

alla remota antichità, Ulisse e Fedra, Antigone e Oreste, Amore e Psiche, Ione e Filomela ci parlano ancora attraverso gli scrittori, e le loro storie volose ripropongono arcaici e misteriosi messaggi o si caricano di nuovi significati. La loro voce è stata udita e rimodulata da Dante e da Pascoli, da Ungaretti e da Ungaretti, da tanti autori di ieri e di oggi. Eppure mancava, finora, uno studio sistematico sulla mitologia classica nella letteratura italiana. Quest'opera intende colmare il vuoto, seguendo il filo carsico della *survivalance* di *deus*, tra eclissi, metamorfosi e ritorni, dal Medievo alla stagione contemporanea. La nostra letteratura riceve così nuova luce: il rito dell'antico, legato a un sogno di palinogenesi o ridotto a edonistico ornamento, si alterna a nuove mitopoiesi, mentre il mito greco-latino diventa luogo di scontro estetico e ideologico confrontandosi con "altre mitologie" (le storie bibliche e le narrazioni orientali, le saghe nordiche e il "metaviglioso cristiano"). Si compie in tal modo un viaggio inatteso e intertestuale entrando nelle opere e allegandole tra loro, ma si percorre anche un cammino interculturale e interdisciplinare, perché la mitologia lega civiltà classica e moderna, Italia ed Europa, filologia e storia delle idee.

Una nutrita équipe di studiosi di varie università italiane e straniere ha lavorato per anni a quest'opera, che traccia in quattro volumi *la storia dei miti classici nelle nostre lettere*. Il quinto volume, dedicato a *Questioni, Percorsi e Strumenti*, illustra il rapporto tra letteratura, mitografia e fortuna dei classici, sonda le vicende delle figure esemplari classiche (Ulisse, Edipo, Fedra...) o post-classiche (Tristano, Faust, Don Giovanni...) e reca infine indici analitici e peritoni ragionati.

Pietro Gibellini insegna Letteratura italiana all'Università "Ca' Foscari" di Venezia, a curato l'edizione critica di *Alcyone* (Mondadori 1988); fra i suoi studi mitologici-letterari ricordiamo *Logos e myths* (Olschki 1985) e *Il colomato di Dioniso*, (Garzanti 2001).

45,00



2

P. Gibellini (ed.) · IL MITO NELLA LETTERATURA ITALIANA - II

BIBLIOTECA

Pietro Gibellini (ed.)

Il mito nella letteratura italiana

II

DAL BAROCCO ALL'ILLUMINISMO

MORCELLIANA

MORCELLIANA
BRESCIA

IL MITO NELLA LETTERATURA ITALIANA

1. Dal Medioevo al Rinascimento
2. Dal Barocco all'Illuminismo
3. Dal Neoclassicismo al Decadentismo
4. L'età contemporanea
5. Questioni, Percorsi, Strumenti

IL MITO
NELLA LETTERATURA ITALIANA

Opera diretta da Pietro Gibellini

II

Dal Barocco all'Illuminismo

a cura di Fabio Cossutta

MORCELLIANA

© 2006 Editrice Morcelliana
Via Gabriele Rosa 71 - 25121 Brescia

Prima edizione: ottobre 2006

L'opera nasce con i contributi del MIUR
e del Dipartimento di Italicistica
dell'Università "Ca' Foscari" di Venezia

www.morcelliana.com

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche), sono riservati per tutti i Paesi. Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dell'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS, SLSI e CNA, CONFARTIGIANATO, CASARTIGIANI, CLAAI e LEGACCOOP il 17 novembre 2005. Le riproduzioni ad uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, via delle Erbe n. 2, 20121 Milano, telefax 02.8095906, e-mail aidro@iol.it

ISBN 88-372-2149-5

Tipografia Camuna S.p.A. - Filiale di Brescia, via A. Soldini 25

INTRODUZIONE

L'OSCILLAZIONE DEL MITO TRA IRRAZIONALISMO BAROCCO E RAZIONALISMO SETTECENTESCO

1. *Spinte e controspinte nell'età barocca, ovvero durezze dottrinali e prassi dei poeti*

Sia il Cinquecento, con la crisi del Rinascimento e l'età della Controriforma, sia il Seicento, con la poesia marinista e il primo affermarsi di una moderna scienza in letteratura, sono epoche ricche di chiaroscuri, ricche di contrasti e di conflitti, capaci, in quanto tali, di riversare sulla pagina scritta altrettanti e altrettati bagliori, anche perché – al di là di tutto il resto – è il conflitto fra ortodossia e paganesimo il primo ad imporsi, coinvolgendo – com'è ovvio supporre – la presenza stessa e la funzione del mito nelle costruzioni letterarie.

Giordano Bruno – per fare un primo esempio – accorda ancora credito alla tradizione di tipo “umanistico”, secondo cui «Atteone significa l'intelletto intento alla caccia della divina sapienza» (*Degli eroici furori*, Parte 1, dial. 4.2) «e trasforma la metamorfosi da punizione a paradigma di pienezza di vita» (Monica Bisi), con ciò intendendo una superiore purificazione e ascesi che si realizza attraverso il superamento della sensualità: qui si vedono ampiamente le tracce della drammatica polemica controriformistica, vivendo la quale il mondo appare orribilmente contagiato e infettato, quasi rovesciato e capovolto, bisognoso di una Circe che disveli l'autentico e smascheri la menzogna, e bisognoso altresì di un Giove restauratore, sotto la cui figura si nasconde a più riprese «Enrico III di Francia, esortato dal Nolano a ristabilire l'ordine estromettendo i viziosi (e cioè i protestanti) dalla comunità civile». Dall'altra parte, Tommaso Campanella, prendendo coscienza e tenendo gran conto delle nuove “mappe” geografiche e delle conseguenze derivanti dalla scoperta dell'America, irride quasi alle attempate cognizioni del mondo, popolate da creature *false*, eppur tuttora ritenute *vere* da un universo culturale adagiato nella consuetudine e incapace di sveccinarsi:

CARMELO ALBERTI

IL TEATRO DEL SEI E DEL SETTECENTO «Oprano sempre rettamente i numi»

1. *Temi mitologici nelle tragicommedie pastorali*

Nell'età moderna le forme del teatro assumono la materia del mito, sottoponendola alla prassi del riuso e della manipolazione delle fonti. Il fenomeno s'intreccia con l'evolversi dei generi teatrali, mentre s'allarga oltre i confini delle singole nazioni la *querelle* letteraria tra antichi e moderni¹. Intanto entro il sistema rappresentativo, come si può notare in alcune acquisizioni teoriche di fine Cinquecento, sembra prevalere la tendenza a privilegiare uno schema teatrale misto; lo stesso dibattito concettuale che si sviluppa nei primi decenni del Seicento insiste sulla necessità di consegnare gli antichi argomenti alla funzionalità della tragicommedia e dell'ambiente boschereccio².

La preziosa architettura del *Pastor fido* di Giovan Battista Guarini costituisce un punto fermo nell'esame della concezione mitologica del teatro moderno³. Il dramma guariniano, che esce indenne dalla lunga stagione dei dibattiti accademici e dalle riletture della *Poetica* aristotelica, sfrutta le potenzialità della favola pastorale, complicandone la trama e raddoppiando lo schema delle corrispondenze nel gioco amoroso⁴. Nel *Compendio* della poesia tragicomica lo scrittore ferrarese

¹ Cfr. M. Fumaroli, *Les abeilles et les araignées*, in *La Querelle des Anciens et des Modernes, xvii^e-xviii^e siècles*, édition établie et annotée par A.-M. Lecoq, Paris, Gallimard, 2001, pp. 7-218, in part. *La Querelle en Italie et en italien*, pp. 52-91.

² Cfr. M. Pieri, *La nascita del teatro moderno in Italia tra xv e xvii secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 165-172.

³ Il *Pastor fido* è stampato una prima volta nel 1590 a Venezia presso l'editore Bonadino, è rappresentato a Ronciglione nel palazzo del cardinale Alessandro Farnese nel 1596, a Mantova nel 1598 e a Venezia, dove è redito, nel 1602.

⁴ È utile fare un cenno alla festa mitologica, che unisce spunti ricavati dai miti all'ambientazione di carattere bucolico e che contrassegna l'attività edonistica delle corti italiane, a partire dal secondo Quattrocento. I testi ricorrono all'egloga, la cui forma dialogica si presta bene allo scopo rappresentativo, e alla bucolica. Cfr. M. Pieri, *La festa mitologica: modi classici e romanzi della produzione*, in Id., *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana, 1983, pp. 1-29.

sostiene la necessità di superare la rigidità della tragedia e la volgarità della commedia, immaginando una partitura composta, in grado di adeguare i temi antichi allo spirito religioso del proprio tempo⁵. Si tratta di tenere in considerazione le attese degli spettatori, che prediligono un tragitto catarlico più equilibrato: l'effetto di una rappresentazione tragica, che si traduce in uno stato di tristezza, può essere gradita ad alcuni, ma non a tutti: la mescolanza dei due generi mitiga la tensione drammatica e diletta quanto basta per affrancarsi dalla malinconia⁶.

Il tracciato che segue tale concezione filosofico-letteraria si precisa, tra l'altro, nell'impegno di Lodovico Castelvetro a meglio interpretare la poetica aristotelica, sollecitando un nesso tra purificazione e diletto⁷, negli aggiustamenti morali da apportare alle regole classiche, suggeriti da Alessandro Piccolomini⁸, e anche nell'ingegnosa realizzazione dell'*Edipo tiranno* di Sofocle per il Teatro Olimpico di Vicenza, nel 1585⁹. Inoltre, nei laboratori cortigiani, a cominciare da quello degli Este di Ferrara, sono già emerse pregevoli codificazioni cinquecentesche, quali la commedia pastorale *Egle* (1545) di Giovan Battista Giraldi Cinzio, che dimostra come sia possibile risolvere la commistione di tragico e comico, rispettando nello stesso tempo alcuni principi universali, garantendo la divisione in cinque atti, valorizzando

l'endecasillabo sciolto e, per le parti corali, endecasillabi e settenari. Nella *Lettera sopra il comporre le Satire atte alla scena* (1554) l'autore riflette sulla coerenza della sua composizione, evidenziando come nell'opera sia preferibile far agire semidei, non pastori; inoltre, indica come modello il *Ciclope* di Euripide e insiste sulla concomitanza di zone gravi, atte a commuovere gli animi, e parti giocose, in grado di rasserenare e dilettere¹⁰.

La ninfa Egle svela una tragica sensualità, espressa entro gli schemi del sentimento e della possessione dionisiaca, mentre sullo sfondo s'assistesse alle metamorfosi delle ancelle di Diana in alberi, fiumi, fonti. In un dialogo tra Silvano e Pane emerge una sovrapposizione di umori contrastanti che segnalano la disattivazione del mitologico, piegandolo a regole di stile e allo spirito di celebrazione, mentre libero da ogni condizionamento s'innalza il piacere di descrivere un mondo di meraviglie, fortemente collegato alle abitudini cortigiane. Dice Pane:

Oimé, Silvano, oimé, tra queste selve,
selve già di piacere et di diletto,
non fu giamai cagion di maggior pianto;

⁵ Cfr. G.B. Guarini, *Compendio della poesia tragicomica* (Venezia, G.B. Ciotti, 1601) a cura di G. Brognoligo, Bari, Laterza, 1914, pp. 252-255. Intorno al *Pastor fido* di Guarini si registra un vero scontro ideale che si concretizza nell'attacco del cipriota Giason De Nores, professore dell'Aeneo di Padova, che nel 1587 – prima della pubblicazione del testo guariniano – avanza le sue accese critiche di aristotelico contro i non-generi, quali la tragicommedia e la favola pastorale. La difesa di Guarini si ha dapprima con *Il Verrato* (1588), a cui controbatte De Nores con l'*Apologia* (1590), e poi con *Il Verrato secondo* (1593): le idee comprese nei due trattati confluiscono nel *Compendio* e poi nell'appendice del *Pastor fido* del 1602. Cfr. F. Angelini, *G.B. Guarini: i due «Verati» e il «Compendio della poesia tragicomica»*, in *Id., Il teatro barocco*, Bari, Laterza, 1975, pp. 39-42.

⁶ Cfr. M. Ariani, *Introduzione a Il teatro italiano. II. La tragedia del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1977, t. 1, pp. LXXVII-LXXX.

⁷ Cfr. L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele volgarizzata et sposta*, Vienna, Stanhofer, 1570, cc. 64v-68r, passo riportato in *Il teatro italiano. II. La tragedia del Cinquecento*, cit., t. II, pp. 1008-1012.

⁸ Cfr. A. Piccolomini, *Annotazioni nel libro della Poetica di Aristotele*, Venezia, Guarisco, 1575, pp. 100-106. Cfr., inoltre, A. Guidotti, *Scenografie di pensieri. Il teatro del Rinascimento fra progetto e sperimentazione*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2002, pp. 13-115.

⁹ Cfr. le reazioni di ragionato diletto, dinanzi all'efficacia dell'apparato definito per la recita di una tragedia in alcune relazioni di contemporanei, riprodotte in A. Gallo, *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico*, Milano, Il Polifilo, 1973, pp. 33-37, 53-58; cfr., inoltre, la ricostruzione storica dello spettacolo inaugurale in S. Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 87-207.

¹⁰ Secondo Giraldi Cinzio «la satira è imitazione di azione perfetta di disevole grandezza, composta al giocoso et al grave con parlar soave. Le membra della quale sono insieme al suo luogo per parte e per parte divise, rappresenta a commuovere gli animi a riso et a convenevole terrore e compassione. [...] Il fine della satira, per parer mio, deve esser infelice, perché essendo sparse per essa cose liete e lascive, se finisse anco felicemente sarebbe senza il terribile e senza il compassionevole ch' a lei si conviene, insino alla mutazione della fortuna» (*Lettera sopra il comporre le Satire atte alla scena*, 1554, cc. 8v-9v). Più oltre, il letterato esamina il processo d'inspirazione, facendo riferimento al modello euripideo: «Dal qual *Ciclope* mi sono nondimeno ispirato allungato, che in vece di Ulisse e de' suoi compagni io vi ho introdotte le ninfe colla purità loro, delle quali ho finito, secondo il costume antico, i satiri essere innamorati e cercare con ogni diligenza di godere dell'amor loro. E que' giuochi c'ha mossi Euripide tra i compagni d'Ulisse et i satiri et i ciclopi nelle patri festevoli, io gli ho fatti nascere tra i satiri et Egle amica di Sileno, il quale fu nutrito di Bacco. E quantunque siamo anco tra' satiri Silvano e Pane, non dimeno avendomi paruti essi più atti ad un certo modo alla gravità silvestre che gli altri, non ho lasciato scorrere le loro persone a que' modi di dire ne' quali son scorsi gli altri satiri nel maneggio de' loro amori; onde si è veduta tra questi due e gli altri quella differenza che suole essere in questi e di quelli. E vi ho parimente quella gravità servata che alla pura et onesta pudicitia delle ninfe è stata convenevole. E perché si conosca quanto sia il pregio dell'onestà e quanto si debbano ischitare i consigli delle lascive donne dalle vergini, ho fatto nascere i ragionamenti tra le ninfe che sono stati dicevoli a questo effetto. E perché nel *Ciclope* usano i satiri gli inganni, ho avuto anch'io riguardo a ciò, et ho indotta Egle ad ingannare le ninfe, per farle cadere col mezzo del suo inganno nelle mani dei satiri» (ivi, cc. 16 r-v).

ov'esser credevam lieti, et felici,
i più miseri siam, che fossero unqua¹¹.

Anche nella favola pastorale *Aminia* (1573) di Torquato Tasso l'eredità mitologica precedente si mescola sapientemente con l'ardore sensuale: il mito, insomma, diventa la cornice essenziale per trattare le passioni umane.

Un altro letterato che agisce a Ferrara è Guidubaldo Bonarelli, che presso la corte estense rappresenta l'unica sua opera importante, *Filli di Sciro* (1605), realizzata con gli Accademici Intrepidi e pubblicata nel 1607. La tragicommedia racconta il duplice amore di Celia per Niso e Aminia, i due pastori che l'avevano salvata dall'attacco del Centauro, e l'amore di Clori per Niso¹². La tipologia narrativa è quella consueta e segue lo schema collaudato del *Pastor fido*, sebbene siano accentuati alcuni elementi attivi che, superando lo schema tragicomico-pastorale all'italiana, adeguano alle esigenze contemporanee i dettami aristotelici e le tendenze a ripristinare il classico. Ma in *Filli di Sciro* si complicano, soprattutto, le strutture dell'azione, si accentua il gioco dei contrasti e degli accidenti, si circoscrivono i riflessi del comico, in genere confinato nell'ambito popolare, e del tragico, assegnato a protagonisti appartenenti ad un nobile censo; acquista peso, inoltre, la musicalità della versificazione, un elemento che mette in relazione tali opere con i primi esiti del melodramma.

¹¹ G.B. Giraldi Cinzio, *Egloghe, editio princeps*, v, 5, vv. 46-50. L'argomento deriva da Pausania: la ninfa Lucrina tradisce Aminia che chiede aiuto a Diana; la trama si complica seguendo le vicende di una duplice coppia di innamorati, Amarilli-Mirtillo, Silvio-Dorinda, secondo un sistema d'inversione drammatico-narrativa. È un lavoro che conclude un'età, che è colmo di nostalgia per i fasti rinascimentali, per le dimostrazioni amorose e per la mitizzazione del mondo pastorale. Ma colpisce la scelta di temi classici, adoperati come pretesto per prefigurare una propria concezione del mondo, dell'amore e della morale, sia pure a partire dalla favola, e l'applicazione di una tecnica descrittiva solida, che anima i dialoghi e li chiarisce. L'opera influenza notevolmente la cultura teatrale secentesca sia per la sua commistione tragico-comico-pastorale, sia per l'ambiguità dello spirito religioso che la pervade.

