

Francesco Saverio Minervini

Rileggendo momenti, idee e personaggi della storia della cultura secondo un'innovativa prospettiva, la tradizione letteraria italiana si segnala per la ricercata mistificazione della realtà, esercizio di libertà conseguito dagli intellettuali attraverso la creazione e la costante assunzione del principio della simulazione. Recuperando esperienze letterarie meno note, nel volume si ripercorrono le principali articolazioni della menzogna e della simulazione nella letteratura e i loro 'folli' esiti nella drammaturgia del Seicento. Dalla teoria morale della bugia in Agostino all'allegoria della *Commedia* di Dante, dall'ironia epico-cavalleresca di età rinascimentale ai risvolti politici della drammaturgia seicentesca, l'attenta disamina del valore pregnante della parola letteraria e dell'azione teatrale illustra una significativa incidenza nella riflessione intellettuale del dispositivo della simulazione: essa si traduce (non solo nella scrittura drammaturgica) in un incessante uso della maschera della follia e del tiranno, per eludere censure e tutelare la libertà di espressione.

Francesco Saverio Minervini insegna Letteratura italiana presso l'Università di Bari "Aldo Moro". I suoi principali ambiti di ricerca riguardano i rapporti tra la politica e la scrittura letteraria con particolare attenzione alle forme e ai generi della drammaturgia del Seicento e del Settecento (*Tiranni a teatro*, 2002; *Ontologia dell'eroe tragico*, 2010; *Le Nozze d'Antilesina. Comedia nova e piacevole del Pastor Monopolitano*, 2015). Ha curato saggi e articoli sui principali autori della letteratura italiana tra cui Dante, Boccaccio, Alfieri e Foscolo; tra le pubblicazioni più recenti: "O tempora, o mores". *Scrittura e rappresentazione di Catilina nel XVIII secolo* (2020); *La Venere e la vedova. La bellezza 'artificiata' delle donne da Boccaccio a Basile* (2020); *Rivoluzioni e rinnovamenti: presenze e assenze femminili nei riformatori teatrali del Settecento* (2017); *Dante a teatro. Drammaturgia dantesca tra Ottocento e Novecento* (2016).



La bottega del falsario
Menzogna, simulazione e
follia nel Seicento







STRUMENTI DI LETTERATURA ITALIANA
Collana diretta da Franco Musarra

104.



FRANCESCO SAVERIO MINERVINI

La bottega del falsario

Menzogna, simulazione e follia nel Seicento



Franco Cesati Editore

Il volume è stato pubblicato con il contributo dell'Università degli studi di Bari
"Aldo Moro".

ISBN 978-88-7667-922-3

© 2021 proprietà letteraria riservata
Franco Cesati Editore
via Guasti, 2 - 50134 Firenze

In copertina: Lorenzo Lippi, *L'allegoria della simulazione* (1643), Angers, Musée
des Beaux-Arts.

Cover design: ufficio grafico Franco Cesati Editore.

www.francocesatieditore.com - email: info@francocesatieditore.com

*A Jacopo e Mattia,
perché siano sempre esempi di verità.*



INDICE

Premessa	p.	11
1. Finzione e simulazione tra retorica ed etica	»	13
1.1. La bugia come trasgressione morale	»	19
1.2. Dalla retorica all'etica: Dante e la frodolenza	»	22
1.3. Il patto di simulazione del Seicento	»	33
2. «Sotto la maschera di queste sciocchezze». La simulazione della follia	»	41
2.1. La pazzia amorosa	»	53
2.2. La prudenza tra affetti e politica	»	63
2.3. La pazzia politica	»	66
3. La cautela politica. Dal fingere per regnare al fingere per vivere	»	109
4. La maschera del tiranno al passaggio del secolo	»	129
Indice dei nomi	»	147



PREMESSA

Dopo un lungo periodo versato nelle ricerche politiche del settore teatrale della letteratura italiana, le indagini condotte avevano selezionato un congruo numero di testi apparentemente ‘minori’ (pur con il beneficio che si deve assegnare criticamente a questo termine) che mostravano, invece, significative potenzialità se riuniti e studiati insieme. Testi teatrali, libretti, drammi musicali, tragedie e commedie di secoli largamente versati nella pratica spettacolare come il Seicento e il Settecento, carte varie e *sparsa fragmenta* chiedevano di essere sovrapposti gli uni agli altri per dare vita a un percorso critico animato da una propria autonoma coerenza strutturale, sancita da una profonda concordanza tematica e perfino da una sostanziale convergenza formale. Questo materiale, sinora informe e per lo più inedito, premeva, quindi, per “stare insieme”, per essere confortato da una lettura complessiva che restituisse al lavoro di ricerca quella libertà di risultato che da molte parti si vorrebbe imbrigliare in rigidi schemi e precostituiti approdi.

Si è, pertanto, deciso di proporre qui gli esiti di alcune indagini nella convinzione dell'*utilità dell'inutile*¹. Pensiamo a cosa sarebbe stata la conoscenza letteraria, filosofica, scientifica, medica, naturalistica se non ci fossero stati copiatori e devoti interpreti delle scritture del passato; tutti peregrini e appassionati studiosi di caratteri minori non solo delle scienze più dure o di quelle maggiormente diffuse. L'umanità si connota proprio nella vocazione alla comprensione di ogni aspetto del passato per illuminare il cammino delle generazioni future, persino attraverso tentativi apparentemente vani: al di fuori di questo canone vige solo la *feritas*.

Nota bibliografica

In questo volume trovano spazio gli esiti di lunghe indagini sui temi della simulazione e della drammaturgia politica tra Seicento e Settecento; alcuni risultati di queste ricerche sono stati parzialmente presentati in convegni o volumi miscelanei e ora sottoposti a una profonda revisione in senso critico e bibliografico:

¹ NUCCIO ORDINE, *L'utilità dell'inutile. Manifesto*, Milano, Bompiani, 2013. In consonanza col testo di Ordine anche DAVIDE CANFORA, *Breve difesa delle lettere*, Bari, Edizioni di pagina, 2015.

Sulla maschera del tiranno e due azioni 'regicomiche', in «Tutto ti serve di libro». Studi di Letteratura italiana per Pasquale Guaragnella, a cura di GRAZIA DISTASO-ALDO MARIA MORACE-PASQUALE SABBATINO-GIOVANNA SCIANATICO-FRANCO VITELLI, Lecce, Argo, 2019, pp. 715-725.

Aspetti seicenteschi della fictio tra politica e teatro, in New studies on Machiavelli and Machiavellism, a cura di GHEORGHE LENCAN STOICA-SABIN DRAGULIN, Bucurest, ArsDocendi, 2014, pp. 99-115.

Simulazioni e machiavellismi nel teatro del Seicento, in Il principe e le scene. Metafore del potere tra antico e moderno, a cura di MONIA DE BERNARDIS, Bari, Stilo Editrice, 2014, pp. 205-217.

1.

FINZIONE E SIMULAZIONE TRA RETORICA ED ETICA

Negli ultimi decenni abbiamo assistito alla progressiva e definitiva celebrazione della politica nella veste di esclusiva e spettacolare regina della vita intellettuale della nostra comunità con sforzi sempre più accurati nell'occupazione di tutti gli spazi alla ricerca solo di una maggiore visibilità, sollecitando risposte slegate e alquanto deficitarie da parte della società, destinatario ormai divenuto solo *ideale* e non più *reale* di quelle azioni. Una replica assente o assai flebile è quanto di peggio ci si possa attendere nel sistema politico democratico, fondato com'è (o dovrebbe essere) sullo scambio libero e critico delle idee, sul confronto degli opposti, sulla dialettica delle antinomie utili a formare all'interno del popolo le diverse correnti di pensiero, esortandolo a una partecipazione attiva fisicamente e, soprattutto, intellettivamente. Senza cadere nella provocazione eversiva celebrata dall'epicureismo di Lucrezio nel *De rerum natura*, 3, 998 secondo cui addirittura «imperium inanest nec datur umquam», è importante segnalare che le indagini sulla politica del passato continuano a garantire una rilevante e imperitura utilità per le storie del presente, auspicabilmente fornendo alle generazioni future modelli di ragionamento e paradigmatici esempi pratici e speculativi. Non parrà fuori luogo la reminiscenza della celebre descrizione che Sallustio fece di Catilina: «Animus audax, subdulus, varius, cuius rei lubet simulator ac dissimulator, alieni adpetens, sui profusus, ardens in cupiditatibus; satis eloquentiae, sapientiae parum»¹. L'acume storico di Sallustio coglieva i due aspetti fondamentali che in via prioritaria individuavano in maniera inequivocabile, sin già nell'antichità, il segno precipuo dell'uomo politico: abilità, scaltrezza, forza e vigore tra le qualità fisiche, simulazione, dissimulazione e perizia nell'arte della parola fra le imprescindibili caratteristiche esteriori: una cifra

¹ Si riporta la traduzione che ne fece Vittorio Alfieri nella *Guerra di Catilina* (1775-1793, pubblicata postuma): «di audace, ingannevole, versatile ingegno; d'ogni finzione e dissimulazione maestro; cupido dell'altrui; prodigo del suo; nei desideri bollente; più eloquente assai che assennato»: VITTORIO ALFIERI, *La guerra di Catilina*, in *Caius Sallustius Crispus tradotto da Vittorio Alfieri*, Firenze, Ciardetti, 1823, p. 10; sul riuso della figura di Catilina nel teatro mi sia consentito il rinvio a FRANCESCO S. MINERVINI, *O tempora, o mores: scrittura e rappresentazione di Catilina nel XVIII secolo*, in «Rivista di letteratura teatrale», 2020, 13, pp. 75-93.

nitida e significativa di quanto la politica abbia da sempre fluidamente coltivato il culto della parola nella gestione del potere e nell'influenza dell'opinione pubblica e quanto si sia versata nella pratica dell'esteriorità spettacolare, della *visibilità* per usare un termine moderno.

Dunque, l'indagine intorno a opere meno note o meno fortunate di un passato più recente può tornare d'aiuto a tali fini; ed è per questo ancora che la letteratura teatrale appare rivestire un ruolo significativo nell'ottica di questa ricerca, ribadendo la necessità di quel paradigma antico che individuava la centralità fisiologica dell'arte della politica nella specie dell'animale politico naturale (πολιτικὸν ζῷον λόγον ἔχον) di Aristotele; in esso la principale caratteristica distintiva rispetto alla forma infima dell'animale e a quella suprema del Dio è riconosciuta nell'uso della *parola*, dal momento che proprio la *funzione fatica* identifica l'uomo nella sua più autentica condizione ontologica e nella forma più alta possibile.

Nelle considerazioni sulla *Politica*, Aristotele aveva segnalato come la città dovesse essere considerata un prodotto naturale della realtà e che l'uomo stesso, dunque, non potesse che essere un animale politico naturale. In altre parole, per lo Stagiritico le caratteristiche della natura umana possono raggiungere il loro naturale completamento solo nella dimensione 'sociale' della collettività, nella πόλις. Fra le argomentazioni avanzate da Aristotele, spiccava l'idea che un uomo che vive al di fuori della società *politica* (la città) possa essere solo una bestia o un dio, e da ciò scaturiva la discussione se la città dovesse effettivamente essere considerata una costruzione naturale o artificiale (un'ipotesi di felicità interiore che trova il proprio perfezionamento in quella piena socialità compendiata antifrasticamente nell'*accumulatio* negativa della citazione omerica di *Iliade*, 9.63: ἀφρήτωρ ἀθέμστος ἀνέστιος, «privo di fratria, privo delle leggi degli Dei, privo di un sacro focolare»)².

La comunità che risulta di più villaggi è lo Stato perfetto, che raggiunge ormai, per così dire, il limite dell'autosufficienza completa: formato bensì per rendere possibile la vita, in realtà esiste per render possibile una vita felice. Quindi ogni Stato esiste per natura, se per natura esistono anche le prime comunità: infatti esso è il loro fine e la natura è il fine: per esempio quel che ogni cosa è quando ha compiuto il suo sviluppo, noi lo diciamo la sua natura, sia d'un uomo, d'un cavallo, d'una casa. [1253a] Inoltre, ciò per cui una cosa esiste, il fine, è il meglio e l'autosufficienza è il fine e il meglio. Da queste considerazioni è evidente che lo Stato è un prodotto naturale e che l'uomo per natura è un essere socievole: quindi chi vive fuori della comunità statale per natura e non per qualche caso o è un abietto o è superiore all'uomo, proprio

² Cfr. MARINA POLITO, *Il. 9, 63 in Arist. Pol. 1253a 1-19: l'uomo apfretor atthemisthos anestios e la polis*, in *Aristotele citatore o la riappropriazione da parte della filosofia dei discorsi di sapere anteriori*, a cura di ELISABETTA BERARDI-MARIA PAOLA CASTIGLIONI-MARIE-LAURENCE DESCLOS-PAOLA DOLCETTI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020, pp. 13-20.

come quello biasimato da Omero “privo di fratria, di leggi, di focolare”: tale è per natura costui e, insieme anche bramoso di guerra, giacché è isolato, come una pedina al gioco dei dadi. È chiaro quindi per quale ragione l’uomo è un essere socievole molto più di ogni ape e di ogni capo d’armento. Perché la natura, come diciamo, non fa niente senza scopo e l’uomo, solo tra gli animali, ha la parola: la voce indica quel che è doloroso e gioioso e pertanto l’hanno anche gli altri animali (e, in effetti, fin qui giunge la loro natura, di avere la sensazione di quanto è doloroso e gioioso, e di indicarselo a vicenda), ma la parola è fatta per esprimere ciò che è giovevole e ciò che è nocivo e, di conseguenza, il giusto e l’ingiusto: questo è, infatti, proprio dell’uomo rispetto agli altri animali, di avere, egli solo, la percezione del bene e del male, del giusto e dell’ingiusto e degli altri valori: il possesso comune di questi costituisce la famiglia e lo Stato. E per natura lo Stato è anteriore alla famiglia e a ciascuno di noi perché il tutto dev’essere necessariamente anteriore alla parte: infatti, soppresso il tutto non ci sarà più né piede né mano se non per analogia verbale, come se si dicesse una mano di pietra (tale sarà senz’altro una volta distrutta): ora, tutte le cose sono definite dalla loro funzione e capacità, sicché, quando non sono più tali, non si deve dire che sono le stesse, bensì che hanno il medesimo nome. È evidente, dunque, che lo Stato esiste per natura e che è anteriore a ciascun individuo: difatti, se non è autosufficiente, ogni individuo separato sarà nella stessa condizione delle altre parti rispetto al tutto, e quindi chi non è in grado di entrare nella comunità o per la sua autosufficienza non ne sente il bisogno, non è parte dello Stato, e di conseguenza è o bestia o dio (*Politica*, 1252b 28-1253a 29)³.

Il giudizio di merito sul carattere etico del buono, del giusto, del cattivo e dell’ingiusto dei comportamenti umani viene, dunque, inserito in un contesto squisitamente ‘politico’ (si potrebbe definire anche ‘istituzionale’) per cui la perfezione o il biasimo più profondo si regolano in base a un principio – in cui si coniugano la sostanza della politica e l’esteriorità dell’estetica⁴ – che è quello dell’adesione alla legge, fondamento indispensabile della vita in comune (dalla famiglia allo Stato), poiché è da riconoscersi nel diritto «il principio ordinatore della comunità» e nella giustizia la determinazione di ciò che è giusto (*Politica*, I, 1.2)⁵.

³ Cfr. ARISTOTELE, *Opere*, Roma-Bari, Laterza, 1973, IX, pp. 6-7.

⁴ JACQUES RANCIÈRE, *La Méésentente: politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, p. 37: «La politica, in effetti, non è l’esercizio del potere e la lotta per il potere. È la configurazione di uno spazio specifico, la ripartizione di una sfera particolare d’esperienza, di oggetti posti come comuni e dipendenti da una decisione comune, di soggetti riconosciuti capace di designare tali oggetti e di fare gli oggetti di un discorso. Ho cercato altrove di mostrare come la politica fosse proprio il conflitto che riguarda l’esistenza di questo spazio, la designazione di oggetti comuni e di soggetti che possiedono la capacità di una parola comune. L’uomo, dice Aristotele, è politico in quanto possiede l’uso della parola che mette in comune il giusto e l’ingiusto, mentre l’animale possiede solamente la voce, che può solo segnalare il piacere o la pena».

⁵ ARISTOTELE, *Politica*, I, 1.2: «L’uomo solo, tra gli animali ha la parola [...] la parola è fatta

L'onere di significare tali acquisizioni a un pubblico eterogeneo, il più vasto possibile, viene assunto quasi automaticamente dal genere della rappresentazione, dalle favole antiche ai personaggi senza tempo della scena come Fedra, Ifigenia, Antigone, Medea, Sofonisba (e saranno soprattutto i personaggi femminili a farsi interpreti delle passioni e delle lacerazioni più profondamente umane, dal bisogno di espressione alle conseguenze della repressione, dalle necessità sentimentali al diniego della ragione); accanto ad esse vi sono gli inventori dei modelli tragici per eccellenza (Eschilo, Euripide, Sofocle, Seneca), insieme con gli autori (Aristofane, Menandro, Plauto, Terenzio) di quelle opere comiche per le quali è di tutta evidenza ritenerle sin dall'antichità non esenti dalla duplice funzione catartica e di utilità sociale, tradizionale appannaggio delle tragedie. Nella dimensione spettacolare, e prima ancora nella disposizione intimistica della riflessione dello scrittore di teatro, si possono interrogare testi e contesti appartenenti alla galassia dei cosiddetti *minori*, un canone letterario che forse sarà utile sottoporre a revisione; ad essi si chiederà di parlare, di parlarci e di mostrare attraverso una necessaria contestualizzazione, ognuna nella propria *diversa* contemporaneità, l'interesse dell'attualità di quei testimoni in questa *nostra* modernità⁶.

Le opere che qui vengono presentate e analizzate hanno mostrato con la loro discreta urgenza un'idea della pratica letteraria e dell'azione dello studioso saldamente e tipicamente legate all'*usus* rinascimentale prima e sei-settecentesco dopo: esse, infatti, pur nella propria specificità rappresentativa e ognuna con il proprio singolare bagaglio di urgenze (equamente divise tra le pressanti richieste della committenza e le volitive intenzioni dell'autore) si offrono come soddisfacimento della curiosità del pubblico del tempo e, simultaneamente, come riflessivo *ammaestramento* ai politici e ai notabili coevi, proprio come accadeva per la storiografia e per quelle altre declinazioni della cultura in cui la storia e le vicende antropologiche rappresentate sulla scena si intendessero come "fondamento della politica" e dell'agire umano⁷. Al di fuori del tecnicismo delle scelte specificatamente politiche, al di là della preferenza accordata al modello di Tito Livio o all'antagonista Tacito, al di sopra della distinzione di antiche e moderne categorie critiche e storiografiche di 'machiavellismo' e 'antimachiavellismo', storiografia e teatro condividono

per esprimere ciò che è giovevole e ciò che è nocivo e, di conseguenza, il giusto e l'ingiusto: questo è, infatti, proprio dell'uomo rispetto agli altri animali, di avere, egli solo, la percezione del bene del male, del giusto e dell'ingiusto e degli altri valori: il possesso comune di questi costituisce la famiglia e lo stato [...] quando è perfetto, l'uomo è la migliore delle creature, così pure, quando si stacca dalla legge e dalla giustizia, è la peggiore di tutte [...] ora la giustizia è elemento dello Stato; infatti il diritto è il principio ordinatore della comunità statale e la giustizia è determinazione di ciò che è giusto».

⁶ Cfr. *Eredi: ripensare i padri*, a cura di IVANO DIONIGI, Milano, Rizzoli, 2012.

⁷ Cfr. GINO BENZONI-DUCCIO TONGIORGI, *La storiografia. Paolo Sarpi*, in *Storia della letteratura italiana*, V. *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma, Salerno Editrice, 1997, § *Un nuovo concetto della storia come fondamento della politica. La riflessione storiografica*, pp. 953-958.

manifestamente l'esigenza di «coniugare (secondo il classico precetto) l'utile al dilettevole», anche quando si parla o si scrive di *politica*, cioè della “cosa comune”⁸. E ciò naturalmente si presta a una ulteriore amplificazione nel sostrato intellettuale e nel territorio drammaturgico del Seicento, del Barocco e del primo Settecento in cui la “vocazione spettacolare” si fonde con l'effimero della vita e le parti sostenute ora nella dimensione reale, ora sulle tavole del palcoscenico si alternano le une alle altre, confermando ogni volta le celebri parole che Shakespeare fece recitare al personaggio di Jacques in *Come vi piace* (II, 7, 139), equiparando le sette età della vita di un uomo ad altrettante partizioni di uno spettacolo teatrale: «il mondo è tutto un palcoscenico, e uomini e donne, tutti, sono attori; hanno proprie uscite e proprie entrate; nella vita un uomo interpreta più parti», traducendo nella modernità elisabettiana il motto del teatro Globe *totus mundus agit histrionem* a sua volta derivato da Giovanni di Salysbury. Ciò segna l'avvio del teatro moderno, in cui spicca la consapevolezza di Amleto che per primo rivela la sua coscienza di *personaggio* e che determina la più moderna statuizione del teatro come «un raddoppiamento del mondo, una finzione di un mondo che è a sua volta finzione»⁹. Come ha indicato Amedeo Quondam nella descrizione dell'ambiente intellettuale che ha portato al *Cortegiano* del Castiglione (e ai suoi valori di *lealtà* e *schiettezza*), il complesso della cultura tardo-rinascimentale della *simulazione* appare interamente fondato «sulla base di un'antropologica coazione al teatro: rispetto all'occhio di un altro che vede»; e ciò si concretizza nell'assunzione a paradigma della strategia «del far vedere, del mostrare, del sembrare, sempre correlati a un occultare, celare, simulare/dissimulare»¹⁰. Quando la finzione scende nella dimensione della quotidianità, essa attiva connessioni con lo statuto morale dominante, sicché nel campo dell'etica viene a definirsi come bugia e rappresenta una delle maggiori peculiarità del vivere rinascimentale.

La presenza della finzione, risolta nell'uso della bugia, la suprema arte del falsario (spesso declinata nelle molteplici e differenti forme della *reticenza*, del plagio, della disposizione alla convenienza¹¹), è fisiologicamente intrinseca alla natura dell'uomo, così come il ricorso alla menzogna è necessario all'arte del governo, considerando l'inganno un irrinunciabile e utilissimo strumento di azione politica a garanzia dell'ordine sociale. La riflessione sulla menzogna ha origini antichissime a tal punto da far ritenere, come accade nella nota polemica tra Celso e Origene

⁸ Sulla fondazione teorica e letteraria dell'antimachiavellismo cfr. MICHEL SENNELART, *Machiavelisme et raison d'État (XII^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989; per uno sguardo sulla letteratura del periodo cfr. FRANCESCO TATEO, *La letteratura della Controriforma*, in *Storia della letteratura italiana*, V. *La fine del Cinquecento e il Seicento*, cit., pp. 111-224, e in particolare § 9, pp. 174-182.

⁹ Cfr. LUIGI ALLEGRI, *Scritture per la scena. Leggere i testi teatrali*, Roma-Bari, Laterza, 2021.

¹⁰ AMEDEO QUONDAM, *Introduzione*, in BALDASSAR CASTIGLIONE, *Il Libro del Cortegiano*, Milano, Garzanti, 2009, p. XVIII.

¹¹ Cfr. *Elogio della menzogna*, a cura di SALVATORE SILVANO NIGRO, Palermo, Sellerio, 1990.

di Alessandria, che lo stesso Dio si sia servito della menzogna e dell'inganno per indicare all'uomo la retta via e distoglierlo dalle tentazioni demoniache. Sulla scorta delle posizioni sostenute da Platone nella *Repubblica*, III, 389, Celso ammetteva la titolarità morale solo di una «menzogna utile», mentre Origene (commentatore del passo sull'ipocrisia di Mt. 23, 27-28: «Hypocrisis enim, cum sit aliqua simulatio boni, nihil quidem habet vitale ex eo bono quod simulat»¹²) proprio nella confutazione del suo detrattore (lo ψευδοποιεῖν, ovvero l'intenzione di accusare di falsità¹³) ne riprendeva il riferimento platonico per ammettere, invece, la possibilità dell'«inganno divino» per il bene dell'uomo (ingannato ma beneficato) come mostra emblematicamente la vicenda del profeta Geremia¹⁴.

Dall'altra parte si trova l'esempio 'archetipico' di Socrate che va incontro alla morte e che rappresenta la più alta espressione della *parresia*, il diritto-dovere di ogni cittadino di dire la verità (una qualità etica alquanto auspicabile, nell'antichità praticata in modo ostinato soprattutto dai filosofi cinici), in cui la libertà di parola si esprime nelle forme di veicolo delle libertà. Platone argomentava intorno al paradosso filosofico del mentitore: da un lato, infatti, si esprime nella *Repubblica* (VI, 485, c6-d1) il rifiuto costante della «menzogna consapevole», come elemento maggiormente detestabile; dall'altro riconosce, diversamente dal filosofo, la necessitante possibilità per l'uomo di governo di fare ricorso alla menzogna. Si tratta di una sorta di farmaco (*Repubblica*, II, 382, c6-10), un rimedio indispensabile all'armonizzazione della vita politica e sociale per cui, come si racconta nelle *Leggi* (II, 663, d6), i potenti faranno ricorso a «una menzogna più utile e più valida a far compiere a tutti le cose giuste, non con forza ma spontaneamente»¹⁵.

Basterà appena rammentare la difficoltà lessicale incontrata dai Greci stessi nell'esprimere il concetto di menzogna e falsità, confezionando linguisticamente la creazione verbale in un procedimento litotico che approda per negazione all'espressione di *alétheia*, ovvero di qualcosa che non è nascosto¹⁶. In un dialogo del 168 a.C. *L'amante della menzogna*, Luciano di Samosata spiega l'esistenza di un desiderio (*epithymía*) che riesce a vincere anche coloro che apparentemente sem-

¹² Cfr. LEONARDO LUGARESI, *Nel teatro del mondo: un doppio sguardo su dissimulazione e rappresentazione della vita religiosa nel cristianesimo antico*, in «Annali di Scienze Religiose», IV (2011), pp. 21-69.

¹³ EMANUELA SAPONARO, *La replica di Origene all'Ἀληθῆς λόγος di Celso: un'analisi lessicale*, in «Rudiae. Ricerche sul Mondo Classico», n.s. I (2015), pp. 133-161.

¹⁴ CHIARA SOMENZI, *L'inganno "economico" di Dio al diavolo: da Origene ai Cappadoci*, in *Origene e l'alessandrinismo cappadocce, III-IV secolo*, a cura di MARIO GIRARDI-MARCELLO MARIN, Bari, Edipuglia, 2002, pp. 255-274.

¹⁵ L'eccezione di moralità sollevata da Platone a vantaggio della menzogna utile a livello politico verrà raccolta nella dottrina politica di Machiavelli: cfr. LEO STRAUSS, *Pensieri su Machiavelli*, Milano, Giuffrè, 1970.

¹⁶ *La verità della satira (secondo Luciano di Samosata)*, in *Nuda Veritas. Da Omero a Orson Welles*, a cura di ALBERTO CAMEROTTO-FILIPPO M. PONTANI, Milano-Udine, Mimesis, 2016, pp. 147-170.

brano i più sensati e ricchi di senno e che si basa su una naturale disposizione a prestare fede¹⁷. Nel teatro latino la menzogna consapevole, il gusto per la finzione, l'alterazione della verità si concentrano nella icastica e ribalda spavalderia del soldato spaccone plautino: anche in questo caso si descrive con significativa evidenza l'anfibologia dei discorsi fraudolenti tesi a realizzare una rete di inganni alla base della *fallacia* intorno alla quale Plauto organizza il dispositivo comico del *Miles gloriosus*¹⁸.

Immediatamente correlato al concetto di finzione, di alterazione o falsificazione della realtà e della verità si pone naturalmente il concetto di *menzogna*, in cui le implicazioni e i rapporti con l'indirizzo morale dominante si rendono più cogenti. L'esercizio della menzogna si tradurrebbe, dunque, in una ricercata falsità, nella volontà di alterazione che non si sottomette a un atto propulsivo di una consapevole invenzione fantastica di una realtà fittizia, come nella dimensione della rappresentazione drammaturgica; tale procedimento si presenta allora come uno strumento (ampiamente regolato dalla consapevolezza del mittente) idoneo ad affermare e a comunicare agli altri con estrema consapevolezza esattamente il contrario di quanto si pensa e di quanto si sta dichiarando o rappresentando. Il concetto della *menzogna* appare, pertanto, disciplinato da una *gradatio* a sua volta strettamente correlata alla scala dei valori etici che intervengono nel valutare questa singolare pratica di alterazione della verità.

1.1. La bugia come trasgressione morale

Sant'Agostino, vescovo di Ippona, dottore della Chiesa e filosofo, ha dedicato un dittico di lavori al tema della falsità nella *dictio*, il *De mendacio* (395 d.C.) e il *Contra mendacium* (420 d.C.): Agostino esamina il problema principale della *menzogna*, una chiave esegetica della mentalità tardolatina e poi medievale, stabilendo che «mendacium est quippe falsa significatio cum voluntate fallendi» (*Contr. mend.* XII)¹⁹, ovvero una *enuntiatio cum voluntate falsum enuntiandi*. L'Ipponate colloca al centro del problema la volontà falsatrice di una bugia che restituisce, appunto, nella menzogna un significato *falso*, volutamente prodotto con l'intento di ingannare. All'opposto Agostino declassa a rango di umile e inutile *bugia* la falsità detta con un presupposto di verità. L'operazione di Agostino, che nasceva da una

¹⁷ LUCIANO, *L'amante della menzogna*, a cura di FRANCESCA ALBINI, Venezia, Marsilio, 1993.

¹⁸ Cfr. GIANNA PETRONE, *Teatro antico e inganno: finzioni plautine*, Palermo, Palumbo, 1983, secondo cui il dispositivo comico plautino potrebbe essere messo in relazione a quella struttura dell'inganno espressa dalla tradizione teatrale greca (Menandro) e addirittura risalente al dettato tragico di Euripide.

¹⁹ REMO GRAMIGNA, *Soggettività, intenzionalità e menzogna in Sant'Agostino*, in *Il senso delle soggettività. Ricerche semiotiche*, a cura di DARIO MANGANO-BIANCA TERRACCIANO, E/C Serie Speciale, 7, 15/16, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2013, pp. 144-149.

sovrapposizione di motivazioni religiose ed esegetiche, ha il gran merito di slegare la coppia endiadica *significante-significato*: nessun valore, né alcuna considerazione si concede al dettato espressivo della *bugia*, né ancor più al contenuto della *falsità* detta.

Non si mente dicendo una cosa falsa, se malgrado la sua falsità chi la dice la ritiene vera, si mente invece se, malgrado la sua verità, la si ritiene falsa e la si dice come vera (*De mendacio*, 3, 3).

L'attenzione di Agostino è tutta incentrata sull'atto produttivo della falsità, ovvero sull'intenzione primaria che muove l'individuo/mittente a fare ricorso alla «bugia volontaria», alla potenzialità artificiosa della *menzogna*, generata da una specifica intenzione dell'animo e assolutamente slegata dalla verità o dalla falsità delle *res* sostenute: da ciò discende «la rivoluzione compiuta da Agostino [...] che apre la strada all'importanza dell'interprete, di colui che ascolta, legge, vede ed è fondamentale parte in causa nella decodifica di un testo»²⁰. E questo è un elemento che interviene naturalmente soprattutto nella dimensione della produzione letteraria (dalla realtà capovolta e illusoria di Dante e Ariosto, alla verità effettuale della politica e la necessità della finzione in Machiavelli²¹, sino al nuovo concetto di dissimulazione in Accetto) e della rappresentazione drammaturgica.

D'altra parte, dall'inchiesta di Agostino emerge primariamente, accanto alla centralità del *referente*, la determinante volontà d'animo del *mittente*, di colui che diffonde un messaggio falso con la piena consapevolezza dell'atto che sta producendo: «il peccato del bugiardo consiste nel parlare in maniera diversa da come pensa e con l'intenzione di ingannare».

È, dunque, dall'intenzione dell'animo e non dalla verità o falsità delle cose in sé che bisogna giudicare se uno mente o non mente. È possibile dire che si sbaglia o è temerario uno che al posto del vero afferma il falso, ma perché ritiene che sia vero: tuttavia non si ha il diritto di definirlo uno che mente, perché nel parlare non ha il cuore doppio e non desidera ingannare, ma si inganna. Invece la colpa del bugiardo è il desiderio di ingannare parlando contro il suo pensiero, sia che riesca a ingannare, perché gli si crede mentre afferma il falso, sia che non gli si creda, poiché con la volontà di ingannare afferma come vero ciò che non ritiene vero (*De mendacio*, 3, 3).

²⁰ MARIA BETTETINI, *Introduzione a Agostino*, Roma-Bari, Laterza, 2008 (edizione digitale 2015); cfr. anche EAD., *Contributi per una storia della bugia: menzogne 2.0*, in *La menzogna. Le altre facce della realtà*, a cura di MARIA AURIEMMA-FRANCESCA DE CIANNI-PAOLO MICCOLI-ADELE SORICE, Napoli, UniorPress, 2019, pp. 17-36; EMILIO D'AGOSTINO, *Per una grammatica lessicalmente esauritiva sull'inganno e la menzogna in italiano*, in «Quaderns d'Italià», 2003/2004, 8/9, pp. 167-195.

²¹ Cfr. LAURA BAZZICALUPO, *Machiavelli e la politica tra verità e immaginazione*, in *La filosofia politica di Machiavelli*, a cura di GIULIO MARIA CHIODI-ROBERTO GATTI, Milano, FrancoAngeli, 2015, pp. 58-70.

In tal senso, Agostino non riesce a evitare di pervenire a una prevedibile deduzione di carattere morale per cui «i buoni non mentono mai». Già nei *Soliloqui* l'Ipponate distingueva tra *falsità* e *mendacità*: la prima rappresenta la creazione di un falso con la precisa intenzione di ingannare, la seconda, invece, è il prodotto di una finzione che mira non all'inganno ma all'intrattenimento:

Penso che [...] non ci sia rimasto altro che si possa, a rigor di logica, definire il falso se non ciò che si assimila ad essere ciò che non è o in genere che ha parvenza di essere e non è. Nel primo dei due concetti sono inclusi tanto l'inganno quanto la finzione. Ingannevole si dice ragionevolmente l'essere che ha una certa tendenza, inconcepibile fuori dell'anima, a trarre in inganno. Tale tendenza si manifesta tanto mediante il pensiero quanto mediante l'istinto naturale: mediante il pensiero, in esseri ragionevoli come nell'uomo; mediante l'istinto, in esseri bruti come la volpe. Ciò che denomino finzione viene prodotta dagli esseri che creano illusioni. Ed essi differiscono dagli esseri ingannevoli in quanto l'essere ingannevole tende a trarre in inganno, ma non necessariamente chi crea illusioni vuol trarre in inganno. Difatti i mimi, le commedie e gran parte della poesia sono pieni di finzioni, ma per dilettere e non per ingannare. Anche i prestigiatori usano tali finzioni. Ma ingannevole o ingannatore si dice secondo logica colui che ha intenzione di trarre qualcuno in inganno. Nessuno può dubitare tuttavia che coloro che non intendono indurre in errore, ma comunque producono una imitazione, si chiamino operatori di finzioni e, se questo è troppo, creatori di illusioni (*Soliloqui*, II, 9.16).

L'intensità dell'alterazione dipende naturalmente anche dall'altezza e dall'autorevolezza del mittente: Agostino (nel tentativo di riabilitare certe espressioni 'mendaci' dei Patriarchi) sottoponeva le parole del testo sacro a un'esegesi figurata, in cui le *bugie* sono piuttosto da considerarsi una forma di *scrittura allegorica* (*Mend.* 15, 26), un'espressione fortemente icastica e non certo un'istigazione alla menzogna. Per quanto detto, i prodotti letterari di questa finzione (*figmenta*), le opere poetiche e i testi teatrali rientrano nella categoria delle *falsità* che non vogliono trarre in inganno, ma che addirittura tendono a trarre fuori il lettore da un precedente infingimento, rivelando in tal senso una verità mascherata non scevra di *utilità*²².

²² GRAMIGNA, *Soggettività, intenzionalità e menzogna in Sant'Agostino*, cit., p. 148: «Per Umberto Eco: "Simulare è una forma comportamentale di menzogna". La simulazione può essere di due tipi: "simulazione menzognera" (la pretesa) e il "far finta", la simulazione non ingannevole (*ibidem*, p. 35). Entrambe sono forme comportamentali e non verbali. Tuttavia, la pretesa è una forma di inganno mentre il far finta non lo è. Per spiegare questa distinzione Eco ricorre alla differenza che esiste tra "la maschera di Diabolik (che permette al bandito di simulare di essere un altro) e la maschera di Pantalone" (che l'attore indossa per gioco e senza pretesa di ingannarci, ma solo per 'far finta' (*ibidem*, p. 33)». Cfr. UMBERTO ECO, "Dire il contrario", in *Menzogna e Simulazione*, a cura di MASSIMO A. BONFANTINI *et al.*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997, pp. 33-43.

Il discorso piega naturalmente verso il contenuto di ciò di cui si crea l'inganno: ciò rappresenta il caso morale che si cela dietro ogni forma di alterazione del vero. Umberto Eco ha illustrato chiaramente (proprio sulla scorta dei modelli letterari e filosofici antichi) che esiste un solco profondo tra *falso* e *menzogna* e che tale riflessione riporta alla determinazione di che cosa sia *vero* e di che cosa sia *falso*.

Capisco che si pensi istintivamente che la bugia è il contrario della verità e che quindi una macchina che rivela la bugia per contrasto serve a stabilire chi dica la verità. Ma la bugia non è per nulla il contrario della verità. Come sanno i logici, il contrario del vero è il falso, non la bugia. [...] Dire una bugia significa dire il contrario di quello che si crede sia vero²³.

Il semiologo bolognese è ritornato varie volte sulla questione del *vero* e del *falso* soprattutto nel campo della più moderna comunicazione (in particolare quella televisiva); in uno degli interventi sulla rubrica *La Bustina di Minerva* recentemente ripubblicati, richiamando l'edizione curata da Maria Bettetini del *De mendacio* di Sant'Agostino, ragiona ancora intorno alla *fenomenologia della bugia*: «non basta dire il falso per mentire. [...] Per mentire bisogna dire il contrario di quello che si crede, allo scopo di ingannare qualcun altro»²⁴, investendo l'atto dell'elaborazione della bugia, o della menzogna, di una carica senziente veicolata dal codice linguistico che subisce anch'esso un abbassamento della sua veridicità al livello della falsità ricercata dal mittente.

1.2. Dalla retorica all'etica: Dante e la fraudolenza

Nella storia letteraria si sono avvicendati numerosi sviluppi e le risultanze delle riflessioni in campo filosofico (a volte anche intellettualistico), dalle raffinate teoresi dell'età antica al pensiero moderno e finanche a quello contemporaneo intorno alla ragion di Stato, includendo la tradizione *politica* del teatro e dei generi e delle forme della rappresentazione ad essa variamente riconducibili²⁵. Appare, quindi, interessante muoversi lungo una via ibrida e miscidata che unisca le tensioni speculative della meditazione intellettuale a quelle pratiche dell'esercizio teatrale e rappresentativo²⁶.

²³ UMBERTO ECO, *Sulla televisione. Scritti 1956-2015*, Milano, La nave di Teseo, 2018.

²⁴ Id., *La Bustina di Minerva*, Milano, La nave di Teseo, 2020 (edizione digitale).

²⁵ Cfr. FRIEDRICH MEINECKE, *L'idea della ragion di stato nella storia moderna*, Firenze, Sansoni, 1970; FERDINANDO CAVALLI, *La Scienza politica in Italia*, rist. anast. New York, Franklin, 1968. Cfr. anche *Ragion di Stato a Teatro*. Atti del convegno (Bari-Lucera-Foggia, 19-21 aprile 2002), a cura di STELLA CASTELLANETA-FRANCESCO S. MINERVINI, Taranto, Lisi, 2005; ROSSELLA PALMIERI, *Amore, religione e politica: luoghi reali e spazi immaginari nei drammi barocchi*, in «Critica letteraria», XL (2012), 155, pp. 347-370.

²⁶ Cfr. PAOLO D'ANGELO, *Ars est celare artem. Da Aristotele a Duchamp*, Macerata, Quodlibet, 2005.

Si iscrive all'interno della casistica dell'arte retorica proprio la tecnica della *dissimulazione* la quale, stabilita una discendenza da un'altra espressione dell'eloquenza come l'ironia socratica, viene diffusamente utilizzata proprio in virtù delle formidabili potenzialità ad essa riconosciute sia sul piano *civile*, sia sul piano *morale* (in cui si può distinguere un moralista pratico, politico e un moralista puro, psicologico²⁷), nella corte come nei rapporti privati²⁸. Nel *De oratore* (56 a.C.) Cicerone denotava la figura dell'oratore non più solo quale esperto della tecnica retorica, come negli esordi giovanili del *De inventione* (85 a.C.), ancorato alla concezione specialistica dei maestri retori greci, ma lo assume come un paradigma etico e politico, ispirato e guidato da *probitas* e *prudencia* e, soprattutto, intento all'esortazione al bene morale dei *boni viri*. Perciò, discorrendo delle caratteristiche 'etiche' dell'intellettuale *dicendi peritus*, prima ancora che del politico, Cicerone sosteneva che

urbana etiam dissimulatio est, cum malia dicuntur ac sentias, non illo genere, de quo ante dixit, cum contraria dicas, [...] cum tanto genere orationis severe ludas, cum aliter sentias ac loquare²⁹.

Nel trattato sull'eloquenza, l'oratore arpinate recuperava nelle espressioni di *simulazione* e *dissimulazione* una medesima intenzione lessicale, intrinsecamente collegata alla nozione retorica del capovolgimento del discorso e della realtà (e che risulta, dunque, compromessa con la figura e la tecnica dell'*ironia*), ben raffigurata nel modello umano e filosofico di Socrate che «libenter uti solitus est ea dissimulatione quam Graeci eironeiam vocant»³⁰. E proprio da un punto di vista retorico, la

²⁷ Cfr. GIOVANNI MACCHIA, *La dissimulazione*, in Id., *Il teatro delle passioni*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 125-147; MANFRED POSANI LÖWENSTEIN, *Le astuzie del moralista. Ragion di Stato e analisi psicologica fra '500 e '600*, in «Rinascimento», 2010, 50, pp. 451-476.

²⁸ JON R. SNYDER, *Dissimulation and the Culture of Secrecy in Early Modern Europe*, Berkeley, University of California Press, 2009.

²⁹ CICERONE, *De oratore*, II, 67, 269. Cicerone indicava in modo inequivocabile la falsità della simulazione, direttamente connessa al concetto di *frode* come aveva sostenuto contro Caio Aquilio. Nel *De officiis* aveva condotto una dura reprimenda contro i falsi e l'uso della *iteratio* consapevole della *simulazione*; tale immagine, tuttavia, pare solo esteriormente contrastare con il principio dell'*orator simulator* (come indicato nelle *Tusculanae*) dato che sarà la saggezza dell'oratore ad 'autorizzare' e regolare la simulazione delle passioni. Il retore arpinate aveva, altresì, connesso il tema della *folia* con la *collera* e, sulla scorta di Ennio, nel IV delle *Tusculanae disputationes* recuperava nella saga degli Atridi e nel *furor* di Aiace il modello della collera quale *initium insaniae*: cfr. ELISA DAL CHIELE, *La collera nel quarto libro delle «Tusculanae disputationes» di Cicerone*, «Griseldaonline», XVIII (2019), 2.

³⁰ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, IX, 2, XLIV: «Eironeian inveni qui dissimulationem vocaret: quo nomine quia parum totius huius figurae vires videntur ostendi, nimirum sicut in plerisque erimus Graeca appellatione contenti. Igitur eironeia quae est schema ab illa quae est tropos genere ipso nihil admodum distat (in utroque enim contrarium ei quod dicitur intellegendum est), species vero prudentius intuenti diversas esse facile est deprendere». Il tema dell'ironia riceverà un forte impulso in epoca umanistica: si veda a riguardo HEINRICH LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna,

dissimulatio, in virtù di tale capovolgimento della realtà, di infingimento e mascheramento della verità, invade immediatamente la sfera della morale; per cui ancora Cicerone intendeva esortare il *vir bonus* a bandire assolutamente in ogni forma di rapporto umano tanto la simulazione quanto la dissimulazione³¹; in particolare, tali inclinazioni dell'animo non dovranno mai neppure sfiorare l'*amicizia*, improntata com'è per natura a un'assoluta genuinità di sentimenti, in cui non hanno diritto di cittadinanza né il *falso* né il *mendace*, poiché «nam utilitates quidem etiam ab iis percipiuntur saepe qui simulatione amicitiae coluntur et observantur temporis causa, in amicitia autem nihil fictum est, nihil simulatum et, quidquid est, id est verum et voluntarium»³².

A questa disquisizione morale ciceroniana si ispirerà Dante nel terzo trattato del *Convivio* presentando una tesi analoga e consegnando alla modernità la sapienza retorica e morale dell'antichità:

E questa cotale figura in rettorica è molto laudabile, e anco necessaria, cioè quando le parole sono a una persona e la 'ntenzione è a un'altra; però che l'amonire lo vizioso è sempre necessario e laudabile, e non sempre sta convenevolmente nella bocca di ciascuno. Onde, quando lo figlio è cosciente del vizio del padre, e quando lo suddito è cosciente del vizio del signore, e quando l'amico conosce che vergogna crescerebbe al suo amico quello amonendo o menomerebbe suo onore, o conosce l'amico suo non paziente ma iracundo all'amonizione, questa figura è bellissima e utilissima, e puotesi chiamare 'dissimulazione'. Ed è simigliante all'opera di quello savio guerriero che combatte lo castello da uno lato per levare la difesa dall'altro, che non vanno ad una parte la 'ntenzione dell'aiutorio e la battaglia³³.

* * *

La centralità della parola e la dimensione volontaria già stigmatizzata dalla teoria 'agostiniana' ritornano anche nella severa condanna contro i *falsadori* cui Dante dedica la decima e ultima bolgia dell'ottavo cerchio dell'*Inferno*, un girone nel quale militano dai ruffiani agli adulatori, dagli indovini agli ipocriti, ai consiglieri fraudolenti. L'illustrazione di questo peccato si estende nei canti ventinovesimo e trentesimo della prima cantica della *Commedia* e denuncia la volontaria e proterva alterazione dei metalli ad opera degli alchimisti (Griffolino d'Arezzo

il Mulino, 1969, § 232, pp. 129-130, e § 426, p. 237; ROBERT KLEIN, *Il tema del pazzo e l'ironia umanistica*, in *La forma e l'intelligibile: scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1975, p. 477.

³¹ CICERONE, *De officiis*, III, 15, 61: «ex omni vita simulatio dissimulatioque tollenda est [...] Dolus autem malus in simulatione, ut ait Aquilius, continetur. Tollendum est igitur ex rebus contrahendis omne mendacium».

³² CICERONE, *Laelius de amicitia*, 26.

³³ DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, III, x, 6-8.

e Capocchio), della falsificazione della persona (Gianni Schicchi e Mirra), della moneta (Maestro Adamo) e della parola (il greco Sinone responsabile dell'ingresso a Troia del cavallo degli Achei)³⁴, palesando quanto la coeva cultura fosse pervasa, e persino ossessionata, dal problema generale della *fraudolenza*³⁵. Rispondendo a un'inclinazione medievale, la colpa della frode appare, infatti, come «il peccato più grave dell'Inferno»³⁶ che occupa l'intero cerchio ottavo e si 'fregia' di un neologismo tutto dantesco come *Malebolge*, proprio a indicarne la univoca specificità del peccato³⁷. In una persuasiva chiave di lettura di sapore biblico-politico, viene attribuita alla lupa l'illustrazione simbolica della cupidigia e dell'incontinenza, mentre al leone quella della violenza; l'alterazione, invece, della realtà e della verità porterebbe a riconoscere nella fiera della lonza la sua allegoria, figura auerbachiana dell'inganno (sintetizzato nel verso di chiusura di *Inf.* XVII: «Il 'ver c'ha faccia di menzogna»³⁸) insieme con «quella sozza immagine di froda» (*Inf.* XVII, 7) incarnata nell'alata mostruosità *triforme* di Gerione, altro iconico simbolo di inganno e di frode (la cui suggestione era già attiva presso Virgilio in *Aen.* VIII, 202-220), e che peraltro condivide con la lonza il vello maculato ed è ad essa legata da una rin-

³⁴ Cfr. PIER ANGELO PEROTTI, *Maestro Adamo e Sinone (Inferno XXX, 49-129)*, in «Tenzone», 2009, 10, pp. 99-117; ARNALDO BRUNI, *Per il canto XXX dell'Inferno*, in «L'Alighieri», 2011, 38, pp. 91-108.

³⁵ Cfr. SARA FERRILLI, *Parlare e tacere dal Notaro a Dante attraverso i rimanti 'menzogna: vergogna'*, in «Linguistica e letteratura», XL (2015), pp. 37-67 in cui si seguono le occorrenze della coppia di rimanti menzogna/vergogna che ritorna una sola volta in ogni cantica suggerendo un'interessante chiave esegetica, retorica e morale sul rapporto tra verità e menzogna nella parola poetica.

³⁶ DANIELE MARIA PEGORARI, *La lonza svelata. Fonti classiche, cristiane e 'interne' dell'allegoria della frode*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXCII (2015), pp. 523-541. Sul tema della frode nella *Commedia* e, in particolare, sulle differenti posizioni intorno al significato metaforico e allegorico della *corda*, della lonza e di Gerione rinvio a RICCARDO BRUSCAGLI, *Ulisse e il Principe tra Dante e Machiavelli*, in *Studi in onore di Enrico Ghidetti*, a cura di ANNA NOZZOLI-ROBERTA TURCHI, Firenze, Le Lettere, 2014, pp. 1-17; MARINO ALBERTO BALDUCCI, *Sintesi di un percorso ermeneutico nel canto XXVI dell'Inferno di Dante*, in «Rivista romanica cracoviensis», 2013, 13, pp. 237-244; BRUNO NARDI, *Saggi e note di critica dantesca*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2013; GIANCARLO MAZZACURATI, *L'albero dell'Eden: Dante tra mito e storia*, a cura di STEFANO JOSSA, Roma, Salerno Editrice, 2007; JOHN SCOTT, *Dante and treachery*, in *Dante: the critical complex*, III. *Dante and philosophy: nature, cosmos, and the ethical imperative*, a cura di RICHARD LANSING, New York, Routledge, 2003, pp. 165-180; GIUSEPPE MAZZOTTA, *L'esilio da Firenze: il 'De vulgari eloquentia' e il cerchio della frode*, in *Dante da Firenze all'aldilà*. Atti del III seminario dantesco internazionale (Firenze, 9-11 giugno 2000), a cura di MICHELANGELO PICONE, Firenze, Cesati, 2001, pp. 233-247.

³⁷ EDOARDO SANGUINETI, *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, Olschki, 1961, pp. 342-345; EMILIO BIGI, *Canto XXX*, in *Lectura Dantis Scaligera: Inferno*, Firenze, Le Monnier, 1971, pp. 1063-1086 (in particolare pp. 1067-1071).

³⁸ ANDREA BATTISTINI, *Il 'ver c'ha faccia di menzogna': lettura di "Inferno" XVII*, in «L'Alighieri», 2012, 40, pp. 67-88; MARCELLO CICCUTO, *Brunetto Latini e i politici nel tempo umano: il passaggio dantesco attraverso il 'ver c'ha faccia di menzogna'*, in «Le forme e la storia», IX (2016), 2, pp. 251-262.

novata spiegazione della *corda* che porterebbe a distinguere nella lonza un' *allegoria della frode*. Verso tale scelta, come rilevava Sapegno, «a farne il simbolo della frode, Dante poté essere indotto e dalla struttura stessa multiforme che gli attribuiva e anche dal modo in cui doveva vederne ritratta la personalità nei mitografi»³⁹: agisce, si direbbe in altri termini, un sincretismo critico che tende a identificare nella lonza l'immagine della frode e della falsità e che determina la naturale disposizione all'incontinenza, alla bramosia e alla fame le quali a loro volta innescano il ritorno allo strumento della *falsità*.

La prospettiva dantesca intende focalizzare l'attenzione sulla dimensione etica del giudizio e del biasimo nei confronti di quanti ricorrono assiduamente all'alterazione fraudolenta della verità, all'uso retoricamente impostato della parola (ma pervicacemente persuasivo verso scopi deplorabili) e ai risvolti materialmente proficui dell'esercizio della pratica fraudolenta. Nei canti dei falsari «la 've la ministra/ de l'alto Sire infallibil giustizia/ punisce i falsador che qui registra» (*Inf.* XXIX, 55-57), Dante disegna uno spazio coerente, moralmente contiguo tra i cerchi della nona e della decima bolgia. Il movimento narrativo si presenta con una veste tematicamente unitaria, alquanto serrata nei cardini di un discorso etico risalente al modello ciceroniano del *De officiis* (I, XIII, 41: «Cum autem duobus modis, id est aut vi aut fraude, fiat iniuria, fraus quasi volpeculae, vis leonis videtur»), eppure multiforme negli aspetti esteriori inaugurati nel canto XXIX con lo straordinaria arte alchemica di Griffolino d'Arezzo e di Capocchio per poi proseguire nel canto XXX con il *falsatore* di persona, Gianni Schicchi, e l'ovidiana Mirra «scellerata [...] falsificando sé in altrui forma,/ come l'altro che là sen va». La successiva discussione sull'uso della menzogna tra Mastro Adamo e «l falso Sinon greco di Troia» («Tu di' ver di questo:/ ma tu non fosti sì ver testimonio/ là 've del ver fosti a Troia richesto»./ «S'io dissi falso, e tu falsasti il conio»,/ disse Sinon; «e son qui per un fallo,/ e tu per più ch'alcun altro demonio!», *Inf.* XXX, 112-117) – e con il ricordo della biblica moglie di Putifarre «la falsa che accusò Giuseppe» (*Inf.* XXX, 97) – rievoca nel viaggiatore medievale dei regni ultraterreni e nel lettore moderno la memoria di due famosi 'impazzimenti' ricavati dal grande libro mastro delle idee e dei modelli che furono le *Metamorfosi* di Ovidio (qui IV, 512-530; XIII, 399 sgg.): si tratta della follia di Atamante, «tanto insano» marito della sorella di Semele, amata da Giove e perciò divenuta obiettivo delle ire di una «crucciata» Giunone, e della pazzia della prigioniera Ecuba («trista, misera e cattiva [...] forsennata latrò sì come cane;/ tanto il dolor le fé la mente torta»), uscita fuori di senno una volta appresa la tragica notizia della morte dei figli Polissena e Polidoro in seguito alla fine di Troia.

Al tema della fraudolenza ora intesa in senso lato come «un'offesa contro la natura», ora nella sua specifica accezione di adulterazione della parola e del compor-

³⁹ DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia, Inferno*, a cura di NATALINO SAPEGNO, Firenze, Sansoni, 1955, p. 192.

tamento, Dante riserva altri spazi significativi: è il caso, ad esempio, degli *ipocriti* di *Inf.* XXIII e naturalmente dei *consiglieri fraudolenti* di *Inf.* XXVI⁴⁰. Una pesante cappa di piombo rilucente di oro all'esterno (esito dell'intuizione etimologica di ipocrita come derivato dal greco *crisis* ovvero 'oro', forse per interpolazione delle *Magnae derivationes* di Uguccone da Pisa) e un'andatura lentissima affliggono i peccatori di ipocrisia condannati a girare in tondo nella sesta bolgia dell'ottavo cerchio; a ciò si aggiunge, nel simbolismo dell'icastica descrizione dantesca di intonazione agostiniana, uno sguardo bieco in parte dovuto al cappuccio indossato dai peccatori, in parte alla loro inclinazione a dissimulare il proprio pensiero ricorrendo a quella «fraudolenta alchimia spirituale» con cui mistificano «le apparenze della santità nel tentativo di spacciare il piombo della loro corruzione morale per l'oro della santità spirituale»⁴¹. Il segno narrativo precipuo degli ipocriti si racchiude diegeticamente nell'atteggiamento del confabulare stretto stretto tra Catalano e Loderingo appena prima di rivolgersi a Dante, «segno di una prudenza che si è mutata quasi in abito professionale»⁴². Ricordando che *hypocrisis* in greco e *actio* in latino erano le forme finali della retorica antica, nell'ipocrita ma calcolata gestione delle apparenze (dall'auerbachiano *realismo figurale* dantesco alle «vane sembianze» rinascimentali) e nel ricorso alla 'nuova' virtù della prudenza si affacciano i principi essenziali della condotta politica rinascimentale che si radicheranno nella corrispondente scrittura letteraria⁴³. Tra allegoria e finzione si forma pertanto «quasi un picciol mondo»⁴⁴ in cui una nuova intuizione trasversale modifica e rinnova quelle relazioni tra etica e letteratura che portano alla costruzione di una morale laica accanto alla teorizzazione machiavelliana: «il riscontro di un'etica come "pratica del fare e dire secondo convenienza" con le diverse contingenze sociali e

⁴⁰ MARIA SOFIA LANNUTTI, *La commedia degli inganni. Processo cognitivo e registro dottrinale nel canto XXIII dell'Inferno*, in «Rivista di studi danteschi», XVI (2016), pp. 225-275.

⁴¹ JOHN ALFRED SCOTT, *Canto XXIII*, in *Lectura Dantis Turicensis. Inferno*, a cura di GEORGES GÜNTERT-MICHELANGELO PICONE, Firenze, Cesati, 2000, pp. 321-334 (p. 328), il quale sapientemente rileva la correlazione del canto con l'espressione di Agostino, *Confessiones* V, 10: «Foris luctet et intus lutum est» attribuendo il valore peccaminoso dell'*ipocrisia* a una indifferenziata pratica di inganno o di fraudolenza nel consiglio.

⁴² ETTORE BONORA, *Ipcriti*, in *Enciclopedia dantesca*, 1970, *sub voce*; ID., *Gli ipocriti di Malebolge*, in *Gli ipocriti di Malebolge e altri saggi di letteratura italiana e francese*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953, pp. 3-29; JAMES NOHRNBERG, *Canto XVIII. Introduction to Malebolge*, in *Lectura Dantis. Inferno: A Canto-by-Canto Commentary*, a cura di ALLEN MANDELBAUM-ANTHONY OLDCORN-CHARLES ROSS, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1998, pp. 238-257.

⁴³ Cfr. STEFANO ZAMAGNI, *Prudenza*, Bologna, il Mulino, 2015; REMO BODEI, *Prudenza*, in *Le virtù cardinali*, a cura di REMO BODEI-GIULIO GIORELLO-MICHELA MARZANO-SALVATORE VECA, Roma-Bari, Laterza, 2017, pp. 9-11. Sugli scrittori 'prudenziali' del Rinascimento (Pietro Andrea Canonieri, Gabriele Zinano, Giovanni Palazzo, Fabio Frezza, Ottavio Sammarco, con Accetto, Zuccolo e Malvezzi) cfr. GIANFRANCO BORRELLI, *L'arte italiana della prudenza politica*, Archivio della Ragion di stato online, www.filosofia.unina.it/ars/introcatalogo.html.

⁴⁴ Sull'allegoria in Tasso cfr. FRANCESCO FERRETTI, «Quasi in un piccolo mondo» dantesco: *Allegoria e finzione nella «Liberata»*, in «Lettere Italiane», LV (2003), 2, pp. 169-195.

politiche [...] comporta un continuo spostamento di piani dall'astrazione platonica del Bene alla varia fenomenologia dei beni praticabili»⁴⁵.

Confidando nella potenza gnomica della teatralizzazione retorica di peccati e virtù, Dante immagina di raggiungere lo scopo principale della sua opera indossando le vesti di missionario e profeta⁴⁶. La straordinaria visionarietà della *Commedia* attraversava la gran parte dei sentimenti umani: la struttura letteraria dell'opera riproduceva (immergendola in un contesto religioso-filosofico, politico e cristiano) uno schema non di prima sperimentazione come il viaggio *fittizio* e pur tuttavia attestato e difeso come *reale* nei regni dell'oltretomba: lo stesso Virgilio, infatti, era stato artefice nell'*Eneide* di una descrizione della catabasi del protagonista che, sotto gli auspici del Fato e con i favori della protezione della Sibilla cumana, riesce a incontrare il padre Anchise (ma anche il pilota della sua nave Palinuro e soprattutto l'amata Didone, eroina melodrammatica e folle per amore⁴⁷ abbandonata proprio per compiere il *fatale* viaggio nel Lazio). Ma Virgilio descrive nella *descensio ad Inferos* di Enea un uomo ancora assolutamente nelle sue fattezze mortali (seppure guidato dal destino segnato dal Fato: «de l'alma Roma e di suo impero... padre eletto», *Inf.* II, 20-21) e ancora oberato da tutte le sue fragilità, a differenza di Eracle (e gli amici Teseo e Piritoo), di Orfeo e di Odisseo (il quale si ferma sulla soglia dell'Ade, non si avventura nel profondo e non ha alcun accompagnatore accanto a sé), eroi che lo avevano preceduto in questo eccezionale viaggio. Come per Enea e Odisseo, anche il viaggio ultramondano dantesco potrebbe configurarsi come un νόστος, «un ritorno, più che un'esplorazione, una conferma, più che una scoperta, dell'ordine eterno»⁴⁸, facendo della finzione letteraria uno straordinario strumento di conoscenza oltre i confini (spaziali e temporali) della finitezza umana ma che, senza uno speciale atto di fede in quella finzione, perderebbe il suo stesso significato figurato.

