



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PARMA

Dottorato di Ricerca in Italianistica e Filologia Romanza

Ciclo XXV

“Alidoro”

Tragedia in cinque atti

di

Gabriele Bombasi

Coordinatore:

Chiar.ma Prof. FRANCESCA FEDI

Tutor:

Chiar.ma Prof. GIULIA RABONI

Dottorando: MICHELE ABBATI

ALIDORO

tragedia in cinque atti
di Gabriele Bombasi

INDICE

PREMESSA	pag. 3
1. VITA E OPERE	
1.1	Notizie sulla vita e sulle opere di Gabriele Bombasi pag. 10
1.2	Fase I: Reggio Emilia e Ferrara (1531-1570) pag. 10
1.3	Fase II: Altamura e Parma (1571-1588) pag. 13
1.4	Fase III: Parma e Roma (1589-1602) pag. 17
2. INTRODUZIONE	
2.1	La genesi dell'opera e della sua rappresentazione pag. 21
2.2	Argomento pag. 28
2.3	Struttura pag. 40
2.4	Fonti pag. 52
2.5	Personaggi e coro, temi e motivi pag. 65
2.6	Onomastica pag. 148
2.7	Fortuna dell'opera pag. 161
3. NOTA AL TESTO	
3.1	Il manoscritto pag. 177
3.2	Criteri di edizione pag. 181

3.3	Abbreviazioni	pag. 186
4.	<i>ALIDORO</i> , tragedia in cinque atti di Gabriele Bombasi	pag. 187
5.	APPENDICE I	pag. 265
5.1	<i>Il successo dell'Alidoro</i>	pag. 266
6.	APPENDICE II	pag. 297
6.1	<i>In funere Octavii Farnesii</i> (testo e traduzione)	pag. 298
7.	BIBLIOGRAFIA	pag. 324

PREMESSA

L'idea di questo studio nasce dal fortuito ritrovamento del manoscritto inedito di una tragedia intitolata *Alidoro* nel corso di una ricerca archivistica su Gabriele Bombasi, alto dignitario della corte farnesiana di Parma e Roma nell'ultimo quarto del secolo XVI e di recente individuato come personaggio chiave nella diffusione del moderno linguaggio naturalistico della pittura emiliana dei Carracci.

Gabriele Bombasi, spirito eclettico formatosi nell'ambiente letterario ferrarese dominato dalla figura del Giralaldi Cinzio e membro dell'Accademia degli Innominati di Parma, compose l'*Alidoro* fra il 1567 e il 1568, anno in cui venne rappresentato a Reggio Emilia alla presenza dei duchi di Ferrara e della corte estense al gran completo, nonché dell'alta nobiltà e dei sovrani degli Stati confinanti.

Della sfarzosa rappresentazione fu poco dopo stampata anonima un'ampia e dettagliata relazione, *Il successo dell'Alidoro*, documento tutt'oggi di eccezionale valore anche per la ricostruzione della storia dello spettacolo rinascimentale. Al contrario il testo dell'*Alidoro* rimase inedito e servirono a poco le sollecitazioni a pubblicarlo da parte di numerosi amici letterati, quali Angelo Ingegneri e Muzio Manfredi. Fin qui, dunque, i fatti che sembrano accomunare il destino dell'*Alidoro* a quello di molte altre tragedie cinquecentesche dimenticate o perdute.

La lettura delle carte d'archivio, tuttavia, ha messo in luce una vicenda più complessa e per certi versi emblematica. Infatti, dopo il 1568 l'*Alidoro* fu

rielaborato e modificato ulteriormente dall'autore fino agli ultimi anni della sua vita, tanto che si può ben dire che queste trasformazioni non solo danno risalto ad alcuni nuovi significati assunti dal testo, ma possono servire in generale come scandaglio dei mutamenti culturali e del gusto avvenuti negli anni successivi al Concilio di Trento.

Ad ogni modo, il lavoro di revisione restò incompiuto (l'*Alidoro*, come del resto la più celebre *Canace* dello Speroni, è privo di alcuni cori) e il nome del Bombasi paradossalmente rimase nelle storie letterarie come autore di una tragedia che in pochi avevano potuto vedere e che nessuno poteva più leggere.

Pertanto la prima preoccupazione di questo studio è stata di rendere agibile il testo dell'*Alidoro* approntando un'edizione critica del testimone unico che lo ha tramandato, un idiografo già segnalato nel Settecento da Girolamo Tiraboschi nella Biblioteca dei Canonici della Cattedrale di Reggio ed oggi custodito nella Biblioteca Comunale "Panizzi" di Reggio Emilia.

Il manoscritto presenta varie correzioni apposte con scritture diverse dalla penna base, di varia consistenza e importanza, alcune in linea, altre a margine, altre ancora sotto e sopra la linea di scrittura. Col supporto di documenti archivistici e anche grazie ad una comparazione con le grafie presenti nell'epistolario del Bombasi, si è congetturato che le varianti (anche alternative) siano state apposte dall'autore con un lungo lavoro correttorio durato fino alla sua morte nel 1602. A testo dunque si riporta quello che ragionevolmente pare essere l'esito finale del processo di revisione e modifica dell'opera.

Nell'introduzione attraverso un attento esame della documentazione superstite si è ricostruita la genesi dell'opera e della sua rappresentazione, ipotizzando come

terminus ante quem della composizione della tragedia il Carnevale 1568. Parimenti sono state segnalate le parti celebrative ed encomiastiche della dinastia estense aggiunte specificamente per la rappresentazione del novembre 1568 e poi cassate dal testo manoscritto.

Il ritrovamento nella Biblioteca Palatina di Parma di una copia del *Successo dell'Alidoro*, stampa adespota nel 1568, con notizie scritte da mano cinquecentesca relative all'opera e all'autore, nonché ai passaggi di proprietà del manoscritto, ha permesso di attribuire con certezza al Bombasi la paternità dell'*Alidoro* e del *Successo dell'Alidoro*.

L'analisi strutturale della tragedia, dell'intreccio tragico e degli antefatti, ha messo in evidenza un'adesione non dogmatica dell'autore al dettato aristotelico – oraziano diffuso nel Cinquecento. In particolare, le modifiche apportate al testo manoscritto, frutto di una rielaborazione posteriore a quello rappresentato nel 1568, dimostrano che il Bombasi corresse la tragedia in senso classicistico, emendandola di quegli aspetti mediamente “senecani”, truculenti e spettacolari, a cui, invece, indulgeva nel 1568.

E' caratteristica della struttura la preponderanza di brani diegetici, grazie a cui il Bombasi ottiene un organismo unitario, ove tutte le azioni più che agite in scena vengono narrate nella costante affabulazione dei personaggi e raggiungono un assetto consequenziale, necessario e funzionale all'insieme delle parti. Nella struttura si realizza un particolare tipo di mimesi che consiste nel rappresentare fatti che a tutti appaiano “verosimili” perchè “concatenati necessariamente”, in base a un condiviso modello interpretativo di coerenza e causalità tratto dall'esperienza reale. La questione viene affrontata teoricamente in un passo del *Successo dell'Alidoro* che contiene un rimando palese alla *Poetica* dello Stagirita, ma presenta anche un importante scarto dalla lettera del testo aristotelico, o

meglio, una lettura volutamente parziale, che denuncia una nuova concezione della tragedia e un nuovo gusto letterario. Aristotele, infatti, operando la famosa distinzione fra storia e poesia, asserisce che è compito del poeta dire secondo verisimiglianza o necessità *tà dunatà*, cioè cose possibili, che possano effettivamente avvenire, mentre *Il Successo* limita il compito del poeta tragico e l'elogio alla creazione di un ben congegnato meccanismo drammaturgico che rappresenta, come dice l'autore de *Il Successo*, "*membri della favola ... di maniera inseriti che non solo verisimilmente, ma quasi per viva necessità*". Di fatto, la semplificazione del dettato aristotelico e l'attenzione esclusiva all'"inserimento" dei personaggi "*membri della favola*" costituisce nel 1568 una giustificazione teorica alla tragedia romanzesca di stampo giraldiano che indulge al meraviglioso e al fantastico, corretta in seguito da un classicismo che mostra numerose convergenze con l'interpretazione aristotelica del Castelvetro e con la teoria del tragico elaborata da Pomponio Torelli.

Lo spoglio sistematico dei repertori mitologici-mitografici antichi, di quelli iconologici (Ripa), dei trattati di emblematologia (Alciati e Giovio) e di quelli enciclopedici cinquecenteschi sul mito antico (Gregorio Giraldi, Cartari, Conti), nonché l'esame di opere storiche, geografiche ed etnografiche, hanno rivelato per la *fabula* dell'*Alidoro* una pluralità di fonti che vanno oltre quelle basilari dell'*Amadigi* di Bernardo Tasso, dell'*Edipo re* sofocleo, del teatro senecano e dell'epica in ispecie virgiliana. L'eterogeneità delle fonti e la disinvoltura con cui si fondono i vari generi letterari contraddice i più diffusi luoghi comuni sulla mancanza di originalità della tragedia italiana cinquecentesca, dimostrando piuttosto una tendenza sperimentale dei tragediografi dell'epoca che procedono, forse alla luce dell'esempio diffuso nel teatro latino, ad una sistematica

contaminatio che spesso travalica nel *furtum*, considerando in fondo l'opera d'arte come un patrimonio comune, una *publica materies*, posizione in qualche modo condivisa dai teorici dell'arte figurativa.

Così come accade nelle arti sorelle, l'utilizzo del mito e della leggenda nello spettacolo di corte proietta il tempo attuale e storico in quello primordiale ed eterno. Viceversa, parafrasando Mircea Eliade, si può dire che la formalizzazione e reviviscenza all'interno del rituale di corte dello spettacolo tragico è la riattualizzazione del mito e della sua sacralità.

L'analisi dei personaggi e della loro funzione drammatica ha comportato l'individuazione dei principali temi di cui essi si fanno portatori all'interno dell'intreccio tragico. Si può, altresì, affermare che i singoli personaggi si costituiscono progressivamente nella tragedia come aggregato di azioni e funzioni interrelate, ma anche come insieme di concetti e punti vista, enunciati esplicitamente o rappresentati nella mimesi scenica. Procedendo nell'esame delle parole-guida e delle immagini che definiscono i campi semantici fondamentali del testo tragico si intende mettere a fuoco un profilo dei singoli personaggi e individuare i motivi, i temi e i concetti ad essi collegati e, in generale, il sistema di valori della tragedia. Emerge così un insieme di *idee-forza* che danno corpo a campi semantici (onore, fede, pace, ira, sapienza, libertà, tirannia, saggezza, gelosia, matrimonio), connotando i vari personaggi e rappresentando la società cortese riflessa nello spettacolo tragico.

In sintesi, nella tragedia emerge un interessante aspetto politico (antitirannico, ma non antimonarchico, irenista senza rifiutare gli ideali cavallereschi, favorevole alla libertà del singolo e della comunità, ma "neo-feudale"), accompagnato da una concezione religiosa conforme alla lettura moderata delle norme tridentine (resa evidente dall'adesione al principio della responsabilità soggettiva e oggettiva e al

principio della libertà del matrimonio propugnata a chiare lettere dal decreto *Tametsi*) e da una visione pragmatica, palesata dal realismo politico più volte enunciato dall'autore.

Un capitolo a parte è dedicato all'analisi della copiosa onomastica dell'*Alidoro*, analisi finalizzata alla interpretazione del testo e alla sua contestualizzazione nella cultura della seconda metà del Cinquecento. Dei nomi schematicamente suddivisi in tre gruppi (etnici e geografici; mitologici e religiosi; antroponimi) si è preso in considerazione, ove necessario, l'etimo, l'origine e le modificazioni intercorse durante l'elaborazione del testo tragico, la frequenza e la diffusione, il valore assunto di volta in volta in relazione all'asse paradigmatico e sintagmatico, le corrispondenze intertestuali.

La selezione dei nomi pare subordinata nel testo alla loro riconoscibilità immediata da parte del pubblico e alla loro capacità di rappresentare simbolicamente i luoghi della tragedia, fondendo il mondo classico con quello di un remoto quanto anacronistico primitivismo nordico: l'*orbis fictus* tragico non trova visualizzazione nella scenografia di impianto classico che simboleggia lo spazio racchiuso del cortile reale di Londra, ma si concreta in una serie di puri nomi che, come quelli letti su una carta geografica, devono immediatamente suggerire agli spettatori le coordinate spazio-temporali della fabula tragica e insieme evocare i più comuni stereotipi dei luoghi e popoli da essi indicati. Parimenti si deve dire dei nomi propri (che dimostrano la dipendenza dell'*Alidoro* da precise fonti storiografiche), dei nomi mitologico-religiosi (che fondono un'ambientazione antichizzante e paganeggiante di ispirazione classica con le suggestioni del mondo esotico del Nord Europa). Il nome diviene quindi un segno teatrale fortemente significativo che attua sulla scena un intreccio evocativo che combina il suo valore referenziale con quello simbolico plurimo.

