, il *desengaño* di Sigismondo e le esitazioni di Rodrigo offrono senza alcun dubbio degli esempi di libertà.

²⁰ «La base della visione tragica è l'essere nel tempo: il sentire che la vita procede a senso unico [...]. La tragedia dunque mette a fuoco lo scontro fra l'energia eroica e la situazione umana. In esso generalmente l'eroico viene distrutto», N. Frye, *Tempo che opprime. Tempo che redime*, Bologna, il Mulino, 1986, p. 15 e p. 17.

²¹ «Il pensiero schiavo della vita».

²² «Che si sia eguali in ogni tempo, in ogni luogo». P. Corneille, *Teatro*, vol. I, Firenze, Sansoni, 1964, p. 711.

²³ H. Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, trad. di F. Sossi, Milano, Raffaele Cortina, 2002, p. 140.

²⁴ R. Cartesio, *Opere filosofiche*, vol. II: *Meditazioni metafisiche. Obiezioni e Risposte*, Roma-Bari, Laterza, 2000, p. 180.

3. Limiti e natura delle libertà rappresentate

L'espressione di una certa libertà che sarebbe necessario differenziare da autore ad autore, e financo da opera ad opera, non si presenta certamente scevra di difficoltà. Dal confronto fra i limiti inerenti ai personaggi (in quanto uomini, o che riguardano la situazione particolare e le condizioni in cui operano) e la libertà d'azione che sembra esercitata da loro è possibile rendere conto della natura di questa libertà, e conseguentemente dell'*ethos* che fonda l'agire in ognuna delle tre tradizioni teatrali prese in considerazione. Ovviamente non è possibile rendere conto di tutti i limiti in questa sede. Ad ogni modo, per quanto grandi essi siano nelle *pièce* dei tre autori che evocano il problema dell'arbitrio umano, non sembrano tuttavia annichilirlo.

In generale nelle scene inglesi la prova più evidente della sussistenza di una libertà è fornita dalla condanna dell'inazione; e persino paradossalmente dalla rappresentazione della rivolta²⁵: Lady Macbeth invita il marito al regicidio decretando «When you durst do it, then you were a man» (I, VII, v. 49)²⁶.

Nell'*Hamlet* benché il protagonista affermi l'esistenza di una divinità «that shapes our ends» (V, II, v. 10)²⁷, e persino che «[...] there's a special /Providence in the fall of a sparrow [...]» (V, II, vv. 213-214)²⁸, in realtà è solo l'azione dello stesso protagonista – ed egli ne è perfettamente cosciente – che determina l'evento: «the interim's mine» (V, II, v. 73)²⁹ dichiara ad Orazio poco prima di vendicare il padre. Così le riflessioni di Amleto che indaga i limiti delle possibilità umane sono coronate dalla presa di coscienza di un universo confuso, tragico, in cui però, grazie all'istante, è possibile creare una durata libera: resta da saper cogliere quest'attimo (come fanno d'altronde Prospero, in *The Tempest*³⁰, e Harry nell'*Henry IV Part I*³¹) in un tempo divenuto 'kairotico': «The readiness is all» (V, II, v. 215)³²!

Nelle sue tragedie Shakespeare sembra mettere in scena un universo che è come un'incudine su cui batte il martello di una mano misteriosa che genera

²⁵ Vd. G. Venet, *Temps et vision tragique. Shakespeare et ses contemporains*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2002.

²⁶ «Quando osavi compierlo, allora sì ch'eri un uomo».

²⁷ «La quale dà una forma ai nostri propositi».

²⁸ «C'è la mano della provvidenza pur nella morte d'un passero».

²⁹ «L'intervallo è mio».

³⁰ «By accident most strange, bountiful Fortune, /Now my dear lady, hath mine enemies /Brought to this shore; and by my prescience /I find my zenith doth depend upon /A most auspicious star, whose influence /If now I court not, but omit, my fortunes /Will ever after droop», *The Tempest*, I, II, vv. 179-185.

³¹ «The time will come /That shall make this northern youth exchange /His glorious deeds for my indignities», *Henry IV Part I*, III, II, vv. 144-52.

³² «La prontezza è tutto» (traduzione mia).

un'entropia sempre più grande. Una mano, che come ha scritto Roland Mushat Frey³³, non può essere identificata a colpo sicuro con quella del dio cristiano. Dall'ambiguità delle autonomie umane e di questo disordine sconvolgente sorge un dubbio sul senso di una mutuaione perpetua: un dubbio che come un lampo squarcia la coscienza umana, in una visione tempestosa³⁴ divenuta da Euripide in poi un luogo comune della tragedia, in cui l'uomo è la triste vittima in balia delle onde, nel mare della vita. Nella sua stramba agitazione frenetica di voler dominare i flutti è lo zimbello dei venti (cioè del tempo): ma quando egli ne ha coscienza, senza per questo ridurre i suoi sforzi, allora si mostra veramente libero e financo eroico³⁵.

Nella tradizione drammatica spagnola esiste una notevole differenza tra la libertà messa in scena da Tirso, che come ha mostrato Mario Trubiano³⁶ segue la teologia di Zumel (vicina alle posizioni di Bañez e dei dominicani), e quella messa in scena da Calderón. Nella *Vida es sueño* tutto quello che potrebbe essere visto in un primo momento come una limitazione delle libertà umane è in realtà utilizzato ed esposto al solo fine di essere negato e mostrato come falso attraverso lo scioglimento dell'opera, affinché sia così provata ed esaltata la vera essenza della libertà dell'uomo. Si spiega anche così perché nel dramma siano contenute in filigrana due storie tragiche, quella di Prometeo e quella di Edipo.

Calderón condivide la tesi del *concurso simultaneo* sostenuta dal teologo gesuita Luis de Molina, secondo la quale la Causa prima e le cause secondo concorrono simultaneamente nella produzione degli atti. Secondo questa dottrina quindi l'uomo è l'autore e il responsabile della sua salvezza, benché l'aiuto divino rimanga indispensabile. Questo pensiero teologico trova una trasposizione drammatica attraverso un processo di genetica teatrale in atto nella *Vida es sueño*, come nel *Mágico prodigioso*, che esalta il gesto – e quindi la libertà – dei protagonisti. Per salvarsi Sigismondo deve agire, «obrar bien», ossia compiere l'indispensabile atto salvifico che lo riscatti e legittimi la sua redenzione. Così, alla fine della seconda giornata, quando si risveglia nuovamente imprigionato, non si contenta d'affermare il suo pentimento («[...] reprimamos /esta fiera condición», II, vv. 2148-2149), ma si ripromette d'ora innanzi di comportarsi di

³³ R.M. Frey, *Shakespeare and Christian Doctrine*, Princeton, Princeton University Press, 1963, pp. 165 sgg.

³⁴ Vd. H. Blumenberg, *Naufage avec spectateur. Paradigme d'une métaphore de l'existence*, Paris, L'Arche, 1994.

³⁵ L'idea rinvia a una concezione tragica espressa anche da Leopardi nel *Bruto minore*, vv. 31-45: «Preme il destino invitto e la ferrata /Necessità gl'infermi /Schiavi di morte [...] Guerra mortale, eterna, o fato indegno, /Teco il prode guerreggia, di cedere inesperto; e la tiranna /Tua destra, allor che vincitrice il grava, /Indomito scrollando si pompeggia, /Quando nell'alto lato /L'amaro ferre intride, /E maligno alle nere ombre sorride».

³⁶ M. Trubiano, *Libertad gracia y destino en el teatro de Tirso de Molina*, Madrid, Alcalá, 1985.

conseguenza («y sí haremos», II, v. 2152)³⁷. Per Sigismondo la sola volontà non sembra sufficiente se non è seguita dall'azione. Nuovamente libero all'inizio della terza giornata grazie alla rivolta, il protagonista rivede Clotaldo dichiarando di aver compreso la lezione. Ma egli attesta di essere veramente libero e di saper far fronte alle sue passioni solo dopo che, reprimendo la sua collera, è capace di un gesto di clemenza verso il suo antico guardiano. In altre parole per Sigismondo, come per altri personaggi calderoniani, che la realtà sia vera o che sia un sogno, ciò che principalmente importa è *obrar bien*³⁸.

In Calderón, quindi, le facoltà intellettive e volitive dell'uomo non sono la sola forma di libertà concessa all'uomo, ma, al contrario, il punto di partenza di una libertà più grande. La scena del *Mágico prodigioso* in cui Giustina rifiuta le tentazioni del diavolo mette in evidenza che il libero arbitrio è qui inteso essenzialmente come una libertà d'azione piuttosto che una semplice volontà³⁹. Essa permette altresì di comprendere la differenza, e financo l'opposizione, rispetto alla concezione di libertà evocata nella drammaturgia tirsiana⁴⁰.

Anche nella letteratura francese ritroviamo almeno fino agli anni 1640-1650 l'influenza di una spiritualità gesuitica e di una dottrina piuttosto molinistica⁴¹. Più precisamente, la libertà espressa nelle opere di Corneille e degli autori che sotto l'impulso di Richelieu fondano il teatro classico francese sembra in accordo con le speculazioni metafisiche di Cartesio. Essa si rivela essere innanzitutto una libertà di pensiero: il libero arbitrio è allora un carattere inerente della *res cogitans*, ragion per cui essa non può essere perduta a causa di fattori esterni, come dimostra dalla prima fino all'ultima comparsa il personaggio di Marianna nell'omonima tragedia di Tristan l'Hermitte⁴². Nel *Cid*, alla fine del primo atto,

³⁷ «[...] Reprimiamo /questo carattere fiero»; «e così faremo» (traduzione mia).

³⁸ Nel *Gran teatro del mundo* Discreción fa notare a Mundo che le buone azioni compiute durante la vita sono la sola cosa di cui un uomo non rimane privato dopo la morte; Mundo dovrà prenderne atto: «No te puedo quitar las buenas obras. /Estas solas del mundo se han sacado», vv. 1374-1375, da P. Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, in Id., *El Gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*, ed. de E. Frutos Cortès, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 39-89.

³⁹ «Desconfiarme es en vano, /aunque pensé; que aunque es llano /que el pensar es empezar, /no está en mi mano el pensar, /y está el obrar en mi mano. /Para haberte de seguir, /el pie tengo de mover, /y esto puedo resistir, /porque una cosa es hacer /y otra cosa es discurrir». Id., *El mágico prodigioso*, ed. de B.W. Wardropper, Madrid, Cátedra, 1985, III, vv. 2304-2313.

⁴⁰ Tirso de Molina condivide l'idea metafisica di una *premoción física*, secondo la quale la Causa prima agisce direttamente e immediatamente sulle cause seconde, negando loro dunque una qualsiasi possibilità d'intervento nella produzione degli atti. Ne consegue che nei suoi drammi religiosi il gesto non ha più nessuna importanza, e la libertà umana è ridotta alla sola possibilità d'accettare o rifiutare il bene: per molti dei suoi personaggi un sincero pentimento all'ultimo istante, come mostra l'esempio di Enrico nel *Condenado por desconfiado*, è largamente sufficiente ad assicurare la salvezza.

⁴¹ B. Chédozeau, *Pour une périodisation des rapports entre littérature et religion au XVII^e siècle*, «Littératures classiques», XXXIV, 1998, pp. 103-117: 103.

⁴² «Si mon corps est captif, mon âme ne l'est pas [...] Mais en quelque péril que le malheur

anche la volontà di Rodrigo rimane libera, malgrado la situazione tragica che si è venuta a creare dopo l'affronto del Conte di Gormas. Anzi il protagonista, dopo un momento di cedimento («Je demeure immobile, et mon âme abattue / Cède au coup qui me tue», I, VII, vv. 295-296)⁴³, rivendica la sua libera presa di posizione:

Mourir sans tirer ma raison!
 [...] Je m'accuse déjà de trop de négligence:
 Courons à la vengeance.
 (I, VII, vv. 331, 345-346)⁴⁴

Le parole di Rodrigo – e ancor più quelle di Marianna – sembrano portare sulla scena la terza massima che Cartesio enuncia nel *Discours de la méthode*, secondo la quale l'uomo può disporre liberamente solamente della sua volontà, poiché «non vi è nulla, al di fuori dei nostri pensieri, interamente in nostro potere»⁴⁵. In questo modo, avendo acquisito «ce pouvoir absolu sur nos pensées», scrive Nicolas Grimaldi parafrasando Cartesio, persino «l'homme le plus puissant du monde y sera moins puissant que nous»⁴⁶. Tuttavia risulta evidente che questa libertà raggiunta attraverso la negazione dei desideri – poiché per Cartesio una delle potenzialità della volontà è quella di rifiutare tutto – sembra un po' paradossale, come del resto aveva già osservato Sartre.

Invero, la volontà umana trova un limite in quella che Cartesio chiama «indifférence négative» a causa della quale essa si determina all'azione senza la necessaria riflessione, con la conseguenza di incorrere nell'«erreur théorique» o nella «faute morale»⁴⁷. Non a caso la maggior parte delle colpe tragiche nelle scene francesi coeve ha il carattere di un gesto irriflesso. Nel *Cid* l'azione tragica è messa in moto da un gesto avventato. Lo stesso conte di Gormas, parlando dello schiaffo a don Diego, ammette di aver avuto «le sang un peu chaud, et le bras un peu prompt» (II, I, v. 354)⁴⁸. Corneille del resto, dopo il lungo silenzio che segue la *querelle*, utilizzerà tale espediente anche nell'*Horace*, tragedia in cui il protagonista si rende colpevole uccidendo la sorella a causa d'«un premier

m'engage, /J'aurai cet avantage /Que mon cœur pour le moins se rendra le dernier» (II, I, v. 362 e IV, II, vv. 1242-1244).

⁴³ «Resto immobile, e l'anima abbattuta /Cede al colpo che mi uccide».

⁴⁴ «Morire senza farmi giustizia! /[...] Già mi accuso di troppa negligenza: /Corriamo alla vendetta».

⁴⁵ R. Cartesio, *Discorso sul metodo*, in Id., *Opere filosofiche*, cit., vol. I, pp. 289-342: 307.

⁴⁶ N. Grimaldi, *Six Études sur la volonté et la liberté chez Descartes*, Paris, Vrin, 1988, p. 59. Il paragone con la tragedia di Tristan e il controesempio offerto da Erode sembra ancora una volta inevitabile: «Ma gloire n'est qu'un songe, et ma grandeur qu'une ombre, /Si lorsque tout le monde en redoute l'effet, /Je brûle d'un désir qui n'est point satisfait» (I, III, vv. 224-226).

⁴⁷ H. Bouchilloux, *Descartes et Pascal: les raisons de l'action*, in *L'action à l'Age classique*, éd. Y.C. Zarka, Paris, Éditions de Minuit, 1997, pp. 78-95: 81-82.

⁴⁸ «Il sangue un po' caldo, ed il braccio avventato».

mouvement» ingiustificabile agli occhi del re.

Questa condanna del gesto irriflesso non comporta tuttavia una disapprovazione generale dell'azione. Al contrario l'esempio del *Cid* testimonia quanto sia utile la prontezza nelle situazioni a cui Rodrigo deve far fronte⁴⁹. Dal canto suo lo stesso Cartesio nel *Discours de la méthode* disapprova fortemente l'inerzia; ragion per cui formulerà una «morale provisoire» che possa essere seguita malgrado non assicuri il buon esito finale. Anche in questo caso gli esempi drammatici non mancano, e sembrano indicare, come ha intuito Paul Bénichou, che «lo sforzo della volontà, persino quando è orientato male, è lodevole di per sé»⁵⁰.

La libertà è infine palese allorquando un personaggio si trova in uno stato che Cartesio definirebbe di «indifférence positive»⁵¹, cioè quando la sua volontà si determina senza essere forzata dalla ragione o dalle percezioni. In questa prospettiva le stanze di Rodrigo non sembrano altro che mettere in scena una volontà libera che si determina all'azione, sospendendo il giudizio e procedendo successivamente secondo quello che la volontà ha deciso. In questo caso Corneille – che secondo Cassirer «incarna un stoïcisme radicalement actif»⁵² – ha messo in scena una volontà la cui spontaneità va di pari con un'affermazione dell'io. La stessa concezione sarà emblematicamente riproposta in *Cinna* attraverso il gesto di clemenza di Augusto, che può quindi affermare:

Je suis maître de moi comme de l'Univers
Je le suis, je veux l'être.
(V, III, vv. 1696-1697)⁵³

4. Conclusione

Vorrei terminare accennando brevemente a come dalla risposta data dai drammaturghi delle tre tradizioni teatrali esaminate al problema della libertà umana, e dalle rappresentazioni del tempo suggerite agli spettatori, scaturiscano tre visioni del mondo (che ho definito rispettivamente 'l'istante senza dio', 'la festa barocca' e 'un progetto intramondano') di cui non si potrebbe non tenere conto quando si studia l'opera di uno Shakespeare, di un Calderón o di un Corneille, volendo – forse troppo ambiziosamente – fornire quello che Lucien Goldmann definisce «notion de vision du monde» in quanto strumento

⁴⁹ R. Albanese Jr., *Logos et praxis dans le Cid*, «XVII^e siècle», CLXXX, 1993, pp. 551-562.

⁵⁰ P. Bénichou, *Morali del 'Grand Siècle'*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 11.

⁵¹ Vd. la *Lettera a Mesland* del 2 maggio 1644, in R. Cartesio, *Tutte le lettere*, Milano, Bompiani, 2005, pp. 1907-1915.

⁵² E. Cassirer, *Descartes, Corneille, Christine de Suede*, Paris, Vrin, 1997, p. 31.

⁵³ «Son padrone di me come dell'universo, voglio esserlo», Corneille, *Teatro*, cit., vol. I, p. 777.

«objectif et contrôlable permettant de départager l'essentiel d'avec l'accidentel dans une œuvre»⁵⁴.

Nella tradizione elisabettiana la libertà viene espressa attraverso una tecnica di drammatizzazione del tempo che attribuisce un valore fondamentale a certi istanti, i quali mettono in luce la coscienza profonda del protagonista. Di modo che quella mano che si solleva per attentare alla vita del re Duncan (*Macbeth*), quella bocca che si apre per pronunciare un giuramento al diavolo (*Doctor Faustus*), gli sguardi fieri d'un giovane focoso del nord (*Henry IV Part I*) o d'un pastore d'Asia (*Tamburlaine the Great*) non possono che essere percepiti come volontà libere, che non potrebbero mai essere totalmente assoggettate da una forza esteriore, benché siano, con ogni evidenza, influenzate dalle circostanze esterne. Tuttavia dall'ambiguità delle loro libertà sorge un dubbio su un universo tragico in cui se gli dei esistono sembrano bambini che, giocando come con le mosche, «kill us for their sport» (*King Lear*, IV, I, v. 37)⁵⁵; e conseguentemente, per un istante, un dubbio sull'esistenza stessa di Dio. L'evocazione di questi attimi è l'espedito principale utilizzato da Shakespeare per trasmettere al suo pubblico, timoroso del caos⁵⁶, un sentimento tragico. In questo modo viene messo in scena un universo in cui oramai la vita di un uomo – per dirla con Macbeth – appare «signifying nothing». Ciò non vuol dire che essa sia assurda, ma semplicemente che conduce al 'niente'⁵⁷: quello stesso 'niente' a cui aspira Riccardo II una volta depresso⁵⁸, e a cui l'*Hamlet* fa riferimento in vari passaggi. È così possibile comprendere meglio il nervosismo del protagonista, che – assieme allo spettatore – fa l'esperienza di questa visione materialista: attraverso la coscienza dello squallido assassinio di un fratello, della sconvolgente vicenda d'una compagna colpita dalla follia, della mediocre esistenza di soldati «That, for a fantasy and trick of fame, /Go to their graves like beds [...]» (IV, iv, vv. 61-62)⁵⁹. Una volta cosciente del suo ruolo nella «prigione danese», Amleto non farà altro che cercare il momento propizio per agire con prontezza, sprezzando il mondo che gli sta attorno; giungendo perfino a rigettare le favole del sapere ufficiale, quelle «words, words, words» da sostituire con il racconto delle sue esperienze vissute e delle sue azioni («[...] [Horatio,] in this harsh world draw

⁵⁴ L. Goldmann, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, NRF, 1959, p. 24.

⁵⁵ «Ci uccidono per divertimento».

⁵⁶ E. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, London, Penguin Books, 1968, p. 13.

⁵⁷ È il secondo dei valori che propone per questa espressione F. Lercerle, «Signifying nothing». *Macbeth et le refus de l'interprétation*, «Le Fait de l'analyse», IV, 1998, pp. 11-31.

⁵⁸ «Then am I kinged again, and by and by /Think that I am unking'd by Bolingbroke, /And straight am nothing: but whate'er I be, /Nor I nor any man that but man is /With nothing shall be pleased, till he be eased /With being nothing», *Richard II*, V, v, vv. 36-41).

⁵⁹ «I quali s'incamminano alle loro tombe come se andassero a letto, soltanto per un capriccio e la babbola della reputazione».

thy breath in pain/ To tell my story», V, II, vv. 342-343)⁶⁰, maggiormente degne di essere tramandate ai posteri, prima del silenzio finale («the rest is silence», v. 351).

Anche la *comedia* enfatizza l'istante, che all'occorrenza mette in risalto la coscienza dei personaggi (come nel celebre monologo di Sigismondo). Ma qui, in realtà, la creazione di un personaggio che è innanzitutto «funzionale» riesce ad affermarsi come individualità nel momento in cui evolve attraverso l'azione⁶¹. Nelle opere di Calderón l'espressione di una certa libertà sarà dunque da ricercare eventualmente nella costruzione dell'intrigo e non nella coscienza del protagonista.

In Spagna, fuori dai *corrales*, il libero arbitrio è un punto saldo della dottrina cattolica, benché esistano varie interpretazioni del decreto tridentino. Ma Calderón è prima di tutto un autore teatrale, che utilizza le idee teologiche al fine di costruire un intrigo adatto per una tragedia ancor prima di volerle affermare. Ciò significa che da un lato, sulla scena, i diversi personaggi possono suggerire l'idea di libertà attraverso le loro azioni; dall'altro che in fase di *inventio* e *dispositio* l'autore ha potuto esprimere questa libertà attraverso la costruzione di un'azione che segue i codici della *comedia*. L'epoca in cui Calderón scrive *La Vida es sueño* coincide infatti con una fase di rinnovato approccio alla *Poetica* da parte di teorici e drammaturghi⁶². In questa prospettiva, se come ha notato Fausta Antonucci l'intrigo del capolavoro calderoniano rappresenta l'approdo ad una nuova formula tragica⁶³, è significativo che il suo successo si debba innanzitutto alla trasposizione drammatica delle concezioni teologiche sul libero arbitrio. Tra le innovazioni che interessano la drammaturgia di Calderón rispetto alla *Devoción de la Cruz* ha un peso particolare l'eliminazione dell'agnizione. Questa scomparsa infatti cambia il valore della peripecia finale, la quale, non essendo tributaria di fattori esterni come il fato, permette di mettere in risalto la volontà del protagonista: «La peripecia ya no se debe a la casualidad afortunada del reconocimiento, sino que aparece como el fruto exclusivo de un acto de voluntad del protagonista, de una libre decisión que vence sobre los decretos

⁶⁰ «[Orazio,] seguita a respirare dolorosamente in questo mondo crudele, non foss'altro che per raccontare la mia storia».

⁶¹ Couderc, *Le personnage dans le théâtre espagnol du Siècle d'or*, cit., p. 72 e p. 77.

⁶² M. Vitse parla di un «dépassement positif d'Aristote» in opere teoriche come la *Nueva idea de la tragedia antigua* (1632) di González de Salas: M. Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1990, p. 202. Quanto alla pratica teatrale, secondo M. Blanco, «los conceptos aristotélicos y la mayor comprensión de la tragedia antigua acompañan y señalan la práctica dramaturgica en los años en que cohabitan el "viejo" Lope y el joven Calderón», M. Blanco, *Antigüedad de la tragedia y teatro moderno*, «Mélanges de la Casa de Velázquez», XLII, 1, 2012, pp. 121-144: 140.

⁶³ F. Antonucci, *Algunas calas en el tratamiento del modelo trágico por el joven Calderón*, «Mélanges de la Casa de Velázquez», XLII, 1, 2012, pp. 145-162.

del hado»⁶⁴.

D'altro canto Calderón operando così può tornare ad una configurazione classica delle *dramatis personae*, in cui il conflitto che nasce tra il padre/re e il *galán* si dissolve una volta che questa tipologia di personaggio, evolvendo, abbandona il suo «état pré-matrimonial pour entrer, par le mariage ou les hauts faits, dans l'ordre des pères»⁶⁵. In altri termini Sigismondo è libero, sì, di essere principe; ma per essere principe Calderón dovrà assegnargli un'azione che lo mostra cambiato e capace di vincere le sue passioni: nell'effimero istante della 'festa barocca' si è liberi... soprattutto quando si sanno rispettare i codici e le regole del 'gran teatro del mondo'.

Questo non vuol dire tuttavia che il teatro barocco fosse privo di contenuti «dissidenti»⁶⁶ e che avesse nella società del tempo, come suggeriva Maravall, un ruolo di *instrumentum regni* simile a quello che ritroviamo in Francia all'epoca di Richelieu. Non a caso nelle scene francesi, malgrado l'affermazione irrefragabile di una volontà libera, l'esercizio della libertà da parte dei protagonisti comporta diverse aporie.

È possibile distinguere in Corneille due modi in cui viene affermata la libertà: con la parola e con l'azione, che rimandano del resto ai due prototipi di magnanimità evocati nelle sue opere⁶⁷. Il primo tipo di libertà è espresso nella drammaturgia corneliana attraverso le riflessioni e le parole di quelle che Serge Doubrovsky chiama «existences féminines»⁶⁸. Si tratta di una libertà che all'occorrenza permette ai personaggi di raggiungere l'eroismo, nella misura in cui, benché passivamente, permette di ottenere delle vittorie ideali più preziose e gloriose del successo materiale. Così, malgrado le innumerevoli avversità del mondo, la tragedia corneliana mostra che l'uomo può sempre rendersi libero, così come persino Edipo «[...] s'est rendu par là maître de tout son sort» (V, IX, v. 1975)⁶⁹. La maniera in cui viene espressa la libertà d'azione meriterebbe un discorso più ampio e complicato. In effetti i personaggi sembrano paradossalmente liberi di compiere ciò che si sono proposti quando le loro scelte aderiscono a quelle di un ordine superiore (lo Stato, Dio), che sembra prendere i tratti di una *potestas absoluta*. La coincidenza si fonda sul fatto che nel teatro di Corneille «in

⁶⁴ Ivi, p. 159.

⁶⁵ Couderc, *Le personnage dans le théâtre espagnol du Siècle d'or*, cit. p. 78.

⁶⁶ Y. Campbell, *Disidencias ideológicas en La vida es sueño*, in *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Heidelberg, 24-28 julio 2005*, Actas del XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Heidelberg, 24-28 julio 2005), ed. por M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2008, pp. 145-155.

⁶⁷ M. Fumaroli, *L'héroïsme cornélien et l'éthique de la magnanimité*, in Id., *Héros et orateurs*, Genève, Droz, 1996, pp. 323-349.

⁶⁸ Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, cit., pp. 134 sgg.

⁶⁹ «S'è reso padrone di tutta la sua sorte», Corneille, *Teatro*, cit., vol. II, p. 568.

genere la realizzazione dei desideri e quelli della gloria, ben lungi dall'escludersi, fanno tutt'uno»⁷⁰.

Sia per Corneille che per Cartesio parola e azione rappresentano due momenti fondamentali di questo esercizio. Ma il primo, in quanto drammaturgo, eredita tutta una serie di situazioni tragiche che mirano diminuire il grado di libertà d'azione quando la volontà non aderisce ai fini di un ordine superiore. Sembra cioè che nel teatro di Corneille (soprattutto dopo la *querelle du Cid*) la *potestas ordinata* che concede una certa forma di libertà agli uomini rimanga tale finché la sua volontà non sia contraddetta⁷¹. In questa prospettiva libertà vuol dire – secondo le parole del Vecchio Horace – «Faire son devoir, et laisser faire aux dieux»⁷².

In altri termini mostrare che gli uomini sono liberi significa spingerli a compiere quello che una *potestas absoluta* ha comandato di fare, in un tempo serrato che sembra indicare l'urgenza dell'azione. La stessa impellenza, del resto, è per il protagonista la causa dell'errore; il quale permette da un lato di pensare che egli abbia agito liberamente⁷³, e dall'altro di giudicarlo (ciò che implica il riconoscimento di un potere a cui sottomettersi)⁷⁴.

Personaggi e pubblico così si emendano e scoprono la vera libertà nelle e attraverso le scene tragiche. La rappresentazione di una tragedia sarebbe in questa prospettiva una maniera d'obbligare «l'œil surpris à se tromper lui-même pour son profit», al fine di compiere un primo passo verso quel progetto di società utopica a cui aspirava Chapelain⁷⁵.

Dalle riflessioni che precedono possiamo concludere che, se nelle opere prese in considerazione ritroviamo senza dubbio l'espressione di diverse forme di libertà umana, esse tuttavia non possono essere colte ad ogni istante; e possono financo essere messe in discussione. Del resto non tutte le scene possono rappresentare delle durate in cui è mostrata la coscienza di un personaggio che riflette e sembra agire liberamente. Come ha intuito Henri Bergson,

⁷⁰ Bénichou, *Morali del 'Grand Siècle'*, cit., pp. 14-15.

⁷¹ H. Merlin, *Horace, l'équivoque et la dédicace*, «XVII^e siècle», CLXXXII, 1994, pp. 121-134.