L'altro modello odepórico-infernale è quello cristiano attribuito al *Vas d'elezione* (lo "strumento eletto") san Paolo, e tramandato dalla *Visio Sancti Pauli*, un testo apocrifo greco del V secolo a.C. (a sua volta rielaborazione di quanto riportato dallo stesso Paolo nella *Lettera ai Corinzi* 2, 12, 2-4), poi tradotto in latino intorno al 500 d.C.⁴⁹. La leggenda agiografica narra che Paolo abbia compiuto il suo

⁴⁵ AMEDEO QUONDAM, *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna, il Mulino, 2010, p. 551.

⁴⁶ Cfr. ANDREA BATTISTINI, *La retorica della salvezza: studi danteschi*, Bologna, il Mulino, 2016.

⁴⁷ INNOCENZO MAZZINI, *Didone abbandonata: innamorata o pazza? La psichiatria antica, una chiave di lettura per il IV libro dell'«Eneide»*, in «Latomus», 1995, 54/1, pp. 92-105.

⁴⁸ GILDA POLICASTRO, *Appunti sulla catabasi di Dante nella ripresa di alcuni motivi classici: il τῶπος drammatico dell'incontro e il riuso simbolico del rito*, in «Italianistica», XXXIII (2004), 3, pp. 11-27. Sul tema del viaggio (non solo) reale della *Commedia* cfr. CESARE SEGRE, *Il viaggio di Dante come esperienza totale*, in *Dante da Firenze all'aldilà*, cit., pp. 105-115.

⁴⁹ Cfr. *Antiche leggende e tradizioni che illustrano la Divina Commedia*, a cura di PASQUALE VILLARI, Bologna, Forni, 1979, rist. anast. dell'edizione 1865.

viaggio “ancora in vita” ma in senso inverso rispetto a quello intrapreso da Dante, dalla luce agli inferi, dai giusti ai profeti, ai patriarchi, ai Santi e tutti i beati: dopo aver attraversato un fiume di fuoco giunge agli Inferi e poi conclude il suo viaggio alle soglie del Paradiso terrestre. Sul modello di Virgilio, tale *itinerarium* appare come un complessivo processo di formazione umana dal peccato alla redenzione, dal male al bene con una precipua, altissima e raffinatissima funzione gnomica universale.

* * *

Nel *Saggio sulla follia* Cesare Segre ha mostrato la sussistenza di una singolare convergenza (soprattutto in età medievale) tra il viaggio allegorico-didattico e lo schema del pellegrinaggio come una *sintesi della vita umana* sulla quale si sovrappone un canone umano della *follia* che autorizza proprio la finzione di questi viaggi ultramondani ben al di là dei fisiologici limiti dell'uomo. In tal senso vi è una robusta analogia tra la perdita del senno (*impazzimento*) e la perdita della vita (*morte*) proprio in virtù di quei «procedimenti di esclusione e di autoesclusione che la pazzia produce»⁵⁰. E ancora in ambito medievale non si può tralasciare l'esistenza anche del modello estatico-visionario (un viaggio della mente) suggerito da Jacopone da Todì che singolarmente fondeva senno e follia nella dimensione incantata dell'entusiasmo mistico del fedele invasato di Cristo, in una cornice dominata dal sistema di valori cortesi tra cui la ragione (il senno), l'amore, la virtù⁵¹:

Senno me par e cortisia
empazzir per lo bel Messia.
Ello me sa sì gran sapere
a chî per Deo vòle empazzire,
en Parisi non se vide
cusì granne filosofa.
Chi pro Cristo va empazzato,
pare afflito e tribulato,

⁵⁰ Cfr. CESARE SEGRE, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990.

⁵¹ Jacopone da Todì descrive l'esperienza mistica della pazzia devozionale come un metodo del tutto alternativo ai precetti della scolastica e delle gerarchie ecclesiastiche per entrare in contatto con Dio. Pur mostrando molto in comune con la dimensione antropologica dell'entusiasmo estatico di popoli e tribù dell'antichità e delle loro ancestrali pratiche sciamanico-stregoniche, Jacopone si riaggancia (anche sulla scorta di *O iubelo del core* 27-28 «Chi non ha costumanza/ te reputa 'mpazzito») all'indicazione evangelica di Giovanni XIV, 6 («Ego sum via et veritas et vita; nemo venit ad Patrem nisi per me» [«Io sono la via, la verità e la vita; nessuno viene al Padre se non per mezzo di me»]), recuperando le gioiose suggestioni corporee della ballata e di quelle sonore del canto della *lauda*. Cfr. NICOLÒ MALDINA, *Il tema del santo folle nelle vite antiche di Jacopone da Todì*, in «Lettere italiane», LX (2008), 3, pp. 383-393.

ma el è magistro conventato
 en natura e 'n teologia.
 Chi pro Cristo ne va pazzo,
 a la gente sì par matto;
 chi non à provato el fatto,
 par che sia for de la via.
 Chi vòl entrare en questa scola,
 troverà dottrina nova;
 tal pazzia, chi non la prova,
 ià non sa que ben se scia.

Sulla scorta delle acquisizioni di Michail Bachtin, Segre ha inteso rimarcare la presenza «costante del ‘capovolgimento’ nelle manifestazioni della follia»⁵²: tale ricorrenza evidente, perfettamente rappresentata dalla geografia rovesciata dell'*itinerarium* dantesco e della voragine infernale, si traduce nella definizione e nell'acquisizione di uno schema archetipico di rovesciamento e, quindi, in un ribaltamento della canonica visione prospettica tra alto e basso, orizzontale e verticale, entrata e uscita, di cui l'esempio immanente nella letteratura italiana rimane appunto il cono rovesciato della *Commedia*: in esso confluiscono sia gli elementi tratti dallo schema delle *visioni* sia le caratteristiche del *viaggio*⁵³, ben prima che tale dispositivo fosse modernizzato nel Rinascimento dal geniale «multiforme pagano» di Ariosto nell'*Orlando furioso* e tralasciato e appiattito, invece, nell'«uniforme cristiano» dell'epica tassesca⁵⁴.

I peccati presentati nelle ultime tre bolge sono ispirati a un ardente amore del male altrui e «la loro azione la più deliberatamente diretta contro alla verità, l'oggetto più degno dell'amore», così che «il loro mal animo verso il prossimo è tale che si avvicina al tradimento»⁵⁵: per questo motivo la *fraudolenza* è da ritenersi la colpa più grave di tutte: per il fatto che è una colpa che si raggiunge attraverso l'esercizio volontario della menzogna, dell'artificio retorico, dell'inganno realizzati, e in un certo senso garantiti, dall'uso sapientemente distorto della parola manipolata, dell'espressione finta. Questa doveva essere la disposizione ideologica medioevale sulla base della quale Dante avrebbe dedicato la decima e ultima bolgia dell'ottavo cerchio dell'*Inferno* ai *falsadori*⁵⁶. La colpa più odiosa e più fastidiosa

⁵² SEGRE, *Fuori del mondo*, cit., p. 6.

⁵³ Ivi, p. 35.

⁵⁴ La ben nota distinzione tra i caratteri fondamentali della narrativa epica rinascimentale si deve a SERGIO ZATTI, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla "Gerusalemme liberata"*, Milano, il Saggiatore, 1983.

⁵⁵ GIUSEPPE FRACCAROLI, *Le dieci bolgie e la graduatoria delle colpe e delle pene nella Divina Commedia*, in *Miscellanea nuziale Rossi-Teiss*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1897, pp. 355-369.

⁵⁶ GIORGIO VARANINI, *Falsari*, in *Enciclopedia dantesca*, 1970, www.treccani.it/enciclopedia/falsari_%28Enciclopedia-Dantesca%29/; MARCELLO FINZI, *I falsari nell'Inferno dantesco*, Firenze, Olschki, 1924, pp. 218-227.

si manifesta nella sua articolata complessità che riassume nelle prismatiche sfaccettature della frode (la volontaria e proterva alterazione ad opera degli alchimisti, al biasimo per la falsificazione della persona, della parola e della moneta) la viltà e la bassezza del peccato di *fraudolenza*, rigorosamente marcata da uno stile linguistico aspramente realistico e petroso, anche segno esteriore e stilistico della difficoltà di espressione retorica attribuita da Dante ai falsari⁵⁷.

Più tardi Francesco Petrarca nel *Privilegium laureationis*, il discorso pronunciato in occasione dell'incoronazione in Campidoglio nel 1341, sentenzierà che il «fine del poeta è dischiudere e glorificare la verità delle cose, intrecciata, per così dire, in una decorosa nube di finzione», riconoscendo nella *mimesi* poetica un'attività legittimamente sovrapponibile a quella «creatio ex nihilo» che rappresenta il primo effetto della potenza divina del sommo Creatore.

La filosofia agostiniana si presenta come un *trait d'union*, l'anello di congiunzione tra l'idea di una falsità fisiologicamente connaturata alla creazione letteraria (pur al netto delle convinzioni di Boccaccio che nella *Genealogia deorum gentilium* ne difendeva la totale autenticità e libertà nell'arte compositiva affermando categoricamente che «Poetas non esse mendaces» (*Gen.* XIV, 13) e che il loro ufficio non è quello di mentire bensì di *fingere*⁵⁸) e l'esigenza di mantenere fede alla verità del fatto raccontato: un nodo di poetica che, nelle epoche successive, sarà variamente declinato nella letteratura italiana, da Tasso nel *Proemio* della *Gerusalemme liberata* («s'intesso fregi al ver, s'adorno in parte/ d'altri dilette, che de' tuoi, le carte»), sino alla *Lettera a Cesare d'Azeglio* del 1823 in cui Manzoni esponeva il «principio generale... sul positivo romantico» (ovvero «l'utile per iscopo, il vero per soggetto, l'interessante per mezzo»), per giungere, infine, all'*autonoma* verità del racconto verista (*Prefazione a L'amante di Gramigna*, 1880) e del romanzo («la più completa e la più umana di tutte le arti») quale “documento umano” che sembrerà *essersi fatto da sé* e in cui la mano dell'autore non dovrà più sfiorare e plasmare i *faits divers* (forse più una tensione ideale che un dato reale), lasciando vivere nella sua ormai compiuta indipendenza il «fatto nudo e schietto, senza stare a cercarlo fra le linee del libro, attraverso la lente dello scrittore». Ciò naturalmente al netto delle mutazioni intervenute ai primi del Novecento nel rapporto tra il fatto e il «sacco vuoto» nella *lanterninosofia* pirandelliana: «basta che lei si metta a gridare in faccia a tutti la verità. Nessuno ci crede, e tutti la prendono per pazzia!» (*Il berretto a sonagli*).

⁵⁷ Cfr. ENRICO FENZI, *Il canto XXX dell'Inferno*, in «Quaderns d'Italià», X (2005), pp. 171-193.

⁵⁸ In *Gen.* XIV, 13 Boccaccio distingue chiaramente la menzogna dalla falsità («Est enim mendacium, iudicio meo, fallacia quedam simillima veritati», § 3) e riabilita il concetto di finzione sollevandolo da ogni contatto con l'inganno («Sic et poeta, quantumcunque fingendo mentiat, mendacis ignominiam non incurrit, cum suum officium, non ut fallat, sed ut fingat iustissime exequatur», § 5): cfr. ELISABETTA MENETTI, *Boccaccio e la fictio*, in «Studi sul Boccaccio», XXXVIII (2010), pp. 69-87. Per la presenza dell'ironia in Boccaccio cfr. LUCIANO ROSSI, *Ironia e parodia nel Decameron: da Ser Ciappelletto a Griselda*, in *La novella italiana*, a cura di TATIANA CRIVELLI, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 365-405.

* * *

Il prodotto letterario andrà valutato, dunque, sempre come il risultato di una simulazione, o ancor meglio di un *patto di simulazione* che si riassume in un accordo fittizio tra mittente e referente; questo patto si altera nelle strutture del codice utilizzato di volta in volta, e rappresenta un nodo ineluttabile dal quale nessuna pratica letteraria o artistica può ritenersi esente, neppure nel punto più estremo del realismo. La simulazione letteraria è, dunque, immediatamente correlata nella procedura di *inventio* che ogni volta benedice l'esordio della composizione e della scrittura. Finanche risalendo alla notte dei tempi, alle radici della comunicazione della letteratura europea, la tradizione dei racconti omerici soggiace a un accordo di questo genere, esigendo perennemente di credere vero e reale persino il racconto di una testimonianza senza testimoni. E si deve ritenere che ciò avvenga proprio in ossequio a un bisogno tutto umano (forse *troppo umano*) di fidarsi e di confidare (chiaramente compromesso con l'esigenza di religiosità e spiritualità), di vedersi e di sentirsi raccontati, di trovare riscontri e suggerimenti anche e persino in episodi lontani nel tempo, distanti nello spazio e, per la loro natura di mitografia, irreali o irrealizzabili per gli ascoltatori, lettori, spettatori di quelle *historiae*.

Nato sul calco dei modelli classici, il teatro tragico italiano del Cinquecento si afferma come un luogo non solo figurato in cui discutere la delicata tematica del rapporto tra potere e rappresentazione, tra la verità della scena reale e la 'menzogna' della rappresentazione: la pressante tentazione spettacolare delle corti si tramuta in una specie di «catarsi apotropaica» tra la denuncia della dilagante ipocrisia e delle oscure macchinazioni e gli aneliti a sovrani ideali e a valori idealizzati⁵⁹. Nell'espansione della tragedia classica nel Cinquecento si annida il bivio del futuro gusto barocco tra la ridondanza della rappresentazione e la sua discrasia con la *realtà effettuale*. Nel solco indicato dal pensiero politico rinascimentale da Machiavelli a Castiglione, la produzione tragica del Cinquecento risponde a un assetto tematico-argomentativo prettamente politico, sia nel senso stringente del termine come raffigurazione della corte reale (spesso "idealizzata" quale specchio di riflessione adulatoria), sia nel suo equivalente analogico come rappresentazione di un potere e di un sovrano 'ideali', necessariamente distanti e 'avversi' alla situazione contingente. Ciò produce un effetto di straniamento anche della parola, la quale non funziona più in quanto verità (ἀ-λήθεια) nel suo immediato dettato semantico e di riconoscimento logico, ma produce una condizione allotria che, conseguentemente, induce all'esegesi del non-detto, di quanto rimane nascosto ai sensi, delle parole taciute, ovvero di ciò che è nascosto alla vista e all'udito e alla verità ma che, tuttavia, rivendica (una posizione sostenuta da Heidegger) un suo

⁵⁹ Cfr. SANDRA CLERC, *Verità e potere, ubbidienza e menzogna nella tragedia italiana del Cinquecento (1550-65)*, in «Annali d'Italianistica», XXXIV (2016), pp. 219-242.

statuto di *svelamento*, perfettamente corrispondente per importanza e coerente per valore col dato sensibile. Emilio Bertana riduceva la concezione e la composizione tragica del Cinquecento nell'azione di «gettare una materia qualsiasi negli stampi di Euripide o di Sofocle», con la conseguente enucleazione dei due modelli umani prevalenti, quello *femminile* forgiato su Antigone e incarnato da altre eroine tragiche che contrastano la stortura delle leggi umane in nome di superiori norme morali e divine, e quello *maschile* perennemente in contrasto col volere del fato e che è destinato all'insuccesso⁶⁰. Eppure, dalla riduzione del sistema tragico antico alle forme rinascimentali nella seconda metà del XVI secolo si avvierà (e con una decisa accelerazione nell'ultimo trentennio), un processo di sfaldamento del sistema teatrale antico, aprendo il campo a un progressivo deterioramento del genere verso le forme del tragico barocco e controriformato, sino all'affermazione di nuove configurazioni teatrali come la pastorale e il melodramma.

1.3. Il patto di simulazione del Seicento

Nell'ultimo decennio del XVI secolo, Cesare Ripa descriveva nell'*Iconologia* la raffigurazione della *fraude* come un lucidissimo e icastico riassunto della *falsità* di un universo, di una mentalità e di una disposizione d'animo, riassunto nell'immagine di una donna bicefala (una giovane, l'altra vecchia), e nei simboli allegorici della *protervia* dell'aquila e del *veleno* dello scorpione:

FRAUDE. DANTE dipinse nel suo Inferno la Fraude con la faccia di huomo giusto, e con tutto 'l resto del corpo di serpente, distinto con diverse macchie e colori, e la sua coda ritirata in punta di scorpione, ricoperta nell'onde di Cocito, ovvero in acqua torbida, e nera. Così dipinta la dimanda Gerione e per la faccia d'huomo giusto si comprende l'estrinseco de gli huomini fraudolenti, essendo di volto, e di parole benigne, nell'habito modesti, nel passo gravi, ne' costumi, e in ogni altra cosa piacevole. Nell'opere poi nascoste sotto il finto zelo di religione, e di carità, sono armati d'astutia, e tinti di macchie di sceleraggine talmente, che ogni loro operatione alla fine si scuopre piena di mortifero veleno, e si dice esser Gerione, perche regnando costui presso à l'Isole Baleari, con benigno volto, con parole carezzevoli, e con ogni familiarità era avezzo à ricevere i viandanti, e gli amici, poi sotto color di quella benignità, e cortesia, quando dormivano gli amazzava, come raccontano molti Scrittori antichi e frà i moderni il Boccaccio nella Geneologia de gli Dei.

FRAUDE. DONNA, con due faccie una di donna giovane, e bella, l'altra di vecchia brutta, e sozza. Sarà ignuda sino alle mammelle, sarà vestita di giallo lino sino à mezza gamba, haverà i piedi simili all'Aquila con la coda simile à quella

⁶⁰ EMILIO BERTANA, *La tragedia*, Milano, Vallardi, 1906; PETER SZONDI, *Saggio sul tragico*, Torino, Einaudi, 1996; GIANLUCA GARELLI, *Filosofie del tragico: l'ambiguo destino della catarsi*, Milano, Mondadori, 2001.

dello Scorpione, vedendosi al par delle gambe; nella destra mano terrà due cuori, e una maschera. Le due faccie non hanno bisogno di dichiarazione. Il giallo lino significa tradimento, inganno, e mutatione fraudolenta. I due cuori significano le due apparenze del volere, e non volere una cosa medesima. La Maschera dinota, che la fraude fà apparire le cose altrimenti da quel, che sono, per compire i suoi desiderii; la coda di Scorpione, e i piedi dell'Aquila, significano il veleno ascoso, che fomenta continuamente, come uccello di preda, per rapire altrui, ò la robba, ò l'honore.

FRAUDE. DONNA, che tenga in mano una canna con l'hamo, co'l quale habbia preso un pesce, e altri pesci si vedano in un vaso già morti, perciocché fraudare, ò ingannare altro non è, che fingere di fare una cosa buona, e fuori dell'opinione altrui, e farne una cattiva, come fà il pescatore che, porgendo mangiare a' pesci, gli prende, e amazza. L'Ariosto così la descrive:

*Havea piacevol viso, habito honesto,
Un humil volger d'occhi, un andar grave,
Un parlar sì benigno e sì modesto
Che pareo Gabriel, che dicesse Ave;
Era brutta e deforme in tutto il resto.
Ma nasconde queste fattezze prave
Con lungo habito e largo e, sotto quello,
Attossicato havea sempre il coltello⁶¹.*

La vocazione spettacolare del Seicento europeo (perfettamente riassunta nel riferimento ariostesco di *OF*, XIV, 87 ricordato dal Ripa) naturalmente non lascerà inavese le straordinarie potenzialità del tema della menzogna e della falsità, così aderenti alla sua peculiare inclinazione al doppio, all'alterazione, alla complicazione, alla sottigliezza del discorso, all'acume del dato sensibile⁶². E all'interno

⁶¹ *Iconologia, ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi da Cesare Ripa Perugino, opera non meno utile, che necessaria à Poeti, Pittori, Scultori, per rappresentare le virtù, vitij, affetti, et passioni humane*, in Roma, per gli heredi di Gio. Gigliotti, 1593, pp. 97-98. La simulazione è, invece, descritta come una donna «con una Maschera sopra il viso in modo, che mostri due Faccie, sarà vestita di cangiante, e nella destra mano terrà una Pica. Simulatione è il nascondere con doppiezza di parole, e di cenni l'animo, e il core proprio; però tiene la Maschera sopra il volto ricoprendo il vero per far vedere il falso, il che si mostra ancora per lo color cangiante della veste. La Pica significa simulatione perché ha una parte della penna bianca, e l'altra nera. Tal fù Bruto, che simulò il pazzo con Tarquinio, e Papirio, che simulò la risoluzione de' due mariti in Senato, come racconta Gellio». La doppiezza delle facce ritorna, inoltre, nella descrizione dell'adulazione: «Donna, con due faccie, l'una di giovane bella, e l'altra di vecchia macilenta, dalle mani le escono molte Api, che volino in diverse parti; e a canto vi sia un cane. La faccia bella è indicio della prima apparenza delle parole adulatrici; e l'altra faccia brutta mostra i difetti dissimulati, e mandati dietro alle spalle, che chiamandoli per virtù fanno l'adulatione. L'api, secondo Eucherio, sono proprio simulacro dell'Adulatore, perché nella bocca portano il mele, e nell'oculto tengono il pungente aculeo, col quale feriscono molte volte l'uomo, che non se ne avvede».

⁶² Cfr. MARIA BETTETTINI, *Breve storia della bugia: da Ulisse a Pinocchio*, Milano, Raffaello Cortina, 2001.

della drammaturgia europea del *Siglo de Oro*, risalta l'interessante "trilogia menzognera" costituita da *La verdad sospechosa* (1634) di Juan Ruiz de Alarcón, da *Le menteur* (1643) di Pierre Corneille (corredata dagli appunti di Voltaire *Remarque sur "Le menteur"*) e da *Il bugiardo* di Goldoni⁶³ rappresentata per la prima volta in Mantova la primavera dell'anno 1750.

Il cuore pulsante di questa trilogia della menzogna⁶⁴ si concentra sulla prima fenomenologia del tema della bugia nella drammaturgia europea rappresentata dalla commedia di Juan Ruiz de Alarcón *La verdad sospechosa*. In un contesto teatrale dominato dall'impianto tradizionale delle opere di cappa e spada, la commedia di Alarcón crea una complessa articolazione del tema dell'inganno: la trattazione dell'argomento è declinata sempre con una certa attenzione ai temi morali in virtù dei quali è possibile distinguere l'enucleazione di due principali modelli di inganno: il primo immediatamente correlato all'immaginazione e al desiderio riprodotto nelle bugie stravaganti di don García, e l'altro associato alla comprensione e alla ragione e rappresentato dai prudenti stratagemmi di Giacinta⁶⁵. *La prudente dissimulazione* stabilita da Alarcón traccia i limiti entro cui agisce la prepotenza della bugia e della menzogna sottoposti nelle successive riletture di Corneille e di Goldoni a un adeguamento stilistico e di toni alle differenti esigenze sociali che le accoglievano. L'esercizio della menzogna dei protagonisti (don García in Alarcón, Dorante in Corneille e Lelio in Goldoni) è giudicato in maniera differente: il lieto fine (le nozze con Lucrée) che attende il *menteur* Dorante di Corneille lo reintegra nella sfera sociale, mentre il Lelio goldoniano (pur non riuscendo a diventare quell'*eroe eponimo della bugia* come indicava Lavagetto⁶⁶) rimane incagliato nello scoglio utilitaristico della mentalità mercantile cui si riferisce: «per altro non voglio dir più bugie. Voglio procurare di dir sempre la verità. Ma se qualche volta il dir la verità non mi giovasse a seconda de' miei disegni? L'uso delle bugie mi sarà sempre una gran tentazione» (*Il bugiardo*, atto III, scena V). Ciò rileva la distinzione

⁶³ GIOVANNA GRONDA, *Da Corneille a Goldoni ovvero piacere e dispiaceri della menzogna*, in «Annali d'Italianistica», XI (1993), pp. 121-138; ANNA SCANNAPIECO, *Il bugiardo moltiplicato. Rappresentazioni della menzogna sulla scena goldoniana*, in *La menzogna*, a cura di MARIA GRAZIA PROFETI, Firenze, Alinea, 2008, pp. 301-315.

⁶⁴ PIERMARIO VESCOVO, *Le bugie con le gambe lunghe (Alarcón, Corneille, Goldoni)*, in «Rivista di letteratura teatrale», 2009, 2, pp. 9-30.

⁶⁵ JULES WHICKER, *Lies and dissimulation: La verdad sospechosa*, in *The Plays of Juan Ruiz De Alarcón*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2003, pp. 52-78. Per uno studio sulle differenze fra le opere in oggetto cfr. ELVEZIO CANONICA, *Cara y cruz de la verdad en el teatro europeo de los siglos XVII y XVIII: desde La verdad sospechosa de Ruiz de Alarcón hasta Il bugiardo de Goldoni, pasando por Le menteur de Corneille*, in «Voz y Letra», 2001, 22, pp. 75-97.

⁶⁶ MARIO LAVAGETTO, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi, 1992, p. 96. In questo famoso saggio, Lavagetto segue le manifestazioni tecniche in vari generi letterari (epica, romanzo, novella e teatro, riprendendo *Les Confessions* di Rousseau) della *bugia* che è poi la letteratura stessa, da intendersi come l'arte dei servi che rivela la verità delle storie) nell'invenzione letteraria e la sua attenzione al *personaggio mendace*.

caratteristica della bugia corneilliana intesa quale transeunte fenomeno di costume esteriore («Dorante, à ce que je presume,/ est vaillant par nature, et menteur par coutume», atto III, scena II), «esercizio di immaginazione» in cui si cela un «felice desiderio di onnipotenza»⁶⁷, un tentativo di riconoscimento all'interno del mondo galante e raffinato degli incontri di corte parigini e nel *grand siècle* che, secondo Stendhal, racchiude la chiave di tutto lo stile comico di Corneille. Al di là del compiaciuto apprezzamento di Goldoni per il carattere creato (pur al netto della confessione di non originalità del soggetto rappresentato⁶⁸), si distingue una differente impostazione del registro comico e del sostrato ideologico del *comico* goldoniano eminentemente costruito sul ricorso alla *bugia* («Per sostenere la favola, ho cominciato a dire qualche bugia, e le bugie sono per natura così feconde che una ne suole partorir cento», III, XIV); da ciò derivano una rinnovata prossemica drammaturgica, uno statuto morale e una ben meditata altezza retorica del mentitore («Per non esser bugiardi, conviene parlar poco, apprezzare il vero, e pensare al fine») che definiscono il nuovo *carattere* del bugiardo goldoniano come il principale motore del meccanismo comico stesso:

Ho posto il mentitore in impegni molto ardui e difficili da superare, per maggiormente intralciarlo nelle bugie medesime, le quali sono per natura così feconde, che una ne suol produr più di cento, e l'une han bisogno dell'altre per sostenersi (Carlo Goldoni, *Il bugiardo*, Prefazione).

Intriso di un pervicace compiacimento della sua stessa pratica menzognera (con evidenti concessioni al modello umano del libertino in cui convenzionalmente la menzogna si sovrappone all'arte della seduzione e non a caso si *materializza* nella *menzogna-cardine* del matrimonio, vero punto di incontro della trilogia Alarcón-Corneille-Goldoni), si stacca dai modelli francese per assumere il tono di una «funzione bugia [*che*] si materializza in esplicito carattere comico»⁶⁹ in cui la *linguistica della menzogna*⁷⁰ diventa raffigurazione di una visione del mondo e che, simultaneamente, afferma un sistema etico della menzogna (immediatamente correlato al mondo sociale di riferimento) a sua volta contenuto ne *L'uomo prudente*

⁶⁷ GRONDA, *Da Corneille a Goldoni*, cit., p. 127.

⁶⁸ «Il valoroso Pietro Cornelio, colla più bella ingenuità del Mondo, ha confessato al Pubblico aver lavorato il suo Bugiardo sul modello di quello che fu attribuito in Ispagna a Lopez (sic) de Vega, quantunque un altro Autore lo pretendesse per suo. Io con altrettanta sincerità svelerò ai miei Leggitori aver il soggetto della presente Commedia tratto in parte da quella del sopraddetto Cornelio» (CARLO GOLDONI, *Il Bugiardo, L'autore a chi legge*, a cura di ALESSANDRO ZANIOL, introduzione di GUIDO ALMANI, Venezia, Marsilio, 1994, p. 61).

⁶⁹ VESCOVO, *Le bugie con le gambe lunghe*, cit., p. 11. Il saggio di Vescovo guarda avanti «dove nessuno pesca» istituendo una convincente lettura intertestuale con il *Tailluer pur dames* di Georges Feydeau e con altri testi goldoniani in cui è presente la menzogna.

⁷⁰ Cfr. HARALD WEINRICH, *Linguistica della menzogna*, in ID., *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna, il Mulino, 1976, pp. 133-191.

(1748) che porta addirittura il falso in tribunale. La serrata pratica menzognera del Lelio goldoniano («ogni quattro parole diese busie»), quantitativamente superiore agli esempi spagnolo e francese, si mostra come il metronomo stesso cui Goldoni demanda di regolare l'ordito retorico del dettato comico. In questa struttura le bugie, la falsità e la simulazione divengono il primo motore delle *invenzioni* comiche (le bugie), dimostrando plasticamente e prossemicamente la loro straordinaria e assolutamente naturale potenzialità 'teatrale': per la loro stessa esagerata inverosimiglianza le bugie appaiono manifestamente «spiritose invenzioni prodotte dalla fertilità del mio ingegno pronto e brillante», al pari di prepotenti seduzioni dal momento che «nel mentire non c'è forse un desiderio – come confessa Lelio in assoluta sincerità – di procurare un piacere, di riscattare una realtà troppo piatta e ovvia e prova di invenzione e di spirito?»⁷¹.

* * *

Illustrando le dinamiche culturali e letterarie della trattatistica e della narrazione del Seicento, Ezio Raimondi⁷² indicava il punto di origine della tecnica narrativa seicentesca nel romanzo di Giovanni Ambrogio Marini, il 'maestro' di quel genere di *metafora in movimento* come fu definito da Tesauro (ingegnoso inventore dell'*argutezza* nell'*inventio* letteraria), capace di dare vita a quell'*equivoco fondamentale*⁷³ da cui si generano sviluppi, episodi, peripezie e agnizioni che rappresentano la cifra peculiare del *Calloandro* (1640-1641) e del *Calloandro fedele*, trasposizione *tragicomica* del romanzo pubblicata a Venezia nel 1656. Da questa artificiosa e consapevole condizione di incertezza e di indefinita proliferazione concentrica di "equivoci avventurosi" e "piacevoli agnizioni" scaturisce la singolare riflessione filosofica per cui nell'avvilupparsi di quelle vicende si può riconoscere l'agitarsi di un impianto costruito su «peripezie meravigliose e istrane, che tolgono la fede al vero e la danno al falso»⁷⁴. Il modello romanzesco di Marini si impone nel Seicento anche perché, mentre coglie lo sviluppo del gusto dominante, sovverte decisamente i termini dell'equilibrio tra verità e finzione, aprendo così la strada a una vigorosa immissione (in particolare nel campo della commedia) di elementi di *falsità* in un tessuto di avventure e vicissitudini solo apparentemente ancora verisimile.

⁷¹ LAVAGETTO, *La cicatrice di Montaigne*, cit., pp. 96-97.

⁷² Cfr. EZIO RAIMONDI, *Trattatisti e narratori del Seicento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969; GIOVAN AMBROGIO MARINI, *Il Calloandro fedele*, a cura di ANNA MARIA PEDULLÀ, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.

⁷³ PIERANTONIO FRARE, *Il vero attraverso il velo. Metafora (di equivoco) e menzogna in Emanuele Tesauro*, in *Figures à l'italienne: métaphores équivoques et pointes dans la littérature maniériste et baroque*, édité par DANIELLE BOILLET-ALAIN GODARD, Paris, Université de Paris III Sorbonne nouvelle, 1999, pp. 307-335.

⁷⁴ ALBERT N. MANCINI, *Note sulla Poetica del Romanzo Italiano del Seicento*, in «Modern Languages Notes», LXXXI (1966), pp. 33-54.

La pratica letteraria appare ontologicamente legata all'idea della *falsità* che ne anima la sua intima natura: il modello antico, auspice la prospettiva aristotelica, tendeva a mostrare le corde nella delimitazione di ogni esercizio intellettuale all'imitazione della natura o al suo contrario. Nel caso della commedia seicentesca, poi, la dicotomica finzione letteraria, l'alterazione della realtà (in cui confida l'autore e su cui si basa il meccanismo del comico che il pubblico accetta di condividere) si presenta come una più evidente evasione 'neutralizzante', rassicurante per via della «possibilità di sfiorare l'altro da sé senza sentirsene minacciati, ma riconoscendolo addirittura come parte di sé»⁷⁵.

La monumentalizzazione per immagini delle vicende umane, la spettacolarizzazione delle deviazioni umane in funzione paradigmatica (con la proposta di un modello virtuoso) o elogiativa (attraverso la celebrazione di un personaggio e delle sue gesta) contraddistingue la disposizione intellettuale collettiva e segna nel profondo la produzione letteraria del XVII secolo, incontrando nella dimensione teatrale appena più impegnata della *festa* (che con le sue molteplici declinazioni accoglieva su di sé la celebrazione di eventi politico-dinastici⁷⁶) e in quella più leggera del *carnevale* un privilegiato luogo di elezione. A livello ideologico questa tensione diviene uno *specimen* della cultura contemporanea che si esplica nel ricorso alle configurazioni teatrali dell'*allegoria*⁷⁷: un profilo di contraffazione della verità si manifesta nella traslazione semantica della *fabula teatrale*, un tempo affrancata dal simbolismo religioso medievale e dall'inclinazione umanistica alla rivelazione di concetti e contenuti reconditi, ma in cui agiscono altri e non meno pressanti esigenze di cura dell'esteriorità. Il procedimento della *simbolizzazione*, sul modello già attivo nella *Commedia* dantesca, evidentemente connesso con l'esigenza religiosa della ripetibilità, dell'universalità e dell'ucronia (il riferimento principale è al *rito* cristiano della comunione) deve avvalersi di un mezzo di 'alterazione', di slittamento della realtà apparente: nel caso della rappresentazione teatrale istintivamente si elegge a *medium* la *maschera* che, dagli ancestrali riti e sino alle prime rappresentazioni 'regolari', gestisce influenze apotropache, religiose e misteriosofiche, attivando incessantemente un processo paradigmatico e pedagogico valido ancora oggi nel campo della trasmissione dei saperi e dell'istruzione⁷⁸. Da un

⁷⁵ GIULIO FERRONI, *Vitalità della commedia nel rinascimento dei moderni. La Commedia Italiana. Tradizione e storia*, a cura di MARIA CRISTINA FIGORILLI-DANIELE VIANELLO, Bari, Edizioni di pagina, 2018, pp. 3-7, qui p. 5.

⁷⁶ Cfr. *La festa teatrale nel Settecento. Dalla corte di Vienna alle corti d'Italia*. Atti del Convegno internazionale di studi (Reggia di Venaria, 13-14 novembre 2009), a cura di ANNARITA COLTURATO-ANDREA MERLOTTI, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2011.

⁷⁷ Recenti acquisizioni critiche sullo stretto rapporto tra l'allegoria e la rappresentazione teatrale sono state raccolte nel volume *Allegoria e teatro tra Cinque e Settecento: da principio compositivo a strumento esegetico*, a cura di ELISABETTA SELMI-ENRICO ZUCCHI, Bologna, Emil, 2016.

⁷⁸ *La pedagogia della maschera: educazione alla teatralità nella scuola*, a cura di ENRICO MAURO SALATI-CRISTIANO ZAPPA, Novara, Arona, 2011.

punto di vista letterario la maschera teatrale non può che confessarsi come *mimesis* di un'assenza: essa, cioè, sussiste in quanto risultato di un accordo di finzione tra drammaturgo (ma anche l'attore, anch'egli saussurianamente considerato un mezzo, vale a dire uno tra i principali dispositivi della comunicazione) e pubblico (referente ideale o reale che sia); ma esso è anche uno strumento 'urgente' che si rende indispensabile per accorciare la distanza tra realtà e *fictio*. La relazione tra le quali rappresenta il terreno su cui non si esplica solo la fantasia dell'autore ma intorno a cui si attesta anche l'intenzione poetica. L'esigenza è quella (soprattutto in un frangente storico e sociale delicato e 'sospettoso' come l'ambiente di Antico Regime) di garantirsi uno spazio di manovra per l'*inventio* letteraria che garantisca una sorta di immunità politica e sociale assicurata dal velo della finzione, dalla dimensione analogica della parola e quindi della rappresentazione stessa. Il drammaturgo ha necessità della maschera, in quanto essa costituisce una presenza (letteraria e scenica) in grado di consentire l'accesso a una non-presenza; e nella persistenza della contrapposizione tra presenza e *absentia* si anima l'imprescindibile *facoltà mimetica* descritta da Walter Benjamin⁷⁹ come una capacità di cogliere somiglianze. Sin dai modelli rappresentativi dell'antichità quali mimo e pantomimo, si è dunque affermata, al di là della necessità tecnica di amplificazione acustica e di molteplicità interpretativa, l'urgenza del ricorso alla *maschera* come «il luogo del vuoto e del doppio [...] oggetto che cela la presenza»⁸⁰: essa, cioè, diviene la manifestazione sensoriale ed esteriore del *simbolo* stesso che rappresenta, epifenomenologia sensibile di un'assenza, attestazione della diastasi tra realtà e *fictio*, ma al contempo anche abbattimento di quella stessa barriera. La maschera è un diaframma che altera la percezione sensoriale e, mentre dichiara la difformità dalla visione reale (cioè del dato sensoriale), contestualmente ne definisce e specifica la sua identità, suggerendo al pubblico quella polisemia dell'atto sensoriale (nella lettura di un testo letterario o nella visione di una rappresentazione spettacolare) che retoricamente unisce allegoria e simbolismo sotto l'egida di una *metafora continuata* ispirata al principio quintiliano di *aliud verbis, aliud sensu*⁸¹.

D'altra parte, anche uno sguardo verso la modernità non potrebbe che restituire l'ondivaga incertezza della visione teatrale: si pensi, in particolare, all'inquietudine espressa nelle parole di Edoardo Sanguineti (già rivoluzionario demiurgo della *mascheratura* teatrale dell'*Orlando furioso* di Ariosto per la regia di Luca Ronconi nel 1969⁸²) che, discorrendo con Franco Vazzoler, identificava icasticamente pro-

⁷⁹ WALTER BENJAMIN, *Sulla facoltà mimetica*, in ID., *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1962.

⁸⁰ *Mimesis, origine, allegoria*, a cura di RICCARDO CAMPI-DAVIDE MESSINA-MARTA TOLOMELLI, Firenze, Alinea, 2002, p. 17.

⁸¹ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, 8, 6, 44: «Allegoria quam inversionem interpretantur, aut aliud verbis, aliud sensu ostendit, aut etiam interim contrarium. Prius fit genus plerumque continuatis translationibus».

⁸² CLAUDIO LONGHI, *Orlando Furioso di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*, Pisa, ETS, 2006.

prio nel *travestimento* la natura più autentica del teatro⁸³. Questo termine (propriamente sanguinetiano) supera la richiesta brechtiana dello sforzo di *straniamento* («il travestimento, invece, funziona se è evidente che si è davanti a della gente che non è messa fra parentesi, ma è in maschera», afferma Sanguineti⁸⁴), e mentre da un lato esalta il legame con la maschera e la metamorfosi in scena, con la prossemica attoriale e il governo registico, dall'altro giudica anche l'attività della *traduzione* come un'alterazione del modello originale, una "riscrittura creativa" (ad esempio di testi classici come il *Faust* o la *Divina Commedia*); è, dunque, nella *falsificazione* che si ritrova la dimensione ossimoricamente più autentica della pratica teatrale che, anzi, appare al critico e poeta genovese piuttosto come un «teatro della parola travestita» dal momento che «una parola rimanda continuamente ad un'altra».

Se dovessi dare una definizione del teatro – credo che non sia originale, ma non conosco la bibliografia, che evidentemente sarà infinita, al riguardo – direi: che cos'è il teatro? È travestirsi. Qualcuno sta per un altro. In fondo, è il mettersi in maschera, il mimare (anche nel senso del parodiare), qualunque situazione di alterità, questo scambio di persone. È questo il teatro. Non è la scena. Se l'elemento corporeo ha questo primato, è per questa ragione: perché è un trucco, è truccarsi. Il teatro è falsificazione⁸⁵.

⁸³ Il modello dei *travestimenti*, degli scambi di persona, di ruoli e delle personalità (sovente tra fratelli gemelli, o tra fratello e sorella) con le loro conseguenti agnizioni e scoperte è un dispositivo comico ben presente sin dal teatro dell'antichità; false identità e travestimenti producono sulla scena quel dispositivo di equivoci che regola l'intreccio comico, prima organizzandolo con colpi di scena e quindi portandolo allo scioglimento finale. I modelli ricorrenti (legati al tema del *doppio*) sono quelli di *Elena* (412 a.C.) di Euripide, dei *Menaechmi* di Plauto e delle *Metamorfosi* di Ovidio per l'antichità, della *Calandria* di Bernardo Dovizi da Bibbiena in epoca rinascimentale, del *play* shakespeariano *The Comedy of Errors* e de *I due gemelli veneziani* di Goldoni.

⁸⁴ FRANCO VAZZOLER, *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il teatro*, Genova, Il Melangolo, 2009, p. 199.

⁸⁵ Ivi, p. 187; in ripresa di questa conversazione si veda anche l'articolo di GIANNI POLI, *Com'è vera la finzione teatrale!*, in «Belfagor», LXV (2010), 2, pp. 325-240.

2.

«SOTTO LA MASCHERA DI QUESTE SCIOCCHESSE».
LA SIMULAZIONE DELLA FOLLIA

Ritornando Apollo di villa, dove per sua ricreazione è stato alcuni giorni, nel passare che fece per la via sacra, vide che tutti i letterati politici avevano aperti certi fondachi nuovi, i quali avevano pieni di varie penne d'uccelli e di ali grandissime; la qual sorte di mercanzia per non essersi veduta più in Parnaso, domandò a quei mercatanti politici a che fine avevano fatto quel così grande apparecchio di penne. Risposero che volevano con quelle imparar a volar ai nibbi; con molta ragione rispose Apollo: – Quei che trattano della politica vogliono imparar l'arte alli maestri d'essa –; onde incontanente per un suo pubblico editto dichiarò matti da legare e pazzi arroganti tutti quei che attendessero per l'avvenire a così inutile mercanzia, aggiungendo di più che non fosse ad alcuno lecito *ex professo* trattar materie politiche, poiché i precipi, per i quali solo pareva che si facesse la fatica, beveano con il latte simil scienza, la qual imparavano con la sola cognizione degli interessi loro: e che li privati non solo [non] hanno bisogno di aver di lei cognizione, ma che deve esser loro proibita sotto pene gravissime¹.

Nei *Ragguagli di Parnaso* (1612-1613) Traiano Boccalini descrive con arguta brillantezza il senso di «inutile mercanzia» della letteratura che icasticamente stigmatizza

¹ Cfr. TRAIANO BOCCALINI, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, a cura di LUIGI FIRPO, Bari, Laterza, 1948, II, p. 250; *Traiano Boccalini tra satira e politica*. Atti del convegno di studi (Macerata-Loreto, 17-19 ottobre 2013), a cura di LAURA MELOSI-PAOLO PROCACCIOLI, Firenze, Olschki, 2015. Cfr. anche FERRANTE PALLAVICINO, *Il corriero svaligiato*, a cura di ARMANDO MARCHI, Parma, Università di Parma, 1984 in cui si narra dell'esaltazione del «mito politico di Venezia: "eterna gloria all'incorrotta giustizia veneziana"!, tuona il Boccalini; è lo stato che ha avuto il coraggio di cacciare i gesuiti, il più grande emporio librario, il centro intellettualmente più vivo con, nella dépendance padovana, l'ateneo di Pomponazzi e Cremonini» (p. 18). Sulla presenza del tema della follia in Boccalini cfr. MARIA DI MARO, *L'elogio paradossale della menzogna: la dissimulazione del reale nei Ragguagli di Parnaso di Traiano Boccalini*, in *La menzogna. Le altre facce della realtà. Le altre facce della realtà*, a cura di MARIA AURIEMMA-FRANCESCA DE CIANNI-PAOLO MICCOLI-ADELE SORICE, Napoli, UniorPress, 2019, pp. 65-77.

così: l'arte della trattatistica politica e, naturalmente, della politica in senso lato che già allora veniva considerata a pieno titolo una "scienza vera", difficoltosa e improba a tal punto da consigliarne addirittura la proibizione. E tra i fini interpreti della reale condizione politica e letteraria tra la fine del Cinquecento e i primi decenni del Seicento², Boccalini sapeva cogliere nella sua personale interpretazione del tacitismo repubblicano e vedere lontano anche all'interno dell'eterno conflitto tra realtà e apparenza che affligge il mondo della gestione amministrativa; e valga come esempio della sua lungimiranza e dell'acume istituzionale la sicura acribia intesa a demistificare il luminoso sfoggio di forza e regalità della Spagna, considerata allora il simbolo stesso del potere politico «tutta gentilezze e tutta complimenti nelle apparenze, ma chi ben guardi tutta superbia, tutta avarizia, tutta crudeltà». Così recita un altro *Ragguaglio* nel quale si racconta di uno scontro a duello tra un poeta italiano e un virtuoso spagnolo:

la felicità della potente monarchia di Spagna, la grandezza della quale disse che non stava posta nelle fucine di oro e di argento del Perù, della Nuova Spagna, del Rio della Plata e della Castiglia dell'oro, nemmeno ne' regni ch'ella possedeva senza numero, ma nella sola qualità della sua onoratissima nazione; poiché chiaramente essendosi veduto che quel virtuoso spagnuolo in quella sua grandissima calamità prima avea cercato di rimediare che danno alcuno non patisse la sua riputazione, che avesse fatto istanza che li fossero medicate le ferite, avea fatto conoscer ad ognuno, propriissimo della onorata nazione spagnuola esser posporre la cura della vita al zelo della reputazione, e che nelle loro azioni più premevano gli spagnuoli nella cura di non commettere indignità, che in vivere. [...] negli Spagnuoli si vede regnar la molta apparenza e l'infinita sostanza, la vanità e la sodezza ne' suoi maggiori estremi³.

Boccalini non ebbe modo di progettare un dettato ideologico veramente nuovo e sistematico, fermandosi piuttosto a una disincantata e amara valutazione della politica antica e moderna (accomunate da una fase di decadenza civile), pur con un personalissimo impianto strategico⁴; tale sistema di valutazione appare rigidamente regolamentato da un profondo dissenso nei confronti della situazione contemporanea, che Toffanin ha definito *tacitismo rosso*⁵. Il Boccalini *malinconico e triste* mostra

² Cfr. FRANCESCO SBERLATI, *La ragione barocca. Politica e letteratura nell'Italia del Seicento*, Milano, Bruno Mondadori, 2006.

³ BOCCALINI, *Ragguagli di Parnaso*, cit., p. 12 (*Ragguaglio IV*). Agli Spagnoli verrà riservato anche uno sprezzante paragone con i marroni che «di dentro quasi tutti essendo magagnati, altro non hanno di buono che la bella scorza lustra di fuori» (*Ragguaglio LXXVII*, II, p. 229).

⁴ Cfr. *Arte dello Stato e retorica in Traiano Boccalini*, introduzione e testi a cura di VANNA ZACCARO, Fasano, Schena, 2002.

⁵ GIUSEPPE TOFFANIN, *Machiavelli e il «Tacitismo»*, Padova, Draghi, 1921, rist. Napoli, Guida, 1972, pp. 191-209; HARALD HENDRIX, *Traiano Boccalini fra erudizione e polemica: ricerche sulla fortuna e bibliografia critica*, Firenze, Olschki, 1995, p. 176: «Nella sua morfologia del fenomeno, Toffanin assegna a Boccalini un posto del tutto anomalo in quanto unico rappresentante di ciò

il coraggio di assumere quale riscontro pratico l'audace *libertà* istituzionale e culturale della Repubblica veneziana, un modello largamente paradigmatico per quanti non intendessero pedissequamente appiattirsi sulla dominazione intellettuale e politica della Chiesa da un lato, o sull'invasione istituzionale e culturale spagnola, dall'altro: a tale esperienza repubblicana Boccalini ascriveva il merito di essere stata capace di scongiurare quel *disordine universale* (presente nel resto della penisola a causa «di rubbamenti dei soldati, li ladrocinii dei giudici, per li scorticamenti dei Baroni»), di sciogliere il legame soffocante con l'istituzione ecclesiastica e di garantirsi in questo modo una sicura e duratura indipendenza. E tale orgogliosa emancipazione si veniva a fondare su solide basi culturali prima ancora che espressamente politiche: così, allora, mentre alcuni letterati discorrevano «degli ordini egregi, delle leggi prestantissime e degli altri più rari istituti che in così sublime grandezza mantengono la repubblica veneziana, sorse tra essi disparere, qual meritasse di avere il primo luogo»; dovendo indicare allora quale dovesse essere considerato «il più prestante costume degno di lode straordinaria», Boccalini riportava il suffragio di molte raffinate testimonianze dei tanti intellettuali che lodarono proprio la Serenissima, unanimemente riconoscendo la soluzione della disputa proprio nella straordinaria *libertà* della Repubblica veneziana e nella sapiente e sobria amministrazione della cosa pubblica, attenta a ripudiare le devianti e «supine negligenze» sempre in agguato.

Pur tuttavia, al di là del cordiale avvertimento di Boccalini a lasciar perdere la trattazione delle questioni politiche, considerate “robe da pazzi”, non per questo da allora sono mancati o diminuiti nel corso del tempo quegli ‘insani’ intellettuali, semplici appassionati della cultura, devoti interpreti della storia, zelanti lettori che si siano volti e, più spesso, votati a una simile trattazione, ora in una forma diretta, ora nei più variegati e molteplici generi letterari⁶. D'altra parte, sia “prima di Machiavelli”⁷, sia dopo l'esperienza politica e letteraria del segretario fiorentino e della grande riflessione storiografica umanistico-rinascimentale, si sono avvicendati numerosi intellettuali che con le loro sottili investigazioni hanno prima sviscerato, e quindi ricomposto un panorama sconfinato intorno a una delle questioni pri-

che lo studioso definisce ‘tacitismo rosso’, e cioè quella zona ideologica che individua nello storiografo latino non un cronista ma un critico dell'impero romano e quindi un avversario del governo monarchico. Commentando Tacito, Boccalini avrebbe voluto esprimere, argomenta Toffanin, sia il suo consenso con questa opinione, sia la sua critica alla situazione contemporanea, dominata da una nascente monarchia assoluta».

⁶ Cfr. RODOLFO DE MATTEI, *Il pensiero politico italiano nell'età della Controriforma*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1984.

⁷ Cfr. DAVIDE CANFORA, *Prima di Machiavelli: politica e cultura in età umanistica*, Roma-Bari, Laterza, 2005; ID., *Utopia umanistica e verità effettuale: Erasmo, Machiavelli e la politica moderna*, in «Quaderni di storia», 2011, 73, pp. 155-168; PASQUALE GUARAGNELLA, *Sovranità del principe e arte dello scrittore. Paolo Sarpi, il patriarcato di Aquileia e il potere ecclesiastico*, in «Esperienze Letterarie», XXXV (2010), 4, pp. 3-20. Sugli «usi di Machiavelli» e sulle condizioni che portarono all'elaborazione del pensiero politico cfr. GIULIO FERRONI, *Machiavelli, o dell'incertezza. La politica come arte del rimedio*, Roma, Donzelli, 2003.

marie per l'uomo della modernità, ossia la vita condivisa, la politica, l'esperienza sociale: essa perciò chiede di essere considerata sotto una più ampia focale «perché questo mondo è come un teatro, nel quale si facciano, et s'ascoltino Tragedie et Comedie, si che altri siano recitanti, et altri spettatori et le disgratie del perfetto Principe deono portar salute a lui, che operando le supera, et misericordia, et meraviglia a noi che imparando, le veggiamo»⁸.

Con i *Ragguagli* di Boccalini si accede, quindi, *in medias res* all'interno di una diatriba a lungo tormentata e frastagliata da proteiformi posizioni e molteplici prospettive, ora convergenti (raramente), ora divergenti (precipuamente), ciò nondimeno tutte in buona sostanza d'accordo nell'assegnare all'equilibrio tra etica e politica, alla tematica della *ragion di Stato* e alla diffusione della *simulazione* nell'amministrazione del potere (a qualsiasi livello e a qualsiasi titolo) un ruolo centrale nella vita di ogni cittadino e nel pensiero di moltissimi intellettuali; e in questo panorama, spesso avvilente per la condizione di deterioramento morale, si muove la gran messe di «que' monarchi tutti (tanto i precipi, nati, allevati e perpetuamente vivuti nell'arte tiberiana della simulazione, assertivamente con la bocca sanno prometter quello che non detta loro il cuore!)» (Parte II, *Ragguaglio VI*). A ciò purtroppo si aggiunge la triste constatazione che, «negli uomini moderni ogni giorno più vedendosi crescere il vergognoso vizio della simulazione e l'infame esercizio dell'ipocrisia», l'abito più diffuso nella società moderna rimane soltanto quello di parlare «con la sola bocca sempre mendace» (Parte II, *Ragguaglio XXVIII*).

Né, d'altra parte, (ma è solo il caso di rammentarlo cursoriamente) si può dimenticare quanto la questione politica fosse ampiamente sentita sin già nella letteratura delle origini, come esplicitamente indicato nella famosa e icastica invettiva dantesca all'Italia di *Pg.* VI, 76-78 («Ahi serva Italia, di dolore ostello,/ nave senza nocchiere in gran tempesta,/ non donna di province, ma bordello!»), ribadita e richiamata nella celebre canzone petrarchesca di *Rvf.* CXXVIII, le cui note dolenti («le piaghe mortali/ che nel bel corpo tuo sì spesse veggio», 2-3) animeranno in seguito l'afflato dell'ispirazione machiavelliana e leopardiana, in cui l'amarezza per la decadenza del «dilecto almo paese» si fonde, non a caso, proprio con lo svelamento dell'ipocrita miopia di coloro «cui Fortuna à posto in mano il freno/ de le belle contrade»: «Vano error vi lusinga:/ poco vedete, et parvi veder molto,/ ché 'n cor venale amor cercate o fede» (23-25).

Da questi padri fondatori della nostra identità politica – ebbene sì!, istituzionale oltre che culturale – discende un tale tenace e costante interesse di tutti gli altri letterati verso l'idea e la costituzione dell'unità nazionale sotto ogni profilo; e questo, sovente, si rimarca come conseguenza dell'adozione (ritenuta necessaria) del canone della *fictio* o del mascheramento della pazzia, della follia, dell'*insania*.

⁸ *Il principe di Giovan Battista Pigna nel quale si descrive come debba essere il principe heroico, sotto il cui governo un felice popolo, possa tranquilla & beatamente vivere*, in Venetia, appresso Francesco Sansovino, 1561, lib. III, p. 63.

L'alterazione o l'abbassamento della soglia del dominio razionale, tuttavia, viene in quest'ottica primariamente valutata non solo come momento platonicamente fondante della creazione artistica (*furor*), ma proprio come strumentale difesa, egida protettiva in grado di schivare o allontanare i colpi della critica e dei detrattori, e non in ultimo gli strali della politica stessa (e persino all'interno di quel concetto di *politica barocca* rifiutato da Rosario Villari⁹), diventando la cifra peculiare per un'intera generazione di uomini: «Mascherare idee e sentimenti è nel Seicento una forma elementare di autoprotezione»¹⁰.

E davvero essa è un'operazione che pare comporsi quale privilegiato appannaggio di dotti e sapienti i quali, non abiurando la loro vocazione al giudizio e alla denuncia, non indulgono in lacrimevoli suppliche ma piuttosto si arroccano in una orgogliosa, severa e risoluta fermezza, se come ci ricorda ancora Petrarca nelle *Senili* (X, 5 *A Donato Appenninigena*) «imperocchè come dicono i sapienti, il piangere a lungo o da pazzia procede, o da finzione».

D'altronde, più tardi e proprio nella più florida stagione per gli studi della scienza politica, in un passaggio di un'opera delicata e articolata come i *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*¹¹, Machiavelli, condividendo certi approdi del pensiero di Erasmo da Rotterdam (in seguito anche riconsiderati nella *Dissimulazione onesta* di Torquato Accetto¹²), accoglie (e si badi sotto l'insegna della sapienza, della saggezza e della prudenza) all'interno della gestione dell'arte del governo la piena titolarità, il tempismo e la sagacia di valori 'politici' fondamentali quali la *simulazione* e la *pazzia*, che ora, sotto l'auspicio della nuova concezione dell'universo

⁹ Cfr. sul tema i lavori di ROSARIO VILLARI, *Elogio della dissimulazione. La lotta politica nel Seicento* [1987], Roma-Bari, Laterza, 2003; *Scrittori politici dell'età barocca*, a cura di ROSARIO VILLARI, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1998; ID., *Politica barocca: inquietudini, mutamento e prudenza*, Roma-Bari, Laterza, 2010. Esiste anche un nodo di carattere eminentemente filosofico e sociologico sulla natura e sull'origine stessa della follia politica, vista ora come elemento singolare ora come dato sociale; per una valutazione propriamente psicologica della follia politica rinvio a CLAUDIO POZZOLI, *L'utopia possibile: per una critica della follia politica*, Milano, Rusconi, 1992; cfr. JAN BLOEMENDAL-NIGEL SMITH, *Politics and Aesthetics in European Baroque and Classicist Tragedy*, Leiden, Brill, 2016; *Le voci arcane. Palcoscenici del potere nel teatro e nell'opera*, a cura di TATIANA KORNEEVA, Roma, Carocci, 2018.

¹⁰ FRANCESCO SBERLATI, "Il buon poeta è il più bugiardo": *adulazione e falsità nella letteratura barocca*, in «Annali d'Italianistica», XXXIV (2016), pp. 261-280.

¹¹ FRANCESCO BAUSI, *I Discorsi di Niccolò Machiavelli: genesi e strutture*, Firenze, Sansoni, 1985; ID., *Il problema dei Discorsi*, in «Interpres», 2000, 19, pp. 249-261; CARLO GINZBURG, *Machiavelli, l'eccezione e la regola: linee di una ricerca in corso*, in «Quaderni storici», XXXVIII (2003), pp. 195-213, cfr. anche IDA DE MICHELIS, *Apocalissi e letteratura*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 135: «la dissimulazione diventa paradossalmente il mezzo per fuggire ogni forma di credulità».

¹² MARIO LANDOLFI, *La dissimulazione: ovvero il trionfo della prudenza nell'opera di Torquato Accetto*, in «Riscontri», 2002, 4, pp. 9-19; MARCO ARNAUDO, *L'altra dissimulazione: Accetto, Pallavicino*, in «Italice», LXXXVI (2009), 3, pp. 488-499; DEBORA VAGNONI, *Immagini neoplatoniche e teologia negativa nella dissimulazione di Torquato Accetto*, in «Linguistica e letteratura», XXIV (2004), 1-2, pp. 89-118.

come «gran teatro del mondo», appaiono definitivamente riconsiderate all'interno dell'*arte politica*:

Come egli è cosa sapientissima simulare in tempo la pazzia

Non fu alcuno mai tanto prudente, né tanto estimado savio per alcuna sua egregia operazione, quanto merita d'esser tenuto Iunio Bruto nella sua simulazione della stultizia. Ed ancora che Tito Livio non esprima altro che una cagione che lo inducesse a tale simulazione, quale fu di potere più sicuramente vivere e mantenere il patrimonio suo; nondimanco, considerato il suo modo di procedere, si può credere che simulasse ancora questo per essere manco osservato, ed avere più commodità di opprimere i Re e di liberare la sua patria, qualunque volta gliele fosse data occasione (*Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, III, 2).