Per completezza, in appendice al testo tragico si è riportato la trascrizione de *Il Successo dell'Alidoro*, stampato presso Hercoliano Bartoli nel 1568, e un raro esemplare dell'orazione funebre latina, con traduzione italiana, tenuta dal Bombasi per le esequie del duca Ottavio Farnese e stampata a Parma con il titolo *In funere Octavii Farnesii* da Erasmo Viotti nel 1587.

La ricerca ha affrontato un autore quasi del tutto inesplorato, ma ampiamente stimato dai suoi contemporanei, nell'obiettivo di fornire un contributo alla ricostruzione del panorama letterario cinquecentesco e, in particolare, del genere tragico in lingua italiana, facendo luce su un letterato che, oggi misconosciuto, ha goduto al tempo di prestigio e celebrità, avendo cura di “pubblicare” un testo in passato grandemente apprezzato e conosciuto.

1. VITA E OPERE

1.1. NOTIZIE SULLA VITA E SULLE OPERE DI GABRIELE BOMBASI

Poeta e scrittore in lingua volgare e latina, profondo conoscitore di musica e arte, dignitario della corte farnesiana di Parma e Roma, il gentiluomo reggiano Gabriele Bombasi (1531 – 1602) è, sotto vari profili, un esponente non secondario del raffinato eclettismo culturale fiorito attorno alle corti principesche emiliane in età controriformistica.

La sua vita si articola in tre distinte fasi: la prima (1531-1570) si svolge tra Reggio Emilia e Ferrara; la seconda (1571-1588) ha come centro Parma e la corte del duca Ottavio Farnese; la terza (1589-1602) trascorre prevalentemente a Roma al seguito del cardinale Odoardo Farnese.¹

1.2 Fase I: Reggio Emilia e Ferrara (1531-1570)

Gabriele Bombasi nasce nel palazzo avito di piazza San Prospero a Reggio nell'Emilia e viene registrato nei libri battesimali il 20 ottobre 1531 come “Angelus Gabriel Ioannes Baptista, filius Ludovici Bambasij”.² Il padre Ludovico apparteneva a una famiglia della nobiltà urbana di origini mercantili e disponeva di un cospicuo patrimonio accumulato principalmente con la produzione e il commercio della carta. La madre Dorotea Malaguzzi discendeva da una delle più antiche casate reggiane e poteva vantare una stretta parentela con il poeta

¹ Per le notizie relative alla vita del Bombasi e ai suoi rapporti con vari esponenti della cultura cinquecentesca si veda l'ottimo studio di A. Cadoppi, *Gabriele Bombasi letterato reggiano (1531-1602). Una vita tra l'Ariosto, il Correggio, i Farnese e i Carracci*, Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi (Sezione di Reggio Emilia), 2010; inoltre, G. Ballistreri, *Bombasi Gabriele*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, vol. XI, 1969, pp. 377-379; M. Fratarcangeli, *Gabriele Bombasi: un letterato tra Annibale Carracci e Odoardo Farnese*, in “Paragone-Arte”, XLVIII, 15-16 (1997), pp. 112-130.

² A. Cadoppi, *op. cit.*, p. 4.

Ludovico Ariosto che a Reggio era nato nel 1474 e più volte vi aveva fatto ritorno, ospite dei Malaguzzi nella villa suburbana di S. Maurizio (il cosiddetto Mauriziano) destinata a diventare il cenacolo culturale più prestigioso della città.³

La formazione di Gabriele Bombasi si compie tra Reggio e Ferrara. A Reggio fa il suo ingresso nell'Accademia degli *Accesi*⁴ ed è un abituale frequentatore del Mauriziano dove si danno convegno letterati di fama come Orazio e Flaminio Malaguzzi, Giulio Bebbi, Pietro Miari, Ridolfo Arlotti. A Ferrara, capitale dello Stato estense di cui Reggio Emilia e il suo territorio facevano parte, segue i corsi di diritto e entra in contatto con il fervido ambiente culturale che gravita attorno alla corte di Ercole II.⁵ L'esperienza ferrarese gli consente di aggiornare e affinare le proprie conoscenze sulla poesia, la musica, l'arte e, soprattutto, il teatro.⁶

Nel frattempo dal matrimonio con la nobildonna Giulia Zoboli (1549) erano nati i due figli, Asdrubale (1550- 1632), giurisperito e letterato di vaglia, e Annibale (1551 – 1594), uomo d'arme al seguito di Antonio de' Medici, caduto combattendo contro i turchi nella difesa di Giavarino.

A Reggio il Bombasi raggiunge una posizione eminente nella vita municipale, diviene membro del consiglio del Comune, assumendo uffici di rappresentanza e svolgendo delicate attività istituzionali⁷, viene introdotto nella Confraternita di S.

³ Cfr. *Malaguzzi-Valeri Annibale*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, op. cit.

⁴ N. Guarrasi, *Le Accademie letterarie a Reggio. L'Accademia dei "Trasformati"*, in *Strenna Pio Artigianelli*, Reggio Emilia, 1989. L'Accademia degli *Accesi* fu fondata nel 1540, venne denominata dei *Politici* nel 1556 e, infine, degli *Elevati* nel 1587. Gli accademici tenevano le proprie riunioni nella Basilica di S. Prospero e al Mauriziano.

⁵ Nella patente ducale con cui nel 1571 viene ufficialmente incaricato dai Farnese del governo di Altamura il Bombasi viene qualificato «giureconsulto». Non deve stupire la mancanza di qualunque documento ufficiale riguardante la laurea ferrarese del Bombasi, se si considera che, ad esempio, mancano anche la documentazione sul diploma di laurea del Giral di Cinzio, di cui nessuno ovviamente dubita. Per questo, vedi G. Pardi, *Titoli dottorali conferiti dallo studio di Ferrara nei sec. XV e XVI*, Lucca, 1900 (rist. an. Bologna, Forni, 1970). Il Pardi raccoglie gli atti redatti fino al 1559 in quanto egli asserisce: «L'ultimo notaro da me rinvenuto che registri diplomi dottorali, Maurelius de Iacobellis, riporta soltanto fino a quest'anno i nomi degli addottorati, rimandando sempre ad uno speciale volume di privilegi dottorali (*vide librum privilegiorum doctoralium*)» (p. 118). Non è pertanto da escludere che il Bombasi, nato nel 1531, possa aver conseguito il titolo dottorale dopo il 1559.

⁶ F. Borsetti, *Historia almi Ferrariae gymnasii*, II, Ferrara, Bernardino Pomatelli, 1735, p. 283: "Gabriel Bombaci regiensis, poeta insignis saeculi XVI, hic autem Ferrariae floruit et laudatur a Iano Nicio Eritreo in Pinacotheca [*sic!*], sub Vita Guidonis Ubaldi Bonarelli". Il Borsetti, in buona sostanza, rimanda a un passo della *Pinacotheca* dell'Eritreo che pone il Bombasi nella schiera dei grandi poeti estensi: "...omnium saeculorum posteritas admirabitur Boiardos, Ariostos, Tassos, Gyraldos, Guarinos, Bombasios, Fontanellas, et ceteram egregiorum poetarum turbam..." (Ianni Nicii Eritrei *Pinacotheca imaginum illustrium doctrinae vel ingenii laude virorum qui, autore superstite, diem suum obierunt*, Coloniae Agrippinae, 1642, p. 16)

⁷ cfr. A. Cadoppi, *Gabriele Bombasi...*, op.cit., p. 24

Rocco⁸, entra a far parte dell'Accademia dei Trasformati⁹. L'ascesa del suo prestigio come uomo civico e letterato trova ulteriore conferma nell'incarico affidatogli dall'Accademia dei Trasformati di comporre una tragedia intitolata *Alidoro*¹⁰. L'*Alidoro*, che in un primo momento avrebbe dovuto essere rappresentato durante il carnevale del 1568, fu messo in scena a Reggio con uno sfarzoso allestimento nel novembre dello stesso anno in occasione della visita dei duchi di Ferrara Alfonso II e Barbara d'Austria.¹¹ Lo spettacolo fu un successo e diede una fama non effimera al Bombasi, assicurandogli un posto di rilievo nella società letteraria dell'epoca. Alla fine del novembre 1568 il Bombasi diede alle stampe una relazione dettagliata dello spettacolo intitolata *Il successo dell'Alidoro*, apparso anonimo e dedicato a Virginia Ruggeri contessa di Canossa.¹²

Il testo, invece, ebbe un destino del tutto diverso: rielaborato lungamente dall'autore per essere pubblicato come da molte parti si chiedeva¹³, rimase inedito e, infine, cadde nell'oblio.

Durante gli anni reggiani gli interessi del Bombasi si erano indirizzati anche al campo della musica e delle arti figurative. La pratica musicale, peraltro, oltre che essere ampiamente diffusa fra l'aristocrazia del tempo,¹⁴ era esplicitamente promossa nello statuto dell'Accademia dei Politici di cui il Bombasi era

⁸ Ivi, p. 147.

⁹ Ivi, pp. 24-25.

¹⁰ N. Guarrasi, *Le Accademie...op. cit.*, pp. 109 e ss.

¹¹ *Il successo dell'Alidoro, tragedia rappresentata in Reggio alla serenissima regina nata Barbara d'Austria, duchessa di Ferrara*, Reggio Emilia, Ercoliano Bartoli, s.d.; B. Ronzoni, *Trionfo fatto per l'entrata prima in Reggio di Barbara d'Austria duchessa di Ferrara*, Reggio, Modena, Reggio Emilia, Ercoliano Bartoli, 1568; G. Crocioni, *La drammatica a Reggio nell'Emilia nel Rinascimento*, in "Studi di letteratura italiana diretti da Erasmo Percopo", vol. IX, 1909, pp. 88-222; et id. *L'Alidoro o dei primordi del melodramma*, in "Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria dell'Emilia Romagna", III, 1938, p.17 e ss.

¹² Sull'eccezionale importanza dello scritto per la conoscenza del teatro cinquecentesco, vedi l'introduzione di M. Ariani a, *La tragedia del Cinquecento*, in *Il teatro italiano*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, t. I.

¹³ A. Ingegneri, *Della poesia rappresentativa. Discorso*, a.c. di M. L. Doglio, Modena Edizioni Panini, 1989, p. 4.

¹⁴ Cfr. B. Castiglione: "E ricordomi aver già inteso che Platone ed Aristotele vogliono che l'om bene istituito sia ancor musico, e con infinite ragioni mostrano la forza della musica in noi essere grandissima, e per molte cause, che or saria lungo a dir, doversi necessariamente imparar da puerizia; non tanto per quella superficial melodia che si sente, ma per esser sufficiente ad indur in noi un novo abito bono ed un costume tendente alla virtù, il qual fa l'animo più capace di felicità, secondo che lo esercizio corporale fa il corpo più gagliardo; e non solamente non nocere alle cose civili e della guerra, ma loro giovar sommamente." (*Il Cortegiano con una scelta di opere minori di Baldesar Castiglione*, a.c. di B. Maier, Torino, Utet, 1955, I, 47.)

membro.¹⁵ Sono documentati i suoi rapporti con vari musicisti dell'epoca attivi a Reggio e nelle zone limitrofe, come Gaspare Pratoneri, detto Spirito da Reggio, maestro di cappella in S. Prospero e accademico Politico, con Alfonso Fontanelli, con Pietro Maria Melli (di Reggio) o Francesco Sabbioni e il fiammingo Orlando Maggi (musicisti alla corte Gonzaga di Guastalla), a testimonianza della frequentazione non saltuaria degli ambienti musicali che va di pari passo con una conoscenza della teoria musicale tutt'altro che dilettantesca.¹⁶

Si rivela di prim'ordine anche la sua competenza nelle arti figurative. Si può ragionevolmente pensare che il Bombasi non fosse estraneo all'ideazione della grandiosa scenografia creata dal celebre scultore Prospero Spani detto il Clemente per la rappresentazione dell'*Alidoro*, soprattutto per quanto riguarda i significati iconografici e le complesse allegorie; ma è soprattutto una lettera inviata a Giorgio Vasari nel 1572 perché emendasse e integrasse le notizie apparse sul Clemente nell'edizione giuntina delle *Vite*, che ci mostra il Bombasi come fine intenditore e collezionista d'arte, qualità di pregio che indubbiamente si addicono a un gentiluomo di corte.¹⁷

1.3 Fase II: Altamura e Parma (1571-1588)

Un'antica notizia riferisce che poco dopo la messa in scena dell'*Alidoro* il suo autore Gabriele Bombasi diede alle stampe una relazione sullo spettacolo intitolata *Il successo dell'Alidoro*, celando però il proprio nome “per schivar l'aura popolare e il concerto di molte lodi che a lui ne furono date”, e che il duca di Parma Ottavio Farnese, avendo assistito alla rappresentazione della tragedia, “volle in ogni modo averlo al suo servizio”.¹⁸

¹⁵ G. Crocioni, *L'Alidoro...*, op. cit., pp. 45-47. A. Cavicchi, *Musica e melodramma nei secoli XVI – XVIII*, in *Teatro a Reggio Emilia*, a.c. di S. Romagnoli e E. Garbero, vol. I, Firenze, 1980, pp. 102-105.