⁷² «Fare il proprio dovere, e lasciare che gli Dei facciano il resto», Corneille, *Teatro*, cit., vol. I, p. 686.

⁷³ Se la libertà d'azione coincide con la volontà divina, è allora possibile affermare che l'atto è veramente libero solo se la volontà del protagonista appare in fin dei conti libera anche quando sbaglia (*dissentire possit, si velit* – come afferma la teologia cattolica).

⁷⁴ La colpa è dunque necessaria. Ecco perché successivamente Corneille cercherà espedienti diversi dal «premier mouvement» (come quello dell'«héroïsme entravé» messo in luce da G. Forestier) per non alienare le simpatie del primo attore.

⁷⁵ J. Chapelain, *Lettre sur les vingt-quatre heures*, in *Opuscules critiques*, Paris, Droz, 1936, pp. 222-234: 225. Sulla questione rinvio ai lavori di Anne Duprat.

la decisione libera emana dall'anima intera; e l'atto sarà tanto più libero quanto più la serie dinamica a cui si ricollega si identificherà con l'io fondamentale. Così concepiti, gli atti liberi sono rari, anche in coloro i quali hanno maggior abitudine a osservare se stessi e a ragionare su ciò che fanno⁷⁶.

Ciò spiega perché le *pièces* considerate sembrano riuscire a trasporre sulla scena diverse concezioni della libertà umana, ed essere tanto più convincenti ed atte ad esprimerle proprio quando ne evocano le innumerevoli aporie.

⁷⁶ Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, cit., p. 108.

Lo ‘spirito’ dell’*Aristodemo*: spunti sull’influenza del teatro shakespeariano in Europa

FRANCESCA BIANCO

One of the main features of Vincenzo Monti’s tragedy Aristodemo is the presence of a ghost. The inspiration behind this theme goes far beyond the original ancient source, that is Pausania, where it is a minor component, and it seems closer to the Shakespearean ghosts we find in Julius Caesar, Macbeth and Hamlet. In addition, two works by Baculard D’Arnaud, Merinval and Eufemia, can be numbered among the ‘ghostly’ influences on the Italian poet’s work. The French author actually knows Shakespeare’s oeuvre and he contributes to its reception in France with a translation of the final ghost scene from Richard III; and his production is connected with that of the Bard, too. Admittedly the thematic knot of ghosts is not so easy to unravel, as it influenced many playwrights; yet perhaps the common denominator does indeed come from Stratford-upon-Avon.

«Nell’*Aristodemo* Vincenzo Monti mise in scena il proprio incontro con Shakespeare»¹ attraverso un articolato processo costituito da esplicite reminiscenze lessicali, tematiche e psicologiche²; ma l’aspetto più evidente di un tale rapporto

¹ C. Valenti, *Sull’esperienza teatrale di Vincenzo Monti*, in *Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di G. Guccini, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 265-294: 279.

² Sul rapporto Monti-Shakespeare cfr., per una prima rassegna bibliografica, V. Monti, *Galeotto Manfredi principe di Faenza*, a cura di A. Bruni, Bologna, CLUEB, 2005; Id., *Lezioni di eloquenza e prolusioni accademiche*, introduzione e commento di D. Tongiorgi, testi e note critiche di L. Frassinetti, Bologna, CLUEB, 2002; Id., *Aristodemo*, a cura di A. Bruni, Milano, Fondazione Pietro Bembo, Milano-Parma, U. Guanda, 1998; A. Bruni, *Per la fortuna di Shakespeare in Italia: l’Aristodemo e una traduzione inedita del Monti*, «Studi di filologia italiana», XCVIII, 1995, pp. 223-248; A. Dardi, *Gli scritti di Vincenzo Monti sulla lingua italiana con introduzione e note*, Firenze, Olschki, 1990, pp. 215-216, n. 34; G. Barbarisi, *Vincenzo Monti e la cultura neoclassica*, in *Storia della Letteratura Italiana*, vol. VII: *L’Ottocento*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1969, pp. 3-95; V. Monti, *Caio Gracco*, in Id., *Opere*, a cura di M. Valgimigli e C. Muscetta, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1953; E. Testa, *Alcuni zibaldoni di Vincenzo Monti*, «Giornale storico della

si concreta senz'altro nel motivo dello spettro, di cui la *pièce* è diffusamente intrisa. Il *tópos*³ vanta, come noto, origini profondamente radicate nella classicità più illustre, ma i rinvii a un modello ben più recente, quale lo Shakespeare dell'*Amleto*, del *Macbeth* e di *Giulio Cesare*, traspasano inequivocabilmente grazie a una sottile tramatura di riverberi sotterranei che pervade la tragedia in tutta la sua estensione, tessendo un dialogo con i testi shakespeariani dal quale emerge chiaramente la sua essenza ad intarsio (dove è prevista anche l'inclusione nel dialogo delle stesse didascalie del traduttore).

L'*Aristodemo*, tragedia di fantasmi, si presta con profitto a stabilire continui percorsi intertestuali tematici in direzione shakespeariana brillantemente individuati in uno dei più recenti e completi commenti all'opera⁴. Tuttavia, ulteriori suggestioni possono essere aggiunte proprio riguardo a questa tematica che costituisce un nodo fondamentale ed emblematico per il periodo: Bonaventura Zumbini, infatti, in un suo studio ormai non più recente ma ancora utile⁵, con le sue sempre puntuali e valide riflessioni, diverge dal culto per il modello inglese, preferendogli la produzione tragica francese di fine Settecento. Lo studioso, alla luce di precisi riscontri testuali, stabilisce un collegamento con il teatro di Baccarlard D'Arnaud, e in particolare con le sue *pièces Merinval* ed *Eufemie*; l'opera del drammaturgo francese era stata divulgata in Italia, e conosciuta dal Monti, principalmente grazie alle traduzioni di Elisabetta Caminer Turra⁶.

lingua italiana», XCVIII, 291-292, 1931, pp. 84-98; V. Monti, *Le tragedie: Aristodemo, Caio Gracco, Galeotto Manfredi*, introduzione e note di A. Zamboni, Lanciano, G. Carabba, 1929; S.A. Nulli, *Shakespeare in Italia*, Milano, Hoepli, 1918; M. Cerini, *L'influsso del teatro straniero e alfiariano sul 'Galeotto Manfredi' di Vincenzo Monti*, Monza, Tipografia Cooperativa Operaia, 1908; M. Kerbaker, *Shakespeare e Goethe nei versi di Vincenzo Monti*, Firenze, Sansoni, 1897; B. Zumbini, *Sulle poesie di Vincenzo Monti. Studi*, Firenze, Successori Le Monnier, 1886; U. Foscolo, *Vincenzo Monti, in Opere edite e postume di Ugo Foscolo. Saggi di critica storico-letteraria tradotti dall'inglese*, raccolti e ordinati da F.S. Orlandini e da E. Mayer, vol. II, Firenze, Le Monnier, 1862. Un'analisi più precisa del fenomeno e ulteriori rinvii bibliografici sono presenti in F. Bianco, *Ossian e Shakespeare nella letteratura italiana tra fine Settecento e primo Ottocento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, relatore Guido Baldassarri, a.a. 2015-2016.

³ L'argomento, per l'essenza che lo anima e per l'epoca qui oggetto di analisi, è strettamente connesso con il filone del gotico, che stava iniziando ad emergere con decisione in Europa. Per una prima panoramica sul tema del gotico in Italia, di cui il *Leitmotiv* del fantasma si erge a simbolo, merita attenzione E. Zucchi, *Gothic in Tragedy: a Peculiar Reception of Shakespeare in Eighteenth-century Italian Theatre*, «Compar(a)ison», Special Issue Transnational Gothic 1764-1831, ed. by F. Camilletti, I-II, 2009 [2015], pp. 43-60.

⁴ Monti, *Aristodemo*, cit.

⁵ B. Zumbini, *L'Aristodemo*, in Id., *Sulle poesie*, cit., pp. 47-69.

⁶ F.T.M. Bacoulard D'Arnaud, *Eufemia, o sia il Trionfo della religione. Dramma del Signor D'Arnaud*, in *Composizioni teatrali moderne tradotte da Elisabetta Caminer*, t. I, Venezia, Pietro Savioni, 1774, pp. 91-172 (1772¹: Venezia, a proprie spese e si dispensa dal Colombani, pp. 119-201); Id., *Merinval, Dramma francese in cinque atti in Versi del Signor D'Arnaud*, in *Nuova raccolta di composizioni teatrali tradotte da Elisabetta Caminer Turra*, t. IV, Venezia, Pietro Savioni, 1774-76, pp. 111-182. Sul ruolo della Caminer come instancabile ed importante divulgatrice della cultura illuministica

Il suggerimento di Zumbini non collide con le considerazioni del commento più moderno, ma, anzi, le arricchisce di ulteriori spunti che rendono ancora più vivida ed intensa l'osmosi dei versi montiani con gli ipotesti di riferimento, come appare dal seguente esempio:

ARISTODEMO [...] Allor che tutte
 Dormon le cose⁷ ed io sol veglio e siedo⁸
 Al chiaror fioco di notturno lume⁹,
 Ecco il lume repente impallidirsi¹⁰;
 E nell'alzar degli occhi ecco lo spettro¹¹ 1125
 Starmi d'incontro ed occupar la porta
 Minaccioso e gigante. Egli è ravvolto
 In manto sepolcral¹², quel manto stesso

in terra veneta, si vedano almeno le due monografie: *Elisabetta Caminer Turra (1751-1796). Una letterata veneta verso l'Europa*, a cura di R. Unfer Lukoschik, Verona, Essedue, 1998 e M. Liuccio, *Elisabetta Caminer Turra. La prima donna giornalista italiana*, Padova, Il Poligrafo, 2010. Sulle traduzioni teatrali, invece, cfr. A. De Paolis, *Una letterata veneta tra giornalismo e traduzioni: Elisabetta Caminer Turra*, in *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*, Atti del convegno internazionale Lecce-Castro, 15-18 giugno 2005, a cura di G. Coluccia e B. Stasi, presentazione di G.A. Camerino, Galatina, Mario Congedo, pp. 137-148; con particolare riferimento all'opera *I Sepolcri di Verona*, ai rapporti con l'originale mercieriano e, a monte, con il *Romeo e Giulietta* shakespeariano, cfr. P. Ligas, *Les tombeaux de Verone di Louis-Sébastien Mercier. Dalle fonti alle traduzioni italiane*, «Quaderni di lingue e letteratura», XXVIII, 2003, pp. 51-72 e L.-S. Mercier, *Les tombeaux de Verone (Giulietta e Romeo)*, a cura di P. Ligas, Verona, Libreria Universitaria, 2005. Infine, riguardo allo spirito che anima l'attività traduttoria della vicentina, all'interno del quadro di un più ampio contesto dedicato a tale attività, cfr. F. Bianco, *Il secondo Settecento veneto: traduzioni shakespeariane femminili fra educazione e innovazione*, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile, Roma, Adi editore, 2018, pp. 1-10.

⁷ Bruni rinvia a «*Ses trois Serviteurs sont endormis dans la Tente*» (Shakespeare, *Jules César*, IV, VII, nella traduzione di Pierre Le Tourneur: P. Le Tourneur, *Shakespeare traduit de l'anglais, par M. Le Tourneur dédié au roi*, vol. II, Paris, Veuve Duchesne, 1776-1783. A questa traduzione faranno d'ora in poi riferimento tutte le citazioni francesi delle opere shakespeariane).

⁸ «BRUTUS s'assied et lit», Shakespeare, *Jules César*, ivi. Il suggerimento viene a Bruni dal Gobbi (cfr. *Aristodemo*, in *Tragedie poemetti liriche di Vincenzo Monti*, a cura di G.F. Gobbi, Milano, Hoepli, 1927).

⁹ Zumbini coglie con acume un'interferenza con «EUFEMIA [...] Al tetro lume / Pareami errar di moribonda lampa» (Baculard D'Arnaud, *Eufemia*, I, II, nella citata trasposizione della Caminer), dove, più che una vicinanza lessicale (aspetto, secondo Bruni, filtrato attraverso il poemetto dell'Ossian cesarottiano *Calloda* - «per lo dubbio chiaror di fioca luce», II, v. 127 -), si riscontra piuttosto un'affinità circostanziale, relativa all'imminente apparizione dello spettro in entrambi i casi.

¹⁰ Bruni suggerisce un'interferenza con «Le flambeau qui brûle s'obscurcit par degrés» (Shakespeare, *Jules César*, ivi).

¹¹ Bruni ritrova la scena in «Il lève les yeux et aperçoit le spectre» (Shakespeare, *Jules César*, ivi).

¹² Bruni continua il parallelismo con «Il est couvert de son manteau sanglant» (Shakespeare, *Jules César*, ivi); tuttavia, lambisce di più l'originale montiano la supposizione di Zumbini: «EUFEMIA [...] uno spettro ferale in negro manto» (Baculard D'Arnaud, *Eufemia*, ivi).

Onde Dirce coperta era quel giorno
 Che passò nella tomba. I suoi capelli 1130
 Aggruppati nel sangue¹³ [...]

[...]
 Spaventato io mi arretro e con un grido
 Volgo altrove la fronte; e mel riveggo 1135
 Seduto al fianco¹⁴. [...]

[...]
 Io lo respingo ed ei più fiero incalza
 E col petto mi preme e colle braccia¹⁵.
 Parmi allor sentir sotto la mano
 Tepide e rotte palpitar le viscere: 1145
 E quel tocco d'orror mi drizza i crini¹⁶.
 Tento fuggir: ma pigliami lo spettro
 Traverso i fianchi e mi strascina a' piedi
 Di quella tomba¹⁷ e, «Qui t'aspetto», grida:
 E ciò detto sparisce¹⁸.
 (*Aristodemo*, III, VII, vv. 1121-1131; 1134-1136; 1142-1150)

L'ormai nota tecnica musiva del poeta di Alfonsine lascia trasparire un rincorrersi di tessere linguistiche quasi senza soluzione di continuità, in un ininterrotto gioco di rinvii che costituiscono l'ossatura espressiva, scelta con oculatezza dall'autore¹⁹, sulla quale sono, *de facto*, composti i versi. Le varie fonti sono equiparate all'interno di una sorta di splendido catalogo di immagini – per realizzare il quale l'autore coglie di volta in volta dal modello l'elemento più affine al risultato desiderato²⁰ – lasciate sfilare tra i versi; il poeta ravennate

¹³ Bruni ricorda «MACBETH [...] ne secoue point ainsi ta chevelure sanglante» (Shakespeare, *Macbeth*, III, v).

¹⁴ Bruni si collega a «Macbeth, allant pour s'asseoir, aperçoit l'ombre de Banquo assise à sa place, invisibles pour les autres convives: il recule d'effroi» (Shakespeare, *Macbeth*, ivi).

¹⁵ Il commento di Zumbini allinea la scena con una situazione del tutto parallela nell'*Eufemia*, e in particolare ai seguenti versi: «EUFEMIA [...] e mi fa forza /Il sacrilego braccio» (Baculard D'Arnaud, *Eufemie*, ivi).

¹⁶ Visto il contesto generale, l'immagine non può non risentire di «Il trouve Hamlet les cheveux hérissés sur sa tête» (Shakespeare, *Hamlet*, I, XII).

¹⁷ Sullo stesso solco della n. 15, Zumbini propone oculatamente una tangenza con «EUFEMIA [...] mi tragge semiviva ad un sepolcro, /Ei mi vi getta» (Baculard D'Arnaud, *Eufemia*, ivi).

¹⁸ Il testo citato è tratto da Monti, *Aristodemo*, cit.

¹⁹ Sullo sbilanciamento di Monti, che pur di accogliere nell'opera lo spirito gotico (nel senso più ampio del termine) si allontana dalla fonte storica, cfr. B. Zumbini, *L'Aristodemo*, in Id., *Sulle poesie*, cit., p. 64: «ei non fu esatto né anche qui, dicendo, che l'“apparizione dello spettro” fa parte della “storica narrazione”; perché, nella narrazione di Pausania non si parla già di uno spettro che, apparendo continuamente al protagonista, lo spingesse all'estrema rovina, bensì d'una visione avuta solamente in sogno, ed una volta sola».

²⁰ Proprio con questo scopo il poeta aveva composto alcuni quaderni di lavoro in cui, come in un pregiato florilegio, aveva selezionato i passi shakespeariani ritenuti più raffinati e d'effetto,

lavora avendo, ovviamente, ben presente il soggetto della propria ispirazione, un soggetto che però varia col mutare dell'*actio* scenica: un tale susseguirsi di cambiamenti fluidi, richiesti dall'articolazione della *narratio*, costituiscono il motivo per cui si susseguono uno dopo l'altro nuclei tematici di *Jules César*, *Macbeth* e *Eufemia*.

Nello stesso solco si pongono due punti di contatto con il *Merival*. Nel primo il sovrano, all'incalzare di Gonippo, sinceramente preoccupato per le condizioni psicofisiche del suo signore, annuncia al fedele servitore la confessione del segreto sconvolgente che sta martoriando così duramente la sua anima:

ARISTODEMO [...] Tu fremerai d'orrore,
se il vel rimovo del fatal segreto
(*Aristodemo*, I, IV, vv. 257-258)²¹

Benché certamente filtrato da reminiscenze lessicali alfieriane²², il passo si avvicina non poco, per situazione ed atmosfera²³, ad alcuni versi che, per una singolare coincidenza, occupano la stessa posizione all'interno dell'opera di riferimento:

MERINVAL Poco ti dissi: inorridir dovrai
Molto di più quand'io ti sveli il nome
Delle tristi mie vittime. [...]
(*Merival*, I, IV)

Nel secondo *locum*, invece, in apertura della seconda scena del quarto atto, il re, ormai al culmine della sua sofferenza morale e psicologica, è preda di violente allucinazioni che gli fanno credere di vedere il fantasma della figlia uccisa – a continuo *memento* del suo orribile delitto –, conducendolo in uno stato confusionale del quale Cesira, angosciata e sconvolta, non riesce a comprendere la causa:

ARISTODEMO [...] Lasciami, t'invola.
Pietà, crudo, pietà! [...]
[...]
[...] Fuggi,

proponendone vari esperimenti di traduzione pronti, poi, all'uso nel momento più opportuno all'interno dei propri componimenti, all'interno dei quali si trovano disseminati (e, spesso, non dissimulati). A tale riguardo, cfr. Bruni, *Per la fortuna*, cit.; Testa, *Alcuni zibaldoni*, cit.; e il capitolo relativo all'argomento in Bianco, *Ossian e Shakespeare*, cit.

²¹ I versi qui citati sembrano più adatti al raffronto successivo rispetto a quelli indicati dallo studioso («ARISTODEMO L'orror tuo sospendi, /Ché non è tempo ancor che tutto il senta /Scoppiar su l'alma», I, IV, vv. 345-347).

²² Bruni segnala infatti un probabile prestito dal *Filippo* (III, v, vv. 188-189): «FILIPPO [...] Non io / Vedrò strappare il sacro Vel».

²³ In questo caso *Merival* confessa, dopo le insistenze del figlio, di aver ucciso la propria moglie e il suo presunto amante, salvo poi rendersi tragicamente conto dell'innocenza di entrambi.

Scostati, non toccarmi, ombra spietata.
(*Aristodemo*, IV, II, vv. 1210-1211, 1219-1220)

Il passo è accostato ad alcuni versi dell'opera di D'Arnaud, in uno dei momenti in cui il profondo rimorso del protagonista si materializza nel fantasma della moglie da lui assassinata, che lo perseguita ricordandogli le atrocità commesse:

MERINVAL Fuggi, fuggi... Mi lascia, orrido spettro!
L'implacabile sua vendetta ognora
Segue i miei passi! Ei le ferite addita²⁴,
Veggio il sangue! Mia moglie! [...]
(*Merival*, I, 1)

La vicinanza fra i due testi appare significativa e si manifesta come qualcosa di più di una semplice suggestione; tuttavia, i due punti cardine – Monti e Bacoulard D'Arnaud – solidamente alla base di questa costellazione triangolare, così complessa nella sua essenza, ma chiara nei suoi principali componenti, convergono entrambi attorno al vertice più luminoso, costituito dal Bardo dell'Avon. L'influenza di D'Arnaud, infatti, non solo non si scontra con il modello inglese già presente in Monti, ma, anzi, si offre come una materia strettamente interconnessa, poiché l'autore francese, amante della *poésie sombre*²⁵, segue e

²⁴ Il macabro e drammatico gesto del fantasma che indica le ferite infertegli dal proprio assassino è per altro presente anche nella tragedia montiana (cfr. « [...] apre la veste /E squarciato m'addita utero e seno /Di nera tabe ancor stillante e brutto», *Aristodemo*, III, VII, vv. 1139-1141).

²⁵ Cfr. *Histoire des traductions en langue française*, vol. II: *XVII et XVIII siècles (1610-1815)*, sous la direction d'Yves Chevrel, A. Cointre et Y.-M. Tran-Gervat, Lagrasse, Verdier, 2014, p. 903. Come tale è riconosciuto anche dalla Elisabetta Caminer, che, nelle sue *Notizie storico-critiche sopra Merival*, così lo ricorda: «Egli potrà aver luogo tra gli scrittori *sentimentali* (in corsivo nel testo) o si considerino i suoi romanzi, o i suoi pezzi di teatro. [...] Egli compare al pubblico col *Conte di Comminges*, *Eufemia*, *Fayel*. La forza e l'energia della sua immaginazione (*sic*) gli hanno assegnato un luogo distinto tra i figli di Melpomene. Il lugubre, il patetico, ed il feroce gli apersero la strada della sensibilità» (F.T.M. Bacoulard D'Arnaud, *Notizie storico-critiche sopra Merival*, in *Il teatro moderno applaudito ossia raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani, come stranieri; corredata di notizie storico critiche e del Giornale dei teatri di Venezia*, t. XXVIII/3: *Merival, dramma del signor D'Arnaud tradotto da Elisabetta Caminer Turra*, Venezia, Antonio Fortunato Stella, 1798, pp. 64-68: 64). Lo stesso autore francese, inoltre, nell'articolato secondo *Discours préliminaire* alla seconda edizione degli *Amants malheureux* (F.T.M. Bacoulard D'Arnaud, *Les amants malheureux, ou le comte de Comminge, drame en trois actes et en vers, précédé d'un discours préliminaire et suivi des Mémoires du comte de Comminge*, frontispice grave. Seconde édition publiée un an après l'originale, La Haye-Paris, L'esclapart, 1765, pp. xiii-lxvi), illustra le sue teorie sulla *poésie sombre* e conclude con un'ampia traduzione-rimaneggiamento della celebre scena dei fantasmi dal quinto atto del *Riccardo III* di Shakespeare, corredando il lavoro con l'aggiunta del testo originale a fronte (ivi, pp. xxxi-xlii). Così l'autore, dopo aver ragionato su alcuni aspetti dello stile shakespeariano ed averli esaltati, spiega il suo *modus operandi*: «Les Littérateurs, dont la plupart entendent l'Anglais, seront peut-être flattés de juger par eux-mêmes du parti que j'ai tiré de la Scène de Shakespear [*sic*]; c'est ce qui m'engage à l'insérer ici dans la langue originale. Je n'imagine point que l'on me fasse un crime

partecipa direttamente alla ricezione di Shakespeare in Francia con una propria traduzione parziale.

Se da una parte, quindi, la componente del romanzo *noir* e prettamente gotico, di cui D'Arnaud risente senz'altro, sta iniziando a permeare la letteratura francese, dall'altra l'impronta shakespeariana è altrettanto chiara e chiude il cerchio, in quanto comune denominatore degli elementi che lo compongono. Un probabile episodio di intertestualità con il *Macbeth*²⁶ si nasconde, ad esempio, dietro al passo citato in cui Merinval vede con terrore lo spettro davanti a sé: «MACBETH Avaunt, and quit my sight! Let the earth hide thee!» (*Macbeth*, III, IV, v. 92).

Ritornando alle origini di questo breve percorso, quindi, appare chiaro che le interpretazioni dello Zumbini, supportate da intersezioni testuali dalle solide fondamenta, invitano a mantenere una posizione mediana, comprensiva di entrambe le letture, nell'ottica non solo del 'mosaico letterario', secondo lo stile montiano, ma anche della consapevolezza della quasi inestricabilità di un nodo tematico come quello dei fantasmi che, certamente per il prorompente effetto primigenio dell'ondata inglese, pullulano in abbondanza sulle scene dei teatri europei a cavallo fra i due secoli.

de n'avoir pas employé toutes les Ombres que ce grand Poëte fait paraître, et d'avoir supprimé le refrain de compliment pour Richemond, tandis que j'ai conservé celui qui doit entretenir la terreur. Mes lecteurs, je crois, prendront ma défense, c'est-à-dire, les Français pour qui j'écris, car il ne faut pas assurer qu'il existe un goût général, et je n'en condamne aucun; mais le premier but d'un écrivain sage est de chercher à plaire à ses concitoyens, quand la vérité n'en souffre pas. Encore une fois, j'essaye d'imiter cette Scène admirable, je ne la traduis point» (p. xxxi).

²⁶ Per il quale la data di pubblicazione del *Merinval* (1774) impone che non possa valere il riferimento all'edizione shakespeariana di Le Tourneur (1776-1783); per questo motivo sarà citato l'originale inglese.

Gli scacchi e *La Tempesta* di Shakespeare: una rilettura del dramma in chiave ludica¹

ALICE EQUESTRI

The present article discusses the interrelation between the game of chess and dramatic art by exploring the chess-playing scene in Act 5 Scene 1 of Shakespeare's The Tempest as a symbolically charged glimpse that brings together a whole range of themes upon which the play itself pivots. Far from being just a stage prop working merely as a high-class pastime, chess embodies for the spectator a touchstone that reflects the political, social and courtly love issues deployed throughout the play, anticipating also the epilogue and what lies beyond it. Characters' actions can be mapped out on the rules and moves of chess, to the point that we may read the plot of The Tempest as a dramatic enactment of an actual game.

Nella prima scena dell'atto quinto de *La Tempesta*, Prospero scosta una tenda e mostra «Ferdinando e Miranda che giocano a scacchi»² dopo che tutti erano ormai convinti della loro morte. La scena è singolare: innanzitutto la riconoscibilità visiva del gioco è incerta. Il pubblico originario, da lontano, probabilmente non riusciva a distinguere i pezzi del gioco sulla scacchiera, che poteva essere confusa con la plancia di altri giochi simili, come la dama o il backgammon³. Inoltre, i due amanti giocano in uno spazio separato rispetto agli altri personag-

¹ Il presente scritto è adattato da un mio precedente articolo in inglese pubblicato dal British Institute of Florence: «*Sweet Lord You Play Me False*»: A Chess Game in Shakespeare's *The Tempest*, in *Proceedings of Shakespeare and His Contemporary. Graduate Conference 2012 and 2013*, vol. II, ed. by M. Roberts, Firenze, The British Institute of Florence, 2014, pp. 1-8.

² La mia traduzione di riferimento è W. Shakespeare, *La Tempesta*, trad. di G. Bulla, in Id., *Le Commedie*, Roma, Newton Compton, 2012.

³ Vd. J. Strutt, *The Sports and Pastimes of the People of England from the Earliest Period*, ed. by J.C. Cox, Boston, Methuen, 1801 o R. Seymour, C. Johnson, *The Compleat Gamester*, London, J. Hodges, 1754.

gi: ciò, all'epoca di Shakespeare, implicava l'uso di una nicchia (o *inner stage*)⁴, il che inaspriva i già presenti problemi di visibilità causati dalla conformazione stessa di un teatro giacomiano. Ancora, siccome gli scacchi erano notoriamente un passatempo nobile, parte del pubblico poteva non conoscerne l'aspetto, e il dialogo che segue le istruzioni di scena non aiuta ad identificare univocamente il gioco:

MIRANDA Sweet lord, you play me false.
 FERDINAND No, my dearest love,
 I would not for the world.
 MIRANDA Yes, for a score of kingdoms you should wrangle,
 And I would call it fair play.
 (V, I, vv. 174-178)⁵

Perché dunque inserire gli scacchi che, oltre ad essere poco riconoscibili, costituiscono una sfuggevole apparizione che il pubblico potrebbe facilmente ignorare, visto che l'attenzione drammatica è tutta incentrata sull'incontro tra Ferdinando e il padre?

Le allusioni agli scacchi sono numerose in Shakespeare, ma è solo ne *La Tempesta* che il gioco viene portato in scena. Ciò ha indotto alcuni critici a pensare che, lungi dal destare vero interesse nel drammaturgo, il gioco sarebbe stato inserito al solo fine di mostrare la giovane coppia in un sereno momento di svago⁶. Alcuni studiosi osservano la popolarità del gioco tra gli aristocratici, e il possibile tributo alla città di Ferdinando, Napoli, un famoso centro scacchistico dell'epoca⁷. Loughrey e Taylor fanno una breve rassegna degli scacchi come metafora letteraria dell'amor cortese: in *Les Échecs Amoureux*, poema allegorico francese del 1370, gli scacchi simboleggiano il corteggiamento, e in romanzi cavallereschi come *Guy of Warwick* o *Huon de Bordeaux* l'eroe deve battere l'amata a scacchi prima di sedurla. Dunque gli scacchi da una parte richiamano e dall'altra sovvertono l'idea di amore casto tra Ferdinando e Miranda, alludendo anche al concetto ovidiano di amore come guerra; esiste inoltre una correlazione tra l'obiettivo del gioco e le manovre politiche interne al testo, tutte controllate da un 'giocatore invisibile', e in entrambi i casi una situazione di conflitto si trasforma in gioco. Loughrey e Taylor leggono inoltre la rivelazione di Pro-

⁴ D.E. Solem, *Some Elizabethan Game Scenes*, «Educational Theatre Journal», VI, 1, March 1954, pp. 15-21: 20.