Il ricorso alla simulazione come argomento fondamentale politico ma con evidenti vincoli etici e spirituali ricorre anche in un altro luogo dei *Discorsi* in cui Machiavelli, discutendo della naturale opportunità coesiva (*re-ligare*) della religione, richiama la disputa (già narrata da Plutarco e Livio) per ottenere il consenso popolare sorta fra Romolo e Numa Pompilio:

E vedesi, chi considera bene le istorie romane, quanto serviva la religione a comandare gli eserciti, a riunire la Plebe, a mantenere gli uomini buoni, a fare vergognare i rei. Talché, se si avesse a disputare a quale principe Roma fusse più obligata, o a Romolo o a Numa, credo più tosto Numa otterrebbe il primo grado [...] per ordinare il Senato, e per fare altri ordini civili e militari, non gli fu necessario dell'autorità di Dio; ma fu bene necessario a Numa, il quale simulò di avere domestichezza con una Ninfa, la quale lo consigliava di quello ch'egli avesse a consigliare il popolo: e tutto nasceva perché voleva mettere ordini nuovi ed inusitati in quella città, e dubitava che la sua autorità non bastasse (*Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, I, 11).

L'episodio verrà ripreso nel *Contra Hypocritas* di Poggio Bracciolini il quale individuava in una "innocente ipocrisia" una caratteristica che accomuna politici e attori:

quando si finge in nome dell'utilità comune qualcosa che non mira all'inganno o al danno degli altri, bensì ad un beneficio, una simulazione cossi fatta non merita alcun rimprovero [...] così egli [Numa Pompilio] poté sancire norme di grande utilità grazie alla simulazione, procurando un notevole miglioramento negli usi cittadini. Non ogni simulazione è dunque riprovevole, bensì quella che mira alla frode e all'inganno. Anche gli attori, che potrebbero definirsi ipocriti, dal momento che imitano l'aspetto e i gesti di altri uomini, sono tuttavia completamente innocenti¹³.

¹³ POGGIO BRACCIOLINI, *Opera omnia*, a cura di RICCARDO FUBINI, Torino, Bottega d'Erasmus, 1966, II, p. 66.

Attento a salvaguardare l'ammissibilità etica e politica della simulazione, Bracciolini rilevava una stretta connessione con il concetto (quasi illuministico *ante litteram*) della *utilità collettiva*, ovvero di un vantaggio condiviso per la collettività e non solo destinato a una singola individualità, rimarcando tuttavia l'assenza della frodolenza, dell'inganno, della malvagità, del danno intenzionalmente immaginato e artatamente procurato.

Per Boccalini, invece, la *simulazione* appariva come una copertura tutta superficiale ma modulabile, un'esteriorità tutta di facciata basata sulla mera apparenza e, peraltro, facilmente riconvertibile nel momento più opportuno, così da assicurarsi un personale ed esclusivo vantaggio:

parer quegli che altri non è, la falsità di ridere e ingannare, la doppiezza di mangiar da ambedue le ganasse, la falsità di star a cavallo del fosso per poter poi in ogni sinistro accidente del suo signore tener da chi vince. Percioché co' precipi, che quando anco non conoscono hanno tanti che li mettono al punto, quando dormono non mancano loro mille maligni spiriti che li destano, quei che credono cosa sicura il viver con le simulazioni, somigliano quegli sciocchi che si credono di poter abbarare i zingani, e che sperano di vendere le false ballotte ai cerretani (*Centuria prima, Ragguaglio LXXXVI*).

Non sfugge la pertinenza con la quale, primo fra gli scienziati dell'arte politica moderna, Machiavelli abbia avviato un processo di fusione, variamente battuto lungo il corso dei secoli successivi da altri intellettuali nel campo della politica, tra l'arte della simulazione e la pazzia, fino a quel momento rimaste su piani distinti. Tale processo di slittamento non solo semantico ma si direbbe *effettuale*, a partire dai fermenti controriformistici, verrà sottoposto a revisioni e aggiustamenti in senso etico di differente orientamento. Parallelamente, in campo epico-cavalleresco il mondo rovesciato dell'ironia ariostesca inaugurava un innovativo dettato per la follia rinascimentale¹⁴, peraltro sancito dal trasferimento del modello letterario nelle arti figurative e rappresentative che suggellano un *format* dotato di una sua peculiare autonomia; ciò ha garantito numerose riproposizioni e riletture nel teatro del Seicento come nei repertori della *commedia dell'arte*, reinterpretando il modello della pazzia amorosa del cavaliere, dell'uomo valoroso raffigurato da Orlando¹⁵ come un itinerario uma-

¹⁴ Cfr. CHRISTIAN RIVOLETTI, *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'Orlando Furioso in Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio, 2014; GIORGIO FORNI, *Ariosto e l'ironia*, in «Lettere Italiane», LVIII (2006), 2, pp. 208-223.

¹⁵ Cfr. LUCIANO MARITI, *Teatri di follia amorosa. L'Orlando furioso negli scenari della commedia dell'arte*, in *Eroi della poesia epica nel Cinque-Seicento*, a cura di FEDERICO DOGLIO-MIRIAM CHIABÒ, Roma, Torre d'Orfeo, 2004, pp. 49-90; FRANCO POOL, *La pazzia di Orlando e la saggezza di messer Ludovico*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», IV (2001), 2, pp. 339-382; RAFFAELLA ANCONETANI, *Il lessico della follia nell'«Orlando Furioso»*, «Bollettino di italianistica», 2009, 1, pp.

no *fuori dal mondo*, perennemente reiterabile e perciò universale nello spazio, nel tempo e nelle forme di espressione via via individuate da artisti e letterati¹⁶. E persino in epoche più recenti, François Truffaut ha voluto estendere universalmente il tradizionale legame tra ideazione letteraria e *follia* a ogni produzione intellettuale e, naturalmente, anche alla più moderna arte cinematografica, ritenendo che «tutti coloro che scrivono sono un po' matti. Il punto è rendere interessante questa follia». Intuizione sulla *doppia verità* che Fernando Pessoa aveva mirabilmente concentrato nei versi della sua poesia *Autopsicografia* del 1913 in cui descrive la natura psicologica del *poeta* che è un inguaribile *figgitore* (ideale epigrafe di questo volume¹⁷); certamente questi due riferimenti non segnano l'avvio di una tradizione innovativa o alternativa ma contribuiscono a contestualizzare anche nelle moderne arti sorelle (Leonardo definiva il pittore un *figgitore*) quel concetto di *furor* compositivo che in campo poetico Platone aveva abbinato al concetto di *ἐνθουσιασμός*, per cui la sacralità dell'atto ispirativo (propriamente *ἐνθουσιάζω* significa 'essere ispirato', 'avere in sé il dio che soffia') si concretizza nell'invasamento di forze superiori e divine (*ἐνθεος*)¹⁸. Questo 'possesso' demoniaco (descritto in *Timeo*, 71 e in *Fedro*,

15-58; EAD., *L'«Orlando furioso» e l'«Elogio della follia»*. *Alcune note*, in «Bollettino di Italianistica», 2009, 2, pp. 117-146. Sulle conseguenze della follia come malattia (a partire dal *Corpus Hippocraticum* sino ad oggi) e sul rapporto fra questa e la genialità cfr. ALESSIA NIGER, *La follia come grido e come canto*, in «Filologia antica e moderna», 2004, 26, pp. 219-230. Successivamente, il modello della *finta* follia di Orlando confluirà nella temperie estetica e del gusto teatrale del Settecento attraverso le modificazioni del melodramma e del teatro musicale: FERRUCCIO TAMMARO, *Contaminazioni e polivalenze nell'Orlando 'finto pazzo' di Vivaldi*, in «Rivista Italiana di Musicologia», XVII (1982), 1, pp. 71-108.

¹⁶ NICOLE BOTTI, «*La favola è tutta dell'Ariosto*»: *il melodramma e la follia d'Orlando nell'esempio di Prospero Bonarelli, ovvero come riscrivere un classico*, in «Teatro e storia», 2019, 40, pp. 51-70; GIULIO FERRONI, *L'Ariosto e la concezione umanistica della follia*, in *Ludovico Ariosto*. Atti del Convegno internazionale (Roma, 25 settembre-5 ottobre 1974), Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1974, pp. 73-93; PAOLO FABBRI, *Alle origini di un tópos operistico: la scena di follia*, Appendice a ID., *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003. Una mostra tenutasi a Pisa presso il centro espositivo San Michele degli Scalzi fra il 15 dicembre 2012 e il 15 febbraio 2013 ha illustrato l'evoluzione del format ariostesco nella stampa e nelle arti figurative e performative dal Cinquecento al Novecento: cfr. *Donne cavalieri incanti follia. Viaggio attraverso le immagini dell'Orlando furioso*, a cura di LINA BOLZONI-CARLO ALBERTO GIROTTI, Lucca, Pacini Fazzi, 2013. Sulla rappresentazione artistica della follia cfr. PIERO PACINI, *Un percorso tra gli imprevedibili volti della follia*, in «Letteratura e arte», 2004, 2, pp. 63-72.

¹⁷ FERNANDO PESSOA, *Autopsicografia*, in *Una sola moltitudine*, Milano, Adelphi, 1979, traduzione di Antonio Tabucchi: «Il poeta è un fignitore./ Finge così completamente/ che arriva a fingere che è dolore/ il dolore che davvero sente./ E quanti leggono ciò che scrive,/ nel dolore letto sentono proprio/ non i due che egli ha provato,/ ma solo quello che essi non hanno./ E così sui binari in tondo/ gira, illudendo la ragione,/ questo trenino a molla/ che si chiama cuore» (1° aprile 1932).

¹⁸ Nel secondo discorso di Socrate 241d-257b, Platone distingue una mania profetica (la trance dei vaticini), la mania dionisiaca con funzione catartica e la mania poetica sul modello delle

249 d-e) contraddistingue la riflessione sulla pratica compositiva e sull'ispirazione poetica nell'antichità, pervenendo successivamente alla singolare ripresa fatta negli *Eroici furori* (1585) da Giordano Bruno¹⁹; ciò rende di per sé l'atto della riflessione intellettuale e politica e della composizione poetica una pratica demoniaca («possessione demoniaca», δαίμονισμός) inevitabilmente connessa con un abbassamento del dominio razionale tant'è vero che, più avanti, Voltaire, compilando la voce *entusiasmo* nel *Dizionario filosofico* del 1765, lo definirà un retaggio devozionale male indirizzato e riconoscerà quindi solo alla categoria umana dei poeti una forma di entusiasmo *ragionevole*, ovvero una configurazione psichica e intellettuale ibrida, nella quale follia e ragione stanno in un equilibrio fecondo, dove l'una è necessaria all'altra.

* * *

Non solo la discussione sulla ragion di Stato affolla le carte, i trattati e le scene del XVII secolo: esiste, infatti, un'ampia disponibilità di opere che gremisce il panorama letterario di questo periodo. Peraltro, con un'incidenza assolutamente significativa, molte di queste opere insistono sul tema della follia in generale, ma anche dell'*insania* politica nello specifico; in ciò è possibile rintracciare una naturale discendenza dalle discussioni rinascimentali e dalle definizioni pratiche della trattatistica comportamentale del perfetto cortigiano (o dell'ottimo modello umano cinquecentesco) parcellizzata nelle sue varieguate manifestazioni delle attività umane dal principe al segretario, dal capitano al consigliere, dal cardinale giù fino ai ruoli più umili ma non meno importanti come il cuoco o il maniscalco. D'altra parte, tali figure non possono che rispondere a istanze a loro volta innescate da contingenti sollecitazioni di carattere pratico e storico, in virtù della naturale disposizione della menzogna a prestarsi quale «giustificazione del potere»; e in particolare nel Settecento, le evidenze della Storia confermano che «nessun potere

Muse che trasferivano la loro sapienza ai poeti attraverso la poesia che quindi non doveva essere considerata una mera arte (*techné*). In *Fedro* 244d, inoltre, la follia è ritenuta superiore alla sapienza in virtù del fatto che una è di origine umana, l'altra è di origine divina; questa follia iniziatica viene celebrata nelle *Baccanti* di Euripide (407-406 a.C.). Sul tema della frode quale strumento di discussione retorica, si ricorderanno i discorsi nelle *Nuvole* di Aristofane in cui lo zotico Strepsia-de, finalmente ammesso nel Pensatoio di Socrate, semplificherà la forza persuasiva della parola nella futile esclamazione «Viva la frode onnipotente!» secondo una sottaciuta equivalenza tra l'arte del dire (λῆγειν) e la volontà di frodare (ἀποστειρεῖν).

¹⁹ Cfr. EUGENIO CANONE, *L'argomento degli Eroici furori di Bruno*, in «Bruniana & Campanelliana», XVII (2011), 2, pp. 665-775. Sulla stessa linea, John Locke definiva l'entusiasmo come un *ignis fatuus*, ovvero un cieco fanatismo che ottunde l'intelligenza umana (*Saggio sull'intelligenza umana*, IV, 19). In età illuministica si contrappongono le posizioni di Voltaire che nel *Dizionario filosofico* (1765) vi ravvisava un retaggio di una cattiva devozione, salvando invece solo l'entusiasmo *ragionevole* che naturalmente risulta appannaggio dei poeti, e quella opposta di Diderot che nel *Paradosso sull'attore* (1773) ne stigmatizzava la inutilità, sia sul piano estetico sia su quello etico.

può fondarsi su una verità e nello stesso tempo nessun potere può fare a meno di presupporre una menzogna per quanto nobile»²⁰.

La realtà 'costruita', la *fictio* che si offre come dimensione alternativa al reale, diviene un luogo privilegiato in cui prolifica l'*insania*; le scene teatrali restituiscono con limpida evidenza una siffatta alterazione delle capacità razionali, essenzialmente concentrandosi su due direttrici principali. Da un lato, si incontra, infatti, la disperata condizione dell'innamorato prostrato dall'insoddisfazione d'amore, riconducibile alla tradizione epico-cavalleresca («non è in somma amor, se non insania», *OF XXIV, 3*) attraverso le epopee dei cicli narrativi carolingio e, soprattutto, bretonico per riconnettersi alle vicende d'amore della casistica rinascimentale; occorrenze che risultano quantitativamente maggiori soprattutto agli inizi del secolo XVII, anche in virtù della vicinanza temporale con i modelli ingombranti che vanno dalla prospettiva ariostesca del *Furioso* alla caratterizzazione idillico-bucolica dell'*Aminta* tassesca e che si innervano intorno alla frustrazione sentimentale e alla negazione del vagheggiamento dei sensi e degli affetti, e che culmineranno nell'innovativa e ciclopica intuizione del *Pastor fido* di Battista Guarini²¹. Dall'altro lato, accanto a questi schemi, si sviluppa in via parallela anche la prospettiva alternativa della ricusazione di un'aperta confessione e della piena realizzazione dei bisogni morali più profondamente antropici; in questo caso a prevalere è la considerazione della natura umana nelle sue prerogative per così dire ufficiali, nella condizione pubblica di principe, cortigiano, suddito o persino di semplice cittadino. Chiarificatrice la notizia di Giraldi Cinzio sull'indole dell'*uomo di corte*, in cui confluiscono le considerazioni della nozionistica comportamentale della *cortigianeria* di Castiglione (1528) e della *discrezione* di Della Casa (1558):

Ho conosciuti io alcuni che, quasi nuovi Aristippi, si sono esposti nelle corti ad ogni scherno e ad ogni sozza opera per divenir grandi; e hanno fatto quello che veggiamo fare alle meretrici, le quali, poi che si hanno gittata la vergogna dopo le spalle, hanno conosciuto che il mostrarsi schife e vergognose non è loro di utile, ma che quanto più si scuoprono lascive e senza onesto rossore, tanto vien loro utile maggiore, e tanto sono a' lascivi loro amatori più care. Laonde questi tali, siansi in qual grado e in quante ricchezze essere si vogliano, non sono degni di maggior riputazione appresso gli uomini da bene, che si siano queste disoneste donne (ancora che, ornate d'oro e di gemme, pomposamente vestite compariscano) appo le onestissime, benché queste in demesso e in non pomposo abito ma onestissimo, si scoprono²².

²⁰ MARIAVITTORIA CATANZARITI, *Menzogna e potere*, in «Quaderni fiorentini. Per la storia del pensiero giuridico moderno», XXXIX (2010), pp. 41-66 sulla menzogna come «specifica forma di azione politica» e, in particolare, sugli aspetti di *querelle bourgeoise* in età illuministica; cfr. LORELLA CEDRONI, *Menzogna e politica nella filosofia politica occidentale*, Firenze, Le Lettere, 2010.

²¹ Cfr. GIOVAN BATTISTA GUARINI, *Il Pastor Fido*, a cura di ELISABETTA SELMI, Venezia, Marsilio, 1999.

²² GIOVANBATTISTA GIRALDI CINZIO, *L'uomo di corte*, a cura di WALTER MORETTI, Modena, Mucchi, 1989, p. 14.

In un senso o nell'altro rimarrebbe inalterata, tuttavia, l'inclinazione etica alla sofferenza, un presupposto divenuto ineludibile per l'uomo del tempo che assiste alla sferzante dicotomia tra l'istinto a conformarsi alla realtà costituita, contemplandone le limitazioni e le sopraffazioni, da un lato, e la scelta alternativa, dall'altro, nel tentativo di contrastarne energicamente la potenza ammettendo anche il rischio della sconfitta, della sottomissione e addirittura della fine. Ne deriva, quindi, anche nei drammi seicenteschi una tendenza ad ammettere l'ineluttabile presenza 'normale' della follia e ad assumerne la conseguente falsità (o alterazione del vero) quale strumento largamente diffuso che riesca a porsi come diaframma difensivo fra sé e la realtà, fra le legittime aspirazioni all'amore o alla libertà di espressione della propria vera natura e le opposizioni o negazioni delle stesse²³.

La produzione letteraria nei primi anni del XVII secolo risulta ancora fortemente incentrata sull'elaborazione dei modelli rinascimentali della pazzia d'amore. La dimensione eroica e cavalleresca dell'amore negato e della conseguente follia (persino nell'ottica straniante e particolarissima dell'amore 'religioso', o di una fedele adesione a canoni e dettami di poetica, si pensi a Tasso) consegna alla ribalta del Seicento moduli e stilemi già sperimentati nella *Fabula d'Orfeo* del Poliziano e quelli ariosteschi dell'*Orlando furioso*, insieme con l'epigonismo tragico derivato degli episodi più tormentati della *Gerusalemme liberata*²⁴.

Altrettanto attivo appare anche quel sottobosco di un differente raggruppamento di autori e di opere meno note o neglette che si dipana lungo il corso del *siglo de oro* e sino ai primi decenni del Settecento; non a caso la vivacità della produzione letteraria teatrale che, basata su un contatto diretto e quasi esclusivo fra l'autore, il testo rappresentato e il pubblico degli spettatori (e dei lettori), disegna una fitta trama di richiami alla contingenza storica, tratteggia figure sovrapponibili ai personaggi della contemporaneità politica, recepisce le strutture del pensiero politico rinascimentale, rielaborandole con una sensibilità moderna. Vi è, infatti, a partire dalla fine del XVI secolo, una preponderanza del tema politico nella produzione teatrale italiana; per questo singolare fenomeno si può forse azzardare una spiegazione.

È, infatti, verosimile ritenere che il filone politico della letteratura teatrale italiana fosse un tema *à la page*; ovvero l'insistente ricorrenza del suddetto argomento corrisponderebbe a una specie di orecchio letterario comune, capillarmente diffuso e insistentemente riproposto nelle opere e nelle discussioni come materia sempre 'contingente', sempre attuale e soprattutto immediatamente legato all'urgenza della *realtà effettuale*. A ciò naturalmente corrispondeva un interesse equivalente ma di segno contrario in forza ai numerosi committenti e a una larga porzione del pubblico di spettatori.

²³ Sul concetto di alterazione della verità e la (non sempre) conseguente nozione di falsità (oggi riproposta in contraddittorio rispetto all'*autentico*) rimando al recente volume *Falso e falsi. Prospettive teoriche e proposte di analisi*, a cura di LUISA SCALABRONI, Pisa, ETS, 2010.

²⁴ GRAZIA DISTASO, *Scenografia epica: il trionfo di Alfonso, epigoni tassiani*, Bari, Adriatica, 1999.

Accanto a una visione eminentemente culturale e intellettuale, se ne affaccia un'altra di carattere storico. Essa si concentra nella contingenza politica di quelle figure che via via venivano portate sulla scena; la singolare insistenza della 'maschera' del *sovrano* (o della sua deteriore inclinazione tirannica), la trattazione puntuale degli aspetti più consumati e la deformazione dei tratti psicologici e addirittura razionali nella descrizione dell'uomo di potere, corrispondono all'espressione di un sentimento generale di sconforto e di critica nei confronti del potere stesso. Esso, dunque, conclude un processo di percezione e rappresentazione calato in un contesto di problematicità, di ineffabilità pratica, di inazione, ovvero una condizione di stallo prossima, nella complessa articolazione dei lineamenti, alla più famosa stagione rinascimentale e specificamente machiavellica; due momenti della storia intellettuale caratterizzati da un marcato personalismo nei ruoli del potere, dall'accentuato allargamento di orizzonti verso le figure satelliti del sovrano (*ministri, confidenti, consiglieri*), da una deviazione da un percorso retto ed eticamente condiviso che, infatti, non a caso viene sovente racchiuso nelle intenzioni degli intellettuali (non di rado nelle forme genuine di un sentito auspicio) nell'anelito alla *virtù* (*La tirannide abbattuta dalla virtù*) o all'*amore* (*Il tiranno umiliato dall'Amore*), alla *pietà* (*Il Tiranno fulminato e la pietà trionfante*) e che relega a un destino di *colpa e punizione* (*Il tiranno punito; Della tirannia la tomba*)²⁵ qualora venga disatteso.

Così, infatti, in un'ideale prosecuzione con la più tradizionale concezione della follia rinascimentale, il Seicento 'minore' si apre con i drammi di Cristoforo Scinzi *La pazzia* del 1581 e *Il pazzo finto* del 1603, ancorati alla tensione tematica e formale tardo-cinquecentesca e a una visione sentimentale dell'*insania*, ma che testimoniano le difficoltà di adesione al canone, alla dimensione istituzionalizzante del morente Rinascimento sia in campo letterario che nel territorio dell'etica e del-

²⁵ Altre opere sceniche, feste musicali, drammi a lieto fine, libretti di melodrammi tematicamente e ideologicamente organica riprendono il modello del *tiranno*: GIOVANNI MOCENIGO, *Il tiranno punito tragedia di lieto e sacro fine*, Venezia, per gli eredi di Giovanni Salis, 1647; GIOVANNI FAUSTINI, *Il tiranno humiliato d'amore ovvero Il Meraspe drama per musica*, Venezia, appreso Bortolo Bruni, 1667; POMPEO CADONICI, *Il Tiranno fulminato e la pietà trionfante*, Bologna, per gli eredi del Pisarri, 1680; NICCOLÒ MINATO, *La tirannide abbattuta dalla virtù, festa musicale nel giorno del gloriosissimo nome [...] dell'imperatrice Eleonora Maddalena Teresa*, Vienna d'Austria, Cosmerovio, 1697; ANTONIO DATTOMO, *Della tirannia la tomba*, Venezia, per Leonardo Pittoni, 1698; GIOVANNI MANETTI, *La tirannide punita*, Padova, Stamperia del seminario, 1698; NICCOLÒ CEVA, *Il tiranno pietoso*, Napoli, Porsile, 1703. Alla fine del XVII secolo il famoso motto «Qui nescit fingere, nescit regnare» eserciterà una singolare (ma non casuale) attrazione su alcuni letterati meridionali, come mostrano tre opere praticamente omonime *Il fingere per vivere opera del sig. Rafeale Tauro*, in Napoli, per Novello de Bonis, ad istanza di Adriano Scultore, 1673; *Il fingere per vincere opera scenica del signor Ignatio Capaccio*, in Napoli, nella stamperia di Porpora e Troyse, 1697 e infine *Fingere per vincere, azione scenica del dottor don Pietro Mancuso*, Palermo, per Domenico Cortese, 1705.

la vita dell'uomo²⁶. E tali acquisizioni non smettono di funzionare perfettamente anche nel diciottesimo secolo.

2.1. La pazzia amorosa

Nel 1603 Cristoforo Sicinio, sacerdote e commediografo attivo tra la fine del Cinquecento e i primi anni del Seicento²⁷, dava alle stampe *Il pazzo finto*, una commedia in prosa dal significativo titolo e che si inquadra nella tradizione della *pazzia d'amore* (qui inserita in un contesto sociale di classi umili e subalterne) proprio negli stessi anni in cui veniva diffusa la commedia di incerta attribuzione tassesea *Gl'intrichi d'amore* con la quale condivide appunto il tema di fondo e la vocazione narratologica. Questa commedia di Sicinio appare strettamente allacciata a una esperienza diretta della vita degli amanti, di cui probabilmente lo stesso autore, sacerdote e anche probabilmente precettore presso una nobile famiglia romana, ebbe conoscenza 'effettuale' durante la sua età giovanile, divisa tra le frequentazioni dell'Accademia pontaniana e il soggiorno romano. D'altra parte, il legame con la realtà delle cose è evidente sin già nella prima commedia del Sicinio *La pazzia* pubblicata a Viterbo presso l'editore Discepoli nel 1587 e poi più volte ristampata fino al 1687. Nella prima edizione di quest'opera²⁸ pare, infatti, fossero contenuti alcuni sonetti dedicati a Marcantonio Colonna e a Clelia Farnese, notabili romani, oltre ad essere stata consacrata al senatore romano Giovanni Pellicano (la dedica originale era datata Roma 25 novembre 1586); una testimonianza, dunque, della

²⁶ Cfr. ROBERTO ALONGE, *Tensione tematica e formale in alcune commedie del Seicento*, in «Studi seicenteschi», 1971, 12, pp. 29-99 in cui il testo di Sicinio («poco più di un recitativo lacrimevole») è ricondotto nell'alveo della *drammaturgia del contadino e del servo* in opposizione al padrone con «una inflessione più risentita e più ferma, determinata non già dalle vicende di un amore indirettamente ostacolato, ma dalla dura esperienza della fame» (p. 30).

²⁷ Cfr. GIORGIO MORELLI, *Cristoforo Sicinio commediografo del '500*, in «Strenna dei romanisti» 18 aprile 1985, pp. 425-432, in cui si afferma la provenienza reatina (da Toffia) e non teramana (Tossicia). Cfr. CAMILLO MINIERI RICCIO, *Memorie storiche degli scrittori nati nel Regno di Napoli*, Napoli, Puzziello, 1834, p. 187; SAVERIO FRANCHI, *Le impressioni sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1994, pp. 307-309; ID., *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988, pp. 27-28; nello stesso volume si trovano anche le notizie bibliografiche a proposito dell'altra commedia di Sicinio, *La pazzia* del 1587 (p. 101 e pp. 773-774). Per una contestualizzazione della commedia nel panorama teatrale seicentesco cfr. ALONGE, *Tensione tematica e tensione formale in alcune commedie del Seicento*, cit., pp. 29-99; *Lo spettacolo del sacro, la morale del profano. Su Giulio Rospigliosi (papa Clemente IX)*. Atti del Convegno internazionale (Pistoia, 22-23 settembre 2000), a cura di DANILO ROMEI, Firenze, Polistampa, 2005.

²⁸ *La pazzia. Comedia di m. Christoforo Sicinio. Di nuovo ristampata & corretta*, in Roma, per li heredi di Gio. Gigliotto, 1587, cui seguì l'edizione pubblicata nel 1588 in Orvieto per i tipi di Antonio Colaldi.

condivisione di interessi e della vicinanza del Sicinio ai circoli culturali più in vista della città. In questa prima prova teatrale la scrittura comica di Sicinio risente degli influssi dell'ambiente sociale cui partecipava o cui aspirava a partecipare in maniera sempre più coinvolgente; resta il fatto che essa, proprio in questa vena di *realismo* tardo-rinascimentale che ne guida l'ispirazione, rivela alcuni caratteri di pregio, invero condivisi anche dalla successiva commedia *Il pazzo finto* con la quale l'autore sembra, invece, inaugurare una scrittura drammaturgica più misurata e meditata, e certamente meno 'artificiosa'. Quest'opera fu, infatti, giudicata «erudita e ridicolosa insieme» e il drammaturgo finanche definito «buon comico», segnalando inoltre come «le comedie sue vanno sempre ferendo la pazzia, soggetto degnissimo di comedia, ove si rappresenta solo le pazzie degli uomini»²⁹. Il dettato comico del Sicinio evidentemente doveva riscuotere un discreto successo se, come pare, le sue opere sono state ristampate più volte nel corso del XVII secolo; certamente *Il pazzo finto* non potrà ricordarsi per «originalità e invenzione» se è vero che (al di là di una commistione negli intermezzi musicali con versi di Marino e di Strozzi³⁰), esse non mancano di ricollegarsi scaltramente al genere giocoso e *ridicoloso*, ovvero al modello maggiormente in voga e di sicuro successo per l'epoca, e ripropongono scaltramente alcuni fra i personaggi più amati nel teatro coevo: non mancano, infatti, il pedante e il vecchio ricco, l'astuzia del servo in contrasto col padrone e la sfrontatezza del giovane insieme a un complicato ma, in effetti, efficace agli occhi del pubblico, sistema di finzioni di genere e agnizioni, parentele e rapporti familiari che prima risultano insormontabile ostacolo alla realizzazione del sentimento amoroso o dell'obiettivo politico, e infine si risolvono in un usuale scioglimento finale³¹. E d'altra parte la chiara insistenza su un singolo tema, peraltro assai diffuso nelle varie forme della produzione intellettuale, come quello della pazzia, sembra riprodurre su scala più ampia lo schema della forzosa ripetizione tipica della Commedia dell'arte (sulla stessa linea rappresentativa di Arlecchino, Pulcinella e dei servi sciocchi) e della letteratura europea, per cui una medesima

²⁹ La citazione proviene dalle *Censure di poeti toscani* del letterato e giurista TEODORO AMAIDEN (1586-1656), attivo a Roma (cfr. *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1960, II, *sub voce*, a cura di ALEXANDRO BASTIAANSE) ed è riportata in MORELLI, *Cristoforo Sicinio*, cit., p. 430: «assai ridicolosa, ma di sentenze o discorsi gravi quasi priva, e disonesta più del doverlo la prima: "porchetta e d'invenzione e favola molto, ma dilettevolmente intricata e ridicolosa" la seconda».

³⁰ LORENZO BIANCONI-THOMAS WALKER, *Dalla "finta pazza alla veremonda": storie di Febiarmonici*, in «Rivista Italiana di Musicologia», 1975, 10, pp. 379-454 (p. 390, n. 58) riporta che il 10 marzo 1639 a Monte Reale in Abruzzo la commedia *Il pazzo finto* di Sicinio sia stata messa in scena dagli Accademici Indefessi con l'inserimento di due intermedî musicali (*L'Arianna* e *La Proserpina Poesie* di Francesco Zucchi).

³¹ Gli altri personaggi della commedia sono Aurelia «vestita, et allevata per maschio», Sicinio (singolarmente proprio come il cognome dell'autore!) ovvero un giovane vestito da donna e sua sorella gemella che però veste abiti maschili, uno che si finge pazzo per amore della gemella che viene scambiata per il gemello, un vignaiolo, una serva e un monello.

materia, un canovaccio comune e condiviso da autori, attori e pubblico assumeva proteiformi configurazioni tali da mistificare nella diversità dei titoli la sostanziale e ripetitiva uniformità della struttura argomentativa.

Nel prologo della commedia *Il pazzo finto*, Sicinio si dichiara addirittura «innamorato a crepaventre della Pazzia»: una maniera del tutto singolare di esaltare la propria opera ma non del tutto fuori luogo né nel coevo panorama teatrale e culturale (la *Pazzia di Isabella* di Flaminio Scala del 1611, i *Paradossi* di Ortensio Lando tutti debitori del modello erasmiano dell'*encomium moriae*)³², né nel suo personale sistema letterario di matrice tardo-rinascimentale poiché, in effetti, risale a pochi anni prima la favola *La pazzia*. Sicinio si mostra assolutamente rapito dalle potenzialità della follia, elencandone le straordinarie opportunità per gli uomini che ne vogliono diventare, per così dire, seguaci e adepti:

Non è huomo in terra per rozzo che sia (nobilissimi spettatori) che non ridesse nel sentir lodare e preporre la Pazzia alla Prudenza, conoscendo quanto poca proporzione tenga la viltà di quella con l'eccellenza di questa, né io, che son uno dei primi del Collegio Mattesco, arderei di farne parola, se bene (per dargli gusto) havria saputo con qualche argomento sofistico provar il contrario. [...]

Chi è pazzo vive in libertà: può dire ciò che vuole di ciascuno senza ricevere pugnate. Lascia passare vinticinque hore per giorno. Senz'artificio di Rettorica tutti con diletto l'ascoltano. Non languisce per amor di donne. Non paga sussidij. Non si fa servo di signori indiscreti. Non attende a liti. Non conosce puntelli d'honore. I pazzi insomma son cosa più che universale. Hanno spirito mattsco pronosticativo del futuro, e di qui nasce che tanto se ne dilettono molti, i Principi li tengono cari, e per divisar co' i pazzi, lasciano da banda spesso huomini di gran stima e virtuosissimi. Anzi molti huomini eccellenti hanno avuto un ramo di questa pazzia. Scultori, Pittori, musici, Legisti, Filosofi, Astrologi, e Poeti; li quali tanto più rari sono stati, quanto han più pizzicato di pazzo donò infinite volte occasione a molti di vendicarsi di ricevute ingiurie, e facilissimo adito all'intelligenza de gl'altrui fatti. L'eccellenza della qual pazzia conoscendola i savij, e spesse volte si finser pazzi, come tra infiniti fece il facondo, ricco di esperienza, e di consiglio, e nelle fatighe pazientissimo Ulisse³³.

³² Per la ricostruzione delle fonti del Sicinio cfr. DONATELLA CAPALDI, *Le libertà del pazzo. Sulla tradizione italiana cinque-seicentesca dell'“Encomium Moriae” di Erasmo*, in «Linguistica e letteratura», XXVIII (2003), 1-2, pp. 83-148, in cui l'autrice ne interessa la lettura anche le opere di ANTONIO SPELTA, *La saggia pazzia*. Per *La pazzia di Isabella* cfr. FRANCA ANGELINI, *Barocco italiano*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, I. *La nascita del teatro moderno. Cinque-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 193-275 (in particolare pp. 218-220). Per l'ambiguità della scrittura del Lando rinvio a MARIA CRISTINA FIGORILLI, *Contro Aristotele, Cicerone e Boccaccio: note sui Paradossi di Ortensio Lando*, in «Filologia e critica», 2008, 33, pp. 35-64.

³³ CHRISTOFORO SICINIO, *Il pazzo finto*, Prologo, in Roma, appresso Stefano Paolini, 1603, pp. 3-4.

Nel prologo della prima commedia *La pazzia* del 1586, Sicinio aveva invece assicurato al tema della follia una giustificazione filosofica, chiamando in causa l'autorità di Aristotele con le teorie sulla generazione che accolgono l'*insania* tra gli elementi naturali, e per questo assolutamente irrinunciabile nella vita degli uomini:

Aristotele stagirita [...] afferma che la stessa Natura in tutte le azioni né cosa manca, né superflua opera giammai. Ecco dunque (a mio proposito) come ognuno vede, che tra le cose naturali vi si ritrova la pazzia la quale non potendo esser cosa superflua, eh forza di dire che ovvero sia meglio, ho necessaria... lo passerò con dir solo, che come cosa naturale la pazzia non può essere superflua, è che noi come naturali non dobbiamo spezzare i doni della natura, essendo per forza meglio, o necessarii (*La pazzia*, Prologo).

La *fabula* narratologica si dipana intorno alla creazione di unioni coniugali ma in realtà l'opera intende condurre una disquisizione teatrale sul tema della pazzia, della sua natura e delle possibilità che essa stessa sembrerebbe garantire all'eloquenza e alla recitazione *all'improvviso*, accogliendo favorevolmente le inclinazioni del gusto contemporaneo:

EUFRASIA³⁴: «Ma come vuole che io faccia la serva, se me non mi ha data parte alcuna da imparare, né so cosa si sia?»

CAMILLA: «Questo non importa, perché questa Comedia si chiama la Pazzia, e tutti coloro che ci recitano, pur che abbracciano una sola volta la pazzia prima che escano in Scena, dicono all'improvviso benissimo, e non possono errare».

EUFRASIA: «Questo è un miracolo, che lo deve far la Pazzia, di potenza sua, ma non volete almeno che dia il soggetto».

CAMILLA: «La Pazzia non ha né soggetto, né materia, perché queste son cose che non le contengono in alcun modo» (*La pazzia*, Prologo).

Con una tale interpretazione della situazione teatrale contemporanea, Sicinio mostra di essere un attento conoscitore della pratica drammaturgica ma anche un abile contaminatore letterario: la comune ambientazione dominante conferisce, infatti, alle commedie di questo autore una sapidità tipicamente meridionale, che si muove all'interno di automatismi del dispositivo comico di origine farsesca. Naturalmente nell'ottica della ricerca del sorriso e del favore del pubblico, Sicinio non dimentica di attingere ampiamente e di reiterare i tradizionali artifici comici e i lazzi dell'Arte: «intrighi, travestimenti, equivoci, scambi di persona, personaggi tipici, di contorno, qual zotici e confusionari servitori, per lo più napoletani, e il

³⁴ Il nome significa 'ilarità' e si riferisce, infatti, a una pianta capace di infondere allegria. Camilla, invece, vuol dire 'ministro' o 'messaggero'.

largo uso delle situazioni comiche che danno alle due opere un carattere più di farsa che di commedia»³⁵.

Alla commedia di Sicinio non mancò, tuttavia, la diffusione e la rappresentazione in teatri o case di signori e notabili; e ciò a riprova ancora una volta della capacità della drammaturgia di questo autore di cogliere le mode del tempo e le richieste anche della più raffinata società contemporanea. In una di queste rappresentazioni private del *Pazzo finto*, la commedia in prosa venne ampliata, modificata e alterata nella sua veste originale attraverso la commistione con opere di autore quali Marino o Strozzi, mostrando una propensione al *pastiche* nonché a una barocca *varietas* tipica del Seicento:

Francesco Zucchi in una sua, che scrive a Papirio Caretino, narra che gli Accademici Indefessi di Monte Regale, rappresentando il *Pazzo finto*, commedia di Cristoforo Sicinio, a richiesta e spesa e solazzo di Giovanni Paolo Riccio Gentiluomo, per parere di detto Signore, si risolse d'intrecciare col Prologo quattro Intermedij apparenti, delli quali, come anco delle composizioni armoniche, fu dato il carico ad esso, e fu ristretto nello spazio di tre giorni. Onde nella brevità di detto tempo gli divise in due soggetti, i primi due di Arriana appoggiati all'invenzione del Cav. Marino con alcuni versi di lui, nel secondo segnati, che vi caddero così a proposito; gli altri due di Proserpina al Rapimento dello Strozzi; ma tutti quasi affatto alterati nella loro origine³⁶.

Le prove comiche di Sicinio, al di là dunque delle valutazioni estetiche e stilistiche, confermano una tipizzazione del tema della *pazzia*, palesandone sia la persistente presenza quale materia ricorrente nelle scelte degli attori all'interno dei repertori ridicoli della Commedia dell'arte³⁷, sia una più moderna contestualizzazione letteraria nel tessuto culturale, politico e sociale del tempo. Ed infatti, l'ampio prologo de *La pazzia* argomenta in maniera acuta e ingegnosa intorno al contenuto principale della commedia: l'autore sancisce per la sua opera la sostanziale impossibilità ad essere sottoposta a critica, invocando il fatto che essa abbia per oggetto un tema di per sé immateriale e inopinabile, e ancora perché è essa stessa il frutto della *pazzia* degli attori che la rappresentano nonché dell'autore che l'ha composta. Certamente l'*escamotage* (di evidente matrice ariostesca e verosi-

³⁵ MORELLI, *Cristoforo Sicinio*, cit., p. 431.

³⁶ LEONE ALLACCI, *Drammaturgia, accresciuta e continuata fina all'anno MDCCLV*, in Venezia, presso Giambattista Pasquali, 1755, coll. 614-615. Il destinatario della lettera è in realtà Papirio Cancrino come ha mostrato FRANCHI, *Drammaturgia romana*, cit., pp. 27-28.

³⁷ Possiamo ritrovare la permanenza immanente del concetto di follia nel coevo *dramma recitativo* del romano GIUSEPPE BERNERI, *Tutti un ramo han di pazzia*, Roma, per Francesco Tizzoni, 1680; nei tre atti in prosa che compongono l'opera intervengono singoli personaggi significativamente rappresentativi del contrasto dei valori umani (il Pigro, il Malizioso, il Vanaglorioso, l'Affaccendato, il Poeta) insieme con il Rimprovero, il Senno, il Tempo e la stessa Pazzia che, tuttavia, si muove sulle scene senza parlare mai: cfr. FRANCHI, *Drammaturgia romana*, cit., p. 530.

milmente richiesto per aggirare anche i vincoli della censura che si muove tra *fides* e *mores*³⁸) capovolge la dimensione esegetica, tendendo implicitamente a denunciare l'illogicità della vita stessa³⁹. Per far questo, Sicinio riprende una discussione largamente attestata in letteratura sul rapporto follia-contentezza-ignoranza e che nell'orizzonte letterario dell'autore si può far risalire per "competenza cronologica" alla contemporanea discussione filosofica animata dal pensiero di Giordano Bruno. Infatti, nella prima parte de *Gli eroici furori* (stampati per la prima volta a Londra nel 1585), in apertura del secondo dialogo, avendo Cicada sostenuto che l'ignoranza fosse «madre della felicità e della beatitudine sensuale», Tansillo aveva risposto che *l'amore cieco* (irrazionale o folle, si potrebbe dire) è un «tormento» perché non permette di godere del presente, ma solo del futuro e dell'assenza, ovvero di ciò che non si ha e che si cerca di continuo e che, dunque, produce solo infelicità e frustrazione: «la separazione è causa che troviamo piacere nella congiunzione: e generalmente esaminando, si troverà sempre che un contrario è caggione che l'altro contrario sia bramato e piaccia». Poi, però, Tansillo aggiunge una profonda considerazione sulle abilità di avvertimento e sulla reale capacità di comprensione della propria effettiva condizione da parte degli uomini:

TANSILLO: «Certo non, come senza contrarietà non è dolore, qualmente manifesta quel pitagorico poeta quando dice:

*Hinc metuunt cupiuntque, dolent gaudentque, nec auras
respiunt, clausae tenebris et carcere caeco.*

Ecco dunque quel che caggiona la composizione de le cose. Quindi avviene che nessuno s'appaga del stato suo, eccetto qualch'insensato e stolto, e tanto più quanto più si ritrova nel maggior grado del fosco intervallo de la sua pazzia: all'ora ha poca o nulla apprension del suo male, gode l'esser presente senza temer del futuro; gioisce di quel ch'è e per quello in che si trova, e non ha rimorso o cura di quel ch'è o può essere, et in fine non ha senso della contrarietà la quale è figurata per l'arbore della scienza del bene e del male».

CICADA: «Da qua si vede che l'ignoranza è madre della felicità e beatitudine sensuale, e questa medesima è l'orto del paradiso de gli animali; come si fa chiaro nelli dialogi de la Cabala del cavallo Pegaseo, e per quel che dice il sapiente Salomone: "chi aumenta sapienza, aumenta dolore"».

TANSILLO: «Da qua avviene che l'amore eroico è un tormento, perché non gode del presente come il brutale amore; ma e del futuro e de l'absente; e del contrario sente l'ambizione, emulazione, suspetto e timore. Indi dicendo una

³⁸ Cfr. LAURA NOVELLI, *Il sipario della censura sulla scena della Controriforma*, in «Ariel», XIV (1999), 3, pp. 43-79.

³⁹ Sulla degenerazione del comportamento di Orlando verso una ferocia ferina cfr. FRANCESCA LUIGIA SAVOIA, *L'abito e la pazzia di Orlando*, in *Forma e Parola. Studi di Italianistica in memoria di Fredi Chiappelli*, a cura di DENNIS J. DUTSCHKE et al., Roma, Bulzoni, 1992, pp. 255-270.

sera dopo cena un certo de nostri vicini: “Giammai fui tanto allegro quanto sono adesso”, gli rispose Gioan Bruno padre del Nolano: “Mai fuste più pazzo che adesso”».

CICADA: «Volete dunque che colui che è triste sia savio, e quell'altro ch'è più triste sia più savio?»

TANSILLO: «Non, anzi intendo in questi essere un'altra specie di pazzia, et oltre peggiore».

CICADA: «Chi dunque sarà savio, se pazzo è colui ch'è contento, e pazzo è colui ch'è triste?»

TANSILLO: «Quel che non è contento né triste.» [...] «Cossì il sapiente ha tutte le cose mutabili come cose che non sono, et afferma quelle non esser altro che vanità et un niente: perché il tempo a l'eternità ha proporzione come il punto a la linea».

CICADA: «Sì che mai possiamo tener proposito d'esser contenti o mal contenti, senza tener proposito de la nostra pazzia, la qual espressamente confessiamo; là onde nessun che ne ragiona, e per conseguenza nessun che n'è partecipe, sarà savio: et infine tutti gli omini saran pazzi».

TANSILLO: «Non tendo ad inferir questo, perché dirò massime savio colui che potesse veramente dire talvolta il contrario di quel che quell'altro: “Giammai fui men allegro che adesso” over “Giammai fui men triste che ora”»⁴⁰.

La linea estensiva della pazzia sostenuta da Giordano Bruno nelle parole di Cicada («tutti gli omini saran pazzi») raggiunge, quindi, anche i *savi*, ovvero coloro ai quali si dovrebbe demandare la gestione del potere, l'amministrazione della cosa pubblica; o forse, ribaltando la discussione, si potrebbe affermare che proprio nella dimensione pubblica della politica, nel luogo in cui più alto deve essere lo sforzo di *saviezza* e razionalità confluisce il maggior segno della *insania*, a tal punto da non riuscire a distinguere sin dove arrivi l'esercizio della libertà raziocinante e sin dove signoreggi la forza aberrante del potere stesso. Non possiamo ricostruire con evidente sicurezza se Sicinio avesse contezza diretta della teoresi bruniana, sebbene la notizia del suo soggiorno romano in qualche maniera consenta di congetturare che l'autore teramano possa essere venuto a conoscenza (grazie alla frequentazione di salotti, circoli o altri intellettuali) di notizie (magari anche non di prima mano) sul nolano e sulla sua filosofia; di sicuro non poteva conoscere il testo de *Gli eroici furori* (1585) di Bruno, poiché la prima stesura de *La pazzia* è antecedente risalendo al 1581. Questa commedia, però, non può che aggiungersi come un piccolo tas-

⁴⁰ GIORDANO BRUNO, *Gli eroici furori*, prima parte, dialogo secondo, XXX. Molti sono, naturalmente, gli esempi letterari che si aprivano alla disponibilità di Sicinio, dai modelli classici alle moderne declinazioni del concetto di follia; tra questi, l'araldo fiorentino Giovanbattista Dell'Otonaio (1482-1527) sosteneva nella *Canzona de' Pazzi* fra i Canti carnascialeschi del Rinascimento che «Quel che la nostra superba pazzia/ punisce nel profondo,/ vuol ch'oggi noi mostriamo a tutto il mondo/ che ciascun ha un ramo di pazzia. [...] pazzo chi qua contento/ spera di star in mezzo alla pazzia./ Ma, benché la pazzia sia dolce cosa,/ e chi più n'ha, men si conosca infetto».

sello alla dimostrazione della centralità del delicato argomento della *insania* nella dimensione teoretica tra la fine del Cinquecento e il Seicento.

Le peculiarità della scrittura drammaturgica di Sicinio vanno ricercate nel tentativo di dare una contestualizzazione storica e culturale in senso lato alla propria produzione teatrale; la dimensione affettiva, l'intrico d'amore, infatti, accentrano su di sé lo sviluppo della *fabula*, mentre la discussione politica artefatta e la realtà sociale avvizzita dalla pazzia rimangono relegate e circoscritte a una esterna ricostruzione scenica in cui ambientare i dialoghi:

tra le cose naturali vi si ritrova la pazzia la quale non potendo esser cosa superflua, è forza di dire che overo sia meglio, ò necessaria. Ma perché a diffinir questo non bastarebbe il tempo di un'intiera revolutione della Febea lampade, lo passerò con dir solo, che come cosa naturale la pazzia non può esser superflua, e che noi come naturali non dobbiamo sprezzare i doni della Natura, essendo per forza meglio, ò necessari (*La pazzia*, Prologo).

Sicinio (il cui cognome viene assegnato anche a un personaggio della commedia) ci tiene a sottolineare le proprie competenze letterarie e filosofiche; e lo fa attraverso l'esaltazione della vecchiezza («semper est veneranda senectus»), probabilmente non esente dalla eco petrarchesca delle *Senili*⁴¹ («o veneranda ante alios, o diu optata, o ne quicquam formidata mortalibus») come ideale attestazione anagrafica di saggezza e raziocinio. La pazzia, dunque, come una «cosa naturale» e un *accidente* ineluttabile; essa diviene ontologicamente legata al panorama amoroso, secondo quanto Sicinio rappresenta nell'altra commedia *Il pazzo finto* (1603), in cui ancora ritroviamo il tema affettivo: la ricerca e la conquista dell'amante sono declinate in una prospettiva ostativa e fuorviante, in ossequio alla quale un uomo è costretto a fingersi pazzo per amore della gemella, scambiata però con il gemello (in ossequio allo schema comico plautino dei *Menaechmi*⁴²). Sorreggono la commedia, infatti, l'equivoco tra i sessi, il motivo tradizionale dei fratelli, la confusione delle identità e il conseguente motivo dell'agnizione: nel testo si incontrano perciò il personaggio di Aurelia, «vestita et allevata per maschio», quello di Sicinio (proprio come il cognome dell'autore), un giovane vestito da donna e il protagonista Flavio, il finto pazzo appunto: «Avertisci Lidia, che son pur Flavio, te l'ho detto, che fingo d'essere, ma non son pazzo; e non mi farai stravedere, massime in cose tanto chiare; come può essere, che questo nol sappia tutta Roma, ò almeno i vicini, e gli amici miei?» (atto II, scena I).

Quel che più interessa in questa seconda prova drammaturgica di Sicinio è la posata consapevolezza delle possibilità retoriche riservate alla pazzia e ai suoi fe-

⁴¹ Cfr. *Petrarca: profilo e antologia critica*, a cura di LOREDANA CHINES-MARTA GUERRA, Milano, Bruno Mondadori, 2005, pp. 184-185.

⁴² Cfr. FLAVIA GHERARDI, *I 'gemelli' nel teatro aureo spagnolo. Modelli, funzioni e circolarità del motivo*, in «Rivista di Letteratura Teatrale», 2008, 1, pp. 21-43.

deli: il commediografo, «uno de i primi del Collegio Mattesco», denunciava un'attrazione quasi amorosa verso il tema della pazzia, tale da «haver tolto per soggetto un Pazzo finto». E difende la propria scelta richiamando i termini universali di diffusione di questa condizione, e la capacità di predizione che tanto successo garantisce soprattutto presso i regnanti:

Non si fa servo di signori indiscreti. Non attende a liti. Non conosce puntelli d'honore. I pazzi insomma son cosa più che universale. Hanno spirito mattesco pronosticativo del futuro, e di qui nasce che tanto se ne dilettono molti, i Principi li tengono cari, e per divisar co i pazzi, lasciano da banda spesso huomini di gran stima e virtuosissimi⁴³.

Fra i tanti uomini illustri ed eccellenti delle moderne società 'vinti' dalla pazzia, accanto a «scultori e pittori, musici, legisti, filosofi, astrologi», si trovano ovviamente i poeti «i quali tanto più rari sono stati, quanto han più pizzicato di pazzo». Una nozione non distante dal più sofisticato concetto platonico della composizione sotto l'impulso del *furor*, ovvero dell'ispirazione divina dell'*ingenium* che incarna la trascendenza dell'idea poetica nell'immanenza del poeta stesso. Qui, tuttavia, la considerazione della *pazzia* poetica subisce uno scarto rispetto alla tradizione filosofica antica. Ancora in ossequio al concetto dell'estrema libertà garantita *alla follia* e *dalla follia*, essa tuttavia assume curiosi connotati utilitaristici, per cui in un'ottica strettamente di convenienza essa sembra agire ed essere per questo diffusamente utilizzata in funzione della mistificazione dell'opera intellettuale dell'uomo, del re o del poeta, in tal modo celando la vera natura, al fine di allontanarne le conseguenze più spiacevoli:

ma chi può mai a pieno esplicare i doni della pazzia? i quali sono tanti, che solo il fingersi pazzo donò infinite volte occasioni a molti di vendicarsi di ricevere ingiurie, e facilissimo adito all'intelligenza de gl'altrui fatti (*Il pazzo finto*, Prologo).

La pazzia è presentata come un sottile strumento di difesa e acuto mezzo di conoscenza e indagine; perciò, l'esempio calzante che Sicinio porta a suffragio è ancora una volta quello dell'eroe omerico Ulisse (con evidenti e non casuali richiami al peccato retorico che lo condanna alle pene dell'Inferno dantesco), la cui follia si espresse manifestamente per il tramite della *facondia*, additando proprio la capacità *retorica* dei folli:

L'eccellenza della qual pazzia, conoscendola i savij, spesse volte si finser pazzi, come tra infiniti fece il facondo, ricco di esperienza, e di consiglio, e nelle fatiche pazientissimo Ulisse, il quale per godere questa pazzia in parte, si finse una volta anch'egli pazzo, come sapete (*Il pazzo finto*, Prologo).

⁴³ SICINIO, *Il pazzo finto*, Prologo, cit., pp. 3-4.

Né d'altra parte nel Prologo, infarcito di *captationes benevolentiae* nei confronti del pubblico («nobilissimi spettatori»; «generosi spettatori»), Sicinio manca di rivolgersi direttamente agli ascoltatori, non soltanto ai più esperti e avvezzi al genere rappresentativo e alle sue potenzialità paradigmatiche; egli, infatti, si concede uno stringente riferimento ad Aristotele e un deciso intervento all'interno della dibattuta questione sulla possibilità di estendere l'utilità educativa del teatro anche al genere comico e al meccanismo del ridicolo e del riso nella complessa dinamica dell'edificazione dello spettatore:

in questa favola vedrete questo pazzo finto, sentirete, ma non vedrete [...] et altri simili, i quali con l'esterior suono delle parole, e con l'apparenza de' gesti loro sono pronti a dar grato trattenimento, e piacere alle orecchie vostre, et a gl'occhi, e con la parte interna, e morale honesta ricreazione all'animo: né essi vi verranno così balordi innanzi perché gl'imitiate, ma perché facendovi conoscere quanto una cosa convenga ad un, e quanto di sconvenga ad un altro, possiate (fatti accorti dall'esempio altrui) render cauti voi stessi, figgendo il vizio, et abbracciando il contario (*Il pazzo finto*, Prologo).

Animate dal gusto farsesco della rappresentazione popolareggiante e puntellate dal frizzante dettato ridicolo della Commedia dell'arte, le scene (ambientate nella città di Napoli) de *Il pazzo finto* sono vivacizzate da un sapiente e disinvolto uso del registro linguistico: lo stile espressivo si connota, infatti, per la freschezza gioiosa del dialetto napoletano, infarcito di eloquenti e incisive onomatopoeie («ah ah» per il riso, «ih ih ih» per i singhiozzi di pianto, «hu, hui» per i sussulti di cuore) che si mescolano sovente a un linguaggio frammisto di espressioni quanto mai municipalistiche («mo mo è scravacato») e di citazioni dotte o comicamente presunte tali, queste ultime significativamente appannaggio esclusivo del personaggio del Pedante. Tra gli esempi più efficaci emergono i rimescolamenti di contenuti filosofici («è sentenza Platonica che il ricco, aut iniquus est, aut iniqui filius, et è impossibile, che quis divitiis simul praestet [...]. Nemo enim foelix esse potest, nisi sapiens, bonusque sit, da che ne segue 'che i cattivi sian miserissimi, né sono i ricchi, ma i prudenti che fuggono tal miseria») o di celebri citazioni letterarie come nel caso del passo di Virgilio, *Bucolica* II, 45-46:

PEDANTE: Huc ades, o formose puer, tibi lilia plenis, ecce ferunt Nimphae calathis.

PIZZICA: Ecco questo cera di stregone del Mastro, che sta scongiurando, e par che guardi verso me. Dio mi aiuti, che non mi faccia trasformare in qualche figlio di becco.

PEDANTE: Costui non ha anco percepito l'idioma latino, e non m'intende. Huc ades, cioè vien qua o venusto, nitido, elegante, gracilissimo, e dulciculo fanciullo. Che ti occorre, che vai così querulo, e lamentabondo?

PIZZICA: adesso che parlate mezzo Christiano, e mezzo linguinotto, v'intendo mezzo sì e mezzo no (*Il pazzo finto*, atto II, scena III).

2.2. La prudenza tra affetti e politica

Nel corso del Seicento lo strumento della pazzia è stato variamente impiegato al fine di mistificare e celare una più autentica natura: al netto della declinazione per così dire amorosa del tema, alimentata dalla tradizione letteraria e teatrale della linea orfeiano-poliziana e di quella ariostesca⁴⁴, si ha anche il singolare caso di una “commedia morale” *I pazzi prudenti* pubblicata a Viterbo presso la tipografia dei fratelli Discepoli nel 1615. Si tratta dell’opera comica in prosa, suddivisa in cinque atti, attribuita a Giovanni Battista Maccioni⁴⁵, presunto orvietano e celebre arpista; in alcuni sonetti posti in apertura dell’opera, l’autore mostra una certa ritrosia alla pubblicazione e alla divulgazione del testo: dietro questo tentativo di mascheramento forse è da cogliere la volontà di mantenersi al livello di una (probabile) fama precedentemente acquisita da questo non identificato autore ormai giunto alla sua maturità.

La *commedia morale* di Maccioni riprende il tema del matrimonio contrastato («Gilippo brama di fare... accasare Casandra sua figlia che di se stessa e della sua virginità ha fatto a Dio sublime promessa») in cui si inseriscono i personaggi ricorrenti del servo (Cocco e Fracassa) e del parassita. Molto interessante è tuttavia il lungo e singolare prologo in cui *Prudenza* e *Ignoranza* conducono una accesa discussione filosofica per arrivare a «estirpare dalle radici quella falsa opinione del vulgo sciocco et ignorante che fuor d’ogni dovere va dicendo che la vita spirituale sia di maniera esposta ai colpi del dolore, che già mai goder non possa aura di dolce quiete e di lieti trattenimenti. Sciocco che solo avvezzo a condescendere a illecite richieste di questi sensi, pensa che il soggettarsi alla ragione sia così grave peso che abbandonarsi sotto quello sia necessario» (*I pazzi prudenti*, Prologo).

Nel quadro dell’esaltazione della *vita spirituale*, Maccioni intendeva difendere la *ridicolosa commedia* come una pratica onesta di «lecite ricreazioni», met-

⁴⁴ Il caso ‘orfeiano’ e le implicazioni culturali sono state affrontate nel volume *Angelo Poliziano e dintorni. Percorsi di ricerca*, a cura di CLAUDIA CORFIATI-MAURO DE NICHILO, Bari, Cacucci, 2011.

⁴⁵ Permangono dubbi sull’identificazione dell’autore della commedia *I pazzi prudenti* con il librettista e musicista Maccioni che intorno alla metà del Seicento fu chiamato da Ferdinando Maria di Baviera presso la corte di Monaco (formalmente assunto nella primavera del 1651), anche grazie all’interessamento del grande elettore della moglie. Cfr. DAVIDE DAOLMI, *Maccioni, Giovanni Battista*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., 2006, 67, pp. 40-42; BRITTA KÄGLER, *Competition at the Catholic Court of Munich. Italian Musicians and Family Networks*, in *Musicians’ Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe*, edited by GESA ZUR NIEDEN, Berthold Over, Transcript Verlag, 2017, pp. 73-90. Sul Maccioni “da Orvieto” cfr. FRANCESCO SAVERIO QUADRIO, *Della storia e della ragione d’ogni poesia*, Milano, nelle stampe di Francesco Agnelli, 1744, V, p. 100; *Drammaturgia di Leone Allacci accresciuta e continuata fino all’anno 1755*, Venezia, Pasquali, 1755, col. 611; ATTILIO CAROSI, *Girolamo Pietro e Agostino Discepoli (1603-1631)*, Viterbo, Agnesotti, 1962, p. 96; GIOVANNI FAVILLI, *Bibliografia della Collana palatina di commedie*, in «Studi secenteschi», III (1962), pp. 185-225 e IV (1963), pp. 193-223; *Biblioteca teatrale dal ’500 al ’700: la raccolta della Biblioteca Casanatense, I-II*, a cura di LAURA CAIRO-PICCARDA QUILICI, Roma, Bulzoni, 1981, n. 3115; FRANCHI, *Drammaturgia romana*, cit., p. 83.

tendo a confronto il biasimevole modello epicureo abbracciato da un manipolo di giovinetti e la scelta della vita spirituale: «honestà cosa dite voi un giovane pomposo, un parassito ingordo, un Capitan vile, e superbo; queste cose chiamate Honeste?». L'autore (che deve essere riconosciuto dietro la maschera e le parole del personaggio della *Prudenza*) si risolveva sulla convinzione che l'esempio disonesto avrebbe potuto indurre gli spettatori di quella commedia ad apprendere proprio disvalori, errori e comportamenti biasimevoli: «oltre che vedrete nel fine di quest'attione (che pure non poca honestà gli aggiunge) la pazzia essere per prudenza riconosciuta, la superbia in humiltà cangiata, la gola in astinenza, et la disordinata affettion del mondo in amor celeste trasmutata». Definita come una virtù «che a tutti sovrasto, tutti governo e sopra tutti ho il dominio», la *Prudenza* («a cui conviensi dar giuditio nell'humane controversie e governare con eminenza gl'animi de' mortali») conferma la sua centralità anche in questa singolare messa in scena di una disquisizione sulla scelta della vita spirituale. Maccioni vuole sconfessare il giudizio incolto del volgo intorno ai giovani che si dedicano solo alla cura dello spirito: «non solo sono privi di quei malinconici pensieri che pensa il volgo; ma sempre vivono in continua allegrezza», confermando la validità istruttiva della opera comica restituendo la misura della permanenza dei principali nodi dell'etica rinascimentale sia all'interno delle discussioni propriamente sociali sia nel campo delle rappresentazioni spettacolari. L'argomento tornava utile, pertanto, alla *Prudenza* per sentenziare che «è proprio dell'ignoranza il meravigliarsi. [...] Honesta cosa dunque chiamate voi comparir un figlio disobbediente che insieme con la propria sorella pazzo si finge per non condescendere alle giuste domande del povero padre? Honesta cosa chiamate vedere una giovinetta invaghirsi alle nozze avanti alle nozze? Honesta cosa dite voi un giovane pomposo, un parassito ingordo, un Capitan vile e superbo?».