¹² In effetti, sono questi ultimi i veri protagonisti della vicenda: si chiamano Filli e Trisi e sono cresciuti a Sciro, innamorandosi precocemente e promettendosi eterna fedeltà. In seguito, per un'iniqua decisione sono consegnati come ostaggi al re di Tracia, ma ben presto entrano nelle sue simpatie: imprigionati da un soldato di Smitre, sono salvati dal loro stesso rapitore che li veste da pastori, ma li costringe a separarsi. Si incontrano molti anni appresso, si riconoscono attraverso un cerchio d'oro di cui ciascuno custodisce gelosamente una metà; si sposano e riescono ad abbatte il barbaro tributo, che grava sull'isola di Sciro e che impone il sacrificio di bambini. Celia, che si scopre essere la sorella di Trisi-Clori, sposerà Aminia.

Nel resoconto dell'insidioso tentativo di rapimento da parte di un centauro, che Celia rievoca a beneficio di Clori, si comprende come un motivo consueto della poesia pastorale si traduca nel gusto di porre a confronto, in modo stridente, la selvaggia sensualità della «fera» maschile e la purezza della ninfa fanciulla: l'istintività naturale insidia la bellezza e l'integrità dell'edonismo pastorale.

Celia. [...] e volgo gli occhi appena,
ch' a le spalle mi veggio
non so se uomo o fera,
che nel furor del corso
le più minute arene
co' piè mi sparse al volto.
Quinci gli occhi serrando,
senza veder da cui,
seno, lassa, rapirmi.
Vollì gridar, ma non ardi la voce
d'uscir, ché per timore
fuggi tacita al core.
Ond'io, già quasi morta,
non prima in me rinvenni,
che mi vidi portata in mezzo al bosco;
vidimi fatta, oimè, d'orribil mostro
inevitabil preda:
mi vidi (e tremo a rimembrarlo) in braccio
a quel centauro, a quello
che potrai ben (se tanto
avrà di cor negli occhi),
veder tu stessa al tempio¹³.

E prosegue rappresentando l'aggressione violenta che subisce, quando il brutale assaliore le strappava «le gonne», la legava «ignuda» e già la «ghermiva al seno», quando sopraggiungono due pastori, attratti dalle sue grida disperate. Dopo una «sanguinosa battaglia» è costretto a fuggire, lasciando i generosi giovani feriti. Celia si libera dai legacci e corre a lenire le ferite:

¹³ G. Bonarelli, *Filli di Sciro*, in *I drammi de boschi e delle marine*, Milano, Sonzogno, 1878, p. 268.

Celia: Giunta fra i duo giacenti
 semivivi pastor, quand'io dovrei
 da le ferite almeno
 raccor co' veli il sangue,
 or l'uno or l'altro i' mito,
 ver l'un, ver l'altro i' movo;
 bramo pur d'aiutar ambo ad un tempo [...].
 Al fin pur cominciati: né so da cui,
 perocché, mentre a l'uno
 porgea la mano aita,
 correva a l'altro il core,
 né io sapea con qual mi fussi intanto¹⁴.

Nel transito tra XVI e XVII secolo occorre considerare un ulteriore aspetto, connesso all'intrusione della questione magica sulla tradizione letteraria. Per esempio, la conclusione *De gli eroici furori* (Parigi, 1584-1585) di Giordano Bruno risulta un'indagine sulla «vera essenza» dell'essere, su quella dimensione in cui, forse per un retaggio della perdita contiguità tra uomini e dei nell'età edenica, furore eroico e istinto bestiale coesistono: il primo proviene dal soffio divino e rende l'eroe consapevole dell'influenza e dell'attrazione che esercita su di sé il vizio più basso. Nella «ruota delle metamorfosi» l'uomo ha la possibilità di tentare una mediazione tra perfezione e bestialità. Nella figura di Atteone, che va a caccia nelle selve, avviene un progressivo capovolgimento del mito dalla linearità del racconto verso la sua profonda verità: i pensieri del cacciatore passano dalla consonanza con il compito dei cani, animali che alludono alla ricerca dei valori più alti, «il bene, la sapienza, la beltade», alla liberazione dalla schiavitù dell'eros, quando sarà sbranato dai suoi stessi cani¹⁵.

Il Seicento teatrale, alla stregua di quello letterario, si manifesta come un periodo segnato da un gusto decorativo profano, travestito da cristiano, seppure risulti plausibile anche l'idea opposta. Una volta

¹⁴ *Ivi*, p. 270. Intorno al lavoro di Bonarelli sorge una preoccupata critica d'immemorialità, collegata al doppio amoroso e alla detagliata descrizione di scene esplicite; pertanto il letterato stende i *Discorsi in difesa del doppio amore della sua Celia*, pubblicati dopo la sua morte dal fratello Prospero Bonarelli (Ancona, 1612): vi si legge un'appassionata dimostrazione della liceità dell'amore multiplo e una sincera difesa della verosimiglianza, necessaria per dare credibilità all'intreccio e al carattere dei protagonisti.

¹⁵ G. Bruno, *De gli eroici furori*, in *Opere italiane*, 2, a cura di G. Aquilecchia, N. Ordine, L. Berggren, Torino, Utet, 2002, p. 54.

acquietata l'insidia magica, si tenta di ravvivare il magazzino dei reperti leggendari per altre vie; nonostante il palese distacco della trama mitologica, prosegue con varia intensità il tentativo d'infondere vitalità ad una materia teatrale resa inerte e ripetitiva dal trascorrere delle età. Da un lato, dunque, prosegue in modo agonizzante l'abitudine ad elaborare le pastorali cinquecentesche e a comporre tragedie letterarie, tipologie che assorbono la mitologia classica e quella cristiana, dall'altro si accentua l'idea formale che esista un libro divino della natura, entro il quale possono coesistere la religiosità e la creatività: è da tale libro che derivano gli spunti tematici delle opere teatrali e musicali¹⁶.

Tra le strutture teatrali emergenti il dramma per musica discende da un complesso trattamento di linguaggi contigui, ma non omologhi: vi confluiscono gli sviluppi delle canzoni e dei madrigali, le attitudini degli intermezzi all'interno del teatro cinquecentesco, l'aspirazione a restituire una visione plausibile dell'idea platonica di armonia, la necessità di codificare sulla scia delle regole classiche l'espressione artistica e, non ultimo, l'ideazione di una rappresentazione che garantisca l'equilibrio tra poesia, musica e descrizione scenografica. Alle origini del melodramma s'avverte con chiarezza come la musica non sia considerata solamente una delle parti costitutive del pretesto teatrale, nell'alternanza di recitazione e canto, ma come manifesti una sostanziale adesione, rivista e corretta, ai modi della commedia. Il rito del «recitar cantando» si affianca e poi si sostituisce all'audace trasgressione della commedia all'improvviso, soprattutto in alcune aree della penisola, occupando anzitutto l'ambito del parlato; difatti, si complica l'intreccio, aumentano i travestimenti e le azioni secondarie, pertanto contano di più gli apparati, i costumi, le uscite ridicole e gli effetti visivi. Non manca, neppure, l'intento di elaborare una forma

¹⁶ Cf. F. Ferrucci, *Il mito*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, v. *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 527-535. L'esperienza letteraria che codifica la concezione del mito come forma è quella di Giambattista Marino che con gli «idilli favolosi» e con *L'Adone* sottolinea un passaggio fondamentale nell'itinerario dell'elemento mitologico innesco come decorazione; nel racconto idilliaco si dilata lo spazio di un erotismo innocuo, calcolato, che avvicina il corpo dell'uomo alla natura, coinvolge tutti i sensi estendendo il contatto verso il mondo dei fiori e delle piante; intanto nei versi che non celano il loro artificio s'insinua uno spirito religioso che si scopre ancor più nella «bella menzogna». Si rammenti che qualche anno dopo, nel 1641, Torquato Accetto, scrittore napoletano, autore di rime segnate da un'aura classicista, stende un trattato, intitolato *Della dissimulazione onesta*, che illustra l'arte e la pratica di «non far vedere le cose come sono».

rappresentativa efficace, che agisca sul versante del patetico e che derivi dal giusto equilibrio di musicalità e affettività¹⁷.

Intanto, nel corso dei decenni si delineano alcune premienze di figure mitologiche, riproposte attraverso varianti narrative, talvolta sostanziali rispetto alla sistemazione delle fonti¹⁸, tanto da proporsi come un tracciato drammatico condiviso e rilanciato, da un luogo all'altro della penisola.

2. *La stagione di Orfeo*

Intorno al mito di Orfeo si sviluppa e si precisa all'inizio del Seicento un'elaborazione della trama sullo schema alternato di canto e recitazione, lungo il tracciato Firenze-Mantova, che coinvolge la cerchia intellettuale che gravita intorno alle famiglie dei Medici, dei Gonzaga e degli Este.

La *fabula* di Orfeo permette di porre in scena il potere magico della musica, come accade con l'*Euridice* di Ottavio Rinuccini¹⁹, il dramma che con la musica di Jacopo Peri è eseguito il 6 ottobre 1600 in Palazzo Pitti a Firenze, nell'ambito delle feste per il matrimonio di Maria de' Medici con Enrico IV di Francia; dalla stessa fonte e dal medesimo ambito deriva l'*Euridice* musicata da Giulio Caccini, edita sempre nel 1600. Sviluppando il disegno musicale della Camerata de' Bardi di Firenze, si consolida l'idea di un nesso divino tra parola e musica; la vicenda del poeta in viaggio nel dominio di Plutone e Proserpina per far tornare in vita l'amata riconosce e valorizza la tutela di Apollo, dio

¹⁷ Cfr. N. Pirrotta, *Le due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 297-310. Fra le posizioni teoriche cfr. la dedicatoria e la prefazioni di Giulio Caccini a *Le nuove musiche* (Firenze, Marescotti, 1601), in A. Solerti, *Le origini del melodramma*, Torino, Bocca, 1903, pp. 53-71.

¹⁸ Oltre alle *Metamorfosi* di Ovidio, occorre tenere conto della monumentale *Mythologiae* di Natale Conti, pubblicata nel 1567, è un'opera di catalogazione destinata attraverso varie edizioni a influenzare l'immaginazione creativa europea dei secoli successivi. Cfr. N. Comitris [Natale Conti], *Mythologiae, sive Explicationum fabularum libri decem. In quibus omnia prope naturalis & moralis philosophiae dogmata sub antiquarum fabulis contenta fuisse demonstratur. Cum locupletissimis indicibus*, Venetiis, [al segno della Fontana], 1567.

¹⁹ Di Rinuccini va segnalata la composizione della favola mitologica *La Dafne*, un prologo e un atto, rappresentata nel carnevale del 1598, nella dimora del nobile Jacopo Corsi a Firenze; replicata nel 1599 e nel 1600 dinanzi al granduca Ferdinando de' Medici, nel 1604 in occasione della visita del duca di Parma, nel 1611 in casa di Giovanni de' Medici; poi, nel 1608, è accolta con qualche rimangiamento a Mantova presso la corte dei Gonzaga. Cfr. *Libretti d'opere italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di G. Gronada e P. Fabbri, Milano, Mondadori, 1997, pp. 3-20.

della poesia e di una civilizzazione conseguita attraverso le arti. Nel passaggio dal modello di Poliziano²⁰, che fissa la soluzione tragica del racconto, insieme ad una funzione d'iniziazione moderna, all'*Euridice* di Rinuccini si consolida il legame tra contenuto e forma di un «cantar recitando» felice negli accenti, si attua uno sviluppo tematico che preferisce celebrare una «dieta tragedia»²¹ e, insieme, una centralità nuziale, quella che segna il cammino dalla vita alla perdita e, poi, di nuovo dalla morte alla vita²².

A distanza di pochi anni il medesimo soggetto trova altre soluzioni melodrammatiche; ne *La favola di Orfeo* (1607) di Alessandro Striggio figlio, con musiche di Claudio Monteverdi, rappresentato alla corte di Mantova, il tema si complica. Dopo la seconda scomparsa di Euridice le invettive del poeta commuovono Apollo al punto da condurre Orfeo con sé in cielo, dove potrà contemplare a piacimento l'immagine della sua donna. Si recupera il mito, ma lo si contamina sul disegno dell'*Inferno* dantesco, che fornisce un sostegno metrico esemplare al librettista e al compositore; è un caso in cui si osserva il proposito di rendere lo spunto antico coerente con l'idea cristiana.

Orfeo. Tu se' morta, mia vita, ed io respiro?

Tu se', tu se' pur ia

²⁰ Dalla *Favola di Orfeo* (1480) di Angelo Poliziano, che non è stata rappresentata alla corte di Mantova, derivano un testo ampliato dell'*Orpheus fabula* di Antonio Tebaldeo, poi a fine Quattrocento la *Favola di Orfeo e d'Aristeo*, e una versione popolare-scenica *Storia di Orfeo dalla dolce ira*. Cfr. *Il teatro italiano, I. Dalle origini al Quattrocento*, a cura di E. Faccioli, Torino, Einaudi, 1975, I, pp. 451-452; «Mercurio annunzia la festa: Silenzio. Udite. El fu già un pastore / figliuol d'Apollo, chiamato Artiseo: / costui amò con sì sfrenato ardore / Euridice che moglie fu di Orfeo» (p. 453).

²¹ Cfr. F. Graziani, *La morte di Euridice: "favola" et "tragedia" selon Rinuccini*, in *La naissance de l'Opéra. Euridice 1600-2000*, a cura di F. Decroissete, F. Graziani e J. Heullion, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 106 (pp. 99-120).

²² Nella sua *Prefazione a L'Euridice* (Firenze, Giunti, 1600), Ottavio Rinuccini scrive: «Potrà parere ad alcuno che troppo ardite sia stato il mito, in alterare il fine della favola di Orfeo; ma così mi è parso convenevole, in tempo di tanta allegrezza, avendo per mia giustificazione esempio di poeti greci in altre favole [...]». Così parimenti ho seguita l'autorità di Sofocle nell'*Aiace*, in fare rivolgere la scena, non potendosi rappresentare altrimenti le preghiere e i lamenti di Orfeo» (in Solerti, *Le origini del melodramma*, cit., pp. 41-42). Jacopo Peri, nell'avviso *A' Lettori*, prenesso a *L'Euridice*, aggiunge: «Onde, veduto che si trattava di poesia drammatica e che però si doveva imitar' col canto chi parla (e senza dubbio non si parlò mai cantando), stimai che gli antichi greci e romani (i quali, secondo l'opinione di molti, cantavano su le scene le tragedie intere) usassero un'armonia, che avanzando quella del parlare ordinato, scendesse tanto dalla melodia del cantare che pigliasse forma di cosa mezzana» (ivi, pp. 45-46). Sulle *Euridice* di Peri e di Caccini cfr. Pirrotta, *Le due Orfei*, cit., pp. 276-280.

per mai più tornar, ed io rimango?
No, che se i versi alcuna cosa ponno,
n'andrò sicuro a' più profondi abissi,
e, intenerito il cor del re de l'ombre,
meo trarrotti a riveder le stelle:

o se ciò negherammi empio destino,
rimarrò teco in compagnia di morte.

A dio, terra; a dio, cielo, e sole a dio.²³

L'episodio dell'*Orfeo* di Striggio-Monteverdi, rappresentato nel palazzo ducale di Mantova, nell'appartamento di Margherita Gonzaga, vedova di Alfonso II d'Este, per iniziativa dell'Accademia degli Invaghiti, e le repliche della meravigliosa rappresentazione, indicano come la trama sia fedele al primo soggetto, ma nella partitura Monteverdi sostituisce, per esigenze musicali, la presenza delle Baccanti con la figura di Apollo: una scelta significativa che esalta il proposito enciclastico dell'evento. Invece, rispetto all'*Euridice* di Rinuccini, si riscontrano differenze notevoli sul piano drammaturgico; seppure il risultato appaia meno elegante dal punto di vista letterario rispetto alla soluzione fiorentina, Striggio coglie la valenza teatrale della favola: Orfeo è interpretato da un cantante che è anche uno strumentista, un suonatore di cetra.

Sul mito dell'infelice cantore torna a più riprese il cortigiano Gabriello Chiabrera, il quale ha già manifestato la sua estrosa vocazione a coniugare la materia classica entro lo schema della poesia per musica, agendo a Roma per papa Urbano VIII, a Firenze per Ferdinando I e Cosimo II di Toscana, oppure per Carlo Emanuele I di Savoia e per i Gonzaga di Mantova. Nel 1600 Chiabrera collabora alla realizzazione de *Il rapimento di Cefalo*, per le nozze di Maria de' Medici, spettacolo fastoso e celebrativo, in cui lo scrittore fa esprimere a Poesia il proposito di inscenare le trame amorose dei personaggi mitologici²⁴. Il suo *Pianto d'Orfeo*, eseguito nel 1608, stampato prima

²³ A. Striggio, *La favola d'Orfeo*, atto II, in *ivi*, p. 33; cfr. P. Petrobelli, *Orfeo all'inferno: Monteverdi e Dante*, in *Meraviglie e orrori dell'aldilà. Invece mitologici e favole cristiane nel teatro barocco*, a cura di S. Carandini, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 97-109.

²⁴ Cfr. P. Fabbrì, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 17-18. Più oltre si evidenzia come sia Rinuccini, sia Chiabrera ricorrano alla metrica oraziana per introdurre varianti allo schema prediletto, che è una mescolanza di endecasillabi e di settenari sciolti (*ivi*, pp. 18-25).

del 1615 all'interno di due «favolette da recitarsi cantando» *Orizia rapita* e *Polifemo geloso*, è una composizione che sviluppa il tema del pianto disperato per la morte della donna amata, l'insistente invocazione agli dèi e l'amaro addio alle «rive ombrose e selvagge», ai monti solitari e ai colli deserti²⁵.

Sulla stessa linea di contaminazioni e rimaneggiamenti poetico-mitologici, legati ad una circolazione d'idee condizionate, s'incontrano altri prodotti rappresentativi, tra i quali spicca *L'Arianna* (1608) di Rinuccini, musicata da Monteverdi, una «commedia in musica» inserita in un paesaggio piscatorio. Il profilo espressivo di Tesseo e di Arianna sono qui rivisitati mediante una sintesi d'ispirazione, derivata da una molteplicità di fonti, che vanno dal passo virgiliano dedicato a Didone abbandonata alle *Heroides* di Ovidio e al carne LXIV di Catullo, dall'episodio di Olimpia e Bireno dell'*Orlando furioso* di Ariosto alla scena di Armida e Rinaldo della *Gerusalemme Liberata* di Tasso, e non ultimo all'ampia esposizione alla sventura di Arianna presente nelle *Metamorfosi*²⁶.