⁵ «MIRANDA Dolce signore mio, state barando. /FERDINANDO No, carissimo amore, /Sai che non lo farei per niente al mondo. /MIRANDA Invece sì. Ma fossero anche in ballo venti regni /E voi baraste, direi che il vostro gioco è regolare». La mia edizione inglese di riferimento è *The Oxford Shakespeare*, ed. by G. Taylor and S. Wells, New York, Oxford University Press, 2005.

⁶ E. Winter, *Chess and Shakespeare*, <www.chesshistory.com/winter/extra/shakespeare.html> (ultima consultazione in data 13 settembre 2016).

⁷ Vd. Winter, *Chess and Shakespeare*, cit.

spero come un'allusione al potere artistico del drammaturgo⁸. William Poole, invece, si sofferma sulle implicazioni politiche e di genere del *barare* – l'accusa che Miranda muove a Ferdinando – mettendo quindi in discussione la scena di amor cortese⁹. Raramente invece viene esaminata la possibile influenza del poemetto narrativo *Scacchiae Ludus* (1527) dell'italiano Marco Girolamo Vida, che diede vita a un cospicuo numero di traduzioni, tra cui quella in inglese nel 1597. L'opera narra di una partita a scacchi tra Apollo e Mercurio, che si conclude con la vittoria del secondo. La relazione tra *La Tempesta* e gli scacchi sembra riprendere alcune delle suggestioni presenti nel poema di Vida: qui il pretesto per la partita è fornito dal matrimonio del dio Oceano con la Terra, che si celebra sulle coste d'Italia. I primi spettatori ad avvicinarsi sono: il dio del mare Nettuno, trasportato da due balene e accompagnato da Tritoni e Ninfe, Teti e Glauco. Con il poema di Vida, *La Tempesta* condivide dunque l'ambientazione marina, la concomitanza geografica con l'Italia e il motivo nuziale che, in Shakespeare, viene anticipato dalla benedizione agli sposi da parte di Cerere, Giunone e Imene, tre delle dee che assistono anche alla partita tra Mercurio e Apollo. Il tema del gioco scorretto, a cui Miranda allude, è sviluppato da Vida nelle azioni di Mercurio, che cerca di far passare un alfiere per un cavallo. Mercurio vincitore premiato con il Caduceo, bastone magico che può dare il sonno o la veglia, anticipa Prospero l'incantatore; infine, quando approda in Italia e insegna gli scacchi all'amata ninfa Scacchide, ci ricorda il naufrago Ferdinando. È mia convinzione, comunque, che Shakespeare non si accontenti di superficiali allusioni a motivi ludici più o meno tradizionali; sembra invece spingersi oltre, modellando le dinamiche della sua commedia su quelle del gioco: dinamiche che vengono ben descritte preliminarmente dal traduttore inglese di Vida e da vari trattati in prosa dell'epoca. *La Tempesta* manifesta dunque un attraversamento tematico tra gioco e letteratura.

Oggi sappiamo che gli scacchi furono inventati in India¹⁰, ma i trattati medievali e rinascimentali sostenevano che fossero stati inventati o durante la guerra di Troia per allietare le serate dei soldati, o a Babilonia da un filosofo di nome Serse, che usava il gioco per correggere i costumi del malvagio re Merodach¹¹. Pare che il gioco fosse conosciuto in Francia e Inghilterra già nel

⁸ B. Loughrey, N. Taylor, *Ferdinand and Miranda at Chess*, in *The Cambridge Shakespeare Library*, vol. II, ed. by C.M.S. Alexander, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 30-35: 31.

⁹ W. Poole, *False Play: Shakespeare and Chess*, «Shakespeare Quarterly», LV, 1, Spring 2004, pp. 50-70.

¹⁰ A.E. Soltis, *Chess*, in *Encyclopædia Britannica Online* <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/109655/chess>> (ultima consultazione in data 16 settembre 2016).

¹¹ Strutt, *The Sports and Pastimes*, cit., p. 250; W. Caxton, *Game and Playe of the Chesse*, ed. by J. Adams, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 2009, libro 1, cap. 2.

X secolo¹² e che godesse di enorme popolarità tra i ceti più alti, che seguivano regole non molto diverse da quelle moderne.

Gli scacchi sono *il* gioco di strategia per eccellenza, e per questo sono il simbolo perfetto del progetto di Prospero ai danni dei suoi nemici. Ma non è solo una questione di far fare loro ciò che egli desidera: i naufraghi, la nave nascosta e Miranda agiscono anche come dei pezzi inanimati della scacchiera. Prospero decide dove confinarli ed essi rimangono al loro posto, come viene confermato dalle ricorrenti espressioni circa l'idea di isolamento e stasi. Ariel dice:

ARIEL The King's son have I landed by himself [...]

 In an odd angle of the isle, and sitting

 His arms in this sad knot. [...]

 (I, II, vv. 222-225)¹³

Ha portato la nave in porto in un «deep nook» (I, II, v. 228) e legato l'equipaggio «under hatches» (I, II, v. 231)¹⁴. Caliban lamenta che Prospero lo confini 'in questa dura roccia' («You sty me in this hard rock», I, II, vv. 344-345)¹⁵, e in generale le minacce di Prospero a chi non si piega al suo volere si rivelano puntualmente minacce di prigionia: dice a Ferdinando che gli legherà «neck and feet together»¹⁶ (I, II, v. 464) e poco dopo lo immobilizza, mentre avvisa Ariel che se non obbedisce verrà chiuso nel tronco di una quercia (I, II, vv. 295-297). In tutti questi casi si fa riferimento a spazi delimitati e isolati dove non c'è possibilità di movimento, come se i personaggi fossero posti in gigantesche caselle di gioco. Nella citazione sopra, Ariel dice di aver 'fatto atterrare' Ferdinando nel suo angolo, proprio come un giocatore fa 'atterrare' un pezzo degli scacchi su una casella: il principe non si muoverà finché Ariel non lo attirerà a sé con una melodia. Intanto, i napoletani rimangono isolati in un luogo deserto dell'isola dove, invece di pensare a salvarsi, dimostrano tutta la loro immobilità lanciandosi in vuote attività quali scommettere su chi inizierà a parlare, dibattere su chi fosse Didone o immaginarsi governatori dell'isola. Solo Caliban, Trinculo e Stefano sembrano eludere la guardia di Prospero, anche se verranno debitamente puniti. Il resto dei personaggi sono imprigionati sia fisicamente che mentalmente da Prospero, il quale spesso pratica su di loro l'incantesimo del sonno.

Gli scacchi narrano il conflitto tra due re, un *tópos* ricorrente ne *La Tempesta*: Antonio usurpa il ducato di Prospero; poi Prospero, cacciando Sycorax, priva Caliban del titolo di re dell'isola; Prospero tenta di sopraffare il fratello Antonio

¹² Vd. D. Forbes, *The History of Chess*, London, W.H. Allen, 1860, p. 219.

¹³ «Ho fatto invece che il figlio del re approdasse da solo; /L'ho lasciato in un angolo remoto [...] /Seduto, in questo modo, con le braccia /Tristemente conserte».

¹⁴ «Baia profonda»; «Sotto i boccaporti».

¹⁵ La stessa idea è ripetuta da Miranda in I, II, v. 363.

¹⁶ «[Ai ceppi] collo e piedi».

e riottenere la sovranità su Milano; Sebastiano cerca di fare con Alonso ciò che Antonio fece con Prospero, mentre Caliban trama di sconfiggere il duca-colonizzatore e riprendersi l'isola. L'idea di guerra, che ciascuno combatte, emerge anche dall'uso di numerose espressioni militari. Ariel dice che l'equipaggio e i passeggeri della nave sono stati sparpagliati «in troops» (I, II, v. 221), cioè 'a truppe', invece di 'gruppi' o qualcosa di simile. Prospero accusa Ferdinando di essere una 'spia' (I, II, v. 458) e, quando Sebastiano vede il prodigio del banchetto, dice: «one fiend at a time I will fight their legion o'er»¹⁷; Antonio risponde «I'll be your second»¹⁸ (IV, I, vv. 103-104). Stefano vuole nominare Trinculo suo «lieutenant» o «standard» (III, II, vv. 15-16)¹⁹ e lo avverte di non diventare un «mutineer» (III, II, v. 36). In una delle scene finali, poi, quando Prospero e Ariel si preparano a punire Caliban per il suo complotto, lo spirito si rivolge a lui chiamandolo «commander» (III, II, v. 36), ossia 'comandante' invece solo di «master» ('padrone'), come fa di solito.

Gli scacchi incarnano inoltre una lotta tra bianco e nero. *La Tempesta* sfrutta palesemente questa dicotomia cromatica: l'oscurità e l'attaccamento alla terra di Caliban si oppongono alla natura eterea di Ariel, che rappresenta la luce e l'aria. Più stereotipicamente, bianco e nero simboleggiano il conflitto tra il bene e il male – quindi Prospero, Miranda, Ariel e gli spiriti, contro il resto dei personaggi – o tra vizio e virtù²⁰: infatti, Ariel-Arpa chiama i Napoletani 'peccatori' («men of sin», III, III, v. 53). La magia nera di Sycorax si scontra poi con la nobile arte di Prospero (magia bianca), e Ferdinando lega il bianco al concetto di castità:

FERDINAND The white cold virgin snow upon my heart
Abates the ardour of my liver.
(IV, I, vv. 55-56)²¹,

mentre Prospero chiama Caliban «filth» (I, II, v. 348) ossia 'sporcizia', in riferimento al suo tentativo di violentare Miranda. Infine Prospero, sciogliendo i suoi incantesimi nel finale, identifica l'ignoranza con l'oscurità e il senno con la luce:

PROSPERO [...] The charm dissolves apace,
And as the morning steals upon the night,

¹⁷ III, III, vv. 103-104, «[...] un diavolo alla volta, /Sconfiggerò anche tutte le legioni»; vd. anche C. Edelman, *Shakespeare's Military Language. A Dictionary*, London, Continuum, 2004, p. 197 e P.A. Jorgensen, *Shakespeare's Military World*, Berkeley, University of California Press, 1956.

¹⁸ «Io sarò il tuo secondo».

¹⁹ «Luogotenente» o «stendardo».

²⁰ B. Loughrey, N. Taylor, *Middleton's Chess Strategies in Women Beware Women*, «Studies in English Literature, 1500-1900», XXIV, Spring 1984, pp. 341-354.

²¹ «La candida, fresca e immacolata /Neve che ho qui sul cuore spegnerà /L'ardore dei miei sensi».

Melting the darkness, so their rising senses
 Begin to chase the ignorant fumes that mantle
 Their clearer reason. [...]
 (V, I, vv. 64-68)²²

Oltre ai colori, alcune mosse degli scacchi sembrano essere fisicamente riprodotte nel testo. Si gioca su una plancia ben definita e delimitata fatta di sessantaquattro caselle che, come spiega Caxton, «is made after the form of the cyté of Babyloyne in the whiche this same playe was founden» e dove «the bordeur about representeth the walle of the cyté»²³. Analogamente, la commedia è interamente ambientata su un'isola, anch'essa un luogo ben delimitato e governato da Prospero. Ciascuna delle due schiere rappresenta una perfetta società feudale dove sono raffigurate tutte le classi: re e regina, cavalieri, *bishops* ossia 'vescovi' (in italiano gli alfieri) che rappresentano il potere religioso, mentre davanti sono schierati i pedoni, ossia i soldati semplici o le classi meno abbienti. Anche l'isola di Prospero è un esempio di società formata da tutte le classi: ci sono re, principi e una principessa, consiglieri, duchi, i soldati (Ariel e gli spiriti), l'equipaggio della nave con Stefano e Trinculo, e, sul gradino più basso della scala sociale, Caliban. Prospero si configura contemporaneamente sia come giocatore che come pezzo degli scacchi: un re. La maniera stessa in cui combatte contro i napoletani ricorda il modo in cui si muove il re degli scacchi. Egli infatti si muove di una sola casella alla volta, il che suggerisce l'età avanzata e la necessità di essere difeso: in primo luogo dai pedoni, che sono i primi ad andare in guerra. Il re è l'ultimo a muovere – solo nel caso in cui debba evitare uno scacco – e non può mai combattere direttamente l'altro re²⁴. Tutto ciò si può ritrovare anche nella commedia. Prospero non si avvicina mai ai suoi nemici prima della prima scena dell'atto quinto, dove si prepara a perdonarli. Non è mai direttamente coinvolto nella battaglia: si serve invece dei poteri dei suoi soldati, ossia degli spiriti. È la mente dietro la strategia, ma in definitiva rimane esterno alla battaglia. Quando chiede ad Ariel di fargli rapporto sulla tempesta, diventa palese che lo spirito ricopre un ruolo molto attivo nella gestione della guerra. Ariel dice: «I have dispersed them 'bout the isle», «The King's son have I landed» (I, II, vv. 221-222), «The rest of the fleet I dispersed» (I, II, v. 234)²⁵, e il

²² Il corsivo è mio. «L'incantesimo /Rapido si dissolve; e come l'alba /Che s'insinua furtiva nella notte e ne disperde il buio, /Così, nel risvegliarsi, i loro sensi /Mettono piano in fuga l'incoscienza /Che coi suoi fumi ammantava la chiarezza /Della ragione».

²³ «Imita la geografia della città di Babilonia, dove il gioco stesso fu fondato» e dove «il bordo tutt'intorno rappresenta le mura della città» (Caxton, *Game and Playe of the Chesse*, cit., libro 4, cap. 1).

²⁴ Ivi, libro 4, cap. 2. A. Saul, *The Famous Game of Chesse-Play*, London, A.S. Gent, 1614, seg. C4v.

²⁵ «Li ho sparpagliati intorno all'isola» (riferendosi a equipaggio e passeggeri), «ho fatto che il figlio del re approdasse», «ho disperso il resto della flotta» (traduzione mia in quest'ultimo

fatto che Prospero chieda allo spirito come *lui* abbia sistemato la flotta (I, II, vv. 226-227) suggerisce che, pur avendo seguito le linee guida dello stregone, Ariel stesso abbia rifinito sul campo i dettagli della missione.

Come governatore, Prospero subisce anche la sconfitta finale propria del re degli scacchi: lo scacco matto. Ciò avviene quando il re rimane circondato e senza difese²⁶. Quando Prospero racconta la storia del suo esilio forzato da Milano, descrive una situazione analoga: l'esercito sollevato da Antonio con l'aiuto del re di Napoli lo accerchiò e lo costrinse a prendere il mare su una barca; nessuno dei suoi sudditi parlò in suo favore o lo difese, ed egli fu sconfitto proprio come il re degli scacchi.

Prospero dimostra anche alcune analogie con i ruoli dell'alfiere e della torre. L'alfiere, che in inglese è *bishop*, ossia 'vescovo', era considerato, come Prospero, un uomo di scienza²⁷, e veniva spesso rappresentato seduto su una sedia con un libro aperto²⁸. La 'torre', o *rook*, era curiosamente chiamata anche *duke* nel rinascimento, ossia 'duca'. Questo è anche il titolo nobiliare posseduto da Prospero – al contrario di Alonso che invece è re. Saul spiega l'origine del nome: il duca è il ceto sociale più alto dopo il re, e dovrebbe avere le funzioni di un comandante²⁹. *Rook* invece deriva dal nome del pezzo in francese, *Roc*, che sta per 'roccia' o 'custode della roccia':

intending thereby, the Governor of a Province, which Commonly is resident in the strongest castle in the Countrey, and those Castles are the strongest, the which are built on a Rocke: which Governments or Presidentships of Provinces likewise, are there conferred, on the greatest men, and they are commonly Dukes. So although these Dukes seeme remote from the King and Court [...] they may be accounted in worth and power next to the King. In this sence (I say) may the Rookes bee called Dukes³⁰.

In ottica coloniale, Prospero si configura infatti come il governatore di una provincia che risiede lontano dalla sua madrepatria.

Altri personaggi nel dramma rispecchiano le mosse di pezzi degli scacchi. I

esempio).

²⁶ Saul, *The Famous Game of Chesse-Play*, cit., segg. F5r-F6r.

²⁷ J.M. Mehl, *Justice et Administration d'Après le Liber De Moribus de Jacques des Cessoles*, in *Chess and Allegory in the Middle Ages*, ed. by O. Ferm and V. Honemann, Stockholm, Sallskapet Runica et Mediaevalia, 2005, pp. 161-172: 166.

²⁸ Caxton, *Game and Playe of the Chesse*, cit., libro 2, cap. 3.

²⁹ Saul, *The Famous Game of Chesse-Play*, cit., segg. C7v-C8r.

³⁰ «[...] Ossia il Governatore di una provincia, che di solito risiede nel castello più resistente del paese. Quei castelli sono i più forti, poiché costruiti su una rupe; il titolo di Governatore o Presidente di quelle province viene dato agli uomini migliori, ed essi vengono comunemente chiamati Duchi. Quindi, anche se questi Duchi sembrano lontani dal Re e dalla Corte [...], possono ben essere considerati tanto potenti e valorosi quanto il Re. In questo senso (dico io), la Torre dovrebbe essere chiamata Duca» (Saul, *The Famous Game of Chesse-Play*, cit., segg. C8r-C8v).

pedoni, ad esempio, sono i pezzi più deboli della scacchiera, potendo muoversi di una casella alla volta e solo in avanti; possono però eliminare qualunque altro pezzo ed essere *promossi* acquisendo i poteri di una regina se giungono al lato opposto della plancia³¹. I pedoni possono dunque scalare la piramide sociale: è la stessa aspirazione di alcuni dei personaggi più umili del dramma. Caliban, Trinculo e Stefano tramano un agguato a Prospero nel momento in cui si trova più 'confinato' possibile: dormiente e isolato nella sua cella. Anche all'inizio della commedia la tempesta stravolge le gerarchie, allorché i marinai si ergono come nuove autorità della nave al fine di portare tutti i passeggeri sani e salvi a riva³².

Infine, la regina. Introdotta nel 1475, sostituì un consigliere maschio chiamato *fers*³³. Fu un'importante rivoluzione di genere nel gioco, in quanto l'unico pezzo femminile diventava improvvisamente anche il pezzo più forte³⁴. Come la Regina, anche Miranda è l'unico personaggio femminile de *La Tempesta* e, in un certo senso, anche qui si può parlare di rivoluzione di genere. Mentre gioca, Miranda accusa Ferdinando di barare, scostandosi così dallo stereotipo della dama nell'amor cortese³⁵. Anche se Prospero ha sempre pilotato la sua vita – educandola come una futura regina e scegliendole un marito – Miranda dimostra la sua indipendenza sia dal padre che da Ferdinando: sembra che, nel mondo perfetto che Prospero le ha costruito, lei abbia un buon margine di azione³⁶. Lei stessa, dopo il padre, sceglie Ferdinando, mutando un fidanzamento combinato in un legame sorretto da vera attrazione: incontra l'amato nonostante il divieto di Prospero, gli dichiara il suo amore per prima³⁷ e infine lo accusa di barare, dimostrando così la sua forza. Seppur rinchiusa nella 'scacchiera' di Prospero, riesce a muoversi con una certa libertà.

La scena finale degli scacchi sembra anche anticipare l'epilogo del dramma. Un altro degli stereotipi medievali associati agli scacchi è il motivo della Morte che gioca a scacchi con l'Uomo. Qui la scacchiera rappresenta l'imprevedibile gioco della vita, dove la morte arriva all'improvviso e può dare la salvezza o l'eterna dannazione³⁸. Inoltre, ricorda Poole, gli scacchi incarnano un *memento mori*: come i pezzi alla fine del gioco vengono riposti in una borsa, così anche

³¹ Caxton, *Game and Playe of the Chesse*, cit., libro 4, cap. 7 e Saul, *The Famous Game of Chesse-Play*, cit., segg. Fv-F2v.

³² Vd. I, I, vv. 18-26.

³³ Strutt, *The Sports and Pastimes*, cit., p. 252.

³⁴ Chess, in *Encyclopaedia Britannica Online*, cit.

³⁵ Vd. J. Slights, *Rape and the Romanticization of Shakespeare's Miranda*, «Studies in English Literature, 1500-1900», XLI, Spring 2001, pp. 357-379: 371.

³⁶ Ivi, p. 364.

³⁷ Ivi, pp. 366-369.

³⁸ P. Melin, *Death Playing Chess with Man and Related Motifs*, in *Chess and Allegory in the Middle Ages*, cit., pp. 9-16: 13.

tutti i mortali, senza alcuna distinzione, finiscono i loro giorni in una fossa³⁹. L'epilogo de *La Tempesta* rivela l'imprevedibilità del futuro dei personaggi: se l'attore che impersona Prospero è plausibilmente 'liberato' dall'applauso finale, lo stesso non si può dire del personaggio, del quale non conosceremo mai il destino. Dopo tutto, la sua guerra si è conclusa in un nulla di fatto: entrambi gli schieramenti finiscono in una 'borsa', il limbo tra arte e realtà. La gerarchia viene meno e rimangono solo gli attori.

³⁹ Poole, *False Play*, cit., p. 64 e Loughrey, Taylor, *Middleton's Chess Strategies*, cit., p. 341.

Comico, eroico, eroicomico, tragicomico: la poetica di G.B. Andreini attraverso gli *Olivastri* e l'*Ismenia*

ALESSANDRA MUNARI

This paper focuses on Giovan Battista Andreini, an Italian author and actor from the 17th century; the aim of this study is to delve more deeply into Andreini's ideas on literature and theatre, not only into his theoretic formulations but also into the way they are put into practice directly in his texts, especially in liminal areas such as dedications and prefaces. The experimental vein of his production has often proved noteworthy to the eyes of many critics; yet some of his less-known works can prove interesting to read in the light of his whole activity and production. Such works are Ismenia, a 'third genre'-oriented play (1639), and the mock-heroic poem Olivastro in its different versions (two prints in 1606 and 1642; plus a newly-rediscovered manuscript).

Se c'è un autore di teatro che nel mobile e capriccioso Barocco si sforzò di attraversare più mondi, quello fu Giovan Battista Andreini (1576-1654), attore e scrittore del primo Seicento. La sua fu una faticosa arte dell'equilibrio, ben calibrato tra varie maschere: attore itinerante (e spesso povero in canna), raffinato letterato accademico e «comico servo»¹ delle corti e dei potenti, in Italia e in Europa; santo e bandito². Parimenti la produzione di Andreini non può che rivelarsi variegata per ambito e genere, dal teatro alla letteratura 'scritta' fino alla riflessione teorica, marcata secondo un'audace tendenza sperimentale e combinatoria, capace di attraversare i più diversi generi e territori – famoso l'esempio

¹ G.B. Andreini, *Il congedo di Florinda o ver l'addio di Florinda comica*, Wien, Casparis ab Rath. (Rathisbona/ Regensburg) bibliopolae, 1629, s.n.p. (dalla dedica iniziale).

² Cfr. S. Ferrone, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993 e F. Fiaschini, *L'«incessabil agitazione»*. *Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, Pisa, Giardini, 2007.

della sua ‘mostruosa’ *Centauro*, tripartita in commedia, pastorale e tragedia. Tale inclinazione sperimentale si manifesta anche in alcuni testi andreiniani meno noti e talvolta solo obliquamente legati, almeno in apparenza, all’attività teatrale di Andreini: precisamente, si affronteranno in questa sede un poemetto del 1606 su uno «sfortunato poeta», poi del tutto rielaborato (oltre che ampliato a dismisura) in un vero e proprio poema, *L’Olivastro*, uscito a stampa nel 1642, e l’«opera reale e pastorale» *Ismenia* del 1639 (un’opera drammatica ‘mista’, non solo in senso tragicomico ma anche in direzione della Commedia dell’Arte; particolarmente interessante, lo si noti almeno *en passant*, per le macroscopiche analogie che presenta con la *Tempesta* shakespeariana, altro testo di difficile definizione tragicomico-pastorale)³.

Il 1606 e il giro d’anni fra il 1639 e 1642 rappresentano l’alfa e l’omega della carriera teatrale dell’Andreini per le stampe, con le edizioni rispettivamente della sua prima e ultima creazione drammatica passata ai torchi, ossia la famosa *Florinda* nell’edizione del 1606 (già a stampa nel 1604, un’edizione però completamente distrutta dall’autore stesso)⁴ e, appunto, la pastorale *Ismenia*. In mezzo a questi due termini si colloca la tremenda svolta degli anni Trenta, con la morte della celeberrima moglie Virginia e l’assedio di Mantova – la corte di riferimento per Andreini, ridotto in assoluta povertà. Gli anni seguenti si rivelano difficili per Andreini: soprattutto sul periodo 1637-1638 poco si conosce, almeno finché Andreini non ricomincia a pubblicare verso la fine degli anni Trenta, da Pavia e in particolare dalla sua amata Bologna, città degli studi giovanili⁵.

³ S.A. Moretti, *Arcadia maledetta. «Ismenia», «La Tempesta» e l’utopia cortigiana di Giovan Battista Andreini*, online in «Drammaturgia.it», 24 novembre 2009: <<http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=4324>> (ultima consultazione in data 18 luglio 2019). Mi permetto di rimandare anche alla mia tesi: A. Munari, *L’Ismenia, opera reale e pastorale di Giovan Battista Andreini, «lo sfortunato fabbricatore di castelli in aria»: edizione critica e commentata*, tesi di Dottorato di Ricerca in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie, XXX ciclo, Università degli Studi di Padova, supervisore E. Selmi, 2018. Sulla *Tempesta*, cfr. K. Pask, *Prospero’s Counter-Pastoral*, «Criticism», XLIV, 4, Fall 2002, pp. 389-404.

⁴ Nel 1604 Andreini rimase tanto scontento delle 500 copie stampate della *Florinda* da darle tutte in preda alle fiamme; ripubblicò la tragedia appunto nel 1606. A Modena presso la Biblioteca Estense in realtà è stata da me riscoperta non solo un’opera manoscritta apparentemente inedita di Giovan Battista Andreini, i *Fiori celesti* (ms. It. 40=alfa.T.7.17), ma anche un manoscritto della *Florinda* datato, almeno giudicando dalla dedica, al 1604 (ms. It. 91=alfa.Q.5.4). In ogni caso, data la complessità di questa linea di ricerca, per entrambi i succitati manoscritti dell’Estense è in corso da parte della sottoscritta la stesura di studi più approfonditi e di adeguate edizioni, in cui mi riservo di affrontare più attentamente tali questioni anche filologiche. Cfr. la mia tesi: Munari, *L’Ismenia*, cit., pp. 149-151.

⁵ G.B. Andreini, N. Barbieri, P.M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala, *Comici dell’arte: corrispondenze*, vol. I, edizione diretta da S. Ferrone, a cura di C. Burattelli, D. Landolfi, A. Zinanni, Firenze, Le Lettere, 1993, pp. 63-169, in particolare una scheda biografica a pp. 66-70. Cfr. M. Rebaudengo, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1994, p. 22.

Publicata a Bologna nel 1639 fu proprio quindi l'*Ismenia* (intitolata dal nome della protagonista, una maga e regina spodestata in cerca di vendetta), offerta a monsignor Giovan Battista Gori Pannilini, vicelegato pontificio nella città emiliana; non si ha notizia di una sua effettiva messa in scena. Tuttavia, una preziosa dichiarazione poetica compare subito in apertura, nella breve dedica:

con la penna alle stampe, con la lingua ai teatri scrissi e trattai sceniche imitazioni, essercitando sino dalla mia prima gioventù questi virtuosi trattenimenti, onde l'esperienza m'ha fatto conoscere quanto la vaghezza e la varietà siano necessarie in queste azioni, per convincere il diletto di chi legge e spetta la presente pastorale, che quanto appartiene al mio talento spero sia riuscita e di nodo, e di scioglimento non ordinario⁶.

Maurizio Rebaudengo⁷ ha rinvenuto in questi termini di vaghezza e varietà, visti in funzione del *miscere utile dulci*, due principi cardine dell'intera poetica teatrale andreiniana; e non solo andreiniana, rileggendo ad esempio il cappello 'teorico' in apertura al dramma in musica de *L'Ulisse errante* di Giacomo Badoaro – sulla scia della lezione spagnola ormai imperante, a partire da Lope de Vega con il suo *Arte nuevo*, oltre che su modello, esplicitamente citato, della *Roselmira* di Giovan Battista Leoni, opera per certi versi affine all'*Ismenia* stessa – e, ancora più indietro, già il *Compendio della poesia tragicomica* di Guarini, sempre all'interno della tradizione del cosiddetto 'terzo genere' (fermo restando lo sviluppo, per non dire lo scarto, dal tragicomico-pastorale tardocinquecentesco, incarnato nella figura armonica dell'androgino, all'esito barocco dominato da un gusto dichiaratamente «mostruoso»). Nella dedica dell'*Ismenia* emerge anche, un po' sotto coperta, un altro frequente nodo teorico-letterario problematico di Andreini, ossia la liceità della finzione e della, chiamandola alla maniera tassiana, «vaghezza d'invenzioni»⁸. Andreini infatti promuove «una finzione rivelatrice, una finzione necessaria alla verità» (Majorana)⁹: già l'aveva spiegata nel trattato teorico-apologetico della *Ferza* nel 1625, osservando che è «tutta finta la tela della drammatica finzione»¹⁰, e ribadita ancora nel 1629 (uno degli

⁶ G.B. Andreini, *Ismenia, opera reale e pastorale*, Bologna, Nicolò Tebaldini, 1639 (con colophon datato al 1638), citando dalla dedica, s.n.p. Cfr. l'edizione del dramma in Munari, *L'Ismenia*, cit., pp. 161-409: 163.