L'esempio della commedia di Maccioni pare confermare l'indirizzo culturale con cui si intendeva ripristinare il controllo dell'operato umano, assoggettando la condotta sregolata al vaglio etico della *prudenza*, esprimendo la nuova funzione mediatrice del senno secondo un modello già sperimentato nella commedia *Il pazzo assennato* (1582) del siciliano Antonio Usodimare⁴⁶; nel territorio della Commedia dell'arte si affacciavano con successo i modelli 'tipizzati' della prudenza e dell'ignoranza divenuti emblemi di una stagione umana e intellettuale. Anche sulle scene teatrali veniva rappresentata l'esigenza, sostenuta nel campo della politica da

⁴⁶ Per celebrare l'inaugurazione di un nuovo teatro in muratura a Palermo, il 22 febbraio 1582 fu recitata per ordine del Senato davanti al viceré Antonio Colonna la commedia in prosa di ANTONIO USODIMARE, *Il pazzo assennato* (con gli intermezzi di Filippo Paruta, Girolamo Branci e Antonio Veneziano): probabilmente composta nel 1573 e stampata nel 1583 dall'editore palermitano Giovanni Francesco Carrara, l'opera segnerebbe l'avvio di un teatro stabile moderno nella città siciliana (cfr. *Bibliografia delle edizioni palermitane antiche*, Palermo, Regione siciliana, 1998, I, n. 418, p. 182).

Giovanni Botero (*Della ragion di stato*, 1589), di sottoporre l'azione del governo ad una *ragione* eticamente soppesata. Il termine sempre in gran voga rimaneva chiaramente quello della *prudenza*, la cui frequente ricorrenza era assicurata anche da una agile nonché antifibologica versatilità esegetica: proprio in virtù di ciò la «sapienza» boteriana aveva insistito per riassegnare la politica e la ragion di Stato al controllo e alla «giurisdizione della coscienza» da cui agli inizi del Cinquecento erano stati svincolati da Machiavelli.

Nel trattato politico della prima metà del XVII secolo, *Il Ciro politico* (1647), con l'obiettivo di temperare il dominante realismo di matrice machiavelliana, Filippo Maria Bonini aveva sostenuto la necessità che «il governo civile venga dalla prudenza politica retto, e non dalla fortuna»⁴⁷. Bonini avrebbe raccolto e reinterpretato alcune posizioni aristoteliche che circolavano ai tempi e che avevano perso la maggior parte del loro fulgore dopo l'emergere del concetto di *ragion di Stato*; il letterato genovese riportava una rigorosa distinzione tra la *politica* (figlia della ragione e madre della legge) e la *ragion di Stato*: la prima appannaggio dei *principi* e la seconda, invece, esclusivo dominio dei *tiranni*, che dalla *Ragione di Stato* di Botero arrivava alle *Considerazioni politiche e morali* di Ludovico Zuccolo (Venezia, Ginami, 1621) «per ordinare o per conservare qualsivoglia costituzione di repubblica, qualunque ella si sia» e al tacitismo che sosteneva gli interessi del *principe* di Ludovico Settala (*Della Ragion di Stato*, Milano, Bidelli, 1627):

La Politica è figlia della ragione e madre delle leggi; la Ragion di Stato è maestra delle tirannidi e germana dell'ateismo. La Politica, infine, è una pratica cognizione di tutti que' precetti che insegnano a' Principi il vero modo di rettamente governare, reggere e difendere così in pace come in guerra i suoi popoli. La Ragion di Stato è una intelligenza e cognizione di tutti quei mezzi di qualsivoglia modo, o siano giusti o ingiusti, sono istrumenti a conservare e mantenere chi regna nello stato presente. Per questo la politica è propria de' principi, la Ragion di Stato de' tiranni (Filippo Maria Bonini, *Il Ciro politico, L'autore a chi legge*)⁴⁸.

⁴⁷ FILIPPO MARIA BONINI, *Il Ciro politico*, Genova, Calenzani, 1647, I, p. 88.

⁴⁸ Cfr. MAURIZIO VIROLI, *Dalla politica alla ragion di stato. La scienza del governo tra XIII e XVII*, Roma, Donzelli, 1994, p. 175; ID., *The Origin and the Meaning of the Reason of State*, in *History of Concepts: Comparative Perspectives*, a cura di IAIN HAMI'SHIER-MONK *et al.*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1998, pp. 67-74; ID., *The Revolution in the Concept of Politics*, in «Political Theory», XX (1992), 3, pp. 473-495.

2.3. La pazzia politica

Lungo il corso del Seicento si assiste a un fecondo incontro tra i temi politici e le virtù etiche anche sul piano di rappresentazioni teatrali che osmoticamente ricevono e rielaborano (con un qualche interesse non solo documentario-archivistico ma anche più prettamente letterario) una riflessione critica ormai divenuta consueta. A questo panorama di opere teatrali si iscrive il dramma di Giacomo Castoreo dal significativo titolo *Il pazzo politico*, stampato a Venezia nel 1659⁴⁹. Il profilo biografico di Castoreo resta avvolto da un profondo alone di oscurità; non molte informazioni descrivono la biografia di questo intellettuale che, pur tuttavia, risulta menzionato nella *Storia della letteratura italiana* di Girolamo Tiraboschi nel novero di quei letterati (poeti e librettisti) che, intorno alla metà del XVII secolo, secondo quanto si apprende da un suo precedente editore Bernardino Merlo, si resero protagonisti di una significativa alterazione del gusto dei drammi, ormai giudicati solo in relazione alla loro spettacolarità: «Poco dunque importava che i drammi fossero regolari, verisimili gli argomenti, ben ideato l'intreccio, purché magnifica fosse la scena, e varie e ammirabili le comparse. E i poeti avendo nel lor comporre riguardo al genio de' lor padroni non meno che degli spettatori, di altro non eran solleciti che di piacere a' loro occhi»⁵⁰. Dovremo aspettare, infatti, il tentativo riformatore di Zeno e Metastasio per il melodramma, la sagacia illuministica del Settecento e il genio goldoniano per disinnescare il meccanismo perverso della sovrapposizione tra il giudizio estetico delle opere teatrali (ma anche, più in generale, di tutta la produzione letteraria), la soddisfazione del diletto del pubblico (soprattutto quello caratterizzato da un gusto alquanto grezzo) e il rendiconto delle imprese editoriali e spettacolari. Tuttavia, le succitate parole di Tiraboschi rilevano come tale considerazione avesse finito per estendere una siffatta caratterizzazione delle recite a *tutti* i drammi per musica del Seicento, indicando quindi anche il Castoreo fra coloro che in qualche maniera godettero di una certa fama, di un discreto seguito e di un credito letterario, almeno nella misura in cui il nome di un letterato potesse essere riconosciuto e ricordato «se non per l'eccellenza, pel numero almeno de' loro drammi»⁵¹. Sulla base di tali acquisizioni, che certamente privilegiano un pur discutibile metro di giudizio quantitativo e non certo qualitativo, Tiraboschi poteva accostare proprio il nome di Castoreo ad altri intellettuali più famosi quali Aurelio Aureli, Giovan Francesco Busenello (che introdusse a Venezia il dramma a soggetto storico⁵²),

⁴⁹ GIACOMO CASTOREO, *Il pazzo politico, drama di Giacomo Castoreo. Favola nona. Da rappresentarsi alli Saloni*, in Venetia, appresso Andrea Giuliani, 1659. Si veda inoltre l'opera scenica in prosa di TIRINTO ACCADEMICO RINATO, *La pazzia politica di Roberto Re di Sicilia*.

⁵⁰ GIROLAMO TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, Milano, per Antonio Fontana, 1833, VII, p. 741.

⁵¹ Ivi, p. 742. Sulla natura e diffusione del teatro musicale in Italia (ma con particolare riguardo alla situazione di Roma e Venezia) rimando a PAOLO FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2010.

⁵² Cfr. JEAN-FRANÇOIS LATTARICO, *Busenello drammaturgo. Primi appunti per un'edizione cri-*

Nicolò Minato, Giacinto Andrea Cicognini⁵³ («di cui dicesi che fosse il primo che introducesse le ariette ne' drammi») e Francesco Berni, centrale animatore di quella fase letteraria appena al di qua dell'avvento dell'opera riformatrice di Apostolo Zeno. Né si deve sottovalutare quale significato possa avere avuto il credito concesso dall'erudito bergamasco al Castoreo all'altezza della composizione della *Storia della letteratura italiana* sul finire del Settecento, perché in fondo ha garantito la diffusione del nome e delle opere di questo veneziano, consacrandolo anche al di fuori della cerchia degli addetti ai lavori della scrittura librettistica.

Tuttavia, restano frammentarie e incerte le notizie intorno all'autore de *Il pazzo politico*: le scarse informazioni si ricavano solo per via indiretta dalle biografie dei suoi sodali e dalle più note vicende della Venezia di metà Seicento. Sembra sicura la partecipazione di Castoreo alle riunioni dell'Accademia Delfica (una costola dell'Accademia degli Incogniti), fondata nel 1647 da Francesco Gussoni presso il cui palazzo su Canal Grande si tenevano gli incontri⁵⁴: a Castoreo viene attribuito un certo

tica dei melodrammi, in «Chroniques italiennes», 2006, 2-3, pp. 7-26; si veda ora il saggio con ampia bibliografia di MARIA PANETTA, *Tra lirica e melodramma: per un'edizione delle Rime di Gian Francesco Busenello in rapporto alla sua produzione teatrale*, in «Diacritica», I (2015), pp. 13-20.

⁵³ Su Giacinto Andrea Cicognini e l'attività degli accademici Immobili presso il teatro della Pergola, e degli accademici Affinati cfr. NICOLA MICHELASSI-SALOMÉ VUELTA GARCÍA, *Il teatro spagnolo sulla scena fiorentina del Seicento*, in «Studi secenteschi», 2004, 45, pp. 67-137; FLAVIA CANCEDDA-SILVIA CASTELLI, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, introduzione di SARA MAMONE, Firenze, Alinea, 2001; NICOLA MICHELASSI, *Le prime "tournées" del "Giasone" di Cicognini e Cavalli (1649-1654)*, in «Studi secenteschi», 2011, 52, pp. 195-209; TATIANA KORNEEVA, *The Political Theater and Theatrical Politics of Giacinto Andrea Cicognini: Il Don Gastone di Moncada (1641)*, in *Politics and Aesthetics in European Baroque and Classicist Tragedy*, Leiden, Brill, 2016, pp. 260-293; ANNA TEDESCO, *Il metodo compositivo di Giacinto Andrea Cicognini nei suoi drammi per musica veneziani*, in *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVII)*, a cura di VALENTINA NIDER, Trento, Università degli studi di Trento, Dipartimento di studi letterari, linguistici e filologici, 2012, pp. 32-59.

⁵⁴ Cfr. CRISTOFORO IVANOVICH, *Memorie teatrali di Venezia del 1688*, in cui molti librettisti vengono indicati come membri dell'Accademia Delfica, di cui si conoscono le scarse informazioni grazie a MICHELE MAYLANDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1927, II, pp. 156-157 e di MAURO CALCAGNO, *Staging Musical Discourses in Seventeenth-Century Venice: Francesco Cavalli's Eliogabalo (1667)*, PhD discussion, Yale University, 2000, pp. 14-18: Cavalli, al secolo Pietro Francesco Caletti-Bruni (1602-1676), fu un compositore assai famoso nel Seicento, lavorò con i più noti librettisti tra cui Giovanni Francesco Busenello, Pietro Paolo Bissari, Nicolò Minato, Aurelio Aureli, e musicò anche il libretto *L'Armadoro* di Bartolo Castoreo rappresentato al teatro Sant'Apollinare il 20 gennaio 1651: cfr. NICOLA BADOLATO, *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, Firenze, Olschki, 2012; FRANCESCO SAVERIO QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Milano, Agnelli, 1741, I, cap. II, in cui si specifica che «l'Accademia Delfica fu fondata intorno al 1620: e per impresa innalzò un girasole, col motto *Semper ad idem*» e risulterebbe essere «una sorta di filiale degli Incogniti»: *Norme per lo spettacolo, norme per lo spettatore: teoria e prassi del teatro intorno all'Arte nuovo*. Atti del Seminario internazionale (Firenze, 19-24 ottobre 2009), a cura di GIULIA POGGI-MARIA GRAZIA PROFETI, Firenze, Alinea, 2011 (p. 374), e in particolare il saggio di NICOLA BADOLATO, *Lope de Vega negli intrecci dei drammi per musica veneziani* (pp. 359-375). Per

riconoscimento da parte dell'intellettualità contemporanea veneziana e una condivisione di intenti all'interno di quella adunanza largamente frequentata dai librettisti bene aderente al gusto della raffinata società veneziana. Intorno alla metà del secolo (1654), Castoreo era entrato nel giro del consolidato sodalizio instauratosi presso il Teatro Sant'Apollinare di Venezia animato dal compositore Francesco Cavalli e dai librettisti Giovanni Faustini (prematuramente scomparso nel 1651) e suo fratello Marco, i quali riuscirono a imprimere una specifica forma all'opera veneziana⁵⁵.

Del veneziano Giacomo Castoreo (registrato anche nella variante Castorio) si ricava, inoltre, un'altra notizia indiretta in virtù della partecipazione alla composizione di alcuni «intermedj» della *Giocasta Regina d'Armenia*, un dramma per musica del 1677 a firma del fiorentino Giovanni Andrea Moniglia: questi fu anch'egli un medico, ricordato come *poeta di teatro* nel repertorio degli scrittori drammatici del Tiraboschi, e fu al servizio del cardinale Giovan Carlo de' Medici, fratello del principe Leopoldo; un dato bio-bibliografico che va, comunque, riferito a una fase già avanzata della carriera letteraria di Castoreo, ma che non manca di rivelare un dato di sicuro interesse. Nell'intestazione della *Giocasta Regina d'Armenia* si legge addirittura che il libretto è stato «migliorato da Giacomo Castoreo», mentre poco più avanti è riportata la notizia che alcune «arie» siano state composte direttamente dal Castoreo⁵⁶. Così è specificato nell'avvertenza al Lettore di questo dramma per musica:

alcune arie però che vi restano aggiunte per maggiore abbellimento, come parti per se stesse disgiunte dall'essenza del Drama si sono fatte scrivere dalla

una panoramica dei letterati italiani che con la loro opera connotarono specificatamente il genere del libretto, cfr. *Libretti d'opera italiani dal Settecento al Novecento*, a cura di GIOVANNI GONDA-PAOLO FABBRI, Milano, Mondadori, 1997; *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, a cura di JONATHAN GLIXON-BETH GLIXON, Oxford, Oxford University Press, 2006; PAOLO MIOLI, *Recitar cantando: il teatro d'opera italiano. Il Seicento*, Palermo, L'epos, 2008 e ora anche il volume dedicato al *Settecento*, Palermo, L'epos, 2013.

⁵⁵ ELLEN ROSAND, "Ormino travestito" in "Erismena", in «Journal of the American Musicological Society», XXVIII (1975), 2, pp. 268-291. Cfr. anche NICOLA BADOLATO, *Identità celate e pazzie non simulate: convenzioni e scene tipiche nell'Eritrea di Faustini e Cavalli*, in *A metà secolo. L'apogeo di Francesco Cavalli (1650-1656)*, Venezia, VCBM, 2014, pp. 7-20.

⁵⁶ La maggior parte delle opere drammatiche del Castoreo non presentavano accompagnamento musicale se non nel prologo e negli «intermedii», secondo quanto riportato da FRANCESCO SAVERIO QUADRO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, lib. III, dist. IV, capo IV, p. 469; il brano in cui è menzionato espressamente Giacomo Castoreo è tratto dalla *particella III*, in cui si tratta di quei «*Drammi che furono in grazia alla Musica espressamente composti, e de' loro compositori si parla*» e si afferma che «Bisogna però osservare che l'*Argelinda*, l'*Eurimene*, l'*Arsinoe*, le *Fortune d'Oronte*, il *Principe Corsaro*, il *Pazzo Politico*, e la *Regia Pescatrice* non hanno in musica altro che il PROLOGO, e gli INTERMEDII». Un elenco dei drammi di Castoreo con l'indicazione della data di composizione e di rappresentazione è contenuto nel volume curato per la Società italiana di musicologia da MARINELLA LAINI, *La raccolta zeniana di drammi per musica veneziani della Biblioteca nazionale marciana: 1637-1700*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995, pp. 23-24.

penna non men vaga che erudita del Sig. Giacomo Castoreo, quale se bene anch'egli da molti anni, ha fatto divortio con le Muse per l'applicazione sua ad importanti pubblici maneggi, ad ogni modo ha voluto favorire l'istanze di chi l'ha pregato con solenne protesta di non intendere di pregiudicare alla ben nota virtù del Sign. Dott. Moniglia, alla quale anzi bramerebbe poter accrescere splendore con l'ombre de suoi inchiostri⁵⁷.

Se ne ricava, pertanto, che all'altezza del 1677 Castoreo sembrerebbe essere stato costretto ad abbandonare la sua vocazione alla scrittura drammaturgica per via di un incarico pubblico («pubblici maneggi») di cui tuttavia mancano ulteriori notizie. La carriera del Castoreo non pare si sia estesa per un lungo arco di tempo, e ciononostante resta provvida di opere, evidentemente apprezzate dai contemporanei e in grado di elevarlo agli onori letterari. Il suo esordio risale appena al 1650, anno di pubblicazione dell'*Argelinda*, opera che inaugura la sua attività di compositore di drammi teatrali, conclusasi circa un ventennio più tardi con la stampa del libretto *La Regia Pescatrice* del 1673.

Notizie attribuite alla famiglia Castoreo sono contenute in un'iscrizione posta all'interno della Chiesa a Sant'Agostino in Venezia: in riferimento alla sostituzione del parroco, si narra della successione alla guida della suddetta chiesa di Carlo Castoreo, avvenuta il 24 maggio 1691. Interessanti le notizie riportate in merito alla famiglia del parroco:

di questo cognome e di veneziana famiglia troviamo due scrittori drammaturghi l'uno *Bartolommeo Castoreo* che scrisse: *Armidoro*, Dramma rappresentato nel teatro di S. Cassiano l'anno 1651, e stampato in Venezia per Giacomo Batti nel 1651. 12. e *Giacomo Castoreo* il quale scrisse: *Argelinda*, *Arsinoe*, *Eurimene*, *Fortune d'Oronte*, *La Guerriera Spartana*, *Il Pazzo Politico*, *Il Pericle effeminato*, *Il Principe Corsaro*, *La Regia Pescatrice*, il primo componimento scenico, e gli altri tutti drammi recitati in Venezia nel teatro alli Saloni, e parte in quello di S. Apollinare dall'anno 1650 al 1675 inclusivamente⁵⁸.

⁵⁷ *Giocasta Regina d'Armenia* dramma per musica del signor dottor Gio. Andrea Moniglia fiorentino riformata all'uso di Venezia per il teatro *Zane a S. Moisè* l'anno 1677, all'illustrissima, & eccellentissima signora *Catterina Bernarda Valiera*, in Venetia, per Francesco Nicolini, 1677, p. 6. L'intervento del Castoreo nel dramma di Moniglia si compone di un considerevole numero di versi di lunghezza differente, ma con una decisa prevalenza dell'uso del senario in strofe di misura varia (forse i versi più riusciti anche in virtù del valore segnatamente ritmico) e dell'ottonario, anche inteso nella sua forma spezzata di doppio quaternario. Cfr. *Le edizioni veneziane del Seicento*, a cura di CATERINA GRIFFANTE-ALESSIA GIACHERY-SABRINA MINUZZI, Milano, Bibliografica, 2006, p. 72. Cfr. *Or vaghi or fieri: cenni di poetica nei libretti veneziani: circa 1640-1740; con l'edizione de Il cannocchiale per la Finta pazza, di Maiolino Bisaccioni*, a cura di Cesarino Ruini, a cura di ALESSANDRA CHIARELLI-ANGELO POMPILIO, Bologna, CLUEB, 2004; *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, a cura di ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 178.

⁵⁸ *Delle iscrizioni veneziane raccolte ed illustrate da Emmanuele Antonio Cicogna cittadino veneto*, Venezia, presso Giuseppe Picotti, 1830, III, pp. 7-8.

L'informazione è assai significativa, non solo per l'attestazione della presenza di un fratello che possiamo immaginare quasi coetaneo (o appena più grande) e, al pari dell'altro, interessato alla scrittura letteraria, ma anche per il fatto che permetterebbe di indicare (anche se naturalmente solo in via approssimativa) una data natale di Giacomo Castoreo, probabilmente nato nei primi decenni del Seicento, se consideriamo il 1675 il termine dell'attività drammaturgica e l'assunzione di un incarico pubblico. Inoltre, sembrerebbe che proprio il fratello Bartolo fosse stato titolare della gestione del teatro di Sant'Apollinare e di San Cassiano a Venezia, egli stesso versato nelle lettere⁵⁹, mentre Giacomo veniva segnalato come autore discretamente attivo e capace di drammi e libretti rappresentati sia a Sant'Apollinare che al Teatro alli Saloni⁶⁰.

Tuttavia, la cifra più limpida della personalità di Castoreo emerge dalle dedicatorie ai lettori che accompagnano i suoi drammi. La lettera al senatore veneziano Francesco Foscolo che apre la *favola nona* intitolata *Il pazzo politico*, fu redatta il 18 gennaio del 1658 e, come si legge nella *seconda impressione*, stampata l'anno successivo. Il dato di questa missiva consiste in un complessivo senso di amarezza e in una disposizione all'acredine di Castoreo. «Invidi» e «maledici» testimoniano largamente con la loro poca consuetudine all'appartenenza al lessico delle dedicatorie una decisa avversione nei confronti di una tale caratterizzazione umana, ormai tipizzata e cristallizzata nella dimensione concreta della realtà umana seicentesca e trasportata perfino nel mondo fittizio, letterario, della trattatistica politica e della rappresentazione teatrale; ma quel che qui più sorprende è, appunto, la disposizione dell'autore nei confronti (o meglio bisognerebbe dire contro) un sentire comune, un'intenzione dileggiatrice dei più o della massa, ora tendente a letture superficiali, ora incline a una facile denigrazione di azioni non da tutti condivise, né rivolte o dettate dal gusto predominante.

Saremmo, dunque, di fronte a un'impresa letteraria dal sicuro esito impopolare se la 'benignità' del senatore Foscolo, accogliendo con favore l'opera, non ne avesse segnato una (sperata) resipiscenza e una rinnovata dignità letteraria: «questa volta è produr un miracolo a pro di quest'infelice Regnante, perché non d'altronde è per esser creduta nobile la sua pazzia, (sprezzabile per se stessa) che dalla stima ch'Ella ne facci» (*Il pazzo politico*, Prologo).

Castoreo, presentando il dramma dedicato ai fratelli veneziani Foscolo, nelle pagine rivolte al Lettore si rivela pungente e sarcastico nei confronti di un *pubblico*

⁵⁹ Bartolo Castoreo fu autore del dramma per musica *Armidoro*, dedicato a Giovan Francesco Zorzi, e pubblicato a Venezia per Giacomo Bati nel 1651. Un suo sonetto di dedica all'autore è contenuto in apertura al *Giasone* di Giacinto Andrea Cicognini (Venezia, per Giacomo Batti, 1649), caposcuola del teatro d'imitazione spagnolo in Italia e sodale del fratello Giacomo.

⁶⁰ Cfr. *Inventing the business of opera. The impresario and his world in the sixteenth century Venice*, edited by BETH L. GLIXON-JONATHAN E. GLIXON, Oxford, Oxford University Press, 2006, in particolare il paragrafo intorno a *The Company of Castoreo and Maestri*, pp. 71-72, in cui si tratta diffusamente della compagnia teatrale di Bartolo Castoreo (fratello di Giacomo) e di Rocco Maestri.

con il quale è facile desumere abbia avuto in precedenza alcuni dissapori e che ormai appare fissato in un alquanto discutibile gusto estetico. «Se questa volta ti riderai delle mie composizioni, prometto non alterarmene. Ho fatto il Pazzo per farti ridere: A' tanto è giunta la povera Poesia, che senza l'appoggio de' Mimi, non può stender una mano a rubar un applauso dalla tua bocca». Il dato riportato restituisce un'idea della diffusione del tema della follia nella commedia seicentesca, testimonianza della forte ricorrenza del tipo fisso del *folle* la cui condizione stranianti garantiva una più ampia e sicura libertà di espressione.

Castoreo intende sollecitare la clemenza del lettore e dello spettatore dichiarando tra mesto e rassegnato che «anco in questo ho havuto più mire al tuo gusto, che al conveniente». Probabilmente questa singolare disposizione verso il gusto del pubblico, anteposto a esigenze pratiche o a urgenze poetiche, derivava a Giacomo Castoreo dalla sua natura di letterato non di professione, proprio come suo fratello Bartolo che nell'*Armidoro* del 1651 aveva affermato che «il comporre non è mia professione, ma dilettazone»⁶¹.

Nella lettera di dedica della sua opera di esordio, l'*Argelinda* (pubblicata a Venezia nel 1650), è possibile cogliere una tensione e una marcata attenzione verso il giudizio del Lettore, mescolata insieme con un'ansia di adesione al principio e alla regola del decoro; questo va inteso sia nella tradizionale accezione del concetto di verosimiglianza (*decorum*), sia nella personale e più contemporanea visione di Castoreo quale espressione del proposito di non toccare la suscettibilità religiosa e cristiana, da cui probabilmente non si può escludere (al di là di ogni eventuale scrupolo nei confronti del pubblico) anche un malcelato timore della censura. Così, discorrendo in questa *favola regia* di «Fortuna, stelle, Fato, Destino», vale a dire di espressioni facilmente e frequentemente suscettibili di esegesi corruttive in senso eretico o di sconfinamenti misteriosofici, Castoreo rimarca come si trattasse di meri «ornamenti delle poetiche composizioni», una *excusatio* in realtà assai frequente nel XVII secolo. Possiamo attribuire questa scelta a un ossequio del canone della *convenientia* (peraltro condiviso anche dal fratello Bartolo) al dettato morale della religione dominante, non esimendolo da un'ansia conformistica di manifesta confessione («nè creder che per far il Poeta mi scordi d'esser Cristiano»⁶²).

⁶¹ Sulla questione del *dilettantismo* dei librettisti del Seicento cfr. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 143.

⁶² GIACOMO CASTOREO, *Argelinda*, Venezia, per il Valvasense, 1650, p. 7 (*Lettore*). Sulla diffusione della falsità religiosa durante la Controriforma cfr. CARLO GINZBURG, *Il nicodemismo: simulazione e dissimulazione religiosa nell'Europa del '500*, Torino, Einaudi, 1970. Nel *Convito per gli etici, economici, e Politici portata seconda di Don Pio Rossi, utilissima a chi legge, scrive, insegna, governa e impera*, in Venetia, Guerigli, 1657 (un testo ad uso di religiosi e ampiamente compromesso le teorie politiche machiavelliche qui reinterpretate piuttosto che confutate) fra le numerose indicazioni, alcune curiose altre meno interessanti, ci si sofferma proprio sull'arte della simulazione («sono più da temere gli huomini simulati, che gli huomini aperti [...] Negli animi degli huomini sono molte ritirate e ascondigli»), della finzione («il sesso femminile quando è in necessità

In questo clima di diffuso e pervadente sentimento religioso (invero poco consono al carattere tradizionalmente aperto e franco della Serenissima) e di tensione verso l'adesione a un canone di *perfetto cristiano*⁶³ da parte di un intellettuale desideroso di mostrarsi confacente al dogma cattolico (una specie di nicodemismo letterario⁶⁴), si reitera una dimensione comportamentale ed etica di larghissimo

di fingere, ha un grand'impero sopra di se medesimo»), della virtù finta («non vi è metamorfosi più strana al mondo di quella co' la quale il vizio contrasta la virtù: come allora (dico) che l'astuzia prende la Mascara della Prudenza, la crudeltà quella della giustizia, la superbia, quella dell'Humiltà, la Prodigalità, quella della Liberalità, l'audacia, quella della Fortezza, la superstizione, quella della Religione») e anche della *Religione simulata*: «Per appigliare i Tiranni la fraudolente loro dominazione, l'ammantano sempre con gli addobbi, d'una simulata religione, perché 'l Volgo, pessimo interprete delle cose, se vede alcun Tiranno rivolto al Cielo, lo crede timoroso di Dio, e per conseguenza amator dell'equità» (p. 351).

⁶³ Cfr. EMANUELE CUTINELLI-RÈNDINA, *Chiesa e religione in Machiavelli*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1998; DIEGO QUAGLIONI, *Il modello del principe cristiano: gli "specula principum" fra Medio Evo e prima età moderna*, Firenze, Olschki, 1987. Il nodo etico della religione (materia centrale nel *Principe* e che connoterà anche tutto il successivo pensiero politico) verrà sottoposto a un processo di destrutturazione etica in virtù dell'amoralità del trattato machiavelliano. La religione veniva, dunque, distinta tra un efficace *instrumentum regni* nelle mani di sovrani e potenti e un sentimento di fede appannaggio delle masse identificato nell'esercizio culturale, come messo in evidenza da CESARE VASOLI, *Machiavelli, la religione "civile" degli antichi e le "armi"*, in ID., *Ficino, Savonarola, Machiavelli. Studi di storia della cultura*, Torino, Aragno, 2006, pp. 593-611. Nella *Praxis prudentiæ politicae, hoc est, selectiores tractatus, monita acta*, Francofurti, impensis Ioannis Theobaldi Schönouetteri, 1612, p. 403 si afferma che «la Religione simulata a lungo andare lo confonderà, perché quanto il vero habito fa il Principe degno di veneratione nelle menti degl'huomini, tanto la Religione usata per maschera de' suoi segni, il rende odioso e sospettoso a ciascuno».

⁶⁴ Esiste una ampia produzione seicentesca e settecentesca in cui, da un lato, il modello utilitaristico e simulatore della fede e dello spirito religioso del *Principe* di Machiavelli e, dall'altro, la parvenza esteriore "di salvaguardia" confluiscono in un significativo filone di opere sull'arte della simulazione religiosa. Cfr. *Tesoro politico in cui si contengono relationi, istruzioni, trattati et varii discorsi, pertinenti alla perfetta intelligenza della Ragion di Stato*, Vicenza, per Giorgio Greco, 1602, I, pp. 6-7: «Le attioni del Principe che sogliono partorire la sopradetta opinione sono quelle che hanno forza di farlo conoscere religioso nelle cose divine, et prudente nelle cose humane. [...] conciosiache la superstitione lo farà inetto: dapoco, dispregiabile, et preda molto facile di qualunque vorrà ingannarlo. La religione simulata a lungo andare lo confonderà; perché quanto il vero fa il Principe degno di veneratione nelle menti degli huomini, tanto la religione usata per maschera de' suoi disegni, il rende odioso, e sospettoso a ciascuno, gli peggiora tutte le condizioni de' suoi maneggi et è cagione che si tenga per opera di prudenza et degna di laude il proceder seco con l'arti et con gl'inganni medesimi, co' quali egli procura di piacere altrui [...] et l'artificio fuori della religione per le condizioni del regnare è tal'hora instrumento necessario; ma quanto giova posto tal volta in atto dalla prudenza, tanto et molto più nuoce ridotto in habito dall'astutia». Sulla religione simulata nel Settecento cfr. GIAMMARIA ORTES, *Della religione e del governo dei popoli per rapporto agli spiriti bizzarri e increduli de' tempi presenti libri tre*, s.l., s.n., 1780: «La religione simulata è più nociva della irreligione medesima; mentre la irreligione, o la nessuna riflessione interna professione esterna di religione, lascia invero gli uomini nell'ignoranza, e li priva di regola comune per cui condurre le loro azioni. Ma la religione simulata serve loro di regola positivamente falsa e ingannevole, per cui

consenso (come fu l'archetipo cristiano per tutto il Seicento), che rivela un atteggiamento di contorno, 'limitrofo' ma assolutamente non meno 'cruciale' e determinante nelle scelte letterarie di Castoreo. L'affanno di iscrivere il proprio nome nelle sempre vivaci questioni politiche, sociali e letterarie della ragion di Stato, o più semplicemente il disegno di restituire alla pratica letteraria e all'attività intellettuale in senso più ampio (e non in ultimo al genere teatrale nello specifico) quel ruolo di guida sociale, richiedevano un'elaborazione di modelli etici e paradigmi umani agevolmente fruibili, che fossero dunque disponibili alla formazione di una nuova coscienza collettiva ampiamente condivisa.

Nel dramma per musica *Il pazzo politico*, Castoreo fonde (probabilmente con risultati artistici meno elevati e nobili delle intenzioni che ne sottendevano la creazione) le due direttrici principali intorno alle quali si era attestata e sviluppata la trattazione sulla politica (e non solo nella sede privilegiata della trattatistica rinascimentale) e sui valori etici ad essa pertinenti. Ugualmente a quanto Giovanni Macchia ha descritto per le scene francesi, la spettacolarità seicentesca si inquadra in quel *teatro della ragione* per il quale la rappresentazione mostra necessariamente il ricorso a «un vasto retroterra culturale». La corte, un'*immagine del mondo* contraddistinta da «mare mondano pieno di vizi», risulta, difatti, un luogo alternativo

di proposito e di fondazione, trovarsi essi ognor discordi e divisi». Il veneziano Ortes (1713-1790) prese come titolo per una sua opera incompiuta il motto «Chi mi sa dir s'io fingo?», espressione del materialismo *fisioteista* con cui questo cartesiano cercò di opporsi all'errore logico degli *idola specus* (gli idoli della caverna) settecenteschi: cfr. PIERO DEL NEGRO in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., 2013, 79, *sub voce*. Il modello antico di riferimento è il *De religione simulata* di Valerio Massimo in cui si passano in rassegna gli esempi della religiosità utilizzata a fini politici di Numa, Scipione, Silla, Sertorio, ma anche Minosse, Pisistrato, Licurgo, Seleuco: cfr. *Valerii Maximi opera*, excudit JOSEPH ANTONELLI, Venetiis, Aureis Donatus Numismaticus, 1889, lib. I, cap. II. *De religione simulata*, pp. 860-862. Nel XVIII secolo forte era la presenza di una religiosità, sovente piegata a una forma di servilismo verso il potere, che ricorreva all'uso (talvolta addirittura inconsapevole) della simulazione. Era possibile, pertanto, distinguere una religione *vera ed effettiva* accanto a una *finta e simulata*: «la religione (interna), per restare nella sua verità pura, doveva informare soltanto la coscienza dei singoli»: così ALFONSO PRANDI, *Religiosità e cultura nel '700 italiano*, Bologna, il Mulino, 1966, p. 416. Il testo del calvinista svizzero GIACOMO PICENINO, *Trionfo della vera religione contro le invettive di Andrea Semery gesuita esposte nella vile difesa della sua religione*, in Geneva, appresso Pietro Jaquier, 1712, che (già in polemica con gli scritti apologetici di Paolo Segneri) presentava una severa apologia della religione cristiana contro le moderne deviazioni è ritenuta la più sistematica e articolata difesa del cattolicesimo in lingua italiana. Fra gli imitatori e traduttori del teatro spagnolo a Firenze attivi nella cerchia degli intellettuali dell'Accademia degli Apatisti, assieme a Pietro Susini, troviamo anche il testo del fiorentino PIER FRANCESCO MINACCI, *La Religione Simulata, comedia cavata dallo Spagnuolo*, per cui cfr. ROBERTO CIANCARELLI, *Sistemi teatrali nel Seicento: strategie di comici e dilettanti nel teatro italiano del XVII secolo*, Roma, Bulzoni, 2008, p. 159, e il precedente saggio sulla produzione teatrale gesuitica romana: ID., *Drammaturgia dei principianti. Notizie su una raccolta manoscritta di opere sceniche romane del Seicento*, in «Teatro e storia», IX (1994), 16, pp. 389-405, p. 404. Si vedano inoltre le altre opere di PIETRO FRANCESCO MINACCI, *Il pazzo per gelosia secondo scherzo drammatico in due personaggi*, in Roma, per Francesco Tizzoni, 1687 e ID., *La finta serva scherzo comico*, in Bologna, per Gioseffo Longhi, 1683.

e parallelo alla realtà contingente alla quale, tuttavia, resta intrinsecamente legata e che (in ciò consiste la grandezza e la singolarità del fenomeno) non lesina di rovesciare le ripercussioni nella dimensione del concreto, sostanzialmente sovvertendo i termini del rapporto tra verità e finzione, tra esistente e irreale sino a poter affermare che «la vita è un'altra. La vita è la corte». E in questo mondo alla rovescia in cui la corte restituisce forse un'immagine peggiorativa del reale, «l'eticità rientra, scomparendo, nella sfera ingrandita dell'utile. Ed è conseguenza della rappresentazione tradizionale della Corte come un mare mondano pieno di vizi dove ognuno si regge a fatica, e a chi vuol reggersi conviene «souvent faire le sourt... faire plaisir, souffrir, dissimuler, e usare necessariamente le arti del *mensogne* e della *flatterie*»⁶⁵.

Su questa strada è inevitabile ritornare ancora a quella continua e serrata dialettica tra la *maschera* e il *vero* che è – come ha indicato Guido Baldassarri⁶⁶ – la pratica letteraria di Traiano Boccalini su quello sfondo di Parnaso fissato nella corte di Apollo e delle sue Muse, ma in verità del tutto assimilabile alle corti europee cinque e seicentesche: il ricorso alla formula allegorico-favolistica rappresenta l'indispensabile travestimento (la simulazione letteraria, «scherzando... dir dad-dovero») a garanzia della incolumità stessa dell'autore⁶⁷. Convinto così dell'arguta disposizione alla falsità della corte e di tutta la galassia umana orbitante⁶⁸, Boccalini scriveva «con la maschera sul volto» per «aprir gli occhi agli uomini», partendo dalla sua pratica quotidiana con quel mondo artefatto e straniante per cui poteva affermare che «le Corti e i Gabinetti dei Principi altro non sono in pratica, che botteghe di maschere, dove non se mercanteggia se non roba finta, fabricata per servizio dell'inganno»⁶⁹.

⁶⁵ GIOVANNI MACCHIA, *Il paradiso della ragione. Studi letterari sulla Francia*, Bari, Laterza, 1964, p. 183; per le connessioni sugli scrittori 'politici' tra Cinque e Seicento e sulle implicazioni psicologiche delle loro posizioni filosofiche cfr. ID., *I moralisti classici: da Machiavelli a La Bruyere*, Milano, Adelphi, 1988.

⁶⁶ TRAIANO BOCCALINI, *Considerazioni sopra la vita di Agricola*, a cura di GUIDO BALDASSARRI, Padova, Antenore, 2007, con *Introduzione*, pp. VII-LV, qui p. XIV.

⁶⁷ Cfr. MONICA BILOTTA, *Di lupi, agnelli e altri animali: la simulazione tra etica e ragion di stato nei "Ragguagli di Parnaso"*, in «Studi seicenteschi», 2011, 52, pp. 21-41; in riferimento al generale contesto tardo-rinascimentale e seicentesco in cui dominano «il vergognoso vizio della simulazione e l'infame esercizio dell'ipocrisia» cfr. NICOLA BONAZZI, *Dire il vero scherzando. Moralismo, satira, utopia nei Ragguagli di Parnaso di Traiano Boccalini*, Milano, FrancoAngeli, 2017.

⁶⁸ GIAN LUIGI BETTI, *Trattatistica civile nel Seicento: la corte e il cortigiano*, in «Studi seicenteschi», 2001, 42, pp. 277-297.

⁶⁹ Sul tema assai ricorrente in tutto il Seicento della *maschera* come immagine e specchio di doppiezza e falsità cfr. MASSIMO LOLLINI, *Le muse, le maschere e il sublime: G.B. Vico e la poesia nell'età della "Ragione spiegata"*, introduzione di ANDREA BATTISTINI, Napoli, Guida, 1994; FRANCESCO PONA, *La maschera iatro-politica*, a cura di FABRIZIO BONDI, Trento, La Finestra, 2004; per una contestualizzazione della maschera del potente espressa nelle forme dell'emblema e dell'impresa rinvio a FABRIZIO BONDI, *Il principe per emblemi. Letteratura e immagini del politico tra Cinquecento e Seicento*, Bologna, il Mulino, 2016 (in cui è peraltro ricordato *Il principe*, Venezia, Barezzi, 1620 di Giulio Cesare Capaccio, zio di Ignatio Capaccio); si vedano, infine, *Arte dello stato e retorica in*

E in questa profonda crisi umana, nella totale supremazia dell'apparenza e dell'inganno Paolo Sarpi si risolverà di assumere, efficace soluzione in un mondo di falsità, le forme del camaleonte, interpretando un pensiero dominante lungo tutto il corso del XVII secolo, sovente appello allo scudo intellettuale della dissimulazione e all'inevitabile prassi di difesa passiva esercitata nell'uso della maschera: «Chè io mi sono di tal umore da pigliar natura, a guisa di camaleonte, dalle persone con cui uso: doppiezze peraltro e accigliature a mala pena sostengo; ma spontaneo accolgo e di buona voglia i modi franchi e gioviali. E porto maschera, ma per forza; poichè senza di quella nessun uomo può vivere in Italia» (*Lettera A Giacomo Gillot*, Venezia, 12 maggio 1609)⁷⁰.

D'altronde ancora tipicamente connaturata alla temperie culturale ed etica del Seicento è l'intenso apprezzamento riservato all'idea stessa della *vista* (non a caso ritenuta la più importante fra le capacità sensoriali): essa appare un tramite per la menzogna intorno al quale si fonda il 'patto' tra la scena e i personaggi che ingannano, da un lato, e il pubblico referente di tale inganno⁷¹, dall'altro.

Denunciando la falsità della vita cortigiana e addirittura l'artificiosa adozione di un linguaggio abilmente artefatto in uso nella corte, Francesco Fulvio Frugoni dichiarava nei *Ritratti critici* (XVI, 1669) che «il linguaggio della corte è falso... et ha tutto il suo dialetto dalla simulazione. L'inganno lusinghiero, l'intrigo coperto, la frode palliata sono i caratteri di un Cortegiano parlante, con due cuori e cento lingue. Apparisce ridente in faccia, irridente nell'intimo: sereno la fronte, e procelloso il pensiero. Ti fa un complimento di promesse abbondante, ma se ad huopo lo stringi, ti disguizza di mano scarso di effetti. Tal è la natura della cerimonia cortigianesca»⁷². È chiaro, quindi, che la vita all'interno della corte si configuri e si riconosca essa stessa come un luogo di simulazione e falsità, di modo che gli stessi contemporanei dovevano avere la consapevolezza che si conduceva una reiterata «cerimonia cortigianesca» all'interno della quale ognuno rivestiva (o interpretava) un ruolo, con il principe che inganna burlandosi dei suoi sudditi e questi ultimi che si burlano del principe adulandolo⁷³.

Traiano Boccalini, introduzione e testi a cura di VANNA ZACCARO, Fasano, Schena, 2002; *Tra antichi e moderni: morale e retorica nel Seicento italiano*, a cura di PASQUALE GUARAGNELLA, Lecce, Argo, 2003; RUGGERO PULETTI, *L'isola del giorno prima*, Manduria, Lacaïta, 2004.

⁷⁰ *Lettere di Fra Paolo Sarpi*, raccolte e annotate, a cura di FILIPPO LUIGI POLIDORI, Firenze, Barbèra, 1863, II, LXIX, pp. 233-237. Sulla figura e l'opera di Paolo Sarpi cfr. PASQUALE GUARAGNELLA, *Il servita melanconico. Paolo Sarpi e l'arte dello scrittore*, Milano, FrancoAngeli, 2011; ID., *Teatri di comportamento. La "regola" e il "difforme" da Torquato Tasso a Paolo Sarpi*, Napoli, Liguori, 2009.

⁷¹ Cfr. FRANCA ANGELINI, *Gian Lorenzo Bernini e la sorpresa del vedere, in Il valore del falso: errori, inganni, equivoci sulle scene europee in epoca barocca*, a cura di SILVIA CARANDINI, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 143-157.

⁷² *De' ritratti critici abbozzati, e contornati da Francesco Fulvio Frugoni*, Ripartimento Terzo, in Venetia, presso Combi et la Noù, 1669, p. 132.

⁷³ FRUGONI, *De' ritratti critici abbozzati*, cit., p. 132 («il principe inganna perché si burla di ognuno [...] ma i cortigiani ingannano il principe»); cfr. anche SBERLATI, «*Il buon poeta è il più*

Il dettato intellettuale resta incontrovertibilmente allacciato alla trattatistica comportamentale rinascimentale, ovvero a quel sistema letterario e di pensiero filosofico ispirato a una *forma del vivere* intorno alla quale si avvia (da Petrarca a Guicciardini) la fondazione del modello di morale laica, e da cui scaturisce il rinnovamento ideologico dei concetti di *cives* (cittadino), di *civitas* (cittadinanza e collettività) e di *civilitas* (politica e arte del governo) esito di una peculiare combinazione delle lettere e dei costumi.

* * *

Con le opere dell'Alberti⁷⁴, di Castiglione⁷⁵, Della Casa⁷⁶, Guazzo, Machiavelli, Guicciardini e dell'Accetto la parcellizzazione etica giungeva alla sua più feconda enunciazione: nella precisione e dovizia di particolari della casistica illustrata si rappresentavano le figure del perfetto cortigiano e dell'ottimo uomo (principe, segretario, consigliere, cittadino, e finanche servo⁷⁷) convenevole e piacevolmente versato nell'arte della parola e della *civile conversazione*, dotato il più delle volte di una sapienza che squarcia il vero delle tenebre. Fedele al canone dell'*onestà* dei costumi e delle parole «da che non si forma il falso, ma si dà qualche riposo al vero, per dimostrarlo al tempo»⁷⁸, questo modello umano era retoricamente preparato e

bugiardo», cit., p. 268.

⁷⁴ Cfr. OLIVIA CATANORCHI, *Tra politica e passione. Simulazione e dissimulazione in Leon Battista Alberti*, in «Rinascimento», 2005, 45, pp. 137-177; EAD., *Aspetti della simulazione e dissimulazione albertiana: strategie retoriche e ordine del discorso nei libri «De familia»*, in «Schifanoia», 2008, 34-35, pp. 69-78.

⁷⁵ MARCO ARIANI, *Per una semantica della pazzia rinascimentale. I «folli ragionamenti» nel Libro del Cortegiano*, in *La corte e il «Cortegiano»*, a cura di CARLO OSSOLA, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 251-270. Anche il termine *sprezzatura* («usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconde l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi») consisterebbe in una *maschera*, ovvero uno strumento esteriore con cui gestire il principio 'utile' della simulazione-dissimulazione, di consapevole mistificazione della realtà, la cui alterazione diviene un sistema complessivo (la *cortigiana*) dominato dal culto della "forma-grazia" e pertanto assimilabile a una vera e propria *scena*: cfr. AMEDEO QUONDAM, *Classicismo e imitazione nell'ut pictura poësis*, in *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Panini, 1991, pp. 83-92; cfr. CARLO FANELLI, *Con la bocca di un'altra persona. Retorica e drammaturgia nel teatro del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 144-153.

⁷⁶ Cfr. CHIARA CONTINISIO, «*La fiera imagine e lo spaventevole viso della Monarchia*». Monsignor Giovanni Della Casa e la ragion di stato, in *Giovanni della Casa: un seminario per il centenario*, a cura di AMEDEO QUONDAM, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 169-191.

⁷⁷ Nella tradizione delle opere 'pulcinellesche' si ricorda *Il servo finto* (Viterbo, 1634) di Giulio Cesare Monti, di cui dà notizia Benedetto Croce nei *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1924, p. 226, rimaneggiando a sua volta un'informazione dello Scherillo.

⁷⁸ TORQUATO ACCETTO, *Della dissimulazione onesta*, cap. IV; si veda ora l'edizione a cura di EDOARDO RIPARI, Milano, Rizzoli, 2012. La 'scoperta' di Accetto risale al 1928 grazie al saggio di BENEDETTO CROCE, *Torquato Accetto e il trattatello Della dissimulazione onesta*, poi confluito in *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1931, pp. 84-92.

versato in quella dote del *sermo facetus*, auspici le indicazioni morali e pratiche di Giovanni Pontano, avviatore della grande stagione delle riflessioni sulla sociabilità umana («cum sociabiles nati simus sitque vivendum in multitudine») e sulla *civile conversazione*⁷⁹, divenuta imprescindibile dopo l'esperienza umanistica⁸⁰: «assai gentil modo di facezie, è ancor quello che consiste in una certa dissimulazione, quando si dice una cosa e tacitamente se ne intende un'altra»⁸¹.

Ancora alla metà del XVII secolo Baltasar Gracián nel suo *Oracolo manuale e arte di prudenza* (1647) rafforzava la centralità della retorica e dell'oratoria nella dimensione *umana*, mostrando quanto le potenzialità dell'arte della parola fossero direttamente connesse con la natura misteriosa della verità; per questo motivo lo spagnolo rimarca la vocazione demistificatoria dell'uomo prudente, capace di osservare e penetrare la verità recondita al di là del velo menzognero della realtà (*Aforisma XXIV*):

Arte fu delle arti saper discorrere, ora non basta; fa di mestieri indovinare, massimamente in discernere la verità dalla bugia. Non può essere huomo intendente, né prudente colui, il quale non sarà buono intenditore. [...] Le verità, le quali più c'importano, ci vengono sempre dette smezzate, e a mezza bocca.

In un universo dominato dalla menzogna e dalla falsità, all'uomo prudente non è più, dunque, sufficiente soltanto essere 'retoricamente' attrezzato per intuire

⁷⁹ Si veda ora il volume GIOVANNI PONTANO, *I Dialoghi, la Fortuna, la Conversazione*, a cura di FRANCESCO TATEO, Milano, Bompiani, 2019. Il *De sermone* (incentrato sull'arte della conversazione) e il *De prudentia* (dedicato alla virtù regolatrice dei comportamenti umani) e la lettera a Consalvo di Cordova (premessa al *De fortuna*) esaltano le virtù politiche e sociali di forza, prudenza e magnanimità anticipano e descrivono un'intelaiatura morale e comportamentale alquanto prosima alla più tarda *dissimulazione onesta*. Cfr. inoltre GIANCARLO ALFANO, *La misura e lo scacco: sul "De Sermone" di Gioviano Pontano*, in «MLN», CXV (2000), 1, pp. 13-33.

⁸⁰ Nelle *Considerazioni politiche e morali sopra cento oracoli d'illustri personaggi antichi* (1621) Ludovico Zuccolo (1568-1630) distingue la politica dalla ragion di Stato, insistendo sulla centralità dell'onestà come virtù politica: «La politica pare che miri principalmente al bene publico, e la ragion di Stato più al bene di coloro che sono i capi della republica; e in conseguenza la prima ci si mostra con faccia onesta e pia, e questa altra con apparenza ben spesso malvagia ed empia; la politica non leva mai l'occhio dalla onestà e, quantunque ci disegni ora la licenza popolare, ora il dominio di pochi potenti, ora la tirannia, il fa non perché le abbracciamo, ma perché o le schifiamo affatto o perché le moderiamo almeno. [...] Ma la ragione di stato sì non meno riguarda al brutto che all'onesto, non manco va dietro all'ingiusto che al giusto». MARIA SERENA SAPEGNO, *Il trattato politico e utopico*, in *Letteratura italiana, III/II La prosa*, a cura di ALBERTO ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1984, pp. 949-1010.

⁸¹ BALDESAR CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, a cura di WALTER BARBERIS, Torino, Einaudi, 1998, II, 40, p. 267. La conversazione come "forma del vivere", arte di stare al mondo e scienza della mondanità e archetipo della nuova civiltà è stata studiata da AMEDEO QUONDAM, *La conversazione: un modello italiano*, Roma, Donzelli, 2007.

la bugia mascherata di verità; serve, quindi, il ricorso alla dissimulazione, ovvero l'arte dell'uomo sagace che all'ingenua schiettezza antepone l'arguta mistificazione della realtà:

Le passioni sono le porte dell'animo, il sapere più pratico consiste nel dissimulare. Corre pericolo di perdere colui, il quale giuoca a giuoco scoperto. Competa il ritegno del prudente con l'attenzione del sagace (*Aforisma LXXXVI*).

Ne consegue che anche il ricorso alla follia si presenti come una consapevole forma di alterazione della verità, il mascheramento di una realtà che si vuole celare o non mostrare del tutto apertamente. Si tratta, in verità, di una tecnica specifica dell'arte politica ma anche della condotta etica del sapiente: Erasmo da Rotterdam celebrava, infatti, la *follia* come una tra le più importanti facoltà attribuite al saggio, in grado di «far comparire il nero bianco, e il bianco nero»; la più raffinata abilità dell'uomo di potere consisterebbe nel mostrare all'esterno solo sentimenti e pensieri 'conformi' o 'utili' alla situazione o al referente⁸² in linea con le teorie etiche e politiche rinascimentali. In epoche molto più recenti, Michel Foucault riteneva che la follia fosse l'*essenza tragica del mondo*, avvertendo che «per la coscienza occidentale la follia sorge simultaneamente in vari punti, formando una costellazione che si sposta a poco a poco, trasforma il suo schema, e la cui figura riserva forse l'enigma di una verità. Un significato sempre frammentato»⁸³. L'esercizio della verità (nella cui problematizzazione Foucault individuava il passaggio dalla filosofia presocratica a quella moderna⁸⁴) è tema di difficile introiezione per il potere dominante: esso si basa sulla primazia della *visibilità*, dell'apparenza, avver-

⁸² Il tema della apparenza 'teatrale' della follia e della consapevole alternanza tra comico e tragico rimando a DAVIDE CANFORA, *Sulla follia dei principi: la visione tragica di Poggio e la prospettiva comica di Erasmo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 2000, 578, pp. 186-199. Nell'*Encomium moriae* la teoresi di Erasmo giunge a ritenere la follia assolutamente connaturata e contemplata dalla natura umana (capitoli XL, XLI, XLII), mentre due ottave del capitolo XXXIV descrivono un vallone lunare in cui si ritrovano le cose perdute come nel celebre episodio del *Furioso*; nel capitolo XLI, infatti, Erasmo sottolinea come gli uomini non invocino mai il cielo con le preghiere per essere liberati dalla pazzia: «Infine, che cosa chiedono gli uomini a questi santi, se non cose che sanno di follia? Fra tanti ex-voto di cui sono zeppe le pareti, e persino le volte di certe Chiese, ne avete mai visti di chi fosse guarito dalla pazzia, o che fosse diventato, sia pure uno zinzino, più saggio? [...] Nessuno che renda grazie per essere guarito dalla pazzia. Gran bella cosa mancare di senno, se i mortali tutto deprecano, fuori che la follia». Si veda anche GIOVANNA SCIANATICO, *I modelli della follia nella letteratura del primo Cinquecento: Erasmo e l'Ariosto*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1986.

⁸³ MICHEL FOUCAULT, *Storia della follia*, Milano, Rizzoli, 1963, p. 235.

⁸⁴ Cfr. ID., *Discorso e verità nella Grecia antica*, Roma, Donzelli, 2005: fra i vari aspetti fondamentali della problematizzazione della verità, Foucault sottolineava quale fosse «l'importanza per l'individuo e per la società del fatto di dire la verità, di conoscere la verità, di avere individui che dicono la verità, e di sapere come fare per riconoscerli» (p. 112).

tita non nella sua accezione positiva di trasparenza e veridicità ma nel significato di una sistematica e meditata gestione dell'opinione dei più, del popolo, di quella plebe che Foucault riteneva «elemento sfuggente» al potere⁸⁵.

Se, dunque, consideriamo la *follia* e l'*insania* come una forma di mutamento (spesso anche volontaria, come il caso di specie nelle opere di Sicinio e di Castoreo) della volontà, del comportamento e dell'apparenza umani, allora con più sicura evidenza riusciremo a riconoscere l'eredità del dettato filosofico di Erasmo da Rotterdam, certamente l'*auctoritas* principale in materia. L'umanista olandese risolveva (anche in ossequio alla forma satirica del paradosso) la dicotomia tra razionalità e follia (e tra apparenza e realtà) in un rapporto capovolto, con la prima ritenuta del tutto illusoria e compromessa dalla inclinazione a *non vedere*, avviluppata nella confusione dei suoi falsi miti, della *scientia* con gli effluvi del delirio, e la *moria*, figlia della ricchezza Pluto, che sperimenta in prima persona (eredità dei cortei carnevaleschi dei folli della tradizione nord-europea) la vicenda drammatizzata in cui l'altro modulo ispirativo principale, quello luciano (*Il sogno o il gallo*), fornisce la metafora centrale dell'*Elogio*, quella del "teatro della vita", cioè l'immagine della vita come rappresentazione, come *finzione teatrale* «struttura di trascendimento immanente del mondo» in cui la follia diviene una forma di sapienza⁸⁶.

La maschera erasmiana della follia aveva fatto scuola: «In un certo senso anche la Follia è una maschera, perché tutti hanno la maschera – perché il mondo è tutto un giuoco di specchi, e di immagini: di volti celati dalle maschere, di aspetti riflessi e cangianti, dritti e capovolti. La follia è la «verità» della vita, della scuola, della società. [...] Senza la follia chi mai conserverebbe e riprodurrebbe la vita? Il che dimostra che la verità si rovescia nella follia»⁸⁷. Nell'*Elogio* (1509) Erasmo (rielaborando le acquisizioni platoniche sul *furor* della *Repubblica*, del *Fedro* e del *Simposio*, e il modello formale della *facetia* di Luciano) stigmatizzava la consapevole certezza del saggio che la vita è una *commedia*, una rappresentazione in cui le maschere indossate sono espressione visibile ed esteriore di una più greve istintualità: per questo motivo l'uomo *prudente* assume la consapevolezza che la vita sia un insieme di proteiformi sfaccettature tutte svolte nel tratto dell'illusione e della messinscena, nel rovesciamento della cui opacità si coglie il senso profondo dell'esistenza cui è ontologicamente negata la perfetta insistenza.

⁸⁵ Cfr. ID., *Poteri e strategie. L'assoggettamento dei corpi e l'elemento sfuggente*, a cura di PIERRE DELLA VIGNA, Milano-Udine, Mimesis, 1994. Per una moderna e articolata riflessione sul potere e sulle sue molteplici forme di manifestazione cfr. ALBERTO F. DE TONI-EUGENIO BASTIANON, *Isomorfismo del potere. Per una teoria complessa del potere*, Venezia, Marsilio, 2019.

⁸⁶ Cfr. FABIO FROSINI, *Illusione, immaginazione e vita nell'elogio della follia di Erasmo tra San Paolo e Luciano*, in «Accademia. Revue de la Société Marsile Ficin», XI (2009), pp. 79-95.

⁸⁷ ERASMO DA ROTTERDAM, *Elogio della follia*, a cura di EUGENIO GARIN, Milano, Mondadori, 1992, p. XXI.