¹⁶ A. Cavicchi, *Musica e melodramma ...*, op. cit., pp. 99-102; S. Ciroldi, *Nuovi documenti relativi a compositori e cantori presenti nella corte dei Gonzaga di Novellara nel sec. XVI*, in *Bollettino Storico Reggiano*, n. 133, 2007, p. 51; cfr. A. Cadoppi, *Gabriele Bombasi...*, op.cit., p. 32.

¹⁷ cfr. M. Fratarcangeli, *Gabriele Bombasi*, op. cit., p.114; A. Cadoppi, *Gabriele Bombasi*, op. cit., p. 28. La lettera, datata 31 dicembre 1572, fu pubblicata nella *Biblioteca Modenese* T. VI, Modena, 1786, pp. 381-383.

¹⁸ BPPr. Ms. Parm. 822.

Tuttavia, il passaggio di Bombasi alla corte farnesiana avviene in modo molto più prosaico e dopo una lunga negoziazione.¹⁹ Se è vero, infatti, che Ottavio Farnese, grande condottiero e abile diplomatico, era un cultore delle arti e amava circondarsi di artisti e letterati, è anche vero che fu il Bombasi stesso a richiedere con insistenza al duca un incarico a corte, incarico che gli fu concesso tempo dopo grazie ai buoni uffici dell'amico Gian Battista Pico, segretario del duca, e della celebre Barbara Sanseverino, contessa di Sala. Tra l'altro non si trattava dell'atteso trasferimento a Parma, ma della ben meno desiderata nomina a governatore del possedimento farnesiano di Altamura.²⁰ Il soggiorno pugliese, dal maggio del 1571 all'agosto del 1572, fu difficile e segnato da continui contrasti con la nobiltà locale. Bombasi fu perfino vittima di un complotto ordito con il fine di accusarlo di omicidio. Infine il mandato annuale gli fu prorogato di due mesi oltre il previsto e proprio in questo lasso di tempo giunse da Reggio la notizia della morte della moglie Giulia (2 giugno 1572). Il Bombasi riesce comunque a completare il mandato guadagnandosi la stima di Ottavio Farnese anche come uomo di governo e ritornato in patria ottiene finalmente l'agognata ammissione alla corte di Parma nel settembre del 1573.²¹

A Parma entra a far parte della cerchia dei più stretti collaboratori del duca, come si deduce dal fatto che la sua nuova casa parmigiana risulta "attaccata" a quella del Farnese. La prossimità con il duca è costante sia a Parma sia durante i suoi frequenti spostamenti e perciò, relativamente all'attività di questo periodo, diventano assai rare le lettere e altre testimonianze scritte. Dal 1576 si registrano le prime missioni diplomatiche che diventano via via sempre più numerose. Per aver un'idea dell'intensità di tali impegni basta osservare l'elenco dei viaggi documentati ufficialmente: primavera 1576, Bologna; settembre 1577, Venezia; 1578, Piemonte, Urbino, Firenze; febbraio 1579, Mantova; maggio - giugno 1580, Milano e Ferrara; dicembre 1580, Venezia, poi Ferrara e Pesaro; 1581, Ferrara; 1583, Pesaro e Roma, poi Caravaggio e Milano, quindi Ferrara, Guastalla e Venezia almeno due volte; 1584 Ferrara e Innsbruck; 1585, Modena e Milano, poi Mantova, Guastalla, Ferrara due volte e Innsbruck; 1586, Padova, Ferrara, Venezia, Tortona e ancora Ferrara, poi Mantova e Bologna.

¹⁹ A. Cadoppi, op. cit. , pp. 36-37.

²⁰ La patente ducale di "giureconsulto" al governo di Altamura datata 17 aprile 1571 si trova in ASPR, Patenti, vol. 3, p. 196.

²¹ cfr. A. Cadoppi, *Gabriele Bombasi*, op.cit., pp. 38-39.

Nonostante le frequenti missioni il Bombasi partecipò anche alla vita culturale e mondana di Parma. Due avvenimenti, in particolare, risultano utili per tratteggiare un profilo completo del gentiluomo reggiano: il primo è l'ingresso nel 1580 all'Accademia degli Innominati con il nome di "Incantato"; il secondo è l'acquisto nel 1581 di una grande dimora con giardino situata all'interno delle mura nella zona sud della città (odierna strada Farini), prospiciente al Monastero della Madonna degli Angeli e al torrente Parma.

L'Accademia degli Innominati, fondata nel 1574, annoverò tra i suoi aderenti alcuni tra i più importanti letterati dell'epoca quali Torquato Tasso, Battista Guarini, Angelo Ingegneri, Muzio Manfredi, Orazio Ariosti, Antonio Querenghi, Tommaso Stigliani, Giovan Battista Marino e Pomponio Torelli, che dell'accademia fu il principale animatore, nonché "principe" nel 1607. A seguito delle prime lezioni torelliane sulla *Poetica* di Aristotele e della discussione sui generi letterari nasce nel 1581 la *Lucrezia romana*, seconda tragedia composta dal Bombasi ispirata a un celebre episodio delle *Storie* di Tito Livio.²² L'opera è oggi perduta, ma la scelta di un argomento storico ben conosciuto a differenza di uno di pura invenzione come era avvenuto per l'*Alidoro*, può far congetturare che il Bombasi, nell'ambito della polemica interna all'Accademia sul genere tragico, si andasse adeguando alla posizione del Torelli decisamente avversa alle favole "nove" e alla libertà compositiva tipica della cerchia tragica ferrarese.

La villa urbana, allora meglio nota come "casino del Bambasi" o semplicemente "il giardino", è un esempio del gusto per le arti che si diffonde nella Parma farnesiana nell'ultimo quarto del secolo. Fu edificata su un fabbricato preesistente in un'area alienata dal vescovo di Parma Ferrante Farnese. Secondo i dettami dei buoni classici (Varrone, Columella, Cicerone, e, ovviamente, Vitruvio e Plinio), ripresi sistematicamente dai teorici dell'architettura rinascimentale, l'abitazione era rivolta verso est, era facilmente accessibile dal centro della città, godeva di una bella veduta sulle montagne e sul corso del torrente Parma, da cui tra l'altro attingeva di diritto le acque per l'irrigazione del grande parco ornato di marmi e predisposto per ospitare un teatro all'aperto. Dal punto di vista urbanistico è interessante notare come la sua ubicazione, rispetto all'asse del torrente che taglia

²² L. Denarosi, *L'Accademia degli Innominati di Parma: Teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003.

longitudinalmente la città, risultasse simmetrica e contraria al Castello con fontana che a ridosso delle mura a nord il duca Ottavio Farnese andava abbellendo, senza lesinare spese, con l'apporto di celebri architetti e artisti chiamati da ogni parte d'Italia. Si può dunque affermare che il cortigiano Bombasi condividesse in pieno lo spirito e il valore ideologico del fervore edilizio dei Farnese che si proponevano di trasformare Parma in una nuova capitale degna di rappresentare i fasti della casata e il definitivo consolidamento del suo potere su un ducato che era di recente costituzione e che solo pochi anni prima aveva sfiorato l'annientamento.

Ottavio Farnese morì il 18 settembre 1586 e il Bombasi, su incarico del principe Ranuccio nuovo reggente del ducato, compose l'orazione funebre in latino che fu poi recitata durante le solenni esequie celebrate nella chiesa della Steccata il 3 marzo 1587 e poi nello stesso anno pubblicata dallo stampatore Erasmo Viotti di Parma col titolo *Gabrielis Bombasii In Funere Octavii Farnesii, Parmae et Placentiae Serenissimi Ducis Oratio*.

Con la morte del suo protettore il Bombasi rimase al servizio dei Farnese, ma vide progressivamente declinare la sua influenza all'interno della corte. Già nel gennaio 1587, volendo ridurre il numero dei familiari del defunto Ottavio stipendiati dalla corte di Parma, il duca Alessandro governatore delle Fiandre propose al Bombasi di trasferirsi a Roma come precettore del giovane figlio Odoardo destinato alla porpora cardinalizia. Il Bombasi accettò con entusiasmo il nuovo incarico, ma uno spregiudicato raggirò ordito da un infido cortigiano dei Farnese ne impedì momentaneamente la partenza. Nel frattempo continuarono le sue missioni diplomatiche (nel maggio 1587, Mantova e Venezia; nel 1588, Ferrara tre volte) e fu messa in vendita con il sistema della lotteria la sontuosa dimora con il giardino, i marmi, le pitture e numerosi altri oggetti preziosi.

1.4 Fase III: Parma e Roma (1589-1602)

Nel dicembre 1588 il Bombasi parte da Parma su un piccolo convoglio, con due servitori e una guida al seguito, compie una tappa a Firenze presso il granduca e, infine, il 17 dicembre giunge a Roma.²³ A 57 anni compiuti aveva raggiunto la città di cui si era sempre dichiarato “ammalatissimo”, come “governatore” del futuro cardinale Odoardo Farnese.²⁴ Il compito cui si accingeva doveva essere particolarmente impegnativo. Don Duarte, come veniva comunemente chiamato Odoardo, era una pedina fondamentale nella politica dinastica dei Farnese ed era stato destinato al cardinalato, ma a 15 anni compiuti leggeva ancora in modo zoppicante, non sapeva intendere e parlare la lingua latina e, ciò che più di tutto preoccupava il padre Alessandro e il fratello Ranuccio, viveva nell’ozio ed era blandito da equivoci personaggi al suo servizio che ne compromettevano la dignità e la reputazione.²⁵ Quando dopo una lunga malattia sopraggiunse la morte del “gran” cardinale Alessandro Farnese, prozio e protettore a Roma del giovane Odoardo, il Bombasi ruppe gli indugi e si adoperò in ogni modo per far trasferire al sicuro a Parma il giovane Farnese.²⁶ La corrispondenza fra Roma, Bruxelles e Parma divenne intensissima: non si trattava più della sola educazione di don Duarte, ma della sua incolumità, in quanto si era diffuso il sospetto che qualcuno tra i tanti nemici dei Farnese stesse tendando di eliminarlo con le armi o con il veleno.²⁷ Nel maggio del 1589 Gabriele Bombasi e Odoardo Farnese raggiungono Parma in gran segreto. Vi restarono fino all’ottobre 1591, allorquando papa Gregorio XIV (Niccolò Sfondrati) fece approdare Odoardo, poco più che diciottenne, al cardinalato. Fu in questa occasione che il letterato bolognese Fabio Albergati compose un trattato intitolato *Il Cardinale*, una sorta di *speculum Cardinalis* che delineava prerogative e doveri del perfetto principe della Chiesa. L’opera, pubblicata nel 1598, recava in apertura una lettera di dedica a Gabriele Bombasi datata 6 maggio 1591, che costituisce un pubblico

²³ A. Cadoppi, *Gabriele Bombasi...*, op. cit., p. 55.

²⁴ *Ivi*, p. 45.

²⁵ *Ivi*, pp. 54-56.

²⁶ P. Rosini, *La malattia del cardinale Alessandro Farnese (Caprarola luglio – agosto 1588)* in Banca dati internet “Nuovo Rinascimento”, 2 maggio 2008; Id., *Viaggio nel Rinascimento tra i Farnese e i Caetani*, sito internet www.superzeko.net; A. Cadoppi, *Gabriele Bombasi...*, op. cit., pp. 57-59.