⁷ Rebaudengo, *Giovan Battista Andreini*, cit., pp. 69-70.

⁸ T. Tasso, *Del poema eroico*, in Id., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, G. Laterza, 1964, pp. 57-259: 138. Cfr. ivi, p. 92 su invenzione de «il nodo e lo scioglimento». Vd. anche G. Baldassarri, *Inferno e cielo. Tipologia e funzione del meraviglioso nella Liberata*, Roma, Bulzoni, 1977.

⁹ B. Majorana, *Lo pseudo-Segnari e il Teatro celeste: due tracce secentesche*, «Teatro e storia», IX, 16, 1994 (Annali 1), pp. 357-388: 382.

¹⁰ G.B. Andreini, *La Ferza. Ragionamento secondo contra l'accuse date alla Commedia*, in *La commedia dell'arte e la società barocca*, vol. II: *La professione del teatro*, a cura di F. Marotti e G. Romei, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 489-534: si cita da p. 501; in particolare, su invenzione e varietà,

ultimi anni felici per l'Andreini) con l'avvertimento ai lettori de *Il Mincio*, un «prologo» teatrale, sostenendo che «levata l'invenzione e la fizione alla poesia, ci si leva ancor lo spirito e quanto di bello e di buono la sublima»¹¹. Si tratta ovviamente di concetti già sviscerati nei dibattiti letterari tardocinquecenteschi, *in primis* nei discorsi del Tasso sul poema eroico. Non sorprende allora nell'*Ismenia* il frequente ricordo, spesso in una non superficiale funzione parodica, dei modelli epico-cavallereschi e in particolare dell'Ariosto¹² (che viene anzi esplicitamente chiamato in causa, proprio quando la figura comica del Dottore tira le fila dell'intera storia dell'*Ismenia* – in dialetto –: «Al dis el ver l'Ariost, /Chi va luntan dala so patria ved /Tal maravei, ch'a dirl al n' s'i cred»)¹³.

L'*Ismenia* sembra così un estremo tentativo di dichiarazione poetica. A inizio anni Quaranta infatti Andreini va incontro a una vertenza giudiziaria e perfino all'incarcerazione per debiti, a Lucca (1640-1641), risolta solo grazie all'intervento medico di Ferdinando II e soprattutto Mattias di Toscana. A quest'ultimo nel 1641 Andreini dedica in segno di gratitudine, in forma manoscritta, *Il litigio, poetica essagerazione in tre essagerazioni diviso* (narrazione aperta in un'ambientazione quasi visionaria di tipo proprio bucolico-pastorale)¹⁴: nella dedica di questo lavoro emerge l'idea di *concordia discors* già cara al Tasso, guardando all'incidente della prigionia nel suo effetto positivo e per così dire catartico della brutta vicenda appena trascorsa, ora tradotta invece in bella poesia – per quanto poesia dal tono spesso amareggiato e sdegnato, sfiorando l'invettiva.

S'è vero [...] che l'uomo sia composto di liti e di contrasti, quale cosa poteva io in su l'Arbia comporre [...] più convenevole a questo umano stato e alle mie litigiose controversie che questa poetica operetta col nome di *Litigio* segnata la fronte? Ma se l'uomo di così fatto litigioso composito è composto, forse le sfere che lo ricoprono con quella loro discorde concordia non ne additano ch'altro che da litigi non trassero i loro contenciosi principi¹⁵?

si leggano le pp. 518, 527-528 (dove tra l'altro è rintracciabile una breve eco della 'microstruttura' tassiana «qui [...], là [...]» dal terzo discorso di Tasso, *Del poema eroico*, cit., pp. 139-140), 534. Cfr. Rebaudengo, *Giovan Battista Andreini*, cit., specie pp. 69-70.

¹¹ Andreini, *Il congedo di Florinda*, cit., p. 1. Cfr. O.G. Schindler, *Viaggi teatrali tra l'Inquisizione e il Sacco. Comici dell'Arte di Mantova alle corti degli Asburgo d'Austria*, in *I Gonzaga e l'impero: itinerari dello spettacolo, con una selezione di materiali dall'Archivio informatico Herla (1560-1630)*, a cura di U. Artioli e C. Grazioli, con la collaborazione di S. Brunetti e L. Mari, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 107-160.

¹² Moretti, *Arcadia maledetta*, cit.; S. Morando, *La Gerusalemme liberata nel teatro di Giovan Battista Andreini*, «Rivista di letteratura teatrale», VIII, 2015, pp. 9-24.

¹³ Andreini, *Ismenia*, cit., p. 168 (V, XII); cfr. Munari, *L'Ismenia*, cit., p. 292.

¹⁴ B. Ferraro, *Nuove osservazioni sul Litigio di Giovan Battista Andreini*, «Letteratura italiana antica», V, 2004, pp. 401-409: 407-408.

¹⁵ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magl. VII, 1386, cc. 439r-483r: G.B. Andreini, *Il litigio: poetica essagerazione in tre essagerazioni diviso*; si cita da c. 440r. Cfr. Ferraro, *Nuove osservazioni sul Litigio*, cit., in particolare pp. 402-403 sulla dedica (dat. 1641: c. 440v), e in generale anche Id., *Il litigio di G.B. Andreini*, «Critica letteraria», XIII, 46, 1985, pp. 19-26.

Un anno dopo viene dato alle stampe un poema che si pone, non solo nella datazione, di seguito al *Litigio*: è *l'Olivastro o vero Il poeta sfortunato, poema fantastico* in ottave, dedicato a Ferdinando II di Toscana, in cui per ben venticinque canti si narrano le mille sventure di un aspirante poeta in cerca di gloria e soggetto invece alla persecuzione da parte delle divinità e della fortuna, con suo grande sdegno.

Come nota Rebaudengo in un suo prezioso contributo¹⁶, l'epiteto di «fantastico» usato nel frontespizio e nella dedica si muta poi senza spiegazioni in «piacevole» all'interno del testo vero e proprio, all'inizio del primo canto. «Poema piacevole» era stato definito *Lo scherno degli dei* di Francesco Bracciolini nel 1618, riferendo così il termine al variegato filone eroicomico, in particolare nello spirito del burlesco mitologico di funzione satirica¹⁷. In realtà Andreini stesso già nel 1606 aveva pubblicato, insieme ad un'opera celebrativa in onore della madre da poco scomparsa (il *Pianto d'Apollone*), un poemetto di «rime piacevoli» su un poeta sventurato, sotto il titolo de *Lo sfortunato poeta. Rime piacevoli con una essagerazione in prosa dello stesso*¹⁸: a rimarcare l'importanza di tale testo, si sottolinei che questo *Sfortunato poeta* del 1606 appunto «è non a caso allegato a quel *Pianto d'Apollone* in cui, nel contesto funebre della morte di Isabella, viene celebrata simbolicamente la trasmissione dell'eredità artistica e professionale dalla madre al figlio»¹⁹, il quale avrebbe sempre fondato il prestigio della propria professionalità sul famoso precedente materno. Inoltre, in un manoscritto conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze – puntualmente descritto da Maura Scarlino Rolih –, è stata di recente recuperata, da parte di chi scrive, una versione manoscritta dei primi canti del poema dell'*Olivastro* (di cui intendo fornire, in un prossimo futuro, l'edizione critica e commentata, attualmente in corso di stesura, con un'interpretazione più approfondita anche in relazione alle altre versioni e riscritture note del testo, *Lo sfortunato poeta*

¹⁶ M. Rebaudengo, *L'eroicomico fallimento dell'aulica ambizione: l'«Olivastro» di Giovan Battista Andreini*, «Levia gravia», II, 2000, pp. 271-301: 272.

¹⁷ N. Badolato, *Forme dell'eroicomico nel dramma per musica del Seicento*, in *L'eroicomico dall'Italia all'Europa*, Atti del convegno (Università di Losanna, 9-10 settembre 2011), a cura di G. Bucchi, Pisa, ETS, 2013, pp. 119-136: 127. Per una (difficile) definizione di eroicomico, si veda in questi stessi atti M.C. Cabani, *Introduzione*, pp. 9-26.

¹⁸ G.B. Andreini, *Pianto d'Apollone: rime funebri in morte d'Isabella Andreini, comica Gelosa e accademica Intenta detta l'Accesa*, di Giovan Battista Andreini [...] con alcune rime piacevoli sopra uno sfortunato poeta, dello stesso autore, Milano, Girolamo Bordini e Pietro Martire Locarni, 1606; in realtà *Lo sfortunato poeta* ha un suo frontespizio, intitolato *Lo sfortunato poeta, rime piacevoli. Con una essagerazione in prosa dello stesso. Di Giovan Battista Andreini comico Fedele*. Cfr. F. Vazzoler, *Il poeta, l'attrice, la cantante. A proposito di Chiabrera nella vita teatrale e musicale del XVII secolo*, «Teatro e storia», VI, 2, ottobre 1991, pp. 305-334: 316-320, per spiegare il legame tra le due opere così affiancate, di segno apparentemente opposto per tono e materia.

¹⁹ Fiaschini, *L'«incessabil agitazione»*, cit., p. 37.

e l'*Olivastro*)²⁰. Già intitolata in omaggio a Ferdinando II, questa versione manoscritta si presenta all'apparenza in bella forma, forse nell'intento di essere usata come copia di dedica per il patrono, secondo una consuetudine tipica di Andreini. In attesa di uno studio più mirato in vista dell'edizione critica, un primo confronto calligrafico sembra intanto suggerire che la mano principale sia quella di un copista o comunque non autografa, così come sembrano di diverse mani (almeno due, forse tre) le grafie delle note apposte ai margini dei versi. Tale versione manoscritta è aperta da un frontespizio, non datato, dove il poema viene intitolato *L'Olivastro sfortunato poeta, poema piacevole*: 'piacevole', quindi, non 'fantastico'.

È utile a questo punto evidenziare come nel 1606 *Lo sfortunato poeta* di Andreini facesse precedere le rime cosiddette «piacevoli» da una «essagerazione in prosa dello stesso» – quasi a voler dare un saggio 'performativo' della tendenza poetica satirica che poi si scoprirà tipica dello sfortunato e spesso sdegnato protagonista, nel poema del 1642. In questa esagerazione del 1606 si lamenta infatti l'usanza di dedicare i componimenti letterari ai potenti, ricevendo in cambio scarsi vantaggi – in realtà un invito «paradossale» a favorire invece con generosità il mecenatismo letterario –, in un «lungo sproloquio sulle corti principesche e sui poeti cesarei» che però «finisce incensando il duca Vincenzo I»²¹.

Sul termine «essagerazione», già orecchiato nel titolo del *Litigio*²², occorre precisare che da un punto di vista lessicografico il significato risulta storicamente alquanto ambiguo e flessibile: «si adopera nelle più varie circostanze»²³ e

²⁰ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magl. VII, 1395, cc. 213r-258v. G.B. Andreini, *L'Olivastro sfortunato poeta, poema piacevole. Al serenissimo Ferdinando II gran duca di Toscana quinto, autore Giovan Battista Andreini fiorentino, tra i comici Fedeli detto Lelio*, con frontespizio (non datato) alla c. 213r e con cc. 213v, 236v, 237v bianche. Cfr. 'Code magliabechiane'. *Un gruppo di manoscritti della Biblioteca nazionale centrale di Firenze fuori inventario*, a cura di M. Scarlino Rolih, Firenze-Scandicci, Giunta Regionale Toscana-La Nuova Italia, 1985, pp. 27-28, dove si descrive l'intero manoscritto composito Magl. VII, 1395 (Med. Pal. 364), che contiene anche *L'Olivastro sfortunato poeta*, in questi termini: cart. comp., sec. XVI-XVII, mm. 235 x 170 max., cc. VI, 498, leg. in cart. Per una trattazione più esauriente sull'*Olivastro* (anzi, 'gli' *Olivastri*) in generale e sulla versione manoscritta dei primi canti del poema da me ritrovata a Firenze, qui sopra segnalata, mi permetto di rimandare ancora alla mia tesi di dottorato, Munari, *L'Ismenia*, cit., pp. 128-148, in particolare p. 131 e p. 441 e sgg., dove do più estesamente conto di questa riscoperta; si veda anche il mio saggio Ead., 'Mostri' di G.B. Andreini e dintorni: dalla Roselmina di Leoni a Ismenia, *Olivastro e oltre*, in *Le forme del comico*, Atti del XXI Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Firenze, 6-9 settembre 2017), a cura di F. Castellano, I. Gambacorti, I. Macera, G. Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019 (online: http://italianisti.it/upload/userfiles/files/35_00_05_Munari_Mostri_Andreini.pdf).

²¹ E. Bevilacqua, *Giovan Battista Andreini e la Compagnia dei Fedeli [I parte]*, «Giornale storico della letteratura italiana», XXIII, 1894, pp. 76-155: 113; Vazzoler, *Il poeta*, cit., p. 318 in nota.

²² Si parla di «essagerazione» anche nella titolazione di un altro testo di G.B. Andreini, *Lilla piangente*, di materia devota (cfr. Rebaudengo, *L'eroicomico fallimento*, cit., p. 296).

²³ B. Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1960, p. 474.

viene così facilmente risemantizzato da autori del calibro di Marino, il quale per esempio in alcune sue lettere ne sottolinea la sfumatura ‘veemente’, ossia con il significato di «ripetere con forza»²⁴. In scena l’uso si specializza, indicando quei momenti in cui «i comici dell’arte *esagerano* quando sfogano rumorosamente sulla scena i propri sentimenti» (per citare solo due titoli celebri di simili casi: *l’Ateista fulminato* e *la Pazzia d’Isabella*), a segnalare insomma uno specifico ‘lazzo’ verbale da parte di un personaggio ‘fuori di sé’ per paura, follia, dolore, lamento, frustrazione, sdegno: tale è il senso, spiccatamente scenico quindi, che si rileva ne *Lo sfortunato poeta*, come anche nel *Litigio*²⁵.

Questa direzione pur comico-teatrale tuttavia riporta circolarmente al genere del poema – non per niente era ariostesco il modello della follia di Isabella²⁶. Torniamo allora a ragionare sull’aggettivo «fantastico» e sulle giustificazioni poetico-retoriche in apertura al poema del 1642, in cui diventa evidente il legame con la teoria del poema eroico, anzi, eroicomico. Ecco alcune frasi dall’avvertimento ai lettori:

Oggi sì che dovranno di porpora disdegnosa tingersi di Pallade le pallide ulive ed ardere nel fuoco dell’ira giustissima d’Apollo i verdeggianti allori, qual volta in su l’anguste sponde dell’augusto Reno ardisca di pullulare e di frondeggiare l’inutile *Olivastrò*.

E pure questo virgulto inaridito e questa fronda insalvatichita e vi si pianta e vi si radica.

[...]

Ah che il tutto è solo [...] poiché del purissimo cielo dell’Isole Taprobane Bologna il costume seco traendo intese che di questa felicità ancor le cose infelici goder potessero, quasi fuoco che nella purità di sé medesimo tutte le cose (ancorché impure) converte.

[...]

Salvi (o cortese lettore) ogni mio mancamento l’attendere a teatri e non ad accademie, dove negli uni si tresca allettando e nell’altre fassi ammirare orando.

[...]

Orsù, concludiamola alfine, feci questa fatica perch’è virtuosa; [...]

[...]

²⁴ L. Matt, *Neologismi e voci rare delle lettere di Giambattista Marino (con uno sguardo all’epistolografia cinquecentesca)*, «Studi di lessicografia italiana», XIX, 2002, pp. 109-182: 148.

²⁵ Migliorini, *Storia*, cit., p. 474. Cfr. R. Cuppone, *Isabella delle Favole*, in *Isabella Andreini: una letterata in scena*, Atti della giornata internazionale di studi «Isabella Andreini. Da Padova alle vette della Storia del Teatro» nel 450° anniversario della nascita (Padova, 20 settembre 2012), a cura di C. Manfio, Padova, Il Poligrafo, 2014, pp. 101-136: 112, 116, 129. Cfr. Ferraro, *Nuove osservazioni sul Litigio di Giovan Battista Andreini*, cit., p. 401.

²⁶ Mi permetto di rimandare ad A. Munari, «*Lelio d’Isabella figlio*». *La ‘prima donna’ di Giovan Battista Andreini*, in *L’Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell’ADI – Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Roma, Adi editore, 2017 (online: <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Munari.pdf>).

[...] 'n questo mio capriccio, per iscapricciarmi e per gustarmi, io mi compiacqui d'essere e bembevole e boccacchievole e dantevole, per potermi servire di quelle voci ch'erano della natura d'un poema fantastico; tanto più avendo osservato in molti, che se l'allacciano, voci tali sparse entro gli scritti loro, ancorché gravi. Sì che, se a questi primipili²⁷ di Parnaso fu loro concesso seriamente far questo, chi non dirà che scherzosamente tanto più a me si conveniva? Una canzonetta, un sonetto [...], o come in breve tempo dal calamo al papiro oltrapassando fa che 'l poetico intento s'ottenga; ma in un poema di vigilie più che di sonni, di sudori più che d'inchiostri composto non è così.

[...]

Ma [...] nel primo canto di questo mio non icastico, ma fantastico capriccio, da scherzo incominciato, assai più per leggerlo a penna alla villa tra miei contadini in sul Mincio che dadovvero istamparlo in sul Reno, onde fra dotti si leggesse, promisi che alcuna cosa recondita in margine postillata sarebbe; or mutando forma la stampa, mutai seco anch'io pensiero.

Parimente io voleva nel fine d'ogni canto far lo stesso; poi conoscendo che questo volume esser letto doveva da chi, vago d'un continuo leggere, nulla di girsene a letto si curava, mutai pensiero in meglio, e nulla feci.²⁸

La definizione di «piacevole» e «fantastico» (un chiaro rimando, vicino a «icastico», alle categorie di imitazione spiegate da Mazzoni, poi anche tassiane, messe in gioco dal genere del poema eroico) permette qui all'Andreini di scegliere quello che Rebaudengo definisce un taglio specificamente 'tragicomico'²⁹, con un'alternanza ben pesata di toni, stili e modelli che è frutto di una fatica intellettuale paragonabile a quella di un poema eroico – dove l'elemento scherzoso, in «un poema di vigilie più che di sonni, di sudori più che d'inchiostri composto», è da intendere nel senso non letterale di disimpegnato (se non nei confini del *topos modestiae* o dell'aneddoto sul contesto creativo in cui sembra essere nata l'opera), ma quasi tecnico per giustificazione di stile, così come più in generale la definizione di «fantastico» è tecnica nel senso di tipologia 'poetico-imitativa', –; un poema eroicomico, allora, con la stessa valenza 'catartica' del genere misto tragicomico a teatro (genere che del resto proprio in quegli anni stava prendendo ispirazione dal campo eroicomico in direzione perfino melodrammatica, arrivando in certi casi a parlare di «dramma eroicomico boscarec-

²⁷ La parola *primipilus*, -i (indicante un'alta carica, il centurione al comando del primo manipolo dei triari, nel linguaggio militare), compare in apertura di una commedia elegiaca di Arnolfo di Orléans, *Lidia*, declinata al femminile, stando non poche perplessità nei critici. In questo contesto andreiniano sembra che sia da intendere ironicamente 'campioni di Parnaso': l'impressione è rafforzata dal riscontro in Dante, *Paradiso* XXIV, v. 59, e nell'uso del termine in riferimento per esempio alla Vergine Maria, onorata come *virginitatis primipila*.

²⁸ G.B. Andreini, *Olivastro, o vero il Poeta sfortunato: poema fantastico*, Bologna, Nicolò Tebaldini, 1642, «L'autore a chi legge», s.n.p.

²⁹ Rebaudengo, *L'eroicomico fallimento*, cit., pp. 285-301. Cfr. C. Scarpati, *Icastico e fantastico. Iacopo Mazzoni fra Tasso e Marino*, in Id., *Dire la verità al principe*, Milano, Vita e Pensiero, 1987, pp. 231-269.

cio»³⁰). Dimostrazione di tale impegno sono anche le note marginali che Andreini è costretto a eliminare nella fase di stampa, ma che avrebbe voluto apporre al suo testo (si pensi solo alle note marginali nell'*Adamo* andreiniano), nell'intento di illustrare l'opera anche nelle sue voci più oscure e nei suoi passaggi meno chiari, a vantaggio dei lettori meno eruditi: così sembrerebbe promettere un'ottava del primo canto³¹, sia nel manoscritto fiorentino sia ancora nella stampa, forse obbligando appunto l'autore a giustificarsi apertamente di questa mancata promessa sin dall'avvertimento ai lettori. Il manoscritto fiorentino dell'*Olivastro* in effetti, come già accennato, mostra diverse note marginali di tono esplicativo, talvolta decisamente dotto; ma la presenza di più mani complica l'attribuzione.

Il risultato di questo lavoro, riprendendo Rebaudengo³², è la 'conversione' del poeta dall'inclinazione satirica di un Olivastro, negativa e alla fine autodistruttiva, a quella terenziana di Andreini autore, più moderata e virtuosa, ovviamente anche più positiva in termini di utile morale nei confronti del pubblico. Il poema si rivela quindi una per così dire catarsi tragicomica/'eroicomico' in atto sia al momento della fruizione, con la lettura, sia in quello della scrittura – culminata nella pubblicazione sotto il cielo 'purificante' di Bologna, ormai al sicuro dalle tempeste della fortuna –; un valore quasi performativo, anche ricordando l'interpretazione di Franco Vazzoler, per cui il protagonista sarebbe proiezione di Giovan Battista Andreini e un altro personaggio, Trulla, di Chiabrera (Rebaudengo inoltre riconosce all'interno del poema del 1642 un'altra 'figura' dell'autore, in tal modo quasi sdoppiato: si tratta di Andreini stesso, introdotto come vero e proprio personaggio, quasi a personificazione esemplare della poesia e scrittura 'comica' virtuosa, in antitesi rispetto a Olivastro). L'autore che nel lontano 1606 aveva mostrato di «essagerare» contro la sfortunata sorte dei poeti cortigiani ora più che mai, nella sua continua ricerca di conciliazione tra diverse maschere ed esigenze, prende atto della necessità di una produzione letteraria volta alla mediazione e alla ricerca di protezione, oltre all'aspirazione per la gloria e al compiacimento del pubblico³³. Del resto, tra le ultimissime

³⁰ Badolato, *Forme*, cit., p. 124.

³¹ «Ma, perché pò facilitare il modo /Per lo qual chi men sa docile apprenda, /Vuol nel margine affisse (e me ne godo) /Note, ch'al titubarne altri non penda. /Per cotal via d'oscure voci il nodo /averrà che disciolto ogn'uom comprenda; /Or t'acqueta, censor, godi gentile, /Vari i capricci son, vario lo stile», Andreini, *L'Olivastro sfortunato poeta* (ms.), cit., c. 442r; cfr. l'ottava corrispondente nella stampa dell'*Olivastro* del 1642 (I, 47), con piccole varianti.

³² Rebaudengo, *L'eroicomico fallimento*, cit., p. 288, p. 292 e sgg. Su Trulla-Chiabrera e Olivastro-Andreini, cfr. Vazzoler, *Il poeta*, cit., pp. 316-320.

³³ Tale consapevolezza implica anche difendersi dal pericolo di accuse in merito ad una propria vocazione teatrale più 'licenziosa', sempre a rischio per i comici dell'Arte; la stessa accusa che nei secoli futuri gli avrebbe lanciato un altro Lelio teatrale, Luigi Riccoboni (L. Riccoboni, *Discorso della commedia all'improvviso e scenari inediti*, a cura di I. Mamczarz, Milano, Il Polifilo, 1973, pp. 12-13). Nelle sue opere teoriche, del resto, Andreini aveva instancabilmente difeso la liceità

opere date ai torchi è registrata³⁴ (ma, a quanto pare, non testimoniata) un'altra edizione del poema dell'*Olivastro* sempre con l'editore del 1642, datata al 1652: lo stesso anno della riproposta a stampa di una sua *Maddalena*, personaggio tra i più frequentati e amati da Andreini.

Così, se nel 1606 sotto il segno de *Lo sfortunato poeta* era iniziata la carriera indipendente di un Andreini drammaturgo oltre che attore, con un *Olivastro*, *il poeta sfortunato* ancora più carico di sventure e di versi, ma anche di catartica saggezza, si chiude³⁵ la stagione delle pubblicazioni andreiniane di massima creatività e 'invenzione' sia teatrale sia, per così dire, filoteatrale.

morale dell'attività e produzione teatrale, oltre a impegnarsi spesso sul fronte della scrittura sacra e religiosa, drammatica e non. Nel *Cristo sofferente* del 1651, Andreini si sarebbe infine proclamato «scompagnato da tutte le cose lascive» e dedito a scrivere «armoniche e rammaricose meditazioni» (G.B. Andreini, *Cristo sofferente. Poetiche divote meditazioni, in tre discorsi divise, sopra tutti i Misteri della Santissima Passione del Salvator Nostro Giesù Cristo*, Roma, Michele Cortellini, 1651, pp. 2-3); ma la sua pratica e produzione teatrale erano e sarebbero sempre continuate. Nelle stesse meditazioni, «che sembrano tradurre in scrittura un vero e proprio esercizio spirituale ignaziano», cioè di stampo intrinsecamente 'teatrale' (L. Mariti, *Il comico dell'Arte e Il Convitato di Pietra*, in *Don Giovanni o L'estrema avventura del teatro*. Il nuovo risarcito convitato di pietra, di Giovan Battista Andreini: studi e edizione critica, a cura di S. Carandini, L. Mariti, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 61-226: 111-112), si può forse celare qualche guizzo per così dire drammatico: oltre alla fitta presenza di poesie in forma quasi dialogica o monologica e di figure o scene tipiche del teatro andreiniano, quale la *Maddalena* afflitta, basti in questa sede accennare all'attenzione di Andreini per la fruibilità, addirittura alla *performance* del testo da parte del pubblico, per esempio nella strutturazione dell'opera, negli inviti a prendere fiato, nel passare da un «discorso» all'altro, intesi quasi con una funzione di 'didascalia' – invito presente anche nel poema dell'*Olivastro*, sia nel manoscritto fiorentino sia nella stampa del 1642: si legga per esempio la chiusura al secondo canto.

³⁴ G. Mazzuchelli, *Gli scrittori d'Italia, cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani*, vol. I, parte II, Brescia, Giambattista Bossini, 1753, p. 710. Cfr. *Don Giovanni o L'estrema avventura del teatro*, cit., p. 56.

³⁵ Ferraro, *Il litigio di G.B. Andreini*, cit., p. 24.

Il dramma pastorale in Arcadia. Dibattiti teorici e prove teatrali

ENRICO ZUCCHI

The article aims to describe the employment of the pastoral tragicomedy in the Arcadian literary theory, paying specific attention to Giovan Mario Crescimbeni's and Gian Vincenzo Gravina's critical works. The recourse to the bucolic fiction, rather than testifying the inclination for the sober Renaissance literary model, seems to be the proof of a still ongoing fascination with the Baroque cultural season. Several theatric works and poetic treatises of this period, produced by men of letters and dramatists linked to the Arcadian circle, show indeed the presence of typical Baroque elements, both in style – as the abuse of the technique of hybridization confirms –, and in the development of the subject, as well as in the passions represented.

1. Pastori in Arcadia e rinnovamento del gusto: aporie di una rifondazione poetica

Il programma di rifondazione del gusto letterario a cui tendeva l'Accademia d'Arcadia sin dalla sua fondazione si ispirava al deliberato recupero dell'immaginario pastorale che, sul versante della «volgar poesia» celebrata da Crescimbeni, era stato forgiato, oltre che dall'*Arcadia* di Jacopo Sannazaro, dalla celebre triade di tragicommedie – *Aminta*, *Pastor Fido* e *Filli di Sciro* –, capaci di garantire alla poesia italiana un'eccezionale fortuna europea per tutto il Seicento¹. Lo

¹ Sulla fortuna della pastorale in Francia si vedano gli studi di D. Dalla Valle, *Un aspetto della fortuna francese del Pastor Fido*, «Studi secenteschi», XIV, 1973, pp. 189-230; Ead., *Pastorale barocca: forme e contenuti dal Pastor Fido al dramma pastorale francese*, Ravenna, Longo, 1973; Ead., *Aspects de la pastorale dans l'italianisme du XVII^e siècle*, Paris, Champion, 1995; *Pastorale italiana, pastorale francese*, Atti del seminario interuniversitario (Fribourg-Chambéry-Turin, 1994-95), a cura di D. Dalla Valle, Alessandria-Paris, Edizioni dell'Orso-Champion, 1996. Sulla diffusione dell'*Aminta*

sfruttamento dell'allegoria bucolica, determinato in prima battuta dal progetto teorico di depurazione delle lettere nazionali dagli eccessi concettistici ed arguti del secolo decimosettimo, svela icasticamente l'ambiguità costitutiva che affliggeva la proposta arcadica².