Un concetto confermato nelle trattazioni di Baltasar Gracian, già espresso nella sagace ironia di Ariosto⁸⁸: «Quantunque il simular sia le più volte/ ripreso, e dia di mala mente indici,/ si truova pur in molte cose e molte/ aver fatti evidenti benefici,/ e danni e biasmi e morti aver già tolte;/ chè non conversiam sempre con gli amici/ in questa assai più oscura che serena/ vita mortal, tutta d'invidia piena» (OF, IV, 1). I rischi dell'*insania* occupano un'ampia parte delle riflessioni intellettuali, degli esercizi filosofici e della pratica letteraria tra Cinque e Seicento: una singolare convergenza intorno all'uso della *metafora* emerge dalle riflessioni filosofiche di Tommaso Campanella in cui risuona una eco del *palazzo di Atlante* ariostesco) sovente inclini all'uso di immagini riconducibili alla spettacolarità teatrale («Gabbia de' matti è il mondo;/ e, se mai senza/ di follie fosse, ognuno/ s'uccideria, anelando a più eccellenza»⁸⁹, madrigale 2 della canzone 25), nelle lucide disquisizioni di Emanuele Tesauro («la Pazzia altro non è che Metafora, la qual prende una cosa per altra. Quinci ordinariamente succede, che i Matti son di bellissimo ingegno, e gl'ingegni più sottili, come Poeti e Matematici, più son proclivi ad ammattire»)⁹⁰. Tali ragionamenti giungeranno a una forma più articolata e più

⁸⁸ Cfr. FRANCO MUSARRA, "L'antiqua damigella". *Dell'ironia nell'Orlando Furioso*, Firenze, Cesati, 2013.

⁸⁹ Cfr. TOMMASO CAMPANELLA, *Del sommo bene metafisico*, 31, 83-85: «Lo guida il Fato con occulto incanto/ per la gran vita, ove enno i mali e i pazzi/ semitoni e metafore al suo canto»; si veda anche il sonetto XIII *Senno senza forza de' savi delle genti antiche esser soggetto alla forza de' pazzi*, 5-6: «Tornando poscia a far le regie imprese,/ consigliavan que' pazzi con bel dire/ il viver prisco, il buon cibo e vestire»: cfr. MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Tommaso Campanella poeta: una guida alla lettura*, in «Italianistica», XII (1983), 1, pp. 51-68. Campanella aveva dedicato il libro decimo della *Theologia* a *De veracitate et suis partibus et oppositis*, distinguendo la simulazione nelle tre forme *imitativa*, *comparativa* e *ingannevole*: «La simulazione consiste nel fare, usando di cose o di parole prese come cose, qualche cosa che assomiglia a un ente reale o mentale. Perciò la simulazione è tripla: imitativa, comparativa e ingannevole. La simulazione imitativa è quella cui fan ricorso tutti gli artefici, ma specialmente l'artefice primo Dio, il quale crea tutte le cose facendole simili alla sua idea. Gli altri artefici, invece, che non traggono l'idea da se stessi, fanno le cose simili alle idee desunte dalle cose. [...] La simulazione comparativa, invece, è quella per cui una cosa è significata mediante un'altra cosa simile, come quando il poeta crea una metafora [...] Nella terza simulazione, che è quella ingannevole, interviene invece il mendacio, e si ha quando simuliamo qualche cosa con l'intenzione di mostrare il simulacro come la cosa vera, o gli facciamo significare quello che esso non è [...] La peggiore di tutte le specie di simulazione ingannevole si chiama ipocrisia, con vocabolo che indica una cosa dorata al di fuori, ma dentro di legno» (TOMMASO CAMPANELLA, *Delle virtù e dei vizi*, in *Theologorum liber X*, a cura di ROMANO AMERIO, Roma, Centro internazionale di studi umanistici, 1978, II, pp. 69-99). Inoltre, in una lettera a Filippo II di Spagna il filosofo calabrese aveva descritto la *simulazione della pazzia* in questi termini: «Dicono pure che ho finto d'esser pazzo: io rispondo che David e Solone si finsero pazzi per lo stesso modo e son lodati da San Geronimo. Io non dico queste parole per allungar la vita, ma solo per il beneficio pubblico a cui sono consacrato»: cfr. LUCA ADDANTE, *Campanella e Machiavelli. Indagine su un caso di dissimulazione*, in «Studi Storici», XLV (2004), 3, pp. 727-750; inoltre cfr. PAOLO PONZIO, *Galileo, el Lince de Occidente. En torno al método experimental*, Valparaiso, Impresos Libra, 2015.

⁹⁰ Nell'ottica 'metaforica' del Tesauro si giunge a ritenere che i matti «meglio che i sani (chi

attenta alla realtà quotidiana nel testo centrale di Torquato Accetto che traduceva nelle forme della trattatistica etica la «meditazione di un'anima, piena della luce e dell'amor del vero, che da questa luce e da quest'amore trae il proposito (proposito morale) della cautela e della dissimulazione»⁹¹. Tanto più in «secolo di teatrali bugiardi» come il Seicento, «al finger sempre pronto e nell'ingannare accorto»: considerata una sorta di *diligenza del nascondere*, la virtù della prudenza si afferma propriamente quale virtù politica, mentre la *pazienza*, una sapienza di tipo morale, deve essere intesa piuttosto come un'«arte di pazienza».

Nel *Davide perseguitato*, una sorta di «biografia moralizzata» pubblicata a Venezia nel 1634, lo scrittore 'senecano' e uomo politico Virgilio Malvezzi⁹², autore dei *Discorsi sopra Cornelio Tacito* (1622) propose una personale visione dell'arte di prudenza, secondo cui «gli huomini prudenti temono assai il pericolo, perché assai lo considerano; ma quando vi si cimentano, non havendo più che considerare, non hanno più che temere». Nella «scelleratissima politica» del *Davide* di Malvezzi, tuttavia, si celebra e «si reputa fortunato all'hora, che nell'opprimere ha luogo di far credere ignoranze dell'intelletto i peccati della volontà, e che può colla nota di pazzo, coprire quella d'ingrato», così che «i maggiori difetti doventano i migliori stromenti della dominatione»; e ancora sulla stessa scia persino «la bravura (e me ne rimetto a' più dotti) è quasi una spezie di pazzia, consistendo in un riscaldamento del cervello».

In maniera non dissimile da questi esempi, nello *Spaccio della bestia trionfante* (1584) Giordano Bruno aveva già proposto di considerare la «studiosa Dissimulazione» (un «accidente» che può essere «ricetto di virtudi») come «ancella della Prudenza e scudo della Veritade»⁹³, ammettendo quindi come valida e perseguibile

lo crederebbe?) sono condizionati a fabricar nella lor fantasia metafore facete e simboli arguti; anzi la pazzia altro non è che metafora, la qual prende una cosa per l'altra. Quinci ordinariamente succede che i matti son di bellissimo ingegno e gl'ingegni più sottili, come poeti e matematici, son più proclivi ad ammatire»: EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico, o sia Idea dell'arguta et ingenua elocutione che serve à tutta l'arte oratoria, lapidaria, et simbolica esaminata co' principij del divino Aristotele dal conte & cavalier gran croce d. Emanuele Tesauo patritio torinese*, Torino, per Bartolomeo Zavatta, 1670 (rist. anast. Savigliano, Editrice artistica piemontese, 2000). Per la posizione di Tesauo all'interno della riflessione sul rapporto tra verità e finzione: cfr. ALESSANDRO BENASSI, *Lo 'scherzevole inganno'. Figure ingegnose e argutezza nel Cannocchiale aristotelico di Emanuele Tesauo*, in «Studi secenteschi», 2006, 47, pp. 9-55.

⁹¹ SALVATORE SILVANO NIGRO, *Usi della pazienza*, prefazione a TORQUATO ACCETTO, *Della dissimulazione onesta*, Torino, Einaudi, 1997.

⁹² VIRGILIO MALVEZZI, *Davide perseguitato*, Venezia, Sarzina, 1634 per cui si veda ora l'edizione a cura di DENISE ARICÒ, Roma, Salerno Editrice, 1997 (p. 52 e p. 62); DENISE ARICÒ, *Prudenza e privanza nel "Davide perseguitato" di Virgilio Malvezzi*, in «Filologia e critica», XXI (1996), pp. 321-369; ELEONORA BELLIGNI, *Lo scacco della prudenza. Precettistica politica ed esperienza storica in Virgilio Malvezzi*, Firenze, Olschki, 1999. Cfr. MARIA LUISA DOGLIO, *L'«Idea perfetta» del ministro*, introduzione a VIRGILIO MALVEZZI, *Il ritratto del privato politico-cristiano*, Palermo, Sellerio, 1993 in cui si discute della distinzione tra *buona politica* e *ragion di stato*.

⁹³ GIORDANO BRUNO, *Spaccio de la Bestia trionfante*, a cura di MICHELE CILIBERTO, Milano, Fab-

una falsità dissimulatrice, però a patto che essa fosse esercitata dai *sapienti* (come i Mercuri) e purché sia volta non soltanto alla protezione di se stessi ma, soprattutto, alla difesa proprio della Verità⁹⁴.

Il codice comportamentale che così viene a delinarsi (nella duplice funzione paradigmatica positiva e negativa) resta essenzialmente appannaggio di principi, regnanti e cortigiani di alto livello che a vario titolo gestiscono e si muovono in una dimensione privata e una pubblica, la prima sostanzialmente votata al sentimento, la seconda per necessità del tutto scevra di ogni coinvolgimento psicologico. Pertanto, *simulazione* e *dissimulazione* tornano a legarsi e confondersi nel variegato e proteiforme campo di applicazione della politica; un territorio etico in cui queste due versioni del *falso* (o *alterazioni* del vero) paiono connaturate, portando con sé le conseguenze dei casi sulla vita reale dell'uomo *minuto* per così dire, quantunque, come riteneva Giusto Lipsio, e l'una e l'altra dovrebbero essere definitivamente «dalla vita humana bandite»⁹⁵.

Queste “maschere del potere” interpretano, finanche nella loro prossemica rappresentazione, riproduzioni etiche e psicologiche⁹⁶, a loro volta espressione

bri, 1998, p. 207. Sulla ricezione di Machiavelli in Giordano Bruno si veda SAVERIO RICCI, 'Fede' e 'dissimulazione'. *Bruno lettore di Machiavelli nella crisi delle guerre di religione*, in «Filologia e critica», XXV (2000), pp. 245-262; cfr. inoltre MASSIMILIANO TRAVERSINO, *Giordano Bruno, verità e dissimulazione*, in «Divus Thomas», CXVII (2014), 1, pp. 337-348 nonché il volume a cura dello stesso autore *Verità e dissimulazione. L'infinito di Giordano Bruno tra caccia filosofica e riforma religiosa*, Napoli, Editrice Domenicana Italiana, 2015.

⁹⁴ Si veda il capitolo dedicato a Giordano Bruno da MICHELE CILIBERTO in *Pensare per contrari: disincanto e utopia nel Rinascimento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005, p. 251. Non va dimenticata la caustica affermazione di Vincenzo Monti che in una lettera al cittadino Francesco Salfi (Bologna, 18 Giugno, A. I Repubblicano), che si era mostrato critico nei confronti della *Basvilliana*, rispondeva con un'espressione di saggezza universale: «non più sonno, né riposo, né sicurezza; il terrore mi aveva sconvolta la fantasia, mi agghiacciava il pensare che i preti son crudeli, e mai non perdonano, non mi rimaneva insomma altro espediente che il coprimi d'un velo; e non sapendo imitare l'accortezza di quel Romano che si finse pazzo per campare la vita, imitai la prudenza della Sibilla che gittò in bocca a Cerbero l'offa di miele per non esser divorata» (*Epistolario*, II, 520). D'altra parte, di episodi e richiami alla pazzia fittizia, falsa per volontà o per inganno, ne è piena la letteratura e sarebbe qui superfluo e vano ricordarne i molti esempi; ci limiteremo tuttavia a recuperare il caso di Nicolò Franco che nelle *Rime contro Pietro Aretino* (pt. I, 79) ammoniva lo spregiudicato autore dei *Ragionamenti* che «non è la vera via fingere il pazzo,/ e motteggiar del Papa a bel piacere,/ e non per altro che per compiacere/ a quel Duca, a quel Conte, e a quel cazzo».

⁹⁵ GIUSTO LIPSIO, *Della politica ovvero dottrina civile libri VI dove si tratta del governo che devono fare i Principi per utilità dei sudditi e dell'obediienza e fedeltà che devono avere li Vassalli verso i loro Principi, sì come anco del governare e mantenere guerre*, Roma, Facciotto, 1604, pp. 145-146. Ugo Grozio considerava la simulazione come una vera e propria necessità, purché adoperata con accortezza e prudenza, mentre Francesco Bacone riteneva la dissimulazione una forma di miopia esegetica, per cui il politico che dissimula è considerato debole, poco temerario, scarsamente propenso a difendere con prode audacia le proprie posizioni, le proprie scelte.

⁹⁶ SONIA TROVATO, *Le maschere del potere da Machiavelli a Pasolini*, in «Écho des études romanes», XIII (2017), 2, pp. 351-363.

simbolica delle figure umane ricorrenti (il ministro, il sovrano, il tiranno, il cortigiano), tipizzate nelle molteplici peculiarità antologizzate (infedeli, fraudolenti, falsi, avari, bramosi, ipocriti, simulatori), ricordando, in un'ideale congiunzione tra Machiavelli e Botero, che mentre «l'istoria è il più vago teatro che si possa immaginare», la natura umana, pur cambiando esteriorità e forma, rimane universalmente imm modificabile e caratterizzata dalla vocazione a un giudizio superficiale ed esteriore come ricorda il segretario fiorentino nel XVIII capitolo del *Principe*: «gli uomini, in universali iudicano più agli occhi che alle mani; perché tocca a vedere a ognuno, sentire a pochi». La simmetria del pensiero tra due intellettuali pur su posizioni ideologicamente differenti, decreta una definitiva primazia della scrittura di argomento politico e civile (con una sempre maggiore attenzione alle forme e ai generi della rappresentazione spettacolare). La scelta del dispositivo spettacolare e del codice drammaturgico (dramma per musica, melodramma, favola rappresentativa, festa teatrale ma anche i generi della commedia accanto a quelli consueti della tragedia) rappresenta un'opzione in grado di assicurare una più ampia e immediata veicolazione dell'intenzione comunicativa, e diviene una forma di divulgazione alternativa ben più potente, più efficace e più ampia rispetto alla 'tradizionale' scrittura trattatistica, non solo per forma, ma anche per l'identificazione di un referente, sovente meno preparato culturalmente e poco incline all'approfondimento.

Si viene pertanto a stabilire una singolare correlazione tra la *factio* e il tema dell'*insania*, proprio sulla base di quell'affinità che accomuna la letteratura teatrale e l'analisi della politica, con la prima territorio ontologicamente caratterizzato dalla simulazione, e quest'ultima espressamente concepita come luogo di degenerazione razionale tanto tra i governanti, quanto tra i sudditi.

Leggermente asincrono rispetto alle precedenti posizioni, Francesco Bacone (1561-1626) riteneva, invece, che tanto la simulazione quanto la dissimulazione non fossero nient'altro che una dimostrazione di fiacchezza e di codardia di certi spiriti imbelli e poco coraggiosi, identificando *e contrasto* il coraggio con la sfrontatezza e la temerarietà nel perseguire le proprie convinzioni politiche e morali senza indugi e tentennamenti. Il filosofo londinese riteneva la cautela e l'accortezza sostanzialmente sovrapponibile con un'incapacità nell'amministrazione e nella gestione del ruolo rivestito da parte degli uomini politici: «Costoro sono costretti ad essere generalmente dissimulatori, come chi cammina con cautela perché non vede bene, mentre gli uomini più capaci sono stati sempre portati alla chiarezza e alla franchezza di comportamento»⁹⁷.

Tornando al discorso principale, anche nei drammi per musica di Castoreo si può, quindi, cogliere una malcelata tentazione di adesione alla realtà, di attenzione alla dimensione politica del presente, per quanto il veneziano intenda mantenere chiaramente

⁹⁷ VILLARI, *Elogio della dissimulazione*, cit., p. 19.

te distinti i due piani, quello della *storia* e quello della *favola*, della verità e della finzione; e di ciò viene dato ampio risalto nel prologo del *Pericle effeminato* (1653):

Se vi ritroverai qualche cosa che tiene del Historico, sappi che il resto è mera Inventione, onde perderai la fatica, se anderai a ventilar Plutarco, e Tucide per conoscer se mi sono allontanato dal vero; perché non intendo di riferirti un historia, ma di rappresentarti una favola, che non ha d'historico, che il nome. È ben vero che l'Attione principale di essa, è tratta da Plutarco, che scrive gli amori di Pericle ed Aspasia per le quali s'acquistò il nome effeminato: ma però nel inserirli nel Drama, hò seguito il proprio Capriccio. [...] Se non ho osservato né il decoro nei personaggi, né il verisimile negli accidenti, non mi riprendere, perché seguò l'abuso, introdotto da molti, e praticato da tutti. Quelle metafore, che hanno titolo di giocoso, lontane però in qualche parte dalla modestia morale; ascoltele come ti piace; ma sappi, che la mia Intentione non è mai stata d'inserirvi l'oscenità; anzi d'indurti a compiangere meco la depravata corruttela del Secolo, nel quale la facoltà poetica, che altre volte fu stromento d'intimorir i tiranni con la Civiltà de' Costumi, non trovi mezzo per dilettrarti che con la sfacciatagine de moti inhonesti. Le voci di Fato, Fortuna, Stelle, Destino, Dio, et altre simili; intendile come proprie d'un poetico Componimento, e del Costume di quelli che le discorrono, né creder che spargessi una stilla d'inchiostro per contaminar l'integrità di quella Credenza per la confession della quale spargerei volentieri tutto il sangue⁹⁸.

Si potrebbe leggere, incrociando i dati col tessuto ideologico de *Il pazzo politico*, un sottile esperimento di distinzione di Castoreo rispetto alla temperie contemporanea: all'altezza della metà del Seicento, infatti, una gran messe di esempi teatrali indugiava sulla trattazione della pazzia, della follia come strumento scenico di particolare efficacia, sino a considerarlo un *tópos* rappresentativo, dotato di regole chiare e precise ricorrenze⁹⁹. E d'altra parte lo stesso Castoreo potrebbe

⁹⁸ *Pericle effeminato drama per musica di Giacomo Castoreo, per recitarsi nel teatro di S. Apollinare. Dedicata all'illustrissimo signor M. Antonio Cornaro*, in Venetia, per Giacomo Batti in Frezzaria, 1653, pp. 8-9. Segnalo, a testimonianza della *sodalitas* che evidentemente univa i due fratelli Castoreo, che la medesima attenzione a un lessico 'pericoloso' è riservata dal fratello Bartolo in apertura dell'*Armadoro* (1651): «Acciò le voci Cielo, Dio, Dei Fato, Destino, et altre simili, non opportino appresso di chi non bene intende qualche scandalo, li dico, che sono fintioni, et adornamenti della Poesia; et per tali devesi intendersi, protestando ch'io son Christiano, e tante basti» (p. 8).

⁹⁹ *Con che soavità: studies in Italian opera, song, and dance, 1580-1740*, edited by IAIN FENLON-TIM CARTER, Oxford, Clarendon Press, 1995; si veda in particolare il capitolo curato da PAOLO FABBRI, *On the Origins of an Operatic tópos: The Mad-Scene* (pp. 157-195) in cui si delinea il *tópos* della scene di pazzia a partire dai libretti del veneziano Giulio Strozzi (1583-1652), proponendone una dettagliata carrellata, dalla cui ricorrenza scaturisce l'idea di *tópos*: all'interno del quale si iscrive anche la scena (atto I, scena, III) della finta pazzia di Ariaspe ne *Il pazzo politico* di Castoreo (p. 174) e l'aria ne *La pazzia di Roberto re di Sicilia* (I, VIII) «Alba, sorgi: homai spari/ della notte il fosco horrore. Alba, sorgi e porta il dì». Si dovrà ricordare che *La finta pazza* di Giulio Strozzi nel

chiaramente avere attinto alla tradizione delle *madness-scenes*, ma crediamo che possa anche (probabilmente in via del tutto inconsapevole) essersene distaccato. Castoreo, a questo punto, avrebbe inteso fruire della pazzia sulla scorta degli esempi antichi (nel senso di mascheramento e finzione), in grado quindi di assicurare una certa libertà ed efficacia nella critica e nella denuncia di situazioni e circostanze altrimenti non esplicabili in via manifesta. Alla deriva di genere Castoreo, forse proprio in virtù della sua frequentazione esterna del teatro e della sua condizione di letterato non di professione, opponeva una scelta di consapevolezza più remota della *insania*, quale cosciente manipolazione del dato reale piuttosto che come effimero modulo spettacolare.

Tornano nella composizione di Castoreo i temi che caratterizzano tutto il XVII secolo (la follia, la politica, l'amore, il travestimento, l'intrigo) e che rivelano una condivisione (forse vera, forse solo esteriore) con le ansie morali del tempo nelle quali non si può non discernere la traccia (neanche poco evidente) della regolamentazione e delle conferme etiche di ispirazione controriformistica e inquisitoria che, come indicava Alberto Asor Rosa, si muovono all'interno delle «categorie fondamentali del rapporto fra etica e religione, tra Chiesa e Stato proprie in particolare della meditazione gesuitica»¹⁰⁰; d'altra parte, la chiosa finale sull'*integrità* della confessione religiosa pare alquanto prossima a un'*excusatio non petita*, a una spiegazione senza giusta causa (almeno apparente).

Il pazzo politico fu rappresentato a Venezia nel teatro ai Saloni nel 1659 e si colloca nella parte finale della produzione drammatica di Castoreo, essendo, infatti, seguita soltanto da *La regina pescatrice* del 1673 e dai versi composti per la *Giocasta regina d'Armenia* (1677) dell'amico e accademico della Crusca Giovanni Andrea Moniglia¹⁰¹, impegno letterario che prelude l'assunzione di un cimento diretto di Castoreo in «pubblici maneggi»¹⁰². Siamo, dunque, di fronte ad un'opera della

1645 fu la prima *pièce* allestita in Francia da una compagnia di comici italiani: cfr. LORENZO BIANCONI, *Illusione e simulazione: "La Finta Pazza"*, in Giacomo Torelli, *l'invenzione scenica nell'Europa barocca*, a cura di FRANCESCO MILESI, Fano, Cassa di Risparmio di Fano, 2000, pp. 77-87 e p. 134; NICOLA MICHELASSI, *La finta pazza di Giulio Strozzi (1641). Un dramma Incognito in giro per l'Europa (1641-1652)*, in *Gli Incogniti e l'Europa*, a cura di DAVIDE CONRIERI, Bologna, Emil, 2011, pp. 145-208.

¹⁰⁰ ALBERTO ASOR ROSA, *La cultura della Controriforma*, Roma-Bari, Laterza, 1974, p. 56; cfr. VITTORIO IVO COMPARATO, *Il pensiero politico della Controriforma e la Ragion di Stato*, in *Il pensiero politico. Idee Teorie Dottrine*, a cura di ALBERTO ANDREATTA-ARTEMIO ENZO BALDINI, Torino, UTET, 1999, pp. 127-168.

¹⁰¹ Nel 1658 fu dato alle stampe *Il pazzo per forza, drama civile-rusticale*, Firenze, Bonardi, del fiorentino Giovanni Andrea Moniglia e rappresentato nel teatro degli Accademici Immobili.

¹⁰² Nell'avvertenza al lettore della *Giocasta Regina d'Armenia* dramma per musica del signor dottor Gio. Andrea Moniglia, in Venetia, per Francesco Nicolini, 1677, p. 6, si legge che «alcune arie però che vi restano aggiunte per maggiore abbellimento, come parti per se stesse disgiunte dall'essenza del Drama si sono fatte scrivere dalla penna non men vaga che erudita del Sig. Giacomo Castoreo, quale se bene anch'egli da molti anni, ha fatto divortio con le Muse per l'applicazione

maturità artistica del drammaturgo veneziano e che segue *Il principe corsaro*, il cui primo allestimento è del 1658 e sempre nel medesimo teatro ai Saloni, dramma dal carattere nuovo poiché «non ebbe di Musica se non il Prologo e gl'Intermedj»¹⁰³. Queste ultime composizioni vanno, infatti, ricordate per due ordini di motivi; il primo è di natura meramente cronologico: entrambi i drammi, infatti, risultano composti e rappresentati nel breve volgere di un solo anno, né va pertanto esclusa una qualche sovrapposizione tra la rappresentazione dell'uno e l'ideazione e stesura dell'altro; in secondo luogo, sia *Il principe corsaro* che *Il pazzo politico* affrontano (o almeno si propongono di farlo) sin già nei titoli e nelle premesse dichiarate una tematica chiaramente ispirata e attenta alla politica.

Il principe corsaro di Castoreo si iscrive nella temperie delle traduzioni e dei rifacimenti del teatro francese in Italia¹⁰⁴; l'originale di questo dramma, infatti, fu erroneamente attribuito nella *Drammaturgia* di Leone Allacci a Philippe Quinault ma, in verità, è un lavoro del drammaturgo Paul Scarron composto nel 1658. Fra le edizioni italiane si ricorda il dramma per musica di Giambattista Gardini, stampato a Modena per i tipi di Soliani nel 1674¹⁰⁵ e dedicato al duca di Modena e Reggio Francesco II, infine ristampato dall'editore Longhi a Bologna nel 1699 e ancora nel 1716¹⁰⁶, ed infine portata sulle scene per il carnevale fiorentino del 1717¹⁰⁷. Di certo questo dramma di Castoreo per la sua posizione cronologica può essere assunto come testimonianza della capacità del drammaturgo veneziano di cogliere i momenti fondamentali delle dinamiche teatrali del contesto europeo contemporaneo, in questo caso anche aprendo (o persino anticipando) una tradizione di successo.

In apertura a *Il principe corsaro*, Castoreo poneva un prologo nel quale prendevano parte la *Fama*, l'*Invidia* e *Pallade*, metafora mitologica della saggezza della dea Atena; si tratta, dunque, di un trittico di sempiterni valori e disvalori umani ontologicamente legati alla sfera della politica che accompagnano e contraddistinguono l'esistenza stessa di ogni comunità sociale dalla più piccola alla più grande, dalla più aperta alla più chiusa, dalla più democratica alla più illiberale. La produ-

sua ad importanti pubblici maneggi, ad ogni modo ha voluto favorire l'istanze di chi l'ha pregato con solenne protesta».

¹⁰³ ALLACCI, *Drammaturgia*, cit., col. 645.

¹⁰⁴ Cfr. LUIGI FERRARI, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII e XVIII*, Paris, Champion, 1925.

¹⁰⁵ GIOVANNI BATTISTA GIARDINI, *Il principe corsaro drama di Gio. Battista Gardini da rappresentarsi nel teatro di Modona*, Modena, per Viviano Soliani, 1674. Ferrari registra (p. 211) anche un'edizione bolognese dell'editore Longhi del 1662 (anno della morte dello stesso Paul Scarron) di cui non si è trovato riscontro.

¹⁰⁶ *Il principe corsaro tragicommedia di M. Quinault, tradotta dal francese e accomodata alle scene d'Italia*, in Bologna, nella stamperia del Longhi, 1699; *Il principe corsaro tragicommedia di M. Quinault trasportata dal francese, & accomodata alle scene d'Italia*, in Bologna, per il Longhi, 1716.

¹⁰⁷ *Il principe corsaro drama per musica da rappresentarsi in Firenze nel Teatro di via del Comerio nel Carnovale dell'anno 1717*, in Firenze, per Michele Nestenus, ad istanza di Domenico Ambrogio Verdi, 1717.

zione di Castoreo e la sua riflessione a livello di *inventio* dei materiali da portare sulla scena sembrano avere subito una decisa inclinazione verso l'aspetto politico e civile all'altezza dell'ideazione e rappresentazione di queste due opere; d'altra parte, non si può negare che il tema del *principe* abbia trovato, anche dopo l'esperienza di Machiavelli, illustri interpreti di quelle pagine: si pensi, e solo per restare in un ambito cronologico compatibile con la biografia e le conoscenze dirette o mediate di Castoreo, alla declinazione dell'assolutismo europeo incarnata nella gesta di Oliver Cromwell¹⁰⁸ in Inghilterra e di Richelieu e Mazzarino in Francia, destinate a diventare paradigmaticamente argomentazioni e figure principali delle scene contemporanee (né invero si può escludere un'esperienza diretta di Castoreo di questioni politiche delicate o di istituti severi come la censura).

Le notizie storiche di Venezia tra la fine del Cinquecento e nel Seicento sono peraltro largamente contrassegnate da episodi di tradimento, di rivelazioni di segreti di stato, di diffusa infedeltà e di congiure fra gruppi egemoni o persino contro la stessa Repubblica; si ricordi su tutte la Congiura di Bedmar del 1618, acme di quello stato di paura e terrore che caratterizzò tutto il XVII secolo nella città lagunare. A ciò va poi aggiunto il sempre crescente stato di insicurezza e preoccupazione per le insidie provenienti dall'esterno, e in particolare proprio quella degli Spagnoli cui si ascrive tradizionalmente l'ampia diffusione proprio in questi anni tra il popolo veneziano del famoso proverbio «Poveri noi! Che vegnerà i Spagnoli!». Pertanto, l'intero clima politico e sociale della città resta attanagliato da una paura e da un irrespirabile e pesante clima di sospetto, d'altra parte artatamente sostenuto e alimentato dall'apparato di spionaggio amministrato dagli inquisitori di Stato i quali, tralasciando da subito la cura degli affari esteri, si diedero a interessarsi, con una speciale acribia, delle questioni interne. Un tale presupposto di insicurezza, di inquietudine determinò chiaramente un aumento della richiesta e quasi un anelito a una vita pacificata e rasserenata nel clima, nei modi, nelle dinamiche sociali e nelle istanze politiche.

E proprio a una siffatta sollecitazione sembra ancora replicare l'appello portato sulla scena dal Castoreo, capace di intercettare i bisogni e le esigenze recondite o inconfessate della società veneziana seicentesca, muovendosi tra le sfere più elevate sino agli strati più bassi della popolazione. I suoi drammi, quindi, rispondono a una logica di innervamento nel tessuto politico-sociale della Repubblica, dovendo nondimeno tenere nel debito conto i rischi (non del tutto ancora sopiti) di

¹⁰⁸ Fra i modelli teatrali di uomini politici si veda il saggio sul *Cromuele* di Girolamo Graziani (1671) di GRAZIA DISTASO, *L'«instabil scena» del potere nella tragedia politica italiana del Seicento*, in *Ragion di Stato a Teatro*. Atti del Convegno (Bari-Foggia-Lucera, 18-20 aprile 2002), a cura di STELLA M. CASTELLANETA-FRANCESCO S. MINERVINI, Taranto, Lisi, 2005, pp. 161-173; si rinvia, inoltre, all'edizione curata da MAURIZIO FASCE, introduzione e note all'edizione de *Il Cromuele*, con la collaborazione di CARLO ALBERTO GIROTTO, in *Storie Inglesi, l'Inghilterra vista dall'Italia tra storia e romanzo (XVIII sec.)*, a cura di CLIZIA CARMINATI-STEFANO VILLANI, Pisa, Edizioni della Normale, 2011, pp. 297-330.

delazioni, sospetti e spionaggi che avrebbero potuto in un attimo rovinare la vita dell'autore. Allora, quella sensazione di vaghezza, quell'attenzione alle risultanze esteriori (nondimeno dettate o alterate da gusti personali) nella scrittura drammaturgica di Castoreo sembrano rispondere a un tentativo di mantenere vivo il proprio interesse letterario, non facendolo soccombere di fronte al più forte controllo politico-amministrativo e di censura che si andava creando anche a Venezia intorno alla metà del Seicento. E in questo senso un'operazione di mascheramento e mistificazione della realtà (della verità, cioè), come quella allestita nei drammi per mezzo dei riferimenti alla storia di un lontano passato o con l'esaltazione del canone dell'infingimento e della pazzia, poteva offrire all'autore e garantire al dramma una libertà di espressione e, non in ultimo, la possibilità di poter prolungare ancora un po' l'esercizio virtuoso dell'interesse letterario.

Il dramma di Castoreo si muove intorno alla figura centrale di Ariaspe, re del Ponto, i cui possedimenti vengono attaccati da Artabace, re di Armenia, «per sola ambitione», il quale con altera e sprezzante fierezza si rivolge così al nemico in vincoli:

Ariaspe, il Destin che a suo talento
Regge gli humani Casi, a suo talento
Le potenze terrene alza, ed abbassa.
Con vicende interrotte
Ad altri toglie, ad altri dona i Stati.
Ad altri di questa Legge istessa
Soggiacesti al tenor quando ti vinsi;
quando con destra armata
col'Impero del Ponto
la libertà ti tolsi.
È ben ver, che il maggior de' tuoi nemici
Fu l'ambition ch'havesti
Di contrastar con la fortuna Armena.
E così la più fiera
delle sventure tue fia la speranza.
Questa vana speranza
Di racquistar ciò che perdesti, insano,
ti scorge ad una meta, a cui confina
in sembianza di Trono il tuo Sepolcro
(*Il pazzo politico*, atto I, scena XIII).

All'altezza della fine del primo atto, dunque, si colloca l'enunciazione della *insanitas*, della *malattia* di Ariaspe, maschera esteriore dell'*inganno* di cui il sovrano si renderà protagonista, ideologicamente sovrapponibile alla *indignitas* di un re privato del suo potere e spogliato dei suoi averi, e al quale la sorte ha assegnato un destino di sofferenza anche sul piano affettivo e sentimentale. Castoreo, infatti, complica l'intricata *fabula* e, non esente dall'influenza dei drammi spagnoleschi-

ti dell'epoca, accoglie il predominio del gusto dilagante del pubblico e inserisce un'ampia tessera amorosa. Non dissimile dal modello della follia d'amore, retaggio dell'antichità e dei modelli epico-cavallereschi (Boiardo, Poliziano, Ariosto, il Tasso dell'*Aminta* e della *Gerusalemme liberata*), Ariaspe, infatti, non solo subisce l'affronto politico che lo costringe alla follia, ma tale condizione viene aggravata (ancora sotto l'insegna della *insanitas*) dall'impossibilità di soddisfare il suo sentimento amoroso ricambiato nei confronti di Dianisbe, figlia d'Aratabace.

Sconfitto militarmente e assoggettato politicamente, Ariaspe si ritrova privato della sua libertà di azione e di vita; nondimeno, questi non si lascia abbattere dalla situazione oggettivamente difficile nella quale versa. Ariaspe inizia, infatti, un sapiente uso del dispositivo della follia («ingannerò il tiranno») che dichiara solo a Selindo, suo confidente (in seguito si scoprirà che egli è in realtà un figlio sconosciuto del re di Bitinia): «Io fingo amico [...] Qui non è tempo/ fido Selindo, ond'io ti scopra i modi/ d'attraversar il passo/ ai disegni dell'empio». La pazzia in questo caso assume le vesti di una sapiente arma nello spietato gioco della politica («ammantare sotto finte follie», dirà Selindo, atto I, scena XIV), cui pare appartenere secondo uno strettissimo legame ontologico gestito dal destino, a tal punto che, allorquando Selindo apprende della follia di Ariaspe, si rammaricherà alquanto perché «quella fortuna,/ che t'involò lo scettro, anco ti priva/ di prudenza e di senno»; in particolare nella articolazione politica della corte, ovvero nel mondo del capovolgimento delle immagini reali in cui il rischio è sempre incombente, anche quando ci si traveste e ci si maschera perché «in Corte/ il curioso pensier vede all'oscuro» (atto II, scena I).

L'apertura del secondo atto è incentrata, invece, sulla figura femminile di Gerilda, figlia del re di Bitinia e promessa sposa di Terpandro; la donna emblematicamente stabilisce di muoversi all'interno della corte sotto false sembianze: «Chiusa fra queste spoglie,/ ch'han del virile, io non sarò creduta/ ch'io sono» (atto II, scena I). La scelta viene fortemente osteggiata da Canoppo (un valletto della donna) che, bene al corrente delle difficoltà dell'ambiente di corte, dirà: «anzi perché rasmembri/ un ragazzo bizzarro/ corri maggior periglio [...] In corte/ il curioso pensier vede l'oscuro». L'episodio, evidentemente debitore del gusto della finzione usato da Tasso per la creazione della vicenda di Tancredi e Clorinda, permetterebbe alla donna di vedere l'uomo cui è promessa, introducendosi protetta da una maschera («vestirò la Lorica, onde sovente/ a generose imprese/ essercito l'ardir»), oscura nella sua identità «per veder quel Terapandro, a cui convengo/ donar gli affetti miei pria di vederlo». Castoreo assegna a due donne, la «vecchia dama di corte» moglie di Lucrone, e Dianisbe, il compito di dimostrare l'inconciliabilità fra l'amore e la maestà politica del regno: «l'amai, nol nego/ via che dalla Re mio padre/ fosse privo di scettro e di grandezze./ Hor che langue infelice/ sotto il flagel del suo Destin; spogliato/ E di regno, e di senno;/ politica real, non vuol che l'ami» (atto II, scena II). D'altra parte, poco oltre Castoreo inserisce, in una posizione centrale nell'economia dell'intero dramma, alcuni passaggi fondamentali sul concetto della

ragione di Stato e sulle figure che si muovono all'interno della corte e dei centri di potere. Lucide, in tal senso, le espressioni di denuncia di Terpandro, figlio di Artabace e promesso sposo di Gerilda, figlia del re di Bitinia, nei confronti del padre:

TERPANDRO: «O che creduli troppo
dan fede a un consiglier, che persuade
più che 'l publico ben, ciò ch'a lui piace».

ARTABACE: «Si pospone tall' hora,
qualche ragione alla ragion di Stato».

TERPANDRO: «Ma la ragion d'honore
si antepone allo Stato, anzi alla vita (atto II, scena XI).

Il terzo atto si presenta invece come un passaggio interlocutorio in cui vengono distesamente trattate le questioni di carattere amoroso sempre, tuttavia, annotate da una lettura politica; in una dimensione umana in cui «dissimular conviene» tutto sembra essere sovvertito: «Amor quasi ti fece/ divenir saggio Sire/ contro il costume suo, ch'è d'impazzire». Il dramma inizia la sua ascesa verso l'acme patologico all'altezza della scena X dell'atto IV, occupata da un significativo monologo di Ariaspe, in cui il re del Ponto inizia a calarsi la maschera che ha vestito sino a quel momento e allenta le corde della sua ragionatissima *insania*:

Ariaspe, conviene
Cangiar tenore, e le follie non sono
più necessarie a conseguir il fine
de tuoi pensieri. In questo Foglio, certo
scrive Artabace i modi di rovinar Clerante;
a lui devo arrearlo; a lui già feci
le mie finte follie palesi, all' hora,
che l'avvertij de suoi perigli. Ardire; di nemica Fortuna
non paventa i rigori Anima grande.
Se con la Vita sola
si può mercar un Regno, è Prezzo lieve.
Mentre morrò svenato
da barbaro Tiranno, ai di venturi
racconterà la Fama
fra mill'encomij il mio morir illustre (atto IV, scena X).

Nelle parole del re del Ponto risuona l'eco dell'antico adagio oraziano «pro patria mori dulci et decorum», ovvero di quella indiscussa superiorità della maestà e dello Stato sugli aspetti umani. Nella scena XII dell'atto IV Clerante ribadisce, in diretta opposizione alle affermazioni di Terpandro, un concetto centrale:

nelle scole del regno
 chi non impara a ricoprir il vero
 con bugie simulate,
 la scienza di regnar mai non apprende.
 Conosco haver nemico
 il prencipe Terpandro, e pur convengo
 con ossequij mentiti hoggi honorando.
 Così, mentre non veda
 pregiudicar la fama, e le grandezze
 della bella Gerilda,
 del mio Signor, conchiuderò la Lega.
 Un ministro di Stato non antepone mai
 le private passioni al bene commune (atto IV, scena XII).

Nell'incontro tra le esigenze della politica e gli affetti, riconoscono le grandezze e la sapienza del re del Ponto Ariaspe sia Clerante («grande Ariaspe,/ già comprendo, ch'ascondi/ con follie simulate alti disegni») sia Gerilda («degnò, che il mondo/ per un vivo esemplare/ di prudenza politica t'inchini»). E prima dello scioglimento finale, Castoreo pone in essere una ricorrente distinzione fra re e tiranno, ovvero fra colui cui spetta il potere, e colui che invece lo usurpa¹⁰⁹, con la prudenza politica del re che si esercita anche nei modi e nelle forme più consone al dettato controriformistico perfettamente riassunte dal Tesauro: «Fra il principe e il tiranno questa è sola essenzial differenza: che il tiranno regna per util suo et il principe regna per utile de' suoi soggetti»¹¹⁰. Di fronte al tiranno vinto e sottomesso, Ariaspe si produce in un atto «di clemenza reale/ essemplio incomparabile e famoso», restituendo la vita e lo scettro dell'Armenia ad Artabace e il previsto lieto fine all'opera.

Artabace, legatosi al re di Bitinia, aveva disposto le nozze del figlio Terpandro con la figlia del sovrano, Gerilda; sulla base di questa nuova e più ampia confederazione aveva contrastato e oppresso Ariaspe, costringendolo a una resa, consegnando i confini del Ponto al re di Armenia, e accettando di vivere in soggezione sotto la minaccia di morte. È proprio a questo punto, ovvero nel frangente più delicato e drammatico per la vita stessa di Ariaspe, stretto nella morsa velenosa del suo antagonista Artabace, che il re del Ponto muove la sua pedina e gioca una carta vincente:

¹⁰⁹ Nel secolo successivo si ricordino gli esempi di Foscolo *Tieste* e soprattutto di Alfieri con la puntuale distinzione lessicale datane nel trattato *Della tirannide*, capitolo I. cfr. *Tirannide e dispotismo nel dibattito politico tra Cinque e Seicento*. IX Giornata Luigi Firpo. Atti del convegno (Torino, 27-28 settembre 2002), a cura di ARTEMIO ENZO BALDINI, Firenze, Olschki, 2009.

¹¹⁰ EMANUELE TESAURO, *La Filosofia morale*, Torino, Zavatta, 1670, XVII, 12, p. 389.

On'd egli, con Politica stravagante, ma pur esemplificata dalle Histoire Latine e Barbare, anco ne' tempi a noi più vicini, si finge Pazzo; da che assicurato Artabace, si persuade lasciarlo vivo. Egli, vedendo con gl'occhi proprij a negoziar quei trattati, che le toglievano la speranza d'esser più Rege, opera in modo (sotto la maschera di queste finte sciocchezze) che con l'Armi proprie de' suoi Collegati, opprime Artabace, e si racquista di novo il Regno (*Il pazzo politico, Argomento*).

«Politica stravagante» e «maschera di queste finte sciocchezze»: davvero singolare il modo con cui Castoreo definisce una tale mistificazione; eppure, essa risulta efficace nella ricostruzione del sentimento recondito che ne muoveva le intenzioni esegetiche. Si tratta, dunque, di una sicura e oculata scelta politica quella operata da Ariaspe che, pur soccombente sul piano della forza militare, opera e afferma la preponderanza della razionalità mistificata nelle forme di un' *insania* controllata, scientemente amministrata. La dinamica drammatica, di per sé piuttosto sottile, viene, come detto, ancor più complicata da Castoreo, con una seconda linea di sviluppo tragico: nell'operazione di innervamento nel tessuto drammaturgico del disvelamento dell'amore segreto della figlia di Artabace nei confronti del suo odiato nemico Ariaspe, si coglie un ossequio all'incipiente e dilagante affermazione del più tradizionale palpito e diletto melodrammatico.

Il dramma dell'amore di Terpandro, promesso sposo di Gerilda, e di quest'ultima, innamorata di Ariaspe, si sovrappone sino a confondersi nello scioglimento finale dell'atto quinto. Prima di giungere alla scena conclusiva, Castoreo ricorre a uno dei molti *tópoi* che segnano questo dramma per musica: l'agnizione di Selindo, uno sconosciuto figlio del re di Bitinia, anch'egli innamorato di Gerilda (figlia conosciuta del re di Bitinia), all'atto dell'agnizione (riconosciuto nel sembiante del «Figlio d'un Re» «del genitor la maestà») che, pur con il «cor confuso», si volgerà a sciogliere il nodo tragico: «per non più ramentar gli affetti insani/ mia Sorella, e Regina/ tutta l'anima intera a te si dona». Nel frattempo, si prepara lo scontro finale tra i due re, Ariaspe ormai vincitor e Artabace ridotto in vincoli. Nel finale risuona la tradizionale invocazione al perdono e alla clemente *magnanimità* dei vincitori: Ariaspe, infatti, ancora giocando d'astuzia col suo rivale gli offre una via di salvezza: «Prescrivi i modi, onde trattar ti deggia», cui Artabace risponde con ferezza politica: «Trattami da Re». Qui interviene allora la ricomposizione del conflitto tra i due protagonisti sancita da quel che Clerante, ministro regio di Bitinia e ambasciatore presso Artabace, definisce «di clemenza reale, esempio incomparabile e famoso». Un tratto compositivo stilisticamente e narratologicamente non proprio incomparabile o degno di fama ma che mostra, tuttavia, la capacità del drammaturgo di distinguere e specificare le linee principali dei meccanismi drammatici. Resta il fatto che Ariaspe si incaricherà di chiudere il dramma ribadendo la sua capacità di regno e di governo: «Io solo, entro le trame/ dell'insanie politiche, i sospetti/ semina di tua Fama;/ io sol, bella Gerilda/ meriterei lo sdegno, se fosse colpa il procurarsi un Regno». Nulla di distante, quindi da quella ideologia politica della *a*-moralità descritta e prescrit-

ta nel *Principe* di Machiavelli, né dissimile dal concetto erasmiano della centralità nell'amministrazione del governo delle *artes pacis*, invero in questo caso neanche indifferente alla declinazione *cristiana* del principe e della sua *institutio*¹¹¹; semmai ciò che varia nella «rivoluzione politica» è la considerazione stessa dell'inganno e dell'agire politico che ora non sono più «l'arma per combattere la corruzione, ma l'arte di adattarsi ad essa»¹¹².

Nel capitolo *Institutio principis christiani* dedicato all'*arte della pace*, Erasmo dichiarava, infatti, che: «et priore et praecipua cura debet esse principis instituendi in his rationibus, quae ad pacis tempora sapienter moderanda pertinent, quibus hoc pro virili canandum est, ne belli muniis umquam sit opus». Quanto, inoltre, all'importanza e alla sostanza che regola persino l'apparenza del magnanimo gesto esteriore del perdono, della pace e della sua ricerca, il filosofo olandese ammoniva causticamente: «atque haec diligentissime curat tyrannus, sed animus, non res distinguit bonum principem»¹¹³.

Il richiamo alla dottrina pedagogica erasmiana e, più in generale, alla sapienza dell'*institutio* politica nel Rinascimento¹¹⁴, ci riporta nuovamente a considerare un aspetto peculiare di questo dramma: l'intera azione appare, infatti, giocata sui temi della sembianza, dell'apparenza e della pazzia che ne rappresenta la causa prima. Sin già dall'apertura dell'opera, Castoreo specifica con estrema trasparenza lo strumento essenziale per vivere e resistere all'interno della corte (definita «peggio dell'Hospital, della Galera»), ovvero quell'arte della menzogna che in quei luoghi si impara fin da bambini, visto che «la prima Lettione/ che s'oda in Corte, à simular insegna» (atto I, scena II). Luoghi in cui la volontà del singolo rimane sottomessa a un obbligo comune, quello dell'obbedienza («non vi sono né detti, né fatti se non imposti») e anche di una affettata ed esteriore sottomissione («mostrarsi affettionati al Prencipe, e di dargli certezza di perfetta servitù»), come sosteneva Matteo Peregrini (1595-1652), autore del circostanziato trattato in quattro libri intitolato *Che al savio è convenevole il corteggiare*¹¹⁵, chiaramente debitore della vocazione e della pratica adulatoria contemporanea insieme con la dilagante «cupidigia del proprio commodo». Pertanto, accertata la nefandezza e bassezza dei costumi morali del palazzo, al cortigiano non rimarrà che capovolgere il senso collettivo e il senno privato assumendo nell'impianto dei propri valori quello che

¹¹¹ Cfr. *Educazione umanistica e consigli politici: Machiavelli e l'“Institutio principis” di Erasmo*, in *Il Principe di Niccolò Machiavelli e il suo tempo (1513-2013)*, introduzione di ALESSANDRO CAMPI, presentazione di GENNARO SASSO, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2013, pp. 90-96.

¹¹² MAURIZIO VIROLI, *Dalla politica alla ragion di stato: la scienza del governo tra XIII e XVII secolo*, Roma, Donzelli, 1994, p. VII.

¹¹³ ERASMO DA ROTTERDAM, *L'educazione del principe cristiano*, a cura di DAVIDE CANFORA, Bari, Edizioni di pagina, 2009, pp. 180-181.

¹¹⁴ Cfr. EUGENIO GARIN, *L'educazione in Europa. 1400-1600*, Bari, Laterza, 1957.

¹¹⁵ MATTEO PEREGRINI, *Al savio è convenevole il corteggiare libri quattro*, Bologna, per Nicolò Tebaldini, 1624.

tradizionalmente veniva considerato un disvalore; e in questo capovolgimento barocco di visioni distorte la pratica della menzogna, l'arte della falsità divengono mezzi per la sopravvivenza e per l'affermazione.

Perciò, il re Ariaspe, consapevolmente derogando alle proprie intenzioni ragonative, immaginava una tenzone sul modello dell'antico pomo della discordia, e vaneggiava sino a crederlo: «io sono il Pastor Frigio, e voi le Dee discordi» (in cui forse non è da rinvenire soltanto una mera curiosità letteraria nel ricordo del più noto *Pastor fido* di Battista Guarini), con il servo Lucrone, «valletto faceto di corte» incaricato da Terpandro di seguire da vicino il re del Ponto che, lamentandosi della ingrata mansione («io vado/ a perder il cervel dietro a un pazzo»), riceve in risposta il rimbrotto del figlio di Artabace:

Le voci di Ariaspe, o che non sono
proferite da un Pazzo, o che nel punto
del lucido intervallo, all'Intelletto
figurando costui qua' che accidente
o veduto, o sentito,
mosso da violente
agittation di spirto, hora l'esprime.
"Né sprezzarle degg'io, ch'anco i divini
oracoli tall'ora
da una mente agittata
son proferiti, e son veraci. Amore,
che vuol sturbar le nozze
odiate di Gerilda
suscita questi Casi" (atto II, scena X).

Nella struttura narrativa del dramma, la figura del cortigiano si sovrappone e mescola con quella del servo; entrambe queste umanità declinano la loro essenza di sottomissione in forme diverse, le più svariate: Canoppo, servo di Gerilda figlia del re di Bitinia, rappresenta il servitore fedele e mosso da un sentimento puro di venerazione; Nersillo, *paggio* di Terpandro, figlio di Artabace re d'Armenia, disincantato dissacratore del mondo di corte (il re impazzito diviene «la felicità de Corteggiani» e un intrigante argomento di discussione: «Iblena amorosetta,/ Vedesti 'l pazzo tu?»); Lucrone, forse il più spregevole della genia dei servi, si lascia candidamente guidare dal «desio di Contenti, e di Contanti», falso ingannatore e traditore della patria («fuggir a tempo/ È un vincer di sicuro», atto IV, scena XIV), volubile e pragmatico sino a schierarsi ignominiosamente sempre con la maggioranza a sostegno del vincitore:

IBLENA: M'acqueterei
Al voler de' soldati, e prontamente
La mia poca moneta, io le darei [...]
Vò portarmi

Giù nel Cortil, per osservar il fine
Di sì torbidi casi, ed appigliarmi
Per mia propria salvezza, a quel Partito,
Che scorderò più grosso (atto V, scena X).

Il personaggio di Lucrone rappresenta una figura umana che, alla stregua degli abili beffatori boccacciani, non manca di riscuotere un certo successo e di ricevere un inaspettato credito da chi è disposto ad apprezzarne le capacità di scaltrezza e ingegno, seppur intesi a perseguire fini esecrabili. E, infatti, per lui Castoreo ritaglia uno spazio sensibile in cui poter acquisire e coltivare il favore del pubblico: in una canzone che chiude la scena XIV del quarto atto, il servo addirittura si spinge sino a ribaltare la tradizionale visione dell'onore («Star sul posto di bravura/ è un abuso, un complimento,/ ma ridursi a salvamento/ è per legge di natura./ È ver son lodati/ i bravi soldati;/ ma ne vidi più d'un con lode tale/ girne alla tomba, o stropio all'hospitale») e sbeffeggia con soverchiante disprezzo anche la follia del re Ariaspe: «Fidati poi di Pazzi. Il manigoldo/ ha girato il Cervello a quanti siamo», atto IV, scena XIV).

Castoreo aveva indicato apertamente che la scelta della pazzia («sprezzabile per se stessa») «di quest'infelice Regnante» fosse uno strumento descrittivo di riconoscimento della saggezza del soggetto: «Questo Precipite, che per essere conosciuto saggio si finge Pazzo, sarà creduto miglior Politico per havervi inchinato a V.E. che sollevato a un Trono, perché sotto il di lei patrocinio viverà difeso dalle detrattioni degli invidi, dove su l'eminenza del foglio sarà bersaglio de' più maledici». Nella lettera del 18 gennaio 1658 al senatore veneziano Francesco Foscolo, Castoreo non nasconde nella *dedicatoria* una sua condizione di scontento culturale: «è troppo usitato a' nostri giorni il biasimar quell'attioni, che non toccano di primo affronto le soddisfattioni del Volgo». Indubbiamente una posizione diffusa fra gli intellettuali, in particolare tra coloro che intendevano con la propria operosità letteraria conferire un apporto concreto al miglioramento culturale della società contemporanea. E forse possiamo considerare valido anche per il *Pazzo politico* l'auspicio della *dedicatoria* del *Pericle effeminato* (1653) che «fugge dalle detrattioni di tutta la Grecia [...] per viver sicuro dalle maligne Censure de Cretici» (invero qui rivolto all'esaltazione di un esponente della nobile famiglia Cornaro). Censura, decoro, sterile ingegno, inadeguatezza: quasi un catalogo di parole-chiave ricorrenti nelle *dedicatorie* di Castoreo, che se non mitigano un lignaggio diletantistico, d'altra parte insistono in forme oltremodo ricorrenti sull'esigenza di generosità e comprensione.

Il librettista veneziano sembrerebbe allacciarsi al tema della pazzia e della falsità ad essa fisiologicamente connaturata nella dimensione del potere, sino a definire un vero proprio genere e non solo un'inclinazione nelle scelte di gusto. Un genere trasversale, che copre un ampio arco della letteratura sei-settecentesca e che annovera al proprio interno sia quanti hanno inteso tessere «fregi al ver» (il modello tassesco della *Gerusalemme liberata* mantiene inalterata la propria carica paradig-

matica), sia coloro che sostenevano che «l'arte deve proporsi l'utile per iscopo, il vero per soggetto», con una perfetta (e drammaturgicamente funzionale) fusione tra arte, vero e utile.

Da un punto di vista prettamente letterario ne *Il pazzo politico* Castoreo compone un mosaico tipicamente seicentesco, nel quale lo «iucundus mentis error» erasmiano rivive insieme a temi e suggestioni provenienti dall'antichità, filtrati dal gusto della modernità e arricchiti dalle esperienze letterarie appena distanti.

Nella schiera dei condottieri lucidamente folli (ma soprattutto retoricamente capaci) si possono annoverare Ulisse (il mentitore archetipico, *gaudens de ipsa fallacia*) e Solone, Nabucodonosor e Caligola, Orlando e Amleto, né inoltre mancava a Castoreo la disponibilità di trattati o approfondimenti sul tema della dicotomica inconciliabilità oppositiva tra potere e psiche umana. Un modello cronologicamente non distante dall'età in questione e tematicamente assai contiguo è sicuramente rappresentato dalla ingombrante biografia (non solo letteraria) del Tasso, il cui profilo è segnato proprio dai risvolti della *insania* e del rapporto contrastivo con l'autorità, politica o letteraria che fosse. Ad esso si era ispirato un contemporaneo dello stesso Tasso, Alessandro Guarini (1565-1636), figlio di Battista, anch'egli attivo presso la corte estense sotto il governo di Alfonso II. Guarini scrisse nel 1610 *Il farnetico savio ovvero il Tasso*, un dialogo 'ossimorico' con cui a pochi anni dalla morte del poeta di Sorrento (1595) si inaugurava la sinonimia (a metà tra antonomasia e metonimia) tra la fisionomia dell'autore della *Liberata* e l'alterazione della ragione.

E lo stesso Tasso nel dialogo *Gonzaga secondo* sosteneva con fermezza la necessaria presenza dell'*arte coniecturale* nella categoria del gioco e in particolare nel *giuoco della vita*: qui, il senso della vita per le generazioni tardo-rinascimentali si esplica e si risolve nel conflitto e nel 'contrasto', sostenendo in tal modo la preponderante fortuna del *Carnevale*. Il tema del gioco, della festa e dello spettacolo teatrale, il gusto della maschera rivelano una sotterranea appartenenza alla dimensione della *falsità*, dell'alterazione del vero, della modificazione artefatta delle strutture della ragione¹¹⁶: elementi psicagogici che creeranno quella condizione connaturata al XVII e procrastinata nel XVIII secolo di *malinconia* («vitio cor-

¹¹⁶ Michail Bachtin ha incluso nel genere della *festa stultorum* le sregolate libertà carnevalesche (quasi un *alibi collettivo*) guidate dalla costante presenza del *ribaltamento*: «la stupidità è la saggezza libera della festa, libera da tutte le regole e le imposizioni del mondo ufficiale, dalle sue preoccupazioni e dalla sua serietà»: MICHAÏL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979, p. 85. Rabelais riponeva, invece, una piena fiducia nella follia, in particolare nel tentativo di Pantagruelle di persuadere Panurge a rivolgersi a un matto: «ho spesso inteso dire a mo' di volgare proverbio che certi matti la danno a bere ai saggi. Ebbene, poiché le risposte dei saggi non vi hanno a pieno soddisfatto, consultate un pazzo; può darsi che, così facendo, vi troviate più soddisfatto e contento secondo il vostro gusto. Voi sapete quanti principi, re e repubbliche, sono stati salvati, quante battaglie vinte, e quanti dubbi risolti dal parere, consiglio e predizione dei matti. Non è necessario ricordarvi gli esempi».

ruptae imaginationis»¹¹⁷) e *melancolia*, pur apparentemente nella spensieratezza della dimensione della festa (non scevra di rimandi alla dimensione dionisiaca e baccante dell'antichità); e in particolare nel *carnevale*, si esaspera la creazione e la celebrazione di una *antirealtà* in cui i valori proposti e spettacolarmente perseguiti sino all'eccesso descrivono antropologicamente una inversione dei valori costituiti, assumendo a modello fondante quelle virtù, quelle caratteristiche e quelle convenzioni accettate nella vita normale, decretando il successo della intemperanza e della trasgressione dalla mediocrità del quotidiano.

Tornando ad Alessandro Guarini, egli avrebbe, dunque, esercitato la propria opzione in favore del modello di Tasso proprio per via della *fama* di questa *insana* intemperanza, affermatasi e ampiamente diffusasi sin già fra i suoi stessi contemporanei¹¹⁸, e che sarebbe giunta fino all'apoteosi romantica come ricordato nel famoso *Dialogo* leopardiano delle *Operette morali*¹¹⁹. Il biografo tassiano Giambattista Manso, autore della *Vita di Torquato Tasso* (1621), fu un vivace esponente e animatore dell'Accademia degli Oziosi a Napoli, dove ebbe fra i suoi ascoltatori anche Torquato Accetto; egli riporta un singolare passaggio di un'epistola al Duca di Urbino in cui Tasso asserisce che la «confession di pazzia» (*simulazione*) e la *dis-simulazione* delle maldicenze subite fossero un comportamento abilmente studiato e attentamente sorvegliato per aprire «larga strada alla benevolenza del duca»; l'autore della *Gerusalemme liberata*, «la qual simulazion di follia è tanto lontana di dar indizio d'essere mentecatto, che anzi grandissima prudenzia stimar si dees», si poneva come un modello «terzo tra Bruto e Solone». «Con tal cautela dissimulava il Tasso la finta pazzia»¹²⁰; finta perché, aggiunge Manso, quelle *infermità* risultavano generate «da natural malinconia e pervenute nel maggior colmo a delirio,

¹¹⁷ GEROLAMO MERCURIALE, *Praelectiones Patavinae. De cognoscendis et curandis humani corporis affectionibus*, X, *De Melancholia*. In riferimento alla presenza delle allucinazioni, Mercuriale distingue il «discursum depravatam» e «imaginationem depravatam vel utrumque»: cfr. ROSALBA CURRÒ, *La malattia dei letterati: immaginazione e malinconia nel Settecento*, in «Italianistica», XXX (2001), 2, pp. 325-340.

¹¹⁸ Cfr. LORENZO GERI, *La figura di Tasso nel genere dialogico da Guarino a Leopardi*, in *Auctor/Actor. Lo scrittore personaggio nella letteratura italiana*, a cura di GILDA CORABI-BARBARA GIZZI, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 165-185.