²⁷ A. Cadoppi, *Gabriele Bombasi...*, op. cit., pp. 58, 186-187.

riconoscimento per la sua “rettitudine”, “dottrina” e “prudenza” “ in materia di lettere e in ogni altro maneggio”²⁸. Nel novembre del 1591 alle soglie dei sessanta anni il Bombasi si stabilì definitivamente nell’Urbe in una casa non lontana da Palazzo Farnese, residenza urbana del cardinale Odoardo. I legami con il cardinale continuavano ad essere stretti, ma è difficile stabilire con precisione quale ruolo ora propriamente gli spettasse fra gli stipendiati della corte farnesiana di Roma, anche perché le testimonianze epistolari si diradano sempre più rendendo assai difficile ricostruire la sua attività in questo periodo: nel novembre del 1591 era a fianco di Odoardo fra i cardinali della “Congregazione di Polonia”; nell’ottobre 1595 lo troviamo alla corte di Ferrara; nel marzo 1596 è a Pesaro dal duca di Urbino e a Sassuolo presso i Pio; nel novembre 1597 partecipa a Roma alla “Congregazione” dei cardinali e nel dicembre dello stesso anno interviene sulla spinosissima questione della successione di Ferrara dopo la morte del duca . Il secondo periodo romano è però importante sotto il profilo culturale. Intreccia infatti una stretta amicizia con Fulvio Orsini,²⁹ Antonio Querenghi³⁰ e Fabio Albergati con i quali condivide l’amore per una cultura improntata a un rinnovato ideale di classicità. Un capitolo importante riguarda i suoi rapporti con Annibale e Agostino Carracci. Da tempo è noto come il Bombasi avesse conosciuto i Carracci diventandone committente già dalla metà degli anni ottanta del Cinquecento, ma adesso sappiamo con certezza che egli giocò un ruolo decisivo nella loro venuta a Roma e nella decorazione di palazzo Farnese, come a dire nell’affermarsi della nuova maniera emiliana nella pittura tardo-cinquecentesca. Lo stesso Bombasi commissionò ad Annibale Carracci la pala d’altare per la sua cappella funebre in Santa Caterina dei Funari e il dipinto suscitò scalpore fra gli artisti romani. Al riguardo è emblematico l’aneddoto riportato dal Bellori:

“Collocato il quadro su l’altare, per la novità, vi concorsero li pittori; e fra li vari discorsi loro, Michel Angiolo da Caravaggio, dopo essersi fermato lungamente a riguardarlo, si rivolse e disse: mi rallegro che al mio tempo veggo pure un pittore,

²⁸ F. Albergati, *Lettera a Gabrielle Bambase*, in *Il Cardinale*, Roma, Ruffinelli, 1598.

²⁹ G.A. Cellini, *Fulvio Orsini*, in “Palazzo Farnese”, Catalogo della mostra a.c. di F. Buranelli (Roma, 17 dic. 2010 -27 apr. 2011), Firenze, Giunti, 2010, pp. 249-253.

³⁰ U. Motta, *La biblioteca di Antonio Querenghi : l'eredità umanistica nella cultura del primo Seicento*, Firenze, Leo S. Olschki, 2000.

intendendo egli della buona maniera naturale, che in Roma e nell'altre parti ancora affatto era mancata.”³¹

Insomma, Bombasi diviene anche a Roma l'alfiere della pittura dei Carracci, che fondeva il morbido naturalismo di Correggio con l'illusionismo drammatico di Tiziano e il chiaroscuro di Tintoretto.³² L'apprezzamento per la maniera emiliana nelle arti figurative corrisponde a quello manifestato al Guarini sul *Pastor Fido* che era giudicato dal Bombasi come “il più leggiadro poema” di ogni tempo. concordando in ciò con l'opinione espressa da Angelo Ingegneri.³³

A Parma, sua seconda patria³⁴, dove continua a mantenere interessi e vecchie amicizie come quelle di Pomponio Torelli e Ranuccio Pico, il Bombasi ritorna con una frequenza abbastanza regolare, fino all'aggravarsi delle sue condizioni di salute: agosto-novembre 1592; agosto 1593; luglio - settembre 1595; estate 1598; gennaio - aprile 1599, ultimo soggiorno. Progressivamente si affievoliscono le tracce della sua attività e trapela qualche dissapore anche con il cardinale Farnese³⁵.

Sul finire del 1601 detta il testamento con cui dispone meticolosamente la destinazione dei numerosi beni del suo patrimonio³⁶. Aveva appena compiuto settanta anni e forse sentiva approssimarsi la fine.

Nell'ultima lettera al duca Ranuccio (15 giugno 1602) il Bombasi annuncia l'intenzione di recarsi ai bagni di Bracciano per sfuggire alla canicola romana e trovare un qualche sollievo ai mali che lo affliggevano³⁷. Girolamo Tiraboschi, che cita l'Eritreo, asserisce che il Bombasi “in vecchiezza fu tormentato dal mal di

³¹ G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma, 1672, pp. 31-32.

³² Ch. Dempsey, *La riforma pittorica dei Carracci*, in “Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII”, Catalogo della mostra (Bologna, 10 sett.-10 nov. 1986), Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1986, pp. 237-254.

³³ Lettera a G.B. Guarini, 4 settembre 1596, in B. Zucchi, *L'idea del segretario*, Parte II, Venezia, 1600, pp. 35 e ss.. Inoltre anche M. Fratarcangeli, *Gabriele Bombasi*, cit., p. 116; C. Robertson, *The invention of Annibale Carracci*, Milano, Silvana Editoriale, 2008; A. Cadoppi, *Gabriele Bombasi...*, op. cit. p. 80; F. Fossier, *La biblioteca*, in “Palazzo Farnese”, Catalogo della mostra a.c. di F. Buranelli (Roma, 17 dic. 2010 -27 apr. 2011), Firenze, Giunti, 2010, pp. 219-224. A. Ingegneri, *Della poesia rappresentativa...* op. cit., p. 4

³⁴ Lettera a Pomponio Torelli, 1 febbraio 1597, in B. Zucchi, *L'idea del segretario*, II, op. cit., p. 435.

³⁵ A. Cadoppi, *Gabriele Bombasi...*, op. cit. p. 85.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ivi, p. 86.

reni e che un giorno, mentre montava in carrozza per aggirarsi per Roma cadde improvvisamente morto”³⁸. Era il novembre del 1602³⁹. Fu sepolto in S. Caterina della Rosa, nella splendida cappella che lui stesso aveva fatto erigere senza risparmio di mezzi pochi anni prima e in cui aveva fatto porre la seguente lapide:

D.O.M. BEATAEQ. MARGARITAE VIRGINI ET MARTYRI GABRIEL BOMBASIUS
REGIENSIS FARNESIORUM PARMAE ET PLACENTIAE DUCUM OCTAVII ALEXANDRI
RANUTII AC DEMUM CARDINALIS ODOARDI FAMILIARIS ARAM HANC EREXIT
DICAUIT.

³⁸ G. Tiraboschi, *Biblioteca modenese*, vol. I, op. cit., p. 313.

³⁹ A. Cadoppi, *Gabriele Bombasi...*, op. cit. pp. 86-87.

2. INTRODUZIONE

2.1 LA GENESI DELL'OPERA E DELLA RAPPRESENTAZIONE

Le uniche notizie relative alla genesi della tragedia e al suo allestimento si ricavano da *Il successo dell'Alidoro, tragedia rappresentata in Reggio alla serenissima regina Barbara d'Austria duchessa di Ferrara*, elegante volume in 8° apparso anonimo e senza data per i tipi di Ercoliano Bartoli stampatore in Reggio, con lettera dedicatoria a Virginia Ruggeri contessa di Canossa datata XVII novembre 1568.

Autore de *Il successo dell'Alidoro*, come già ampiamente argomentato dal Crocioni,⁴⁰ fu con certezza il Bombasi stesso, che con questo volumetto, a metà strada fra la cronaca teatrale, la critica letteraria e la plaquette encomiastica, intendeva fornire preziose informazioni sul testo e, soprattutto, un dettagliato resoconto dello spettacolo, tanto che *Il successo dell'Alidoro* è, tuttora, considerato una delle più preziose testimonianze sul teatro cinquecentesco.

Bisogna poi ricordare che un esemplare custodito nella Biblioteca Palatina di Parma e proveniente dai Fondi ex-Conventuali parmensi riporta nel verso del frontespizio un'antica annotazione di mano cinquecentesca che così chiarisce i dubbi sulla paternità dell'opera:

*“L'autore di questa tragedia e descrizione fu il signor Gabriele Bombaci, gentiluomo reggiano, il quale, benché gli paresse d'occultare il suo nome non poté però schivare l'aura popolare et il contento di molte lodi che a lui ne furon date, onde il signor Duca Ottavio volle in ogni modo averlo al suo servizio e, così chiamato a Parma, fu per molto tempo suo gentiluomo e poi fu dato per aio del signor Duca Odoardo inanzi che fosse creato Cardinale, nel cui servizio continuò di poi sinché ebbe vita”.*⁴¹

La nota manoscritta costituisce, dunque, un'ulteriore conferma sull'esattezza della tradizionale attribuzione a Gabriele Bombasi del *Successo dell'Alidoro*.

⁴⁰ G. Crocioni, *La drammatica ...op. cit.*, pp. 96-97.

⁴¹ *Il Successo dell'Alidoro*, Reggio Emilia, Ercoliano Bartoli, s.d., in BPPr. Ms. Parm. 822.

Nella dedicatoria alla contessa di Canossa Virginia Ruggeri premessa al testo l'autore spiega il motivo per cui il *Successo dell'Alidoro* è stato da lui composto e stampato:

“Io era ricercato con lettere di molti miei Sig. a fargli hauer copia de l' Alidoro Tragedia poco fa recitata a Reggio, et a raccōtare insieme il successo di quella: et perché l'uno, che mi pareva il più facile, ho ritrouato impossibile; nell'altro ho cercato di sodisfar quanto per me si è potuto. Così hauendone formata questa poca descrizione, et non sapendo, com'altramente compiacerne tanti, che la dimandano; per maggior commodità l'ho lasciata alla stampa”.

Il brano presenta in apparenza delle ambiguità: la prima verte sull'identità dello scrittore e dell'autore della tragedia; la seconda è dovuta alla genericità con cui vengono indicati coloro che avevano richiesto copia e resoconto dell'*Alidoro*; l'ultima riguarda i motivi dell'asserita “impossibilità” di fornire copia del testo tragico a chi ne faceva richiesta.

In realtà il discorso deve essere letto in senso retorico come una professione di modestia che gioca sulla dissimulazione dell'identità autoriale, in coerenza con quanto era avvenuto nell'ambito della rappresentazione dell'*Alidoro*, allorquando il nome del suo autore era passato del tutto sotto silenzio. Ben altri erano i personaggi che bisognava citare ed elogiare, ben altre urgenze spingevano la comunità cittadina impegnata nel fastoso quanto oneroso allestimento della tragedia, che non quella di immortalare il nome del drammaturgo che l'aveva composta. Paradossalmente l'autore dell'*Alidoro*, da tutti riconosciuto, riceve dal protratto silenzio sul suo nome fama e considerazione ancor maggiori. A chi, peraltro, se non all'autore stesso in tanti si sarebbero dovuti rivolgere per ottenere copia dell'opera e contestualmente un racconto del successo ottenuto dallo spettacolo? Cos Nei giorni immediatamente seguenti la sfarzosa rappresentazione della tragedia, per dare lustro e rendere universalmente noto l'avvenimento, Gabriele Bombasi dà dunque alle stampe *Il Successo dell'Alidoro*, ma non gli riesce di fare quello che come autore in un primo momento “parea il più facile”,⁴²

⁴² Ivi, p. 3

ovvero divulgare copie del testo tragico, “poi che (qual se ne sia la cagione) non è per lasciarsi così tosto vedere in pubblico”.⁴³

Alla narrazione vera e propria dell’evento teatrale il Bombasi premette una sintetica cronistoria dello spettacolo

“Dovendo raccontare il successo dell’Alidoro tragedia rappresentata in Reggio alla Sereniss. Regina Barbara d’Austria, Duchessa di Ferrara, non è fuor di proposito ch’io faccia sapere come un anno inanzi alcuni pochi gentiluomini, de’ primi di questa gioventù, avevano fra loro deliberato, per dilettere alquanto la città, farne spettacolo il Carnevale che seguiva, con apparato che se bene avesse avuto del tragico, fosse però più tosto restato fra’ termini del mezzo che passato più oltre”.

Se si considera che *Il Successo dell’Alidoro*, come detto in precedenza, è del novembre 1568, quindi di pochi giorni dopo la rappresentazione dell’*Alidoro*, l’indicazione temporale “un anno inanzi” rimanda press’a poco alla fine del 1567 e “il Carnevale che seguiva” al febbraio 1568. Il fatto poi che un gruppo di giovani gentiluomini avesse già concordato il tipo di apparato adatto alla rappresentazione, non può che significare che la tragedia era già compiuta nella sua interezza allo scadere dl 1567. Ma il *Successo* aggiunge altri particolari:

*“Ma sopraggiunto poi l’aviso della venuta di sua Altezza, restarono in molto dubbio se dovessero per allora lasciarla da parte, o pur seguire il loro proponimento di recitarla. Da un canto gli spaventava la malenconia dello spettacolo non punto conveniente al felicissimo augurio della venuta sua, dall’altro gli innanimava la maestà regale della Tragedia conforme alla grandezza di così degna Regina”.*⁴⁴

In dubbio se procedere alla programmata rappresentazione o rimandarla al momento della prima visita ufficiale di Barbara d’Austria, duchessa di Ferrara, figlia dell’imperatore Ferdinando I e nuova consorte del Duca di Ferrara Alfonso II d’Este, la gioventù reggiana agì per canali diplomatici. Il conte Antonio Tassone governatore della città, “subitamente”,⁴⁵ si fece latore della richiesta e

⁴³ Ivi, p. 47.