Nell'inventario dei diversi linguaggi del teatro merita subito un riferimento la crescente diffusione dei balli in relazione alla elaborazione mitologica d'ambiente cortigiano e accademico post-rinascimentale. Nel *Ballo delle ingrate* di Ottavio Rinuccini, musicato da Claudio Monteverdi e rappresentato nel Palazzo Ducale di Mantova il 4 giugno 1608, gli interlocutori dell'azione coreografica sono Amore, Venere e Plutone, quattro Ombre, otto anime Ingrate che escono danzando tra le fiamme dalla bocca dell'inferno. In uno stile recitativo aperto, costruito sulla libera successione di endecasillabi e settenari, si evocano i quadri di un particolare viaggio orfico nell'oltretomba; poiché gli strali di Amore sono diventati sempre più inefficaci a far breccia nei cuori umani, Venere discende fino alla dimora di Plutone pregandolo di affrancare le anime di quanti si mostrarono freddi al potere del sentimento, colpa per la quale negli inferi sono trattati con rigore: l'allegoria potrà servire da ammonimento per quelle gentildonne che si mostra-

²⁵ I testi sono pubblicati a Firenze dall'editore Zanichelli. Si osserva una collaborazione tra l'ambito culturale fiorentino e quello mantovano, che insiste sull'elaborazione di temi mitologici, dedicandoli alla occasioni nuziali dei Medici e dei Gonzaga. Nel 1616 è pubblicato un *Orfeo dolente*, ancora di Chiabrera. Cfr. sulla elaborazione metrica e sulla relazione con gli *Orfei* di Rinuccini e Striggio, F. Vazzoler, *Chiabrera de Céphale à l'Orphée*, in *La naissance de l'Opéra*, cit., pp. 157-179.

²⁶ Cfr. P. Fabbrì, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985, p. 141.

no resiste alle profferte d'amore. L'esibizione trasmette una sorta di esaltante moralità erotica, che è sintetizzata nel canto della dea:

Udite, donne, udite e i saggi
 detti di celeste parlar nel cor servate:
 chi, nemica d'amor, nei crudi affetti
 armerà il cor nella fiorita etate,
 sentirà come poscia arde a saetti
 quando più non avrà grazia e bellate,
 e in vano risonerà, tardi penitita,
 di liscie e d'acque alla fallace aita.

Il tono malinconico e dolente del *Ballo*, al pari del lamento di Arianna, diffonde un'aura di dolce e raffinato patetismo sugli svaghi cortigiani, accentuando il gioco di commistione tra creatività e recupero della classicità²⁷.

Intanto, ancora sullo schema del riuso e della complicazione del modello d'ispirazione s'incontrano: *La morte d'Orfeo* (1619) di Stefano Landi, che guarda soprattutto alla versione di Poliziano; *Orfeo* (1637) di Benedetto Ferrari; *Orfeo* (1647) di Francesco Buti con musiche di Luigi Rossi; *Orfeo* (1672) di Aurelio Aureli, musica di Antonio Sartorio. In quest'ultima opera, che è parodistica, Orfeo ha il ruolo dell'amante geloso, mentre Euridice, invitata a «vagheggiar» l'immagine di una donna che innamora, alza un drappo e vede se stessa riflessa in uno specchio.

Poi, la traccia sembra rarefarsi, fino al 1762, quando riappare con *Orfeo e Euridice* di Ranieri Calzabigi e Cristoph Willibald Gluck²⁸. L'argomento, seppure sia desunto dal mito, è ridotto all'essenziale: i personaggi sono pochi e si dà rilievo ai cori e ai balli; la forma musicale persegue una maggiore coerenza tra aria e recitativo e valorizza il recitativo-aria, contro il recitativo secco. Quando Orfeo trasgredisce l'ordine di non voltarsi e perde l'amata, nell'atto terzo Amore interviene per restituirla, commosso dal lamento di Orfeo: «Che farò senza Euridice? / Dove andrò senza il mio ben?».

²⁷ Cfr. *ivi*, pp. 146-147; le musiche del *Ballo* sono stampate nel 1638 tra i *Madrigali guerrieri e amorosi*.

²⁸ I due artisti s'incontrano a Vienna: la loro collaborazione prosegue nel 1767 con *Alceste* e nel 1769 con *Paride ed Elena*. Si ricordano: nel 1776 *Orfeo ed Euridice* di Calzabigi, musicato da Ferdinando Bertoni, ripreso nel 1786; nel 1791 *Orfeo ed Euridice ovvero L'anima del filosofo* di Badini, musica di Franz Joseph Haydn.

Una fuga in avanti, in pieno Settecento, serve ad incontrare le ossessioni tragiche di Calzabigi, costruite sulla coerenza del carattere drammatico dei personaggi e sull'assenza di soluzioni meravigliose, come si può leggere nella *Dissertazione sopra i drammi di Metastasio* (1755):

Non basta al musico, per dipinger coll'armonia paura o amore, che il poeta abbia fatto parlare Plutone o Cupido e che l'azione sia stata da lui collocata nell'inferno o nella reggia di Venere: se egli il primo non è stato impaurito o intenerito, se non ha fatto passare nelle sue parole questi movimenti del suo core, se i suoi stili non sono in conseguenza di diverso colore, come quelli di Virgilio nel descrivere gli amorosi trasporti di Didone e nel rappresentare le porte dell'inferno, il musico non troverà armonia corrispondente al soggetto²⁹.

In apparenza, si ritorna al "recitar cantando"; invece oramai il teatro musicale è posto nel solco dell'opera unitaria, che affida alla musica il compito di rendere la materia poetica coerente e efficace.

3. Le «hore ociose» del melodramma veneziano

Negli anni Quaranta del Seicento si riscontra una produzione veneziana melodrammatica che nasce nell'ambito dell'Accademia degli Incogniti, fondata dal patrizio Giovanni Francesco Loredano e collegata alla scuola filosofica aristotelica padovana di Cesare Cremonini, che si caratterizza per le posizioni antidogmatiche e libertine e per l'uso disinvolto e trasgressivo degli spunti antichi³⁰.

²⁹ R. Calzabigi, *Dissertazione su le poesie drammatiche del sig. abate Pietro Metastasio*, in *Id., Scritti teatrali e letterari*, a cura di A.L. Bellina, Roma, Salerno, 1994, pp. 136-137.

³⁰ Fanno parte dell'Accademia, le cui sedute avvengono sotto forma di dibattito, poeti e librettisti di opere drammatiche musicali, tra i quali tra i quali Leone Allacci, Giacomo Badoro, autore del *Ritorno d'Ulisse in patria* (1640), di *Ulisse errante* (1644) e probabilmente dell'*Helena rapita da Theseo*, Maolino Bisaccioni, autore di *Ercole in Lidia* (1645), il vicentino Pietro Paolo Bissari, Girolamo Brusoni, Gian Francesco Busenello, Scipione Errico, autore di *Deidamia*, Giovan Battista Fusconi, autore di *Amore innamorato* (1642) e di *Argiope*, Bernardo Morando, autore della *Vittoria d'Amore* (con musica di Monteverdi, 1641), della «Festa a cavallo accompagnata da machine, da musiche e da altri solenni apparati» *Le risse pacificate da Cupido* (1644), *Il ratto d'Elena* (1646), *L'Ercole nell'Erimanto* (1651), il veronese Francesco Ponta, probabile autore della favola musicale *Il Giudicio di Paride*, Michel Angelo Torregioni, Giulio Strozzi e forse Paolo Vendramini, autore dell'*Adone* (1639). Cfr. L. Bianconi - Th. Walker, *Dalla «Finta pazza» alla «Vereconda»: storie di Feharmonici*, «Rivista italiana di musicologia», vol. X, 1975, pp. 418-422.

Nella città lagunare si consolida la pratica del teatro pubblico e di un vero e proprio mercato delle rappresentazioni, che è in auge a cominciare dalla seconda parte del Cinquecento e che ha già sperimentato l'utilizzo a pagamento delle "stranze" per la commedia; l'aumento della richiesta di spettacolo induce ad un'elaborazione incessante di testi all'uso di Venezia, affidata a poeti diletanti di varia estrazione nobiliare, oppure a letterati di professione, che hanno interesse a consolidare la prassi creativa e a specializzare le loro prestazioni³¹. L'abitudine a stampare, per lo più in fretta e senza particolare cura, il libretto con la versione estesa dell'opera da rappresentare si collega alla necessità di accentuare l'azione divulgativa di un fenomeno in crescente espansione.

Fin dall'evento inaugurale, l'*Andromeda* di Benedetto Ferrari, posta in scena con le musiche di Francesco Manelli, nel Teatro di San Cassiano nel 1637, la fonte d'ispirazione è costituita da episodi mitologici, talvolta elaborati altrove, e da altre invenzioni nella cui cornice e trama si fa riferimento a personaggi dei miti. La trama s'ispira al mito di Perseo che per decisione di Giove, volando sul cavallo Pegaso, salva Andromeda dalle fauci di un drago marino; nell'evolversi della vicenda trova maggiore spazio l'alacrità con cui Giunone vuole mortificare la superba Cassiopea, la moglie del re Cefeo d'Etiopia che ha osato disputare in fatto di bellezza; per vendetta, la dea chiede a Nettuno di liberare un mostro dagli abissi, perché devasti il regno. Solo il sacrificio della figlia Andromeda potrà placarlo, ma il re dell'Olimpo si oppone alla morte di un'innocente, inviando a salvarla il suo «celeste campione»³². Accade così che la formulazione poetica di una scena soprannaturale si disponga sullo schema del contrasto sticomitico.

Giove. Diva, segui ragion, temprà il rigore,
regna in ciel il dover, non il furore.

Giunone. Seguo ragion mentro castigo i rei.

Giove. Non è rea chi tu fai,

e 'l punir gl'innocenti è tirannia.

Giunone. A' grandi il tutto lice,
a dei nulla disdice.

³¹ È il caso di Giovanni Faustini, poeta e impresario, che difende la peculiarità dell'impegno teatrale. Cfr. Fabbrì, *Il secolo cantante*, cit., pp. 77-78.

³² B. Ferrari, *L'Andromeda*, Venezia, Bartolotti, 1637, III, 1, p. 51. Cfr. C. Molinari, *Le nozze degli dei. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Settecento*, Roma, Balzoni, 1968, pp. 141-142.

Giove. Oprano sempre rettamente i numi.

Giunone. Or dunque operar male non poss'io. (II, 5)

L'anno seguente Ferrari e Manelli approntano *La maga fulminata* (Venezia, Bartolotti, 1638), in cui l'incantatrice Artusia semina distruzione intorno a sé, fino a quando non è colpita dalle saette di Giove. La persistenza di argomenti leggendari si ritrova in molti altri testi, tra i quali si ricordano: *La Delta o sia la Sera sposa del Sole* (1639) di Giulio Strozzi con le musiche di Francesco Manelli e Francesco Saccati; l'«opera scenica» *Le nozze di Tei e di Peleo* (1639) di Orazio Persiani, con la musica di Francesco Cavalli; le opere pastorali *Il pastor regio* (1640) e *La ninfa avara* (1642) di Benedetto Ferrari, che firma anche le musiche; l'opera boschereccia *La virtù de' strali d'Amore* (1642) di Faustini; *Il Bellerofonte* (1642) «dramma musicale» di Vincenzo Nolfi, con musica di Saccati; l'«opera drammatica» *Narciso et Eco immortali* e la «festa teatrale» *Gli amori di Giasone e d'Isifile* (1642) di Persiani; la «favola drammatica musicale» *L'Egisto* (1643) di Faustini, con le composizioni di Cavalli. In alcune composizioni si coglie l'influenza diretta delle lamentazioni modulate, presenti nell'*Arianna* di Rinuccini-Monteverdi, forse riproposta a Venezia in questi anni. In altre s'insinua il riso, mediante l'immissivone di figure grottesche, come Numano de *Le nozze d'Enea con Lavinia*³³, o di deformazioni del linguaggio, come la balbuzie di Iro nel *Ritorno di Ulisse in patria*, e il ridicolo delle scene di follia – nel 1641, oltre a Deidamia nella *Finta pazza* di Strozzi, si segnalano larba nella *Didone* di Busenello e Lilla nella *Ninfa avara* di Ferrari³⁴ – o dei litigi tra divinità, come fanno Venere e Vulcano nella *Delta* di Strozzi.

L'influenza dello stile degli Incogniti si riflette decisamente sulla produzione teatrale, fino a decretare la plausibilità della trasgressione poetica su tematiche classiche; nella *Venere gelosa* (1643) Niccolò Enea Bartolini spiega ai lettori-spettatori come il proprio soggetto, pieno di «deità», secondo l'esempio di illustri predecessori che elenca

³³ *Le nozze d'Enea con Lavinia* di anonimo, attribuita in modo contraddittorio a Giacomo Badaro, musicista da Claudio Monteverdi, tratta dall'*Eneide*, è rappresentata nel Teatro dei SS. Giovanni e Paolo nel carnevale del 1641. Cfr. M.P. Sevieri, *Le nozze d'Enea con Lavinia. Dal testo alla scena dell'opera veneziana di Claudio Monteverdi*, Genova, De Ferrari, 1997.

³⁴ Si rammentano, a proposito della pazzia, gli sproloqui di servitori e di nunzi, influenzati dai modi della commedia all'improvviso, come il servo Cineas dell'*Egisto* in delirio (1643) di Faustini; cfr. Fabbrì, *Il secolo cantante*, cit., pp. 109-114.

puntualmente, contenga «un'azione composta, non semplice, intera, non tronca, né così minuta che non appaghi, né così grande che v'annoi»³⁵. Per effetto della predilezione per i modi della narrazione, che per molti accademici si traduce nella scrittura di novelle e di romanzi, si allarga l'orizzonte delle trame da rappresentare: oltre agli spunti ricavati dalla classicità, dalle favole pastorali e dall'epica romanzesca, si traggono episodi dalla storiografia e dalla cronaca contemporanea, senza rinunciare a contaminazioni di fonti e di epoche. Aumentano le vicende che s'ispirano ai poemi omerici, all'*Eneide* virgiliana, a Ovidio e Ausonio.

Una soluzione esemplare della riorganizzazione dell'argomento mitologico in relazione alla sensibilità teatrale secentesca è offerta dall'opera *Gli amori d'Apollo e di Dafne*, libretto di Gian Francesco Busenello, musica di Francesco Cavalli, rappresentata nel Teatro di San Cassiano di Venezia nel 1640 e pubblicata dallo stesso Busenello nella raccolta *Delle hore ociose*³⁶. I personaggi che vi agiscono sono: Somno, Panto, Itaton, Morfeo, Amore, Venere, Giove, Pan, Peneo, Procri, Apollo, Cefalo, Filena, Dafne, Alfesibeo, Cirilla/Vecchia, Aurora, Titone. Nel momento in cui ogni essere si abbandona al torpore e si assopisce, ha luogo un'accentuata metamorfosi: lo sostiene il personaggio del Somno nel *Prologo*:

Questa è l'ora felice
da me più favorita,
in cui godo vedere,
dentr' un dormir profondo,
la natura sopita.

³⁵ *Ivi*, p. 115.

³⁶ G.F. Busenello, *Delle hore ociose*, Venezia, Giuliani, 1656; così lo stesso Busenello sintetizza l'*Argomento*: «Dafne non intendeva, o non voleva intendere, ciò che fosse Amore. Apollo se ne invaghì, e diede opera con le lusinghe, e co' preghi acciò che Dafne si rendesse pensosa a compiacersi; ma riuscìogli vano ogni tentativo si diede per ultimo ad inseguirla, ed essa capì la alle rive del Fiume Peneo si trasformò in un lauro. Le altre cose nel presente drama sono episodi intrecciati nel modo che vedrai e se per avventura qualche ingegno considerasse divisa l'unità della favola, per la duplicità degli amori, cioè d'Apollo, e Dafne, di Titone, e dell'Aurora, di Cefalo, e di Procri, si compiacchia ricordarsi, che queste intrecciature non distanno l'unità, ma l'adornano, e si rammenti, che il Cavalier Guerino nel *Pastor Fido* non prese duplicità d'Amori, cioè tra Mirtillo, e Amarilli, e tra Silvio, e Dorinda, ma fece, che gli amori di Dorinda, e di Silvio servissero d'ornamento alla favola sua. Gli ingegni stitici hanno corrotto il mondo, perché mentre si studia di portar l'abito antico, si rendono le vesti ridicole all'usanza moderna. Ogn'uno abbonda nel suo senso, e io abbono nel mio, e trovo in me verificata la massima del nostro divino Petrarca "Ogn' un del suo saper par che s'appaghi"» (*Ivi*, pp. 6-7).

E Morfeo aggiunge:

Tutti gli umani volti
io prenderò bentosto, e com'è l'uso
delle mutanze mie
vaneggerò col sogno avanti il die³⁷.

Il vaneggiare è uno stato che predispone a incontrare non solo il sogno, ma anche l'immaginazione delle favole antiche; e prepara lo spettatore alla delusione, che deriva da un intenso inseguimento passionale, e lo avvolge nell'aura di malinconia per una trasformazione che impedisce all'amore di raggiungere l'oggetto del desiderio. Nei tre atti di un'opera ben strutturata sulla traccia della tradizione mitologica, tra balli di ninfe e di pastori e danze di fantasmi, la metamorfosi di Dafne avviene dapprima nel sogno di Cirilla e Alfesibeo, che s'interrogano sul significato divinatorio e misterioso della loro visione. Seguendo lo schema di una commedia recitata, che complica il suo tracciato e, contemporaneamente, verifica l'assunto drammatico nell'elaborazione di altre circostanze, la vicenda amorosa di Apollo e Dafne si duplica in altre coppie d'innamorati diversamente disillusi, legati l'uno all'altro indissolubilmente dall'amarezza e dal tradimento. Aurora, che sprezza la dedizione del vecchio Titone, e Cefalo, che ha abbandonato la ninfa Procri per una dea audace, dichiarano di essere costretti a cogliere «i brevissimi nostri godimenti / da una serie infinita di tormenti»³⁸. Non manca neppure la scena del consiglio celeste che giustifica l'infelicità passionale con l'irritazione di Venere, risentita dinanzi a Giove per gli innocenti «oltraggi» del «biondo Dio»: la dea è autorizzata ad inviare Amore per castigare il «Sole oltraggiator»³⁹; mentre, sul versante umano, la consigliera Filena invita Dafne, attraverso un'appassionata lezione sentimentale, a non resistere all'amore: «Godiam la luce infin che dura il giorno / che l'andata mortal non fa ritorno»⁴⁰.