¹¹⁹ Leopardi intese vedere in Tasso un altro sé «e nella sua pazzia null'altro che il naturale disconoscimento della grandezza da parte della mediocrità». Il recanatese, peraltro, apprese le informazioni biografiche proprio dalla *Vita di Torquato Tasso* redatta da Giambattista Manso: cfr. RICCARDO SCRIVANO, *Leopardi e Tasso*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*. Atti del IV Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 13-16 settembre 1976), Firenze, Olschki, 1978, pp. 291-337.

¹²⁰ GIAMBATTISTA MANSO, *Vita di Torquato Tasso*, I, 14, in TORQUATO TASSO, *Tutte le opere*, a cura di AMEDEO QUONDAM, Roma, Lexis Progetti Editoriali, 1997. Sulla pazzia di Tasso si veda anche UBERTO MOTTA, *Antonio Quarenghi (1546-1633). Un letterato padovano nella Roma del tardo rinascimento*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, pp. 104-105 cui si rimanda per la bibliografia di riferimento e per le interessanti riflessioni sulle convergenze lessicali tra *pazzia*, *furore*, *malinconia* e sull'assunzione della *malattia* come *maschera* del personaggio.

ma non giammai a pazzia»¹²¹, anzi. Questa, infatti, deve stimarsi come sapiente amministrazione e artata gestione della *prudenza*¹²², ora intesa nella rinnovata veste di una moderna disposizione morale, ovvero della virtù con cui operare la simulazione della follia; quest'ultima, dunque, rientrava a pieno titolo fra le *maniere* del comportamento, considerata una forma apparente con cui mostrarsi all'esterno, ma intimamente anche un metro di giudizio e un sistema di valori. Un impianto etico che prevedeva, allora, una sorta di declinazione cinque-seicentesca del *lassaiz faire*, un'accorata esortazione alla indifferenza nei confronti delle maldicenze e, soprattutto, un antidoto contro le falsità create ad arte:

la sovrana reina delle più crasse ignoranze era prestar gli orecchi alla dicacità di quei maligni susurroni, che non avendo talento di pubblicare al mondo i parti degl'ingegni loro, scioccamente si davano a credere di potere con biasimar gli altrui acqvisitar riputazione al mondo: e che quel viandante che in mezzo dell'infocato luglio nel suo cammino veniva annoiato dallo strepito delle cicale, affatto era pazzo se per ucciderle tutte scendeva da cavallo, molto saggio se, con un buon paio di orecchi fingendo il sordo, attendeva a far il suo cammino, e le lasciava cantare e crepare (Traiano Boccalini, *Ragguagli di Parnaso*, Prima centuria, Ragguaglio C).

Sul territorio degli *affetti* sarà solo il caso di ricordare cursoriamente le espressioni sapienziali degli aforismi di Baltasar Gracián¹²³; questi dichiaratamente invitava a non «giuocare a giuoco scoperto» (*Aforisma II*), vale a dire a non mostrare apertamente e inopinatamente le proprie tensioni psicologiche o le proprie elucubrazioni razionali, invitando al «sapere più pratico» del dissimulare, unendo «il ritegno del prudente con l'attenzione del sagace» (*Aforisma LXXXXVI*).

Le considerazioni di Boccalini appaiono in linea con la riflessione di Erasmo da Rotterdam, il quale rimarcava come specifica competenza dell'*uomo saggio* l'alterazione della realtà («far comparire il nero bianco, e il bianco nero»), avvertendo

¹²¹ MANSO, *Vita di Torquato Tasso*, parte I, 15. Il modello insindacabile di Solone è richiamato anche nel dialogo di Tasso *La Cavaletta ovvero de la poesia Toscana*: «FORESTIERO NAPOLITANO: Non so quel ch'io dica d'Omero e d'Esiodo, perché sono tanto antichi che non è passata alcuna certa cognizione; tutta volta io credo ch'essi fossero i primi maestri de' costumi. Ma di Solone chi dubitarà qual egli fosse? ORSINA CAVALETTA: Niun certo, perché, parendogli picciola ogn'altra finzione, s'infine pazzo e come pazzo volle persuader al popolo ateniese la ricuperazione d'Egina».

¹²² Nella *Filosofia morale* Emanuele Tesauro definisce la *prudenza* come la «regina delle scienze e scienza de' regi»; cfr. *Prudenza civile, bene comune, guerra giusta: percorsi della ragion di Stato tra Seicento e Settecento*. Atti del Convegno internazionale (Napoli, 22-24 maggio 1996), a cura di GIANFRANCO BORRELLI, Napoli, Archivio della Ragion di Stato, 1999. Per un approfondimento sul tema della prudenza come *scienza de' regi* e sul sistema concettuale individuato tra prudenza e ingegno come maschere rispettivamente di verità e finzione cfr. DENISE ARICO, *Prudenza e ingegno nella "Filosofia morale" di Emanuele Tesauro*, in «Studi seicenteschi», 2001, 42, pp. 187-208.

¹²³ Cfr. FURIO SEMERARI, *La fine della virtù. Gracián, La Rochefoucauld, La Bruyère*, Bari, Dedalo, 1993.

i potenti dell'opportunità di farsi detentori delle virtù della *patientia*¹²⁴ – «patientia animi occultas divitias» diceva Publilio Sirio – e si direbbe (*ex post*) in particolare nel Seicento, in un secolo «al finger pronto, a l'ingannare accorto»¹²⁵ e che ammette ai più alti onori del regno e del comando chi ben sa mostrare «parlar facondo e lusinghiero e scòrto,/ pieghevoli costumi e vario ingegno» (*Gerusalemme liberata*, II, 58).

Sui palchi del teatro europeo si aprivano scene in tutto o in parte comandate e rette dalla sapienza nell'uso della parola, dal gioco delle falsità e della bugia: nell'*Otello* (1603) di Shakespeare¹²⁶ (peraltro ambientato a Venezia) falso alteratore della verità, dell'amicizia e dell'amore sarà Jago che nello stratagemma del fazzoletto di Desdemona racchiuderà le sue trame e i suoi multipli tradimenti (di Otello, di Desdemona, della moglie Emilia)¹²⁷; e ne *La tempesta*, dramma rappresentato per la prima volta nel 1611 (che ha come protagonista Alonso re di Napoli) in cui si racchiude il senso più profondo del teatro shakespeariano, Prospero inizia alla parola il rozzo e selvatico schiavo, figlio della strega Sicorace, Calibano, mentre l'incantesimo magico di Ariel getta re e cortigiani in uno stato di follia; in tema amoroso, invece, Tirso de Molina disegnerà la figura dell'affabulatore Don Giovanni, amante che si burla delle donne e persino dei defunti (*El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, 1630)¹²⁸; contro la falsa esterioresità dello zelo religioso,

¹²⁴ Si veda a riguardo LAURA MITAROTONDO, "Patientia" e "virtus": due paradigmi alle radici della tolleranza, in «Quaderni del dottorato 2003», Tesi di Dottorato di ricerca in Istituzioni e Politiche Comparete, I (2005), pp. 45-63. Per le permanenze delle virtù nelle epoche successive rinvio a *Il lessico delle virtù nella letteratura italiana ed europea tra Settecento e Ottocento*, a cura di ALVIERA BUSSOTTI-VALERIO CAMAROTTO-SILVIA RICCA, Roma, Sapienza Università Editrice, 2019.

¹²⁵ Aderente alle riflessioni in oggetto, andrà richiamato anche il pensiero di GIORGIO MANGANELLI il quale ha a lungo riflettuto con profondità di visioni sul tema de *La letteratura come menzogna*, Milano, Feltrinelli, 1967. Le conclusioni filosofiche e intellettuali di Manganelli portano a riconoscere l'esistenza di due categorie fra loro inconciliabili: la letteratura intesa come *falsità* e la letteratura intesa come *vita*, e quindi portatrice di verità esistenziali. Ancora Manganelli, fra l'altro attivo nella fila del «Gruppo '63», nell'*Encomio del tiranno*, Milano, Adelphi, 1990 sceglie la figura teatrale del *Buffone* come emblema della *inventio* letteraria (intesa nuovamente come regno di falsità) che sotto la veste di mercante di stoffe tenta di beffare e persuadere il suo antagonista naturale, non a caso proprio il tiranno, nelle cui epifanie ogni lettore può potenzialmente identificarsi.

¹²⁶ VANNA GENTILI, *La recita della follia. Funzioni dell'insania nel teatro di Shakespeare*, Torino, Einaudi, 1978.

¹²⁷ Shakespeare – che con Cervantes è stato indicato da Cesare Segre «tra i veri scopritori della follia moderna» – istituzionalizza la maschera tipizzata del *fool*, ovvero di quel *giullare* che racconta fatti e giudica azioni e personaggi con estrema libertà e senza tema di smentita e «senza reticenza», ruolo assunto nel dramma antico dal veggente o dal coro. Sul tema del *fool* e sulla estensività del termine Giorgio Manganelli affermava perentoriamente che «lo scrittore è anche buffone. È il *fool*: l'essere approssimativamente umano che porta l'empietà, la beffa, l'indifferenza fin nei pressi del potere omicida»; cfr. anche MAURIZIO TERONI, *Le menzogne del buffone*, in «Studi Novecenteschi», XXIV (1997), 53, pp. 75-98; cfr. MARIA BETTETINI, *Contributi per una storia della bugia: menzogne 2.0*, in *La menzogna*, cit., p. 25.

¹²⁸ ANNA MARIA PEDULLÀ, *Da Boccaccio a Ferrante Pallavicino, da Tirso a Molière: la pudicizia schernita*, in «Critica Letteraria», 2000, 186, pp. 79-94.

contro l'ipocrisia della società seicentesca Molière descriverà l'epopea dissacratoria nella figura, poi divenuta archetipica, dell'impostore *Le Tartuffe ou l'Imposteur* (1664). In mezzo a questa temperie di geni teatrali, troneggia, come un monumentale e modernissimo imperativo morale, il trattato *Della dissimulazione honesta* di Accetto (1641) che catalizza e compendia le tendenze del secolo: «La dissimulazione è una industria di non far vedere le cose come sono. Si simula quello che non è, si dissimula quello ch'è», diventando «paradossalmente il mezzo per fuggire ogni forma di credulità»¹²⁹.

Anche il modello cervantesco del “pazzo savio e un mentecatto buffo” si conferma come uno straordinario riassunto in campo narrativo della fusione dei due termini ossimorici che, tuttavia, danno contestualmente vita letteraria e luogo realistico a una dimensione che esula tanto dalla follia *tout court*, quanto dalla saviezza¹³⁰. In tal senso, il paradigma spagnolo del folle Don Chisciotte risponde a una logica e a un desiderio che è tutto dell'autore: in quella dimensione di lucida follia, di senno e sregolatezza, Cervantes dava corpo e vita alle sue aspirazioni e a quelle di un'intera generazione, attribuendo ai personaggi il compito di incarnare e rappresentare l'afflato idealistico dell'autore, i desideri, le aspirazioni a un mondo ‘nuovo’ troppo diverso, troppo *fool* per non scontrarsi con l'imperante modernità pragmatica e materiale così diversa da quell'eroismo cavalleresco cui si ispira Don Chisciotte nel vano tentativo di restaurare una giustizia e una realtà definitivamente tramontate.

Alla stessa maniera dell'*Ingenioso Hidalgo* e quasi negli stessi anni, nel sottobosco degli autori minori, la scelta della pazzia rimaneva uno straordinario strumento di libertà in mano ai letterati (anche o forse soprattutto fra quelli minori come Sicinio, Castoreo e, fra gli altri, Gisberti, Mancuso, Tauro), un metodo di mistificazione accorta, sapiente e studiata, deputata a garantire un sicuro margine di manovra e di denuncia al riparo dal rischio di incorrere in lacci, vincoli e censure di sorta. E, inoltre, proprio per la sua stessa natura di *in-sania*, la gestione regolata e consapevole della pazzia, diviene una sapiente abilità umana tutta seicentesca alla cui origine partecipa alacramente il clima antilibertario e oscurantistico della Controriforma: in essa si fondono la «diligenza del nascondere» di Accetto con lo «specioso manto» delle apparenze di Boccalini, determinando l'individuazione di un vero e proprio *canone del silenzio*, un'arte del tacere che mantiene intatte (anzi ne accentua la irrinunciabilità) le possibilità della *discrezione* di Guicciardini, del giudizio razionale:

¹²⁹ DE MICHELIS, *Apocalissi e letteratura*, cit., p. 135.

¹³⁰ FRANCO FIDO, *Viaggi in Italia di Don Chisciotte e Sancio nel Settecento: farsa, follia, filosofia*, in «Italies», 2000, 4, pp. 241-281 ha rilevato come alcune ‘reincarnazioni’ delle storie di Don Chisciotte e di Sancho Panza nella cultura italiana del Sei e del Settecento permangano nella memoria degli Illuministi per sottolineare il valore metaforico della follia; in Italia i ‘cervantiani’ vengono sfruttati sulle scene teatrali come maschere ridicole mosse da un vento di follia. Fido recupera in particolare i testi teatrali di GIROLAMO GIGLI, *Ludovico Pio, Amor fra gl'impossibili, Il Don Chisciotte. Opera serioridicola in prosa e L'Atalipa. Dramma per musica*.

è il giudizio una potenza dataci dalla natura, per la quale noi potiamo discernere il vero dal falso nelle contemplazioni, e nelle azioni il bene dal male; e perché questo è parte dell'intelletto, quelli che mancano di questo giudizio sono chiamati pazzi e senza intelletto, perché, dice Aristotile, non sanno porre differenza tra quello, ch'è credibile e non credibile, vero e non vero, conveniente e non conveniente di sua natura, conosciuto e non conosciuto¹³¹.

* * *

In un momento di profonda attenzione alle virtù e al loro gesto rappresentato¹³², alle possibilità ma anche alle storture della società dell'immagine, appare forte (per coloro che per sensibilità e formazione siano abilitati a tale ricezione) il richiamo al Seicento, a un secolo intento come nessun altro periodo storico-letterario alla cura e all'analisi dell'esteriorità (perciò assimilabile a certe deteriori tendenze della contemporaneità), alla fenomenologia non solo della realtà effettiva, ma soprattutto di una realtà potenziale spesso lontana dalla verità delle cose. La simulazione (sia intesa nel suo valore assoluto, sia declinata nella parallela curvatura della *dissimulazione*) informa di sé tutto il XVII secolo propagandosi sino al Settecento, e muovendosi nelle pieghe recondite dei multiformi ambiti dell'agire umano, dalla sfera privata a quella pubblica, dalla politica alla retorica, dalla scienza al teatro. I presupposti di una siffatta vocazione all'alterità del reale (differente ma non distante dalla falsità) trascendono la tradizionale considerazione sull'inquietudine di manifestare la verità (si pensi al diffuso abito del *nicodemismo* e alle inclinazioni eretiche ed esoteriche in campo religioso e filosofico) e si appuntano intorno a un'ansia di conformismo (anch'esso esteriore per disposizione naturale) alla regola dominante in ambito morale, letterario, filosofico, come già verificatosi alla fine del secolo precedente. Nel mondo della politica la simulazione aveva trovato il proprio emblema nel *machiavellismo*, cui hanno guardato a vario titolo autori noti e meno noti i quali, raccogliendo e rimaneggiando l'idea della simulazione, hanno indicato principalmente due vie distinte: la prima, è volta a intendere la falsità e l'inganno quale imprescindibile strumento di governo e di dominio (o più semplicemente mascherandone il frequente ricorso con il pretesto della ragion

¹³¹ CAMILLO BALDI, *Politiche considerazioni sopra una lettera d'Anton' Perez al Duca di Lerma Del modo di acquistar la gratia del suo Signore, & acquistata conservare*, Milano, Bidelli, 1625, p. 20. Cfr. GIAN LUIGI BETTI, *Un delitto di stato, l' "arte" di vivere in corte ed i fondamenti della politica in un'opera di Camillo Baldi, celebre maestro dello studio di Bologna*, in «Strenna Storica Bolognese», L (2000), pp. 151-165. Sull'*arte silenziosa* e sulla sua evoluzione da strumento di dissimulazione religiosa in epoca tridentina a norma comportamentale cfr. LINDA BISELLO, *Sotto il «manto del silenzio». Storia e forme del tacere (secoli XVI-XVII)*, Firenze, Olschki, 2003.

¹³² CHIARA CONTINISIO, *Il corpo dei Principi e l'ordine del mondo. Grammatica delle virtù e gesti del potere nella trattatistica italiana d'antico regime*, in *I gesti del potere*, a cura di MARCELLO FANTONI, Firenze, Le Cariti, 2011, pp. 119-153.

di Stato); la seconda, invece, la autorizza quale consapevole esercizio letterario, ovvero razionale mistificazione di un canone di poetica. Complessivamente una simulazione (persino nella sua versione di dissimulazione) resta pur sempre espressione di una crisi; per questo motivo, la deviazione verso la follia, verso l'isolamento della malattia tardo-rinascimentale (malinconia, melancolia, pazzia, insania, magia, occultismo) e verso il pensiero patologico diviene una tentazione troppo forte per non soggiacere prima alla seduzione seicentesca, e successivamente alla risoluta disciplina dell'Illuminismo.

L'arte supplisce al difetto della natura, Bonifacio. Or, poi ch'a la mal'ora non posso far che questa traditora m'ame, o che al meno mi remiri con un simulato amorevole sguardo d'occhio, chi sa, forse quella che non han mossa le paroli di Bonifacio, l'amor di Bonifacio, il veder spasmare Bonifacio, potrà esser forzata con questa occolta filosofia. Si dice che l'arte magica è di tanta importanza che contra natura fa ritornar gli fiumi a dietro, fissar il mare, muggire i monti, intonar l'abisso, proibir il sole, despliccar la luna, sveller le stelle, toglier il giorno e far fermar la notte; però l'Academico di nulla Academia, in quell'odioso titolo e poema smarrito, disse: Don'a' rapidi fiumi in su ritorno, smuove de l'alto ciel l'aurate stelle, fa sii giorno la notte, e nott'il giorno. E la luna da l'orbe proprio svelle e gli cangia in sinistro il destro corno, e del mar l'onde ingonfia e fissa quelle. Terr', acqua, fuoco et aria despiuma, et al voler uman fa cangiar piuma (Giordano Bruno, *Candelaio*, I, II).

Nelle scene iniziali del *Candelaio*, Giordano Bruno argutamente compendia, nel breve volgere di una battuta, la profonda sapienza della sua filosofia e l'estensività dei concetti oggetto della nostra attenzione. La crisi religiosa e civile del secondo Cinquecento e la dottrina politica e 'religiosa' di Machiavelli avevano influenzato la filosofia di Bruno, in particolare nello *Spaccio della bestia trionfante*: di fronte all'immodificabilità di una politica e di una società univocamente gestita e regolata dall'inganno e dalla finzione in cui non resta – come ha sottolineato Guaragnella – che vivere nel disincanto e oscillare tra la maschera democritea del riso («Della Verità nulla sappiamo, perché la Verità è in un pozzo», sosteneva Democrito) e quella eraclitea del pianto¹³³, i due intellettuali convergono intorno alla possibilità e anzi alla necessità di restituire alla modernità la purezza della *religione civile* dell'antica Roma¹³⁴.

La speculazione del Nolano permette, infatti, di ricomprendere sotto l'ampia egida dell'*ars* (chiaramente una *vox media*) la tribolazione tardo-rinascimentale di una nuova società dell'immagine, da un lato definitivamente versata nella "cultura

¹³³ PASQUALE GUARAGNELLA, *Le maschere di Democrito e di Eraclito. Scritture e malinconie tra Cinque e Seicento*, Fasano, Schena, 1990.

¹³⁴ SAVERIO RICCI, "Fede" e "dissimulazione". Bruno lettore di Machiavelli nella crisi delle guerre di religione, in *In ricordo di Luigi Firpo*, in «Filologia e Critica», XXV (2000), 2-3, pp. 245-262.

dell'apparenza", dell'esteriorità *ficta* e artificiosamente creata, e dall'altro, condannata a un'aspirazione alla verità, costantemente negata e perennemente segnata dalla forza e dalla fallacia della stessa apparenza. In un'epistola a Madama Cristina di Lorena, Galileo Galilei richiamerà l'*auctoritas* di Sant'Agostino (*Genesis ad literam*, libro I, cap. 21) per abiurare (sarà il caso di dirlo) l'ipocrita sapienza, la filosofia verbosa e vuota, la falsa *religio*:

atque ita teneamus fidem Domini nostri, in quo sunt absconditi omnes thesauri sapientiae, ut neque falsae philosophiae loquacitate seducamur, neque simulatae religionis superstitione terreamur.

La scrittura filosofica e la ricerca della sapienza determinano che la manipolazione della verità, una ricercata simulazione e un'artificiosa menzogna non vadano distaccate da un superno concetto di etica, né dall'aspirazione a una più ampia diffusione della stessa. Due sono i territori segnatamente marcati, e direi istituzionalmente creatisi proprio nell'alveo dell'alterazione della realtà e della falsità: la politica, con la trattatistica ad essa connessa, e il teatro. In mezzo vengono a trovarsi le discussioni sull'etica che si focalizzano sul nodo della dissimulazione: questa pratica morale e comportamentale viene presentata nel trattato di Torquato Accetto (Napoli, Longo, 1641) come una «sobrietà di parole e di fatti» (cap. X), l'«industria di non far vedere le cose come sono» (cap. VIII), un'arte con cui «non si forma il falso, ma si dà qualche riposo al vero, per dimostrarlo a tempo» (cap. IV). Ma la dissimulazione appare soprattutto come un metodo ideale per riuscire a galleggiare nei marasmi della contemporaneità, grazie alla pratica dell'«arte di pazienza, che insegna così di non ingannare come di non essere ingannato» dal momento che – come precisa l'*autor* a chi legge – «è amator di pace chi dissimula»¹³⁵. Accetto dimostra, pertanto, di assumere una prospettiva opposta a quella della trattatistica rinascimentale, realizzando il suo trattato come uno *speculum* ad uso non più di quanti erano chiamati ad amministrare il potere bensì di coloro i quali a quel potere si vedono a vario titolo sottoposti; interpretando pienamente l'idea peculiare di tutta la letteratura seicentesca sul potere, egli invita a considerare i testi letterari come uno straordinario veicolo di valori ideologici¹³⁶. Alla luce di tali premesse, la *simulazione* viene concepita come un'arte biasimevole ed esecranda, seppure connaturata a molti aspetti del vivere comune:

¹³⁵ DAMIANO D'ASCENZI, *Il serpente e la colomba. Note sull'ambiguità della Dissimulazione onesta di Torquato Accetto*, in «Letteratura italiana antica», 2012, 13, pp. 471-476.

¹³⁶ Cfr. *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, I. *Dalle origini al Don Chisciotte*, a cura di GIAN MARIO ANSELMINI, Milano, Bruno Mondadori, 2000, p. 302: «la pratica della dissimulazione risulta così la via necessaria per preservare uno spazio autonomo di movimento e di libertà individuale, in un contesto in cui la sola libertà possibile è quella capace di misurarsi con le complesse mediazioni imposte dall'oppressione e dal controllo del potere». Sul rapporto tra letteratura e potere cfr. SIMONA MORANDO, *Il sogno di Chirone. Letteratura e potere nel primo Seicento*, Lecce, Argo, 2012.

Io tratterei pur della simulazione e spiegherei appieno l'arte del fingere in cose che per necessità par che la ricerchino; ma tanto è di mal nome che stimo maggior necessità il farne di meno, e, benché molti dicono: *Qui nescit fingere nescit vivere*, anche da molti altri si afferma che sia meglio morire che viver con questa condizione¹³⁷.

Intento diplomaticamente a dar seguito all'opposizione allo sfarzo della politica napoletana attiva a partire dal gennaio 1639 e filosoficamente rivolto a unire il vero, il bene e il bello, Accetto richiama sin dall'*incipit* il sofisma di matrice platonica (Platone, *Sofista*, 260c, 3-4) secondo cui il *falso dei discorsi* si origina dal *falso del pensiero*, da quella alterità tra due opzioni che si concentra nelle scelte effettuate dalla mente e si esprime nella potenza della parola: da un lato il falso, dall'altro il vero. La semplicità dialettica dello schema contrastivo vero-bene/menzogna-male era già stata distesamente trattata da Aristotele (*Metafisica* 1027b) in senso propriamente logico-noologico: il vero e il falso non sono nelle cose (quasi che il bene fosse il vero e il male senz'altro il falso), ma solo nel pensiero; anzi, per quanto concerne gli esseri semplici e le essenze, i due estremi non sono neppure nel pensiero. Significativamente Aristotele annoverava tra le "scienze pratiche" l'*etica*, che ha per fine l'agire e i suoi sicuri rivolti concreti, e la *politica*, considerata però nella sua configurazione che mira non alla prassi effettuale, ma alla determinazione del fine (il bene supremo dell'uomo) il quale, a sua volta, definisce il requisito morale di ogni azione¹³⁸. Dal momento che l'*etica*, dunque, ha per oggetto «realtà che possono essere diversamente da quelle che sono» e «la cui modalità di esistenza non è la necessità assoluta ma la contingenza», lo Stagirita sottolineava la impegnativa grandezza di quella «anonima virtù di chi dice il vero nelle relazioni sociali» (*Etica a Nicomaco* IV, 13, 1127a, 19-30), appannaggio dell'uomo «sincero sia nelle parole sia nella vita, solo perché per intrinseca disposizione è fatto così» (*Etica a Nicomaco* IV, 7, 1127b, 1-3). Il filosofo riservava un giudizio biasimevole alla menzogna (turpe di per sé), celebrando di contro la sublime arte della verità (bella e lodevole di per sé):

Parliamo ora di coloro che sono veri o falsi tanto nelle parole che nelle azioni, vale a dire nel darsi a vedere. Ora è unanimemente riconosciuto che il millantatore è persona incline a dare a vedere i titoli di gloria che non possiede;

¹³⁷ TORQUATO ACCETTO, *Della dissimulazione onesta*, IV. *La simulazione non facilmente riceve quel senso onesto, che si accompagna con la dissimulazione*, in *Politici e moralisti del Seicento*, a cura di BENEDETTO CROCE-SANTINO CARAMELLA, Bari, Laterza, 1930, p. 150.

¹³⁸ Tommaso preciserà che la *veracità* è «quella specie di verità per la quale l'uomo nel dire e nel fare (*in dictis vel factis*) si palesa quale è» e grazie alla quale «il nostro atteggiamento esterno, le parole e le azioni (*vel verba vel facta*), corrispondono debitamente, come segni, alle cose»: *S. Thomae Aquinatis In decern libros Ethicorum Aristotelis ad Nicomachum expositio*, a cura di RAIMONDO SPIAZZI, Torino, Marietti, 1964, p. 231.

il dissimulatore, al contrario, nega le qualità che possiede, o le rende minori; chi tiene il giusto mezzo, essendo un tipo d'uomo senza artefatti, è persona incline alla verità sia nella sua vita che nella sua parola, la quale riconosce di aver le qualità che possiede e non le fa né maggiori né minori. [...] Così anche chi è incline alla verità, essendo persona che tiene la via di mezzo, è lodevole, mentre entrambi coloro che sono falsi sono biasimevoli, ma di più lo è il millantatore¹³⁹.

Una singolare trasformazione della falsità in vera e propria *technè* si legge nell'*Ippia minore* (366b-368a), in cui Platone esalta la più fine abilità dell'uomo saggio che, versato nell'arte del mentire, può scegliere volontariamente e scientemente di dire il falso o il vero, proprio per il fatto che ha una perfetta contezza di entrambe le opzioni:

la stessa persona è menzognera e verace, e colui che dice il vero non è affatto migliore di chi dice il falso (366 c-d). [...] mendaci sono coloro che sanno e che, perciò, sono capaci di mentire [...]. Un uomo, dunque, incapace di mentire ed ignorante, non sarebbe mendace (366 b).

In un passaggio successivo del dialogo (372a, 6-376b, 6), Socrate asserirà che una menzogna sostenuta senza alcuna consapevolezza possa essere considerata addirittura peggiore di una bugia 'consapevole'¹⁴⁰, a riprova ancora una volta della significativa portata della consapevolezza nell'atto della produzione della falsità.

Nell'elaborazione del nuovo canone del teatro francese seicentesco di Molière e Corneille¹⁴¹, in cui entrano forti componenti del teatro pastorale italiano (in particolare il tema della trasgressività amorosa), è perfettamente riconoscibile l'intervento di una «menzogna farmaceutica»¹⁴²: una teoria che potrebbe produrre risultati altrettanto interessanti se la si estendesse alla corrispondente produzione letteraria italiana, anche alla luce del relativismo della condizione umana che innalza il «pensare per contrari» a emblema del disincanto¹⁴³, già chiave interpretativa di tutto il Rinascimento inteso nella sua complessità di *mundus imaginalis* e che non

¹³⁹ ARISTOTELE, *Etica a Nicomaco*, a cura di MARCELLO ZANATTA, Milano, Rizzoli, 2002, p. 307.

¹⁴⁰ Cfr. ANDREA TAGLIAPIETRA, *Filosofia della bugia. Figure della menzogna nella storia del pensiero occidentale*, Milano, Mondadori, 2008; cfr. anche VINCENZO SORRENTINO, *Il potere invisibile. Il segreto e la menzogna nella politica contemporanea*, Bari, Dedalo, 2011.

¹⁴¹ Cfr. FRANCESCO FIORENTINO, *Il teatro francese del Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

¹⁴² MARCO LOMBARDI, *La menzogna farmaceutica*, in *La menzogna*, cit., pp. 139-152. Sulla commistione del teatro francese del Seicento rinvio a MARC FUMAROLI, *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna, il Mulino, 1990.

¹⁴³ Cfr. CILIBERTO, *Pensare per contrari*, cit., p. 3, secondo cui «la figura e il pensiero di Giordano Bruno [restano] la chiave per comprendere le linee di fondo della intera esperienza rinascimentale. In Bruno, alla fine del Cinquecento, la dialettica tra 'disincanto' e 'furore', tra 'disincanto' e 'utopia' è costitutiva».

cessa di aderire a un concetto stringente di finzione: «la finzione imita la natura e per tale ragione la finzione può avere luogo solo laddove abbia luogo la verità delle cose»¹⁴⁴. Muovendo dall'accostamento tra Bruno e Machiavelli (quest'ultimo uno degli autori preferiti dal Nolano), il pensiero dei due filosofi riproduce il costante e continuo capovolgimento dei progetti umani, destinati a rimanere nella dimensione della speranza e dell'utopia; da tali premesse scaturiscono le controversie che rievocano la tradizione della letteratura *contra mendacium, contra hypocritas, de vero et falso bono*. Accanto alla celebrazione del trattato di Accetto, ricorderemo le considerazioni dell'*Arte della prudenza* di Baltasar Gracián che, pubblicata solo qualche anno più tardi (1647) e in un differente contesto geografico e politico, costituisce col trattato del tranese una sorta di endiadi speculativa, in cui si esalta il valore della prudenza: «saggezza più pratica consiste nel saper dissimulare; corre rischio di perder tutto chi gioca a carte scoperte. L'indugio del prudente gareggi con l'acume del perspicace: con chi ha occhi di lince per scrutare il pensiero, si usi l'inchiostro di seppia per nascondere il proprio intimo»¹⁴⁵. E la compiutezza esegetica impone di valutare la portata tutta europea del saggio (di poco precedente rispetto alle opere ora citate) *Of Simulation and Dissimulation* di Francis Bacon (1625), così da restituire più compiutamente quell'articolata *strategia del velo* che congiunge questi lavori e nella quale latamente si muovono anche influenze neoplatoniche.

All'interno della produzione letteraria sulla *prudenza* come arte politica, ancora nel Seicento, il padre gesuita Tarquinio Galluzzi nei libri di commento all'*Etica a Nicomaco* (1632) recuperava i modelli teorici di Aristotele e Tommaso e descriveva la prudenza in perfetta connessione con l'arte retorica:

Prudentia non est scientia, nec intellectus: sed convenit illi aliquo modo cum intellectu. Hic enim in principiis versatur, quorum non est demonstratio; illa autem versatur in extremis, hoc est in singularibus, quorum non est demonstratio, sed sensus non quidem externus sed intimus ille, quo prudentia velut administro proprio magis utitur, quam externo¹⁴⁶.

¹⁴⁴ ERNST H. KANTOROWICZ, *La sovranità dell'artista. Mito e immagine tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di MAURIZIO GHELARDI, Venezia, Marsilio, 1995, p. 20; cfr. MONICA CENTANNI, *Fantasmî dell'antico. La tradizione classica nel Rinascimento*, Rimini, Guaraldi, 2017, p. 141.

¹⁴⁵ BALTASAR GRACIÁN, *Oracolo manuale e arte di prudenza*, Parma, Guanda, 1986, p. 77.

¹⁴⁶ TARQUINIO GALLUZZI, *In Aristotelis libros quinque priores/posteriores Moralium ad Nicomachum nova interpretatio. Commentarii, quaestiones*, Parisiis, Cramoisy, 1632, p. 104. Cfr. GIOVANNA ZANLONGHI, *Teatri di formazione: actio, parola e immagine nella scena gesuitica del Sei-Settecento a Milano*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, p. 211 ricorda che nei *Progymnasmatum latinitatis* del boemo Iacobus Pontanus (1542-1626), un testo che ebbe largo seguito e in cui vengono esposte e commentate le regole di condotta e i precetti dell'arte della scrittura, la pratica scenica (l'*actio* scenica connessa con la suddivisione delle parti della pratica oratoria) veniva assunta come un nobilitante esercizio pedagogico «per apparire uomini liberi»: «Videmus praeterea parentes admodum desiderare, ut filii doceantur bene gestum agere, moderari manus, vultum, corpus totum, ac vocem

Galluzzi ripristinava uno strettissimo legame tra il ricorso alla virtù della prudenza e la straordinaria vocazione alla spettacolarità teatrale; in virtù di una acuta attenzione visiva, con l'accorta osservazione delle persone, delle azioni e delle cose che 'agiscono' davanti ai propri occhi, l'uomo *prudente* assume la capacità di «inter se discernere», e di stabilire quando sia di fronte a casi di simulazione e di dissimulazione e di comportarsi conseguentemente:

Quocirca prudentis viri partes sunt ac munera et antequam aggrediatur aliquid, et postquam est aggressus, diu multumque et simul omnia considerare et discretim etiam singula providenterque prospicere, et quae necessaria visa sunt, apparare, et nunc cunctari, nunc festinare, nunc insistere, nunc cedere, modo incalescere, modo refrigescere, introrsus res ipsa perspicere, ad singula intentum esse, observare tempora, locum, personas, res, negotia, inter seque discernere, vertere, etiam sese perinde ut casus, fortuna, rerum eventa, inopinatique exitus tulerint, ac nunc simulare, nunc dissimulare, dum ne id fiat dolo malo, sollicitari animo, cavere ad passus singulos, ne concidat, diligentiam ubique summam retinere, in primisque adhibere delectum, nec a se ipso discedere¹⁴⁷.

Dunque, una *letteratura come menzogna* che si manifesta quale «emblematica epifania di parole cui non si addicono buoni sentimenti e sentimento in genere, calore, verità e impegno, ma frigidità, disimpegno, finzione»¹⁴⁸: una corrispondenza sistemica di prospettive, in cui si agita un condiviso proponimento esegetico. Proprio la realtà circostante sembra, infatti, auspicare, e perfino esigere, un più marcato ricorso allo strumento della simulazione, e in particolare all'alterazione di verità psicologiche (o psichiche) o di autenticità politica e civile, sia nella dimensione del reale sia nella realtà prima immaginata nella scrittura drammaturgica e quindi rappresentata sulle tavole di un palcoscenico. Al passaggio del secolo rinascimentale, la prospettiva teatrale della follia si arricchirà di una significativa produzione di opere minori, che seppur destinate a una circolazione e a un riscontro il più delle volte locale o transitorio, testimoniano tuttavia l'espansione del filone letterario della follia a teatro. Uno «spirito mattesco» agita gli animi degli attori sulla scena e dei drammaturghi sul loro scrittoio: questi escogitano e disegnano per i loro personaggi *fuori dal mondo* i più raffinati metodi retorici della persuasione, le più energiche significazioni della parola con cui procedono all'osservazione e rappresentazione della realtà contemporanea, celando dietro la maschera del folle la libertà e il coraggio della denuncia. Le eventuali ripercussioni provenienti dal

etiam inflectere, atque variare, et in his omnibus posthabito pudore subrustico liberi esse, nihil metueret. Hoc nusquam commodius maioreque cum eorum et aliorum voluptate sit quam in theatro».

¹⁴⁷ Ivi, pp. 143-144.

¹⁴⁸ PIER VINCENZO MENGALDO, *Laboriose inezie per lettori raffinati*, in *Giorgio Manganelli*, a cura di MARCO BELPOLITI-ANDREA CORTELESSA, Milano, Marcos y Marcos, 2006, pp. 249-252, qui p. 249.

mondo della politica, e i timori per le sorti degli autori stessi invitano a «ricoprir il vero con bugie simulate»¹⁴⁹; «ammantare sotto finte follie» (*Il pazzo politico*, atto I, scena XIV) la realtà contingente rappresenterà nel Seicento lo strumento più idoneo per garantire libertà di espressione agli attori sul palcoscenico e sicurezza al drammaturgo, il quale mostra solo apparentemente di rinunciare alla più stringente lucidità razionale sua e dei suoi personaggi; in realtà non è un atto di sottomissione a un triste destino di malattia e sofferenza, ma un raffinato stratagemma per conquistare e difendere la propria libertà espressiva. Il pubblico e i lettori sono pertanto chiamati a decrittare il messaggio pronunciato: nell'*Argomento* il drammaturgo chiede loro di penetrare la verità «sotto la maschera di queste finte sciocchezze» e di cogliere l'autenticità recondita dietro la *persona* (ormai una *maschera* tipizzata) del pazzo.

¹⁴⁹ CASTOREO, *Il pazzo politico*, atto IV, scena XII: «chi non impara a ricoprir il vero/ con bugie simulate,/ la scienza di regnar mai non apprende».

3.

LA CAUTELA POLITICA.
DAL FINGERE PER REGNARE AL FINGERE PER VIVERE

In un passaggio della rappresentazione de *Il pazzo politico* (atto I, scena VI) del veneziano Castoreo solamente il pubblico e l'autore riescono a dominare la perfetta verità e le sue più recondite sfaccettature contenute nelle parole capovolte del pazzo, permettendo così di introdurre gli spettatori o gli eventuali lettori all'interno del gioco della *fictio* poetica, cioè di un'altra consapevole alterazione dell'oggettività (reale e drammaturgica insieme): perciò, quello che i personaggi del dramma compiono sulla scena non è una piena verità, ma una realtà molteplicemente *ficta*, ovvero falsa perché alterata dalle parole di un pazzo, simulata per la stringente necessità politica, alterata nella dimensione drammaturgico-poetica. Nel 1660 viene rappresentata a Venezia *La pazzia in trono overo Caligola delirante* di Domenico Gisberti (1635-1677) con le musiche di Francesco Cavalli nel teatro di Sant'Apollinare «per virtuosa ricreazione delli Signori Academici Imperturbabili».

L'opera di stile recitativo (si tratta di un melodramma in musica ovvero un *dramma di parola*), è frutto della feconda penna di Domenico Gisberti, segretario e poeta di corte presso il duca Ferdinando Maria di Baviera; la *fabula* rappresentata è imperniata intorno alla figura di «una bestia mascherata da Imperadore», la quale diviene delirante «per colpa di Cesonia, l'Imperadrice consorte, imperocché ella per farsi amare, gli diede una bevanda che lo privò dell'uso della ragione e che 'l fece commettere eccessi degni dell'abbominatione di tutto il Mondo». Il ricorso all'espedito sovranaturale della pozione magica si connette alla consuetudine del racconto epico (ma richiama anche una eco mandragoliana¹) cui ben si co-

¹ Nella canzone che chiude l'atto terzo della *Mandragola*, Machiavelli compone un inno all'inganno ben condotto e retto dalla ragione fraudolenta di Ligurio (*alter ego* dell'autore nella commedia): «Così soave è l'inganno/ condotto al fine immaginato e gradito/ perché spoglia gli altri dall'affanno,/ e fa dolce ogni cibo amaro./ O rimedio alto e raro,/ tu mostri la strada dritta alle anime erranti; tu, con il tuo gran valore,/ nel far beato altrui, fai ricco Amore;/ tu vinci, soltanto con i tuoi santi consigli,/ le pietre, i veleni e gli incanti». Nella dimensione *allegorico-politica* della commedia in cui lo scrittore fiorentino intenderebbe mostrare come la vita privata sia regolata dalle medesime forze e logiche già evidenziate nella vita pubblica, il tema dell'inganno e della beffa

niuga, ancora in ottica machiavelliana, la sintomatica esclamazione «quant'è vero, che la Corte/ è il macello dell'onore». Dunque, l'antica massima tacitiana cara a Machiavelli *Qui nescit dissimulare, nescit imperare* (che rappresenta la base ontologica della politica secondo cui *la menzogna del potere è il potere della menzogna*), subisce una decisa trasformazione sino a estendere la validità del dettato etico alla mera quotidianità di ogni individuo: *Qui nescit fingere nescit vivere* appunto. Le inevitabili variazioni trovano un'efficace attestazione nel tessuto culturale (oltre che ideologico) anche nelle scene della seconda metà del Seicento.

Il libretto *La pazzia in trono ovvero Caligola delirante* del veneziano Gisberti era destinato alla rappresentazione nel teatro di Sant'Apollinare a Venezia nel 1660, ed è incentrato sulle folli vicende raccontate dalla storiografia di Svetonio, «decantate con riso» da Giovenale e rappresenta un caso di longevo successo sulle scene, visto che fu portato in scena sino al 1714 a Napoli con le musiche di Antonio Orefici². *L'opera di stile recitativo* narra le sorti di Gaio Caligola, figlio di Germanico, imperatore alla morte di Tiberio, nel 37 d.C., sotto l'effetto di un filtro d'amore con lo scioglimento finale in cui l'amore trionfa tra Erodiade e Agrippa, Pisone e Orestilla («si scioglie il tutto: e reso Caio al Trono, trionfa con Amor Pace e Perdonò»).

Il testo ha vissuto una ondivaga sovrapposizione tra il *Caligola delirante* di Gisberti e di Nicolò Beregan – presunto autore del testo musicato dal compositore genovese Giovanni Maria Pagliardi (1637-1702) – ritenuto il primo veneziano a utilizzare la dicitura di *melodramma*. Sembra fugare ogni equivoco e risolvere la dualistica omonimia fra le opere lo stesso Gisberti³ che, nella raccolta delle *Poesie drammatiche comiche nuove* (Monaco 1675), darà notizie più circostanziate in merito alla composizione della *Pazzia in trono*:

giungevano a Machiavelli dalla consuetudine con i novellatori toscani del Trecento e in particolare col *Decamerone* (in particolare le giornate VII e VII e i tipi umani di ser Ciappelletto con la sepoltura del notaio, Andreuccio da Perugia e la prostituta siciliana Fiordaliso, l'irreprensibilità etica di Nastagio degli Onesti, la scaltrezza di Frate Cipolla tra la penna dell'angelo Gabriele i carboni del martirio di san Lorenzo): PASQUALE STOPPELLI, *La Mandragola: storia e filologia della commedia con l'edizione critica del testo secondo il Laurenziano Redi 129*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 114; FABIO FROSINI, *Contingenza e verità della politica: due studi su Machiavelli*, Roma, Kappa, 2001, pp. 20-62.

² DINKO FABRIS, *Recensione a FRANCESCO CAVALLI, La circolazione dell'opera veneziana nel Seicento*, Napoli, Turchini edizioni, 2005, in «Recercare», XIX (2007), 1-2, pp. 235-237.

³ Il testo de *La Pazzia in trono* è stato letto nella edizione DOMENICO GISBERTI, *Talia. Poesie drammatiche, comiche nuove*, Monaco di Baviera, per Giovanni Jaecklino, 1675, I, pp. 199-318. Del testo probabilmente opera di Nicolò Beregan confuso con quello di Gisberti si è consultata l'edizione veneziana del 1672 *Caligula delirante: melodrama da rappresentarsi in musica, nel Teatro famoso Grimano di SS. Giovanni, e Paolo, l'anno M.DC.LXXII*, in Venetia, presso Francesco Nicolini, 1672. Sulla questione della attribuzione del *Caligula delirante* cfr. Pagliardi Giovanni Maria, a cura di ANDREA GARAVAGLIA, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2014, 80, pp. 306-309; cfr. SIMON TOWNELEY WORSTHORNE, *Venetian Theatres: 1637-1700*, in «Music & Letters», XXIX (1948), 3, pp. 263-725.

la *Pazzia in Trono*, ovvero il *Caligola Delirante*, che anche potevasi dire i Delirii di Caligola Amante, è una Comedia di Stile Recitativo, e recitossi in Vinetia nel Teatro di S. Apollinare dall'Academia de' Signori Imperturbabili, quindici anni sono, in soli quindici giorni precipitosamente composta. Tanto notifico al mio lettore, acciò sappia che non è copiato il mio titolo né la pazzia dal Caligola ultimamente condannato ad impazzir su le venete scene da più valorosi poeti⁴.

Introducendo l'opera e difendendo la sua *verisimilitudine*, Gisberti presenta un imponente catalogo lessicale dell'imperatore, agitatore delle folle amato dall'esercito, completamente adagiato sull'illustrazione della *natura crudele e viziosa* di svetoniana memoria⁵. L'imperatore è apostrofato come «bestia mascherata da imperadore», come «coronato mostro», epiteti che richiamano e confermano la brutalità tramandata dalla memoria storica; ma l'insistenza sulla famigerata crudeltà di Caligola è utile a Gisberti per perseguire l'obiettivo poetico della *verisimilitudine*, di adesione alla verità alla storia e di utilità per i lettori e gli spettatori della commedia. In un contesto tipicamente melodrammatico, all'altezza della metà del Seicento, questo dramma recitativo in musica destinato alla circolazione nella progredita e aperta Repubblica di Venezia, inneggia alle potenzialità gnomiche del genere comico: «le brutalità di questo Coronato Mostro sono infinite; e solo alcune se ne sceglierà la Comedia per instruire e mentire sulla verità», per elevare questo «idolo della pazzia» a monito per tutte le generazioni di regnanti e potenti. Il tessuto narrativo della *fabula* si distende sull'ingombrante figura di Caligola ritraendolo nella violenta evoluzione delle sue varie fasi, dal delirio d'onnipotenza al capriccio d'amore di *princeps* sanguinario, la sua vocazione alla «brutalità» e alla violenza,

⁴ GIBERTI, *Talia. Poesie drammatiche, comiche nuove*, cit., p. 5. Nel *Catalogo di tutti i drammi per musica recitati ne' teatri di Venezia dall'anno 1637 in cui ebbero principio le pubbliche rappresentazioni de' medesimi fin all'anno presente 1745*, Venezia, presso Antonio Groppo, 1745, pp. 473-482 si legge che «questo dramma non fu stampato in Venezia come tutti gli altri, si trova solamente nel Tomo intitolato Talia nelle Poesie del Gisberti stampate in Monaco nell'anno 1675».

⁵ SVETONIO, *Vite Dei Dodici Cesari*, IV, 11; 50-51: «11. Tuttavia neanche a quel tempo poté frenare la sua natura crudele e viziosa: assisteva con il più vivo piacere alle esecuzioni e ai supplizi dei condannati, passava le notti tra taverne e adulteri, mascherato con una parrucca e un lungo mantello e si appassionava per le arti della scena, per la danza e per il canto; Tiberio tollerava ben volentieri questa sua condotta, sperando che questi divertimenti umanizzassero un poco il suo carattere feroce, perché il vecchio perspice lo aveva talmente penetrato che parecchie volte disse chiaramente che Gaio viveva per la sua rovina e per quella di tutti e che allevava una vipera per il popolo romano, un Fetonte per l'universo. [...] 50. Quanto al volto, per natura orribile e ripugnante, si sforzava di renderlo ancora più brutto studiando davanti allo specchio tutti gli atteggiamenti della fisionomia capaci di ispirare terrore e paura. [...] Lui stesso si era accorto del suo disordine mentale e più di una volta progettò di ritirarsi per snebbiarsi il cervello. Si crede che sua moglie Cesonia gli fece bere un filtro d'amore, ma che ciò lo rese pazzo. 51. Si potrebbe giustamente attribuire al suo disordine mentale il fatto che in lui si unissero due vizi completamente opposti, da urla parte un'estrema insolenza e dall'altra una paura eccessiva».

il desiderio di successo presso le classi popolari e l'esercito, la sua vocazione al dominio assoluto dei sudditi.

Il tema centrale è, dunque, il «forsennato» amore che sferza il cuore dell'imperatore e che si riassume (con una energica elevazione spettacolare) nelle bende che gli coprono gli occhi e che lui stesso si è messo; e in questa autoimposta cecità, la visione realistica scende negli occhi dell'anima che possono scrutare le profondità recondite della sua inquietudine:

spargo così le mie querele al vento,
forsennato non sai
che non si veggon mai
la beltà di lassù con occhi umani,
e son dell'alma i tuoi desiri insani?
Chiudi Monarca i lumi,
se scorger brami innamorati i Numi (*si benda*).

E in un passaggio appena successivo emergeranno anche prospettive di chiaro sapore shakespeariano:

amo, o parmi d'amar? Ardo, o non ardo?
sono amante, o non sono?
... tutto lacci mi affliggo;
tutto fiamme divampo,
e non ho chi mi prenda,
e non so chi m'accenda! (atto I, scena I).

L'invadente imponenza della personalità dell'imperatore convince persino la moglie Ausonia che, attonita di fronte al suo «re forsennato» che la scambia per Venere, per evitare che si svegli da questo folle sonno della ragione, acquista anch'ella la dote di una prudente finzione («finger mi giova e con prudenti inganni/ schernire i Dii tiranni»), assecondandolo e accettando di farsi scambiare per la dea. Di ben altro tenore, invece, la scena seconda dell'atto primo in cui si trovano a colloquio l'eunuco Pallante e il gobbo Macrone: quest'ultimo, in virtù della bellezza del giovane, dichiara un suo pensiero sensuale («e mi cresce ogni giorno il desiderio»), peraltro condiviso all'interno della corte, ovvero «che ogn'un Dama ti crede, e non Augello». Il povero eunuco Palante non può che difendersi invocando la follia di Macrone («Pazzia d'un tuo pensiero/ io son uomo da vero»), intonando, infine, una specie di disincantato ritornello sulle folli e visionarie storture che albergano nelle corti: «quanto è vero che la Corte/ è il macello dell'onore!».

* * *

Una feconda galassia di autori minori con le loro feste musicali, drammi a lieto fine, opere sceniche, libretti di melodrammi, azioni compone un quadro tematicamente e ideologicamente organico, pur nel rispetto dionisiottiano delle relative peculiarità temporali e geografiche (da Venezia al Regno di Napoli): l'opera in prosa *Amare e fingere* di Domenico Antonio Parrino detto Florindo, comico di sua maestà la regina di Svezia, tradotta dall'idioma spagnolo, in Venezia, per il Zini 1675; *Chi non sa fingere, non sa vivere ovvero Le cautele politiche*, opera in prosa, Bologna, Longhi, 1679 di Giambattista Ricciardi⁶; *Amare e fingere*, dramma recitativo per il teatro del Falcone, Genova, Casomara, 1695 con gli altri drammi dello stesso di Giovanni Andrea Spineda genovese; *Il fingere per vincere*, opera scenica di Ignazio Capaccio (nipote del più famoso Giulio Cesare Capaccio) edita a Napoli nella stamperia Porpora e Troyse nel 1697; *Il fingere per vincere*, azione scenica di Pietro Mancuso (1636-1713), stampata a Palermo per Domenico Cortese nel 1705; *Il fingere per vivere* di Raffaele Tauro, Napoli, per Luigi Mutio, 1695 poi ristampata nel 1701; *Chi non sa fingere, non sa vincere* del librettista e abate (molto attivo in Veneto) Pietro Romolo Pignatta (1600?-1700?), dramma musicale da rappresentarsi nella città di Vicenza per il Carnevale del 1697 e pubblicato a Venezia presso Antonio Tivani nel 1698; *Chi non sa' fingere viver non sa'*, partitura musicale di Marc'Antonio Ziani (ca. 1653-1715), con libretto attribuito al compositore veneziano Aurelio Aureli (ca. 1630-ca. 1708, membro dell'Accademia degli Imperfetti e forse anche dell'Accademia degli Incogniti), rappresentato nel 1679 a Venezia nel Teatro Santi Giovanni e Paolo (di proprietà della famiglia Grimani), ma intorno al quale ancora sussistono dubbi per una sicura attribuzione; *Chi non sa fingere, non sa vivere*, opera teatrale in prosa del frate minore conventuale Gerardo Ansaldi stampata a Catania, per Paolo Bisagni nel 1688 e di cui dà notizia Leone Allacci nella sua *Drammaturgia*⁷, in cui viene anche citata l'opera teatrale in prosa *Chi non sa fingere, non sa vivere* di Pompeo di Montevecchio, di Fano, membro dell'Accademia dell'Arcadia con il nome di Fertilio Lileo⁸; e infine, la commedia in prosa *Amar è fingere*, Napoli, Muzio, 1720 di Biagio de Calamo, pseudonimo dietro cui si celava il commediografo napoletano Giacomo Badiale, avvezzo al ricorso ai temi tipici del teatro napoletano (il servo sciocco, la sventura degli umili) quanto alla «satira politica (la cattiva sorte dei cortigiani, la corruzione dei ministri, la fatalità della ragion di Stato)»⁹.

⁶ LEONE ALLACCI, *Drammaturgia, accresciuta e continuata fina all'anno MDCCLV*, in Venezia, presso Giambattista Pasquali, 1755, p. 184.

⁷ Ivi, pp. 183-184.

⁸ Gerardo Ansaldi prese parte all'Accademia degli Infecondi di Roma, dei Riaccessi di Palermo e all'Officina di Messina. Cfr. ivi, p. 135 e pp. 182-183; *La Biblioteca francescana di Palermo*, a cura di DIEGO CICCARELLI, Palermo, EBF, 1995, p. 107; MARIA GRAZIA PROFETI, *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Firenze, Alinea, 2009, I, p. 53 e n. 34.

⁹ ENZO NOÈ GIRARDI, *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., 1963, IV, pp. 76-77.

A queste opere drammaturgiche, raccolte secondo un criterio di selezione tematico, differenti per committenza, composizione e destinazione, restituiscono la traccia unificante del teatro di imitazione spagnoleggiante ancora attiva nel XVIII secolo ad esempio nei drammi di Carlo Gozzi¹⁰ e nella trattatistica drammaturgica¹¹, ma attuando un importante scarto finale: la finzione non è più solo denunciata nella sua ingombrante e ineluttabile presenza nella vita (quella reale falsa e quella *ficta*, simulata e portata sulle tavole del palcoscenico); essa è divenuta (proprio perché ineludibile) uno strumento non più utile esclusivamente alla gestione del potere, ma connotata ora come il soffio vitale per l'esistenza stessa (o la sopravvivenza) dell'uomo nel mondo contemporaneo.

Il complesso sistema dei rapporti tra la simulazione e la politica, tra la finzione *della* scena e la finzione *sulla* scena, tra la follia come finzione della *sanitas* e la follia simulata come strumento di potere, tra la *fictio* diegetica del teatro e quella della vita reale trova un significativo campo di azione nel teatro seicentesco. Lo spettro che aleggia su tutta questa discussione è chiaramente quello machiavelliano, modello archetipico di ogni simulazione in campo etico-politico, pur al netto delle mode teatrali francesi e spagnoleggianti. Ma nel complicato e annoso rapporto tra etica e sistema di potere, sia nel campo della rappresentazione sia nella dimensione scenica, dalla metà del Seicento, «il grande secolo della dissimulazione»¹², l'altro testo che connota il successivo pensiero intellettuale è il trattato di Torquato Accetto *Della dissimulazione onesta* (1641), in cui il meditato ricorso alla simulazione diviene garanzia di esercizio della libertà. Si pone, dunque, una distinzione tra un pessimismo antropologico intriso di tacitismo, da cui scaturisce la simulazione machiavelliana, e una dimensione compiutamente etica del tranese che così scrive:

Ma più dura è la fatica di dover pigliare abito allegro nella presenza de' tiranni, che soglion metter in nota gli altrui sospiri, come di Domiziano disse Tacito: Praecipua sub Domitiano miseriarum pars erat videre et aspici, cum suspiria nostra subscriberentur, cum denotandis tot hominum palloribus sufficeret saevus ille vultus et rubor, a quo se contra pudorem muniebat. Si che non è permesso di sospirare quando il tiranno non lascia respirare, e non è lecito di mostrarsi pallido mentre il ferro va facendo vermiglia la terra con sangue innocente, e si negano le lagrime che dalla benignità della natura son date a' miseri come propria dote per formar l'onda che in così piccole stille suol portar via ogni grave noia e lasciar il cuor, se non sano, almen non tanto

¹⁰ PIERMARIO VESCOVO, "Alcune reliquie de' teatrali spettacoli spagnuoli". Da uno "spagnolismo" a un altro, in Carlo Gozzi. *I drammi "spagnoleschi"*, a cura di SUSANNE WINTER, Heidelberg, Winter, 2008, pp. 57-72.

¹¹ VICENTE GONZALEZ MARTIN, *El teatro español e italiano en el siglo XVIII*, in *El teatro italiano (Actas del VII Congreso nacional de Italianistas)*, a cura di JOAQUÍN ESPINOSA CARBONELL, Valencia, Universitat de València, Departament de Filologia Francesa italiana, 1998, pp. 281-294.

¹² GIOVANNI MACCHIA, *Le vie del potere*, introduzione a GIULIO MAZZARINO, *Breviario dei politici secondo il cardinale Mazzarino*, Milano, Rizzoli, 1981, p. XVIII.

oppresso» (*Della dissimulazione onesta*, capitolo XIX: *Del dissimular all'incontro dell'ingiusta potenza*).

È proprio grazie al trattato di Accetto che oggi si può rimettere in discussione – secondo Rosario Villari – l'idea di dissimulazione come «salvaguardia della libertà interiore»¹³, suggerendo una linea evolutiva del pensiero filosofico politico che va da Gracián, a Virgilio Malvezzi, a Bacone, a Campanella.

* * *

In linea con altre opere sin qui presentate, e perfettamente aderente al gusto del pubblico e della scuola drammaturgia toscana di metà Seicento, la commedia *Chi non sa fingere non sa vivere, ovvero Le cautele politiche* del pisano Giovan Battista Ricciardi (1623-1686) segna un ulteriore momento dell'ampia e articolata fase delle riscritture del teatro spagnolo in Italia¹⁴. La commedia accoglie al suo interno la maschera-personaggio del servo buffo Trespole intorno al quale Ricciardi aveva già composto altre opere¹⁵, tutte in un certo modo non soltanto compromesse col dominante modello spagnolo, quanto attente anche a riprodurre nei contesti moderni e italiani (e in particolare nei confini di quella Firenze «città vaghissima di veder sempre nuovi componimenti teatrali»¹⁶) i temi centrali della drammaturgia seicentesca: *L'amor gran veleno e medicina degli intelletti, ovvero il Trespole tutore, Trespole cittadino in villa, La forza del sospetto, ovvero il Trespole hoste; Le cautele politiche*, invece, scritta su ispirazione della *Cautela contra cautela* di Tirso de Molina, appare piuttosto una riscrittura drammaturgica da Antonio Mira de Amescua¹⁷.

Nel territorio letterario e rappresentativo della seconda metà del Seicento fiorentino va ricordata anche la figura di Andrea Belvedere (1652?-1732), pittore poi piegatosi alla passione per l'arte drammatica che aveva allestito una compagnia

¹³ ROSARIO VILLARI, *Breve riflessione sulla Dissimulazione onesta di Torquato Accetto*, in «Les Dossiers du Grihl», 2009, 2, dossiersgrihl.revues.org/3673.

¹⁴ Si veda, inoltre, MARIA GRAZIA PROFETI, *La recepción del teatro áureo en Italia. Apéndice: el teatro áureo en Italia. Traducciones modernas, in Calderón en Italia. La Biblioteca Marucelliana*, Firenze, Alinea, 2002, pp. 11-42; EAD., *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, cit., *infra*. Sulla drammaturgia del Ricciardi cfr. NOEMI DI MURO, *Il teatro di Giovan Battista Ricciardi (1623-1686). Il linguaggio comico del Trespole*, in «Biblioteca Teatrale», 1999, 49-51, pp. 145-193.

¹⁵ Il corpus di queste commedie si legge in PROFETI, *Commedie, riscritture, libretti*, cit., pp. 41-43.

¹⁶ Ivi, p. 39.