⁴⁴ Ivi, p.

⁴⁵ Ivi, p.

ottenne dalla Corte il permesso di allestire la tragedia nell'ambito dei festeggiamenti per la venuta a Reggio della augusta coppia ducale:

“il Sig. Duca, Principe di singolar giudizio in tutte le scienze e in tutte le belle arti, fece rispondere che la Tragedia, benché di sua natura induca pianto e terrore, non si dovea però tralasciare, conciosiaché tal sorte di poema tenga il principato tra tutti gli altri; aggiungendo che di questa in particolare avea opinione tant'onorata, che disegnava farne spettacolo al S. Duca di Parma, ch'era già invitato con molto desiderio da lui”.⁴⁶

Al di là dei motivi encomiastici e gratulatori, il passo fornisce ulteriori importanti notizie sulla vicenda dell'*Alidoro*. Si evince, infatti, che una copia dell'opera doveva essere stata trasmessa a Ferrara per essere esaminata con attenzione, se il duca Alfonso aveva reputato appropriato rappresentarla di fronte a un pubblico composto dai sovrani e feudatari dei territori confinanti con Reggio, tra i quali, in special modo, il colto e potente Ottavio Farnese, duca della vicina Parma, con cui i rapporti da lungo tempo non erano dei più felici.

L'assenso del duca Alfonso imprime una svolta alla preparazione della tragedia:

“Allora questi gentiluomini, mutato il pensiero ch'avevano prima di proceder nell'apparato proporzionatamente alle facoltà loro, non risguardando più a sorte alcuna né di spesa, né di fatica, deliberarono di condur l'opera ad ima perfezione la più compita che fosse possibile”.⁴⁷

Da qui nasce il grandioso apparato scenografico della tragedia dovuto in massima parte a Prospero Spani, detto il Clemente, “emulo vittorioso della natura”⁴⁸, e realizzato evidentemente con il concorso delle forze migliori della città. Il risultato fu che, a giudizio di molti, la messa in scena dell'*Alidoro* rappresentò il culmine dei festeggiamenti per la visita del duca e della duchessa di Ferrara alla fine dell'Ottobre 1568:⁴⁹

“Avendo adunque fatta l'entrata sua Altezza, con molto fasto, l'ultimo dì d'ottobre del MDLXVIII, fu poi

⁴⁶ Ivi, p.

⁴⁷ Ivi, p.

⁴⁸ Ivi, p.

⁴⁹ Cfr. B. Ronzoni, *Trionfo...op. cit.*

*alli due di novembre intimata la rappresentazione della tragedia, nel qual giorno essendo già venuto a Reggio l'Eccellentiss. Sig. Duca di Parma, e l'Eccellentiss. Sig. D. Cesare Gonzaga, a un'ora di notte furono ridotti tutti gli spettatori nella sala dov'era fabricato il Teatro e la Scena.”*⁵⁰

La “sala” era quella della Pallacorda nell’attuale palazzo del Monte di Pietà⁵¹ e il pubblico era costituito dai duchi di Ferrara con il loro seguito, dai signori dei vicini Stati e da “tutta la nobiltà di Lombardia, né vi era alcuno da Reggio, essendo così piaciuto al signor Duca, per dar luogo a’ forestieri in quel giorno che senza numero vi erano concorsi”.⁵²

L’*Alidoro* secondo tutte le fonti dell’epoca riscosse consensi e rese il Bombasi celebre come poeta tragico, ma dopo il luminoso esordio del 2 novembre 1568 la sua storia procede nell’ombra.

Unico testimone superstite della tragedia è un manoscritto cartaceo del secolo XVI calligrafico e ben conservato, recante nel frontespizio un’epigrafe apposta successivamente da don Giacomo Vezzani di Reggio Emilia che fornisce nuove informazioni e presenta così il testo

ALIDORO

Del signor Gabriele Bombasi, Academico Trasformato, da nuova cura e molta diligenza del signor Asdrubale Bombasi (essendo stato prevenuto e impedito il padre dalla morte) rivista, ornata e non poco abbellita, per essere stato gentiluomo non meno del padre nella toscana e latina favella, nelle quali eccellentemente ha scritto, intendentissimo, come si vedrà dall'opere che un giorno usciranno alla publica luce del Mondo, che furono da lui, poco avanti la morte, raccomandate a me, don Giacomo Vezzani, che di presente ho scorso la presente tragedia e mi è paruta quanto alla favola, quanto all'ordine artificioso, alla gravità delle sentenze, alla scielta e alla maestà delle parole, degno parto di così elevato ingegno, qual ho inteso essere stato il signor Gabriele Bombasi, da me di faccia (per essere vissuto quasi sempre e morto in Roma in corte dell'Illustrissimo signor cardinale Odoardo

⁵⁰ *Il Successo dell'Alidoro* p.

⁵¹ Cfr. *Il teatro a Reggio Emilia*, op. cit., p. e inoltre A. Cadoppi, op. cit. p. 26. Secondo Giovanni Crocioni si tratta della Sala delle Commedie, cfr. G. Crocioni, *I teatri di Reggio nell'Emilia (sec. i XVI-XX)*, Reggio Emilia, Cooperativa Lavoranti Tipografi, 1907, pp. 25,105-106; id., *L'Alidoro ...* op. cit., p.23

⁵² *Il Successo dell'Alidoro*, op. cit., p. 9

*Farnese mentre io era giovinetto) non mai
conosciuto.*⁵³

Consegnata forse in vista di una pubblicazione dell'opera, la nota del Vezzani aiuta a ricostruire i passaggi di proprietà del manoscritto e fornisce indicazioni sulla sua elaborazione.

Alla morte del Bombasi (Roma, 1602) la tragedia passa al figlio Asdrubale, in quanto erede universale in base alle disposizioni testamentarie.⁵⁴ Questi l'avrebbe "revista, ornata e non poco abbellita", continuando in tal modo l'opera di correzione che il padre aveva lasciata incompiuta "essendo stato prevenuto e impedito [...] dalla morte". Dal figlio Asdrubale il manoscritto viene affidato, "poco avanti la morte", avvenuta come sappiamo nel 1632, alle cure di Giacomo Vezzani, amico ed editore di alcuni suoi carmi e poesie.⁵⁵

A ben guardare, poi, l' *epainos* della tragedia e del suo autore, se non si vuole depotenziarne il significato considerandolo solo sotto il profilo retorico, dimostra che l'*Alidoro* poteva venir letto come un'opera sostanzialmente compiuta, tanto che nel definirla "quanto alla favola, quanto all'ordine artificioso, alla gravità delle sentenze, alla scelta e alla maestà delle parole, degno parto di così elevato ingegno", ovvero, quello dell'illustre Gabriele Bombasi, il sussiego gratulatorio prende la forma di un articolato apprezzamento critico sulle singole parti di un organismo testuale ben costituito. A tal proposito un confronto fra il testo tradito dell'*Alidoro* e quello messo in scena nel novembre 1568, raccontato con dovizia di particolari ne *Il successo dell'Alidoro*, mette in evidenza sostanziali differenze fra le due versioni, frutto evidentemente di una consistente revisione della tragedia, differenze che schematicamente si possono così riassumere

ALIDORO (Testo manoscritto) SUCCESSO dell'ALIDORO (1568)

Nomi dei personaggi	Lemprizio re di Inghilterra uccide il fratello primogenito Lormano. Cardilla	Memprizio re di Inghilterra uccide il fratello primogenito, Normano. Cordilla
Coro	Uomini inglesi	Donne di Londra

⁵³ Biblioteca Comunale Panizzi di Reggio Emilia, Raccolta Drammatica Curti 141/4.

⁵⁴ A. Cadoppi, *op. cit.*, pp. 85-87 e n. , 242-244; inoltre, M. Fratarcangeli, *op. cit.*, pp. 128 e ss.

⁵⁵ *Ivi*, p. 267

Prologo	“Interno” recitato dalle Furie	Extra scaenam, recitato da uno dei gentiluomini della compagnia
Motivo politico: pretendente alla mano di Cardilla	Re di Lusitania	Re di Spagna
Finale	Alidoro si fa recludere a vita nella Torre di Londra Il figlio di Alidoro e Cardilla si salva	Alidoro muore suicida. Il figlio di Alidoro e Cardilla muoiono per ordine del re Memprizio

Tali discordanze devono fare pensare o a un adattamento del testo in occasione della rappresentazione (sappiamo, infatti, che il podestà di Reggio Emilia chiese alla corte estense l’autorizzazione a rappresentare la tragedia in occasione della visita in città di Barbara d’Austria, seconda consorte del duca Alfonso II) oppure a una successiva rielaborazione, dettata da motivi estetici, in chiave più strettamente aristotelica. E’ certo comunque che all’altezza del 1568 il testo deve essere stato riprodotto come copione di scena e che il manoscritto oggi in nostro possesso è il frutto di una lunga rielaborazione posteriore dell’autore e, stando al Vezzani, del figlio Asdrubale Bombasi.

Quando il Vezzani verga queste parole sul manoscritto dell’*Alidoro*, da lui ricevuto entro l’anno 1632, Asdrubale Bombasi è sicuramente deceduto, mentre almeno trent’anni sono trascorsi dalla morte di Gabriele Bombasi, autore della tragedia, senza che la sua fama si sia spenta, tanto che nel 1642 un suo profilo appare nella *Pinacotheca imaginum illustrium vel ingenii laude virorum qui autore superstite, diem suum obierunt*, di Iano Nicio Eritreo, che lo definisce “scriptor tragediarum praestans”.⁵⁶

Come dire che la storia dell’*Alidoro* pare giunta a un punto senza sbocco. Mentre il nome dell’autore viene incorniciato per sempre nella galleria dei personaggi che hanno dato lustro all’età tardo rinascimentale, la sua opera maggiore, da tanti

⁵⁶ (I. N. Eritrei, *Pinacotheca ...op. cit.*, pp. 70-71

insistentemente richiesta per la stampa,⁵⁷ resta fra tante ambagi definitivamente inedita e alla fine viene dimenticata.

2.2 ARGOMENTO

ATTO I

Scena prima

Nel Prologo le Furie, appena emerse dagli abissi infernali, informano per bocca di Aletto che l'azione della tragedia si svolge nella città di Londra, capitale dell'antico impero britannico, stremata dal lungo assedio dell'esercito di Alidoro, re di Scozia. Loro compito di ministre di giustizia sarà di penetrare sotto mentite spoglie nel palazzo reale per punire l'empio tiranno Lemprizio, uccisore del fratello Lormano ed usurpatore del regno, inoculandogli il veleno di un'immane follia che lo spinga ad atti di crudeltà pari a quella di Atreo. (vv. 1-44).

Scena seconda

La seconda scena vede come protagonisti la Nutrice della regina Cardilla, figlia di Lemprizio, e il Consigliere del re. In un lungo monologo l'anziano Consigliere si querela amaramente di aver vanificato il frutto degli studi giovanili trascorrendo la miglior parte della propria esistenza al servizio del re di Francia e poi, alla sua morte, di essere caduto in una condizione di schiavitù peggiore e definitiva, chiamato a corte da Lemprizio (vv. 47-91). A questo punto la Nutrice racconta al Consigliere stesso del forte turbamento della regina Cardilla per il sogno mattutino in cui le era apparsa la madre defunta avvisandola che il messaggero, inviato da Lemprizio in accordo con il re Alidoro, a interrogare l'oracolo di Apollo avrebbe entro breve riportato un responso per lei esiziale (vv. 92-157).