Tale ambiguità non andrà tanto ricercata nell'accostamento della sinopia agreste alla dottrina politico-religiosa della Chiesa romana, in quanto la sovrapposizione fra i due piani simbolici è immediata, e non sta soltanto nella connivenza del Crescimbeni con gli ambienti clericali romani, quanto appunto nell'allegoria del Cristo-pastore, che si svolge sotto gli auspici del protettore dell'Accademia, quel Gesù bambino che si era manifestato proprio ai pastori³. Ambiguo è piuttosto il progetto poetico arcadico, compromesso, nonostante la ferma presa di posizione anti-barocca, con la letteratura seicentesca, tanto nelle premesse teoriche – si pensi alla pratica di contaminazione dei generi letterari avallata dalla *Bellezza della Volgar Poesia*⁴ –, quanto nell'elezione dei modelli ai quali ispirarsi. L'*Aminta* e il *Pastor Fido* erano stati infatti, insieme alla *Liberata* del Tasso, il bersaglio principale delle critiche che i letterati d'oltralpe avevano rivolto alla poesia italiana, giudicata affettata e innaturale nelle *Réflexions sur la*

e del *Pastor Fido* in Inghilterra si vedano invece N. Neri, *Il Pastor Fido in Inghilterra*, Torino, Giappichelli, 1963, e il più recente S. Pireddu, *Amintas e poi Aminta: il dramma pastorale tassiano in Inghilterra*, Milano, EDUCatt, 2012. In generale sulla ricezione europea del *Pastor Fido* si rimanda poi a N.J. Perella, *The Critical Fortune of Battista Guarini's Il Pastor Fido*, Firenze, Olschki, 1973.

² Si veda di seguito lo schema storiografico proposto dal Crescimbeni nell'analizzare l'evoluzione del gusto e della poesia italiana dal pieno Seicento alla fondazione dell'Arcadia: «Quanto l'Italia fiorisse, e fosse piena d'Uomini insigni nelle Scienze nel Secolo XVII, a ognuno è palese, che a quelle attende; ma egualmente palese è a' professori delle lettere amene quanto la condizione di queste fosse deteriorata, massimamente circa l'Eloquenza e la Poesia Volgare. E sebbene l'antica purità loro, e il loro decoro venivano gagliardamente sostenuti dalle nostre Accademie della Crusca, e Fiorentini, e da varj Letterati specialmente Napolitani, Bolognesi, e Romani; nondimeno le più nuove Scuole nello stesso secolo aperte tanto prevalevano dappertutto, che per poco non venivano derisi que' saggi vendicatori del buon gusto toscano, non che fossero da alcuni seguitati. Per liberare adunque l'Italia da sì fatta barbarie pensarono alcuni professori dimoranti in Roma d'instituire un'Accademia a preciso effetto di estermine il cattivo gusto; e procurare, che più non avesse a risorgere, perseguitandolo continuamente ovunque si annidasse, o nascondesse, e in fino nelle Castella, e nelle Ville più ignote, e impensate», *Ristretto dell'Istoria della celebre Adunanza degli Arcadi pubblicato da Giovan Mario Crescimbeni nel cap. 3 del libro 3. della sua Opera intitolata Stato della Basilica di S. Maria in Cosmedin*, in G.M. Crescimbeni, *Dell'Istoria della volgar poesia*, vol. VI, Venezia, Basegio, 1730, pp. 328-339: 329.

³ Alcune perplessità circa questo accostamento sono contenute in F. Santovetti, *Roma Anno Domini 1690: accademia e vizi di forma*, «Modern Language Notes», CXII, 1997, pp. 21-37. Sottolinea, al contrario, la continuità fra l'immaginario pastorale arcadico e quello cristiano J.A. Marino, *The State and the Shepherds in Pre-Enlightenment Naples*, «The Journal of Modern History», LVIII, 1986, pp. 125-142. Sull'ideologia dell'Arcadia si rimanda tuttavia allo studio di A. Quondam, *L'istituzione Arcadia. Sociologia e ideologia di un'accademia*, «Quaderni storici», VIII, 2, 1973, pp. 289-438.

⁴ Mi permetto a tal proposito di rimandare al mio *Generi e stili in Arcadia: lo statuto del lirico nel La Bellezza della Volgar Poesia di Crescimbeni*, «Seicento e Settecento», X, 2015, pp. 109-126.

poétique et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes (1676) di René Rapin, e soprattutto nella *Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* di Dominique Bouhours (1687), le cui tesi sono all'origine della cruciale polemica internazionale Orsi-Bouhours che ha luogo proprio negli anni in cui l'Arcadia andava acquisendo una rilevanza nazionale⁵.

Se i principali concetti critici e le *authoritates* di riferimento dell'accademia suggerivano una corrispondenza alquanto imprecisa fra le posizioni programmatiche di rifiuto delle istanze barocche e la reale portata del rinnovamento poetico, la predilezione, a livello drammaturgico, per la forma del dramma pastorale, pur dimostrandosi coerente con l'allegoresi boschereccia dell'Accademia, non finiva di destare perplessità in questo senso, se non altro per l'innegabile connivenza della tragicommedia, da una parte, con l'astratta lirica petrarchesca, dall'altra, con il dramma per musica, altra forma-simbolo della degenerazione poetica seicentesca, vituperata da molti letterati del primo Settecento⁶.

2. Il dramma pastorale: la nuova tragedia (eroica) d'Arcadia

All'interno di questo contesto non stupisce la forza con cui Crescimbeni ripropone il modello della pastorale, elevandolo di fatto al rango di nuova tragedia. Nel progetto letterario crescimbeniano, tutto inteso a valorizzare la bellezza della poesia volgare, la predilezione per la pastorale, rivendicata da Alessandro Tassoni come terzo genere di poesia rappresentativa dopo la comica e la tragica, ma a differenza degli altri autenticamente moderno⁷, assumeva una portata ideologica non indifferente. In questo senso l'operazione a cui attende il Custode d'Arcadia, quando, *a posteriori*, investe del titolo di «tragedia» l'*Elvio*, la favola pastorale che egli aveva dato alle stampe nel 1695⁸, è la tappa decisiva di un

⁵ Le *Considerazioni sopra un famoso libro francese* di Giovan Gioseffo Orsi, tese a controbattere puntualmente le accuse rivolte alla letteratura italiana dal Bouhours, vengono pubblicate a Bologna dal 1704, ma hanno una gestazione ben più lunga all'interno dell'ambiente emiliano, facente capo al Muratori. Su questo fondamentale episodio della cultura italo-francese a cavaliere tra Sei e Settecento si veda l'ampia ricostruzione di C. Viola, *Tradizioni letterarie a confronto: Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Fiorini, 2001.

⁶ Sulla compromissione della pastorale con la lirica petrarchesca si veda R. Gigliucci, «Al sommo d'ogni contentezza»: *petrarchismo e favola pastorale*, in *I territori del petrarchismo*, a cura di C. Montagnani, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 117-132. Sul rapporto fra tragicommedia e melodramma si rimanda a Id., *Tragicomico e melodramma: studi seicenteschi*, Milano, Mimesis, 2011.

⁷ «Intorno alla Poesia più c'è da contendere. Ella come altrove fu detto si divide in due parti, cioè Rappresentativa, e Narrativa; e la rappresentativa gli Antichi in due altre la divisero, Comica e Tragica. Ma i nostri hanno inventata una terza spezie, né comica, né tragica, chiamata Pastorale; sì che possiamo sicuramente dire, che oggi ella si divida in tre, cioè Comica, Tragica, e Boschereccia», A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, a cura di P. Puliatti, Modena, Panini, 1986, p. 869.

⁸ *L'Elvio. Favola pastorale d'Alfesibeo Cario* [Giovanni Mario Crescimbeni] *Pastore, e Custode*

percorso di legittimazione e coronamento delle non troppo velate aspirazioni tragiche della pastorale che affondava le proprie radici nelle accese polemiche letterarie connesse allo statuto del *Pastor Fido*.

Sarà bene, in prima battuta, specificare che la pastorale arcadica denota una chiara connivenza con la prassi della tragicommedia primo-seicentesca – nell'*Elvio* viene ripreso pedestremente l'antecedente del *Pastor Fido*, tanto a livello di favola, quanto di *elocutio* –, ma anche con la drammaturgia a sfondo pastorale promossa in epoca cristiniana, a cui la «Regina Christianissima» contribuisce in prima persona⁹. Da questo prototipo la pastorale arcadica ereditava la leggerezza della forma, la predilezione della tematica amorosa, nonché la forte predisposizione allegorica che aveva caratterizzato l'*Endimione* di Lemene e soprattutto quello di Alessandro Guidi, capace tanto di accontentare le dotte richieste, classicistiche e platonizzanti, di Cristina di Svezia, quanto di affascinare Gian Vincenzo Gravina, che vi scorgeva motivi tipici della filosofia della luce¹⁰. E sebbene l'intelaiatura allegorica sulla quale si impernia l'*Elvio* sia di natura differente, «storica» piuttosto che «filosofica»¹¹, in quanto tesa ad

d'Arcadia, Roma, Molo, 1695. Nel dialogo immaginato da Crescimbeni Elcino Calidio, nome Arcade di Marcello Severoli, riferendosi a Gerasto Tritonio, pseudonimo di Francesco Maurizio Gontieri, ammette: «Egli è chiara la pretensione dell'Autore, che il suo Elvio sia Tragedia», e Gerasto risponde: «Certamente; imperciocché si riconoscono tutte le linee tirate a tal fine», G.M. Crescimbeni, *La bellezza della volgar poesia. Con le postille inedite dell'autore e di Anton Maria Salvini*, Bologna, I libri di Emil, 2019, p. 195.

⁹ Si pensi ad esempio ai drammi per musica, densi di riflessi pastorali, composti per Cristina di Svezia da Giovanni Filippo Apolloni, ed in particolare l'*Argia* (1655) e l'*Alcasta* (1673). Tuttavia rientrano a pieno titolo all'interno di questo elenco anche drammi che contemplano l'intervento diretto nella stesura poetica della regina Cristina, mecenate assai invadente, come l'*Honestà degli amori* (1680) di Pietro Filippo Bernini, dedicato alla «Sacra real maestà di Cristina», l'*Endimione* guidiano e le riscritture rinucciniane composte dal Cardinale Azzolini, sulle quali si veda V. Gallo, *Mito e allegoria nel teatro romano di fine Seicento. Il laboratorio cristiniano*, in *Allegoria e teatro. Da principio compositivo a strumento esegetico*, a cura di E. Selmi ed E. Zucchi, Bologna, I libri di Emil, 2016, pp. 239-264.

¹⁰ Sulla presenza cristiniana – in qualità di mecenate ispiratrice e di co-autore – nell'*Endimione* del Guidi, si rimanda all'eccellente contributo di V. Gallo, *Introduzione*, in A. Guidi, *Endimione*, a cura di V. Gallo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, pp. 5-44. Sui risvolti 'luminosi' dell'estetica di Gian Vincenzo Gravina si veda invece il classico contributo di A. Quondam, *Filosofia della luce e luminosi nelle Egloghe del Gravina*, Napoli, Liguori, 1970.

¹¹ Si rimanda, a tal proposito, agli studi di A. Nacinovich, «Nel laberinto delle idee confuse». *La riforma letteraria di Gianvincenzo Gravina*, Pisa, ETS, 2012, e Ead., *L'Elvio di Crescimbeni: le origini pastorali della prima polemica arcadica*, in *La tradizione della favola pastorale in Italia: modelli e percorsi*, Atti del convegno di Studi (Genova 29-30 novembre-1 dicembre 2012), a cura di A. Beniscelli, M. Chiarla e S. Morando, Bologna, CLUEB, 2013, pp. 477-491. Sull'impianto allegorico dell'*Elvio* si veda inoltre il contributo di G. Coluccia, *L'Elvio di Giovan Mario Crescimbeni. Alle origini della poetica arcadica*, Roma, IBN, 1994 e Id., *L'utopia della perfetta tragedia nell'Arcadia del Crescimbeni*, in *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*, Atti del Convegno Internazionale (Lecce, 15-17 maggio 1997), a cura di P. Andrioli, G. A. Camerino, G. Rizzo e P. Viti, Galatina, Congedo, 2000, pp. 315-334.

adombrare dietro alle vicende dei pastori figure e vicende reali dell'accademia, la sostanza è che in essa si riconosce il portato della tradizione guariniana e soprattutto cristiniana.

Eppure, a fronte di queste riprese, si scorgono anche numerose divergenze. Inizialmente andrà riconosciuto l'abbandono del codice mitologico delle favole antiche che caratterizzava le riscritture del mito di Orfeo o di Endimione nelle versioni di Azzolini o del Guidi, in favore di un registro pastorale integralmente moderno. Ma la nobilitazione della pastorale che consente a Crescimbeni di elevare la sua favola a prototipo di 'nuova tragedia' passa, nell'elaborazione teorica della *Bellezza della volgar poesia*, da una doppia innovazione, percepita a livello strutturale e stilistico. In primo luogo, infatti, l'*Elvio* può essere accreditato del titolo di «tragedia» perché contiene personaggi di qualità nobile, non soltanto intrinsecamente, ma anche estrinsecamente in quanto il protagonista ha origini divine¹²; perché contiene i Cori, elementi che rendevano particolarmente pregevoli, a detta dell'autore, le pastorali dell'Ottoboni¹³; perché l'argomento è verosimile benché finto, e quindi non trasgredisce le prescrizioni aristoteliche¹⁴; perché il lieto fine che Crescimbeni presceglie non è, Aristotele alla mano, «disconvenevole alla tragedia», e risulta in più utilissimo agli spettatori che intravedono, nel disegno provvidenziale della teodicea sontuosamente tratteggiata, come «l'innocenza sia protetta dal cielo»¹⁵.

¹² Secondo Gerasto Crescimbeni avrebbe evitato di conferire il titolo di tragedia all'*Elvio*, denominato semplicemente «favola», per evitare di incorrere in eventuali polemiche circa la qualità poco nobile dei personaggi della pastorale. Tuttavia, secondo lui il Custode avrebbe potuto legittimamente rivendicare il carattere tragico della composizione, poiché il carattere nobile del protagonista della rappresentazione, discendente di Apollo, è sufficiente «purché gli altri Personaggi non sieno vili, buffoni o cianciatori, e azioni non facciano ripugnanti al nobile avvenimento tragico», Crescimbeni, *La bellezza...*, cit., p. 196.

¹³ «Ma più che ad ogni altro, si dee l'onore d'aver ritornato simil buon gusto in Italia al nostro inclito acclamato Crateo, Autore della nobilissima Pastorale dell'*Amore Eroico tra i Pastori*, il quale è stato il primo, che abbia ripigliate le antiche regole, introducendo in essa i cori», ivi, p. 243.

¹⁴ All'obiezione di Elcino, il quale contestava la natura interamente fittizia del soggetto («Non ancora però mi riconsiglio, che Tragedia ella sia, perché la considero fondata totalmente su 'l finto»), Gerasto, dopo aver ammesso che la favola si ispira ad un evento reale, protesta contro le accuse richiamandosi ad Aristotele: «Ma non però io consento, esser necessario nella Tragedia, che il fatto sia vero, lodando Aristotile al sommo la Tragedia del Fiore d'Agatone, che di pura invenzione è composta», ivi, pp. 197-198.

¹⁵ Richiamandosi ancora ad Aristotele, Crescimbeni difende la liceità del lieto fine per le tragedie, attribuendo a questo tipo di drammi un'utilità più acconcia ai gusti del pubblico moderno (e cristiano): «Che le Tragedie possano tessersi di lieto fine, non può dubitarsene, perché, se investigheremo il più rimoto principio di tal componimento, troveremo, che intanto la Tragedia va per lo più a finire infelicemente, in quanto tratta di fatti di Personaggi Grandi, i quali fatti si raggirano sopra gran moli, ed hanno grandi, e potenti emuli; ed il conturbamento delle cose è tale, che non sa sciogliersi, che con esito miserabile. Or questi conturbamenti, chi negherà che alle volte possano felicemente terminare? Ed ecco il perché le Tragedie sono capaci di lieto fine, non men che di mesto. Che poi le Tragedie di lieto fine sieno ottime, egli è ugualmente chiaro; imperocché, se da quelle, che terminano infelicemente, ritraggono gli ascoltanti l'utile insegnamento, che i falli

Secondariamente, a livello di stile – inteso secondo la concezione crescimbeniana di commistione della bellezza esterna, retorico-formale, ed interna, puramente contenutistica –, la pastorale arcadica emenderebbe i vizi dei drammi precedenti, eliminando – almeno nella teoria – scene audaci ed equivoci indecorosi che appartenevano alla tradizione pastorale seicentesca, all’insegna di una rappresentazione ‘eroica’ dell’amore. Questo specifico ‘eroismo’ dei pastori, identificato in passato come una fedeltà incondizionata all’amore frustrato che assecondava una *voluptas dolendi* poggiata su solide basi neostoiche¹⁶, oppure più semplicemente ricondotto all’osservanza di un’etica del quotidiano che contemplava valori perpetui come la costanza e la fede¹⁷, parrebbe risolversi a livello prettamente stilistico – nella prospettiva della foggia di un lessico poetico adatto a sublimare la materia erotica –, se si accoglie la definizione crescimbeniana di questo eroismo, articolata ancora una volta in margine al commento dei drammi di Pietro Ottoboni. Secondo il Custode, infatti, «gli amori sparsi» nell’*Amore eroico fra’ Pastori* di Ottoboni sarebbero «in tal maniera eroici che neanche ammettono la tenerezza ed effeminatezza d’alcune parole che si sogliono usare comunemente in questi poemi [...] per maggiormente esprimere l’affetto e la passione amorosa»¹⁸. Da questa risistemazione in senso classicistico della struttura della favola, e dall’affinamento delle tecniche stilistiche attraverso cui celebrare un progetto poetico e teologico imperniato sul coronamento dell’amore di una felice coppia di pastori-dei deriva il carattere eminentemente tragico – nel senso dantesco di ‘grave’ – che Crescimbeni conferisce alla nuova pastorale arcadica.

3. La fortuna della pastorale in Arcadia: il trionfo dell’ibridazione

Per comprendere la natura della drammaturgia pastorale arcadica è tuttavia necessario addentrarsi nella selva di componimenti scenici che, a partire dal 1690, viene prodotta in seno all’Arcadia romana e alle colonie sorte in tutto il

si puniscono; le altre di lieto fine loro dimostrano e l’istesso insegnamento, e l’altro non minore, cioè che l’innocenza è protetta dal Cielo. [...] E oltre acciò le Tragedie d’infelice fine, lasciando sempre amareggiato l’animo de’ riguardanti, non fanno conseguire al compositore la signoria universale de’ gli umani affetti, pregio più riguardevole del Poeta. Ma se egli opera in guisa, che l’infelice risorga nell’ultimo passo della Tragedia, i riguardanti avranno senza fallo maggior movimento d’affetti, per la mescolanza della compassione, e tristezza passata coll’allegrezza, e congratulazione presente, la quale, tanto più riuscirà diletta, quanto più sopraggiungerà inaspettata», ivi, pp. 199-200.

¹⁶ Cfr. D. Dalla Valle, *L’eroe pastorale barocco: dal Pastor Fido alla pastorale francese*, in Ead., *Aspects de la pastorale dans l’italianisme du XVII^e siècle*, cit., pp. 45-74.

¹⁷ M.G. Accorsi, *Pastori e teatro. Poesia e critica in Arcadia*, Modena, Mucchi, 1998, pp. 37-73.

¹⁸ Crescimbeni, *La bellezza...*, cit., p. 210.

territorio. Da un esame seppur sommario, effettuato su un campione ristretto di pastorali – quasi sempre per musica – composte fra il 1690 e 1709 si ricaveranno numerosi tratti distintivi comuni¹⁹. Dal punto di vista del sistema dei personaggi si percepisce immediatamente la riduzione del numero degli attori, talvolta solamente quattro, talaltra pochi di più – sei, otto, raramente di più – suddivisi abitualmente in due coppie di amanti che intrecciano fra loro varie relazioni di amicizia o parentela, magari latente e manifestata soltanto grazie all'intervento degli oracoli; inoltre si trovano spesso degli spasimanti destinati ad essere delusi o dei personaggi propriamente negativi, come il vecchio o la vecchia in preda «al pizzicor d'amore»²⁰.

Vengono in genere recuperati molti elementi, per così dire 'narratologici', della tradizione tragicomica tardo-cinquecentesca e primo-seicentesca: non mancano mostri ed oracoli, né sacrifici, compaiono finte morti e *dei ex machina*²¹, sebbene questi ultimi si trovino abbastanza sporadicamente. Spesso, secon-

¹⁹ Per questa breve rassegna sarà presa in considerazione una ristretta rosa di drammi pastorali arcadici; sono stati privilegiati gli autori più rappresentativi legati all'Accademia d'Arcadia e alle succursali sparse sul territorio nazionale in un ristretto arco cronologico circoscritto tra la fondazione dell'Accademia e il 1711, anno della fatidica «division d'Arcadia». I componimenti in questione sono i seguenti: Pietro Ottoboni, *Amore e gratitudine* (1690); Id., *L'Eurillo overo l'Amore eroico tra i pastori* (1691); Giovan Mario Crescimbeni, *L'Elvio* (1695); Eustachio Manfredi, *Dafni* (1696); Apostolo Zeno, *Il Tirsi* (1696); Aurelio Aureli, *La ninfa bizzarra* (1697); Eustachio Manfredi e Pier Jacopo Martello, *La ninfa costante* (1697); Pier Jacopo Martello, *Gli amici* (1699); Pietro Antonio Bernardoni, *Il Geloso di sé medesimo* (1700); Id., *Il Meleagro* (1706); Girolamo Frigimelica Roberti, *Il Dafni* (1705); Id., *Il selvaggio eroe* (1707); Francesco Silvani, *Ama più chi men si crede* (1709); Scipione Maffei, *La Fida Ninfa* (1732, ma scritto molti anni prima, forse tra il 1693 e il 1694). Sulla pastorale maffeiana si rimanda al contributo di G.F. Folena, «*Prima le parole, poi la musica*». *Scipione Maffei poeta per musica e La Fida Ninfa*, in *Vivaldi veneziano europeo*, a cura di F. Degrada, Firenze, Olschki, 1980, pp. 205-233.

²⁰ I personaggi comici non sono completamente banditi dalla pastorale arcadica, come si evince, ad esempio, da *Amore e gratitudine* dell'Ottoboni, in cui figura il personaggio di Idrena, donna matura che tenta di ghermire il giovane Daliso, oppure dal dramma di Silvani, *Ama più chi men si crede*, in cui il vecchio pastore Silvano condanna a morte la giovanissima Lindori, in ragione del fatto che questa non ricambia il suo amore. L'espressione citata a testo è tratta dalla battuta con cui Silvano, pentitosi, chiude il dramma, dopo che Lindori è stata salvata per intervento divino e ha convolato a nozze con il suo vero amore, Ergasto: «Ed io, Lindori, estinguo /Tutte le fiamme mie, /Che mal non v'è, non v'è follia maggiore, /Che in vecchie membra il pizzicor d'amore. /Pace all'Arcadia, pace», F. Silvani, *Ama più chi men si crede. Melodrama Pastorale da Rappresentarsi nel Famosissimo Teatro Grimani di S. Giovanni Grisostomo*, Venezia, Rossetti, 1709, p. 70.

²¹ Mostri minacciosi pronti a turbare la vita dell'Arcadia fino a che un sacrificio d'amore non placherà l'ira degli dei popolano l'*Elvio* di Crescimbeni, *Ama più chi men si crede* di Silvani e il *Meleagro* di Bernardoni. Oracoli capaci di dirimere il garbuglio degli amori originando agnizioni risolutive si trovano, oltre che nei primi due di questi drammi, anche ne *Gli amici* di Martello, dove tutta la favola ruota attorno all'interpretazione di un oracolo: Acì e Filli, due fratelli, sono innamorati rispettivamente di Clori e Tirsi, pastori loro amici che però stanno per unirsi in matrimonio. Le nozze vengono bloccate da un oracolo («in due germani il comun sangue il vieta») che parrebbe rivelare una consanguineità fra i promessi; Clori e Tirsi decidono quindi di assecondare le passioni di Acì e Filli e di celebrare un doppio spozalizio che accontenterebbe tutti.

do le indicazioni di Crescimbeni, i drammi comprendono invece i Cori in fine di atto²².

Quanto al quadro degli affetti rappresentati, esso è circoscritto e costante, all'interno di un ambiente che, lungi dall'assumere la forma dell'edenico *locus amoenus* in cui scorrono latte e miele, riesce piuttosto una selva argentea nella quale sono penetrati a fondo i semi della discordia, della malizia e del tradimento²³. La gelosia, talora spinta fino al parossismo, come nel *Geloso di sé medesimo* di Bernardoni²⁴, è quasi sempre il motore della rappresentazione, insieme all'infedeltà di alcuni pastori e ninfe. I protagonisti sono tutt'altro che impeccabili, risultando spesso amanti frivoli e propensi a godere della compagnia di molteplici corteggiatori o corteggiatrici. La rosa di virtù messa in scena comprende invece la fedeltà e la costanza, valori sommi dell'erotismo pastorale, ma anche adatti a farsi carico di un significato allegoricamente religioso, che vengono di norma premiati dalla provvidenza nel finale del dramma. I pastori e le ninfe dei drammi arcadici sono spesso votati al sacrificio di sé stessi e dei propri sentimenti

Se non che nel mentre si scopre che Clori e Tirsi non intrattengono alcun legame di parentela, e potrebbero legittimamente sposarsi; tuttavia, in nome dell'amicizia, Tirsi lascia Clori ad Aci e si unisce a sua sorella, inverando, attraverso il proprio magnanimo sacrificio, la predizione dell'oracolo e garantendo il lieto fine a tutti. Quanto alla finta morte, espediente adottato dal Tasso nell'*Aminta*, se ne ritrovano tracce in *Amore e gratitudine* di Ottoboni – dove l'eroico Celindo sembra venire ucciso nel corso di una tempesta – e nella *Fida Ninfa* di Maffei, dove Licori è creduto morto, anche in virtù del ritrovamento di un velo perduto che pare documentare la morte della ninfa.

²² I Cori compaiono, oltre che nell'*Elvio* di Crescimbeni e nell'*Amore eroico tra i Pastori* di Ottoboni, anche nel *Tirsi* di Zeno e nel *Dafni* di Frigimelica Roberti.

²³ Nel suo *Tirsi* Zeno situava la vicenda in un'epoca argentea nella quale «il vizio, pessima corruttela de' Regni, avea principiato a dilatare i confini ne' villereccj tugurj, e a far domestica alcuna di sue licenze alle selve» (A. Zeno, *Al cortese lettore*, in *Il Tirsi. Drama pastorale per Musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Salvatore l'Autunno dell'Anno MDCXCVI*, Venezia, Nicolini, 1696, s.n.p.). Anche nei boschi in cui è ambientata *La Ninfa costante* di Manfredi è arrivata la malizia delle città («Però, tralasciandosi l'introdurre in questo scherzo pastori, ci siam contentati di Ninfe, la maggior parte, sante, e saggie, e d'una alquanto maliziosa, ma di malizia, che non offende punto l'udito di chi la deve ascoltare: e questa serve per far spiccare la resistenza dell'Eroina», E. Manfredi, P.J. Martello, *La ninfa costante. Scherzo pastorale in occasione della Solenne Professione fra le Monache Scalze di Reggio di Suor Maria Serafina Teresa dello Spirito Santo*, Bologna, Sarti, 1697, p. 5). Nelle altre pastorali prese in considerazione abbondano peraltro i personaggi negativi, dall'incostante Ergisto, protagonista della *Ninfa bizzarra* di Aureli, incline a tradire amici e amanti, al Rosauro dell'*Amore eroico tra i Pastori*, personaggio meschino che prima tenta di violare Lidia e poi medita di uccidere il rivale Eurillo.

²⁴ Questo è in sintesi il soggetto del *Geloso di sé medesimo* di Bernardoni: Eurilla, sin da piccola, viene promessa in sposa al coetaneo Alcindo; costui, non appena arriva in età maritale, si reca a Creta per vedere se la fama della bellezza di Eurilla corrisponde o meno al vero. Così, nei panni dello straniero Elpino, conosce la giovane e se ne innamora, creando alla ragazza numerosi dubbi circa il suo matrimonio e una certa confusione in Alcindo, che si scopre appunto «geloso di sé medesimo», P.A. Bernardoni, *Il geloso di sé medesimo. Drama pastorale per musica*, in Id., *Poemi drammatici*, vol. II, Bologna, Pisarri, 1707, pp. 9-53.

in funzione dell'amata o di un amico, come avviene ne *Gli amici* di Pier Jacopo Martello; soltanto attraverso questa rinuncia alle proprie ambizioni personali giungono a celebrare il lieto fine, un imeneo gioioso che procede appunto da un'eroica rinuncia, oppure da un ravvedimento che appare frutto episodico di una delusione amorosa, piuttosto che il risultato di una tangibile maturazione interiore²⁵. Insomma, basterebbe soltanto questo rapido elenco per capire come la pastorale della prima Arcadia costituisca non soltanto l'antecedente (poco) illustre, ma l'effettiva incubatrice del melodramma metastasiano²⁶.

La risistemazione della pastorale all'interno della gerarchia dei generi prescritta dal Crescimbeni, ponendo il dramma boschereccio a stretto contatto con il tragico e l'eroico, pareva altresì agire da detonatore destinato a far esplodere le tendenze contaminatorie e le pratiche di ibridazione a cui i letterati tardo-seicenteschi, nonostante qualche dichiarazione di circostanza, non avevano affatto rinunciato. Ecco allora fiorire numerose pastorali eroiche, dal *Filindo* (1695) alla *Dorilla in Tempe* di Antonio Lucchini (1726), fino ai drammi – autentici monumenti alla pratica della contaminazione dei generi – del padovano Girolamo Frigimelica Roberti, autore di tragedie per musica, tragedie satiriche, tragedie pastorali e finanche di una tragicommedia pastorale-eroica, il *Selvaggio eroe*²⁷.