¹⁷ Ivi, pp. 53-54. Cfr. inoltre NICOLA MICHELASSI-SALOMÉ VUELTA GARCÍA, *Il teatro spagnolo sulla scena fiorentina del Seicento*, in «Studi secenteschi», 2004, 45, pp. 67-137; EID., *Giovan Battista Ricciardi traduttore di Antonio Mira de Amescua: "Le cautele politiche" (1651)*, in *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVII)*, a cura di VALENTINA NIDER, Trento, Università degli studi di Trento, Dipartimento di studi letterari, linguistici e filologici, 2012, pp. 1-30.

di filodrammatici con lo scopo di combattere la prepotenza dei drammi di cappa e spada spagnoleggianti in nome del «naturale»; tra i vari drammi ‘raffazzonati’ da differenti e insondabili modelli spagnoli, vi è proprio la commedia *Chi non sa fingere non sa vivere* di cui diede notizia nelle sue ricerche erudite Benedetto Croce¹⁸, erroneamente attribuendola ad Andrea Belvedere, ma che rientrerebbe in un gruppetto di drammi solo portati in scena (e ridotti al gusto delle scene italiane) dalla compagnia dello stesso e che, invece, sarebbero opera del pisano Giovanni Battista Ricciardi. Il testo delle *Cautele politiche* fu composto per il carnevale 1651 (stampata la prima volta a Perugia presso gli Eredi Zecchini nel 1672) e venne rappresentato sino ai primi del Settecento negli ambienti accademici toscani: in particolare fu messa in scena dagli Accademici Imperfetti di Firenze (1673), dai Paggi di Palazzo Pitti (1699) e nell’accademia degli Stravaganti di Pisa.

Ricciardi appartiene a quella attivissima schiera di drammaturghi cresciuti all’ombra di Giacinto Andrea Cicognini (il figlio di Jacopo), i quali impressero una determinante accelerazione di diffusione del *teatro spagnolo in Italia*, cimentandosi nell’ambizioso progetto di mediazione tra il modello spagnolo del *teatro aureo*, la tradizione comica italiana e le mutazioni del gusto del pubblico italiano contemporaneo.

Le *Cautele politiche*, portate in scena dal 1651 ma pubblicate solo nel 1672 a Perugia e composte per una ricreazione accademica, hanno per protagonista Alfonso re di Napoli e trasferiscono nel gusto italiano il modello della commedia *Cautela contra cautela* dello spagnolo Mira de Amescua. Il tentativo operato dal Ricciardi, in alternativa alle indicazioni di Cicognini, era quello di restituire al genere comico uno stato più indipendente dalla drammaturgia spagnola e spagnoleggiante, più rispettoso delle indicazioni normatrici aristoteliche, in cui viene meno l’attenzione morale del modello originale iberico.

* * *

Recuperando i temi e gli stilemi della drammaturgia spagnola del *siglo de oro* attivi anche all’interno del teatro napoletano di imitazione spagnola, nel 1673 Raffaele Tauro¹⁹ dà alle stampe per i tipi dell’editore napoletano De bonis il dramma *Il*

¹⁸ BENEDETTO CROCE, *I teatri di Napoli*, Bari, Laterza, 1916, p. 150.

¹⁹ Sulla biografia di Raffaele Tauro rimando *sub voce* ai repertori di NICCOLÒ TOPPI, *Biblioteca napoletana et apparato a gli huomini illustri in lettere*, Napoli, Bulifon, 1678; ALLACCI, *Drammaturgia*, cit., col. 355 (con datazione al 1663); CAMILLO MINIERI RICCIO, *Memorie storiche degli scrittori nati nel Regno di Napoli*, Napoli, Tipografia dell’Aquila, 1844; CARLO VILLANI, *Scrittori e artisti pugliesi antichi, moderni e contemporanei*, Trani, Vecchi, 1904. Nel celebre trattato *Dell’arte rappresentativa*, Napoli, Mutio, 1699, pp. 62-63, Andrea Perrucci annovera Tauro tra «coloro che hanno tradotto dallo Spagnolo, e d’indi fatte nostre quelle bellissime invenzioni, con aggiugnervi qualche gala della propria guardarobba, e vestirle all’uso per non sembrare barbare, l’hanno fatto vedere su i Teatri degne di tutti gli encomii, come hanno fatto il Conte Tesauro, il Marchese Bentivolgi, il Cicognini, il Marchese Bartolomei, il Tauro, il Canonico Celano».

fingere per vivere. Il drammaturgo pugliese (nato a Bitonto nel 1604), fu accademico degli Infiammati presso la cittadina barese ed è ricordato per *La Falsa astrologia ovvero il Sognar vegggiando*, chiaramente una riscrittura de *La vida es sueño* (1635) di Pedro Calderón de la Barca (di cui vengono ripresi e plasmati segni e simboli evocativi introdotti per la prima volta in Italia grazie alla traduzione di Giacinto Andrea Cicognini del 1663²⁰), testimonianza dell'adesione alla moda della pratica spagnoleggiante del teatro meridionale intorno alla seconda metà del Seicento²¹. Di là dall'evidente giogo dell'imitazione spagnola, il testo di Tauro, una «parodia del cerimoniale serio» (Bachtin), presenta nel titolo la variante *vivere* in loco di *vincere* sin qui incontrato; la differenza probabilmente supera la mera opzione lessicale. La più raffinata scrittura di Tauro rispetto ai coevi Mancuso e Capaccio riesce a mescolare la sapienza della drammaturgia politica seicentesca, la dimensione drammatica della finzione e della simulazione, l'*insania* della follia, addirittura con la freschezza del dialetto napoletano²², non esente da certe compromissioni con la scuola di Giambattista Basile, e di cui si fa interprete il personaggio di Boldone, cuoco napoletano del principe, cui spetta la tirata finale dell'opera anche in ossequio all'intento parodico-dialettale (e a una flessione quasi municipalistica) del testo di Tauro.

L'afflato politico e il sentimento amoroso trovano una perfetta combinazione nell'intreccio che Tauro riprende dal modello de *El Cuerdo Loco (Il sano pazzo)* di

²⁰ *Drammi di Pedro Calderón de la Barca*, I. *La Vita è un Sogno, Il Mago Prodigioso*, tradotti da ANGELO MONTEVERDI, Firenze, Battistelli, 1920, p. 58 sgg. Sull'influenza del teatro spagnolo in Italia cfr. BENEDETTO CROCE, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1917; ROSARIO VERDE, *Studi sull'imitazione spagnola nel teatro del '600: G.A. Cicognini*, Catania, Giannotta, 1912.

²¹ *La falsa astrologia ovvero Il sognar vegggiando, commedia del Sig. Raffaele Tauro, Gentil'buomo, & Accademico degli Infiammati della Città di Bitonto*, in Napoli, per Novello de Bonis, 1669. Cfr. VITTORIO BODINI, *Segni e simboli nella "Vida es sueño"*, Bari, Adriatica, 1968. Sui rapporti con la tradizione calderoniana e con il contesto contemporaneo cfr. GIANNI SPALLONE, *La «Falsa astrologia» di Raffaele Tauro e la «Vida es sueño»*, in «Studi di letteratura spagnola», 1968, 70, pp. 1-2 e 59-109: «nella seconda metà del Seicento, a Napoli, ma anche in altre città e regioni d'Italia, come Roma e Firenze, alcuni laboratori teatrali producevano e mettevano in scena falsi Calderón, falsi Lope, falsi Tirso (anche attraverso l'attività truffaldina di memorizzatori abusivi, spie di teatranti disinvolti, in grado di imparare e ritrascrivere all'impronta intere opere – scatenando problemi secondari di furti, edizioni pirata, ecc.) inaugurando così un particolare genere spurio, adulterino e contaminato, che tanto per delimitare i confini del discorso, si può definire "Teatro italo-napoletano di imitazione spagnola" in cui autori, attori, personaggi si costituiscono a tutti gli effetti come il rimedio che la cultura italo-napoletana-spagnola aveva escogitato contro l'invasione del formalismo, della liturgia e dell'ideologia correnti. [...] in questo contrasto tra liturgia e popolarità/popolarismo, una commedia come *La falsa astrologia* viene allora a rappresentare un momento d'incontro non tanto tra la Spagna e l'Italia, ma tra la cultura napoletana e la vita cittadina» (p. 113).

²² Cfr. SERENA MAGNAGHI, *Lope de Vega en los escenarios neapolitanos, Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos 16.-18.)*, a cura di CHRISTOPHE COUDERC-MARCELLA TRAMBAIOLI, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2016, pp. 159-175.

Lope de Vega del 1594 circa, addirittura superando l'archetipo in quanto a complicazione della trama. L'azione si svolge nella corte d'Albania il cui Principe (in Lope de Vega, è Antonio, figlio dello scomparso re Filippo) è innamorato di Lucinda, sorella del conte d'Argiro che ne osteggia l'unione. Alla fedele ripresa del testo di Lope de Vega, Tauro aggiunge una terza coppia di innamorati: Tristano, ovvero Alboino figlio del marchese di Licostone servitore del duca, e Oldespina, ovvero Onoria sorella del principe e creduta Turca; la stessa Oldespina finge di essere innamorata del principe per evitare di essere riportata al serraglio di Damasco (dando un tono di romanzesco alla storia e ricordando le funzioni del *pericolo Turco* e della peripezia nella struttura della fiaba di Propp), mentre il principe dissimula di ricambiare l'amore per evitare di cedere la donna all'ambasciatore di Siria e, dunque, ammettendo una *diminutio* del proprio potere. A sua volta Oldespina non riconosce Tristano, il quale frattanto si era finto servo per osservare le mosse della donna, in accordo con Lucinda, gelosa di un presunto amore col principe. Dall'intricata vicenda si distacca, come anticipato, la dimensione realistica e oggettiva del cuoco napoletano Boldone, al quale Tauro affida (con la consapevolezza di rivolgersi a un pubblico ampio e ben individuato, il popolo, il nuovo protagonista che si affaccia sulle scene della vita e della società) la testimonianza di una realtà lontana dai giochi del potere, dall'assurdità degli infingimenti e delle pazzie che si producono a corte, in ciò probabilmente segnando lo scarto maggiore con l'originale spagnolo e proiettandosi in una dimensione già pienamente settecentesca. Il nucleo diegetico dell'opera si concentra perciò sul lungo monologo del principe d'Albania di fronte al conte di Argiro, fratello di Lucinda, la donna di cui è innamorato e che emette massime sentenziose dalla validità universale.

Non è cieca la notte, se tanto vede, né sono io cieco fra l'ombre, se tanto vedo di notte, cieca è la mia perversa Madrigna, che non vede il proprio decoro, e pensa di occiecicare il mio, non si viddero mai le Regie piene di veleno, se non col fiato di queste Arpie, né l'aure serene di prosperosa Corte soffrir contagio lugubre, se non corrotte da fecciosi vapori di queste pesti. In cieca stanza trovo costui a sorte, cerco saper chi sia, e tace, la mia Madrigna importuna risponde, m'impedisce la riconoscenza, si frammette, s'inoltra, mostra spiacerle l'incontro, mai sodisfatta si parte, argomenti so io di poco onorevoli conseguenze, pur taccio, pur soffro, pur celo il sospetto, pur m'oppongo alle morsicature della maligna serpe con l'antidoto della finzione, e penso col mio sangue attossicato addormentar le furie, che m'agitano il core, finché dalle sue importune maniere svegliato a tempo opportuno, sia ministro di mie vendette. Soffrirò, tacerò, osserverò, fingerò, che la balia della prudenza è la simulatione, e lo più fido gabinetto d'un Principe è un simulato letargo²³.

²³ RAFFAELE TAURO, *Il fingere per vivere*, Napoli, per Luigi Mutio, 1695, pp. 4-5.

Non casualmente il dramma prende avvio con l'immagine del principe con un mantello per coprirsi il viso e Lucinda («imparate a vaneggiare») che dibatte col fratello conte d'Argiro (pronto a uccidere il principe) ricordandogli come ogni verità (da quelle più apparenti agli intimi segreti degli affetti) sia nella corte alterata («avvertite che siamo in Corte, questi vostri motivi sono norma d'errori... però pensate che a' Cortigiani non mancano fantasie, cercare d'investigarle è opra da sfacendati»). La *fabula* si riveste anch'essa di tale copertura, condotta sul duplice piano della finzione di gesti e parole e impernata sul principio della costante alterazione di quel che si vede sulla scena e perfino nei sogni:

DUCA: e pur parli di sogni, non sono sogni ch'io narro.

TRISTANO: Sono deliri di mal pensate offese; hor'io dirò con voi che il Principe sia l'offeso, e che pensi di vendicarsi, sin' adesso è pensiero; i periodi della vendetta, la gravezza dell'offesa, non si restringono in atomi, né questa frettolosa camina. Il pretesto dell'honore offeso è una peste che s'attacca alla posterità, il silenzio può dileguarla, l'antidoto del fingere, la sana: s'ammustisce il Principe, e finge, e voi fingete ancora, vi licentia da lui, e voi licentiate da voi Rosania. Pensate, signore, che un errore emendato col pentimento innamora il Cielo e si fa norma delle virtùdi (atto I, scena X).

La finzione emerge come antidoto ai peggiori mali che si annidano nella corte (la violenza, l'usurpazione, la macchinazione) ed essa è l'indispensabile 'ammanto' per i sentimenti più puri come il dolore, il lutto o l'amore poiché tutto è sottoposto a una prospettiva di vendetta e di rivalsa e soltanto la simulazione aiuta e garantisce nell'esteriore e protetta segretezza che riesce ad assicurare.

Non più mi affollate pensieri, io bene intendo, havrò petto, haverò cuore di vendicare la morte del mio caro Alboino, questa imagine di nuovi Amori mi fa sperare benigna sorte, e mi insegna a fingere per non morire, spero tramare con sembianza di gioie ombre funeste al tiranno crudele, che mi privò ad ogni mio bene, e tu forse ombra dolente del mio caro Alboino, che mi accompagni pietosa, seguendo le mie infelici vestigia, m'ispiri nel petto generosi motivi, per sacrificare al tuo sdegno l'anima infame di spietato Signore. Dagli amori, che io credo nel Principe verso di me, dalle mie finte lusinghe impararanno le Furie arti più degne per una giusta vendetta, se il principe m'ama, io fingerò d'amarlo, e con tal arte, che spreggi le richieste del grande Amuratte, che non permetta il mio ritorno, che mi richiami per sua, che s'infellonisca nell'armi, che non più cerchi far tregua, che altro non chiegga, che sangue, altro non trami, che morte, e che a tal segno si spinga, che possa, tra mille schiere d'armati penetrare a troncar quella mano, per cui cadde trafitto il mio diletto Alboino; e se la sorte non mi inganna, saprò ancor'io cinger spada, sprezzar le morti, e atuffar lo sdegno mio nel sangue dell'infame Tiranno. Amore tu che m'insegnasti a brugiare in teneri ardori, e che hora in robusti pensieri ad odiare m'inviti, deh non mi abbandonare nelle rovine altrui, se nelle mie fusti sì pronto, porgi al dire, al mirare, alle maniere, e gesti, e moti ch'io possa

assodare le mie speranze, e far crollare l'altrui; e se il fingere non è d'Amore, sia dell'odio costume, affidato da te per tuo vanto maggiore (atto II, scena I).

Gli intrighi d'amore seicenteschi si sciolgono con gli albori del nuovo secolo, confluendo nel libretto melodrammatico e lasciando il campo alla politica pura («se la sorte non m'inganna, saprò ancor'io cinger spada, sprezzar morti e attuffar lo sdegno mio nel sangue dell'infame Tiranno»); ma anche in questo caso (pensiamo solo ad Alfieri) ciò che emerge è sempre il dramma dell'individuo, lasciato solo di fronte al potere, di fronte alla legge, di fronte al dilemma della scelta, dell'arbitrio anche in campo amoroso come in quello politico. Al di là del gusto propriamente seicentesco per l'articolata complessità degli intrecci, l'uso della finzione, della simulazione – sancita dal successo dei modelli Cromwell, Mazzarino, Richelieu – inaugura la stagione settecentesca dell'intrigo politico in cui inganno, falsità e follia imbrigliano e affliggono l'animo dell'individuo, così spronato all'uso della prudenza, l'antica virtù rinascimentale.

* * *

Fra le composizioni di area meridionale, tematicamente e strutturalmente assimilabile all'opera di Tauro, vi è anche l'opera scenica *Il fingere per vincere* del napoletano Ignazio Capaccio, pubblicata insieme a *Il Servire per godere* e *L'Amante impazzito* nel 1697, e presentata dal suo autore come una «comedia adornata d'erudizioni, d'Istorie, e di sentenze (stile forse disdicevole alla Comica compositione), imperocchè se l'esser erudito è pregio d'un provato personaggio, maggiormente esser lo deve de' Principi che in quest'Opera si figurano»²⁴. La drammaturgia di Capaccio si inserisce nell'attività di traduzione e imitazione del teatro spagnolo a Napoli intorno alla metà del secolo cui presero parte il catanese Pietro Capaccio, Tommaso Sassi di Amalfi, Andrea Perrucci (che tradusse nel 1678 il *Convitato di pietra*) e Onofrio di Castro²⁵.

Il testo è dedicato a Vincenzo Vidman («il quale senza finzione di lode adulatrice, vince con la sua gloria la Fama istessa»), di cui Muratori ricorda che ebbe «nerbo così nel parlare, come nello scrivere» e che nel 1690 fu nominato giudice della Vicaria Criminale e consigliere dal vicerè di Medinaceli; qualche notizia biografica sull'autore si ricava, invece, dal repertorio di Napoli Signorelli, nel quale è definito «gentiluomo napoletano di origine sanese»²⁶, autore di quattro commedie

²⁴ IGNATIO CAPACCIO, *Il fingere per vincere, opera scenica di Ignazio Capaccio*, in Napoli, stamperia Porpora e Troyse, 1697, *Al Lettore*.

²⁵ PIETRO NAPOLI SIGNORELLI, *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Napoli, Orsino, 1813, VI, pp. 347-348.

²⁶ Id., *Vicende della coltura nelle Due Sicilie o sia Storia ragionata della loro legislazione e polizia, delle lettere, del commercio, delle arti e degli spettacoli*, in Napoli, presso Vincenzo Flauto, 1785, IV, pp. 194-195.

stampate tra il 1697 e il 1698 a imitazione del teatro spagnolo; citando una lettera inviata a Lutio Fedele Comico, Pietro Napoli Signorelli sottolinea che «alcuna delle quali fu rappresentata non senza applauso in Venezia e in Napoli», il che restituisce il tono della scrittura drammaturgica di Capaccio e dei suoi rapporti intellettuali. L'opera scenica è segnata da prosa lentissima e da uno stile *erudito* (in forte distonia col genere comico) in cui le ridondanti battute oscillano tra una retorica latamente shakespeariana e la più fresca saggezza popolare della parlata napoletana. Spicca la presenza non indifferente del personaggio del Letterato (emblematicamente chiamato *Senofonte ovvero voce dello straniero*), precettore dell'infanta di Svezia, Damira, e «sciocco amante» di una damigella, che pare anticipare di qualche anno l'opzione illuministica per gli intellettuali di portare la lanterna avanti al re e mai lo strascico del sovrano, come sosteneva Immanuel Kant interpretando il valore della critica e la figura dell'intellettuale come l'unico dono plausibile nei confronti del sovrano o del potente. Il personaggio del precettore presente nell'opera di Capaccio è un erudito versato nelle lettere il cui esordio sulla scena è quanto mai icastico: «*In omni vitae genere primum est se ipsum noscere* insegna il Pontano, ma a V.A. insegna Amore il fingere per vincere» (atto I, scena IV), conferendo immediatamente all'opera un tono intellettuale ricercato e una precisa dimensione culturale umanistica e meridionale. L'azione si dipana, tuttavia, quasi esclusivamente intorno al tema amoroso, segnando lo scarto con gli altri testi ricordati pocanzi: la dimensione politica torna, invece, come ambientazione privilegiata per la mistificazione, la finzione, la doppiezza dei caratteri e dei comportamenti. Esteriormente incastonato nelle dinamiche politiche della reggia di Varsavia, si possono distinguere le coppie di amanti (amati o non ricambiati) Ladislao re di Polonia e la principessa Rosaura, amante di Fedele, sotto le cui mentite spoglie si cela Damira, infanta di Svezia, a sua volta amante del re. Una lunghissima tirata porta alla sentenza finale: «e voi Amanti a cui laccio amoroso il cor dstringe sappiate, ch'in Amor chi Finge Vince», sovrapponibile al finale di un'altra opera omonima del siciliano Pietro Mancuso che traghetta l'argomento agli esordi del XVIII secolo.

* * *

L'azione scenica *Il fingere per vincere*²⁷ fu composta nel 1705 da Pietro Mancuso di Leonforte (1636-1713) e si inserisce nel filone drammaturgico che veste teatralmente le discussioni sulla *dissimulazione onesta* e che attesta (insieme con le altre opere qui analizzate) «la sintonizzazione culturale della classe intellettuale del Regno con le problematiche discusse nell'enclave europea e che dimostrano la pervasività della questione divulgata da Torquato Accetto [...] nella comunità colta

²⁷ *Fingere per vincere, azione scenica del dottor don Pietro Mancuso*, in Palermo, per Domenico Cortese, 1705.

meridionale»²⁸. Il protagonista è Filippo re di Macedonia, un soggetto storico per il quale l'autore trasse direttamente ispirazione dal libro IX delle *Storie Filippiche* di Giustino (forse II secolo d.C.), a loro volta compendio delle omonime *Historiae* di Pompeo Trogo, in cui l'interesse per l'aneddotica spesso aggira il conforto del dato storico. Filippo è sposato con Olimpia figlia del re dei Molossi, la quale rimprovera a Cleopatra di averle usurpato il regno e che adesso tenta con le consuete arti della seduzione il marito Filippo.

Olimpia, proprio in grazia del suo stato regale, non si lamenta di essere stata «da quel soglio/ per lasciva tirannide sbalzata» e ammette: «il so, che 'l Regno/ è di cieca fortuna/ fugace dono, effimero favore». Ripetendo lo schema abusato del libretto tardo-seicentesco, l'intreccio gravita intorno al contrasto tra le due donne Olimpia e Cleopatra, con vantaggio finale di quest'ultima; ma il tema amoroso è qui lucidamente ritratto con l'ottica deformante e prismatica della politica, per cui anche la volubile regina d'Egitto che di fronte alle rimostranze mosse dal figlio Arideo sia per la sua "vocazione seduttrice", sia soprattutto per aver spezzato e sprezzato i giuramenti, mentre metaforicamente scioglie i capelli a lungo raccolti in una fitta treccia, si giustifica con la laconica espressione «Il Re l'assolve» e con la drammatica permeabilità nel mondo cortigiano della finzione, finanche nel più profondo delle recondite pieghe degli affetti:

Fingo di non amar l'amato amante
e per vincere un regno,
maschero d'interesse un puro affetto (atto I, scena IV).

E voglio
co' finger cecità, vincere il soglio.
Questo è già mio, ma sarà sempre in forse
di vacillar, mentre Olimpia è viva

Quanto rassoda
su la fronte il Diadema
tutto è giustizia. Il regno
sia più vasto del mondo
non ammette due Re! Soglia Reale
tutto può tolerar, ma non rivale (atto I, scena X).

Accanto alla rimodulazione metastasiana (e come non riconoscere la dinamica delle passioni, la partizione in tre atti, il lieto fine ove presente, la tecnica dell'agnizione, la dimensione storico-mitica degli argomenti), sembra anche presentarsi un afflato diverso, votato a una visione integerrima della realtà, tesa a ristabilire la ve-

²⁸ Cfr. MARGHERITA VERDIRAME, *Teatro sacro e tragedie storiche di un drammaturgo siciliano del Seicento: Pietro Mancuso*, in «Rivista di letteratura italiana», XXXIV (2016), 1, pp. 19-29, qui p. 25.

rità delle cose, e mi sia concesso chiamarla addirittura *effettuale*. Così il patto della *factio* teatrale pare piegarsi in una sorta di ῥήσις (*rhesis*), di monologo interiore con se stesso, dalla cui analisi deriva il rifiuto dell'esteriorità, della falsità politica, etica, morale, teatrale. Olimpia, la prima moglie di Filippo, non lesinerà una battuta fulminante ed esauriente: «anco il re sta soggetto all'esser scemo». Dopo nuove unioni amorose (il meccanismo dialettico della coppia caro al dramma metastasiano, si diceva) segnate da agnizioni, e lo spargimento di sangue (la morte di Filippo), troviamo nel finale il perdono di Alessandro, il principe ereditario, che si trattiene dallo svenare il fratello di Cleopatra, Attalo, usando ancora l'arte della finzione:

ALESSANDRO: Attalo fra più fidi, e fra più cari
Tu mi sarai nel cor. Lascio al tuo
ferro (senno) La speranza maggiore
Delle vittorie mie. *a parte* Di regno, e
Politiche doppiezze;
per vincer fedeltà, fingo carezze.
[...]

ARIDEO: *a parte* Povero Prence, interessato amante,
per vincer regno, e trionfar d'amore,
a fingere m'insegna arte di core.

ALESSANDRO: *a parte* Di legge simulata
Ambizioso impulso, impeto strano;
quanto lo stringo più, lo vuò lontano (atto III, scena ultima).

Emerge un tono controverso (se non addirittura antifrastico) in questo scambio di battute in cui si celebra la statuizione del principio dominante («Finger mi bisogna, e qua men corro/ ad adorar chi più aborro»); il dramma si conclude con il richiamo di una damigella che uscendo di scena ricorda sentenziosamente a lettori, spettatori e società: «Bisogna FINGERE,/ per vivere bene, a VINCERE dammi la man».

Nelle pieghe dell'esperienza drammaturgica del siciliano Pietro Mancuso, si colgono le trasformazioni 'elastiche' della forma tragica (per le quali egli stesso ricorre ripetutamente nei primi anni del Settecento alla definizione di *azione tragica* o *azione tragicomica*) verso il modello egemonizzante del melodramma: tale meccanismo produce, pur con la riduzione a tre atti, la sostituzione dei cori con gli intermezzi, l'aumento del numero dei personaggi, mentre si conservano l'opzione unitaria dell'intreccio e un'intenzione gnomica regolata dal destinatario reale o ideale individuato. Da un punto di vista tematico, il modello tragico tardo-seicentesco si incastra perfettamente nel processo di ibridazione morfologica e argomentativa tra il soggetto politico e la materia amorosa, le cui forme pluristilistiche potevano più agevolmente incontrare il gusto moderno (seppure ancora in via di definizione) del pubblico, mantenendosi al sicuro da eventuali ripercussioni sia sul piano politico che su quello religioso, ripetutamente confessando la propria adesione ai principi della religione oltre che dimostrandolo nella fattualità dei testi. In verità, si tratta ancora una volta dell'adozione di uno schermo letterario e morale dal quale trape-

la, tuttavia, l'adesione al modello stereotipato della rappresentazione meramente ideologica della *dissimulazione onesta*, segnalando ormai come ineluttabile il ricorso all'arte della finzione. Mancuso rinsalda una tendenza sorta già nella seconda metà del Seicento e testimoniata dalle pressoché omonime opere di Ignazio Capaccio e di Raffaele Tauro, a loro volta perfettamente assimilabili (auspice la mediazione spagnola) ai drammi e ai libretti di Sicinio, di Castoreo e di Gisberti. Questo nuovo modello decretava, istituzionalizzandola sulle scene, l'assunzione della pratica dissimulativa quale "filosofia di resistenza" alla contingenza contemporanea, ancor più necessaria in quei territori (*in primis* quelli meridionali) che si mostravano afflitti dagli abusi delle classi dominanti e dalla *tirannia* del potere culturale.

Altre *azioni tragiche* di Mancuso come il *Mondo in scena* (1700) e *Il Disinganno dei principi in Demetrio Moscovita* (1703)²⁹ portano sul palcoscenico tematiche diffuse del teatro barocco di ispirazione politica nonché di sapore spagnoleggiante: ricorrono, infatti, i momenti finali della corte dell'«irreligioso... violento, sanguinario» Nerone «che chiudendo obbrobriosa tirannide la favola di sua vita, divenne poi l'istoriata favola de' mortali» e l'episodio del pretendente del Granducato di Moscovia³⁰. In questi due modelli la politica viene presentata come irrimediabilmente dominata dalla falsità dell'apparenza e dal dominio dell'intrigo: nonostante le premurose avvertenze del precettore Seneca verso il suo regale discepolo (e che ripetono il *tópos* della *Vita es sueño* di Calderón de la Barca) e lo svolgimento del tema dell'inganno, il dettato drammaturgico è risolto nella forma ormai istituzionalizzata dello scioglimento finale degli intrecci amorosi e delle gelosie cortigiane.

SENECA: Questa è miseria. Senti
 quel che sembra contento,
 che sì avaro, e fugace il core ingombra.
 Contento no, ma del contento è un'ombra.
 E se la vita è sogno,
 né quest'ombra si gode:
 il miser'huom, che di godere agogna,
 perché gode d'un'ombra, e dorme, e sogna.

NERONE: E se la vita è un sogno,
 chi sogna di goder vive al contento.
 SENECA: Ma poi gli si funesta
 dal tormento il goder, quando si desta.
 (*Il Mondo in Scena*, atto II, scena I)

²⁹ PIETRO MANCUSO, *Il Mondo in Scena «azione tragica»*, Palermo, Agostino Epiro, 1700; Id., *Il Disinganno de' Principi*, in *Demetrio Moscovita, «azione tragica»*, Palermo, Domenico Cortese, 1703.

³⁰ ERVIN C. BRODY, *The Demetrius Legend and its Literary Treatment in the Age of the Baroque*, Cranbury, Associated University Press, 1972.

Il sistema della *follia tirannica* viene esaltato svincolandosi dai modelli tradizionali della drammaturgia siciliana che contemplavano (come nel caso di Ortensio Scammacca) la soluzione del conflitto ideologico tra etica e politica attraverso la contrapposizione, di chiara matrice cristiana, tra la virtù eroica del *martire* e la morale degradata del *tiranno*³¹. Si rileva, cioè, un allontanamento da quella opzione positiva (pur diffusa e senz'altro nota al Mancuso) della virtù e dell'etica religiosa, che lascia emergere in tali opere un deposito di disinganno e disillusione (che ne rappresenta la cifra peculiare) di fronte a una realtà irrimediabilmente compressa dalla primazia della finzione, dal costante ricorso alla frode politica, dalla disincantata accettazione della mancanza di virtù positive di riferimento in un contesto peraltro governato dalla volubile instabilità del fato (*Disinganno de' Principi*, atto I, scena V):

DEMETRIO: Co' i volubili giri
d'un instabile Ciel s'aggira il tutto.
Ruota il tempo incostante, e seco avvolge
stravaganti vicende. Altri è Regnante
che l'altr'ier fu bifolco; altri è caduto
che poc' anzi fu Re. Varia lo stato
de la fortuna al variar d'un legno.
Ed affanni, e contenti, e vita, e morte
suol giocosa aggroppar l'instabil sorte.

Nel *Disinganno de' principi* Mancuso accorda la centralità della scena all'«instabil sorte», all'effimera falsità della vita di corte in cui viene adoperata l'arte della *prudenza*: ne deriva una riduzione della scaltra e astuta virtù del machiavellismo («l'astuzia spesso a le disgrazie è scudo») e dell'arte politica della seicentesca *ragion di Stato* a un «miope calcolo utilitaristico»³², utile per vivere e sopravvivere nella società³³.

³¹ MICHELA SACCO MESSINEO, *Il martire e il tiranno: Ortensio Scammacca e il teatro tragico barocco*, Roma, Bulzoni, 1988.

³² PIETRO MANCUSO, *Il Disinganno dei Principi in Demetrio Moscovita Azione Tragica*, a cura di DAVIDE BELLINI, Pisa, ETS, 2013, *Introduzione*, p. 12.

³³ Sulla stessa linea di pensiero, ovvero sull'utilità morale e, direi, didattica della prudenza quale *instrumentum vitae* si veda FRANCESCO MONETI DA CORTONA, *Specchio ideale della prudenza tra le pazzie, ovvero Riflessioni morali sopra le ridicolose azioni e semplicità di Bertoldino*, Venezia, Tramontin, 1707, un testo singolare e stravagante in cui la figura del celebre protagonista delle avventure di Giulio Cesare Cortese diviene un modello rovesciato di sapienza e, appunto, di prudenza: «Il disegno dunque di questo mio ideale e immaginario oggetto condite nel rappresentare Bertoldino fatto Maestro de' Savj, non intendo però de i veri Savj, ma di quelli che si stimano tali, quali veramente non sono, mentre fanno, e dicono più spropositi, e maggiori pazzie, e bestialità degli altri, onde nel comentare il libro della vita di costui dimostrerò, che qualsivoglia sua ridicolosa azione sia un'esemplare, da cui poa apprendere l'esser prudente ogni uomo del mondo, e che ogni suo sproposito è un documento morale, ò per imparare a vivere, ed operar bene, ò pure per astenersi dalle cattive, e viziose operazioni» (p. VII).

SEVERA: Io non t'intendo.
(a parte) Intendo sì le cifre,
e vuol necessità, ch'io finga ancora,
di pazzo umor temerità soffrendo (atto II, scena III).

CLAUDIA: Fingi, io ti dissi.
E poi vedrai;
Tentisi almeno
vincere con l'inganno (atto II, scena VI).

DEMETRIO: Scaltro pensier necessità mi spira.
Chi fingere non sa, regnar non pensi...
No, no, pensier. Se 'l fingere è mentire,
è una infamia dell'alma... Eh, ch'io deliro.
L'ingannare il nemico
è bellica virtù. Vincasi. E sia
d'inganno, o di valor figlio il trionfo (atto II, scena VII).

La indiscussa prevalenza dell'arte della finzione e dell'inganno resta prerogativa fondamentale all'interno delle corti di ogni tempo; l'aneddotica storica, infatti, racconta che il re di Francia Luigi XI il Prudente (1423-1483), sovrano assolutista e accentratore, celeberrimo per la sua assoluta dedizione al potere e alla sua gestione priva di alcuna riserva, dispose che suo figlio, il futuro Carlo VIII, non imparasse nient'altro che la massima tacitiana e machiavellica «Qui nescit dissimulare, nescit regnare» che lo avrebbe dovuto accompagnare e guidare nel suo regno (1483-1498) confermando il legame inscindibile tra *dissimulazione* e *potere* racchiuso nella massima *Chi non sa dissimulare non sa regnare*³⁴.

In ogni epoca la politica e la sua rappresentazione sfoggiano atteggiamenti e aspetti formali nient'affatto dissimili: manipolare artatamente la verità fino a nasconderla, assumere la corruzione quale regola di condotta utile sul piano politico e l'intrigo quale norma morale di riferimento, il ricorso sistematico e consapevole al metodo della menzogna oltraggiosa degli oppositori e degli avversari sino al limite della calunnia («Calunnia senza timore: qualcosa rimane sempre attaccato») confermano un fenomeno tanto esecrabile, quanto drammaticamente connaturato all'essere umano.

Nel passaggio tra XVII e XVIII secolo si coglie una significativa trasmutazione di segno dell'antico adagio *qui nescit fingere [...] nescit regnare*. In diretta prosecu-

³⁴ L'espressione non sembra avere una discendenza letteraria accertata; tuttavia Quintiliano ritiene che possa essere stato il retore Domizio Afro, oratore e console che visse sotto il regno di Tiberio, a stabilire tale assunto, affermando che «princeps, qui vult omnia scire, necesse habet multa ingoscere», altrimenti indicativo di una esortazione alla pazienza: cfr. ADRIANNA E. BAKOS, «*Qui Nescit Dissimulare, Nescit Regnare*»: *Louis XI and Raison D'etat During the Reign of Louis XIII*, in «Journal of the History of Ideas», LII (1991), 3, pp. 399-416.

zione della natura drammaturgica affine ai drammi di Mancuso, la finzione si afferma definitivamente come una pratica umana intrinseca sia all'arte della politica sia alla vita di corte. La simulazione diviene definitivamente un esercizio etico diffuso (generalmente ammesso e finanche tollerato) in ogni campo della vita umana e anzi appare una ineluttabile peculiarità, una fatale necessità indispensabile alla stessa vita di comunità.



LA MASCHERA DEL TIRANNO AL PASSAGGIO DEL SECOLO

La figura del tiranno si presenta, dunque, come una vera e propria maschera tragica: fondata sui modelli dell'antichità classica¹, essa attraversa la temperie umanistico-rinascimentale per giungere a una più compiuta evidenza nelle esperienze teatrali seicentesche e pervade la drammaturgia sei e settecentesca², in cui il modello teorico del passato e la proposta di un potenziale paradigma segnano il passo in favore di un più concreto consustanzamento largamente garantito dalla contingenza storica³. L'immagine della sovranità informa di sé anche le scene della drammaturgia religiosa e gesuitica, in particolare, offrendo una visione prospettica e focalizzata, in particolar modo, sull'etica e sulla *institutio*, andando perciò a occupare stabilmente il delicato processo di formazione delle coscienze di intere generazioni sino alle più piene espressioni rivoluzionarie della fine del secolo decimottavo.

Una lettura in chiave dionisottiana di alcune manifestazioni tragiche minori tra la fine del Seicento e il Settecento entro i confini degli Stati italiani, muovendo dalla realtà settentrionale a quella meridionale, conferma e dimostra la variegata uniformità del modello tirannico ora legato a urgenze politiche, ora a esigenze pedagogiche. Dai modelli teorici arcadici della tragedia d'inizio secolo alla teoresi

¹ Cfr. MARIASILVIA TATTI, *L'antico mascherato. Roma antica e moderna nel Settecento: letteratura, melodramma, teatro*, Roma, Bulzoni, 2003.

² Cfr. ALDO MARIA MORACE, *La tragedia a soggetto romano nella seconda metà del Settecento, Il tragico nella modernità*. Atti del convegno (Roma, 3-4 ottobre 2013), in «Esperienze letterarie», XXXIX (2014), 3, pp. 27-44.

³ Per questo tema, diffusamente indagato, rinvio almeno a FRANCO FIDO, *La storia a teatro. Dalla tragedia settecentesca e alfieriana ai componimenti teatrali di Giovanni Pindemonte*, in *Letteratura italiana e cultura europea tra Illuminismo e Romanticismo*. Atti del Convegno internazionale di studi (Padova-Venezia, 11-13 maggio 2000), a cura di GUIDO SANTATO, Genève, Droz, 2003, pp. 275-290 (in cui si analizza la presenza della tematica storica in ambito teatrale settecentesco tra Alfieri e Pindemonte) e al lavoro di BEATRICE ALFONZETTI, *Controfigure tragiche dal principe Eugenio a Napoleone*, in *L'identità nazionale nella cultura letteraria italiana*. Atti del III congresso nazionale dell'Adi (Lecce-Otranto, 20-22 settembre 1999), a cura di GINO RIZZO, Galatina, Congedo, 2001, pp. 291-298.

alfieriana, sino al modello tirannico foscoliano e al prototipo napoleonico emerge quale denominatore comune l'attenzione alla condizione politica italiana ed europea, mentre l'elezione del genere tragico diviene un privilegiato e singolare strumento di azione politica, sociale e persino didattica. Un siffatto percorso può rappresentare soltanto una tappa parziale di una discussione più ampia intorno alla figura del tiranno e all'uso che di tale maschera si è fatto in un particolare frangente della letteratura italiana, ovvero nel passaggio tra Seicento e Settecento, e che per ovvie ragioni di carattere storico-politico si estende sino al periodo napoleonico, esaurendo la propria vena tra le piaggerie encomiastiche e i resistenti aneliti rivoluzionari. I due secoli sono tra loro molto più contigui di quanto certe fratture ideologiche, filosofiche e critiche potrebbero indurre a pensare. E ciò è più vero soprattutto all'interno della produzione drammaturgica: essa appare chiamata, per definizione istituzionale, a restituire il polso della società, a saperne interpretare con anticipo gli indirizzi e i mutamenti, a cogliere gli elementi deformati o le tendenze deteriori della contingenza storica, infine guidando e interpretandone le trasformazioni⁴. Nella proteiforme offerta degli strumenti metodologici e critici di indagine è possibile presentare un'enucleazione di opere che appartengono a quell'immenso *mare magnum* di lavori poco noti (per lo più nella forma di drammi, libretti, opere e azioni tragiche con o senza lieto fine) che fungono da corollario alle più fortunate e riuscite produzioni coeve ma, come un *entanglement*, una correlazione, esse appaiono inestricabilmente connesse con le prime e parimenti utili per ricostruire con precisione il gusto del tempo nella sua maturazione diffusa, attestando l'indirizzo estetico di quelle produzioni, i valori proposti, quelli condivisi o quelli osteggiati. Accoglieremo come un dato criticamente assodato il valore del *false* quale elemento peculiarmente caratterizzante la scrittura e la rappresentazione seicentesca; riconoscibile alla base di ogni pratica letteraria, questo valore richiede – come sosteneva Umberto Eco – un'azione positiva del lettore di un testo (il *Lector in fabula*, appunto), un attivo coinvolgimento del referente (ideale o reale che sia) del contenuto di un'opera intellettuale: nel teatro seicentesco, di fatto, esso risulta il frutto e l'epifania di una «dialettica barocca fra essere e apparire» che andava pervadendo le scene del teatro europeo, da quello elisabettiano a quello spagnolo a quello italiano. Episodi e momenti variegati e differenti della rappresentazione che, tuttavia, restituiscono un sostrato comune: questo si riconosce nel valore centrale attribuito alla *simulazione* (auspici anche le speculazioni rinascimentali di Machiavelli, gli affanni controriformistici di Botero, l'*onestà* modernità dottrinarina di Accetto), alla falsità, all'alterazione del vero, alla mistificazione dei

⁴ Per i casi della tragedia napoletana cfr. ROSA GIULIO, *La vocazione al martirio nell'epica e nella tragedia del Settecento: personaggi tra storia e invenzione*, in EAD., *Tempo dell'inquisizione tempo dell'ascesi. Spiritualità religiosa e forme letterarie dal Tasso al Settecento*, Salerno, Edisud, 2004, pp. 143-170.

tratti umani e dei sentimenti⁵, alla modificazione dei costumi, alla menzogna, al giudizio morale del fingere, all'interpretazione richiesta per questa singolare forma di manipolazione della verità e della realtà. Maria Grazia Profeti ha dottamente evidenziato la natura di tale compromissione tra mittente e referente, rilevando «la responsabilità del destinatario, implicato nel gioco di credere/non credere, che [...] ha il dovere politico e morale di distinguere il vero dal falso»⁶. All'interno del meccanismo letterario, e nello specifico in quello teatrale, questa proposizione equivale a una significativa attribuzione di un ruolo più che centrale e attivo al pubblico⁷: in tal senso il destinatario reale e/o fittizio delle opere viene dunque sollecitato (per quanto nelle sue possibilità culturali o sentimentali) alla riflessione, accettando di divenire parte attiva di un processo di formazione e di educazione sociale mediata e meditata⁸. Ma lasciamo le disquisizioni sulla teoria della pratica teatrale per volgerci all'analisi di alcune opere della seconda metà del Seicento.

Già parzialmente ascrivibile alla temperie del nuovo gusto tragico settecentesco e connotativamente segnato nel suo contenuto *civile*, l'opera tragica di Pompeo Cadonici *Il Tiranno fulminato e la pietà trionfante*, dedicata a Giovanni Paolo Lupi, marchese di Soragna, fu stampata a Bologna per Pisarri nel 1680. Da un succinto resoconto di Ireneo Affò, il principale biografo degli intellettuali parmigiani, si apprende soltanto che Cadonici fosse un sacerdote della città ducale «il quale ebbe molto diletto di scrivere cose Teatrali per lo più sacre e morali», composte in prosa e pubblicate fra il 1690 e 1691⁹. Non sfugge alla regola di una certa sentenziosità didascalica quest'opera variamente infarcita di massime morali: «la giustizia de' Dei se tarda alquanto al fin poi giunge»; «non si può aspettar buon governo da quel Principe, ch'arriva alle dignità con fraticidi e tradimenti»; «chi non stima i scogli,

⁵ ALBERTO BENISCELLI, *Intorno a Racine: artificio del teatro e natura delle passioni*, in *Le passioni evidenti. Parola, pittura, scena nella letteratura settecentesca*, Modena, Mucchi, 2000, pp. 139-209.

⁶ *La menzogna*, a cura di MARIA GRAZIA PROFETI, Firenze, Alinea, 2008, p. 8.

⁷ FRANCO FIDO, *Il pubblico dei teatri e la questione dei generi drammatici*, in *Viaggi in Italia di don Chisciotte e Sancio e altri studi sul Settecento*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2006, pp. 39-53; per il rapporto fra tragedia e una specifica tipologia di pubblico nel Settecento si veda TATIANA KORNEEVA, *Dramatic experience: the poetics of drama and the early modern public sphere(s)*, Leiden-Boston, Brill, 2017.

⁸ FRANCESCA ACCA, *Educare lo spettatore, formare il cittadino. Spettacoli teatrali e musicali della repubblica giacobina romana (1798-1799)*, in «Dimensioni e Problemi della Ricerca Storica. Rivista del Dipartimento di Studi Storici dal Medioevo all'età contemporanea», 1998, 2, pp. 175-192; PAOLO BOSISIO, *Teatro e educazione del cittadino*, in *Studi dedicati a Gennaro Barbarisi*, a cura di CLAUDIA BERRA-MICHELE MARI, ristampa a cura di PAOLO BORSA, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 527-541.

⁹ Su Pompeo Cadonici cfr. LEONE ALLACCI, *Drammaturgia*, Venezia, presso Giambattista Pasquali, 1755, col. 766; IRENEO AFFÒ, *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani*, Parma, Stamperia Reale, 1797, V, p. 272; EGBERTO BOCCHIA, *La drammatica a Parma 1400-1900*, Parma, Battei, 1913, p. 127. Si ricordano, inoltre, altre opere del Cadonici tutte in prosa e stampate in Bologna: *S. Cecilia*, opera spirituale; *Il Traditore punito*, opera tragica; *Dell'innocenza è protettore il cielo*, opera tragicomica; *il Tiranno fulminato e la pietà trionfante*, opera tragica.

urta ben spesso in quelli»; «chi tutto abbracciar vuole, il suo malanno stringe». Ciò sino alla scena ultima nella quale si rappresenta e racconta dell'uccisione di Doriclea, sorella del re di Sicilia Sigismondo, e Ermidauro, Prencipe di Sardegna sotto nome d'Ormondo, così commentata da Rosiclerio (ma si tratta in realtà di «Alerinda, Infanta di Negroponte sorella di Lisaura, moglie del re di Sicilia Sigismondo, sotto nome di Rosiclerio, in habito virile»):

Ecco Uditori terminato il tragico fine di un Tiranno, e d'una moglie impudica. Apprendete che chi sprezza il Cielo ben spesso lo violenta ad aventar i suoi fulmini contro medesimo. E vi resti per sempre impresso in core, che ch'in terra mal vive, al fin mal muore.

È stato recentemente rilevato come a partire dal Cinquecento sulle scene del Ducato di Parma si assista a una «rilettura laica – ma al contempo inquadrata in un'ottica spirituale – della Poetica aristotelica»¹⁰, cui si sovrapponevano precise istanze di natura politica concretizzatesi, in particolare nell'Accademia degli Innominati, nel ricorso alla «figura del principe-tiranno *exemplum*, soprattutto negli esiti torelliani, di un animo perturbato e a sua volta tiranneggiato dalle proprie passioni che si concepisce come individuo al di fuori di ogni norma di comune giustizia»¹¹. Il complesso delle opere di Cadonici, senza raggiungere le vette stilistiche dello specchio per i principi di Pomponio Torelli, tuttavia rappresenta una testimonianza della pervasività dei modelli teatrali europei nel Ducato, e del tentativo di sovrapposizione tra la struttura avventuroso-romanzesca e la «sintassi della commedia», dando luogo a un registro stilistico non ancora maturo e perfezionato, sebbene innovativo. In un territorio come quello di Parma, splendente politicamente (si pensi all'ampia mitografia sui Farnese), luogo di incontri e di incroci culturalmente vivacissimi grazie alle frequentazioni degli intellettuali transalpini¹², il dispositivo tragico con il suo assunto etico (o spirituale, laddove richiesto) intercetta ancora la figura del principe¹³, del re, del tiranno; questi appare, infatti, come

¹⁰ Cfr. *Storia di Parma, X. Musica e Teatro*, a cura di FRANCESCO LUISI-LUIGI ALLEGRI, Parma, Monte Università Parma, 2013; PIETRO MONTORFANI, *Uno specchio per i principi. Le tragedie di Pomponio Torelli (1539-1608)*, Pisa, ETS, 2010, pp. 187-231; STELLA CASTELLANETA, *Della calunnia: da Luciano a Torelli attraverso Dante. Letteratura ed ecfasi*, in «La parola del testo», XXII (2018), 1-2, pp. 75-85.

¹¹ NICOLA CATELLI-FRANCESCA FEDI, *La drammaturgia dal Cinque all'Ottocento*, in *Storia di Parma*, cit., pp. 505-545, qui p. 512.

¹² Cfr. FRANCESCA FEDI, *Un programma per Melpomene: il concorso parmigiano di poesia drammatica e la scrittura tragica in Italia (1770-1786)*, Milano, Unicopli, 2007.

¹³ Sulla lettura obliqua del *Principe* si veda ENRICO MATTIODA, *Machiavelli e il teatro tragico del Settecento*, in *La lingua e le lingue di Machiavelli. Atti del Convegno internazionale* (Torino, 2-4 dicembre 1999), a cura di ALESSANDRO PONTREMOLI, Firenze, Olschki, 2001, pp. 169-184, secondo il quale il testo cinquecentesco avrebbe ispirato ribrezzo nei confronti della monarchia, favorendo la liceità del tirannicidio e un'ispirazione repubblicana per cui Machiavelli fu letto nel Settecento

un *exemplum* ingombrante ma ineludibile, a tal punto da risultare quasi un *monstrum*, metafora straordinaria, fuori dalla normalità su cui si concentrano le intenzioni teatrabili e attraverso cui pervenire a uno scopo civile, rappresentativamente paradigmatico (aristotelico o meno che sia)¹⁴. E, cosa assai interessante, persino il versante comico risultava non di rado investito di questa funzione propriamente tragica; nel caso di Cadonici, pur con un'aura melodrammatica (foriera di un tono patetico tipico dell'amore disperato), il respiro più serio e crudele del conflitto politico appare mescolarsi in un dettato tragico stilisticamente ibridato:

ARMANO (fratello di Sigismondo e suo antagonista): Eccomi vivo al dispetto di quella sorte, ch'estinto mi voleva. Eccomi di nuovo in grazia del re, con speranza d'estinguer il Fratello, di goder la Cognata, e d'adornarmi il Crine del Diadema di Sicilia; hor vantati di rigoroso, o Giove; io pur tentai avelenar Sigismondo, io pur godei gl'amplessi di sua Moglie, e pur sono vivo, e quasi vivo al suo dispetto. Oh incauto Re, a non privar di vita chi sitibondo del tuo sangue mai cesserà perseguitarti fin che morto non ti rimiri. Insensato, a prestar fede a quelle parole, che proferite dalla bocca erano mentite dal cuore. Vedrai, vedrai o re, che se 'l veleno non fu bastante a connumerarti frà morti, adoprero il ferro, incendiarò la reggia, eccitarò sedizioni, tramerò inganni, inventarò tradimenti, sconvolgerò il Mondo tutto, né mai sazio mi vedrò, finché co' miei piedi non calpesti il tuo corpo, non strazzi le tue carni, e il tuo Regno non mi usurpi. Animo Armano, si tratta d'una Corona, ch'ad ogni prezzo deve cercarsi, si discorre d'una Lisaura, che val il dir dell'anima mia. Orsù Sigismondo, preparati pure alla caduta, mentre da scogli di tue rovine devono spuntar le palme de' miei trionfi.
E s'alla luce tua talpa sei
Preda io ti vedrò de' colpi miei¹⁵.

* * *

A una medesima circostanza del tragico, disponibile ad accogliere e coltivare pretese etiche e istanze sentimentali, si può ascrivere anche *Il re' tiranno ovvero il trionfo dell'innocenza* del catanese Domenico Guglielmini (1660-1710) stampato a Roma per Domenico Antonio Ercole nel 1687, indicata nel frontespizio come

come modello per la tragedia di argomento nazionale; per la disamina sul teatro civile di natura nazionale rimando, inoltre, a BEATRICE ALFONZETTI, *Dramma e storia. Da Trissino a Pellico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013; EAD., *Tipologia della congiura nel teatro del Settecento*, in «Roma moderna e contemporanea», XI (2003), 1-2, pp. 281-301.

¹⁴ «Così [lo spettatore-sovrano] nel contemplar, e veder spesso l'altrui miserie, e sentir di che piaga, / siano punti, e traffitti, alcuna volta, / color che 'l mondo hoggi beati dice, / si riconosce, e ben cauto diventa / ne l'imprese, che fa di giorno, in giorno, / e l'opre sue con più ragion governa»: questo è quanto significativamente si legge nella *Didone*, tragedia di un altro parmigiano Giuseppe Leggiadro Gallani (Parma, 1516-1572?), nel cui prologo definisce la funzione della tragedia.

¹⁵ CADONICI, *Il tiranno fulminato*, atto I, scena II, pp. 12-13.

un'«azione regicomico». L'opera si inserisce nella produzione di un autore segnatamente votato alla poetica della *maraviglia*, si direbbe in perfetto tono seicentesco. Nei tre atti di questa *regicommedia*, tuttavia, il diletto non appare l'unico fine della scrittura drammaturgica e il mutamento di tono si percepisce sin dal titolo miscidante e dalla struttura stessa dell'opera. Nonostante il lieto fine conclusivo¹⁶, l'azione è scandita dalle vicende del dissidio d'amore, sebbene non manchino elementi tipici del tradizionale meccanismo tragico; significativamente, e persino in un territorio accademico come quello degli Infecondi di Roma nella seconda metà del XVII secolo (cui il Guglielmini risulta iscritto col nome di *Etneo*)¹⁷, il nodo della questione viene colto e dispiegato ancora intorno alla figura del tiranno, nella sua maschera tipizzata, seppure inserita in un contesto formalmente comico e riconoscibile nell'abusata centralità del ricorso al gioco dell'equivoco e delle false generalità. Ma il punto interessante non è soltanto la questione stilistica. Queste opere definiscono una peculiare morfologia dei ruoli (proprio come nella novecentesca riflessione sulla fiaba di Vladimir Propp) essenziali per l'innescò del dispositivo tragico; ciò spingerebbe molti intellettuali a teorizzare e poi mettere in scena una singolare equivalenza semantica e semiotica tra il tragico e il tiranno, rendendo quest'ultimo emblema del primo. Il catanese Domenico Guglielmini, minore conventuale ma anche poeta, oratore e pittore, molto attivo negli ambienti accademici (partecipò, infatti, alle riunioni dell'Accademia romana degli Infecondi, degli Umoristi, degli Intrecciati, dei Donodei di Bologna), adoperò il vezzo ricorrente di scusare come «scherzi d'una penna poetica [...] per fragio

¹⁶ Il termine *regicommedia* si presenta come un neologismo in cui agisce un elemento strutturale che prefigurerebbe una mera *variatio* onomastica rispetto alla più consueta forma di 'tragicommedia', erede di una lunga tradizione che parte dall'*Alceste* e dallo *Ione* di Euripide e che in Italia verrà successivamente analizzata nella trattatistica di genere da Giambattista Giraldo Cinzio (*Discorso ovvero lettera intorno al comporre delle commedie* del 1554) e segnata dall'istanza rappresentativa del *Pastor Fido* di Battista Guarini. Si sono recuperate altre opere che riportano tale indicazione: GIOVANNI BATTISTA SALVATI, *La fortuna per i capelli opera regicomico, rappresentata nel collegio Clementino il passato Carnevale dedicata all'illustrissimo sig. Franco Imperiale Lercaro*, Roma, per Ignatio de' Lazerii, 1671; ID., *Il troppo è troppo opera regicomico dedicata all'illustrissimo sig. Francesco marchese Ricci*, e rappresentata nel Collegio Clementino l'anno 1674, Roma, per Paolo il Moneta, 1675; ID., *Fortuna, e dormi, opera regicomico*, Bologna, per Gioseffo Longhi, 1687; *L'innocenza vendicata azione regicomico*, Roma, per Angelo Bernabò, 1682, ancora di Domenico Guglielmini come riportato nell'edizione del 1684, ma qui con per lo pseudonimo di Antonio Soldani; LODOVICO PIAZZA, *La ragione trionfante d'amore. Opera regicomico da recitarsi nel collegio Clementino nel Carnevale del 1696*, Roma, per Gio. Giovanni Komarek, 1696; FERDINANDO FABIANI, *Per le azioni il cavaliere. Opera regicomico del signor dott. Ferdinando Fabiani da recitarsi da nobili convittori del Collegio Clementino nelle vacanze del Carnevale del 1697*, Roma, per Giuseppe Vannacci, 1697; GIOVANNI BATTISTA VACCONDIO, *Amor vuol costanza ovvero Amor vince il rigore azione regicomico*, Roma, per il Bernabò, 1712.

¹⁷ La fondazione dell'Accademia degli Infecondi risale al 1650 all'interno della Congregazione di Santa Maria della Neve di Roma. cfr. MICHELE MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1929, III, pp. 253-260.

dello scrivere» il contenuto più rischioso e delicato dell'opera, ovvero proprio «le massime di politica tirannica dette dal re e i suoi corteggiani»¹⁸, argomento non precisamente tradizionale appannaggio del registro comico per ovvie ragioni di opportunità: dall'esempio delle opere di Guglielmini è stata teorizzata la presenza di un modello variamente diffuso e condiviso per cui «i testi delle commedie in questo periodo sembrano veicolare un atteggiamento di ribellione verso l'autorità. Spesso la commedia viene avversata dal potere, in particolar modo dalla Chiesa, che, in pieno clima controriformistico, ritiene le compagnie di attori responsabili di diffondere idee in contrasto con la morale cristiana»¹⁹. L'attenzione critica (sia nella forma della ricezione che in quella del rifiuto) al complesso sistema di valori etici e spirituali della Chiesa, rimarrà una costante anche nel corso del XVIII secolo. E il Settecento, il terreno più fecondo per le teorie della tragedia (esposte in un volume recentemente ristampato da Enrico Mattioda)²⁰, si concentra, invece, intorno alle disquisizioni filosofiche sulla «predominanza dei piaceri o dei dolori» tra Bayle e Leibniz, richiamando due differenti visioni del mondo, scisso tra la tragedia epifenomenica del reale e la rappresentazione dell'ordine voluto da Dio. La tragedia come *teodicea* intenderà cogliere (aristotelicamente) il passaggio evolutivo e edificante dell'eroe positivo dall'errore alla felicità in una visione ottimistica pur di fronte a un errore perseguibile (teodicea è infatti una branca della teologia che studia il rapporto tra la giustizia di Dio e la presenza nel mondo del male), in cui la sconfitta (o la morte) del tiranno indicano il sovrano illuminato quale unico modello politico possibile. Nel *Trattato sulla perfetta tragedia* (Milano, Malatesta, 1729), Giuseppe Gorini Corio (1702-1766) si interrogava su «chi può trovare diletto in cosa che è piena solo di orrore e di spavento?», individuando unicamente nel «diletto e ammaestramento» il fine ultimo della tragedia. Il discorso alquanto articolato è stato diffusamente trattato nelle pagine di Mattioda sulle *teorie della tragedia* nel Settecento; si potrebbe tuttavia anticipare la stadiazione di tale novità sin già nella seconda metà del Seicento. Il passaggio di secolo è, invece, pieno appannaggio del modello martelliano: nella riflessione sulla tragedia antica

¹⁸ *Il re' tiranno ovvero il trionfo dell'innocenza, azione regicomicca di Domenico Guglielmini catanese*, in Roma, per Domenico Antonio Ercole, 1687, p. III. Questa la trama: «Corenio è re di Negroponte, innamorato della Principessa Floridora, dama regale, il quale per ottenere il suo amore, fa uccidere nel campo il suo sposo, Strofonte e ripudia la moglie Rosmira, figlia del re di Castiglia, e la espone alla morte. Ma quando tutto sembra volgere a favore di Corenio, la vicenda si stravolge, dando luogo a una serie di eventi imprevisi»: AGOSTINA PASSANTINO, *Domenico Guglielmini: poeta, oratore, pittore*, in *Francescanesimo e cultura nella Provincia di Catania*. Atti del Convegno di studio (Catania, 21-22 dicembre 2007), a cura di NICOLETTA GRISANTI, Palermo, Biblioteca Franceseana-Officina di Studi Medievali, 2008, pp. 169-174, qui pp. 170-171; cfr. anche ALLACCI, *Drammaturgia*, cit., col. 661.

¹⁹ PASSANTINO, *Domenico Guglielmini: poeta, oratore, pittore*, cit., p. 171.