La trama dell'opera tende a dimostrare per vie dirette come si possa sottoporre a trattamento il tessuto mitico per adattarlo ad una forma

³⁷ *Ivi*, pp. 9-10.

³⁸ *Ivi*, II, 6, p. 43.

³⁹ *Ivi*, I, 3, pp. 16-18.

⁴⁰ *Ivi*, I, 5, pp. 22-25. La replica di Dafne è tanto rapida quanto decisa: «Horsù non replicar, Filena mia, / ch'io vò di queste selve / godendo le bell'ombre, e i grati horroni, / e lascio te con tuoi cantati amori» (*Ivi*, pp. 24-25).

rappresentativa sempre più apprezzata, in grado di incidere sulla struttura di ciò che racconta. Per vendetta, dunque, Venere invia Amore a far invaghiré Apollo di Dafne, che però non cede alle profferte divine:

Lascia, Apollo, ogni speranza;
torna al ciel se tu sei dio,
non tentar la mia costanza,
ch'ascoltar non ti vogl'io:
porta in pace i tuoi martir
verginella io vuò morir⁴¹.

La «costanza» morale di Dafne è sostenuta dal padre, il dio del fiume Peneo, che la tramuta in una pianta d'alloro:

Peneo. Figlia indarno da me soccorso attendi,
che contro il biondo Dio
resister non poss'io,
però che il Sol può disseccar quest'acque,
ma quest'acque ponno
spegnere la luce, e ammorzare il Sole.
Dispari forza inferior talento
riconosca se stesso,
et a' maggiori suoi non vada appresso.
Dafne. Dunque su gli occhi tuoi,
o indebolito Nume,
o vilipeso fiume
cadrò preda infelice?
Così a chi il tutto potete, il tutto lice?
Peneo. Trovo un rimedio solo,
per far riparo agl'imminenti mali,
trasformar ti poss'io
in pianta, che di frondi
abbia perpetue chioime,
e non più Dafne no, Lauro avrai nome⁴².

Frattanto, anche gli sconsolati amanti Cefalo e Aurora si sono separati; la dea ritorna da Titone e Cefalo scaccia da sé Procri, sospirando perché è consapevole di essere condannato a patire una nobile e suprema mesizìa d'amore.

⁴¹ *Ivi*, II, 4, p. 41.

⁴² *Ivi*, III, 2, pp. 49-50.

Chi per bellezza nobile, e sublime
difonde pianti, e pubblica lamenti,
veste di maestate i suoi tormenti,
e in marmo eterno il proprio nome imprime⁴³.

La responsabilità di tanti affanni ricade sopra l'amore sensuale, cieco e malinconico. Il lamento finale di Apollo sospinge lo schema mitologico nella zona di una drammaticità innovativa, attraverso la quale è possibile portare a compimento il processo di umanizzazione delle figure divine e di quelle leggendarie; nello stesso tempo, s'afferma l'importanza della componente musicale e dei ruoli espressivi e vocali, al punto da condizionare gli sviluppi narrativi.

Misero Apollo i tuoi trionfi or vanta
di crear giorno, ove luci giri,
pui sol cangiato in vento de sospiri
bacciar le foglie all'adorata pianta.
Sgorghino omai con dolorosi uffici
dai languid'occhi miei lagrime amare,
vadino in doppio fonte ad irrigare
d'un Lauro le dolcissime radici.
Era meglio per me, che fuggitva,
ma bella oltre le belle io ti vedessi,
che con sciapiti, e non giocondi amplessi
un arbore abbracciar su questa riva.
Giove, crea novo lume, io più non voglio
esser chiamato il Sole, e dentro all'onde
delle lagrime mie calde, e profonde
immergo il carro, e de miei rai mi spoglio⁴⁴.

Le lacrime di Apollo sono gemme perlacee che decretano il trionfo assoluto di Amore, ma sono anche nubi di pioggia che il fido Pan tenta di placare, consigliandogli di cingersi il capo con l'alloro di Dafne, proprio come ha fatto lo stesso satiro che, non appena la vagheggiata Siringa si è trasformata in canna, si è affrettato a tagliare dai suoi rami uno zufolo da cui estrarre suoni armoniosi. Ma, dinanzi al dolore di Dafne, il dio si pente d'averle recato una crudele offesa: «Perdona, o

⁴³ *Ivi*, II, 6, p. 44.

⁴⁴ *Ivi*, III, 3, pp. 50-51.

ninfa cara» (II, 4). La scena si trascina verso un epilogo sostenuto dagli accordi musicali; per consolare l'infelice donna-lauro, Apollo cerca di ricomporre la sua duplice condizione: «l'esser di Dafne amante, e l'esser Dio»⁴⁵. Mentre il librettista prefigura un'ascesa al cielo tecnicamente molto complessa, seppure di grande effetto spettacolare, *Gli amori* si chiude con due scene da commedia: nella prima Aurora implora Apollo perché le dia aiuto e complicità con Titone, per giustificare la sua assenza dal cielo: «Orsù, quando bisogna, e altrui non nuoce, / è gentilezza il falseggiar bugie» (II, 5); un'aria di Pan, poi, evidenzia la dolce incongruenza della fede delle femmine. L'ultima scena, invece, completa l'interramento dell'azione, presentando un dialogo morale tra Filena e Cirilla, che si scontrano sulla coerenza di Dafne, definendo una linea di confine tra chi palpita d'amore e chi stima le gioie dell'onore; la vispa Filena commenta con toni taglienti le parole sagaci della sua stagionata interlocutrice: «Queste vecchie befone / insensate, e insane / mordono sempre co' detti lor pungenti, / mentre per morder pan non hanno denti»⁴⁶.

La collaborazione tra Busenello e Cavalli è sostenuta dalla rispettiva abilità a definire una sperimentazione drammaturgica, condotta preferibilmente su materiali poetico-mitologici, nell'accostare momenti drammatici a situazioni comiche e nel sostenerli attraverso un registro metrico-musicale fluido, che sfrutta tra l'altro la flessibilità dei versi sciolti e le spezzature dei versi brevi. Nel 1641 il loro connubio produce *La Didone*, rappresentata nel Teatro di San Cassiano; si tratta di un soggetto che avrà una buona persistenza non solo in ambito teatrale. A partire dalla traccia testuale, Busenello forza lo schema virgiliano ampliando, a dispetto del titolo e delle «antiche regole», la successione spazio-temporale⁴⁷. La storia dell'infelice regina è diluita da visioni

⁴⁵ «Or consolato vivo, / Pane, e m'accordo teo, / or a vicenda sia / di tua sampogna, e di mia cetra il suono: / cantiam di Dafne, e di Siringa insieme / con sinfonie gioconde / le belle metamorfosi gradite: / Dafne mia, Dafne bella / delle fronte omai mi cingo il crine: / ceda pure ogni stella / a corone sì altere, e peregrine. / Più della luce mia de miei splendori / simo il caro diadema aver d'allor» (ivi, III, 4, p. 57).

⁴⁶ *Ivi*, III, 6 e ultima, p. 64. Sul filone della metamorfosi di Dafne, dopo l'opera di Rinuccini-Caccini (1605), si ricordano una riedizione dell'opera rinucciniana (1608) musicata da Marco Da Gagliano; quindi, *La coronazione di Apollo per Dafne converta in Lauro* (1621) di Branchi, musicata da Ottavio Veniziani; *La trasformazione di Dafne* (1623) di anonimo con musica di Giovanni Valentini. Dopo il lavoro di Busenello-Cavalli, s'incontra *Gli amori di Apollo e di Dafni* (1690) di Tamagni, con le musiche di Sabadini; quindi, *Dafne* (1696) di Manfredi, musicato da Aldrovandini, e *Dafne* (1719) di Biavi, musica di Antonio Caldara.

⁴⁷ Scrive Busenello nella premessa, a proposito dell'argomento: «non è fatto al prescrito

spettacolari, quale la veduta di Troia in fiamme, e da vari episodi altrettanto rilevanti, qual è quello di Cassandra. Quando Enea approda finalmente a Cartagine, si può saggiare l'abilità creativa degli autori nel risolvere il conflitto tra passione e dovere, sia pure attenuato dall'intervento di personaggi comici. Il libretto dilata la distinzione tra aria e recitativo a partire dal piano metrico; un esempio è offerto dal lamento di Ecuba, in cui l'uso di senari sdruccioli irregolari permette alla musica di determinare una scala cromatica discendente in sette battute.

Tremulo spirito
flebile, languido,
escimi subito.
Vadasi l'anima,
ch'Erebo torbido
Cupido aspettata.
Povero Priamo
scordati d'Ecuba
vedova misera.
Causano l'ultimo
orrido essizio
Paride, ed Elena⁴⁸.

Un autentico caso teatrale settecentesco è costituito dal successo del *Giasone*, musicato da Francesco Cavalli su libretto di Giacinto Andrea Cicognini; il dramma va in scena per la prima volta al San Cassiano nel gennaio del 1649, ma negli anni successivi, fino al 1690, registra ben trenta allestimenti in molte città italiane, diffuso dalle compagnie di cantanti itineranti, anche con l'intento di sperimentare il nuovo genere di teatro con una ampia e variegata campionatura di pubblico. In particolare, l'opera in questione si ritrova codificata in una decina

delle antiche regole, ma all'usanza spagnola rappresenta gli anni e non le hore. Nel primo atto arde Troia e Enea così comandato dalla madre Venere scampa quelli incendi e quelle ruine. Nel secondo egli naviga il Mediterraneo e arriva ai lidi Cartaginesi. Nel terzo ammonito da Giove abbandona Didone» (P. Bono - M.V. Tessitore, *Il mito di Didone. Avventure di una regina tra secoli e culture*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 290).

⁴⁸ G.F. Busenello, *La Didone*, Venezia, Giuliani, 1641, I, 7, pp. 22-23. Cfr. Seviere, *Le nozze d'Enea con Lavinia*, cit., p. 90. Il mito di Didone è di matrice fenicia; s'incontra con i poemi omerici e in Virgilio, che lo ricava dal *Belli Punici carminis quae supersunt* di Cneo Nevio (II secolo a.C.), in cui si descrive il viaggio di Enea e la sua sosta africana, insieme all'episodio della fondazione di Cartagine; Elissa-Didone, figlia del re di Tiro in Fenicia, fonda la città dopo essere fuggita dalle sue terre, insanguinate dalle trame del fratello Pigmalione.

di manoscritti contemporanei, che forniscono elementi utili a valutare il sistema di diffusione⁴⁹.

Lo schema drammatico resta quello, collaudato a Venezia sotto l'egida degli Incogniti, di un melodramma che sfrutta i meccanismi della commedia, manipola liberamente gli spunti classici, valorizza le doti degli interpreti. Nell'avviso ai lettori si esalta l'impegno di «apportare diletto», che si traduce nella ricerca di una comunicazione diretta con «il genio e il gusto di chi ascolta o legge»⁵⁰. Il mito di Giasone alla conquista del vello d'oro è incorciato nel confronto tra il Sole e Venere, ma sostanzialmente lo spunto mitico conduce la rappresentazione verso una soluzione laica, affidata ad un generale e condiviso trionfo dell'amore. In tal modo il bello e affascinante Giasone, anziché affrettarsi a impossessarsi del vello d'oro, si compiace delle sue conquiste femminili e, ancor più, di sentirsi appagato per avere raggiunto il limite massimo del piacere:

Delizie, contenti
che l'ama beate,
fermate, fermate:
su questo mio core
deh più non stillate
le gioie d'amore.
Delizie mie care,
fermatevi qui:
non so più bramare,
mi basta così⁵¹.

Anche le donne sedotte da Giasone, tra le quali vi è Medea che agisce in incognito e come un'amante assoluta, parlano di sentimenti in termini struggenti; la regina di Colco, ragiona tra sé nella sala reale, confessando come preferisca cedere alla forza d'amore, abbandonandosi del tutto al disegno celeste:

⁴⁹ Cfr. Bianconi-Walker, *Dalla «Finta pazzia» alla «Verecondia»: storie di Fehbarmonica*, cit., pp. 379-387.

⁵⁰ G. A. Cicognini, *Giasone* (Venezia, Batti, 1649), in *Libretti d'opera italiani*, cit., p. 111. La prefazione così conclude: «Non resterò per questo di ricordarvi che l'uso o per meglio dire l'abuso de i nomi *idolo, dea, deità, fato, destino* e simili, son mere invenzioni poetiche» (ivi). Cfr., per un'analisi dell'opera, M. Curini, «... Vantaggioso patto toccar con gl'occhi e rimirar col tatto», *Drammaturgia poetica, retorica nel «Giasone» di G. A. Cicognini*, «Musica e storia», vol. XII, n. 1, aprile 2004, pp. 35-90.

⁵¹ *Ivi*, I, 2, p. 118.

Medea. Se dardo pungente
d'un guardo lucente
il sen mi feri,
se in gioia d'amore
si strugge il mio core
la notte e il dì,
se un volto divino
quest' alma rubò,
se amar è destino,
resista chi può⁵².

Allo stato di esaltazione amorosa si ricollegano i toni di un contrasto tragico tra Medea e il re Egeo, l'amante rifiutato, che determinano una falsa tensione, affidata al gioco di un petto «core» offerto al «ferro».

Medea. Sei ben risoluto?
Egeo. Il colpo attendo.
Medea. Guarda, non t'atterrìe.
Egeo. Un re non teme
Medea. Ecco il ferro –
Egeo. Ecco il core –
Medea. – pronto a ferir.
Egeo. – pronto a morir.
Medea. E già la destra a l'inclemenza adatto;
Egeo ti sveno.
Egeo. Io moro.
Medea. Ah tu sei matto.
Medea getta il ferro in terra e parte.
Egeo. Si parte, mi deride?
Si parte e non m'uccide?
Dove, dove fuggisti,
dove, lasso, sparisti, empia spergitura?
[...] O promesse tradite,
o fera, o empia, o ria,
dammi le mie ferite,
dammi la morte mia:
per terminar l'asprissimo cordoglio
morte mi promettesti, e morte io voglio;
morte sospiro e bramo,
e morte, morte ad alte grida io chiamo⁵³.

⁵² *Ivi*, I, 4, p. 123.

⁵³ *Ivi*, I, 5, pp. 126-127.

La stessa condizione di personaggi sottratti al contesto mitico investe Ercole e gli eroi Argonauti, le cui azioni appaiono invischiate nelle beghe quotidiane e sono motivate dall'agire diretto, piuttosto che dal volere del fato o dal capriccio di un dio. Il testo di Cicognini allinea anche prototipi comici, che tendono a guadagnare uno spazio sempre maggiore, fino a divenire protagonisti dell'opera buffa. Così Rosmina «giardiniera», nel vedere l'orto sconvolto dalle tracce inconfondibili di un incontro passionale, grida il suo desiderio di avere presto «un amante e un marito» (1, 3). Intanto, il confidente Oreste cerca notizie di Isifile, la regina di Lenno esule innamorata di Giasone: all'uomo non manca il pretesto per decretare l'inaffidabilità femminile: «Pria che servir a donne / vorrei divenir guerccio e zoppo e gobbo» (1, 6). Quando incontra Demo, il gobbo che tartaglia, intreccia con lui una scenetta divertente, che sviluppa in modo oppositivo una drammaticità declamatoria, venata di grottesco, come in una commedia con le maschere.

Demo. Son gobbo, son Demo,
son bello, son bravo,
il mondo m'è schiavo, [...]
s'io ballo, s'io canto,
s'io suono la lira,
ogni dama per me arde, e so- so-
so- so- arde, e so- so- so- so-
Oreste. E sospira⁵⁴.

Con il progredire dell'azione, la dimensione mitologica risulta schiacciata dall'intreccio teatrale; Medea, dopo una notte di passione con Giasone evoca, per mezzo degli incantesimi, i demoni per garantire l'impresa dell'amato. Entrambi, insieme agli Argonauti, entrano nel «recinto» del castello del vello d'oro, dove Giasone abbatte il toro; poi, una volta finita l'impresa, fuggono lasciando i figli e le cure del regno. Nelle *Grotte d'Eolo*, Giove, Eolo, Amore e un coro dei venti stabiliscono di punire il reo, e tra essi Amore risulta il più deciso. Il soggetto s'inoltra lungo il tracciato della vendetta divina, che si sviluppa nell'incontro tra i fuggiaschi e Isifile, la regina tradita: Medea e Giasone decidono la morte della donna in una scena i cui dialoghi si susseguono incessanti, svelando i pensieri segreti e gli inganni reci-

⁵⁴ *Ivi*, I, 7, p. 129.

proci; ma, solamente, Isifile sospira e si strugge. Un finale macchinoso e dispersivo, che dà spazio a tanti personaggi secondari, lascia il posto a confessioni e lamenti di Isifile, fino alla capitolazione dinanzi all'ardore irresistibile che provoca l'«aureo strale» di Amore; poi resta il commento di Zelfro, che giunge «sopra un cigno»:

Amor, io de' tuoi cenni
volante esecutor rapido venni;
or Giason, che gode
con Isifile sua fervidi amori,
con gl'aneliti miei
io scendo a terra a temperar gl'ardor⁵⁵.