⁵⁷ A. Ingegneri, *op. cit.*, p. 4

Il Consigliere risponde alla richiesta di aiuto promettendo di inviare segretamente attraverso le linee nemiche un emissario fidato che induca il messaggero a modificare con cautela il contenuto dell'oracolo a favore di Cardilla (vv. 158-192); quindi, compiuto l'elogio della nobiltà d'animo di Alidoro (vv. 200-218), assicura che profonderà ogni sforzo perché gli venga concessa, secondo un preteso patto di fedeltà (vv. 247-249), la mano di Cardilla (vv. 224-226). Tuttavia, restando dubbie proprio le intenzioni della sposa stessa che, interrogata sulla profferta di matrimonio, aveva reagito con una professione di ubbidienza assoluta nei confronti della volontà del padre, accompagnata da un enigmatico pianto (vv. 230-243), la Nutrice rivela che Alidoro e Cardilla hanno già segretamente celebrato le nozze (vv. 250-251) e dalla loro unione è nato ormai da due anni un figlio (vv. 263-269). La Nutrice narra, quindi, diffusamente le circostanze della vicenda amorosa: al tempo della cruenta ascesa al potere di Lemprizio, il giovane figlio del re di Scozia Alidoro, fra i vari ambasciatori recatisi a ossequiare il nuovo sovrano, viene accolto così benevolmente e trattenuto tanto a lungo da far pensare a tutti che fosse stato prescelto come sposo di Cardilla figlia del nuovo sovrano (vv. 294-302). Vinti dal reciproco amore (v. 305), Cardilla e Alidoro si sposano in gran segreto (v. 307) e, infine, consumano il matrimonio (v. 315). Alidoro, costretto a partire improvvisamente per recarsi al capezzale del padre in punto di morte (vv. 325-331), giura solennemente che ritornerà a Londra per ufficializzare le nozze (vv. 333-336); nel frattempo, partorito il figlio all'oscuro di tutti, Cardilla viene concessa dal padre in sposa al potente re di Lusitania (v. 345) e a nulla valgono le sempre più insistite richieste di Alidoro che arriva a sostenere le proprie pretese sulla base di un'asserita promessa di fede da parte di Cardilla che provoca l'irata e ingiuriosa repulsa di Lemprizio (vv. 368-369). Di qui la guerra e l'assedio che Alidoro compie alla guida di un composito esercito di nemici comuni del tiranno Lemprizio (vv. 370-382). Ascoltato il lungo racconto, il Consigliere si congeda per recarsi all'usata udienza con il re Lemprizio, assicurando che solo al momento opportuno e con la massima prudenza farà pressioni perché dia il suo assenso alle nozze con Alidoro, perché ben conosce il suo carattere scostante e violento (vv. 390-392). A

questo punto la Nutrice per mettere il Consigliere doppiamente in guardia sulla concreta possibilità che Lemprizio incrudelisca contro la figlia gli rivela che per davvero egli, come da più parti si raccontava, già in passato aveva soppresso il figlio, poiché si diceva che avrebbe dato di sua mano morte al padre (vv. 403-406).

ATTO II

Scena prima

Cardilla, ottenuta ogni rassicurazione dall'amata Nutrice in merito alle iniziative promesse a suo favore dal Consigliere del re (vv. 413-435) lo elogia come modello delle più alte virtù e come degno esempio per tutta la corte (vv. 436-449). Nel dialogo successivo Cardilla confida alla Nutrice che l'angoscia per il sogno mattutino che minaccia un funesto destino per sé e l'amato sposo Alidoro (vv. 450-466), altro non è che un riflesso di una più vasta sintomatologia amorosa, descritta come un dolce dissidio interiore che travaglia senza requie l'animo fra pensieri e sentimenti antitetici e lo scinde da se stesso (vv. 479-525). Cardilla rammenta con malinconia il tempo del suo innamoramento e, poi, l'inopinata promessa di nozze da parte di Lemprizio al potente re di Lusitania che viene per questo affrontato e disfatto in mare dalla flotta di Alidoro (vv. 546-555).

Ancora fra disquisizioni sulla natura dei sogni (vv. 556-568; 572-593), giungono al tempio dove la regina Cordilla si ferma per pregare e far voti ad Apollo, mentre la Nutrice si allontana per recarsi di nuovo dal Consigliere (vv. 594-623).

Scena seconda

Il re Lemprizio allontana il suo seguito per conferire segretamente con il Capitano, comandante in capo dell'esercito (vv. 624-633), il quale riferisce di aver consolidato e reso sicura ogni difesa della città, ma consiglia anche di rompere gli indugi e assalire all'improvviso gli assediati ormai convinti di espugnare Londra per fame senza

combattere, dimostrando così che il valore delle armi britanniche, asserragliate da troppo tempo con il popolo nelle mura non è ancora spento (vv. 634-692). Tuttavia Lemprizio è preda dell'incertezza e della paura. Ha solennemente giurato che mai avrebbe concesso Cardilla ad Alidoro, ma ormai desidera solo arrendersi, anche a costo di dare il consenso al matrimonio da lui fieramente contrastato; perciò ha inviato un messaggero a interrogare l'oracolo di Apollo, per giustificare pretestuosamente la resa della città come in esecuzione di un responso divino (vv. 714-716). Del resto agire con prudenza significa assecondare i tempi (vv. 723-726) e quando mancano l'oro, gli alleati, gli alimenti non resta che venire a patti con il nemico. All'apostrofe a Londra città infelice (vv. 764-770) segue il lamento che Lemprizio, invocando per sé la morte (vv. 771-784) rivolge all'incostanza della fortuna (vv. 693-802). Il Capitano ribadisce il giuramento di estrema fedeltà al re (vv. 803-807) e quindi Lemprizio, promettendogli laute ricompense, lo invita a seguirlo fuori dalla reggia, sulle mura, per rincuorare il popolo languente (vv. 808-819).

ATTO III

Scena prima

Lemprizio si querela della figlia che ha tradito il suo affetto non consultandolo prima delle nozze e ha rifiutato la richiesta di matrimonio del potentissimo re di Lusitania, preferendogli Alidoro, illegittimo erede del piccolo regno di Scozia (vv. 820-835), ma il Consigliere gli ricorda che la scelta di Cardilla, determinata dall'incoercibile forza dell'amore, è caduta su di un re che, sebbene in apparenza meno potente, è sicuramente il più valoroso conosciuto in Europa e ha dato prova della sua forza e del suo coraggio sbaragliando il suo rivale in una battaglia navale (vv.).

Partendo dai dubbi sull'effettiva potenza di Alidoro e sui suoi natali, Lemprizio e il Consigliere si scambiano alcune considerazioni sul potere e la nobiltà della nascita: secondo il re il potere si fonda sulle armi e l'oro propri, così come il lignaggio e la legittimità della discendenza

costituiscono un motivo di superiorità; per il Consigliere, al contrario, il “gran potere” si scorge nell’allargare il proprio regno con “virtù”, anche avvalendosi di forze altrui, mentre la segreta origine di Alidoro, ritrovato ancora infante dal re di Scozia in una cassa abbandonata in mare e da lui successivamente presentato come figlio naturale e legittimo erede, sembra manifestare in sé qualcosa di numinoso, quasi come il compimento di un arcano disegno divino (vv.). Racconta il Consigliere che il segreto della nascita di Alidoro gli era stato confidato dal re di Francia, amico fidato e alleato dell’allora re di Scozia.

Questi, appunto, dalla sua origine che considerava con fede un “parto divino”, aveva tratto per il fanciullo l’inusuale nome Alidoro, che in greco antico significa “dono del mare”, e quindi aveva dedicato al dio Nettuno un grandioso santuario nel quale si trovava istoriata l’enigmatica vicenda del prodigioso ritrovamento ad opera della divinità del mare (vv. 970-999). Per tali motivi al giovine Alidoro erano stati sempre tributati onori dovuti più a un essere soprannaturale che a un uomo, quasi si trattasse di un novello eroe predestinato alla gloria e alle più alte imprese (vv. 1008-1028). Anche l’empio Lemprizio, persuaso da questo racconto, sembra riconoscere dietro i successi di Alidoro l’intervento provvidenziale di una forza divina (vv. 1029-1045). Ormai convinto dell’inutilità della lotta, pronto a deporre le armi e a concedere Cardilla in sposa ad Alidoro, seguendo le ragionevoli esortazioni del consigliere (vv. 1046-1085), Lemprizio affida al Capitano il proprio sigillo e lo invia senza indugio al campo nemico per chiedere secondo il volere divino una pace immediata e concedere al re Alidoro la mano della figlia e la corona d’Inghilterra (vv. 1089-1114).

Scena seconda

Lemprizio in un lungo monologo imputa al “furor” la cieca ostinazione con cui ha perseverato nella guerra e nell’odio contro Alidoro, nonostante ogni evidenza, umana e divina, imponesse di deporre le armi per non incorrere nella sicura rovina (vv.1117- 1128). Ora, però, gli assennati suggerimenti del Consigliere lo hanno come guarito da quella sorta di malattia dello spirito che lo affliggeva ottundendogli il giudizio ed gli

impediva di apprezzare le virtù di Alidoro e garantire con la pace salvezza e prosperità a sé e al popolo (vv.1129-1156). Mentre Lemprizio può annunciare con giubilo che le tribolazioni della guerra sono finite ed è giunto il momento di celebrare le nozze regali fra Cardilla ed Alidoro, giunge il messaggero dal tempio di Apollo (vv. 1157-1168).

Scena terza

Al Nunzio che dopo un viaggio lungo e periglioso gli porge con reverenza il responso scritto dell'oracolo di Apollo (vv. 1169-1177), Lemprizio ribadisce di essere stato costretto dalla situazione ad annunciare anticipatamente le nozze della figlia Cardilla con il re di Scozia Alidoro e la decisione di unire Scozia e Inghilterra in un unico regno. Sicuro del favore del Dio il re si accinge a leggere l'atteso vaticinio (vv. 1178-1194).

Scena quarta

La Nutrice e Cardilla, che si erano recate in segreto al tempio, ritornano gioiose alla reggia per incontrare il re Lemprizio dopo aver ricevuto la notizia della fine delle ostilità e del desiderato matrimonio con Alidoro (vv. 1195-1211). Sotto una pioggia augurale Cardilla esultante innalza il suo ringraziamento Giove, convinta che abbia esaudito le sue preghiere (vv. 1212-1222).

ATTO IV

Scena prima

Il Coro di uomini di Londra si domanda inquieto perché la reggia, in cui dovrebbero pur fervere i preparativi per festeggiare le nozze e la ritrovata pace, rimane deserta e desolata. E' intervenuto un misterioso repentino cambiamento che ha trasformato una luminosa atmosfera di festa in una lugubre giornata carica di dolore e paura. Forse, dice il Coro dubbioso, la cagione di ciò è da cercare unicamente nell'arbitrio dei re che tengono nelle loro mani la fragile sorte dei sudditi (vv. 1223-1251).

Scena seconda

Giunge in questo frangente il Cameriere che fugge dalle sale interne della reggia con gli occhi pieni di terrore, pronunciando fra sé concitate parole su Lemprizio che appare fuori di sé, come invasato da un veleno maligno, e sordo anche al richiamo dell'infinita misericordia della giustizia divina, la quale dissimulando il castigo dovuto per i peccati compiuti concede agli uomini il tempo di ravvedersi dai loro errori (vv. 1252-1282). Il Coro uscito alla scoperto per chiedere contezza al Cameriere di quanto sta accadendo viene a sapere che Lemprizio ha decretato che la sua unica figlia Cardilla muoia proprio nel giorno destinato alle nozze. Ricevuto infatti l'oracolo di Apollo il re, piombato d'un tratto in uno stato di cieca follia, aveva interrogato il vecchio servitore Aglave e lo aveva quindi gettato in carcere. Il Cameriere racconta che a questo punto Lemprizio aveva sguainato la spada e gliela aveva porta ordinandogli minaccioso di uccidere immantinente Cardilla. Ma quando, dopo averlo pregato vanamente di recedere da quell'abnorme proposito e di non agire sotto l'impulso dell'ira, si era alla fine rifiutato di eseguire un ordine tanto empio e infamante, preferendo piuttosto morire, Cardilla stessa era intervenuta pietosamente invitandolo a non sacrificare inutilmente la propria vita disubbidendo al re, in quanto Lemprizio avrebbe facilmente trovato all'interno della corte qualche altro sicario pronto ad eseguire l'ordine per compiacerlo. A questo punto facendo il suo ingresso il Capitano per conferire con il re, il cameriere aveva colto l'occasione per allontanarsi di soppiatto.

Scena terza

Il Consigliere, ignaro dell'accaduto, si compiace di aver ottenuto da Lemprizio l'assenso alle nozze e alla pace e innalza a Giove, autore di ogni bene, una preghiera di ringraziamento cui farà seguito prima del tramonto un sacrificio pubblico da parte della città (vv. 1443-1474)

Scena quarta

Il Capitano ritorna dalla sua missione al campo degli Scozzesi dove il re Alidoro, con parole degne della sua nobiltà, gli ha consegnato in dono

una preziosa armatura scolpita in oro per suggellare gli accordi con Lemprizio, re dei Britanni (vv.1475-1493).

Inoltre, annuncia al Consigliere che entro breve Alidoro farà ingresso nella città con un piccolo seguito, desideroso di ricongiungersi con l'amata Cardilla e di sancire ufficialmente la pace. Tuttavia, il Capitano lamenta il fatto che nel giubilo generale la notizia sia stata appresa indegnamente da Lemprizio, con una collera e uno sdegno di cui non si dà ragione (vv. 1526-1529).