²⁰ ENRICO MATTIODA, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016².

e moderna il bolognese coglieva appieno le modificazioni in atto e proponeva un «ragionato abbandono della mimesi ad ogni costo» in favore di un «realismo non più linguistico o gestuale, ma psicologico»:

La tragedia per mezzo del terrore e della pietà solleva lo spettatore da queste stesse passioni, facendo ch'ei si scarichi sovra oggetti finiti della tristezza che lo divora. Nella maniera in cui una musica malinconica toglie e solleva la nostra malinconia. Questo è il vero senso del testo, ma io senza dipendere da quanto ho scritto, posso ora interpretare quella espressione diversamente da ciò che allora sentii. Gli affetti nostri ci portano all'ambizione, alla prepotenza, alla crudeltà: col terrore si purgano i primi due affetti, e con la compassione si purga il terzo, ma non si purgano veracemente gli affetti, si purga l'animo dagli affetti disordinati. Il rappresentare un principe scellerato, parte per malizia e parte per sua disgrazia, punito con la miseria, purga gli animi degli ascoltanti dall'ambizione e dalla prepotenza; ma il vederlo poi punito forse troppo severamente, muove la nostra umanità a compatirlo e caccia da' nostri cuori la crudeltà. Questo ho io fondato sull'idea la più generale delle nostre antiche tragedia e che è di esporre sul palco principi sventuratamente colpevoli ed orribilmente puniti; e ciò faceano i poeti per adular le nostre repubbliche le quali volevano mantenere ne' liberi popoli l'odio alla monarchia, mettendo loro negli occhi la scelleraggine e l'infelicità de' monarchi. Ma, per dirla, in oggi questo fine della politica è ben cangiato nella maggior parte dell'universo, e per questo conto può essere che i nostri vecchi argomenti potessero piacer tuttavia a Venezia, a Genova e all'Italia; ma dove la monarchia si è fatta domestica con la giustizia, clemenza e maestà del governo, bisogna regular altrimenti il fine politico della tragedia²¹.

Ciò rese un caso esemplare quello di Pier Jacopo Martello (1665-1727), il quale si distinse per l'equilibrio e l'attenzione a non postulare un sostrato civile o politico per «questa bell'arte [che] non è di quelle le quali sieno al commercio dell'onesto vivere necessarie»²², laddove in pieno contesto settecentesco, invece, il diletto e l'ammaestramento della tragedia diverranno sempre più centrali.

Lo schema tragico con cui si apriva il secolo era stato quello arcadico di Gravina che trattando *Della ragione poetica* nel 1708 richiamava la memoria dell'antico del canto dei *sommi poeti* (Anfione e Orfeo) capaci di rischiarare le *caligini della fantasia*, «facendo preda delle fantasie coll'immagini poetiche l'invilupparono nel

²¹ PIER JACOPO MARTELLO, *Della tragedia antica e moderna*, in *Scritti critici e satirici*, a cura di HANNIBAL S. NOCE, Bari, Laterza, 1963, pp. 238-239.

²² FRANCO FIDO, *Il 'ritorno' del Martello e una recente edizione del suo Teatro*, in «Quaderni d'Italianistica», V (1984), 1, pp. 77-96; RICCARDO SCRIVANO, *Poetiche e storie teatrali nel Settecento italiano*, in *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*, a cura di PAOLA ANDRIOLI-GIUSEPPE ANTONIO CAMERINO-GINO RIZZO-PAOLO VITI, Galatina, Congedo, 2000, pp. 367-376.

finto, per aguzzare la mente loro verso il vero che per entro il finto traspariva»²³. Scevro da ogni pietismo popolare ma attento al progresso sociale, Gravina restaurava (sul modello di Tommaso d'Aquino che la riteneva *auriga virtutum*) la *prudenza* quale «recta ratio agibilium», intesa come una forma di saggezza pratica in ausilio alla fortezza (il coraggio) per la perfetta ponderazione delle azioni da intraprendere e delle loro conseguenze²⁴.

Nella successiva prospettiva illuministica, pur in conformità con la norma etica cristiana imposta dalla compagine gesuitica nella sua dilagante prepotenza culturale e pedagogica, il critico mantovano Saverio Bettinelli (1718-1808) proponeva un'articolata riflessione mediatrice intorno alla drammaturgia: accanto ai doveri religiosi, egli sente il richiamo alla funzione primaria all'esercizio del magistero istituzionalmente demandato al teatro e in genere alla letteratura (fu maestro di retorica nelle classi del Collegio di San Luigi a Bologna e a Parma poi) su cui si innestano i nuovi orizzonti dell'utile illuministico. Nelle sue tragedie (*Gionata figlio di Saule* 1747, *Demetrio Poliorcete o la Virtù ateniese* 1754, *Serse re di Persia* 1756) espressamente rivolte agli educandi dei collegi gesuitici, Bettinelli propone una concezione di tragico, articolata intorno all'emergenza della figura del tiranno, ma scisso tra dispotismo e magnanimità (prossimo a ciò che Giorgio Bàrberi Squarotti definiva *tragico cristiano*²⁵, negato invece nel *Die Sprache. Über das Tragische* di Karl Jaspers).

Il tragico come tale non è più vincolante: l'uomo ne viene scosso, ma non colpito. L'essenziale per il cristiano non può affiorare dalla tragedia. La religiosità propriamente cristiana si sottrae alla poesia perché può essere solo realizzata esistenzialmente, non contemplata esteticamente. In questo senso un cristiano non può ad esempio fraintendere Shakespeare il quale, pur rappresentando ogni cosa e mostrando in ciascuna possibilità quel che è l'uomo, non coglie però la religiosità [...]. In tutta la sua profonda esperienza il cristiano sa che le opere di Shakespeare non gli dicono, e neppure sfiorano, quel che la fede gli offre²⁶.

Il tiranno, il despota, un *tipo* ricorrente, era divenuta la maschera più diffusa sulle scene settecentesche per ovvie ragioni di contingenza storica, potendo contare sul vasto repertorio dei modelli teatrali della classicità e su quelli reali della

²³ GIAN VINCENZO GRAVINA, *Della Ragion Poetica*, in *Scritti critici e teorici*, a cura di AMEDEO QUONDAM, Roma-Bari, Laterza, 1973, pp. 208-209.

²⁴ GAETANO COMPAGNINO, *G. Gravina e la "ragione" della poesia*, in *Forme e storie*, Catania, Università degli Studi di Catania, 2000, pp. 64-115.

²⁵ ROSA GIULIO, *Gli eroi d'invitta pazienza: epos storico e tragico cristiano nell'età della "ragione spiegata"*, con l'edizione della tragedia *L'Ermenegildo di Annibale Marchese*, Salerno, Edisud, 2002; GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Il tragico cristiano: da Dante ai moderni*, Firenze, Olschki, 2003.

²⁶ KARL JASPERS, *Il linguaggio. Sul tragico*, a cura di DONATELLA DI CESARE, Napoli, Guida, 1993, p. 184.

storia contemporanea²⁷. Muratori aveva ragionato sull'opportunità (aristotelica) di presentare sulla scena una figura lasciva e crudele, concludendo che tuttavia essa ingenera negli spettatori un «terror sano, che pone loro in odio il Vizio, imparando essi a temere nello stato proprio una somigliante pena»²⁸. Ma anche l'opposto procedimento, ovvero una persona grande e notevole che per qualche difetto cade in miseria, produce una «compassione sana, la qual conduce all'amore della Virtù, e alla tolleranza delle proprie sciagure, mirandosi che le disgrazie toccano anche ai buoni, quantunque posti in alto e invidiabile stato». Gravina ricorreva, invece, all'ibridazione del lessico medico-scientifico che fu di Francesco Robortello²⁹ (interpretazione omeopatica o mitridatizzante del testo aristotelico), per attribuire alla catarsi tragica la funzione di *praemeditatio futurorum malorum* e, dunque, di farmaco preventivo contro quelle sciagure rappresentate. Alla produzione teatrale, Bettinelli affiancava anche la sua opera di critico del teatro; il gesuita criticava il modello della tragedia greca alla quale preferiva una tragedia cristiana senza fato; in opposizione anche all'impianto aristotelico, l'autore prevedeva come fine e caratteristica principale per questa nuova forma tragica non più la tradizionale catarsi, ma «affetti e stile», ammirazione e imitazione delle virtù (e persino una sensistica e sublime trasfusione delle passioni)³⁰. La mutazione genetica della forma catartica seguiva da presso la coeva trasformazione umana; nella *Lettera sopra la tragedia indirizzata al signor conte Tiberio Roberti* (1788), il pedagogo e teorico del tragico Bettinelli si esprimeva in questi termini:

L'uom costretto da prepotente destino al delitto qual non sparge amarezza e sdegno nel cuor umano a giustizia temperato dalla natura, pien d'ossequio nato con lui verso la divinità, guidato naturalmente dalla ragione dalla virtù dalla religione come fremere non sente e ribellarsi la religione la virtù la natura incontro a quella iniquità?

Il gesuita, inoltre, rievocava nostalgicamente l'immutato valore esteriore delle favole antiche, capaci di fondere la sapienza del contenuto con il più moderno fine dell'utile gnomico:

Gran pregi al certo aver doveano le antiche tragedie per ricoprire un affronto sì scandaloso fatto al cuore dell'uomo, una sì indegna profanazione del

²⁷ Per la diffusione della tematica storica in ambito teatrale si veda il caso emblematico di Alfieri e Pindemonte in FIDO, *La storia a teatro*, cit., pp. 275-290.

²⁸ LUDOVICO ANTONIO MURATORI, *Della perfetta poesia italiana* (1706), a cura di ADA RUSCHIONI, Milano, Marzorati, 1972, pp. 598-599.

²⁹ *Francisci Robortelli utinensis in librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, Florentiae, in officina Laurentii Torrentini ducalis typographi, 1548.

³⁰ PAOLA LUCIANI, *Le passioni e gli affetti. Studi sul teatro tragico del Settecento*, Pisa, Pacini, 1999.

teatro fatto di scuola dell'umane virtù scuola di tirannia e ingiustizia celeste. Maggior nondimeno essere dee l'arte moderna al ripetere le stesse atrocità impunemente e talor con plauso ad una udienda che tien per delitto il sol pronunciar vanamente il santo nome di Dio. O che noi siamo in teatro senza religione non che senza cuore, o che l'artificio delle tragedie è una magia pervertitrice di nostra natura. Senza ciò non dovrem noi fuggire, abborrire la scena essendovi straziati da oggetti di sol orrore e tormento escluse ogni compassion ragionevole? Abbiam pur generali precetti di non ispargere il sangue davanti allo spettatore, e gli offriremo gl'incesti e i parricidi voluti dal cielo co' castighi più orribili su gl'innocenti? Il fatalismo dei Turchi l'abbiam per cosa da barbari, e noi colti noi cristiani ammettiam dogmi d'una barbarie de' numi, e d'un lor dispotismo peggior di quel d'un Sultano?³¹

* * *

All'altezza della metà del secolo XVII il ricorso al tema della pazzia e alle forme della simulazione che ad essa si allacciano fisiologicamente si presentano come una soluzione che, sebbene non del tutto innovativa rispetto alla tradizione letteraria, riscuote ancora un chiaro consenso presso gli autori, sia nell'ottica della normale mistificazione della *fictio* sia di una ricercata alterazione della realtà descritta in campo amoroso e politico.

Altri titoli indicati nella *Drammaturgia* di Leone Allacci sotto le voci semanticamente affini al tema della pazzia forniscono una testimonianza, come sempre corposa, di quanto l'argomento della follia e della simulazione fosse stato un argomento privilegiato e largamente diffuso in ambito drammaturgico tra Seicento e Settecento. Nel breve giro di pochi decenni, infatti, si incontrano favole o drammi amorosi di ambientazione pastorale (in tutto o in parte debitrice dell'ispirazione ariostesca e tassesca), oltre alle opere sin qui trattate che costituiscono un nucleo omogeneo di titoli riconducibili alla medesima tematica: la commedia in prosa *Il pazzo finto* di Cristoforo Sicinio (1603), *I pazzi prudenti*, una commedia morale erroneamente attribuita all'orvietano Giovan Battista Maccioni³² (1615), *Il pazzo*

³¹ SAVERIO BETTINELLI, *Lettera al signor conte Tiberio Roberti sopra la tragedia de fu co. ab. Roberti intitolata l'Adonia*, in *Opere edite ed inedite in prosa ed in versi*, Venezia, presso Adolfo Cesare, 1801, XX, pp. 222-224. Rinvio per i rapporti della tragedia gesuitica con il modello latino a GIUSEPPE E. CARPANI, *Ionathas*, introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di VALERIO SANZOTTA, Hildesheim, OLMS, 2016.

³² *I pazzi prudenti comedia morale di Giovanni Battista Maccioni da Orvieto*, in Viterbo, appresso Pietro & Agostino Discepoli, 1615. Altri titoli attestano lo stretto legame tematico e funzionale tra il ricorso alla tecnica dell'apparenza (ovvero la finzione, l'alterazione della realtà) e la pazzia con il pregnante risvolto scenico di forte presa sul pubblico e di sicura resa rappresentativa; si ricordano, a titolo d'esempio, *La finta pazzia* di Giulio Strozzi (Napoli 1652), *Li dui finti pazzi*, *Li finti pazzi per amore*, *La finta pazza* appartenenti alla tradizione dei canovacci della Commedia dell'arte: cfr. *La commedia dell'arte: storia e testo*, a cura di VITO PANDOLFI, prefazione e bibliografia aggiornata di SIRO FERRONE, Firenze, Le Lettere, 1988; ANNA EVANGELISTA, *I canovacci della*

per forza, un «dramma civile-rusticale, fatto rappresentare in Musica dagli Accademici Immobili nel loro teatro» (Firenze 1658), contenuto all'interno del volume delle poesie drammatiche del letterato fiorentino Andrea Moniglia (per il quale Castoreo compose alcuni intermezzi della *Giocasta Regina d'Armenia*)³³, *La pazzia in trono ovvero Caligola delirante*, opera di Gisberti recitata nel teatro veneziano di Sant'Apollinare nel 1660 «per virtuosa ricreazione delli Signori Accademici Imperturbabili».

Il successo di questa tipologia di rappresentazione politica (che si mantiene costante nelle forme adottate e negli intrecci proposti) non scema con l'avvio del nuovo secolo, ma viene sottoposta a un adeguamento alle istanze (non di rado conservatrici) del gusto del pubblico.

La convergenza tra l'esigenza della simulazione e la scelta consapevole della follia ritorna con evidente efficacia in un'opera teatrale dei primi del Settecento di argomento dichiaratamente politico: *Il pazzo per politica* di Antonio Salvi del 1717, sin dal titolo assai prossimo a *Il pazzo politico* di Giacomo Castoreo 1659. Ma mentre Castoreo riteneva che l'arte della menzogna si imparasse fin da bambini nei luoghi della corte, visto che «la prima Lettione/ che s'oda in Corte, a simular insegna» (atto I, scena II), Antonio Salvi, drammaturgo e medico di Lucignano (1664-1724), versato con discreto successo nel dramma storico, sosteneva che la pazzia, la simulazione e persino la *falsa servitù* (dietro il cui diaframma si cela un dignitario di corte o un potente) non possono essere giudicate né deplorabili, né esecrabili, perché esse si presentano come un mero strumento dell'agire politico, esulando del tutto da una qualsivoglia definizione di carattere etico, riportando in auge le considerazioni machiavelliane sul tema.

Il dramma di Salvi è una riduzione in versi dell'opera scenica del monaco camaldolese Giacinto Maria Crocetti³⁴ (1639-1689), *La pazzia politica di Roberto re di Sicilia* (1689), pubblicata con lo pseudonimo di Tirinto Accademico Rinato, nome accademico di Crocetti, che risulta fra le pubblicazioni dell'editore veneziano Domenico Loviso, (ma di incerta attribuzione³⁵) di cui si hanno due edizioni,

Commedia dell'arte, Torino, Einaudi, 2007. Sul passaggio dalle commedie spagnole al melodramma si veda NICOLA MICHELASSI, *La "Finta pazza" a Firenze: commedie 'spagnole' e 'veneziane' nel teatro di Baldracca (1641-1665)*, in «Studi secenteschi», 2000, 41, pp. 313-353.

³³ *Il pazzo per forza*, dramma musicale di Giovanni Maria Pagliardi, in *Delle poesie drammatiche di Giovannandrea Moniglia*, Firenze, Vangelisti Vincenzo, 1698.

³⁴ *La pazzia politica di Roberto Re di Sicilia*, opera scenica di Tirinto Accademico Rinato, in Bologna, per gl'eredi d'Antonio Pisarri, fu in seguito pubblicata in Venezia, per Domenico Loviso, 1693 (data presunta riportata a mano sul frontespizio). L'opera è citata da ALLACCI nella sua *Drammaturgia*, cit. col. 613, utile fra l'altro come testimonianza pratica di quale messe di opere siano state 'foraggiate' dalla pazzia, trovando, un fisiologico sbocco nel regno della *factio*, ovvero il teatro.

³⁵ Il fiorentino Giacinto Maria Crocetti (1639-1689), monaco camaldolese, dottore di teologia, predicatore «con molto decoro», «nelle belle Lettere fu insigne»: compose alcuni eruditi panegirici, una sua canzone è inclusa in una raccolta degli Accademici Concordi di Ravenna (1687), le sue rime (composte «seguendo lo stile che correva poco dopo la metà del secolo») furono ricordati

una del 1689 e una successiva senza anno di stampa ma con l'informazione aggiunta in calce al frontespizio (forse a mano di un possessore) recante indicazione dell'anno 1693.

Due opere, entrambe legate al tema della follia in ambito politico, condividono il medesimo protagonista, ovvero il re di Sicilia Roberto. *La pazzia politica di Roberto re di Sicilia*, opera scenica in prosa di Tirinto Accademico Rinato (nome accademico del monaco Giacinto Maria Crocetti) e il dramma per musica di Antonio Salvi *Il pazzo per politica*, stampato a Firenze nel 1717, che proprio come il precedente tratta della insania politica del re Roberto «sotto nome di Don Carlo finto pazzo»³⁶. Salvi, l'autore di questo rifacimento, rivolgendosi al «cortese lettore» nella nota d'apertura, segnala che «la Pazzia politica di Roberto fu parto d'una penna religiosa e bizzarra»³⁷, essendosi egli limitato a porlo in versi e ridurlo («con maggior brevità») nell'estensione e nel numero dei personaggi (si passa da sette a sei) «perché deve servire alla Musica», curandosi tuttavia di lasciare inalterato il «gajo» e il «forte» del modello originale. Le opere convergono verso una visione comune, sintomo e 'malattia' di un secolo votato all'analisi dell'esteriorità con ossimorica profondità e acume. Alla scrittura drammaturgica di Antonio Salvi si deve anche un significativo apporto a quella vasta e articolata *riforma del libretto* tradizionalmente assegnata quasi in via univoca e singolare all'opera di Apostolo Zeno prima e di Pietro Metastasio in seguito.

L'opera di Salvi venne rappresentata per la prima volta nel Teatro di Livorno nel 1717; si narra la storia del tentativo da parte di Roberto e del suo fidato consigliere Rodrigo di rientrare in possesso del Regno di Sicilia che versava nelle mani di Alfonso «tiranno di Sicilia», figlio del re di Napoli. È, dunque, la storia politica di un'usurpazione di un regno, cui Roberto cerca di opporvisi facendo ricorso al sapiente consiglio di Gusmano, un generale dell'esercito siciliano rimasto fedele (atto I, scena II).

nella *Istoria della volgar poesia* di Giovan Mario Crescimbeni (libro V, classe III: *Rimatori del secolo XVII*), Roma, nella stamperia d'Antonio de' Rossi, 1714, pp. 452-453; altre notizie biografiche sono riportate da PIETRO FARULLI, *Annali di Arezzo*, Foligno, Campitelli, 1717, p. 302; GIULIO NEGRI, *Istoria degli scrittori fiorentini*, Ferrara, per Bernardino Pomatelli, 1722, p. 273.

³⁶ ANTONIO SALVI, *Il pazzo per politica drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di Livorno l'anno 1717*, in Firenze, nella Stamperia di S.A.R., ad istanza di Domenico Ambrogio Verdi, 1717; cfr. REINHARD STROHM, «*Le roi caché*»: *Incognito in the Drama per Musica*, in «Il Saggiatore Musicale», 2016, 23/2, pp. 163-188, in cui si ripercorrono le tappe della presenza del personaggio dell'incognito (in particolare la figura del principe) nei drammi per musica tra Seicento e Settecento.

³⁷ In un altro libretto di Salvi, l'*Eumene* del 1717 il protagonista è il re di Cipro, un *finto pazzo* e, nell'avvertenza al lettore, l'autore ricorre alla medesima espressione: «La pazzia politica di Eumene fu parto d'una penna religiosa e bizzarra».

Signor, benché due illustri
di dura schiavitù, rendere confuse
Le fanciullesche tue prime sembianze,
benché sparse, e diffuse
sien voci di tua morte,
pur celarti conviene; Argo è la Corte
e veglia con sospetto il fier tiranno;
per introdurti, è d'uopo,
che larva di
finzion cuopra l'inganno.

Si tratta, dunque, dell'affermazione della necessità della finzione così che «per esser in Corte/ senza sospetto, e senza tema accolto» si stabilisce, anche in ossequio al responso di un oracolo, «che Roberto, e Rodrigo/ l'un di loro sia Pazzo, e l'altro Servo». Decisa l'azione, mentre Roberto assume i panni «del nuovo concertato personaggio» così che «io già non son più saggio», «rinunzio alla ragion per far da stolto» il generale Gusmano «benedice tale scelta:/ se in Corte desia/ passar l'Innocenza,/ col vel di Follia/ cuoprire la Prudenza/ ci insegna anco il Ciel». E che la scelta del travestimento fosse uno strumento a disposizione dei drammaturghi per presentare nell'evidenza della scena e dell'azione drammatica un catalogo etico è ben testimoniato dalla scena III del primo atto:

RODRIGO: Tu nel vel di pazzia rimani involto.
ROBERTO: Già sono, e me ne pregio.
RODRIGO: Servo per genio.
ROBERTO: Io per prudenza stolto.
ROBERTO: Della follia col manto ammanto la ragione.
RODRIGO: Di servitù col velo
celo la maestà.
ROBERTO: Amico, e che sarà?
il ciel seconderà sì bell'inganno.
RODRIGO: Gloria è la servitute.
ROBERTO: Virtude, è la follia,
la frode è carità;
Ch'al cielo non si fa
Sacrifizio miglior d'un re tiranno.

Anche in questo dramma la simulazione, e per di più la simulazione di una follia finta, rappresenta un congegno politico che Roberto (sotto le mentite vesti di Don Carlo) utilizza per dimostrare al pubblico degli spettatori e ai lettori la mendacità del tiranno usurpatore Alfonso (atto I, scena VI):

ALFONSO: Don Carlo, accostati.
ROBERTO: Don Carlo? Io quei non sono.
Chi lo dice è mendace, e menzognero.

E voi chi siete?
ALFONSO: A tue bisogne pronto,
Son di Sicilia il Re.
ROBERTO: Voi? Non è vero
Giove non approvò; su quel fatale
Libro non vi segnò. La Sorte sola
V'ellesse, e vi donò nome reale.
Il Re son io, e questa,
questa è la mia corona.

La trama politica di questo dramma destinato alla rappresentazione presso il teatro di San Sebastiano di Livorno è solo in parte resa più articolata dalla tradizionale presenza anche in questa sede di uno sfondo amoroso (in ossequio al modello del teatro spagnolescente), ovvero dell'affetto fra Roberto e Berenice, dama della sorella di re Alfonso: la donna riconosce in Don Carlo/Roberto il protagonista di un sogno («quei che in sogno m'apparve Idolo mio»), mentre il *finto pazzo* ne riconosce una fanciulla con cui aveva trascorso l'età della giovinezza (atto I, scena VIII).

ROBERTO: ma quanto, o ciel, con gli anni
è cresciuta in beltà.
RODRIGO: sì, sì intendo,
ad amarla non è solo il Tiranno,
anco il suo vero Re sente l'istesso
ardor nel seno.
ROBERTO: Amico, io te 'l confesso;
adoro Berenice; e grato il Trono
M'è sol, per farne a sua beltade un dono.
RODRIGO: io pur ne godo; ma rifletti poi,
che per regnar, non per amar giungesti.
A ma in guisa però, che gl'amor tuoi
all'interesse tuo non sieno infesti.

La questione amorosa, d'altra parte, non manca di acuire il contrasto fra i contendenti al trono Roberto e Alfonso, pur consapevolmente ammettendo che il vero obiettivo è il regno e non l'amore. È pur tuttavia anche nel campo sentimentale Antonio Salvi istituisce una netta differenziazione lessicale che lo porta a separare il Tiranno (Alfonso) dal re (Roberto), secondo un'indicazione in seguito proposta nel trattato di Vittorio Alfieri *Della tirannide*³⁸.

³⁸ VITTORIO ALFIERI, *Della Tirannide*, a cura di MARCO CERRUTI, Milano, Rizzoli, 2010, p. 78: «TIRANNO, era il nome con cui i Greci (quei veri uomini) chiamavano coloro che appelliamo noi re. E quanti, o per forza, o per frode, o per volontà pur anche del popolo o dei grandi, otteneano le redini assolute del governo, e maggiori credeansi ed erano delle leggi, tutti indistintamente a vicenda o re o tiranni venivano appellati dagli antichi».

La derivazione dalla teoria politica machiavelliana sembra emergere con più forza poco più avanti; mentre, infatti, tutta l'opera insiste sulla dicotomia verità/ finzione, pazzia/senno, inganno/prudenza, Salvi trasferisce nel tema principale dell'opera lo scontro fra la fortuna e la virtù del più famoso trattato rinascimentale:

ROBERTO: Io vado,
perché l'ordita frode or non si scuopra,
la mia finta pazzia, a porre in opra.
Per corregger di Fortuna
troppo ingiuste le vicende,
è prudenza la follia
non è vil la servitù.
Ciò ch'a me diè già la cuna
se la frode oggi mi rende,
non è don di sorte ria
è conquista di virtù.

L'esile trama del dramma giunge quasi allo scioglimento già all'altezza del secondo atto, allorché Berenice, palesato il proprio «sangue Reale», accetta la promessa di Roberto e irride il tono sprezzante del tiranno Alfonso («chi disprezza il mio amore,/ proverà il mio potere»), destinato a soccombere sia politicamente che in campo affettivo; l'occasione, dunque, è favorevole all'autore per una disamina della contingenza politica. Il dramma fu rappresentato a Livorno e fu composto secondo modalità rappresentative e d'intreccio che potessero soddisfare il gusto (ancora un po' arretrato) antiquato del pubblico toscano (livornese in particolare), ancora non del tutto separatosi dal modello della Commedia dell'arte³⁹; ciò, tuttavia, non ostacola la presenza di altre riflessioni politiche: «ambizione/ nasce ne' Grandi; ognuno aspira al Regno;/ crescono le discordie,/ e il civil sangue/ spargesi omai», invero non distanti dalle considerazioni diffuse nel successivo registro tragico del Settecento politico, dal *Tieste* di Foscolo per la dinamica contrastiva re/tiranno tra il protagonista eponimo e il fratello Atreo: «Tu troppo/ concedevi alla plebe, e prepotente/ troppo a' grandi toglievi [...] arte/ usai co' grandi, e con la plebe scure./ Ed io fui re» (*Tieste*, IV, III, 181-187), dal *Saul* di Alfieri per l'inconciliabilità tra affetti e potere: «O ria di regno insaziabil sete,/ che non fai tu? Per aver regno, uccide/ il

³⁹ FRANCESCO GIUNTINI, *I drammi per musica di Antonio Salvi: aspetti della riforma del libretto nel primo Settecento*, Bologna, il Mulino, 1994; ID., *Modelli teatrali francesi nei drammi per musica di Antonio Salvi*, in «Revista de Musicología», 1993, 16/1, pp. 335-347. Salvi fu autore anche del libretto *Amore e maestà*, Roma, Bernabò, 1720 in cui è presentato il caso della corte di Persia (sul modello della corte britannica de *Le Comte d'Essex* di Corneille del 1678) dell'insano amore che sconvolge la vita di corte: «per troppo amore insano/ corre Arsace a sturbar nostri Imenei,/ assalisce la Reggia, e l'attentato/ creduto è fellonia [...] Paventa, che l'offesa/ tu non castighi in me, [...] punisti anco il sospetto/d'un finto amor» (atto II, scena XIII). Il dramma si articola intorno ai contrasti di amori non corrisposti o imposti per questioni dinastiche, identità celate e affetti mistificati (fingeva di amar [...] per ricoprire il suo vero affetto»).

fratello il fratel; la madre i figli;/ la consorte il marito; il figlio il padre.../ Seggio è di sangue, e d'empietade, il trono» (*Saul*, IV, III, 88-99). La tradizionale divergenza tra amore e maestà è stabilita in questi termini da un quanto mai affranto Alfonso nelle cui parole risale l'eco della più nota circonlocuzione dantesca:

A chi comanda ogni pretesto è giusto.
Che mi giova esser regnante
se ristoro all'Alma amante
procurar per me non so?
Re che puote ciò che vuole,
troppo a torto poi si duole,
se non vuole ciò che può (atto II, scena XIII).

La curiosità è quella che il meccanismo della simulazione e quello più profondo della finzione della pazzia vengono anche in questo dramma sottoposti a una duplice interpretazione: da un lato, infatti, la simulazione (e dunque l'alterazione) del dato etico e la finzione della pazzia mantengono intatta la propria validità fra gli attori e i protagonisti che si muovono sulla scena. Di contro, lo spettatore e ancor più il lettore condividono la prospettiva dell'autore: ad essi è, infatti, svelata la caratteristica profonda di questo procedimento di finzione e simulazione; allora la pazzia simulata, che agli altri personaggi della scena appare vera e reale ed espressione concreta di un'alterazione della razionalità, si leva, invece, in tutta la propria chiarezza al pubblico: essa, dunque, si fa strumento di affermazione di una verità scientemente impiegato dal drammaturgo che non copre la consapevolezza di mettere in campo un tentativo di azione sociale, assegnando o riconoscendo alla pratica drammaturgica un'antica e nobilissima funzione civile.

L'automatismo ripete e riveste una duplice finzione: sulla scena viene rappresenta una simulazione, una mistificazione non vera, una ricercata alterazione della verità; ma se si richiama l'assunto fondamentale del teatro per cui la scena stessa è una *fictio*, abbiamo allora chiaro lo scioglimento della dicotomia tra apparenza e verità: la pazzia *ficta*, la simulazione della follia si presenta come uno strumento di rapido e immediato utilizzo nelle mani dei personaggi (e naturalmente del loro demiurgo, il drammaturgo) ai quali non sfuggirà di avere creato un dispositivo per raggiungere l'obiettivo principale, ovvero dire la verità, affermare una verità «sotto la maschera di queste finte sciocchezze».

La tradizione letteraria italiana si mostra così debitrice della condizione politica e spesso il cimento letterario nasce con più urgenza proprio in relazione a precise intenzioni civili e politiche in senso lato. Né si può dimenticare che la politica stessa si fonda sulla rappresentazione di apparati che a loro volta poggiano e confidano in una sacralità liturgica (che deve essere immediatamente riconoscibile) e su una sottile attenzione alla retorica del gesto e della parola⁴⁰. Lo stesso Machia-

⁴⁰ Sulla «combinazione di due registri, quello retorico e quello della religione, attraverso cui

velli rimase fortemente colpito dalla forza della spettacolarità di certi eventi della politica, come nel frangente dell'ingresso al gonfalonierato di Pier Soderini⁴¹:

Fu cosa meravigliosa a vedere con quanto concorso, non solamente di onorati cittadini, ma di tutto il popolo e' fusse al palazzo accompagnato; e per il cammino gli fu posta una grillanda di ulivo in testa, per mostrare che da quello avesse e la salute e la libertà di quella patria a difendere (Delle Historie, libro VII).

Sulla ritualità e sull'incontro tra intenzione politica e apparato sacro e religioso (artatamente organizzato proprio nelle forme di una liturgia profana, urbana e laica), l'episodio teatrale del gonfalonierato rimane tra i più eloquenti di sempre. L'interesse spettacolare suscitato nel futuro segretario lo indurrà a descriverlo come quasi come un'«apparizione dello Stato», non più soltanto immaginato, ma concretamente visibile, idoneo ad essere perfettamente percepito dai sensi 'popolari', adorno di «dignità e solennità in senso iconografico», secondo una linea rappresentativa che permarrà anche nella successiva stagione medicea e oltre.

Morti, intronizzazioni, celebrazioni di nozze o altri momenti della vita politica non perdevano l'occasione per evolversi prontamente in veri e propri avvenimenti spettacolari, dotati di una sottile eppur chiarissima intenzione politica di celebrazione (e più spesso di autoesaltazione), volta a vedere rappresentate nella sorpresa e nella gioia del pubblico (si dovrebbe dire del popolo) la magnificenza, la forza, il prestigio del potere e della politica pur nell'atto stesso dello loro *dis-simulazione*.

Così il Seicento raccoglie e altera l'articolata eredità intellettuale del Rinascimento, adattandola alle rinnovate esigenze politiche, sociali e letterarie, concentrando nella maschera del potente e del tiranno le acquisizioni filosofiche e le sperimentazioni drammaturgiche intorno alla *simulazione* e alla menzogna, definitivamente trasformate in un abito comune e normale, diffuso nella vita reale come strumento di difesa e assunto come modello intellettuale sulle scene del teatro. Il passaggio dal *fingere per regnare e per vincere*, moderno modello di esaltazione trionfalistica del *principe* eticamente incentrato sull'ottica del sovrano, al *fingere per vivere*, nuovo prototipo di prudenza e sopravvivenza nei travagliati viluppi della quotidianità politica e di quella affettiva per il più vasto *parterre* di spettatori e cittadini, attesta come l'antica massima tacitiana non sia più esclusivo appannaggio dei governanti, ma si sia definitivamente evoluta in un indispensabile criterio di conservazione (sia a livello politico che a livello umano e perfino sentimentale) in una società più attenta all'esteriorità simulata che alla verità.

Machiavelli, con impareggiabile maestria, ha cercato di veicolare i concetti della sua rivoluzionaria teoria politica» si concentra il lavoro di GIORGIO SCICCHILONE, *Terre incognite: retorica e religione in Machiavelli*, Milano, FrancoAngeli, 2012, p. 12.

⁴¹ MATTEO CASINI, *I gesti del principe. La festa politica a Firenze e Venezia in età rinascimentale*, Venezia, Marsilio, 1996.

INDICE DEI NOMI

- Alighieri Dante, 20, 24 e n, 26 e n, 27-31
Acca, Francesca 131n
Accetto, Torquato 20, 27n, 45, 76 e n,
81 e n, 97, 100, 103-104 e n, 106,
114-115, 121, 130
Addante, Luca 80n
Affò, Ireneo 131 e n
Agostino di Ippona 19-22, 27n, 103
Alarcón, Juan Ruiz de 35-36
Alberti, Leon Battista 76
Albini, Francesca 19n
Alfano, Giancarlo 77n
Alfieri, Vittorio 13n, 91n, 120, 128n,
138n, 143 e n, 144
Alfonso d'Aragona 116
Alfonso II d'Este, 96
Alfonzetti, Beatrice 128n, 133n
Allacci, Leone 57n, 86 e n, 113 e n,
116n, 131n, 135n, 139, 140n
Allegri, Luigi 17n, 132n
Almansi, Guido 36n
Alonge, Roberto 53n
Amaiden, Teodoro 54n
Amerio, Romano 80n
Anconetani, Raffaella 47n
Andreatta, Alberto 85n
Andrioli, Paola 136n
Angelini, Franca 55n, 75n
Ansaldi, Gerardo 113 e n
Anselmi, Gian Mario 103n
Antonelli, Joseph 73n
Ariani, Marco 76n
Ariosto, Ludovico 20, 30, 39, 80, 88
Aristofane, 16, 49n
Aristotele, 14, 15n, 56, 104, 105n, 106
Arnaudo, Marco 45n
Asor Rosa, Alberto 77n, 85 e n
Aureli, Aurelio 66-67n, 113
Auriemma, Maria 20n
Bachtin, Michail 30, 96n, 117
Bacone, Francesco 82n, 83, 106, 115
Badiale, Giacomo 113
Badolato, Nicola 67n, 68n
Bakos, Adrianna E. 126n
Baldassarri, Guido 74 e n
Baldi, Camillo 101n
Baldini, Artemio Enzo 85n, 91n
Balducci, Marino Alberto 25n
Barberi Squarotti, Giorgio 137 e n
Barberis, Walter 77n
Basile, Giambattista 117
Bastiaanse, Alexandro 54n
Bastianon, Eugenio 79n
Battistini, Andrea 25n, 28n, 74n
Bausi, Francesco 45n
Bayle, Pierre 135
Bazzicalupo, Laura 20n
Belligni, Eleonora 81n
Bellini, Davide 125n
Belpoliti, Marco 107n
Belvedere, Andrea 115-116
Benassi, Alessandro 81n
Beniscelli, Alberto 131n

Benjamin, Walter 39 e n
 Benzoni, Gino 16n
 Berardi, Elisabetta 14n
 Beregan, Nicolò 110 e n
 Berneri, Giuseppe 57n
 Berni, Francesco 67
 Berra, Claudia 131n
 Bertana, Emilio 33 e n
 Bettetini, Maria 20n, 22, 34n, 99n
 Betti, Gian Luigi 74n, 101n
 Bettinelli, Saverio 137-138, 139n
 Bianconi, Lorenzo 54n, 85n
 Bigi, Emilio 25n
 Bilotta, Monica 74n
 Bissari, Pietro Paolo 67n
 Bloemendal, Jan 45n
 Boccaccio, Giovanni 31 e n
 Boccalini, Traiano 41 e n, 42-44, 47, 74 e n, 98, 100
 Bocchia, Egberto 131n
 Bodei, Remo 27n
 Bodini, Vittorio 117n
 Boiardo, Matteo Maria 88
 Boillet, Danielle 37n
 Bolzoni, Lina 48n
 Bonazzi, Nicola 74n
 Bondi, Fabrizio 74n
 Bonfantini, Massimo A. 21n
 Bonora, Ettore 27n
 Borrelli, Gianfranco 27n, 98n
 Borsa, Paolo 131n
 Bosisio, Paolo 131n
 Botero, Giovanni 65, 83, 130
 Botti, Nicole 48n
 Bracciolini, Poggio 46 e n, 47
 Brody, Ervin C. 124n
 Bruni, Arnaldo 25n
 Bruno, Giordano 49, 58-59 e n, 81 e n, 82n, 102, 106
 Brusagli, Riccardo 25n
 Busenello, Giovan Francesco 66-67n
 Bussotti, Alviera 99n
 Cadonici, Pompeo 52n, 131 e n, 132-133 e n
 Caio Aquilio, 23n
 Cairo, Laura 63n
 Calcagno, Mauro 67n
 Calderón de la Barca, Pedro 117, 124
 Caletti-Bruni, Pietro Francesco 67n
 Caligola, 96, 110-111
 Camarotto, Valerio 99n
 Camerino, Giuseppe Antonio 136n
 Camerotto, Alberto 18n
 Campanella, Tommaso 80 e n, 115
 Campi, Alessandro 93n
 Campi, Riccardo 39n
 Cancedda, Flavia 67n
 Cancrino, Papirio 57n
 Canfora, Davide 11, 43n, 78n, 93n
 Canone, Eugenio 49n
 Canonica, Elvezio 35n
 Canonieri, Pietro Andrea 27n
 Capaccio, Giulio Cesare 74n, 113
 Capaccio, Ignazio 74n, 113, 117, 120 e n, 121, 124
 Capaccio, Pietro 120
 Capaldi, Donatella 55n
 Caramella, Santino 104n
 Carandini, Silvia 75n
 Carlo VIII di Valois 126
 Carminati, Clizia 87n
 Carosi, Attilio 63n
 Carpani, Giuseppe E. 139n
 Carrara, Giovanni Francesco 64n
 Carter, Tim 84n
 Casini, Matteo 146n
 Castellaneta, Stella M. 22n, 87n, 132n
 Castelli, Silvia 67n
 Castiglione, Baldassarre 17 e n, 32, 50, 76, 77n
 Castiglioni, Maria Paola 14n
 Castoreo, Bartolo 67n, 70 e n, 71, 84n
 Castoreo, Carlo 69
 Castoreo, Giacomo 66 e n, 67-68 e n,

69 e n, 70 e n, 71 e n, 79, 84n, 85-
 89, 91-93, 95-96, 100, 108n, 109,
 124, 140
 Catanorchi, Olivia 76n
 Catanzariti, Mariavittoria 50n
 Catelli, Nicola 132n
 Catilina, 13
 Cavalli, Ferdinando 22n
 Cavalli, Francesco 68, 109, 110n
 Cedroni, Lorella 50n
 Celso, 17-18
 Centanni, Monica 106n
 Cerruti, Marco 143n
 Cervantes, Miguel 99n, 100
 Ceva, Nicolò 52n
 Chiabò, Miriam 47n
 Chiarelli, Alessandra 69n
 Chines, Loredana 60n
 Chiodi, Giulio Maria 20n
 Ciancarelli, Roberto 73n
 Ciccarelli, Diego 113n
 Ciccuto, Marcello 25n
 Cicerone, 23 e n, 24 e n
 Cicognini, Giacinto Andrea 67 e n,
 70n, 116-117
 Cicognini, Jacopo 116
 Ciliberto, Michele 81n, 82n, 105n
 Clerc, Sandra 32n
 Colonna, Antonio 64n
 Colonna, Marcantonio 53
 Colturato, Annarita 37n
 Compagnino, Gaetano 137n
 Comparato, Vittorio Ivo 85n
 Conrieri, Davide 85n
 Consalvo di Cordova, 77n
 Continisio, Chiara 76n, 101n
 Corabi, Gilda 97n
 Corfiati, Claudia 63n
 Corneille, Pierre 35-36, 105, 144n
 Cortellessa, Andrea 107n
 Cortese, Giulio Cesare 125n
 Couderc, Christophe 117n
 Crescimbeni, Giovan Mario 141n
 Cristina di Lorena 103
 Crivelli, Tatiana 31n
 Croce, Benedetto 76n, 104n, 116 e n,
 117n
 Crocetti, Giacinto Maria 140 e n, 141
 Cromwell, Oliver 87, 120
 Currò, Rosalba 97n
 Cutinelli-Rèndina, Emanuele 72n

 D'Agostino, Emilio 20n
 D'angelo, Paolo 22n
 D'Ascenzi, Damiano 103n
 Dal Chiele, Elisa 23n
 Daolmi, Davide 63n
 Dattomo, Antonio 52n
 De Bernardis, Monia 12
 De Cianni, Francesca 20n
 de Mattei, Rodolfo 43n
 de Michelis, Ida 45n, 100n
 de Molina, Tirso 99, 115
 de Nichilo, Mauro 63n
 De Toni, Alberto F. 79n
 Del Negro, Piero 73n
 Dell'Otonaio, Giovanbattista 59n
 Della Casa, Giovanni 50, 76
 Della Vigna, Pierre 79n
 Denise Aricò, 81n, 98n
 Desclos, Marie-Laurence 14n
 di Castro, Onofrio 120
 Di Cesare, Donatella 137n
 di Maro, Maria 41n
 di Montevercchio, Pompeo 113
 Di Muro, Noemi 115n
 Diderot, Denis 49n
 Dionigi, Ivano 16n
 Distaso, Grazia 12, 51n, 87 e n
 Doglio, Federico 47n
 Doglio, Maria Luisa 81n
 Dolcetti, Paola 14n
 Domizio Afro, 126n
 Dovizi, Bernardo 40n

Dragulin, Sabin 12
 Dutschke, Dennis J. 58n

 Eco, Umberto 21n, 22 e n
 Ennio, 23n
 Erasmo da Rotterdam 45, 78 e n, 79 e n, 93 e n
 Eschilo, 16
 Espinosa Carbonell, Joaquín 114n
 Euripide, 16, 19n, 40n, 49n, 134n
 Evangelista, Anna 139n

 Fabbri, Paolo 48n, 66n, 68n 71n, 84n
 Fabiani, Ferdinando 134n
 Fabris, Dinko 110n
 Fanelli, Carlo 76n
 Fantoni, Marcello 101n
 Farnese, Clelia 53
 Farulli, Pietro 141n
 Faustini, Giovanni 52n, 68
 Faustini, Marco 68
 Favilli, Giovanni 63n
 Fedele, Lutio 121
 Fedi, Francesca 132n
 Fenlon, Iain 84n
 Fenzi, Enrico 31n
 Ferdinando Maria di Baviera, 63n, 109
 Ferrari, Luigi 86n
 Ferretti, Francesco 27n
 Ferrilli, Sara 25n
 Ferrone, Siro 139n
 Ferroni, Giulio 38n, 43n, 48n
 Feydeau, Georges 36n
 Fido, Franco 100n, 128n, 131n, 136n, 138n
 Figorilli, Maria Cristina 38n, 55n
 Filippo II di Spagna, 80n
 Filippo re di Macedonia, 122
 Finzi, Marcello 30n
 Fiorentino, Francesco 105n
 Firpo, Luigi 41n
 Forni, Giorgio 47n

 Foscolo, Francesco 70, 95
 Foscolo, Ugo 91n, 144
 Foucault, Michel 78 e n, 79
 Fraccaroli, Giuseppe 30n
 Francesco II d'Este, 86
 Franchi, Saverio 53n, 57n, 63n
 Franco, Nicolò 82n
 Frare, Pierantonio 37n
 Frezza, Fabio 27n
 Frosini, Fabio 79n, 110n
 Frugoni, Francesco Fulvio 75 e n
 Fubini, Riccardo 46n
 Fumaroli, Marc 105n

 Galilei, Galileo 103
 Galluzzi, Tarquinio 106 e n, 107
 Garavaglia, Andrea 110n
 Garelli, Gianluca 33n
 Garin, Eugenio 79n, 93n
 Gatti, Roberto 20n
 Gentili, Vanna 99n
 Geremia 18
 Geri, Lorenzo 97n
 Germanico, 110
 Ghelardi, Maurizio 106n
 Gherardi, Flavia 60n
 Giachery, Alessia 69n
 Giardini, Giambattista 86 e n
 Gigli, Girolamo 100n
 Ginzburg, Carlo 45n, 71n
 Giorello, Giulio 27n
 Giovanni di Salysbury 17
 Giovenale, 110
 Giraldi Cinzio, GiovanBattista 50 e n, 134n
 Girardi, Enzo Noè 113n
 Girardi, Mario 18n
 Girotto, Carlo Alberto 48n, 87n
 Gisberti, Domenico 100, 109-110 e n, 111 e n, 124, 140
 Giulio, Rosa 130n, 137n
 Giuntini, Francesco 144n

Giustino, 122
 Gizzi, Barbara 97n
 Glixon, Beth 68n, 70n
 Glixon, Jonathan 68n, 70n
 Godard, Alain 37n
 Goldoni, Carlo 35, 36 e n, 37, 40n
 Gonda, Giovanni 68n
 Gonzalez Martin, Vicente 114n
 Gorini Corio, Giuseppe 135
 Gozzi, Carlo 114
 Gracián, Baltasar 77, 80, 98, 106 e n, 115
 Gramigna, Remo 19n, 21n
 Gravina, Gian Vincenzo 136-137 e n, 138
 Griffante, Caterina 69n
 Grisanti, Nicoletta 135n
 Gronda, Giovanna 35n-36n
 Grozio, Ugo 82n
 Guaragnella, Pasquale 43n, 75n, 102 e n
 Guarini, Alessandro 96-97
 Guarini, Battista 50 e n, 94, 134n
 Guazzo, Stefano 76
 Guerra, Marta 60n
 Guglielminetti, Marziano 80n
 Guglielmini, Domenico 133-134 e n,
 135
 Guicciardini, Francesco 76, 100
 Güntert, Georges 27n
 Gussoni, Francesco 67

 Ham'siier-Monk, Iain 65n
 Heidegger, Martin 32
 Hendrix, Harald 42n
 Ivanovich, Cristoforo 67n

 Jacopone da Todi, 29 e n
 Jaspers, Karl 137 e n
 Jossa, Stefano 25n

 Kägler, Britta 63n
 Kant, Immanuel 121
 Kantorowicz, Ernst H. 106n
 Klein, Robert 24n
 Korneeva, Tatiana 45n, 67n, 131n

 Laini, Marinella 68n
 Lando, Ortensio 55 e n
 Landolfi, Mario 45n
 Lannutti, Maria Sofia 27n
 Lansing, Richard 25n
 Lattarico, Jean-François 66n
 Lausberg, Heinrich 23n
 Lavagetto, Mario 35n, 37n
 Leggiadro Gallani, Giuseppe 133n
 Leibniz, Gottfried Wilhelm von 135
 Lencan Stoica, Gheorghe 12
 Leonardo da Vinci, 48
 Leopardi, Giacomo 97n
 Leopoldo, de' Medici 68
 Licurgo, 73n
 Lipsio, Giusto 82 e n
 Locke, John 49n
 Lollini, Massimo 74n
 Lombardi, Marco 105n
 Longhi, Claudio 39n
 Lope de Vega, Félix 118
 Loviso, Domenico 140
 Löwenstein Posani, Manfred 23n
 Luciani, Paola 138n
 Luciano di Samosata 18-19n, 79
 Lucrezio 13
 Lugaresi, Leonardo 18n
 Luigi XI il Prudente, 126
 Savoia, Francesca Luigia 58n
 Luisi, Francesco 132n
 Lupi, Giovanni Paolo 131

 Macchia, Giovanni 23n, 73-74n, 114n
 Maccioni, Giovanni Battista 63n, 64,
 139
 Machiavelli, Niccolò 18n, 20, 32, 43,
 45-47, 65, 72n, 76, 82n, 83, 87, 93,
 102, 106, 109n, 110 e n, 130, 132n,
 145-146n
 Maestri, Rocco
 Magnaghi, Serena 117n
 Maldina, Nicolò 29n
 Malvezzi, Virgilio 27n, 81 e n, 115

Mamone, Sara 67n
 Mancini, Albert N. 37n
 Mancuso, Pietro 100, 113, 117, 121,
 123-124 e n, 125 e n, 127
 Mandelbaum, Allen 27n
 Manetti, Giovanni 52n
 Manganelli, Giorgio 99n
 Mangano, Dario 19n
 Manso, Giambattista 97 e n, 98n
 Manzoni, Alessandro 31
 Marchi, Armando 41n
 Mari, Michele 131n
 Maria Bonini, Filippo 65 e n
 Marin, Marcello 18n
 Marini, Giovanni Ambrogio 37 e n
 Marino, Giambattista 54, 57
 Mariti, Luciano 47n
 Martello, Pier Jacopo 136 e n
 Marzano, Michela 27n
 Mattioda, Enrico 132n, 135 e n
 Maurizio Fasce, 87n
 Maylander, Michele 67n, 134n
 Mazzacurati, Giancarlo 25n
 Mazzarino, Giulio 87, 114n, 120
 Mazzini, Innocenzo 28n
 Mazzotta, Giuseppe 25n
 Medici, Giovan Carlo de' 68
 Meinecke, Friedrich 22n
 Melosi, Laura 41n
 Menandro, 16, 19n
 Menetti, Elisabetta 31n
 Mengaldo, Pier Vincenzo 107n
 Mercuriale, Gerolamo 97n
 Merlo, Bernardino 66
 Merlotti, Andrea 38n
 Messina, Davide 39n
 Metastasio, Pietro 66, 141
 Miccoli, Paolo 20n
 Michelassi, Nicola 67n, 85n, 115n, 140n
 Milesi, Francesco 85n
 Minacci, Pier Francesco 73n
 Minato, Niccolò 52n, 67 e n
 Minieri Riccio, Camillo 53n, 116n
 Minuzzi, Sabrina 69n
 Mioli, Paolo 68n
 Mira de Amescua, Antonio 115-116
 Mitarotondo, Laura 99n
 Mocenigo, Giovanni 52n
 Molière, 100, 105
 Moneti da Cortona, Francesco 125n
 Moniglia, Giovanni Andrea 68, 69n, 85
 e n, 140
 Monteverdi, Angelo 117n
 Monti, Giulio Cesare 76n
 Monti, Vincenzo 82n
 Montorfani, Pietro 132n
 Morace, Aldo Maria 12, 128n
 Morando, Simona 103n
 Morelli, Giorgio 53n-54n, 57n
 Moretti, Walter 50n
 Motta, Uberto 97n
 Muratori, Ludovico Antonio 120, 138 e n
 Musarra, Franco 80n
 Nabucodonosor, 96
 Napoli Signorelli, Pietro 120 e n, 121
 Nardi, Bruno 25n
 Negri, Giulio 141n
 Nerone 124
 Nider, Valentina 67n
 Niger, Alessia 48n
 Nigro, Salvatore Silvano 17n, 81n
 Nohrnberg, James 27n
 Novelli, Laura 58n
 Nozzoli, Anna 25n
 Numa Pompilio 46, 73n
 Oldcorn, Anthony 27n
 Ordine, Nuccio 11
 Orefici, Antonio 110
 Origene di Aessandria 17-18
 Ortes, Giammaria 72n, 73n
 Ossola, Carlo 76
 Ovidio, 26, 40n

Pagliardi, Giovanni Maria 110, 140n
 Palazzo, Giovanni 27n
 Pallavicino, Ferrante 41n
 Palmieri, Rossella 22n
 Pandolfi, Vito 139n
 Panetta, Maria 67n
 Paolo di Tarso, 28
 Parrino, Domenico Antonio 113
 Passantino, Agostina 135n
 Pedullà, Anna Maria 37n, 99n
 Pegorari, Daniele Maria 25n
 Pellicano, Giovanni 53
 Peregrini, Matteo 93 e n
 Perotti, Pier Angelo 25n
 Perrucci, Andrea 116n, 120
 Pessoa, Fernando 48 e n
 Petrarca, Francesco 31, 45, 76
 Petrone, Gianna 19n
 Piazza, Lodovico 134n
 Picenino, Giacomo 73n
 Picone Michelangelo 25n, 27n
 Pignatta, Pietro Romolo 113
 Pindemonte, Ippolito 128n, 138n
 Pisistrato, 73n
 Platone, 18 e n, 48 e n, 104-105
 Plauto, 16, 19, 40n
 Plutarco 46
 Poggi, Giulia 67n
 Poli, Gianni 40n
 Policastro, Gilda 28n
 Polidori, Filippo Luigi 75n
 Polito, Marina 14n
 Poliziano, Angelo 51, 88
 Pompeo Trogo, 122
 Pompilio, Angelo 69n
 Pontani, Filippo M. 18n
 Pontano, Giovanni 77 e n
 Pontanus, Iacobus 106n
 Pontremoli, Alessandro 132n
 Ponzio, Paolo 80n
 Pool, Franco 47n
 Pozzoli Claudio 45n
 Prandi, Alfonso 73n
 Procaccioli, Paolo 41n
 Profeti, Maria Grazia 35n, 67n, 113n,
 115n, 131 e n
 Propp, Vladimir 118, 134
 Publilio Sirio, 99
 Quadrio, Francesco Saverio 63n, 67n, 68n
 Quaglioni, Diego 72n
 Quilici, Piccarda 63n
 Quinault, Philippe 86
 Quintiliano, 23n, 39n, 126n
 Quinto Sertorio, 73n
 Quondam, Amedeo 17 e n, 28n, 76n,
 77n, 97n, 137n
 Raimondi, Ezio 37 e n
 Rancière, Jacques 15n
 Ricca, Silvia 99n
 Ricci, Saverio 82n, 102n
 Ricciardi, Giambattista 113, 115-116
 Richelieu, Armand-Jean du Plessis de
 87, 120
 Ripa, Cesare 33-34
 Ripari, Edoardo 76n
 Rivoletti, Christian 47n
 Rizzo, Gino 128n, 136n
 Robortello Francesco 138
 Romei, Danilo 53n
 Romolo 46
 Ronconi, Luca 39
 Rosand, Ellen 68n
 Ross, Charles 27n
 Rossi, Luciano 31n
 Rousseau, Jean-Jacques 35n
 Ruschioni, Ada 138n
 Sabbatino, Pasquale 12
 Sacco Messineo, Michela 125n
 Salati, Enrico Mauro 38n
 Sallustio 13
 Salvati, Giovanni Battista 134n

Salvi, Antonio 140-141 e n, 143-144 e n
 Sammarco, Ottavio 27n
 Sanguineti, Edoardo 25n, 39-40
 Santato, Guido 128n
 Sanzotta, Valerio 139n
 Sapegno, Maria Serena 77n
 Sapegno, Natalino 26
 Saponaro, Emanuela 18n
 Sarpi, Paolo 75 e n
 Sassi, Tommaso 120
 Sasso, Gennaro 93n
 Sberlati, Francesco 42n, 45n
 Scala, Flaminio 55
 Scalabroni, Luisa 51n
 Scammacca, Ortensio 125
 Scannapieco, Anna 35n
 Scarron, Paul 86 e n
 Scianatico, Giovanna 12, 78n
 Scichilone, Giorgio 146n
 Scipione, Publio Cornelio 73n
 Scott, John 25n
 Scott, John Alfred 27n
 Scrivano, Riccardo 97n, 136n
 Segneri, Paolo 73n
 Segre, Cesare 28n, 29 e n, 30 e n, 99n
 Seleuco, 73n
 Selfridge-Field, Eleanor 69n
 Selmi, Elisabetta 38n, 50n
 Semerari, Furio 98n
 Seneca, 16,124
 Sennelart, Michel 17n
 Settala, Ludovico 65
 Shakespeare, William 17, 99 e n
 Sicinio, Cristoforo 52-53 e n, 54 e n,
 55 e n, 56-59 e n, 60-61 e n, 62, 79,
 100, 124, 139
 Silla, Lucio Cornelio 73n
 Smith, Nigel 45n
 Snyder, Jon R. 23n
 Socrate 18, 23, 49n, 105
 Soderini, Pier 146
 Sofocle, 16
 Solone, 96
 Somenzi, Chiara 18n
 Sorice, Adele 20n
 Sorrentino, Vincenzo 105n
 Spallone, Gianni 117n
 Spelta, Antonio 55n
 Spiazzi, Raimondo 104n
 Spineda, Giovanni Andrea 113
 Stoppelli, Pasquale 110n
 Strauss, Leo 18n
 Strohm, Reinhard 141n
 Strozzi, Giulio 54, 57, 84n, 139n
 Susini, Pietro 73n
 Svetonio, 110-111n
 Szondi, Peter 33n

 Tabucchi, Antonio 48n
 Tacito, 16
 Tagliapietra, Andrea 105n
 Tammara, Ferruccio 48n
 Tasso, Torquato 27n, 31, 51, 88, 96-97
 e n, 98n
 Tateo, Francesco 17n, 77n
 Tatti, Mariasilvia 128n
 Tauro, Raffaele 100, 112, 116 e n, 117-
 118 e n, 120, 124
 Tedesco, Anna 67n
 Terenzio, 16
 Teroni, Maurizio 99n
 Terracciano, Bianca 19n
 Tesauro, Emanuele 37, 80 e n, 81n, 91
 e n, 98n
 Tiberio, 110
 Tiraboschi, Girolamo 66 e n, 68
 Tito Livio, 16, 46
 Toffanin, Giuseppe 42 e n
 Tolomelli, Marta 39n
 Tommaso d'Aquino, 137
 Tommaso Didimo, 104n, 106
 Tongiorgi, Duccio 16n
 Toppi, Niccolò 116n
 Torelli, Pomponio 132

Trambaioli, Marcella 117n
Traversino, Massimiliano 82n
Trovato, Sonia 82n
Truffaut, François 48
Turchi, Roberta 25n

Uguccione da Pisa, 27
Usodimare, Antonio 64 e n

Vaccondio, Giovanni Battista 134n
Vagnoni, Debora 45n
Valerio Massimo 73n
Varanini, Giorgio 30n
Vasoli, Cesare 72n
Vazzoler, Franco 39, 40n
Veca, Salvatore 27n
Veneziano, Antonio 64n
Verde, Rosario 117n
Verdirame, Margherita 122n
Vescovo, Piermario 35n, 36n, 114n
Vianello, Daniele 38n
Vidman, Vincenzo 120
Villani, Carlo 116n
Villani, Stefano 87n
Villari, Pasquale 28n
Villari, Rosario 45 e n, 83n, 115 e n
Virgilio, 25, 28-29, 62

Viroli, Maurizio 65n, 93n
Vitelli, Franco 12
Viti, Paolo 136n
Voltaire, 35, 49n
Vuelta García, Salomé 67n, 115n

Walker, Thomas 54n
Weinrich, Harald 36n
Whicker, Jules 35n
Winter, Susanne 114n
Worsthorne, Simon Towneley 110n

Zaccaro, Vanna 42n, 75n
Zamagni, Stefano 27n
Zanatta, Marcello 105n
Zaniol, Alessandro 36n
Zanlonghi, Giovanna 106n
Zappa, Cristiano 38n
Zatti, Sergio 30n
Zeno, Apostolo 66-67, 141
Zinano, Gabriele 27n
Zorzi, Giovan Francesco 70n
Zucchi, Enrico 38n
Zucchi, Francesco 54n
Zuccolo, Ludovico 27n, 65, 77n
zur Nieden, Gesa 63n

Finito di stampare nel mese di settembre 2021
presso Area Grafica 47 srls – Città di Castello (PG)