Un altro evento di rilievo, da ricondurre al procedimento del riuso del mito sulla scena secentesca, è costituito dalla rappresentazione nel 1651, nel Teatro di Sant'Aponal, del dramma *La Calisto* di Giovanni Faustini, musicato da Francesco Cavalli. Vi agiscono Natura, Eternità, Destino (nel Prologo), Giove, Mercurio, Calisto «figliuola di Licione re di Pelasgia, vergine di Diana», Endimione «pastore innamorato di Diana, cioè della Luna», Diana «innamorata d'Endimione», Linfea «seguace di Diana», Giunone, Satiretto, Pane, dio dei pastori, Silvano, dio delle selve, un coro di menti celesti, un coro di ninfe arciere di Diana. L'azione, ambientata «ne' contorni di Pelasgia, regione del Peloponneso, che fu poscia detta Arcadia da Arcade figliolo nato di Giove, e di Calisto»⁵⁶, determina una convergenza tra poesia e musica, sospinge la narrazione, ricavata dalle *Metamorfosi* di Ovidio, verso il territorio della commedia patetica, venata da suggestioni comico-surreali, e restituisce una struttura d'interrelazioni interne davvero perfetta. L'originalità consiste nel gioco scenico che valorizza la distinzione tra aria e recitativo, entrambi abbreviati, e sfrutta la possibilità di costruzioni vocali⁵⁷. Insomma, si presenta come un caso singolare di costruzione di un genere misto sul sentiero del falso antico. L'intervento di Giove su Calisto, sacerdotessa votata al culto sacrale, è duplicato nell'interesse che Diana dimostra per il malinconico Endimione; l'intr-

⁵⁵ *Ivi*, III, ultima, p. 207.

⁵⁶ G. Faustini, *La Calisto*, Venezia, Giuliniani, 1651, p. 8.

⁵⁷ Quando Giove, per conquistare la fanciulla, si trasforma in Diana, non muta solamente costume, ma anche registro vocale, passando da basso a contraltino.

missione del divino nell'umano produce confusione, smarrimento e disinganno, mentre evoca i fantasmi amorosi.

In merito alla neutralità del mito nelle sue riletture moderne è possibile verificare nei teatri veneziani, nel corso del Settecento, una crescente disarticolazione che permette ad una pluralità di linguaggi scenici di modellare sia il racconto antico, sia la sua messinscena. La lista delle esemplarità comprende, intanto, *Adone in Cipro* (1676) di Gio. Matteo Giannini; un testo emblematico è *La divisione del mondo* (1675) di Giulio Cesare Corradi, musicato da Legrenzi, nel quale i figli di Saturno si spartiscono il dominio dell'universo: la terra e il cielo va a Giove, l'inferno a Plutone, il mare a Nettuno, mentre intorno le altre divinità amoreggiano e tramano. Gradualmente agli dei si sostituiscono, nel ruolo di protagonisti, gli eroi dei poemi di Omero e Virgilio, a partire dai drammi di Badoaro *Il ritorno di Ulisse in patria* e *L'Ulisse errante* fino ad *Eteocle e Polinice* (1675) di Tebaldo Fattorini⁵⁸.

L'aumentata richiesta di rappresentazioni produce un incremento incoerente degli sfruttamenti tematici; così le Furie intervengono per concludere la storia della *Rosinda* (1651) di Faustini; il muranese Aurelio Aureli, che nei suoi testi osserva una pratica poetica ligia alle esigenze del suo tempo, sviluppa una pluralità di moduli, desunti dalla classicità e rilanciati sul registro del confronto amoroso⁵⁹; allo stesso modo, Matteo Noris compone *Penelope la casta* (1685) e *Amore innamorato* (1686), quest'ultimo ispirato da Ovidio. Spesso la mitologia transita da altre soluzioni letterarie; sotto l'influenza di Marino e del marinismo, si hanno *L'Adone* (1676) di Giovan Matteo Giannini e *La Falsivena* (1695) di Rinaldo Cialli. Intervengono, poi, ulteriori fonti, quali *La Giursalemmite liberata*, che è trascritta da Giulio Cesare Corradi nel 1687, e ripresa per *Gli avvenimenti d'Erminia e di Clorinda sopra il Tasso* nel 1693. Predominano, inoltre, i drammi costruiti sopra spunti tratti dalla storia greco-romana⁶⁰, ma è facile notare

⁵⁸ Scrive Fattorini nella premessa: «Tu ritroverai questo drama nella sua disposizione poco accomodato alle regole insegnate dagli autori, perché essendo stato composto all'uso di questi teatri, l'autore di lui ha creduto non dover seguir altra legge che quella del diletto, né ha saputo prefiggersi altro fine che l'universal compiacimento» (Fabbrì, *Il secolo cantante*, cit., p. 225).

⁵⁹ Fra le sue opere si ricordano: *Amori di Apollo e di Lenocote* (1663), *Fatiche d'Ercole per Detanira* (1662), *Perseo* (1665), *Elena rapita da Paride* (1674), *Medea in Atene* (1676), *Teseo tra le rivoli* (1685).

⁶⁰ *Lisimano* (1675) di Cristoforo Ivanovich, *Il Nicomede in Bitinia* (1677) di Giannini sono entrambi ricavati dai libri di Giustino; *Leodicea e Polinice* (1695) di Noris è tratto da Appiano Alessandrino e da Erodotto; *Leonida in Tegea* (1676) di Nicolo Minato s'ispira alla *Laconiké* di

come, ben presto, si tenda a utilizzare trame elaborate sulla storia dell'età romano-barbarica⁶¹, e su quella medievale, di varia provenienza, dall'area spagnola a quella scandinava e alle altre contrade settentrionali dell'Europa. Tali modelli sembrano eguivalere per numero a quelli di derivazione classica⁶².

4. Mito e verità nel teatro dell'Arcadia

Sul finire del XVII secolo l'«aspirazione al teatro tragico»⁶³ scorre tra due argini letterari, vale a dire fra l'attrazione per il classico e lo slancio per la modernità delle forme. Sotto la veste di una complessa sperimentazione, sviluppata negli ambienti dell'Arcadia, s'insiste sulla funzione della tragicità, sia contro le limitazioni censorie provenienti dalle fila dell'erudizione ecclesiastica, a partire dagli interventi di Daniele Concina, sia nel confronto ineludibile con le soluzioni francesi. Nel *Paragone della poesia tragica* Pietro Calepio indica quelle che a parer suo sono le rigidità d'oltralpe, quando gli scrittori s'affannano a procurar diletto, magari attraverso distorsioni tematiche e travamenti morali; ma esalta la loro duttilità, perché essi non si lasciano ingabbiare — come fanno gli italiani — dall'imitazione pedissequa degli antichi⁶⁴. In un trattato apologetico dell'*Edipo* sofocleo, Calepio prefigura una tragedia che poggi sul «mirabile verosimile» e nella quale i personaggi siano consegnati ad una «mediocrità» più prossima alla com-

Pausania; *Teseo tra le rivoli* (1685) di Aureli e *L'amante eroe* (1691) di Domenico David sono tratti da Plutarco; *Elmire re di Corinto* (1687) di Vincenzo Grimani è ricavato da Aristofane; *Gli inganni felici* (1696) di Apostolo Zeno è tratto da Erodoto, Tacito, Giovenale, Seneca, Tiro Livio influenzano tanti lavori di fine secolo.

⁶¹ Ad esempio, *Atrida* (1672) e *Troila* (1677) di Noris, oppure *L'Odace* (1680) di Novello Bonis.

⁶² Una testimonianza preziosa per misurare il fenomeno della complicazione del racconto antico si trova sulle pagine del periodico «Pallade Veneta», stampato a Venezia dal gennaio 1687 al maggio 1688; nelle sue pagine si illustrano, con ampi descrizioni, gli apparati scenografici e le meravigliose mostruosità che popolano i teatri lagunari e, soprattutto, il San Giovanni Grisostomo. Cfr. E. Selfridge-Field, *Pallade Veneta. Writings on Music in Venetian Society 1650-1750*, Venezia, Fondazione Levi, 1985, part two, Documents, pp. 131-326.

⁶³ La definizione è tratta dal titolo di un capitolo del saggio di W. Binini, *La letteratura nell'epoca arcadico-razionalistica*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1986, vol. VI, p. 415.

⁶⁴ P. Calepio, *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia e sua difesa*, con l'apologia di Sofocle, Venezia, Zatta, 1770; la prima edizione appare a Zurigo nel 1732.

pllessità della natura umana e rispondenti alla necessità della *medietas* patetica che si respira in questi ammi⁶⁵.

Un caso di esasperazione della rimodulazione del modello s'incontra nella tragedia *Ulisse il giovane* (1720) di Domenico Lazzarini, in cui s'inscena l'ipotetica punizione, voluta dal fato nei confronti di Ulisse, reo di aver tradito Penelope, facendo vivere al figlio la stessa trappola omicida e incestuosa di Edipo; Ulisse il giovane uccide incon-sapevolmente il padre e ne sposa la figlia-sorella, prima di accersirsi.

Sul versante del teatro musicale, resiste la passione per il metodo pastorale, che rielabora le tematiche mitologiche alla luce delle definizioni teoriche e delle realizzazioni di fine Cinquecento, mantenendo vivo il gusto per il gioco trasformistico e parodistico; *La ninfa Apollo*, uno scherzo scenico-musicale, composto anteriormente al 1689 dal conte Francesco de Lemene, presenta una trama totalmente di fantasia, animata in modo ironico da una ninfa e da un pastore che si fingono entrambi Apollo; qualche decennio appresso Pier Jacopo Martello ne riprenderà il motivo nel 1708, sotto il titolo *Lo scherno degli dèi*⁶⁶. Un lieve sorriso pare avvolgere i miti divini, mentre le loro vicende si umanizzano e si travestono sotto le spoglie di un amore galante.

Endimione (1691) di Alessandro Guidi⁶⁷ segnala un ritorno alle modalità pastorali delle origini, con l'aggiunta di una sensibilità simbolica e di una *pietas* cristiana. Nell'opera di Guidi Gian Vincenzo Gravina scorge un prototipo attendibile del progetto mitologico-pastorale, funzionale alla cultura dei nuovi tempi. Gli stessi pensieri Gravina trasferisce nel *Discorso delle antiche favole* (1696), laddove attribuisce ad Omero la facoltà di essere «il mago più potente e l'incantatore più sagace»; la poesia riesce a rendere verosimile la mitologia, che a sua volta impressiona le menti e invita «a sognare ad occhi aperti». E altrove, nel trattato *Della tragedia* (1715), aggungerà come occorre recuperare i personaggi antichi e, insieme, la tradizione cri-

⁶⁵ Cfr. P. Calepio, *Apologia dell'«Edipo» di Sofocle contro la censura del signor di Voltaire*, Zurigo, 1742. Cfr. Binni, *La letteratura nell'epoca arcadico-razionalistica*, cit., p. 417.

⁶⁶ Cfr. M.G. Accorsi, *Pastori e teatro. Poesia e critica in Arcadia*, Modena, Mucchi, 1999, pp. 28, 188-189.

⁶⁷ Il melodramma, dapprima ideato sotto l'egida di Cristina di Svezia e, poi, sviluppato lungo 5 atti in endecasillabi e settenari con arie e cori, descrive l'amore dell'arante pastore e di Diana. È stato rappresentato nel 1691 dagli Arcadi nel Bosco Parrasio e stampato l'anno successivo a Roma con un *Discorso elogiativo* di Gravina. Cfr. ivi, pp. 29 e ss. Tra le altre opere di argomento classico si ricordano *Le navi di Enea* (1673), musicato da Marco Uccellini, *Il Giove d'Elide fulminato* (1677), in collaborazione con lo stesso compositore, e una *Dafne* del 1692.

stiana, per garantire la persistenza del vero⁶⁸. Nel progetto teorico arcadico si rafforza il nesso tra mito e verità che, per quanto concerne il teatro, si concentra sulla questione della verosimiglianza: per Gravina il verosimile può assumere la finzione favolista a condizione che rappresenti i fatti come sono o come dovrebbero essere, prefigurando quindi una natura affinabile⁶⁹.

L'esperienza arcadica, alle soglie del Settecento, risulta efficace nel processo di contenimento del cattivo gusto poetico e nella razionalizzazione dell'imitazione, secondo i principi aristotelici. Inoltre, gli scrittori di teatro non sono interessati a creare una nuova mitologia letteraria, al punto da manifestare posizioni di chiusura riguardo alle esagerazioni del mito⁷⁰. Nell'Arcadia bolognese si segnala l'attività di un gruppo di letterati, che comprende tra gli altri Gian Giuseppe Felice Orsi, Eustachio Manfredi e Pier Jacopo Martello, interessati ad elaborare forme drammatiche e di teatro musicale secondo i canoni rinnovati della favola pastorale⁷¹. Le opere di Martello affermano una concezione tragica che, alla luce della svolta poetica d'influenza francese,

⁶⁸ La "cristianizzazione" matura del racconto classico si attua anche sulla scena della tragedia a partire dall'*Aristodemo* (1654 e, poi, 1657) di Carlo de' Dottori, una tragedia nella quale Merope incarna un modello moderno di vergine-antarte, tra *pietas* e orrore, mentre Aristodemo il tirano cade sopraffatto («*Aristodemo*, Raptummi all'orrenda / faccia del mio delitto, o Furie, o mostri, / e renda il tetro carcere dell'ombra / a queste luci mie più grato aspetto. / Sommerge nel caos [...] / l'ombra mia scellerata; e sovra il capo / s'oda rotar di Sisifo il macigno» (Carlo de' Dottori, *Aristodemo*, a cura di Luigi Fassò, Torino, Einaudi, 1976, v. 7, p. 100)). Di formazione padovana, de' Dottori compone anche un poemetto mitologico, *La Galatea*, e un poemetto satirico, *Il Parnaso*, in cui Apollo compie un viaggio a Padova per risanarla dai mali: incontra un'allegria compagnia di giovani cultori della classicità e del connubio di ragione-bellezza. Per quanto riguarda il componimento di Guidi, considerando la sua debolezza poetica, appare alquanto sovrastimato da Gravina, lungo un percorso che conduce dalle teorie del platonismo alla scoperta della bellezza divina. Cfr. Accorsi, *Pastori e teatro*, cit., pp. 44-72, 83-90.

⁶⁹ Gravina è autore di *Tragedie cinque*, in cui sono contenute le opere *Palamede*, *Andromeda*, *Appio Claudio*, *Papiano*, *Servio Tullio*; sono lavori importanti per la storia della cultura primoseptecentesca.

⁷⁰ Lo stesso Gravina nella *Tragedia* (1715) prende le distanze dal genere melodrammatico, imputandogli una distanza notevole dalla verità, un arroccamento entro le incongruenze sentimentali e fiabesche. Cfr. ivi, p. 79.

⁷¹ Manfredi scrive nel 1696 *Dafni*, favola boschereccia per musica, seguendo uno schema di adattamento al gusto del suo tempo, «però dispensato dalle leggi rigorose della Poetica», e rispettando le prevalenze delle esigenze musicali (cfr. E. Manfredi, *Dafni*, Bologna, Eredi Sarri, 1696, p. 5). L'autore si affida ai canoni pastorali e sterilizza l'incidenza del mito, a vantaggio dell'umanizzazione dei soggetti antichi e di un'elicità moderna, che non si fonda sull'innocenza ma sulla virtù. Il protagonista Dafni è un pastore «ozioso», innamorato di Galatea, promessa sposa di Fileno: la situazione si complica perché la catena di amanti invaghiati di altri innamorati tende a definire un contesto sentimentale e romanzesco. Cfr. Accorsi, *Pastori e teatro*, cit., pp. 136-141.

sviluppa un processo espressivo svincolato dal lirismo e dalla prosaicità. L'unità di misura prevalente è data dall'idea di naturalità, intrisa di verosimiglianza e derivata dall'osservazione dei comportamenti degli uomini. Contemporaneamente, lo scrittore bolognese si convince dell'efficacia degli aggettamenti apportati sulle fonti antiche, che sollecitano innumerevoli sviluppi psicologici e patetici: nel caso di *Hfgenia in Tauris* (1709), tratta da Euripide, l'autore elabora un duplice raffronto della protagonista, da una parte con il fratello Oreste, al quale la unisce la tensione mitologica, dall'altra con Pilade, verso il quale prova un altro sentimento passionale.

Il catalogo delle opere martelliane annovera parecchi incroci con il territorio dell'antico; si ricordano l'opera per musica *Il Persseo* (1697)⁷²; *La Tisbe* (1697), «trattamento per musica», sviluppato in un ambiente boschereccio; *L'Apollo geloso* (1698), «scherzo pastorale fra le boscherecce campagne della Tessaglia prescelte da Apollo» quale sede «nel suo glorioso esiglio»⁷³; *Gli amici* (1699)⁷⁴; *L'Alceste* (1709), ispirata da Euripide, in cui si narra l'impresa di Ercole che trae Alceste dagli Inferi e la restituisce ad Admeto.

Inoltre, risultano significativi *L'Edipo coloneo* (1715), *Elena casta* (1721), in cui agisce l'Idolo di Elena che fa nascere la guerra tra greci

⁷² «Lettori, eccovi un'azione già nota che fa conoscere Persseo prima per semidio, poi per figliuolo di Giove. Questa non è una parafrasi e tanto meno traduzione dell'*Andromeda* di Pietro Cornelio» (P. J. Martello, *Teatro*, a cura di H. S. Noce, Bari, Laterza, 1980, vol. I, p. 3). La vicenda dell'opera, a cui collabora Manfredi, vede Persseo, figlio di Giove e Danae, «sconosciuto nella corte di Cefeo, e amante d'Andromeda», «principessa unica figlia di Cefeo e Cassiope e sposa promessa a Fineo», principe etiope. Nell'ultima scena del V atto, Giove ordina l'assunzione in cielo dei protagonisti: «Persseo, mio sangue, e voi / regi progenitori e regia prole / su, venite all'Olimpo, alme d'eroi. / E di nozze celesti il mondo indegno. / Io là nel ciel v'assegno. / presso l'Orse stellanti, ampio ricetto. / V'aggiungo agli astri, e fra gli dei vi accetto» (ivi, p. 43).