Scena quinta

Un'invettiva di Lemprizio contro gli Dei accusati di assistere inerti alle sciagure degli uomini o di farsi beffe dei loro dolori, culmina con la blasfema negazione della loro esistenza "Ahi, che Giove non vi è, non vi è alcun dio!" (vv. 1542-1562).

Al Consigliere che tenta vanamente di acquietarne l'ira, Lemprizio, trasportato da un dolore che ha rotto ogni freno, rivela qual è la colpa indegna e irreparabile di cui si è macchiata la figlia Cardilla, di essere divenuta la sposa incestuosa di suo fratello Alidoro (vv. 1606-1617). Il Consigliere seguendo Lemprizio all'interno del palazzo intravede ormai chiaramente nella sua mente sconvolta i segni della follia soprannaturale istillata dalle Furie (vv. 1630-1631).

Scena sesta

Giunto nel cortile della reggia l'Ammiraglio di Scozia scortato dal Coro si accinge ad entrare all'interno per consegnare a Lemprizio i doni augurali del matrimonio che sancirà l'unione in un solo regno i popoli di Scozia e d'Inghilterra (vv. 1633-1643).

ATTO V

Scena prima

L'Ammiraglio di Scozia attende l'arrivo di Alidoro, accompagnato dalla sua gente in tripudio, per dargli il triste annuncio della morte della sposa Cardilla (1644-1658).

Scena seconda

Un presentimento turba Alidoro come se la sua gioia suprema sia destinata in breve a mutarsi (vv. 1659-1661): prima di varcare la soglia del palazzo reale il fido Ammiraglio gli comunica che Lemprizio ha dato la morte alla figlia Cardilla (vv. 1662-1668). Incredulo Alidoro viene condotto dove giace il cadavere dell'amata.

Scena terza

La Nutrice compiangere l'atroce destino di Cardilla mentre con un gruppo di donne in lacrime si accinge a detergere le sue membra delicate dal sangue che le ricopre, per poi comporle in un gran feretro ricco d'oro e di gemme (vv. 1678-1699).

Scena quarta

Tutto è perduto, non può che constatare il Consigliere, e la ragione che genera illusorie speranze risulta impotente di fronte all'imperscrutabile corso dei Fati. La città ora si trova esposta senza rimedio alla possibile giusta vendetta di Alidoro, mentre il suo re Lemprizio in preda alla follia minaccia e scaccia da sé chiunque gli si avvicini (vv. 1700-1721).

Scena quinta

Il Capitano riferisce dell'incongruo comportamento di Lemprizio che, spenta come un fuoco di paglia l'ira contro la figlia, da una parte è in preda alla disperazione e al pentimento tardivo, la invoca e vorrebbe riportarla in vita, dall'altra cerca inutilmente di ritardare l'ingresso di Alidoro per dare prima sepoltura a Cardilla, come se seppellendo lei

potesse occultare anche il delitto compiuto. Rassegnato il Capitano sa di essere nelle mani del Fato. (vv. 1722-1757)

Scena sesta

Alidoro con cupa esultanza proclama di aver consumato la sua vendetta. Ha trucidato il feroce Lemprizio strappandogli il cuore dal petto e ancora ebbro di sangue lo consacra all'amata Cardilla che adesso desidera vedere come se potesse in qualche modo recarle conforto (vv. 1758-1780).

Scena settima

Alidoro incontra la Nutrice e rassicura il gruppo di donne in gramaglie (v. 1697) spaventate dal suo arrivo durante il lamento funebre per la regina Cardilla (vv. 1784-1789). Su richiesta di Alidoro la Nutrice commossa dà inizio al racconto degli ultimi strazianti attimi di vita di Cardilla (vv. 1789-1806): tornata dal tempio piena di gioia dopo il lieto annunzio delle nozze e della pace, Lemprizio in preda a una furia che gli stravolgeva i sembianti aveva brutalmente decretato la sua morte e, sordo alle nobili parole con cui la figlia, rispettosa del suo volere e pronta morire con dignità, chiedeva l'estremo perdono paterno, aveva chiamato un feroce soldato per farla immediatamente giustiziare. Dopo averle raccomandato segretamente il figlioletto e aver pronunciato le sue ultime parole all'indirizzo dell'amato Alidoro, aveva con calma offerto il collo scoperto al suo carnefice, perché la decapitasse secondo la volontà del padre (vv. 1807-1883).

Scena ottava

Il Consigliere, per salvare Alidoro che oppresso dal dolore per la morte dell'amata desidera porre fine alla vita, (vv. 1887-1889), gli rivela che la morte di Cardilla può essere considerata anche come una liberazione per entrambi gli amanti (vv. 1892-1905). Così Alidoro, sconcertato da quello che inizialmente gli pare un irritante vaniloquio (vv. 1906-1907), viene a scoprire che qualcosa di oscuro, rivelato dall'oracolo di Apollo, ha scatenato l'atroce violenza di Lemprizio: Alidoro e Cardilla, che dalla

loro unione hanno già concepito un figlio, sono fratello e sorella (vv. 1929-1933). Una breve indagine aveva poi confermato che Alidoro altri non è che il figlio che Lemprizio aveva ordinato di sopprimere appena nato, perché non si adempisse la profezia che lo diceva destinato ad uccidere il padre e ad unirsi incestuosamente alla sorella; ma il servitore incaricato di eseguire l'uccisione del fanciullo, impietosito lo aveva chiuso in una cassa e lo aveva affidato alle acque del mare (vv. 1934-1958). Alidoro ascolta incredulo e sbigottito (vv. 1959-1962), ma la storia, i tempi, i personaggi e la loro età, tutto collima con l'origine di Alidoro, ritrovato in una cassa sulla riva del mare dal re di Scozia quasi vent'anni prima (vv. 1964-1973). Il riconoscimento definitivo dell'identità di Alidoro avviene con grazie a un neo della pelle a forma di cuore posto in mezzo al petto, identico a quello del fanciullo esposto in mare (vv. 1993-2001), cui si aggiunge quanto tutti avevano potuto notare, ovvero l'estrema somiglianza fisica di Alidoro e Cardilla (vv. 2003-2005). Ogni dubbio è risolto ogni speranza è tolta al misero Alidoro (vv. 2006-2009). Quando il Consigliere lo invita a riconciliarsi con colui che ha scoperto essere suo padre, accettando la successione al trono d'Inghilterra come legittimo erede (vv. 2016-2024), Alidoro gli confessa di averlo testé ucciso (vv. 2025-2028).

Scena nona

Alidoro, parricida e incestuoso, domandando perdono alla città per il lungo assedio cui era stata sottoposta, richiede di venire duramente condannato per gli abominevoli delitti compiuti contro le leggi di Dio e della Natura (vv. 2031-2052), ma il Coro asserisce che il giudizio dei re spetta solamente a Dio (v. 2053) e Alidoro, privato finanche di un giudice terreno, decide di recludersi in perpetua penitenza nella Torre di Londra per espiare con un castigo peggiore della morte la colpa indegna di cui si è macchiato (vv. 2053-2082). L'unica preoccupazione che ora gli rimane è di ottenere dagli uomini di Londra un'onorata sepoltura per Cardilla, vittima innocente due volte oltraggiata (vv. 2091-2097). Il Coro prega Alidoro di essere di se stesso giudice meno severo e di non voler lasciare senza guida la città e il regno prostrati dalla lunga belligeranza

(vv. 2098-2104). Ancora una volta Alidoro rifiuta ed anzi dichiara solennemente di far dono spontaneo ed irrevocabile dei regni di Scozia e di Inghilterra ai loro due popoli. Sarà Dio che provvederà a dare un nuovo sovrano o a concedere la libertà di governarsi con sante leggi che abbiano come unico scopo il bene comune (vv. 2105-2119).

L'Ammiraglio di Scozia giura solennemente di posporre la cura dei propri figli a quella dell'innocente figlio di Alidoro e Cardilla che gli viene affidato (vv. 2120-2137), ma invita ancora una volta Alidoro a recedere dalla sua determinazione e ad accettare il regno di Britannia e Scozia di cui è diventato legittimo erede quasi adempiendo a un progetto divino (vv. 2138-2151).

Se fosse esistito un tale disegno provvidenziale, ribatte Alidoro, non sarebbero ricadute su di lui tante aberranti colpe, per le quali non esiste rimedio o riscatto, ma solo un'eterna penitenza (vv.2152-2156). Le preghiere possono solo blandire l'animo di Alidoro con speranze illusorie e rendere più tormentosa la sua decisione, non mutarla in una più lieve (vv. 2170-2193). Invitando il corteo a muovere verso la Torre di Londra senz'altri indugi Alidoro dà l'estremo addio al mondo che in lui ha rivelato la miseria dei re (vv. 2194-2203).

In un ultimo il Coro in lenta processione scorta Alidoro verso il carcere e innalza un canto sull'incostanza della fortuna che flagella il mondo come una tempesta e inabissa nella miseria più profonda anche i re più potenti. La cosa migliore è rinunciare alla gloria terrena e ripararsi per tempo in un porto tranquillo, ove attendere la giusta ricompensa per le proprie azioni solo dalla misericordia celeste (vv. 2204-2216).

2.3 STRUTTURA

La tragedia si compone complessivamente di 2216 versi (tutti endecasillabi sciolti tranne quelli del superstite coro finale che è una stanza di canzone), articolati in cinque atti secondo il modello senecano prevalente nel Cinquecento.⁵⁸ Ogni atto è ulteriormente scandito in scene, ognuna delle quali è rubricata da una propria didascalia che riporta anche i nomi dei personaggi che vi compaiono.

I primi quattro atti risultano equivalenti per lunghezza, ma disomogenei per il numero delle scene e dei personaggi. Il I atto è di 412 versi ed è diviso in sole due scene: la prima è il prologo informativo delle Furie, recitato da una sola di esse mentre le altre restano in scena come personaggi muti (vv. 1-44); la seconda (vv. 45-412), è costituita dal dialogo fra la Nutrice e il Consigliere (vv. 92-412), che segue il monologo introduttivo del Consigliere stesso (vv. 47-91). Posposta al verso 412 si legge la didascalia “*Aliqua deesse videntur*”, vergata evidentemente non dall'autore, che avanza dubbi sulla compiutezza dell'atto.

Il II atto, di 406 versi, è bipartito in due scene simmetriche. Cardilla e la Nutrice animano il dialogo dal verso 413 al 623, con lungo monologo di Cardilla interposto (vv. 479-525; 528-568); il dialogo fra Lemprizio e il Capitano si estende dal verso 624 all'819 con l'inserimento di un monologo del re Lemprizio (vv. 693-802).

⁵⁸ E. Paratore, *Nuove prospettive sull'influsso del teatro classico nel '500*, in “Il teatro classico italiano nel '500”, Atti del convegno (Roma, 9-12 febbraio 1969), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, in particolare pp. 23-24. Sulla svolta “senecana” del teatro tragico cinquecentesco impressa dal Giraldis Cinzio, cfr. F. Bertini, “*Havere a la giustizia sodisfatto*”. *Tragedie giudiziarie di Giovan Battista Giraldis Cinzio nel ventennio conciliare*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008, pp. 19-68.

Il III atto è il più breve della tragedia, 402 versi, ed è suddiviso in quattro scene. La prima scena, il dialogo fra Lemprizio e il Consigliere alla presenza del Capitano, occupa con 296 versi i due terzi dell'intero atto. Lemprizio rimasto solo sul palco recita il monologo che costituisce la seconda scena e introduce senza soluzione di continuità, il Nunzio inviato all'oracolo di Apollo con il quale scambia poche battute nella brevissima terza scena (vv. 1169-1194). All'uscita di Lemprizio e del Nunzio, la quarta scena (vv. 1195-1222) presenta il colloquio di Cardilla e la Nutrice al ritorno dal tempio.

Nell'atto IV (vv. 1223-1643) fa il suo ingresso il Coro con un recitativo in endecasillabi che costituisce la I scena (vv. 1223-1251); nella seconda sopraggiunge il Cameriere che annuncia al Coro l'avvenuta *katastrophé* dopo che Lemprizio ha conosciuto il contenuto dell'oracolo di Apollo (vv. 1252-1442). Le scene III e IV sono fra loro strettamente connesse, mettendo in successione il monologo del Consigliere solo (vv. 1443-1474) e poi il dialogo dello stesso con il Capitano di ritorno dall'ambasceria nel campo degli Scozzesi (vv. 1475-1541). La V e la VI scena presentano rispettivamente il dialogo fra Lemprizio e il Consigliere (vv. 1452 -1631) e quello fra l'Ammiraglio di Scozia e il Coro (vv. 1632-1643). Termina l'atto una Didascalia del Coro senza, peraltro, seguito di versi.