Ma la fortuna della pastorale arcadica si misura anche osservando la presenza di elementi pastorali al di fuori della tragicommedia, dal momento che, in virtù del carattere multiforme ed eclettico del codice lirico-pastorale, esaltato da Crescimbeni proprio per la sua duttilità, anche negli altri generi rappresentativi contemporanei si ritrovano numerosi spunti tipici delle favole boscherecce. Fra le tragedie che conservano questa traccia, sarà il caso di citare almeno quella *Merope* di Scipione Maffei che catalizzerà la discussione sulla rinnovata tragedia italiana per quasi un secolo e che a livello sia stilistico che strutturale manifesta

²⁵ Il sacrificio di sé stessi e del proprio amore è un vero e proprio *Leitmotiv* delle pastorali arcadiche; dalla Mirzia dell'*Elvio*, che rinuncia al proprio amore per il protagonista, al sacrificio di Tirsi ne *Gli amici* del Martello (cfr. *supra*), sino a quello, in *Ama più chi men si crede*, di Fiordalba, amante delusa, disposta ad offrirsi in pasto al mostro che affligge la comunità dei pastori per placare la collera di Diana.

²⁶ Oltre al classico volume di W. Binni, *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, andranno citati almeno: E. Sala di Felice, *Metastasio: ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Milano, Franco Angeli, 1983; Ead., *Sogni e favole in sen del vero: Metastasio ritrovato*, Roma, Aracne, 2008; A.L. Bellina, C. Caruso, *Oltre il barocco: la fondazione dell'Arcadia. Zeno e Metastasio: la riforma del melodramma*, in *Storia della letteratura Italiana*, diretta da E. Malato, vol. VI, Roma, Salerno, 1998, pp. 239-312; *Il melodramma di Pietro Metastasio: la poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, a cura di E. Sala di Felice e R. Caira Lumetti, Roma, Aracne, 2001.

²⁷ Sulla fortuna della pastorale eroica rimando al mio contributo, *Eroi pastori: forme e storia della pastorale eroica da Crescimbeni a Metastasio*, in *Cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, G. Ferroni, E. Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016, pp. 1-9.

segni di un contatto con la pastorale che al tempo non si mancò di cogliere²⁸.

4. Gravina e le pastorellerie. Fragilità di un modello letterario ed etico-politico

Sebbene il dramma pastorale si configuri come uno dei perni fondamentali della teoria letteraria arcadica, esso costituisce anche uno degli oggetti di scontro, se non quello principale, che porterà alla divisione d'Arcadia e alla separazione fra i due grandi animatori della vita culturale dell'Accademia nei suoi primi due decenni, Crescimbeni e Gravina. I due avevano una concezione profondamente diversa della letteratura: al convinto classicismo, ricco di riflessi filosofici, del roggianese, corrispondeva, nel Custode, un'apologia schietta della poesia moderna, e principalmente della lirica e della pastorale, che veniva posta al servizio – sotto l'ombra di un datato neoplatonismo di maniera – di un cristianesimo militante.

In questa *querelle* tutta italiana fra *anciens* e *modernes*, nel quale si scontravano da una parte le «antiche favole» dall'altra le tragicommedie pastorali cinque-seicentesche, si opponevano non soltanto due poetiche, ma due differenti *Weltanschauungen*. Se il Gravina aveva potuto abbracciare in un primo momento il progetto pastorale crescimbeniano, ciò era dovuto al fatto che nell'*Endimione* protagonista del dramma guidiano egli vedeva realizzate le potenzialità dell'uomo di elevarsi ad un piano divino²⁹. Tuttavia nella pastorale Crescimbeni scorgeva soltanto il genere di poesia rappresentativa che meglio si adattava a celebrare, con inedita gravità stilistica rispetto al passato, l'espletamento della

²⁸ Non sarà un caso che i paratesti figurativi di alcune edizioni della *Merope* maffeiana rappresentino la scena del sacrificio, distaccandosi deliberatamente dall'azione della tragedia maffeiana, nella stessa maniera in cui essa veniva restituita nelle illustrazioni del *Pastor Fido* (cfr. L. Riccò, *L'Arcadia in mano: illustrazioni editoriali della favola pastorale (1583-1678)*, vol. I, Roma, Bulzoni, 2012, p. 213); anche a livello iconografico è dunque documentata una tendenza a sovrapporre le due diverse favole, nel segno di una percettibile vicinanza a livello strutturale e stilistico, che peraltro notava acutamente Ippolito Pindemonte, con tutte le cautele del caso, nel suo elogio del Marchese: «Più leggesi la *Merope*, e più si resta presi da quello stile e verseggiamento, ch'è un frutto nuovo sul terren nostro, ma però di sapore totalmente italiano. Dissi nuovo, come nuove esser possono e nelle scienze e nelle arti le umane intraprese, alle quali veggiamo i tentativi de' predecessori essere sempre di lume e guida. Riguardo alla *Merope* questo lume, benché tenue, e questa guida, benché lontana, parmi vederla non tanto nelle tragedie del Cinquecento, comeché la *Semiramide* del Manfredi sia verseggiata con forza veramente e con varietà, quanto nel *Pastor Fido*», I. Pindemonte, *Elogio del marchese Scipione Maffei*, Verona, Moroni, 1784, p. 127.

²⁹ In merito al *Discorso sopra l'Endimione* e alla sua cruciale importanza nello sviluppo del pensiero graviniano rimane fondamentale il contributo di A. Quondam, *Cultura e ideologia di Gian Vincenzo Gravina*, Milano, Mursia, 1968. Utili spunti sono offerti anche recentemente da V. Gallo, *Introduzione*, in G.V. Gravina, *Delle antiche favole. In appendice Discorso sopra l'Endimione di Alessandro Guidi*, a cura di V. Gallo, Roma-Padova, Antenore, 2012, pp. VII-CXXI: LIII-LVII.

teodicea, il compiersi della giustizia divina che comparte mali e beni a seconda delle azioni compiute.

Lo scontro fra i due risultava così inevitabile: spogliati di ogni forma di allegorismo sapienziale, i drammi boscherecci diventavano per Gravina sciocche «pastorellerie»³⁰. Rivolgendosi al modello greco, sotto l'egida della lettura di Giasone de' Nores, acerrimo rivale del Guarini, egli recuperava, dal punto di vista della poesia rappresentativa, l'idea di una tragedia che dovesse «ispaventare i popoli dalla tirannide», contrastando al contempo le aspirazioni sublimi di una tragicommedia pastorale che gli appariva ridicola – ed «inverosimile» – nel voler attribuire pensieri arguti e ragionamenti cortigianeschi a semplici pastori³¹.

Concorde con Rapin, Bouhours e con gli altri francesi che rimarcavano i difetti strutturali dell'*Aminta* e soprattutto del *Pastor Fido*³², il letterato calabrese era volto alla scrittura di tragedie politiche, le *Tragedie Cinque*, tratte dal mito greco e dalla storia romana; in esse delineava la figura del sapiente, uomo lungimirante e capace di lottare contro le forze demagogiche e tiranniche per il bene di un popolo ingrato³³. Quando nella produzione graviniana riaffiora la pasto-

³⁰ Così Gravina nella lettera al Maffei sulla divisione d'Arcadia: «L'altra cagione di questa segregazione è stata che cercando molti ridurre quella ragunanza dalle cicalate pastorali e dai sonettini e canzoncine a qualche più solida e più profittevole applicazione, particolarmente all'esposizione delle antichità greche e latine tanto storiche quanto favolose, ed altri nobili argomenti da scrivere, sempre questa proposizione è stata rigettata dai regolatori, li quali non han voluto concedere agli altri maggior campo di quello coltivato da loro», G.V. Gravina, *Della divisione d'Arcadia, lettera ad un amico*, in Id., *Scritti critici e teorici*, a cura di A. Quondam, Bari, Laterza, 1973, pp. 479-490: 472.

³¹ «Il Guarino, non solo spogliando d'ogni semplicità i suoi pastori e le sue ninfe, applica loro il costume corteggianesco; ma per sostenere sì strano impegno, tira dalle corti alle selve una meretrice ad ordine quel labirinto; né si vede come donna si vana, senza proposito di emendare e ritrattare le sceleraggini della trascorsa vita, voluto abbia cangiare i piaceri e le pompe della città con l'asprezza delle selve e delle spelonche. [...] Il Tasso poi, che ha voluto simili deformità fuggire, rappresenta anch'egli, sotto nome di pastori e ninfe, reali caratteri», G.V. Gravina, *Della tragedia*, in Id., *Scritti critici e teorici*, cit., pp. 503-589: 524-525.

³² Nel «Prologo Galeato» dell'*Andromeda* Gravina polemizza contro l'eccessivo raffinamento retorico delle pastorali cinque-seicentesche, e riferendosi ai drammi di Tasso e Guarini, confessa che questi «Il solo nome hanno di pastorizia /Ché stil, costume, affetto han tutto eroico /E son pastori vestiti di porpura». Non mancano affondi ancor più duri nei confronti del *Pastor Fido*, nel quale, a suo dire, «anche le ninfe fanno da teologo», e i pastori «Tanto acuti e garruli /Par che nutriti sien nell'anticamera, /E trattan materie più politiche /Di quelle della corte di Tiberio», A. Quondam, *Addenda graviniana. I prologhi inediti alle Tragedie con alcune osservazioni sulla «visione tragica» delle stesse*, «Filologia e Letteratura», XVI, 1970, pp. 265-320: 280-281.

³³ Sulla figura del «sapiente» nelle tragedie di Gravina, indagato a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso (cfr. N. Badaloni, *Introduzione a Vico*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 258-265 e W. Binni, *Il Settecento*, Milano, Garzanti, 1968, pp. 421-423), si rimanda agli studi di A. Quondam, *Cultura e ideologia di Gian Vincenzo Gravina*, cit.; P. Luciani, *Le passioni e gli affetti. Studio sul teatro tragico del Settecento*, Pisa, Pacini, 1999, pp. 24-53; F. Lomonaco, *Filosofia, diritto e storia in Gianvincenzo Gravina*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006; e da ultimo C. Guaita, *Per una nuova estetica del teatro. L'Arcadia di Gravina e Crescimbeni*, Roma, Bulzoni, 2009.

rale, nell'*Andromeda*, è soltanto a scopo parodico e dissacratorio: nei meschini personaggi che si alternano sulla scena di questa tragedia vengono infatti messe in ridicolo l'ideologia politica e il contenuto poetico del dramma pastorale³⁴.

La proposta di Gravina, come è stato già constatato, si rivelerà alla lunga vincente: al prototipo tragico così vituperato a cui aveva dato i natali guarderà Alfieri alla fine del secolo; con lui e con la sua definizione di concetti quali quelli di «immaginazione» e di «verisimiglianza» dialogheranno grandi figure, quali Foscolo e Leopardi. Tuttavia, per quasi tutto il Settecento è quella crescimbeniana, nobilitata nella versione del Metastasio, ad avere la meglio.

³⁴ Cfr. E. Zucchi, «*Or che sta sotto il pericolo / quanto è dolce la Reina*». Una proposta di lettura dell'*Andromeda* di Gian Vincenzo Gravina, «Atti e memorie dell'Accademia d'Arcadia», V, 2015, pp. 155-188.

**«Priva non resti mai di regno, o di ragione»:
ragioni d'amore e di stato nelle *Selve incoronate* di Ottonello Belli**

VALERIA DI IASIO

*The analysis of the post-Renaissance pastoral phenomenon is worth considering, nowadays more than ever; and especially so in accordance with that important tradition of critical studies that sees an alternative but essential point of view on the evolution of North-Italian literary forms and theoretical debate in this apparently 'minor' cultural experience. The object of this research, that is Ottonello Belli's *Selve incoronate* and more generally the academies of Koper, meets this critical need; moreover, it allows us to investigate how the wild 'wood' can prove to be the perfect literary and stage space for philosophical – and specifically Neoplatonic – discourse, and thus the ideal setting for the education and training of the prince.*

Nell'ambito degli studi sulla pastorale cinque-secentesca, il dibattito sui testi, sulle forme e sui contesti nati ed evolutisi nell'orbita dei maggiori centri culturali dell'Italia settentrionale non si avventura molto spesso nel vasto e multiforme cono d'ombra che questi stessi centri, e quello che in essi avviene, si proiettano attorno. Eppure, soprattutto per un caso come quello dell'inesauribile polmone culturale ed editoriale che è Venezia, sarebbe d'obbligo guardare con maggiore attenzione a quelle periferie geografiche che, proprio per il decentramento della prospettiva politica e culturale, possono offrire un punto di vista alternativo e ulteriore sugli sviluppi delle forme e del dibattito della pastorale post-guariniana¹. Rispondono quindi bene a questo bisogno critico la figura di

¹ Un primo non prescindibile rimando bibliografico su questi temi va al lavoro di L. Riccò, «*Ben mille pastorali*». *L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Roma, Bulzoni, 2004 e agli studi di Elisabetta Selmi, che ringrazio per aver generosamente condiviso gli spunti fondamentali per intraprendere la presente ricerca: E. Selmi, «*Classici e Moderni nell'officina del Pastor Fido*», Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001; Ead., *Nodo d'amore e d'eroinismo: Riscrittura e allegoria nelle*

Ottonello Belli e la sua tragicommedia boschereccia, *Le selve incoronate*, oggetto del presente studio.

Nato a Capodistria nel 1569 e laureato a Padova, Belli è protagonista attivo sia della vita pubblica della città, di cui è ambasciatore a Venezia, che di quella culturale. Autore, oltre che delle *Selve*, del poemetto satirico *Lo scolare*, promuove, assieme al sodale Girolamo Vida da Capodistria, l'Accademia Palladia². Centrali, nella vita dell'Accademia capodistriana, la musica, il teatro e soprattutto il dibattito, di matrice neoplatonica, sull'amore, di cui è anima proprio Vida, con il dialogo *Il Sileno* (1589), la cui interpretazione allegorica è, non a caso, di Belli³. Le *Selve incoronate*, stampate per la prima volta a Venezia presso i tipi di Vidali nel 1673 e riedite, sempre a Venezia, da Busetto nel 1677, furono scritte cinquant'anni prima, stando alla curiosa dedicatoria, firmata dall'autore ma datata – anacronisticamente, se si considera che il poeta muore nel 1625 – 1673⁴. Nell'edizione del '77 è apposta al titolo la dicitura *Il nuovo Pastor fido*, aggiunta dall'editore e solo nelle apparenze coerente con quanto si legge nella lettera al 'Lettore', identica nelle due edizioni:

La presente opera [...] fu coetanea della immortale tragicommedia del Pastor Fido, ed ebbe questa gran fortuna d'esser veduta, e lodata dal signor cavalier Guerini in Venezia⁵.

Tali affermazioni sembrano poter contribuire alla ricostruzione della cronologia del testo. Nella stessa lettera, che non è firmata, è citata anche una redazione seriore del testo, di poco precedente alla morte di Ottonello e perduta⁶. Sicuro termine *post quem* è quindi il 1590, sicuro *ante quem* il 1625. Nel mezzo, il 1612,

pastorali del primo Seicento, in *Tra boschi e marine. Varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'Età barocca*, a cura di D. Perocco, Bologna, Archetipolibri, 2012, pp. 353-393; Ead., *Alla ricerca di una tradizione moderna: attraverso le meropi del teatro italiano in «Mai non mi diero i dei senza un egual disastro una ventura»: la Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, a cura di E. Zucchi, Milano-Udine, Mimesis, 2015, pp. 15-48.

² Vida è anche membro dell'Accademia Olimpica di Vicenza. Per notizie più precise sulle accademie capodistriane cfr. M. Favaro, *Una curiositas multiforme: l'Accademia dei Desiosi e l'Accademia Palladia a Capodistria in Odeo Olimpico. Memorie dell'Accademia Olimpica di Vicenza (2011-2012)*, Vicenza, Accademia Olimpica, 2012, pp. 494-514.

³ G. Vida, *Il sileno*, Vicenza, Grecco, 1589. Il dialogo tratta in chiave neoplatonica del tema dell'amore e in particolare della figura dell'amante, visto come detentore della più compiuta forma di felicità. Per ulteriori note sul rapporto tra Vida e Belli cfr. P. Stancovich, *Biografia degli uomini distinti dell'Istria*, Capodistria, Piora, 1888, p. 277.

⁴ Cfr. la lettera agli sposi dedicatari dell'opera: «questo poetico parto, che prima di vagire bambino, reso già vecchio per lo corso di mezzo secolo», O. Belli, *Le selve incoronate*, Venezia, Vidali, 1673, s.n.p.

⁵ Ivi, s.n.p.

⁶ In questa sede è dichiarata anche la mancanza dei cori, «de' quali si ha solamente un primo ordinamento d'una ingegnossissima intrecciatura di triplicati effetti». Rimane traccia di tali cori, che sarebbero stati due, di cortigiani e di pastori, nell'elenco dei personaggi, presente solo nella prima edizione.

morte di un Guarini vantato come benevolo lettore del testo, e il cinquantennio indicato nella prima dedicatoria, dato del resto non dirimente perché forse riferito agli anni intercorsi tra la morte dell'autore e la prima edizione a stampa, e non tra questa e una prima fase redazionale. Una tale vicenda, singhiozzante dal punto di vista editoriale, obbliga quindi lo studioso ad un regime di cautela nel lavoro di inserimento del testo nel suo contesto.

Il prologo dell'opera, in cinque atti, anticipa le dinamiche principali del nodo della favola, che si svolge interamente nella selva, e del suo scioglimento⁷:

Quindi cessar dovranno
 Le meraviglie di color ch'unquanco
 Non vider tra le selve
 Le verghe pastorali,
 Né gli scettri reali,
 Le ghirlande in diademi esser converse;
 Stolide menti: [...] ⁸

⁷La trama si basa sul mito di fondazione dei Seleucidi relativo all'amore tra Apollo e Laodice (Lodissea), moglie di Antioco e madre di Seleuco I Nicatore (Seleuco). A tale leggenda genealogica sarebbe riconducibile anche la simbologia dell'ancora, destinata a contrassegnare tutta la discendenza. Cfr., a tal proposito, M. J. Strazzulla, *Il principato di Apollo*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1990, in particolare p. 130 e note relative. Seleuco fonda la città di Antiochia dopo la morte del padre adottivo, Antioco. Il re, che conosce la sua origine divina, prima di morire divide il suo regno in due parti nominando un figlio erede del regno Damasco e l'altro del regno di Antiochia, ed entrambi, di necessità, successori delle rispettive corone. Molti anni dopo, il re di Damasco, Florenio, muore apparentemente senza eredi. La regina Erminia si scopre in breve incinta del defunto marito, ma Seleuco III, re d'Antiochia giunge subito a Damasco e, facendosi garante del nascituro, pare voler minacciare l'indipendenza del regno. Erminia, preoccupata per la sorte del figlio, decide di cercare protezione presso suo fratello Norando, re di Cipro. Durante la fuga, la regina e Antiniano, il consigliere, smarriscono la via, e si affidano alle cure di Alfeo, vecchio pastore della Valla Ammosa. Dopo la nascita di due gemelli, Florindo e Ermilla, Erminia muore di parto e Antiniano riparte per Cipro, ma viene fatto prigioniero dai corsari e trasportato nel Nuovo Mondo. Solo dopo vent'anni di peregrinazioni riuscirà a tornare. Nel frattempo Seleuco III entra in città e, non trovando la regina, riunisce le due corone anticamente divise. Il nuovo re ha due figli, Polimante e Ardelia. La giovane principessa, amante delle selve, si trasferisce a Valle Ammosa, costruendovi un palazzo. È così che Florindo, ignaro, come la sorella, della sua vera origine, si innamora di Ardelia. Anche Polimante, ormai re, si trasferisce per breve tempo a Valle Ammosa. Le necessità politiche – Ardelia è infatti promessa al re di Tracia – impongono tuttavia al giovane, innamorato di Ermilla, il ritorno a corte. Prima della partenza del re, Antiniano torna dal suo lungo pellegrinaggio e pianifica una nuova fuga per sottrarre i giovani principi-pastori alle lusinghe del re, che vorrebbe portare con sé Ermilla. Nel frattempo, Florindo, non potendo sopportare la partenza di Ardelia, cerca di suicidarsi. Lo soccorre Ardelia stessa, che decide di fuggire con lui travestita da Ermilla. Il re scopre, ad un tempo, la fuga e un altro amore, quello tra Sermina, damigella di Ardelia, e Formione, cavaliere di corte. Formione viene esiliato e, rifugiandosi nei boschi, si imbatte in Antiniano e lo fa prigioniero. Antiniano è a questo punto costretto a rivelare chi siano Florindo e Ermilla. I due giovani vengono a conoscenza della loro vera identità e sono subito riconosciuti da Polimante come legittimi eredi. I due amori regali, così come quello 'inferiore' di Formione e Sermina, hanno lieto fine e i due regni solo legittimamente ristabiliti.

⁸ Belli, *Selve incoronate*, cit., p. 1.

e la natura più intima del prodotto letterario, anche da un punto di vista più ampio di poetica:

Voi qui fra lo stil grave, e fra l'umile
 Quasi in nobil concerto il basso e l'alto
 In concorde armonia
 Di pastoral zampogna, e regal cetra
 Udirete parlar regi e pastori⁹.

Opera dotta, collocata in un reticolo geo-storico in cui vengono raccolti nel medesimo orizzonte antichi regni d'Oriente, a partire dai loro miti fondativi, e le più moderne scoperte geografiche:

ANT. Or non è luogo, ove io narrar ti possa
 L'alte da me vedute meraviglie,
 Ch'il gran padre de' mari in sé nasconde,
 Nuovi popoli in terra,
 E nuove terre in mare,
 E nuove stelle in cielo, e ne le stelle
 E nuovi moti, e nuovi aspetti, e 'n somma
 Nuovi mondi nel mondo.
 (I, II)¹⁰

e al contempo elegantemente autoreferenziale, con il singolare inserimento di toponimi istriani, si caratterizza per la presenza di lunghi recitativi di impronta ragionativa, tali da ricordare l'andamento del dialogo o della disputa erudita. Proprio questa struttura permette l'articolazione di diverse tematiche, da quelle relative ai vizi cortigiani – trattati secondo *tópoi* tradizionali ma comunque oggetto di aspre rampogne in quanto prima causa di corruzione del potere giusto – a quelle che vertono sul mondo, puro ma non del tutto bastevole a se stesso, delle selve, così come sul rapporto tra volontà e legge. *Trait d'union* dei diversi sviluppi tematici è quello, nucleare non solo nel testo ma più ampiamente nella vita culturale degli accademici palladi, dell'amore. Parla chiaramente, a questo proposito, la lettera del testo, sia per quanto concerne lo *status* del pastore:

LIB. È virtù amor, non vizio
 D'alma ben nata indizio.
 Questa virtù non regna in petti vili,
 Ma ne' petti gentili.
 L'amante è solo amabile, com'anco
 È inamabil colui che non è amante.
 [...]
Anzi sei perciò fatto
Sublime più, quanto più l'alma ascende,

⁹ Ivi, p. 3.

¹⁰ Ivi, p. 12.

*E amando aspira a più sublime parte,
E se in virtù d'Amore,
L'amante si trasforma ne l'amato
Quanto più nobile è l'amato, tanto
L'amante trasformato
Nobile si fa nel trasformante amato.
(I,iv)¹¹*

che quello regale, quasi equa contropartita di quello pastorale¹²:

Pol. Non è, che l'amor mio, perché trabocchi
Da l'alto al basso, da la reggia al bosco
Ignobile sia come lo stimi Oronte,
[...]
*Ama la terra il cielo, ed ama il cielo
Cause poste più in su, ma questo amore
È ne l'amato sterile e infecondo;
Dove a l'incontro, se tu ben osservi
L'amor da cui prodotte opre sì belle,
E tante, e sì diverse al mondo sono,
Non ascende, discende,
Non superbo s'innalza,
Anzi umile s'inchina.
Mira i parti stupendi
[...]
Troverai se ricerchi
Effetti esser del ciel ch'ama la terra.
[...]
Amor è quel lucido foco
Prodotto e derivante
Da la fiamma immortal, che il tutto accende.
(II, vi)¹³*

Evidente la matrice accademica dello scambio, dichiarata dallo stesso re Polimante¹⁴.

¹¹ Corsivi miei (come sempre da qui). Ivi, pp. 19-20.

¹² Del resto evidente lo sviluppo, nel testo, del motivo, sotterraneo ma costitutivo, del pastore eroico che tanta parte avrà nella sperimentazione e nel dibattito del secondo Seicento. Cfr. a tal proposito, E. Selmi, *Dalla 'sapienza dei pastori' ai 'pastori in maschera'. Antropologia, allegoria e storia delle metamorfosi di un genere nel Seicento*, «Bruniana e Campanelliana», XXIII, 1, 2017, pp. 121-137.

¹³ Belli, *Selve incoronate*, cit., pp. 47-48.

¹⁴ Non sorprende l'arguto gioco onomastico secondo cui Capodistria sarebbe, anche in virtù del suo mito di fondazione, l'Atene dell'Istria.

POL. Mi ha dunque Atene il nutrimento primo
 Dato del suo saper, [...]
 (II, I)¹⁵

e di seguito nuovamente discussa:

OR. Ne l'Academia di Platone, o pure
 Ne la prigion d'amor così altamente
 Dotto apprendesti a ragionar d'amore?
 POL. Benchè apprendessi dal divin Platone
 L'alte cause d'amor, e i grandi effetti,
 M'erano però confuse ed indigeste,
 Ne la mente: ma amor non così tosto
 Mi scaldò 'l petto, ed illustrommi l'alma,
 Ch'a punto come a l'apparir del sole
 Si distinguon le cose in un confuse,
 Distinto amor conobbi.
 (II, VI)¹⁶

secondo un'argomentazione che, rileggendo per mezzo di categorie neo-platoniche il mitologema dell'antro ninfale, echeggia forse, sotto forma di colta allusione, il mito della caverna.

Il terzo momento, dedicato alla voce femminile, si apre poi al discorso pseudo-cosmogonico e, a tratti, materialisticamente barocco:

ARD. [...] la natura è madre
 Universal di tutti; ella produce
 D'un'istessa materia, e forma i regi,
 Ed insieme i pastori, ella risolve
 Ne la stessa materia i grandi, i ricchi,
 [...]
 Infallibile, eterna, ogn'un pareggia.
Questo mondo è un teatro,
 Sparito al fin questo apparente, e breve
 Spettacolo di vita, ognun ripiglia
 La prima veste, al suo stato ritorna
Principio in cui finisce e si risolve
Ogni cosa mortale,
Ch'altro non è, che poca arida polve.
 (IV, II)¹⁷

¹⁵ Ivi, p. 29.

¹⁶ Ivi, p. 49.

¹⁷ Limitato a pochi versi, distribuiti nella prima metà dell'opera, il contrappeso stilistico e tematico rappresentato dal nano innamorato di Ermilla, di cui si riportano i più significativi: «Io quanto

Strettamente connesso al tema dell'amore è quello del potere. Il nodo politico della vicenda, che nasce dal precetto dell'avo Seleuco, figlio di Antioco, (dall'atto V, *scena ultima*: «Tornino aun capo allor le due corone /Quando ne' figli miei l'ancora viva /A un ceppo, e mora a l'altro; ond'ella priva /Non resti mai di regno, o di ragione»)¹⁸ risulta ben più sfaccettato e complesso rispetto alla chiave di lettura archetipica dello *scelus* evocato da Apollo nel prologo:

Sottrarrò doi gemelli, dal periglio
Di manifesta morte, e al patrio regno
Li renderò, [...]

La progressiva ricomposizione dell'ordine naturale risulta infatti garantita tanto dal generico intervento *ex machina* di Apollo quanto, a ben vedere, dal fattore tutto umano del re, filosofo e amante, Polimante, dichiaratamente lontano dalla *libido regnandi* del padre:

POL. Non io però Tiran, ch'a me permetta
Quello, ch'ad altri nego.
(II, I)¹⁹

perché conoscitore accorto tanto delle ragioni storico-politiche quanto di quelle umane. Non è infatti casuale l'ampia difesa del padre che il giovane re conduce a fronte del racconto retrospettivo di Antiniano:

POL. Non del tuo sangue sitibondo ardea
Il re mio padre, ma de le ragioni
Ch'avea di questo regno. Io prevedea
Da consiglio sì reo pessimo evento.
(V, IX)²⁰

che chiama in causa, ad un tempo, la ragion di stato, e la necessità storica di scongiurare l'anarchia, e, vero concetto chiave, il 'reo consiglio' costituito dalla stipula dell'alleanza nefanda tra il padre e i «maggior baroni» di Erminia²¹. Proprio tale nota pare chiudere il cerchio attorno alla serrata critica agli ambienti di corte e alla figura ambigua del consigliere che percorre tutta l'opera, ancora una volta veicolata dalle parole del giovane e savio re:

a me più tosto, /Ch'aver anco l'Infanta /Ben vestita e addobbata, /Ermilla aver vorrei nuda e spogliata» (I, v), Belli, *Selve incoronate*, cit., p. 82.

¹⁸ Ivi, p. 147.

¹⁹ Ivi, p. 31.

²⁰ Ivi, p. 144.

²¹ «Che la regina, qual poc' anzi avea /Pianto, e sepolto il suo real consorte, /Gravida si trovasse, e si scoprisse /A' maggiori baroni, e come e quale /Dopo vario altercar d'armi e parole /Col re tuo genitor fecero accordo» (V, IX), ivi, pp. 139-140.