⁷³ Ivi, p. 73. La musica è di Giacomo Antonio Perri. È la storia della ninfa Coronide, di cui s'innamorano due pastori Emonio e Nomio, sotto cui si cela Apollo; costui regala alla donna uno specchio, «il primo che mai si vide» (ivi, p. 74). Per gelosia il dio ingannato ferisce inavvertitamente la ninfa: «Nomio (Apollo) – Ah traditori! vi lascerai la vita. (*Andando verso Emonio*) / Emonio – Agili piante, alta (*fugge*) / Nomio – Giungerotti il mio dardo. (*volendo ferrir Emonio, ferisce Coronide nel fianco*) / Coronide – Ahi son ferita! (*sviene*) / Nomio – Ma la man forsenata / dove colpì? Cade il mio ben? Soccorso (*la sostiene*) / Ah gelosie malnate / ecco i vostri bei colpi! O voi Virtuti / che delle piaghe agli usi / col mio raggio vital nell'erte intisi, / voi nella piaga sua correte al duolo» (ivi, 3. ivi, p. 106). Infine Apollo sposa Coronide e trasforma in girasole Clizia, sua innamorata inquieta. Nell'opera agiscono ancora Orfeo ed Euridice.

⁷⁴ Si tratta di un «trattamento pastorale per musica», composta dal conte Pirro Albergati, in cui Martello, scusandosi per avere inserito parole «poco cattoliche», giustificandole per licenza poetica, sviluppa un incrocio d'amore tra promessi sposi: i fratelli Aci e Clori sono legati rispettivamente a Tirsi e Filii, ma ben presto ciascuno s'innamora della donna dell'altro e ne è ricambiato.

e troiani, *Edipo tiranno* (1723). Piacevole è la bamboccia, burattinata o farsa *Lo starnuto di Ercole* (1717), che conduce l'eroe nel paese dei pigmei; seguono *L'Euripide lacerato e il fior d'Agatone* (1729), la farsetta *Il pianto dell'H* (1723), con la presenza di Rima, Rimatore (Mirtio), Saito, Pedagogo, Momo e cori, *Il Femia sentenziato* (1724)⁷⁵, la «favola pescatoria» *L'Arianna* (1723), che canta l'unione di Bacco e Arianna. Il gruppo degli arcadi bolognesi chiude ben presto una fase di esperimenti che fondono insieme il modello pastorale e i motivi mitologici, mantenendo uno sguardo sulle forme della teatralità francese e una particolare attenzione per il problema dell'utilizzazione delle favole in un contesto attuale⁷⁶.

5. «Merope» da Zeno a Maffei

Quando nel 1711 realizza il dramma *Merope*, con la musica di Francesco Gasparini, Apostolo Zeno sceglie di non firmare il libretto per i «guasti» apportati al suo testo senza avvertirlo, per «accomodarlo al gusto de' musici», con aggiunte e alterazioni d'intero scene. Eppure, Zeno insiste nel giudicarlo la migliore tra le sue opere teatrali, tanto da progettarne una versione tragica in endecasillabi, svincolata dalla scansione melodrammatica in aritte. Non riuscirà, però, a realizzare il suo proposito perché, due anni dopo, sulla scena veneziana trionfa un'altra *Merope*, quella di Scipione Maffei. Invece, l'edizione di Zeno avrà, soprattutto a partire dal 1734, una nuova veste e un notevole successo, mediante la revisione fatta da Domenico Lalli, la musica di Gemignano Giacomelli e l'impegno di una compagnia di cantanti che comprende il castrato Carlo Broschi, detto Farinelli, nella parte di Epitide, il castrato Gaetano Majorano, detto Caffariello, nella parte di Trasimede, il tenore Francesco Tolve, nelle vesti del malvagio Polifonte, e la prima donna Lucia Facchinelli.

Intanto la versione di Zeno s'innesta decisamente sulla tradizione che ha inizio con *Cresfonte*, la tragedia perduta di Euripide, elaborata dapprima nel Cinquecento da Pomponio Torelli nel 1589, e poi, in Francia nel 1701 da Joseph de La Grange, con il titolo *Amasis, roi*

⁷⁵ L'argomento è tratto dai libri I e XXII dell'*Odissea* e «si rappresenta in una piana sotterranca tra il fiume Lete e i Campi Elisi» (ivi, p. 592).

⁷⁶ Cfr. i due importanti scritti teorici di Martello, *Del verso tragico e Della tragedia antica e moderna* (Roma, Gonzaga, 1715).

d'Egypte. Nell'Argomento, che introduce la lettura dell'opera, Zeno sottolinea come, nel xv capitolo della *Poetica*, Aristotele giudichi la tragedia euripidea una perfetta esemplificazione della sospensione tragica, perché evidenza soprattutto la condizione di Merope, che scopre l'identità del figlio perduto nel momento stesso in cui sta per ucciderlo. Anche nel testo zeniano si dà spazio all'azione di Polifonte, il tiranno che ha ucciso uno sposo e due figli a Merope, regina vittima e donna combattiva, che per effetto degli inganni reali indirizza il proprio odio vendicativo contro il terzo figlio, che le è sconosciuto. La ricerca di una soluzione scenica originale si risolve stavolta con l'arrivo di un vecchio che ferma l'assassinio, svelando alla madre l'identità del figlio⁷⁷.

La visione mitologica di Apostolo Zeno si è già precisata con *Il Narciso* (1696); nell'Argomento il poeta preferisce non raccontare in dettaglio al lettore la favola di Narciso, perché potrebbe risultare triste, fino a scoraggiarlo, pertanto lo invita a vederla rappresentata; poi fa riferimento alla soluzione fissata dalle *Metamorfosi* di Ovidio e scrive: «Il carattere di Eco ti riuscirà tanto nobile, quanto nuovo; perché in

⁷⁷ La traccia tematica, come indica lo stesso Apostolo Zeno, è tratta dal libro quarto di Pausania e dal libro secondo della *Biblioteca* di Apollodoro: «Crestonte, uno della famosa prosapia degli Eraclidi, cioè a dire dei discendenti di Ercole, fu re di Messenia e marito di Merope, figlia di Cipselo re di Arcadia. Per suggestione di Polifonte, che pur era degli Eraclidi, egli proditoriamente fu ucciso da Anassandro, servo confidente della regina, insieme con due tenuti figliolini che presso di lui si trovavano. Epito, che da me nel dramma vien nominato anche Epitide, suo terzo figliuolo, non soggiacque alla stessa disavventura perché allora in età ancor tenera trovavasi in ostaggio appresso Tideo re di Eolia. Morì Crestonte, non si poté venir in chiaro dell'autore di tal misfatto, perché Anassandro fu tenuto occulto gelosamente da Polifonte. Il sospetto cadde sopra la regina per essere stato l'uccisore suo confidente e suo servo; e questa voce fu avvalorata con arte anche da Polifonte. Ciò la esclude dalla reggenza, e Polifonte fu dichiarato re con obbligo di dover render lo scritto ad Epitide ogni qual volta questi capitasse in Messenia e fosse in età di governar da se stesso. Il tiranno in tal mentre, invaghitosi di Merope, procurò di averla in moglie; ma questa chiese dieci anni di tempo, sperando che in tal mentre o si scoprisse il vero autore del commesso misfatto, o che il figliuolo già fatto adulto venisse a prendere il possesso della sua eredità e del suo regno» (*Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, cit., pp. 289-290). L'azione scandisce una successione di rapimenti e di trame occulte, volte a garantire a Polifonte la continuità del trono; intanto la città è assediata da un mostroso cinghiale: il riferimento è ad una delle fatiche di Ercole e ad un episodio simile che Guarini ha introdotto nel *Pastor fido*. La vicenda tragica ha inizio con l'arrivo di Epitide in Messene, sotto mentite spoglie; il tiranno tenterà di trasformarlo in un'arma per travolgere l'infelice madre. Tra le varie riprese della *Merope* di Zeno si segnalano quelle musicate da Alessandro Scarlatti (1716), Andrea Stefano Fiore (1716), Luca Antonio Predieri (1729), Carlo Broschi, Farinello (1732); e dopo la riletture di Lalli-Giacomelli nel 1734, si hanno quella di Giuseppe Scarlatti (1740), di Niccolò Jommelli (1741), di Domingo Miguel Bernabè Terradellas (1743), di Davide Pietro (1744), di Matteo Capranica (1751), di Giovanni Battista Borghi (1768), forse su libretto di Pietro Metastasio, e di Tommaso Traetta (1776).

esso vi scorgerai una fierezza, propria al sesso per introdursi nell'amore di Narciso, col fingersi totalmente nimica d'amore, e solo amica della fatica, e della caccia»⁷⁸.

L'interesse di Scipione Maffei per il teatro si congiunge ad un ampio proposito riformista, che prevede tra l'altro la valorizzazione dei grandi capolavori tragici e comici del Cinquecento italiano, a partire dalla *Sofonisba* di Trissino. Il progetto è guidato dall'attore Luigi Riccoboni, in arte Lelio, e dalla moglie Elena Balletti, in arte Flaminia; ed è condiviso da un gruppo di letterati, tra cui, oltre a Maffei, spicca la presenza del marchese bolognese Orsi, sostenitore di una ripresa scenica italiana, da attuare riprostando la tragedia, in garbata polemica con le tesi francesi e a favore di una poesia teatrale, che metta in risalto le doti dell'attore e lasci all'autore il merito di una resa letteraria il più naturale possibile⁷⁹. Anche Martello comprende il senso dell'azione teatrale di Riccoboni, «vero riformatore de' recitamenti italiani» che, mentre favorisce il «mescolamento» di drammaturgie diverse, compresa quella francese, progetta di «ingentilire il costume pur troppo villano de' vostri istrioni, col rendere l'antico decoro alla comica professione»⁸⁰. La riforma di Riccoboni progetta come si debba agire, prima di tutto, sul terreno dell'arte rappresentativa, contrastando il «disuso di rappresentare cose in verso», una dimenticanza che rende la recitazione ridicola o artefatta, come ricorda nell'erudita dissertazione premessa alla tragedia *Atrarsese*⁸¹. Durante il periodo veneziano di Lelio e Flaminia ha luogo l'atteso incontro con Scipione Maffei⁸².

⁷⁸ A. Zeno, *Poesie drammatiche*, Torino, Prato, 1795, vol. I, p. 74. Nel lavoro agiscono, oltre a Eco e Narciso, Cidippe, Uranio, Lesbino e Tirreno; la scena è posta in Beozia. Tra le altre opere d'argomento antico, presenti nella raccolta, si segnalano, oltre *Merope*, nel vol. VI *Ifigenia in Aulide* (1714) e nel vol. VIII *Andronaca* (1724).

⁷⁹ Sulla polemica Orsi-francesi cfr. A. Galletti, *Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel secolo xviii*, Cremona, Fezzi, 1901, pp. 16-18.

⁸⁰ P. J. Riccoboni, *Della tragedia antica e moderna*, cit., p. 233.

⁸¹ Cfr. L. Riccoboni, *Prefazione all'Atrarsese* di G. Agosti, Venezia, Tomassini, 1714.

⁸² Maffei parla del fatto in una lettera rivolta a Muratori nel 1710: «Avendo io gran voglia di scernere gli schemi, che i francesi ci fanno per cagnone del nostro teatro, ho dato alla insigne compagnia di Lelio e Flaminia diverse tragedie antiche e moderne, che sono riuscite ottimamente. Ora mi è anche venuto in capo, di fare sotto il nome dello stesso comico una raccolta di *Tragedie italiane* a uso del teatro ridotte alla moderna rappresentazione» (S. Maffei, *Epistolario 1700-1755*), a cura di C. Garibotto, Milano, Giuffrè, 1955, «A Ludovico Antonio Muratori», Roma, 23 agosto 1710, vol. I, p. 53, n. 41). Maffei chiede a Muratori di indicargli almeno due tragedie del Cinquecento, oltre alla *Sofonisba*, alla *Semiramide* di Muzio Manfredi da Fermo, all'*Edipo* di Orsatio Giustiniani, («questa sola ammetto, di cose tradotte ab excellentiam») e al *Torissimondo* di Torquato Tasso.

Il fervore tragico di Riccoboni s'affida, dunque, alla tutela di Maffei; nel 1711 recita al San Luca *Ifigenia in Tauris* di Martello⁸³. Nel 1715, l'attore stesso adatta ad uso scenico *Sesostri*, il melodramma di Zeno-Pariati, eliminando la partitura musicale; si tratta di un omaggio a due poeti ammirati, ma è anche un segno dell'importanza che ricopre il laboratorio veneziano, un ambito che, talora, sa accogliere e valorizzare il ruolo di quegli intellettuali che hanno eletto la città lagunare a rifugio politico e culturale⁸⁴. Al culmine della fase veneziana di Riccoboni si pone la riuscita messinscena della *Merope* di Maffei. Dopo la prima modenese, avvenuta il 12 giugno 1713, il destino della tragedia corre verso la rappresentazione più rilevante, quella al Teatro di San Lucas. Il trionfo della *Merope* si colloca nel punto più elevato della sperimentazione di Riccoboni; è il risultato di un'azione condotta oltre le secche della professione comica, coinvolgendo nel rinnovamento della scena settori artistici contigui, ma spesso dimostratisi ostili. Una parte ampia di merito spetta alla straordinaria Flaminia, amica dei letterati, emula dei poeti nelle Accademie; è lei la prima donna della *Sofonisba*, della *Semiramide*, dell'*Ifigenia in Tauris*, è lei Aspasia nell'*Ariarasse* di Agosti, è lei, soprattutto, Merope.

Il punto di forza dell'elaborazione maffeiana, cinque atti in endecasillabi scolti, è l'amore materno di Merope, che si riveste di vengature anti-tiranniche. Il testo propone un modello tragico che insiste sulla libera interpretazione del prototipo mitologico e persino sulla distanza formale dalla tragicità francese; ma, in questo caso, il momento della decisione di uccidere il figlio, che le sta dinanzi sotto altre spoglie, non è particolarmente efficace, anche perché la coerenza drammatica si disperde nelle verbosità di un dialogo che rimanda alla coerenza di un sicuro amore materno:

⁸³ La tragedia è dedicata, nell'edizione a stampa, pubblicata in occasione delle recite veneziane, ad Apostolo Zeno: «Dimani si reciterà nell'arena l'*Ifigenia* tragedia del Martelli [...] L'anno venturo voglio far recitare anche le altre» (Maffei, *Epistolario*, cit., vol. 1, p. 81, n. 60, «Ad Ottolino Ottolini», Verona, 26 agosto 1711). «Dite al sig. Martelli che la sua *Ifigenia* ha avuto infinita attenzione, e grandissimo applauso [...] Ho persuaso Lelio a farne due in Venezia nel prossimo carnevale, e a far la Rachele di Quaresima» (ivi, p. 83, n. 62, «Ad Ottolino Ottolini», Verona, 15 settembre 1711).

⁸⁴ E il caso per l'appunto di Pietro Pariati, esule dal ducato di Modena, divenuto uno dei collaboratori più stretti di Apostolo Zeno.

⁸⁵ «Ieri sera si è recitata la v volta, gli scanni il pe' pian e la soffitta sono stati pieni di gente nobile. Più di 20 volte è stata interrotta la recita dall'applauso, dalle esclamazioni, e da sentizioni stranisismi [...] I Teatri per musica sono sbancati interamente. Questa sera si recita la VI volta»

Egisto – O cara madre,
se in questo punto mi vedessi!
Merope – Hai madre?
Egisto – Che gran dolor fia 'l tuo!
Merope – Barbaro, madre
fui ben anch'io e sol per tua cagione
or no 'l sono più; quest'è ciò che ti perde.
Morrai, fiero ladrone.
Egisto – Ah padre mio,
tu me 'l dicesti un dì ch'io guardassi
dal por già mai nella Messenia il piede.
Merope – Nella Messenia? E perché mai?⁸⁶

Pure il finale giunge repentino, simile ad un'intensa preghiera di una donna affine consolata:

Merope – O lodato sia tu che tutto reggi
e che tutto disponi. Andiamo, o caro
figlio, tu sei già re: troppo felice
oggi son io; senza dimora andiamme,
finché bolle nei cor sì ben desio⁸⁷.

La passione teatrale di Maffei si riveste di poeticità e di recuperi della tradizione italiana. Un altro lavoro, in cui elabora un tema mitologico misto tra il modello e l'invenzione, è il melodramma *La fida ninfa* (1730), musicato da Benedetto Marcello, nel quale agiscono Giunone ed Eolo; il testo, che si conclude in modo rasserenante, segue le vicende di Oratio, «corsaro, e signor di Nasso isola dell'«Egeo», di Morasto, Osmينو, Narete, «pastor di Sciro», e delle sue figlie Licori e Elpina. Confidando di potere ispirare la storia teatrale italiana, il letterato veronese stampa nel 1738 una raccolta, in tre tomi, di tragedie, tra le quali colloca *Edipo re* di Sofocle, tradotta da Orsato Giustiniani e destinata al Teatro Olimpico di Vicenza, la *Merope* di Pomponio Torelli, *L'Oreste* (1525) di Giovanni Rucellai, *Asiatiche* (1589) di Bongioanni Gratarolo⁸⁸. Per Maffei la cagione del declino tragico è da

(Maffei, *Epistolario*, cit., n. 125, «A Bartolo Pellegrini», Venezia, 24 gennaio 1714, vol. 1, p. 157). Cfr. T. Coppelli, *Il teatro di Scipione Maffei*, Parma, Baitati, 1907, pp. 123 e ss.

⁸⁶ S. Maffei, *Merope*, in *Teatro*, Verona, Tumemmani, 1730, iii, 4, pp. 54-55.

⁸⁷ Ivi, v, ultima, p. 84.

⁸⁸ S. Maffei, *Teatro italiano o sia scelta di tragedie per uso della scena, premessa una storia del teatro e difesa di esso*, Verona, Vallarsa, 1723-1725, tt. 3.

ascrivere all'affermarsi dei drammi per musica: «Furon essi da principio adornati di musica assai men lontana dal recitare, e che non interrompeva le azioni, e i discorsi, né faceva perdere ogni bellezza di parole, e di sentimenti, onde assai meno offesa ne rimanea la poesia; ma tanto si andarono poi trasformando di tempo in tempo, che giunsero a guastar mirabilmente l'un'arte, e l'altra»⁸⁹.

Alla base della dissertazione e della raccolta s'avverte l'intento di ritrovare un equilibrio tra poesia e recitazione, tale da ricondurre la scena italiana ad uno splendore invidiato persino dai francesi. È consapevole, inoltre, di quanto valga l'apporto ingegnoso di valenti comedianti, come è avvenuto con i coniugi Riccoboni, per riuscire a dare all'invenzione teatrale la fisionomia di un'arte utile e sublime.

6. L'incanto delle antiche favole

La scena settecentesca è segnata dal confronto serrato tra le utopie riformistiche e la cultura materiale del teatro. Anche il recupero della materia mitologica si attua entro lo schema di un ammodernamento necessario. Nel trattato *Della Perfetta poesia italiana* (1706), che può essere considerato una delle espressioni più significative della poetica del «buon gusto» per il XVIII secolo, Ludovico Antonio Muratori codifica una visione immaginativa collegabile alle «fantasie» e alle apparenze che costituiscono l'«anima della poesia»; «il rimirar rappresentate alla fantasia nostra cose per altro spiacevoli, orride, e terribili, come un drago, una tempesta di mare, una tigre, ci porge diletto perché l'imitazione ci fa vedere senza verun nostro pericolo quelle cose medesime, che ci sogliono spaventare, e possono nuocerci, se son vere, non dipinte». La forza della parola, dunque, allora e rappresenta «verità» conosciute oppure incognite⁹⁰. E aggiunge:

Ha grand' obbligazione l'animo mio a quel poeta, a quel dipintore, il quale coll'arte sua mi conduce a rimirar, come con gli occhi aperti, la famosa caduta di Troia, le prodezze d'Achille, o d'Enea, e tanti meravigliosi giri d'Ulisse rammingo sul mare. A dispetto del tempo trapassato, e de' luoghi lontanissimi, io veggio presenti quelle cose, quelle azioni; odo le lor parole, i lor senti-

⁸⁹ Cfr. *Ivi*, t. I, p. VII. B. Gratarolo, *Astianatte trageidia*, Vinegia, Salicatio Allobello, 1589.

⁹⁰ L.A. Muratori, *Della Perfetta poesia italiana*, a cura di A. Ruschioni, Milano, Marzorati, 1971, vol. I, cap. XIV, pp. 171-173.

menti, quasi alla stessa maniera, con cui me le avrebbe fatte vedere, e udire il senso esteriore⁹¹.

Poi, passa ad analizzare le incongruenze delle rappresentazioni teatrali, l'inverosimile introdotto dai melodrammi e dai drammi con arie e canzonette, che attraverso la dolcezza del canto e della melodia ha finito per abbagliare gli uditori: «ma che più ridicola cosa ci è di mirar due persone, che fanno un duello cantando? che si preparano alla morte, o piangono qualche fiera disgrazia con una soave, e tranquillissima arietta?»⁹². Da qui la necessità di riformare la poesia teatrale, perché torni ad affidarsi a versi ben scritti e recitati, che contengano in sé una «segreta nobile attrattiva» e una naturale armonia, accrescendo il diletto e la gravità della tragedia. Nello stesso tempo, occorre evitare di proporre soluzioni tematiche del tutto incoerenti rispetto ai modelli antichi.

Molto meno ci parrà probabile, dopo aver letto le antiche tragedie, che Pirro, ed Ulisse in mezzo alle rovine ancora fumanti di Troia, in mezzo a i cadaveri, e alle lagrime di tanti prigionieri, e miseri Troiani, ardano sì caldamente d'amore, il primo per Andromaca, il secondo per Polissena. È veramente un bel piacere l'udire i tenerissimi ragionamenti, le gelosie, le paure, le languidezze di que' poveri eroi, sì mal concii da Cupido⁹³.

Il passaggio più rilevante rimane l'esperienza di Pietro Metastasio, allievo e figlio adottivo di Gian Vincenzo Gravina, che prospetta e realizza un'efficace coerenza rappresentativa tra favola, parola poetica, musicale e interpretazione⁹⁴. Da parte sua Gravina crede nella possibilità di restaurare la prestanza tragica della classicità e della cristianità, che si fonda sulla possibilità di applicare al tempo presente il «carattere» dei personaggi antichi, intorno ai quali si combinano «effetti strepitosi» tali da destare nello spettatore una mescolanza di compassione e spavento. Nel trattato *Della tragedia*, che accompagna le sue scritte teatrali, insiste sull'esigenza di garantire sulle scene la persistenza del rapporto tra mito e verità⁹⁵. Il discorso di Gravina discende da una

⁹¹ *Ivi*, p. 173.

⁹² *Ivi*, vol. II, p. 581.

⁹³ *Ivi*, p. 593.

⁹⁴ La produzione teatrale di Metastasio e il suo rapporto con il mito sono trattati in un altro capitolo del presente volume.

⁹⁵ Cfr. G. V. Gravina, *Della tragedia*, in *Prose*, a cura di P. Emiliani Giudici, Firenze, Bar-

particolare visione della poesia, che incanta e ammalia per effetto del potere magico dei suoi artefici, che ha anche il compito di rendere verosimili le favole, mentre la mitologia scuote gli intelletti con l'invito «a sognare ad occhi aperti»⁹⁶.

E l'indicazione che l'Arcadia affida al Settecento, che influenza anche la scrittura teatrale, da Metastasio in poi e che risente delle sperimentazioni del secolo XVII, nel tentativo di arginare il cattivo gusto e di rendere efficace il sistema imitativo, oltre il rispetto della rilettura aristotelica. I poeti drammatici di questa età tendono ad evitare la tentazione di una nuova mitologia letteraria, sebbene con il passare degli anni si accrediti la scoperta, davvero dirompente, della teatralità di Shakespeare; emerge un surrogato mitologico, in cui confluiscono figure e caratteri teatrali tratti dalla quotidianità, veri e propri originali di un eroismo esistenziale, affidato ai toni sentimentali e patetici del dramma borghese, che giunge nelle contrade italiane dal resto d'Europa.

Il peso che nel dibattito drammatico italiano hanno i tragici francesi, e soprattutto Corneille e Racine, è confermato dai trattati settecenteschi, che spesso insistono nel proporre una comparazione tra il pensiero antico e l'esperienza d'oltralpe. Così, nel suo *Trattato della perfetta tragedia* il marchese Giuseppe Gorini Corio ha modo di sostenere come la «favola tragica», definita una codificazione dei comportamenti umani, «esposta in persone grandi su 'l teatro», sullo schema del verosimile e del maestoso allo scopo di insegnare e dilettere, possa basarsi sia su un'azione inventata, sia su un fatto storico, sia su forme miste di elaborazione. «E la ragione si è, che l'idea della tragedia non essendo d'insegnarci un'istoria, ma bensì di rappresentarci un'imitazione di costumi»⁹⁷. Al dramma francese rimpovera, invece, la tendenza a inserire situazioni inverosimili per «esservi quasi in tutte qual-

bera, Bianchi e comp., 1857, pp. 156-157. Le sue *Tragedie cinque, Palamede, Andromeda, Appio Claudio, Papiniano, Servio Tullio*, realizzate nel 1712 e pubblicate a Napoli nel 1715, sono segnate da un classicismo che non riesce a nascondere uno spirito polemico contro la tirannide politica e il clericalismo.

⁹⁶ Cfr. G. V. Gravina, *Delle antiche favole*, Roma, de Rossi, 1696, a cura di T. Carena, Co-senza, Brenner, 2003. Cfr. M. Belpomer, *Mito e poesia in Vico e in Gravina*, in *Mito e letteratura dall'Arcadia al Romanticismo*, a cura di P. Ghbellini, Roma, Theograph, 1993, pp. 45-51; G. Prandolini, *Il mito nelle poetiche e nella poesia dell'Arcadia*, in *Id., Teatro tragico*, Milano, Agnelli,

⁹⁷ G. Gorini Corio, *Trattato della perfetta tragedia*, in *Id., Teatro tragico*, Milano, Agnelli, 1744, t. 1, p. 5. I tre tomi della raccolta comprendono, tra le altre creazioni teatrali, due lavori di matrice greca, *Ecuba* e *Aslanatre*, insieme a testi tratti dalla storia sacra, come *Baltassarre*, da quella romana, come *Bruto* e *Agrippina*, e da altri argomenti.

che poco di romanzesco, esservi continuamente sentimenti, che ben lontano d'imitar la natura ci formano caratteri chimerici»⁹⁸. Dopo essere entrato nel merito del trattamento delle storie, sulla scia delle idee di Gravina, Gorini interviene sulle caratteristiche dell'imitazione, un procedimento che, se rispettoso delle regole e dell'equilibrio, valorizza l'opera nuova, anziché appiattirla sul modello:

Merita lode colui, che servendosi di un fatto uguale ad un altro diversamente lo porta, o gli dà estro differente, o coll'aggiugnervi, o levargli circostanze nel forma un'opera tutta sua, come l'*Edippo* di Sofocle, sul fondamento del quale, ben nove *Edippi* sono sorti a mia cognizione, e ciascun autore non lascia d'essere imitatore di Sofocle, benché sia nel medesimo tempo creatore di nuovo poema: così l'*Iffigenia*, la *Merope*, la *Sofonisba*, e molte altre, nelle quali chi coll'aggiugnere, chi col levare, chi col differenziare in qualche parte si sono formati una nuova tragedia sul fondamento totale di un'altra»⁹⁹.

Infine, sul piano tematico è interessante sottolineare come un osservatore minore del panorama poetico settecentesco, sappia scorgere nei poemi di Omero due libri-mondo, in cui si rappresenta sotto forma favolistica «l'umana vita». E il teatro, assumendo la materia antica, offre agli uditori la possibilità di riconoscere se stessi, come dinanzi ad uno specchio.

Sul versante teorico, si assiste ad un intrecciarsi di voci che prefigurano riforme sul piano letterario, mentre la pratica scenica sancisce la trasgressione del rispetto delle regole, fino all'inverosimile. Un ambito in cui gli spunti mitologici continuano a prevalere è quello dei balli set-tescenteschi, i cui soggetti coreografici insistono sul coinvolgimento di protagonisti e figure del mito; con il trascorrere degli anni, si controlla meglio la coerenza dell'intreccio e si definisce una sorta di tragedia danzata, riaffermando una vocazione archeologica per l'arte dei cenii che proviene dall'antichità e fa riferimento ai modelli classici¹⁰⁰. Anche

⁹⁸ *Ivi*, p. 10. «nell'udir due donne nelle tragedie francesi sembra udire più che due filosofi in Atene» (*ivi*, p. 11). Il letterario disapprova, poi, quanti tra gli italiani tendono a dilatare la trama introducendo eccessi e orrori, citando la truce *Semiramide* di Muzio Manfredi, «fondata sull'attore infame della madre per il figliuolo, la quale svena di propria mano l'innocente sua figliola, e muore insieme, e due di lei pargolitti» (*ivi*, p. 24).

⁹⁹ *Ivi*, p. 39.
¹⁰⁰ Cfr. J. Saporites, *Invito allo studio di due secoli di danza teatrale a Venezia*, in *Balili teatrali a Venezia (1746-1859)*, catalogo generale cronologico a cura di E. Ruffin e G. Trentin, Milano, Ricordi, 1994, vol. 1, pp. IX-XXVIII.

se aumentano progressivamente i temi esotici, patetici e romanzeschi, il catalogo dei riferimenti arcaici è sostenuto¹⁰¹.

Un cenno a parte merita Carlo Goldoni, che negli anni dell'esordio insegue il sogno di una rimodulazione del tragico sia entro lo schema dei drammi per musica, sia mediante un teatro specchio morale del mondo. Gli spunti tematici, però, sono per lo più derivati da materiali eterogenei e da modelli melodrammatici precedenti¹⁰². Molti anni appresso, nel 1759, quando è poeta di compagnia del San Luca, il commediografo elabora tre drammi classicheggianti, *Gli amori di Alessandro Magno*, *Artemisia* e *Enea nel Lazio*, all'interno di un ciclo di composizioni, presentate al proprietario del teatro, Francesco Vendramin, come una novità strepitosa. Immagina, infatti, un nucleo di nove testi che dovranno avvalersi di «vari metri, e vari pensieri» e saranno collocati sotto la copertura mitologica delle Muse, insieme a un'introduzione intitolata *Il monte Parnaso*. Purtroppo il sogno di rinnovare il repertorio della stagione 1759-1760 si arena di fronte alle consuete difficoltà economiche e professionali¹⁰³.

¹⁰¹ Nell'area veneziana, la più documentata, si segnalano le creazioni di Francesco Turchi: *Il trionfo di Bacco e Arianna* (1746), *Ballo nella reggia di Pallade. Il giudizio di Paride, Ulisse nell'isola di Circe* (1747), di Francesco Catenella: *L'impegno di Bacco e Arianna* (1747), di Giacomo Brighenti: *Achille in Sciro* (1747). E più oltre: *Venere e Adone* (1766) di Giuseppe Fabiani, *L'acquisto del vello d'oro* (1767) di Vincenzo Monari, *La favola di Apollo e Dafne* (1767) di Domenico Rossi, *Diana e Arctone* (1769) di Giuseppe Bani, *Ofreo e Euridice* (1770), *Giason e Medea* (1771), *Il sacrificio di Ifigenia* (1772), *Telmaco nell'isola di Calipso* (1777) di Carlo Le Picq, *Paride e Enone* (1770) di Domenico Andriani. Fortunato Viganò propone al San Samuele di Venezia *Diana sorpresa* nel 1774, *Andromeda e Perseo* nel 1775, *Andromaca in Egitto e Oreste o sia la morte di Clitemnestra* nel 1776, *Diana al bagno* nel 1782, *Miosse re di Creta o sia la fuga di Arianna e Fedra* nel 1783, *Il trionfo di Arianna, o sia Arianna abbandonata da Tesea, e soccorsa da Bacco* nel 1783. Antonio Tancard crea *Il ratto di Proserpina* (1774); ancora Fabiani è autore di *Amore e Psiche* (1778); Innocenzo Gambuzzi compone *Gli amori di Calipso* (1784), eccetera. Verso la fine del secolo si ricordano di Salvatore Viganò: nel 1795 *Diana e Endimione* per il Teatro La Fenice; nel 1796 *Il consiglio di Giove. La morte di Ettore e La morte d'Ippolito e Fedra*. Nel 1813 alla Scala di Milano si registra una rivoluzione stilistica e l'affermazione della danza pura con *Prometeo* sempre di Viganò.

¹⁰² Negli anni 1734-1738 Goldoni, quando è attivo nel Teatro Grimani di San Samuele, compone tragicommedie che recuperano il contrasto tra malvagità e innocenza, amore e dovere, eroismo e viltà, senza ricorrere in modo diretto a fonti antiche; scrive *Belisario* (1734), *Rosmonda* (1735), *Griseida* (1735, opera approntata per Antonio Vivaldi e tratta dal dramma di Zeno, poi elaborato da Pariani, e da Riccoboni con le maschere), *Rinaldo di Monti Albano* (1736).

¹⁰³ Cfr. Carlo Goldoni e il teatro di San Luca, carteggio inedito, a cura di D. Mantovani, Venezia, Marsilio, 1979, pp. 123-132. Il ciclo comprende la tragicommedia *Gli amori di Alessandro* (Chio), rappresentata nell'autunno del 1759 con scarso consenso; la commedia in terza rima *La scuola di ballo* (Tescorè), che sarà un altro insuccesso; la tragedia *Artemisia* (Melpomene), accolta bene; la commedia *Gli innamorati* (Eraio), recitata otto sere fra novembre

Mentre trascorre il XVIII secolo il confronto teatrale si blocca intorno all'adesione o al rifiuto dei modelli francesi, fino alla svolta drammatica serio-borghese proposta da Denis Diderot e dai commediografi che s'ispirano alle sue teorie. Sulla scena italiana filtra, in modo non omogeneo, l'interesse per conservare il mito come un reperto d'antiquariato, oppure sottopondolo ad una critica rivitalizzante, fino alla proposta di Vittorio Alfieri, che nelle sue tragedie recupera le fonti e il racconto antico e non il linguaggio¹⁰⁴. Mentre si afferma sempre più l' intreccio fra memoria della classicità e nuova visione shakespeariana, il mito s'affaccia anche nelle composizioni del teatro fiabesco, oppure emerge tra le passioni accese del teatro del sublime e del profondo.

7. Ricorrenze

Per tutto il corso dei secoli XVII e XVIII la traccia mitologica continua a contraddistinguere i repertori dei teatri per musica italiani; mentre il Seicento elabora temi mitologici ad ampio raggio, il Settecento sembra prediligere le situazioni drammatiche con protagonisti gli eroi dell'antichità, sebbene le loro vicende siano trattate secondo schemi già elaborati nei secoli precedenti, sui quali s'innestano felicemente le soluzioni di una libera creatività poetica.

Tra le divinità femminili prevalgono le trame con Diana e le sue ninfe: *Gli amori di Diana e Endimione* (1628) di Ascanio Pio di Savoia-Monteverdi; *Diana schermita* (1629) di Parisani-Cornacchioli; *La Calisto* (1651) di Faustini-Cavalli; *L'arbore di Diana* (1787) di Da Ponte-Martin y Soler.

La presenza delle altre dee è testimoniata, ad esempio, nei seguenti libretti: *Venere gelosa* (1643) di Bartolini-Sacriati; *Il natale di Giunone festeggiato in Samo* (1708) di Stampiglia-Bononcini; *Adone e Venere* (1781) di Casori-Bianchi.

e dicembre; la commedia in versi mantelliani *L'impressario delle Smitre*, risultato un buon successo con nove repliche fra dicembre e gennaio 1760; la tragicommedia in ottava rima *Zoroastro* (Urania), che resiste solo due sere nel novembre 1760; la tragicommedia eroica in endecasillabi *Enea nel Lazio* (Calliope), messa in scena per quattro sere nell'ottobre 1760; le opere dedicate a Talia, la musa della commedia, e Polymnia, la musa della retorica, di cui è indicato lo stile, non furono realizzate.

¹⁰⁴ Su Alfieri cfr. il saggio compreso nel presente volume. Cfr., inoltre: D. Fedele, *Il linguaggio mitologico nelle tragedie dell'Alfieri*, in «Humanitas», XVIII, 4, agosto 1996, pp. 557-570.