POL. Io sempre t'ebbi
 Fra gl'altri in maggior grado, ed ho sovente
 Provato la tua fede, e la tua lingua
 Non dissimile al core.
 Non ha, non ha chi regge
 Inimico peggiore
 Del falso adulatore.
 (II, I)²²

È così che Polimante, personificazione del re giusto, può perfezionare la sua formazione accademica proprio e solo nelle selve, che diventano sede privilegiata della prova empirica di una causa naturale, quella di Amore, destinata ad influire fatalmente anche sullo scioglimento del nodo politico della vicenda, costituito dal ripristino delle due legittime corone. Significativo, allora, che il ritorno ineluttabile di una sorta di boschereccia *concordia ordinum* venga suggellato dalle parole di Alfeo, unico vero pastore a muoversi in scena:

Né di stupor m'ingombro
 Ch'un re, benché ne' boschi
 Ami regina in villereccio aspetto,
 Che per comune istinto di natura
 Si conoscon tra lor le specie insieme,
 Il sangue al sangue facilmente inclina.
 (IV, VII)²³

Lo spazio letterario del recitativo e quello scenico della selva sembrano quindi essere eletti a sede privilegiata del discorso filosofico, inteso come occasione educante del principe in potenza ma *ignotus sibi*, incarnato dai due gemelli – prototipo del settecentesco Re Pastore cresciuto nelle selve – e come esercizio di perfezionamento del re già in atto. In un contesto simile, la tramatura di efficaci soluzioni narrativo-stilistiche e ricercati rimandi intertestuali rappresenta il contrappunto ideale della carica speculativo-filosofica prevalente. Alla declinazione sottile di alcuni meccanismi pseudo-romanzeschi – l'amore tra Formione e Sermina – necessari per l'innescare del meccanismo di riconoscimento, e alla cesellatura madrigalistica di alcuni passaggi a chiusura dei serrati recitativi dialogici si aggiungono gli omaggi, quasi dovuti ma abilmente dissimulati, all'epica tassiana e all'asse *Aminta-Pastor fido*. La figura archetipica di Erminia, ad esempio, viene evocata all'interno del nodo amoroso di Ardelia e Florindo, più per mezzo di echi di natura testuale – quasi sotto forma di cammeo – che di natura narrativa²⁴:

²² Ivi, p. 28.

²³ Ivi, p. 99.

²⁴ Per la persistenza dell'archetipo di Erminia all'interno della tradizione pastorale cfr.,

AL. Tosto, che vide la beltà d'Ermilla,
Ch'in semplicetta gonna anco balena
Dentro, e fuor di se stessa il regio lampo
Donde trasse i natali
(I, II)²⁵

ARD. Amor, [...]
Tutto mi si scoperse allor ignudo,
Però di strali e lacci e foco armato.
Ne la piaga di lui me stessa impiago,
E quanto più, che tento
Sanar la piaga sua,
Più insanabil la mia far in me sento.
(IV, II)²⁶

Similmente, Belli inanella una serie topica di riferimenti al capolavoro guariniano, che vanno dalla rielaborazione del *topos* del sogno premonitore di un Polimante-Montano alla citazione esplicita della celebre polarità morale di licenza e piacere:

<p>ANT. L'amante è 'l re? Tutto presume e dice Se mi piace mi lice. (I, II)²⁷</p>	<p>ARD. [...] Amore Che non a quel che lice, Ma a quel che piace più l'anima accende. (III, v)²⁸</p>
--	---

fino ad una sorta di vera e propria riscrittura di II, v in III, I, giocata sul parallelismo tra la prima pastorella, «nuda» e «contenta», e la seconda, «povera ma felice».

In conclusione, la tragicommedia sembra voler tratteggiare un'ideale parabola politica e sociale in cui il ritorno alla civiltà si realizza attraverso la selva-accademia vista come sito di perfezionamento del re pastore e filosofo, secondo una specularità di poli complementari simboleggiata dalla duplicità delle corone. Belli percorre e varia luoghi attuali del dibattito drammaturgico italiano – dall'usurpazione del trono alla difesa del legittimo erede in negativo, e dall'esercizio della clemenza e della prudenza in positivo, senza escludere, poi, l'aspetto meta-testuale, di genere e di stile, dell'innalzamento eroico della

naturalmente, Riccò, «Ben mille pastoriali», cit., pp. 289 sgg.

²⁵ Belli, *Selve incoronate*, cit., p. 11.

²⁶ Ivi, p. 85.

²⁷ Ivi, p. 11.

²⁸ Ivi, p. 11.

‘boschereccia’²⁹ – secondo un modello letterario e scenico in via di consolidamento, all’interno del quale è «sul terreno dell’*ethos* e non della *fabula* [...] che doveva configgere il nodo della rappresentazione»³⁰, e colloca la sua opera in un contesto culturale in cui la rappresentazione scenica è studio e correzione delle passioni, anche attraverso la filosofia, secondo l’*iter* di un’evoluzione «civile» degli archetipici significati di salvazione di matrice guariniana, che avrà poi il suo pieno sviluppo nel melodramma settecentesco³¹. Le *Selve incoronate*, allora, nonostante il loro apparente decentramento geo-culturale, sembrano inserirsi a pieno titolo all’interno dell’evoluzione delle forme della tragicommedia pastorale tra Cinque e Seicento³², proprio in virtù della novità della loro proposta, che è quella di una *coincidentia oppositorum* nata sotto il segno di Amore, primo agente etico e fondamento della civiltà³³.

²⁹ Cfr. Selmi, *Alla ricerca di una tradizione moderna*, cit., pp. 30-33 ed Ead., *Dalla ‘sapienza dei pastori’ ai ‘pastori in maschera*, cit.

³⁰ Ivi, p. 27.

³¹ Ivi, pp. 40 sgg.

³² La quale, come ricordato da Elisabetta Selmi, «mostra in evoluzione barocca l’idea di un ‘melodramma inclusivo’ per accumulo di segmenti spettacolari epico-boscherecci, fra elogio delle selve e biasimo delle regge», Selmi, *Nodo d’amore e d’eroismo*, cit., p. 360.

³³ Doveroso, ma in questa sede impossibile, ampliare il tema del nesso tra neoplatonismo e pastorale. Cfr. ancora, a tal proposito, Selmi, *Nodo d’amore e d’eroismo*, cit., p. 378. Altro riferimento imprescindibile va agli amori della *Filli di Sciro* di Bonarelli e al relativo dibattito, per la vicinanza «all’ideologia tragica ‘Innominata’ che, nel caso precipuo delle boscherecce di lieto fine, si prefiggeva di rappresentare [...] l’idea di un eros sapienziale [...], segno di aspirazione alla *institutio* di un ‘giusto regno’», Selmi, *Nodo d’amore e d’eroismo*, cit., p.379.

Biografie degli autori

ANDREA CELLI insegna Italian and Mediterranean Studies (University of Connecticut). Le sue ricerche riguardano principalmente la rappresentazione e conoscenza dell'Islam nella prima modernità europea, con particolare riferimento al contesto mediterraneo. Si è anche occupato di storia della critica letteraria e di storia dell'orientalismo europeo otto-novecentesco.

MONICA BISI, ricercatrice di *Letteratura italiana* presso l'Università Cattolica di Milano, si interessa dei legami fra la pratica retorica e il sostrato filosofico cui essa conferisce forma; ha letto vari autori del Seicento, in particolare Campanella e Tesaurò.

TATIANA KORNEEVA è assegnista di ricerca nel quadro del programma "Supporting Principal INvestigators" presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Ha pubblicato le seguenti monografie *'Alter et ipse': identità e duplicità nel sistema dei personaggi della Tebaide di Stazio*, Pisa 2011 e *The Dramaturgy of the Spectator: Theatre and the Public Sphere (1600–1800)*, Toronto 2019 e ha curato *Le voci arcane: Palcoscenici del potere nel teatro e nell'opera*, Roma 2018, (con Katja Gvozdeva e Kirill Ospovat) *Dramatic Experience: Poetics of Drama and the Public Sphere(s) in Early Modern Europe and Beyond*, Leiden 2016.

DAN OCTAVIAN CEPRAGA è professore di Lingua e Letteratura romena presso l'Università di Padova; romenista e filologo romanzo, si è occupato di poesia popolare romena, della formazione della lingua poetica romena dell'Ottocento, di lirica provenzale e antico-francese.

FEDERICO DONATIELLO è assegnista di ricerca in Lingua e Letteratura Romena presso l'Università di Padova. Inoltre, è docente a contratto di Letteratura Romena presso l'Università di Venezia "Ca' Foscari". Al momento, si interessa di storia della lingua romena (in particolare la formazione del lessico artistico-musicale), di interferenze letterarie italo-romene e di poesia romena con-

temporanea. È anche traduttore di poesia contemporanea (in corso di stampa un'antologia dell'opera poetica di Mircea Ivănescu).

CAROLINA PATIERNO, di formazione classica (Laurea in Filologia, Letterature e storia dell'antichità) e musicale (diploma in Pianoforte), è attualmente dottoranda presso l'Università Sorbonne IV e in co-tutela con l'università di Padova con una tesi sulla ricezione del mito di Piramo e Tisbe e di Ero e Leandro nel teatro per musica di Sei e Settecento.

DANIELE CRIVELLARI è professore di Letteratura spagnola presso l'Università degli Studi di Salerno; autore di diverse monografie ed edizioni critiche di commedie del *Siglo de Oro* spagnolo (Lope de Vega, Vélez de Guevara, Agustín Moreto, Pérez de Montalbán), nel corso delle sue ricerche si è spesso interessato ai rapporti tra Romancero e teatro e tra letteratura spagnola e Italia.

MARCELLA TRAMBAIOLI, professoressa presso l'Università degli Studi del Piemonte Orientale, è specialista di teatro (Cervantes, Lope, Calderón, Moreto) e poesia (Lope, Góngora) dei Secoli d'oro; ha studiato aspetti della presenza della letteratura italiana in Spagna e la risemantizzazione dei codici letterari del '600 nella scrittura di Valle-Inclán, García Lorca e Aub.

VINCENZO REINA LI CRAPI, dottore di ricerca in Letteratura comparata (Université de Picardie), insegna all'Università di Corsica – Pasquale Paoli (laboratoire UMR-CNRS 6240 LISA) e collabora con il gruppo di ricerca LAiREM dell'Universitat de Tarragona. Le sue ricerche vertono principalmente sull'espressione del tragico dal tardo medioevo al Seicento.

FRANCESCA BIANCO, studiosa di letteratura sette-ottocentesca, si è addottorata presso l'Università di Padova con una tesi su *Ossian e Shakespeare nella letteratura italiana tra fine Settecento e primo Ottocento*, sotto la supervisione di Guido Baldassarri. Attualmente è assegnista di ricerca presso la stessa Università e si occupa dell'ambiente giornalistico nieviano di area veneta sotto la supervisione di Attilio Motta.

ALICE EQUESTRI è Marie Curie fellow in letteratura inglese del rinascimento all'Università del Sussex (UK). Addottoratasi in anglistica a Padova nel 2014, ha pubblicato una monografia dal titolo *The Fools of Shakespeare's Romances* (Carocci, 2016) e articoli su Shakespeare, Ben Jonson e Robert Armin, nonché sulle rappresentazioni della follia nel Rinascimento inglese.

ALESSANDRA MUNARI, attualmente assegnista di ricerca presso l'Università di Padova con un progetto incentrato su Guido Casoni, ha conseguito nel 2018 il Dottorato con l'edizione critica e commentata dell'*Ismenia* di G.B. Andreini;

si è interessata principalmente alla letteratura barocca, in particolare teatrale e lirico-religiosa, oltre che all'intertestualità.

ENRICO ZUCCHI è attualmente assegnista di ricerca in letterature comparate presso l'Università di Padova, dove si è addottorato nel 2017 in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie. Si è occupato principalmente di teoria e storia della tragedia italiana e francese tra Sei e Settecento e della storia della critica letteraria di antico regime. Fra le sue pubblicazioni recenti si ricordi almeno l'edizione della *Bellezza della volgar poesia* di Giovan Mario Crescimbeni (Bologna, 2019).

VALERIA DI IASIO è dottore di ricerca con una tesi su Torquato Tasso. Si occupa di poema epico e di lirica tardo rinascimentali, con particolare attenzione, sul fronte narrativo, alla ricezione del modello tassiano e, sul fronte lirico, alle forme del libro di rime (antologico e d'autore).

ELISABETTA SELMI, autrice di saggi, edizioni e monografie sul teatro del Cinquecento, Seicento e primo Settecento, è professore di Letteratura Italiana e Letteratura Teatrale del Medioevo e Rinascimento presso l'Università di Padova; i suoi indirizzi di ricerca riguardano in prevalenza la letteratura del Rinascimento, del Barocco e dell'Arcadia.

Indice dei nomi

(a cura di Alessandra Munari)

- Abele 71
Abraham, v. Abramo
Abramo 7 e n, 10, 13, 14 e n, 15 e n, 16,
17, 18 e n, 19 e n, 21, 22, 23, 24n, 25, 26,
27, 28, 29
Accorsi, Maria Grazia 172n
Achille 63, 66n, 67 e n, 68 e n, 69, 78
Aci 173n, 174n
Acripanda 101 e n, 102, 103, 104
Adamo 165
Adams, Jenny 149n
Adone 108n
Adonis, v. Adone
Adrasto 55, 56
Adriano 67n
Agar 8, 10, 13, 14 e n, 15 e n, 16, 17 e n,
18 e n, 19 e n, 20 e n, 21, 22 e n, 23n, 24
e n, 25, 26 e n, 27, 28 e n, 29
Agathocle, v. Agatocle
Agatocle 76
Agatone 171n
Agostino d'Ipbona (Augustinus
Hipponensis, Aurelius) 26, 126 e n
Ahilefs, v. Achille
Ahileu, v. Achille
Åkerman, Susanna 21n
Albanese, Ralph 133n
Alcasta 170n
Alcesti 8, 10, 31, 32 e n, 33 e n, 34, 35n,
38, 39, 40, 42, 43 e n, 44 e n, 45
Alcindo 174n
Aldrovandi da Stefano Gualchieri, Filippo
29
Alembert, Jean Baptiste Le Rond, d' 81n
Alessandro VIII 19n
Alexander, Catherine M. S. 149n
Alexandrescu, Sorin 77n
Alfeo 181n, 186
Alfesibeo Cario, v. Crescimbeni, Giovan
Mario
Alfieri, Vittorio 48, 50, 60, 71, 72, 73, 74,
75, 76, 77, 140n, 143, 178
Alfonzetti, Beatrice 163n
Algarotti, Francesco 85n
Alighieri, Dante, v. Dante
Alonso, don (il cavaliere di Olmedo) 8,
107, 112n, 114, 115 e n, 116 e n, 117 e n,
118 e n, 119 e n, 120 e n, 121
Alonso, re (*Reinar después de morir*) 99
Alonso, re (*The Tempest*) 151, 153
Alterescu, Simion 72 e n, 74n, 75 e n
Alvar, Manuel 99n
Álvarez Barrientos, Joaquín 110n
Álvarez Sellers, Alicia 22n
Álvarez Sellers, María Rosa 110n, 111n,
112n
Alzira 74
Ameto 37, 40, 41, 42, 43, 44
Aminta 167 e n, 168 e n, 174n, 177, 186
Amleto 8, 123, 124 e n, 127, 128, 129, 134,
139, 140, 142n
Amor y Vázquez, José 119n

- Anacreonte 76, 90 e n
 Andreini, Giovan Battista 11, 157 e n, 158 e n, 159 e n, 160 e n, 161 e n, 162 e n, 163n, 164 e n, 165 e n, 166 e n, 190
 Andreini, Isabella 161 e n, 163 e n
 Andreini, Virginia, v. Ramponi, Virginia
 Andrioli, Paola 170n
 Anghelescu, Mircea 71 e n
 Antiniano 181n, 185
 Antioco 181n, 185
 Antonio (*The Tempest*) 150, 151, 153
 Antonucci, Fausta 112n, 119n, 124n, 135 e n, 136n
 Antoon, Donna H. 15n
 Apollo 34, 40, 149, 161 e n, 163, 171n, 181n, 185
 Apolloni, Giovanni Filippo 170n
 Ardelia 181n, 186
 Arellano, Ignacio 110n, 115n, 119 e n
 Argia 170n
 Arianna 91
 Aricia 89 e n, 90n
 Aricie, v. Aricia
 Ariel 150, 151, 152, 153
 Ariosto, Ludovico 77, 160, 163
 Aristia, Constantin 74 e n, 75n
 Aristodemo 8, 76, 139 e n, 140 e n, 141 e n, 142 e n, 143 e n, 144 e n
 Aristotele 10, 31 e n, 32, 34, 38n, 39n, 44, 45n, 49, 53 e n, 61n, 107, 112 e n, 113, 124 e n, 135n, 171 e n
 Armin, Robert 190
 Arnolfo di Orléans 164n
 Arnscheidt, Gero 136n
 Arouet, François-Marie, v. Voltaire
 Artaserse 67 e n, 69n, 71
 Artaxerx, v. Artaserse
 Artioli, Umberto 160n
 Asachi, Gheorghe 70, 71, 72, 73 e n, 74 e n, 79
 Asburgo 160n
 Aspasia 76
 Atena 163
 Atkinson, William C. 108n
 Aub, Max 190
 Augusto 133
 Aureli, Aurelio 173n, 174n
 Aurora 87, 88 e n, 89, 108n, 110n
 Aurore, v. Aurora
 Azzavedo, Giovanni 17n
 Azzolini (o Azzolino), Decio 21n, 170n, 171
 Baciccio, il, v. Gaulli, Giovanni Battista
 Baculard D'Arnaud, François-Thomas-Marie de 139, 140 e n, 141n, 142n, 144 e n, 145
 Badaloni, Nicola 177n
 Badoaro, Giacomo 159
 Badolato, Nicola 161n, 165n
 Baldassarri, Guido 140n, 159n, 175n, 190
 Baldini, Sebastiano 17n
 Baldissera, Andrea 120n
 Ballesteros Pastor, Luis 94n
 Balletti, Elena 48
 Balmas, Enea 7n, 8 e n
 Bañez, Domingo 130
 Barbarisi, Gennaro 139n
 Barbieri, Alvaro 64n
 Barbieri, Giovanni Francesco, v. Guercino, il
 Barbieri, Nicolò 158n
 Battistini, Lorenzo 141n
 Baurans, Pierre 85 e n, 86n
 Beardsley, Theodore S. 108n
 Beatrice 23n
 Bédarida, Henri 81n
 Beldiman, Alecu, v. Beldiman, Alexandru
 Beldiman, Alexandru 67 e n, 68 e n, 69, 70, 71, 78
 Belli, Ottonello 11, 179, 180 e n, 181n, 182n, 183n, 184n, 185n, 186n, 187 e n
 Bellina, Anna Laura 175n
 Bembo, Pietro 164
 Benassi, Alessandro 39n

- Benda, Georg 90n
 Bender, Karl-Heinz 87n
 Bénichou, Paul 133 e n, 137n
 Beniscelli, Alberto 170n
 Benjamin, Walter 55 e n, 56
 Berengan, Nicolò 22n
 Bergson, Henry 128 e n, 137, 138n
 Bernard, Pierre-Joseph-Justin 88n
 Bernardoni, Pietro Antonio 173n, 174 e n
 Bernini, Pietro Filippo 170n
 Bettoni, Anna 7, 8
 Bevilacqua, Enrico 162n
 Bèze, Théodore de 7 e n
 Bianchi, Alessandro 101n
 Bianchi, Lino 14n, 29, 30
 Bianco, Francesca 11, 139 sgg., 140n, 141n, 143n, 190
 Bianco, Francesco 85n
 Bicilli, Giovanni 20, 30
 Bildt, Carl Nils Daniel 21n
 Binni, Walter 175n, 177n
 Bisi, Monica 10, 31 sgg., 43n, 44n, 189
 Blanco, Mercedes 110n, 111n, 135n
 Blüher, Karl Alfred 108n
 Blumenberg, Hans 130n
 Boccaccio, Giovanni 164
 Böhm, Sigurd 127n
 Bohnen, Klaus 52n
 Boillet, Danielle 39n
 Bonaparte, Napoleone 75n
 Bonarelli, Guido Ubaldo 188n
 Bonomi, Ilaria 84n
 Botta, Patrizia 95n
 Bouchilloux, Hélène 132n
 Bouhours, Dominique 82, 83, 169 e n, 177
 Bourke, Richard 60n
 Bracciolini, Francesco 161
 Brandi, Giacinto 17n
 Brecht, Bertold 110n
 Brettoni, Augusta 83n
 Brioso Santos, Héctor 110n
 Broch, Hermann 9
 Broggi, Francesca 84n
 Brunetti, Simona 160n
 Bruni, Arnaldo 83n, 139n, 141n, 142n, 143n
 Bruto 60, 73, 75n, 76, 130n, 141n
 Brutus, v. Bruto
 Bry, Johann Israel de 15 e n, 16
 Bry, Johann Theodor de 15 e n, 16
 Bucchi, Gabriele 84n, 161n
 Budai-Deleanu, Ion 63, 66, 67, 70 e n
 Bulla, Guido 147n
 Burattelli, Claudia 158n
 Burney, Charles 84n
 Bustos Táuler, Álvaro 108n
 Butt, John 14n
 Cabani, Maria Cristina 161n
 Cabilliau, Baudoin, S.I. 24 e n, 25, 26n
 Caetano, v. De Vio, Tommaso, cardinale
 Caietano, v. De Vio, Tommaso, cardinale
 Caira Lumetti, Rossana 175n
 Calcaterra, Carlo 84n, 88n, 90n
 Calderón de la Barca, Pedro 94 e n, 110n, 123, 124 e n, 125 e n, 126, 127n, 130, 131 e n, 133, 135 e n, 136 e n, 190
 Calenne, Luca 17n
 Caliban 150, 151, 152, 154
 Calisto 109, 117n, 119
 Calvin, Jean 19n
 Calzabigi, Ranieri de' 87n, 90
 Camariano-Cioran, Ariadna 66n, 74n
 Camariano, Nestor 66, 75n, 78n
 Camerino, Giuseppe Antonio 141n, 170n
 Camilletti, Fabio 140n
 Caminer Turra, Elisabetta 140 e n, 141n, 144n
 Campanella, Tommaso 23n, 24n, 44 e n, 189
 Campbell, Ysla 136n
 Canavaggio, Jean 109n
 Cancedda, Flavia 104n
 Cancro, Teresa 163n
 Caputo, Vincenzo 141n
 Caragea, Ioan 74, 75

- Caragea, Ralu 74, 75 e n
 Carandini, Silvia 166n
 Carballo Picazo, Alfredo 109n
 Carlo Emanuele II di Savoia 32 e n, 33, 39 e n
 Carpani, Roberta 32n
 Carter, Tim 14n
 Cartesio, Renato, v. Descartes, René
 Caruso, Carlo 175n
 Cascales, Francisco 111
 Casoni, Guido 190
 Cassirer, Ernst 133 e n
 Castellaneta, Stella 101n
 Castellano, Francesca 162n
 Castelli, Silvia 104n
 Castor, v. Castore
 Castore 87, 88 e n
 Castro, Inês de 95 e n, 96, 97, 98, 99 e n, 101, 102, 104n
 Catone (Cato Uticensis, Marcus Porcius) 67, 68
 Cattaneo, Girolamo 20n
 Catullo (Catullus, Gaius Valerius) 12n
 Cavallerino, Antonio 51
 Caxton, William 149n, 152 e n, 153n, 154n
 Cecchi, Emilio 139n
 Cecchini, Pier Maria 158n
 Celestina 109, 114, 115, 117, 119, 120 e n
 Celindo 174n
 Celli, Andrea 10, 13 sgg., 14n, 24n, 189
 Cefruga, Dan Octavian 10, 63 sgg., 64n, 79n, 189
 Cerbero 42
 Cerere 149
 Cerini, Matteo 140n
 Cerquozzi, Michelangelo 17n
 Cervantes, Miguel de 93 e n, 94n, 190
 César, v. Cesare, Giulio
 Cesare, Giulio (Caesar, Gaius Iulius) 73, 75, 76, 140, 141n, 143
 Cesarini, Carlo Francesco, detto Carlo del Violino 30
 Cesarotti, Melchiorre 82 e n, 83n, 84n, 141n
 Cesti, Antonio 84, 104n
 Chapelain, Jean 137 e n
 Chaucer, Geoffrey 123n
 Chavella, Rodrigo de 98
 Chédozeau, Bernard 131n
 Chereches, Alexandra 110n
 Chevrel, Yves 144n
 Chiabò, Maria 108n
 Chiabrera, Gabriello 161n, 165 e n
 Chiarla, Myriam 170n
 Chimène 125n
 Chisciote della Mancia, don 94
 Chivu, Gheorghe 70n
 Cicognini, Giacinto Andrea 104n
 Ciorănescu, Alexandru 65n, 66n, 67n, 68n, 69 e n
 Clori 173n, 174n
 Clotaldo 131
 Cointre, Annie 144n
 Coletti, Vittorio 84n, 85n
 Colòn, Germán 64n
 Coluccia, Giuseppe 141n, 170n
 Comminges, conte de 144n
 Concari, Tullo 88n
 Conte, Gian Biagio 11, 12n
 Conti, Antonio 84 e n
 Corbea-Hoişie, Andrei 66n
 Cornago Bernal, Óscar 110n
 Corneille, Pierre 75, 123, 124, 125 e n, 127n, 128 e n, 131, 132, 133 e n, 136 e n, 137 e n
 Corsi da Celano, Giuseppe 29
 Cosroe 71
 Couderc, Christophe 108n, 110n, 113 e n, 127n, 135n, 136n
 Cox, John Charles 147n
 Crescimbeni, Giovan Mario 167, 168 e n, 169 e n, 170n, 171 e n, 172 e n, 173n, 174 e n, 175 e n, 176, 177n, 178, 191
 Cresfonte 49, 51, 53, 56, 58, 60, 61
 Cristina di Francia, Borbone, duchessa di

- Savoia 39 e n
 Cristina di Svezia, regina 13, 14, 17 e n,
 19 e n, 20, 21, 170 e n
 Cristo, v. Gesù
 Crivellari, Daniele 10, 93 sgg., 95n, 190
 Cuppone, Roberto 163n
 Custode, il, v. Crescimbeni, Giovan Mario

 D'Ancona, Alessandro 19n
 D'Artois, Florence 109n, 110n
 Da Ponte, Lorenzo 94 e n
 Da Pozzo, Giovanni 85n
 Dacier, Anne Le Fèvre 83
 Dafni 173n, 174n
 Daliso 173n
 Dalla Valle, Daniela 167n, 172n
 Daniele (profeta) 24n
 Dante 9n, 23n, 77, 123n, 164 e n, 172
 Dardi, Andrea 81n, 139n
 Dassonville, Michel 7n
 Davoli, Susi 88n
 De Armas, Frederick A. 107n
 De Blasi, Margherita 141n
 De Capitani, Patrizia 7n
 De Cusatis, Brunello 95n
 De La Cruz Palma, Óscar 14n
 De Nores, Giason 177
 De Paolis, Alessandra 141n
 De Toro, Alfonso 113 e n
 De Totis, Giuseppe 13, 20, 22, 23n, 26, 27,
 29, 30
 De Vio, Tommaso 17 e n
 De' Giorgi Bertola, Aurelio 90, 91 e n
 De' Rogati, Francesco Saverio 90 e n, 91
 e n
 Decio da Orte, Antonio 101 e n, 102, 103
 Degrada, Francesco 173n
 Del Monte, Claudio 88n
 Dell'Ottonaio, Giovanni Battista, detto
 l'Araldo 19n
 Della Corte, Andrea 87n
 Della Torre di Rezzonico, Carlo Gastone
 87n, 88n

 Demetrio 67n, 69n
 Democrito 20n
 Demofonte 67n
 Demostene 76
 Descartes, René 81, 128 e n, 131, 132 e n,
 133 e n, 137
 Di Cesare, Michelina 14n
 Di Iasio, Valeria 11, 163n, 175n, 179 sgg.,
 191
 Di Pinto, Elena 108n
 Diana 34, 175n
 Didone 150
 Diego, don 127, 132
 Díez Borque, José María 108n
 Dima, Eugenia 66n, 67n, 69 e n
 Dima, Gabriela E. 66n
 Distaso, Grazia 101n
 Doglio, Federico 108n
 Doglio, Maria Luisa 32 e n
 Dollimore, Jonathan 127n
 Donatiello, Federico 10, 63 sgg., 65n, 72n,
 189
 Dorilla 175
 Doubrovsky, Serge 127n, 136 e n
 Dubos, Jean-Baptiste 61
 Dubrau, Alexander 14n
 Duncan 134
 Duprat, Anne 137n
 Durán, Agustín 97n, 98n, 99 e n
 Duțu, Alexandru 66n

 Ecuba 75 e n, 76, 108
 Edelman, Charles 151n
 Edipo 32n, 37, 125, 130, 136
 Egisto 47, 49, 50, 51, 52, 58, 60, 61
 Elam, Keir 124n
 Elcino Calidio, v. Severoli, Marcello
 Electra (*Elettra*) 108
 Elena (di Troia) 82
 Elpino 174n
 Elvio 169 e n, 170 e n, 171 e n, 173n,
 174n, 175n
 Endimione 170 e n, 171, 176 e n

- Engammare, Max 19n
 Enrico 131n
 Equestri, Alice 11, 147 sgg., 147n, 190
 Eraclio 24n
 Eraclito 20n
 Ercole 44
 Erdely, Ladislav 75, 76
 Ergasto 173n
 Ergisto 174n
 Ermegildo 37
 Ermilla 181n, 184n, 185n, 187
 Erminia 186 e n
 Erminia, regina 181n, 185 e n
 Ernst, Germana 23n
 Ero 190
 Eschilo 45n, 110n
 Esdra 24n
 Eufemia 139, 140 e n, 141n, 142n, 143, 144n
 Euridice 87n
 Eurilla 174n
 Eurillo 173n, 174n
 Euripide 31, 32 e n, 34, 38, 42, 43, 44 e n, 45 e n, 49, 61n, 75 e n, 76, 89n, 90n, 108, 110n, 130
 Euriso 58, 59
 Even-Zohar, Itamar 77n