Gli dei prediletti nelle rappresentazioni musicali sono Giove: *Europa rapita da Giove* (1623) di Branchi-Vernizzi; *Il ratto d'Europa* (1653) di Sandri-Manelli; *Jupiter e Io* (1673) di Angelini Bontempì; *Giove di Etide fulminato* (1686) di Guidi-Uccellini; *Giove in Argo* (1739) di Lucchini-Händel; *Il natal di Giove* (1740) di Metastasio-Bonno; *Apollo: Lamento di Apollo* (1619) di Striggio-Monteverdi; *Gli amori di Apollo e di Leucotoe* (1663) di Aureli-Rovettino; *Apollo geloso* (1698) di Martello-Perti; *Feste d'Apollo* (1769) di Frugoni-Gluck; *Bacco: Gli amori di Bacco* (1643) di Sbarra-Bignonciani; *Festa di Bacco* (1722) di Tullio-Vinci; *Bacco e Arianna* (1784) di Olivieri-Tarchi; *Marte: Mercurio e Marte* (1628) di Achillini-Caccini; *Marte deluso* (1691) di Cialli-Ziani.

Fra i vari miti si segnalano: *Narciso et Ecco immortali* (1642) di Persiani-Cavalli; *Eco e Narciso* (1793) di Pepoli-Capuzzi; *Il Bellerofonte* (1642 e 1645) di Nolfi-Sacratì; *Amore e Psiche* (1765) di Coltellini-Gassmann; *L'isola di Calipso* (1776) di Donsel-Ottani; *Calipso* (1782) di anonimo-Insanguine; *Proserpina rapita* (1630) anatopismo di Strozzi-Monteverdi; *Proserpina rapita* (1645) di Benedetto Ferrari; *Il ratto di Proserpina* (1785) di Martinelli-Asioli; *Aci e Galatea* (1792) di Foppa-Bianchi.

Una presenza di rilievo sulle scene musicali dei due secoli è quella di Ercole: *L'Ercole in Lidia* (1645) di Bisaccioni-Giovanni Battista Rovetta; *Ercole sull'Erimanto* (1651), balletto di Manelli; *L'Ercole perseguitato* (1655 e 1657) di Beverini-Stiava; *Giunone rapificata con Ercole* (1661) di Berni-Manelli; *Le fatiche di Ercole per Dejanira* (1662) di Aureli-Ziani; *Ercole amante* (1662) di Buti-Cavalli; *Ercole in Tebe* (1671) di Aureli-Boretti; *Hercole acquirettore della umanità* (1676) di Draghi (con Leopoldo I imperatore d'Asburgo); *Fatiche di Ercole per Dejanira* (1679) di Aureli-Provenzale; *Le Amazzoni vinte da Ercole* (1718) di Salvi-Orlandini; *Ercole sul Termidonte* (1716) di Bussani-Vivaldi; *Lo sterminio d'Ercole* (1758) di Martello-Hasse; *L'apoteosi d'Ercole* (1790) di Butturini-Tarchi.

Sul viaggio degli Argonauti e delle figure che lo animano, dopo la mascherata del 1628 di Achillini per la musica di Monteverdi, e *Il Giasone* (1649) di Cicognini-Cavalli, si rilevano varie elaborazioni settecentesche: *La nave d'Argo* (1654) di Sbarra-Roncaglia; *Medea in Atene* (1675) di Aureli-Gianetini; *La conquistata del vello d'oro* (1717) di Stampiglia-Bononcini; *Medea e Giasone* (1726) di Palazzi-Brusa; *Il Vello d'oro* (1749) di Palazzi-Scolari; *Il ritorno di Giasone in Grecia*

(1788) di Filistri-Naumann; *Gli Argonauti in Colco* (1789 e 1790) di Sografi-Gazzaniga; *Giasone e Medea* (1790) di Palazzi-Gazzaniga; *Giasone e Medea* (1793) di Andreozzi.

Dopo l'*Arianna* (1607) di Rinuccini-Monteverdi, s'incontrano: *Arianna* (1641) di Ferrari; *Arianna* (1661) di Pasquini; *Arianna e Teseo* (1714) di Pariati-Porpora; *Arianna abbandonata* (1719) di Schietti-Bonventi; *Arianna nell'isola di Nasso* (1723) di Stampa-Porta; *Arianna* (1727) di Cassani-Macello; *Arianna e Teseo* (1759) di Zeno-Pariati-Carcani; *Arianna e Teseo* (1769) di Pariati-Galuppi.

Torna varie volte il mito di Adone: *La catena d'Adone* (1626) di Tronsarelli-Mazzocchi; *Corona d'Adone* (1633) di Ridolfi; *L'Adone* (1639) di Vendramin-Manelli-Monteverdi; *La morte di Adone* (1729) di Benedetto Marcello.

La discendenza di Edipo è descritta nei seguenti drammi per musica: *Edippo* (1730) di Torri-Ferrandini; *Edipo a Colono* (1802) di Sografi-Zingarelli; *Oreste in Argo* (1685) di Bergamo-Perti; *Oreste in Argo* (1685) di Morselli-Perti; *L'Oreste in Sparta* (1698) di Luchesi-Pollarolo; *Oreste* (1722) di Barlocchi-Micheli; *La forza dell'amicizia in Oreste e Pilade* (1728) di Pasquini-Reutter-Caldara; *Oreste* (1766) di Verazi-Monza; *Oreste in Argo* (1780) di anonimo-Persichini; *Oreste* (1783) di Serio-Cimarosa. Inoltre: *Eteocle e Polinice* (1675) di Fattorini-Legrenzi.

Intensa è la presenza di Ifigenia, sulle scene del Settecento: *Ifigenia in Tauride* (1713) di Capece-D. Scarlatti; *Ifigenia in Tauride* (1720) di Pasqualigo-Orlandini; *Ifigenia in Tauride* (1725) di Pasqualigo-Vinci; *L'Ifigenia* (1751) di Zeno-Jommelli; *Ifigenia in Aulide* (1753) di Verazi-Jommelli; *Ifigenia in Aulide* (1757) di Vittorio Amedeo Cigna-Santi e di Bertoni; *Ifigenia in Aulide* (1762) di Zeno-De Majo; *Ifigenia in Tauride* (1763) di Coltellini-Traetta; *Ifigenia in Aulide* (1777) di Zeno-Sarti; *Ifigenia in Aulide* (1784) di Serio-Prati; *Ifigenia in Aulide* (1785) di Zeno-Tarchi; *Ifigenia in Aulide* (1785) di Zeno-Ignaz Joseph Pleyel; *Ifigenia in Tauride* (1785) di Pasqualigo-Tarchi; *Ifigenia in Aulide* (1787) di Moretti e Nicola Zingarelli; *Ifigenia in Aulide* (1788) di Moretti e Luigi Cherubini; *Ifigenia in Aulide* (1799) di Zeno e Giuseppe Mosca; *Ifigenia in Aulide* (1799) di Moretti e Giuseppe Maria Curci.

Sulla guerra di Troia si segnalano, a partire da Elena: *Il ratto di Elena* (1646) di Morando-Olivi; *Helena rapita da Theseo* (1653) di Badoaro-Cavalli; *Elena* (1660) di Minato-Cavalli; *Helena rapita da*

Paride (1677) di Aureli-Freschi. Su *Paride: Il giudizio di Paride* (1609) di Buonarroti (favola nuziale con cori); *Paride* (1662) di Angelini Bontempi; *Il giudizio di Paride sul monte Ida* (1694) di anonimo-Pollarolo; *Paride in Ida* (1704) di Mazzari, Manza e Colletti; *Paride ed Elena* (1770) di Calzabigi-Gluck.

Andromaca è presente, tra l'altro, in *Andromaca* (1772) di Salvi-Bertoni; *Andromaca* (1780) di Salvi-Martin y Soler; *Andromaca* (1797) di Salvi-Paisiello.

Tra gli eroi greci, s'incontra Achille: *Achille in Sciro* (1664) di Ximenes-Draghi; *Achille in Sciro* (1664) di Bentivoglio-Legrenzi; *Achille placato* (1707) di Rizzi-Lotti; *Achille in Sciro* (1736) di Metastasio-Caldara; *Achille* (1801) di De Gamerra-Päer; e, poi, *L'Aiace* (1697) di d'Averara-Alessandro Scarlatti; *Troia distrutta* (1770) di Verazi-Mortellari; *Clitemestra* (1800) di Salfi-Zingarelli.

Intorno alle vicende di Ulisse e dei suoi familiari: *Il ritorno di Ulisse in patria* (1640) di Giacomo Badoaro-Monteverdi; *L'Ulisse errante* (1644) di Badoaro-Sacati; *Ulisse in Feccia* (1681) di Acciaio-Dal Gaudio; *Il ritorno di Ulisse* (1689) di Moniglia-Melani; *La finta pazzia d'Ulisse* (1696) di Noris-Ziani; *L'Ulisse sconosciuto in Itaca* (1698) di Noris-Pollarolo; *Poliemo* (1735) di Rolli-Porpora; *Il ritorno di Ulisse in Itaca* (1774) di Bergonzoni Martelli-Perez; *Il ritorno di Ulisse e Penelope* (1784) di Moniglia-Gazzaniga; *La vendetta di Poliemo* (1793) di anonimo-Bianchi.

Per la figura di Penelope si segnalano: *Penelope* (1670) di Draghi; *Penelope la casta* (1685) di Noris-Pallavicino; *Penelope la casta* (1696) di Noris-A. Scarlatti; *La casta Penelope* (1707) di Pariati-Fioré; *Penelope* (1724) di Pariati e Francesco Conti; *Penelope* (1743) di Rolli-Galuppi; *Penelope* (1794) di Diodati-Cimarosa.

Telemaco è il protagonista di un buon nucleo di drammi musicali: *Telemaco* (1718) di Capece-A. Scarlatti; *Alcuni avvenimenti di Telemaco, figliolo di Ulisse, re d'Itaca* (1749) di Riviera-Carcani; *Telemaco* (1750) di Capece-Gluck; *Telemaco ed Eurice nell'isola di Calipso* (1777) di Echillo Acanzio e Bertoni; *Telemaco nell'isola di Calipso* (1785) di Capece-Cipolla; *Telemaco nell'isola di Calipso* (1797) di Sografi-Mayr.

L'interesse per la figura di Circe si rileva nelle seguenti opere: *La vendetta di Circe* (1633) «boscareccia piacevole» con madrigali di Rubino Orlandi; *La Circe* (1668) di Apolloni-Stradella; *Circe* (1679) di Ivanovich-Freschi; *Gli Amori di Circe con Ulisse* (1709) di An-

cioni-Badia; *Circe delusa* (1711) di Falier-Boniventi; *Amor di Circe con Ulisse* (1782) di Perelli-Cimarosa; *Circe* (1792) di Perelli-Paër.

Sono davvero tantissimi i personaggi e le situazioni tratti dal mito che emergono lungo i due secoli nella cultura italiana, magari attraverso una sola rappresentazione, quasi a sancire una radicata abitudine a rivestire di classico la passione per una teatralità che ambisce a raggiungere il culmine della poeticità. Eppure è facile cogliere nella selva dei recuperi mitologici e delle progressive elaborazioni una tendenza a scolorire il tessuto originario a vantaggio delle occorrenze spettacolari; insieme, ci si allinea al processo di umanizzazione del divino e dell'eroico che contrassegna la scena europea, a cominciare da quella francese del Settecento.

Sotto le ali della mitologia cresce la passione per il melodramma, mentre i generi teatrali subiscono un progressivo adeguamento delle filosofie e delle modulazioni sociali. Nonostante tutto la rilevanza delle forme dell'antico non si perde, né si elide sotto l'emergere degli ideali borghesi; semmai continua a travestirsi sotto incanti o paradossi, mescolandosi con i codici della drammaturgia romanzesca e della caratterizzazione interpretativa. Si apre, insomma, una stagione in cui è possibile analizzare una singola opera, oppure un nucleo di testi drammatici, come un prodotto funzionale alle attese dei propri referenti.

SOMMARIO

- FABIO COSSUTTA
L'oscillazione del mito tra irrazionalismo barocco e Razionalismo Settecentesco 5
1. Spinte e controspinte nell'età barocca, ovvero durezze dottrinali e prassi dei poeti, 5 - 2. Nuovi recuperi e nuovi distinguo nell'età del razionalismo e dell'illuminismo, 12
- PIERANTONIO FRARE
Trattatistica e narrativa del Seicento. Metamorfosi o conversione? 27
1. I precetti di Monsignor Giovanni Ciampoli, 27 - 2. La trattatistica, 31 - 3. La narrativa, 39
- MONICA BISI
Bruno e Campanella. L'ambigua Circe e l'umbratile Diana . . . 51
1. Giordano Bruno tra magia e storia, 51 - 2. Riforma sociale e caduta delle maschere nel *Canis Circaeus*, 51 - 3. Bestie e vizi dello *Spaccio bruniano*, 56 - 4. Il rovesciamento della metamorfosi negli *Eroici furori*, 59 - 5. Tommaso Campanella prosrittore delle favole (con le debite eccezioni), 63 - 6. Conclusioni: conoscere e ammaestrare, 67
- VANIA DE MALDÉ
Giovan Battista Marino. L'«Hetruscus Ovidius» 69
1. La censura controformista, 69 - 2. La difesa dei panegiristi, 70 - 3. Il modello ovidiano, 73 - 4. L'*Adone*, 77 - 5. Le Ecloghe pastorali, 87 - 6. Dalle *Rime alla Lira*, 92 - 7. Gli *Epitalami*, 103 - 8. La *Galeria*, 106 - 9. La *Sampogna*, 109
- GIAN PIERO MARAGONI
Il poema del Seicento. «Pallade briaca» 113
1. Premessa, 113 - 2. Il barocco, 114 - 3. Non-luoghi e paesaggi imma-

ginari, 119 - 4. Farsi beffe dell'Olimpo, 123 - 5. La satira di Francesco Bracciolini, 128

VANIA DE MALDÉ

Lirici del Seicento. «È morto il cuore nel petto alle Muse» 135

1. La definizione critica, 135 - 2. La prima generazione setentrionale, 139 - 3. La seconda generazione meridionale, 149

MARIA BELPONER

Teorici dell'Arcadia. «Una verità ascosa sotto bella menzogna» 157

1. Ludovico Antonio Muratori: il mito come produzione di immagini, 157 - 2. Gian Vincenzo Gravina: il mito come «riposta sapienza», 161 - 3. La lettura allegorica del mito, 163 - 4. Oltre la *Ragion poetica*, 166 - 5. Giovan Mario Crescimbeni: la rinuncia al mito, 167

ANNA CLARA BOVA

L'Illuminismo. «Che razza di funzione è mai questa?» 171

1. La circolazione delle idee in Europa, 171 - 2. Assurdità e necessità del mito, 173 - 3. Fisici e poeti secondo d'Holbach, 176 - 4. Fontenelle e la filosofia dei primitivi, 178 - 5. Herder oltre il razionalismo, 183

MARIA BELPONER

Giambattista Vico. La fantasia dell'umanità fanciulla 189

1. La forma prelogica di indagine, 189 - 2. Mitiopoiesi e pensiero originario, 191 - 3. Mito e linguaggio, 194 - 4. Lo spirito collettivo e Omero, 197 - 5. Il poeta e la poesia alla luce del mito, 199

PIETRO GIBBELLINI

Piero Metastasio. «Sogni e favole io fingo» 203

1. La lezione del Gravina, 203 - 2. Le riflessioni estetiche, 205 - 3. Gli *Argomenti* dei melodrammi fra storia e favola, 208 - 4. Il linguaggio: «saniti numi!», 211 - 5. Le fonti: *Didone abbandonata*, 216 - 6. Del lieto fine: filo rosso e filo rosa, 218 - 7. Le opere "minori": un filo azzurro-oro, 219 - 8. Gli dèi a corte: il periodo viennese, 221 - 9. Cantate ed Epitalami: un'alba neoclassica?, 226

GIACOMO PRANDOLINI

La poesia del Settecento. «Aprimi il vero, celeste Euterpe» 229

1. Venere terrena e celeste, 229 - 2. La rappresentazione del dolore, 238 - 3. Il fluire del tempo, 245 - 4. Uso parodico e antifrastico, 249 - 5. La poesia didascalica, 256 - 6. La religione, 263

GIANMARCO GASPARI

La prosa del Settecento. Dalla negazione alla rivolta 265

1. «Un corpus informe e irregolare», 266 - 2. In Italia: rimozioni e cautele, 268 - 3. I «racconti prodigiosi», prodotti di «climi caldi e molli», 273 - 4. Mito come ribellione. I romanzi di Alessandro Verri, 278

ELVIO GUAGNINI

Mito e scienza nel Sei e nel Settecento. Il telescopio di Vulcano 285

1. La scienza in versi, 285 - 2. Tra Sei e Settecento, 286 - 3. La «bella diva» di Vincenzo Monti, 292 - 4. Il poemetto didattico, 295 - 5. Roberti e Rezzonico, 297 - 6. Verso il Neoclassicismo, 306

CARMELO ALBERTI

Il teatro del Sei e del Settecento. «Oprano sempre rettamente i numi» 309

1. Temi mitologici nelle tragicommedie pastorali, 309 - 2. La stagione di Orfeo, 316 - 3. Le «hore ocoose» del melodramma veneziano, 321 - 4. Mito e verità nel teatro dell'Arcadia, 335 - 5. *Merope* da Zeno a Maffei, 339 - 6. L'incanto delle antiche favole, 344 - 7. Ricorrenze, 349

PIETRO GIBBELLINI

Giuseppe Parini. Il tric-trac di Mercurio e il crine di Minerva 355

1. Premessa, 355 - 2. Le idee di Parini sul mito, 357 - 3. Il «Giorno», 360 - 4. Le rime e le odi, 370 - 5. L'ultimo Parini, 375

DONATELLA FEDELE

Vittorio Alfieri. «Aperto è il mio petto alle Erinni» 379

1. Le rime, da Dafne vezzosa ad Amore tiranno, 379 - 2. Mito e storia nelle poetiche tragiche del Settecento, 381 - 3. Antichi e moderni nel pensiero alfieriano, 384 - 4. I soggetti delle tragedie, fra mito e storia, 386 - 5. Fedeltà e scarto dalle fonti, 388 - 6. Numina o nomina?, 394 - 7. Teatro come psicomachia: la *Mirra*, 399

Bibliografia 407

Indice dei nomi 429