 Fabia 114, 115, 116, 117, 118, 119
 Fabiano, Andrea 85n
 Fabry, Nathalie 23n
 Faliu-Lacourt, Christiane 109n
 Faustus 134
 Favaro, Maiko 180n
 Fayel 144n
 Fedra 76
 Fénix de los Ingenios, el, v. Vega, Lope de
 Ferdinando (*Ferdinand*) 147, 148 e n, 149 e n, 150, 151, 154
 Ferdinando II de' Medici, duca 160, 161, 162 e n
 Ferm, Olle 153n
 Ferrari, Giuliana 88n
 Ferraro, Bruno 160n, 163n, 166n
 Ferrone, Siro 157n, 158n
 Ferroni, Giovanni 175n
 Fiaschini, Fabrizio 157n, 161n
 Fichter, William L. 119n
 Filindo 175
 Filippo 143n
 Filippo II 76
 Filli 173n
 Filli (di Sciro) 167, 188n
 Filottete 76
 Fiordalba 175
 Fiorillo, Silvio 158n
 Firpo, Luigi 44n
 Florian, Jean-Pierre Claris de 71, 73
 Florinda, v. Ramponi, Virginia
 Florindo 181n, 186
 Folena, Gianfranco 65 e n, 82n, 83 e n, 173n
 Forbante 40
 Forbes, Duncan 150n
 Forestier, Georges 125 e n, 137n
 Formigari, Lia 81n
 Formione 181n, 186
 Foscolo, Ugo 140n, 178
 Franchi, Saverio 20n
 Frank, Armin Paul 77n
 Frassinetti, Luca 139n
 Frey, Roland Mushat 130 e n
 Friedman, Edward H. 117 e n, 119 e n
 Frigimelica Roberti, Girolamo 173n, 174n, 175
 Froldi, Rinaldo 107n, 108n
 Frugoni, Carlo Innocenzo 87, 88 e n, 89 e n, 90n
 Frutos Cortès, Eugenio 131n
 Frye, Northrop 128 e n
 Fumaroli, Marc 83n, 136n

 Gabria 57
 Gaetano, v. De Vio, Tommaso, cardinale
 Gagnebin, Bernard 83n
 Gallo, Valentina 170n, 176n

- Gambacorti, Irene 162n
 Gambini, Dianella 95n, 104n
 Garapon, Robert 125n
 García Lorca, Federico 125, 190
 García Lorenzo, Luciano 107n, 110n
 García Reidy, Alejandro 112n
 García Santo-Tomás, Enrique 107n
 Gaulli, Giovanni Battista, detto il Baciccio 17n
 Gerasto Tritonio, v. Gontieri, Francesco Maurizio
 Gessner, Salomon 66n, 71, 73
 Gesù 24n, 166n, 168
 Giacomo I d'Inghilterra (*James Stuart*) 148
 Giano 34, 37
 Gigliucci, Roberto 169n
 Giovanni, don 166n
 Giraldi Cinzio, Giovan Battista 110n
 Giuditta 19n
 Giulietta 141n
 Giunone 149
 Giustina 131
 Glauco 149
 Gluck, Christoph Willibald 86, 87 e n, 88n, 90
 Gobbi, Francesco Gino 141n
 Goethe, Wolfgang 140n
 Goldmann, Lucien 133, 134n
 Góngora y Argote, Luis de 190
 Gontieri, Francesco Maurizio 170n, 171n
 Gonzaga 160n
 González Cañal, Rafael 113n
 González de Salas, Jusepe Antonio 135n
 Goodman, Martin 15n
 Gori Pannilini, Giovan Battista, mons. 159
 Gormas, conte di 132
 Gotter, Friedrich Wilhelm 91
 Gouhier, Henri 126 e n
 Gracco, Caio (Gracchus, Gaius Sempronius) 139n, 140n
 Grassi, Liliana 39n
 Gravina, Gian Vincenzo 167, 170 e n, 176 e n, 177 e n, 178 e n
 Grazioli, Cristina 160n
 Greenblatt, Stephen 125 e n
 Grimaldi, Nicolas 132 e n
 Gronda, Giovanna 84n
 Guaita, Camilla 177n
 Guarini, Battista 159, 168n, 171, 177 e n, 179 e n, 181, 188
 Guastella, Gianni 109n
 Guccini, Gerardo 139n
 Guercino, il 17, 18
 Guercio, Vincenzo 51n
 Guidi, Alessandro 170 e n, 171, 176 e n
 Guy of Warwick 148
 Gvozdeva, Katja 189
 Habermas, Jürgen 48 e n, 49, 55, 56, 58 e n, 59, 61
 Hagar, v. Agar
 Hamlet, v. Amleto
 Händel, Georg Friedrich 85 e n
 Harry (*Henry IV part 1*) 127, 128, 129
 Hazard, Paul 81n
 Hecuba, v. Ecuba
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 111
 Hermenegildo, Alfredo 107n, 108n, 109n
 Hippolyte, v. Ippolito
 Hloe 73, 74
 Hobbes, Thomas 128
 Honemann, Volker 153n
 Horace 128, 132, 137 e n
 Hotspur 127, 128
 Hristopoulos, Atanasie 76
 Huon de Bordeaux 148
 Idrena 173n
 Iglesias Feijoo, Luis 110n
 Illuminati, Augusto 48n
 Imene 149
 Imeneo 40, 89
 Iorga, Nicolae 69
 Ippolito 32n, 37, 89 e n, 176n

- Isaac, v. Isacco
 Isacco 18n, 24n, 25
 Ishmael, v. Ismaele
 Ismaele 8, 10, 13, 14 e n, 15 e n, 17 e n, 18 e n, 19 e n, 20 e n, 21, 22n, 23 e n, 24n, 25, 26, 27 e n, 28, 29, 30
 Ismenia 8, 157, 158 e n, 159 e n, 160 e n, 162n, 190
 Ivănescu, Mircea 190

 Johnson, Charles 147n
 Jonson, Ben 190
 Jorgensen, Paul A. 151n
 Juan II di Castiglia 118
 Jules César, v. Cesare, Giulio

 Kendrick, Robert L. 14n, 20n
 Kerbaker, Michele 140n
 King, Willard F. 119 e n
 Kleber, Hermann 87n
 Kooten, George H. van 15n
 Kopp, Robert 64n
 Korneeva, Tatiana 10, 47 sgg., 189
 Kossoff, David 119n

 La Motte, Antoine Houdar de 83
 Lady Macbeth 129
 Laffi, Domenico 10, 93, 94, 95 e n, 96, 97, 100, 101, 102, 103, 104 e n, 105
 Landolfi, Domenica 158n
 Laodice di Macedonia 181n
 Lastman, Pieter 14n
 Launay, Denise 85n
 Lazăr, Gheorghe 72, 75 e n
 Le Tourneur, Pierre 141n, 145n
 Leandro 190
 Lear, re 134
 Legrenzi, Giovanni 22n
 Lelio, v. Andreini, Giovan Battista
 Lelio, v. Riccoboni, Luigi
 Lemene, Francesco de 170
 Leoni, Giovan Battista 159, 162n
 Leopardi, Giacomo 130n, 178

 Lesage, Alain-René 94
 Lescaut, Manon 71
 Lessing, Gotthold Ephraim 48, 52 e n
 Liar, Isabel de 98, 100
 Liberti, Giuseppe Andrea 141n
 Licori 174n
 Lidia (Arnolfo di Orléans) 164n
 Lidia (Pietro Ottoboni) 174n
 Ligas, Pierluigi 141n
 Lindori 173n
 Liuccio, Micaela 141n
 Liviera, Giovanni Battista 51
 Livio, Tito (Livius, Titus) 54
 Locatelli, Stefano 51n
 Locke, Ralph P. 18n
 Lomonaco, Fabrizio 177n
 López Pinciano, Alonso 109 e n, 111
 Loughrey, Bryan 148, 149n, 151n, 155n
 Lucano (Lucanus, Marcus Annaeus) 12n
 Lucchini, Antonio 175
 Luciani, Paola 50n, 177n
 Lully, Jean-Baptiste (Lulli, Giovanni Battista) 85

 Macbeth 134 e n, 139, 140, 142n, 143, 145
 Macera, Ilaria 162n
 Machedon, Alexandru 74n
 Machiavelli, Niccolò 24n, 54 e n, 78n
 Macone, v. Maometto
 Madroñal Durán, Abraham 110n
 Maffei, Scipione 10, 47, 48 e n, 49 e n, 50 e n, 51 e n, 52, 53, 54 e n, 57, 58, 59, 60 e n, 61 e n, 83n, 173n, 174n, 175, 176n, 177n, 180n
 Maier, Bruno 90n
 Majorana, Bernadette 159 e n
 Malato, Enrico 175n
 Malcolm, Noel 24n
 Malisardi, Gregorio 19 e n, 29
 Mamczarz, Irene 165n
 Manfio, Carlo 163n
 Manfredi, Eustachio 173n, 174n
 Manfredi, Galeotto 139n, 140n

- Manfredi, Muzio 101n, 176n
 Mannlich, Johann Christian Von 87n
 Manson, William 97n
 Maometto 15, 24n
 Maravall, José Antonio 136
 Marchi, Gian Paolo 54, 61 e n
 Marcu, Alexandru 78n
 Mari, Licia 160n
 Mari, Michele 83n
 Maria Maddalena 166 e n
 Maria, Vergine (*Madonna*) 20n, 30, 164n
 Marianna 131, 132
 Marino, Giovan Battista 163 e n, 164n,
 Marino, John A. 168n
 Mariti, Luciano 166n
 Marotti, Ferruccio 159n
 Martello, Pier Jacopo 82n, 173n, 174n,
 175 e n
 Martín y Soler, Vicente 94 e n
 Martinelli, Tristano 158n
 Martini, Vincenzo, v. Martín y Soler, Vi-
 cente
 Masini, Ferruccio 48n
 Matt, Luigi 163n
 Matthiessen, Francis Otto 78n
 Mattias de' Medici 160
 Maurizio, Giovan Battista 19n, 29
 Mazzarino, Giulio Raimondo 84 e n
 Mazzocchi, Giuseppe 120n
 Mazzoni, Bruno 77n
 Mazzoni, Iacopo 164 e n
 Mazzuchelli, Giovan Maria 166n
 Mecarelli, Paola 88n
 Medea 90n, 91, 108
 Mehl, Jean-Michel 153n
 Mehmet III (*Mehmed III*) 15
 Melibea 109, 117n, 119
 Melin, Pia 154n
 Melloni, Paola 88n
 Melpomene 144n
 Menéndez-Onrubia, Carmen 110n
 Mercier, Louis-Sébastien 141n
 Mercurio 149
 Merimée, Henri 108n
 Merinval 139, 140 e n, 143 e n, 144 e n,
 145 e n
 Merlin, Hélène 137n
 Merodach, sovrano di Babilonia 149
 Merope 8, 10, 47, 48 e n, 49 e n, 50 e n, 51
 e n, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60 e n,
 61, 76, 175, 176n, 180n
 Mesquita, Salvador 29
 Messía de la Cerda, Reyes 22n
 Metastasio, Pietro (Trapassi, Pietro) 10,
 63, 65 e n, 66 e n, 67n, 68 e n, 69 e n,
 70, 71, 72, 76, 77, 78, 85n, 90, 91, 175 e
 n, 178
 Migliorini, Bruno 81n, 162n, 163n
 Milton, John 84 e n
 Minardi, Gian Paolo 88n
 Minervini, Francesco Saverio 101n
 Miranda 147, 148 e n, 149 e n, 150 e n,
 151, 154 e n
 Mirtil 73, 74
 Mirzia 175n
 Mola, Pier Francesco 17n
 Molière 75, 76
 Molina, Luis de 130
 Molina, Tirso de 130 e n, 131 e n
 Moline, Pierre-Luis 87 e n
 Molinos, Miguel de 21
 Monari, Bartolomeo 29
 Mondoville, Jean-Joseph Cassanéa de 88
 e n
 Montagnani, Cristina 169n
 Montale, Eugenio 9n
 Montano 187
 Monti, Vincenzo 76, 77, 139 e n, 140 e n,
 141 e n, 142n, 144 e n, 145
 Montorfani, Pietro 51n
 Morando, Simona 160n, 170n
 Morelli, Arnaldo 14n, 20n, 29 e n
 Moreto, Agustín 190
 Moretti, Stefano A. 158n, 160n
 Morley, Sylvanus Griswold 99n
 Motta, Attilio 190

- Mozart, Wolfgang Amadeus 18n, 94n
 Muḥammad, v. Maometto
 Munari, Alessandra 9 sgg., 12n, 157 sgg.,
 158n, 159n, 160n, 162n, 163n, 190, 193
 Muratori, Ludovico Antonio 82 e n, 83 e
 n, 169n
 Muscetta, Carlo 139n
- Nacinovich, Annalisa 170n
 Nadler, Steven M. 14n
 Nănescu, A. 75 e n, 76
 Napolitano, Michele 110n
 Negruzzi, Constantin 70
 Nencini, Bartolomeo 20n, 26, 29
 Neri, Filippo 20n, 29
 Neri, Nicoletta 168n
 Nerulos, Iakovakis Rizos 76
 Netto Salomão, Sonia 20n
 Nettuno 149
 Niculescu, Alexandru 64 e n
 Noce, Hannibal S. 82n
 Noiray, Michel 85n
 Northumberland 126n
 Nulli, Siro Attilio 140n
 Numa Pompilio (Numa Pompilius) 71
- Ojeda Calvo, María del Valle 119, 120 e
 n, 121
 Oleza, Joan 109n
 Olivastro 157, 158, 161 e n, 162 e n, 163,
 164n, 165 e n, 166 e n
 Oloferne 19n
 Omero 40, 41, 71, 84 e n
 Orazio (Shakespeare) 129, 134, 135n
 Ordóñez das Seijas y Tobar, Alfonso 108
 Oreste 71, 76
 Orfeo 86, 87 e n, 171
 Orphée, v. Orfeo
 Orsi, Astore 19n, 29
 Orsi, Giovan Gioseffo 82 e n, 83n, 169 e n
 Ortiz, Ramiro 65n, 66n, 67n, 68 e n, 69 e
 n, 70 e n, 71n
 Ospovat, Kirill 189
- Ossian 140n, 141n, 143n, 190
 Ottoboni, Pietro 19n, 171, 172, 173n, 174n
 Ovidio (Ovidius Naso, Publius) 12n,
 108n, 110n, 148n
- Pallade, v. Atena
 Palomba, Pamela 141n
 Pamphili, Benedetto, cardinale 13, 17, 20,
 22 e n, 23n, 26, 27 e n, 30
 Panarella, Valentina 141n
 Panesio, Girolamo 17n
 Papadopoulos-Vretos, Andreas 67n
 Pardo Molina, Irene 119n
 Parker, Alexander Augustine 118 e n
 Parrillo, Richard 19n, 29n
 Pascal, Blaise 132n
 Pasife 115
 Pask, Kevin 11n, 158n
 Pasquini, Bernardo 20 e n, 23n, 26, 29
 Paterson, Alan K. E. 117n, 118n
 Patierno, Carolina 10, 81 sgg., 85n, 190
 Patroclo 76
 Pattoni, Maria Pia 32n
 Pavel, Eugen 70n
 Peale, George C. 97n
 Pedraza Jiménez, Felipe B. 113n
 Pedro, don 115
 Pedro, principe 97, 99, 101, 102
 Pellegrin, Simon-Joseph 89n
 Pepoli 29
 Pepoli, Ercole 19n
 Pereira, Benito, S.I. 17 e n
 Perella, Nicolas J. 168n
 Pérez de Montalbán, Juan 190
 Pérez de Oliva, Fernán 108
 Pérez Priego, Miguel Ángel 23n
 Pergolesi, Giovanni Battista 85 e n
 Perocco, Daria 180n
 Perretta, Wanda 48n
 Perrot d'Ablancourt, Nicolas 83
 Perti, Giacomo Antonio 19 e n, 29
 Petrarca, Francesco 77, 169 e n
 Petrina, Alessandra 78n

- Phèdre, v. Fedra
 Pietrobon, Ester 163n, 175n
 Pigmalione 85n, 90 e n, 91 e n
 Pikkolos, Nicolaos 76
 Pindemonte, Ippolito 176n
 Pintacuda, Paolo 120n
 Piramo 190
 Pireddu, Silvia 168n
 Piru, Alexandru 68 e n, 70 e n, 75n
 Placella, Vincenzo 48n
 Platoff, John 94n
 Plessis, Armand Jean du, v. Richelieu
 Polidoro 58
 Polifonte 8, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59
 Polimante 181n, 183, 185, 186, 187
 Polixenia 76
 Polluce 87, 88 e n
 Pollux, v. Polluce
 Poma, Luigi 159n
 Poole, William 149 e n, 154, 155n
 Popescu, Ana Maria 74n
 Popovici, Dumitru 72n, 73n
 Poquelin, Jean-Baptiste, v. Molière
 Porto Bucciarelli, Lucrezia 95n
 Prévost, Antoine François 71
 Profeti, Maria Grazia 94n, 95n, 96n, 109n, 110n, 111 e n, 112n
 Prometeo 130
 Prospero 11n, 129, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 158
 Puliatti, Pietro 169n
 Pygmalion, v. Pigmalione
- Quevedo, Francisco de 93
 Quijote de la Mancha, don, v. Chisciotte, don
 Quondam, Amedeo 168n, 170n, 176n, 177n
- Raboni, Giovanni 32n
 Racine, Jean 76, 84 e n, 89n
 Rădulescu, Heliade 70, 71, 72n, 75, 79
- Raguenet, François 83
 Raimondi, Ezio 9 e n
 Rameau, Jean-Philippe 85, 87, 88 e n, 89n
 Ramponi, Virginia 157n, 158 e n, 160n
 Rao, Anna Maria 90n
 Rapin, René 169, 177
 Raymond, Marcel 83n
 Rebaudengo, Maurizio 158n, 159 e n, 160n, 161 e n, 162n, 164 e n, 165 e n
 Regnard, Jean-Francois 71
 Reina Li Crapi, Vincenzo 11, 123 sgg., 127n, 190
 Rembrandt, Harmenszoon van Rijn 14n
 Residori, Matteo 32n
 Rey de Artieda, Andrés 107n, 111n
 Riccardo II (*Richard II*) 126, 134 e n
 Riccardo III (*Richard III*) 139, 144n
 Riccò, Laura 176n, 179n, 187n
 Riccoboni, Luigi 48, 165n
 Richelieu, cardinale 131, 136
 Rico, Francisco 115n, 116n, 118 e n
 Rinaldi, Rinaldo 54n
 Rinaldo I d'Este, duca di Modena 47
 Ringger, Kurt 50n
 Rizzo, Gino 170n
 Roberts, Mark 147n
 Robortello, Francesco 108
 Rodrigo (*Cid*) 124, 127, 128, 132, 133
 Rodrigo, don (*El caballero de Olmedo*) 8, 114, 116, 119 e n
 Rodrigo, don (*Reinar después de morir*) 8, 98, 99
 Rojas, Fernando de 109n, 117, 119
 Rolli, Paolo 84 e n
 Romei, Giovanna 159n
 Romeo 141n
 Romero Barranco, Violeta 113 e n
 Rosauo 174n
 Roselmina 159, 162n
 Rossini, Gioachino 74
 Rousseau, Jean-Jacques 83 e n, 85n, 86 e n, 90 e n, 91
 Ruiten, Jacques T. A. G. M. van 15n

- Ruiz Ramón, Francisco 109n, 112n, 127n
 Ruschioni, Ada 82n
 Russo, Marco 88n

 Saffo 90n
 Sala di Felice, Elena 175n
 Sales, François de 19n
 Salfi, Francesco Saverio 82 e n
 Sannazaro, Jacopo 167
 Sannia Nowé, Elena 49n, 60 e n
 Santovetti, Francesca 168n
 Sapegno, Natalino 139n
 Sara (*Sarah*) 13, 14, 15, 16, 18, 19 e n, 22, 23, 24, 26, 28
 Sargent, Cecilia V. 108n
 Sartori, Claudio 19n, 29n
 Sartre, Jean-Paul 132
 Saul, Arthur 152n, 153 e n, 154n
 Scacchide 149
 Scagno, Roberto 64n
 Scala, Flaminio 158n
 Scarlatti, Alessandro 13, 14n, 20 e n, 22 e n, 26, 28, 29, 30 e n
 Scarlino Rolih, Maura 161, 162n
 Scarpati, Claudio 164n
 Scavinschi, Daniil 73
 Schack, Adolf Friedrich von 94n
 Schindler, Otto G. 160n
 Schlitzer, Franco 104n
 Scotto, Davide 14n, 24n
 Segre, Cesare 12n
 Segreto, Vincenzo 88n
 Seleuco I Nicator 181n, 185
 Sellin, Christine Petra 14n
 Selmi, Elisabetta 14n, 51n, 158n, 170n, 179n, 183n, 188n, 191
 Semiramide 67n, 101n, 127, 176n
 Senardi, Fulvio 50n
 Seneca (Seneca, Lucius Annaeus) 108, 118
 Sermina 181n, 186
 Serrano, Antonio 119n
 Serse, filosofo di Babilonia 149
 Seruios, Gheorghe 75, 76
 Severoli, Marcello 170n, 171n
 Seymour, Richard 147n
 Shakespeare, William 11, 107, 121, 123, 124 e n, 125 e n, 126, 127 e n, 129 e n, 130n, 133, 134, 139 e n, 140 e n, 141n, 142n, 143n, 144 e n, 145 e n, 147 e n, 148 e n, 149 e n, 151n, 154n, 158, 190
 Sigismondo 124, 127, 128, 130, 131, 135, 136
 Silvani, Francesco 173n
 Silvano 173n
 Silvestri, Giuseppe 51n
 Simion, Eugen 70n
 Simón Abril, Pedro 108
 Simulazione 34, 36, 37
 Sirera, Josep Lluís 107n, 108n
 Siroe 67 e n, 68
 Siroiu v. Siroe
 Skinner, Quentin 60n
 Slătineanu, Iordache 63, 66n, 67 e n, 68 e n, 69, 70, 78
 Slights, Jessica 154n
 Sofocle 45n, 108, 110n, 125
 Sofonisba 50
 Solem, Delmar E. 148n
 Soltis, Andrew E. 149n
 Sorba, Carlotta 59 e n
 Sorescu, Gheorghe 73n
 Sossi, Federica 128n
 Souiller, Didier 125n
 Spadaccini, Nicholas 94n
 Špička, Jiří 85n
 Stabile, Aldo 141n
 Staino, Sergio 84n
 Stancovich, Pietro 180n
 Stasi, Beatrice 141n
 Statello, Salvatore 95n
 Stazio (Statius, Publius Papinius) 189
 Stefano 150, 151, 152, 154
 Strazzulla, Maria José 181n
 Strosetzki, Christoph 110n
 Strutt, Joseph 147n, 149n, 154n

- Susanetti, Davide 44n
 Suțu, Alexandru 75
 Swislocki, Marsha 113n
 Sycorax 150, 151

 Talma, Joseph François 75n
 Tamburlaine 134
 Tantalo 42
 Tarantino, Angela 77n
 Tasso, Torquato 77, 78n, 159 e n, 160 e n,
 164 e n, 168 e n, 174n, 177n, 179n, 186,
 191
 Tassoni, Alessandro 169 e n
 Taylor, Gary 148n
 Taylor, Neil 148, 149n, 151n, 155n
 Tebaldini, Nicolò 159n, 164n
 Telefonte 51
 Téllez, Gabriele, v. Molina, Tirso de
 Tellini, Giulia 162n
 Tello 114, 115 e n, 117n, 118
 Temistocle 63, 66, 67, 68n, 70, 76
 Temistoclu v. Temistocle
 Tesauero, Emanuele 10, 31 e n, 32 e n, 33
 e n, 34, 36, 37 e n, 38 e n, 39 e n, 40, 41,
 42, 43 e n, 44 e n, 45 e n, 189
 Testa, Ettore 139n, 143n
 Teti 149
 Teulade, Anne 109n
 Thanatos 34
 Thompson, John L. 16n
 Tiberio (Tiberius Iulius Caesar Augustus)
 177n
 Tietz, Manfred 136n
 Tillot, Guillaume du 87, 88n, 89
 Tillyard, Eustace M. W. 134n
 Timoleone 76
 Tindaro 89
 Tiresia 127
 Tirsi 173n, 174n, 175n
 Tisbe 190
 Tit, v. Tito
 Tito (Titus Flavius Caesar Vespasianus
 Augustus) 67 e n, 68, 69n, 71

 Titon, v. Titone
 Titone 87, 88 e n
 Tizio 42
 Tolan, John V. 15n
 Tommasino, Pier Mattia 16n
 Tongiorgi, Duccio 139n
 Torelli, Pomponio 50, 51 e n, 53, 54, 55,
 57
 Torres Rámila, Pedro 113n
 Torrismondo 101n
 Traetta, Tommaso 87, 88n, 89 e n
 Trambaioli, Marcella 10, 107 sgg., 108n,
 109n, 110n, 190
 Tran-Gervat, Yen-Mai 144n
 Trinculo 150, 151, 152, 154
 Trissino, Giovan Giorgio 50
 Tristan L'Hermite, François 131, 132n
 Tropé, Hélène 108n
 Trubiano, Mario 130 e n
 Tufano, Lucio 90n
 Turchi, Roberta 83n

 Ulisse 159
 Ulvioni, Paolo 54n, 60n
 Unamuno, Miguel de 119
 Unfer Lukoschik, Rita 141n
 Ursu, Neculai Alexandru 73n, 74n
 Urzáiz Tortajada, Héctor 113n

 Valenti, Cristina 139n
 Valgimigli, Manara 139n
 Valle Inclán, Ramón 190
 Vazzoler, Franco 161n, 162n, 165 e n
 Vega García Luengos, Germán 113n
 Vega, Lope de 10, 93, 94, 107, 108n, 109
 e n, 110 e n, 111 e n, 112 e n, 113 e n,
 114 e n, 115 e n, 116 e n, 117 e n, 118n,
 119n, 120, 121, 135n, 159, 190
 Vélez de Guevara, Luis 10, 93, 94 e n, 95 e
 n, 96 e n, 97 e n, 99, 100, 102, 103, 104 e
 n, 105, 190
 Venere 108n
 Venet, Gisèle 129n

- Ventrone, Paola 19n
Venus, v. Venere
Viano, Carlo Augusto 53n
Vida da Capodistria, Girolamo 180 e n
Vida, Marco Girolamo 149
Vieira, Antonio, S.I. 20n
Vimercati Sanseverino, Ruggero 14n
Viola, Corrado 169n
Virgilio (Vergilius Maro, Publius) 9, 12n
Virués, Cristóbal de 107n, 108n
Vitale, Maurizio 81n
Vitali, Giovan Battista 19n, 29
Viti, Paolo 170n
Vitse, Marc 113n, 120 e n, 121, 135n
Voltaire 48, 66n, 71, 72n, 73, 74 e n, 75 e
n, 76
- Walbaum, Serge 23n
Wardropper, Bruce W. 131n
Warwick 126
Wells, Stanley 148n
Winter, Edward 148n
- Zambelios, Ioannis 76
Zamboni, Adolfo 140n
Zanon, Tobia 14n
Zarka, Yves Charles 132n
Zell, Michael 14n
Zeno, Apostolo 48, 173n, 174n, 175n
Zinanni, Anna 158n
Zucchi, Enrico 11, 51n, 140n, 167 sgg.,
168n, 170n, 175n, 178n, 180n, 191
Zumbini, Bonaventura 140 e n, 141 e n,
142n, 145
Zumel, Francisco 130

Testi, tradizioni, attraversamenti. Prospettive comparatistiche sulla drammaturgia europea tra Cinque e Settecento.

a cura di Alessandra Munari, Elisabetta Selmi, Enrico Zucchi

*al momento in cui questo libro è stato realizzato
lavorano in casa editrice:*

direttore: Luca Illetterati

responsabile di redazione: Francesca Moro

responsabile tecnico: Enrico Scek Osman

redazione: Valentina Berengo

amministrazione: Corrado Manoli,
Alessia Berton,
Andrea Casetti

PADOVA
UP

Il presente volume si avventura nella drammaturgia fra Cinque e Settecento, osservando come la letteratura e pratica drammatica abbiano riprodotto la forte problematicità di questi secoli decisivi nel passaggio all'era moderna. Oggetto di studio sono gli attraversamenti in termini di generi, fenomeni teatrali e letterari, fonti e rapporti intertestuali, oltre che di lingue, nazioni, e ancora di mestieri, saperi, arti. Di fronte a questo labirinto la critica assume un taglio altrettanto poliedrico, a cavallo tra diverse discipline – fra cui comparatistica, filologia teatrale, teologia, sociologia politica, interdisciplinarietà e intertestualità.

This book explores dramaturgy between the 16th and 18th centuries, observing how dramatic literature and practice reproduced the intricate dynamics of this decisive era, at the turning point towards modernity. These studies focus on the crossing and interweaving of genres, theatrical and literary phenomena, sources and intertextual relationships, as well as languages, nations, professions, fields of knowledge and sciences, arts. Critics aim to disentangle this skein, approaching such complexity from different points of view – comparative studies, theatre philology, theology, political sociology, interdisciplinarity, and intertextuality, just to name a few.

ISBN 978-88-6938-175-1



€ 15,00