Il V atto, 572 versi, ha un impianto di nove scene, fra le quali cinque sono interamente occupate da monologhi in stile trenodico sulla morte di Cardilla, nella scena I dell' Ammiraglio di Scozia (vv. 1644-1658), della Nutrice nella III (vv. 1678-1699), del Consigliere nella IV (vv. 1700-1721), del Capitano nella V (vv. 1722-1757) e di Alidoro re di Scozia che proclama di avere ucciso Lemprizio nella VI (vv. 1758-1780). L'eroe eponimo aveva finalmente fatto il suo primo ingresso in palcoscenico nella II scena dell'atto, in un dialogo con l'Ammiraglio

di Scozia che gli annuncia il supplizio di Cardilla per imperio di Lemprizio (vv. 1659-1677). Alidoro ritorna, poi, nella VII scena per ascoltare dalla Nutrice il racconto della morte di Cardilla (vv. 1781-1883) e, quindi, nella scena VIII quando gli viene disvelato da il Consigliere che Lemprizio era il suo vero genitore (vv. 1884-2030). La IX e ultima scena (vv. 2031-2216) comprende un dialogo a tre voci fra Alidoro, il Coro e l'Ammiraglio di Scozia (vv. 2031-2203) e il Coro finale che assume la struttura di una stanza di canzone di endecasillabi e settenari senza *concatenatio*, con schema ABbACDDCEecFF (vv. 2204-2216).

La tragedia manoscritta risulta, comunque, conforme alla precettistica aristotelica-oraziana ed, anzi, stando alle modifiche e correzioni, sembra attenersi più strettamente rispetto a quella rappresentata nel 1568.

Cardine dell'*intreccio* drammatico è l'osservanza delle cosiddette unità. Canonicamente l'azione si svolge nell'arco di una sola giornata e all'interno di un unico luogo, il cortile del Palazzo Reale di Londra.

Due marche temporali precise incorniciano lo svolgimento della vicenda.

L'indicazione incipitaria del tempo si ricava dalla seconda scena del I atto, quella con cui prende propriamente avvio il dramma, quando la Nutrice s'imbatte nel Consigliere e gli riferisce di un funesto sogno mattutino che ha turbato la regina Cardilla

*Mentre sta mane risorgea l'aurora,
nunzia del giorno, a discacciar la notte
fu la reina mia Cordilla oppressa
da grave sonno, incontro a cui non valse
di gelosi pensier nemico stuolo.*

*E gli occhi a pena chiusi, eccole innanzi
l'amata genitrice (o la sua imago),
lacero il petto, il crin disciolto e scinta
(così racconta ella dolente il sogno),
che forte la scotea gridando*

(vv. 114-123)

L'avvio dell'azione tragica coincide, dunque, con il sorgere del sole, secondo uno stereotipo narrativo di ascendenza epica, a cui apertamente si collegano espressioni paraformulari come il sintagma apposizionale “*nunzia del giorno*” e la finale implicita “*a discacciar la notte*”.

La conclusione dell'azione tragica viene, invece, fissata al tramonto della giornata. Nel monologo dell'atto IV il Consigliere, quando ancora non si è verificata l'inattesa *peripéteia*, preannuncia che “*a lieto e buon fin l'opre son volte*” (v. 1443) e, perciò, la città offrirà a Giove un sacrificio di ringraziamento “*pria che sua luce il sol nasconda*” (v. 1464), ovvero, tutto volge alla conclusione mentre il sole sta completando la sua orbita diurna e la giornata sta per finire. Ulteriormente, dopo la morte di Cardilla, la Nutrice annuncia il sopraggiungere del protagonista Alidoro con parole che assumono un chiaro significato metaforico in relazione al momento vespertino della giornata

*Ma (lassa) eccovi, donne, ecco di Scozia
il re che pur è giunto e vedrà il sole,
che oriente credea, giunto a l'ocaso*

^csonno
¹²² racconta] da racconta ¹³⁴ C di] sps. a dal

All'interno di questi estremi cronologici precisi (alba e tramonto) si dipana il filo degli eventi. Gabriele Bombasi, dunque, si attiene alle prescrizioni aristoteliche facendo rimanere la tragedia *hupò mian perìodon heliou* (1449 b 9), una durata che meticolosamente il Castelvetro nella *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, pubblicata due anni dopo l'*Alidoro*, calcola in "ore dodici".⁵⁹

Sempre seguendo le buone norme aristoteliche e oraziane, le azioni più cruente e terribili non vengono mai rappresentate apertamente sulla scena;⁶⁰ la mimesi scenica lascia sempre il posto alla diegesi monologica e, così, la morte di Cardilla viene pietosamente narrata dalla Nutrice (vv. 1839-1883), il suo cadavere insanguinato è oggetto di una descrizione da parte della stessa Nutrice (vv. 1690-1694) e del Capitano (vv. 1746-1752), la truculenta uccisione del re Lemprizio viene illustrata come un atto di giusta vendetta dallo stesso Alidoro che ne è l'esecutore (vv. 1759-1780; e anche, vv. 2025-2028). Lo spazio lasciato alle parti narrative si estende oltre: anche scene tipiche, culmine tradizionale della *quête* tragica e del confronto dialettico fra i personaggi, nell'*Alidoro* non vengono più agite sotto gli occhi del pubblico e diventano oggetto di narrazione retrospettiva. E' il caso, per fare alcuni esempi, dell'incontro fra il re e il messaggero latore dei responsi del Dio e l'interrogatorio da parte del re Lemprizio del vecchio servitore che confessa al sovrano di aver disobbedito ai suoi ordini e di non aver soppresso il figlio fanciulletto su cui gravava un oracolo nefasto (vv. 1334-1346) ed è il caso del racconto l'*anagnorisis* della vera identità di Alidoro da parte di Lemprizio, tutto accade *fuori scena* narrato dal Cameriere che ne è stato testimone oculare;

⁵⁹ L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a c. di W. Romani, Roma-Bari, Laterza, 1978, vol. I, pp. 148-149, 231, 240; vol. II, pp. 151-152, 359, 362, 368.

⁶⁰ Aristotele. *Poetica*, 1453b 1-10. Orazio. *Ars Poetica*, 179-188.

viceversa, l'agnizione con cui Alidoro scopre di essere figlio di Lemprizio e fratello di Cardilla *agitur in scaenis* nel dialogo con il Consigliero nel V atto (vv. 1926-2005), il quale, alla fine del racconto dei fatti succedutisi, indica come prova risolutiva per l'identificazione del fanciullo esposto nello stesso Alidoro un neo a forma di cuore posto sul petto.⁶¹ L'*Alidoro* è, dunque, una tragedia eminentemente affabulatoria, ove la preponderanza del racconto retrospettivo nella rielaborazione della *fabula* in intreccio scenico si scopre come procedimento conoscitivo della realtà più che come un mero espediente teatrale.

Con l'incastro di brani mimetici e inserti diegetici il Bombasi ottiene un organismo unitario, ove tutte le azioni narrate si dimostrano consequenziali, necessarie e funzionali all'insieme. Non a caso, da uomo esperto di teatro, quale ben dimostra di essere, l'autore del *Successo* comprende che la questione è di capitale importanza non solo per il poeta, ma anche per il pubblico e, quindi, dà questa spiegazione in merito all'*intreccio* nell'*Alidoro*

“è manifesto che i membri della favola, i quali con diritto filo in lei non si spiegarono, co 'l mezzo d'accomodate digressioni vi furono di maniera inseriti che non solo verisimilmente, ma quasi per viva necessità vi pareano connessi”⁶²

Insomma, le *accomodate digressioni* , ovvero i discorsi dei vari personaggi, allineano in un *diritto filo* i vari *membri della favola* in modo che, secondo i

⁶¹ Il segno fisico come prova del riconoscimento è un espediente tipico dell'epica (la cicatrice di Ulisse) e del teatro tragico (il riconoscimento di Oreste nelle *Coefore* di Eschilo (vv. 22-305), ripreso criticamente dall'*Elettra* di Euripide (vv. 508 e ss.), nonché, ovviamente, quello dell'*Edipo re* di Sofocle.

⁶² *Il Successo...op. cit.* , p.

dettami aristotelici, risultino connessi non solo *verosimilmente*, ma *per viva necessità*. La puntualizzazione coglie il senso della mimesi teatrale nel saper rappresentare fatti che a tutti appaiano “verosimili” e “concatenati necessariamente”, in base a un condiviso modello interpretativo di coerenza e causalità tratto dall’esperienza reale. Il passo contiene un rimando palese alla *Poetica* dello Stagirita (1451a 35, 1451b 15 e ss.), ma è appunto nello scarto con la lettera del testo aristotelico, o meglio, nella sua lettura volutamente parziale, che si avverte il riflesso di una nuova concezione della tragedia e di un nuovo gusto letterario. Aristotele, infatti, operando la famosa distinzione fra storia e poesia asserisce che il compito del poeta è dire secondo verisimiglianza o necessità *tà dunatà*, cioè cose possibili, che possano avvenire, mentre *Il Successo* si limita ad elogiare un ben congegnato meccanismo drammaturgico che rappresenta “*membri della favola ... di maniera inseriti che non solo verosimilmente, ma quasi per viva necessità*” . Di fatto la semplificazione del dettato aristotelico costituisce una giustificazione teorica alla tragedia romanzesca che indulge al meraviglioso e al fantastico, restando però sempre rispettosa delle cosiddette unità

*“E se il poema eroico, che non è astretto da spazio
alcuno di tempo, non può imitar più ch’una sola
azione, e quella d’un uomo solo; come sarà poi
lecito in uno spettacolo ristretto tra l’angustia d’un
giorno imitarne tante, e di persone così diverse?”*⁶³

⁶³ *Ivi*, p. 42.

In questo quadro il *Successo dell'Alidoro* mena vanto della favola della tragedia che possiede tutte quante le caratteristiche strutturali “di quella sorte che da Aristotele è detta non semplice, ma varia e intrecciata, la qual è molto più difficile”.⁶⁴

Interessante il confronto fra queste parole e l'interpretazione di poco seriore del Castelvetro

*“nella tragedia e nella comedia la favola contiene una azione sola, o due, le quali per dipendenza possono essere reputate una, e più tosto d'una persona che d'una gente, non perché la favola non sia atta a contenere più azioni, ma perché lo spazio del tempo, al più di dodici ore, nel quale si rappresenta l'azione, e la strettezza del luogo nel quale si rappresenta l'azione, non permettono moltitudine d'azioni, o pure azione d'una gente, anzi bene spesso non permettono tutta una azione intera, se l'azione è alquanto lunga. E questa è la ragione principale e necessaria perché la favola della tragedia e della commedia dee essere una, cioè contenere una azione sola d'una persona, o due, stimate una per la dipendenza.”*⁶⁵

Nella *Sposizione* del Castelvetro l'unità di luogo, di cui Aristotele non parla, si impone quale terza legge teatrale necessariamente dedotta dalle prime due. Il

⁶⁴ Ivi, p. 63 ; Aristotele, *Poetica*, 1452a 10-20; 1452b 30.

⁶⁵ L. Castelvetro, *Poetica...op. cit.* , 1451a 16-35, vol. I, pp. 240 – 241.

cronotopo tragico secondo il Castelvetro determina inevitabilmente il rispetto dell'unità di azione, pena l'inverosimiglianza della composizione.

Nel *Successo dell'Alidoro* manca ancora l'esplicita formulazione di questa legge pseudo-aristotelica, ma di fatto essa nella tragedia viene accuratamente rispettata come una necessità scenica indispensabile per dare verisimiglianza alla rappresentazione e rendere coerente l'allestimento con il testo della tragico. Il Bombasi, insomma, sembra concepire un'opera per la rappresentazione scenica in teatro ed evita di comportarsi erroneamente come quegli autori biasimati da Angelo Ingegneri che

*“mentre essi compongono e spiegano le dette loro favole, non si fingono (sì come essi arebbono a fare) spettatori di quelle...E così stando e avvenendo poi il più delle volte che le cose loro sono solamente lette e non mai rappresentate, essi non possono accorgersi degli inconvenienti che di necessità accaderebbono nella loro rappresentazione”.*⁶⁶

L'Ingegneri si riferisce in particolare alle incongruenze sceniche derivate dall'inosservanza dell'unità di luogo e lancia i suoi strali contro la *Sofonisba* di Galeotto del Carretto⁶⁷

⁶⁶ A. Ingegneri, *op. cit.*, p. 17

⁶⁷ Galeotto del Carretto (1455-1530) compose nel 1502 una *Sofonisba* in ottave, con dedica a Isabella d'Este.

“la quale inchiude nella sua scena non solo Cirta, Cartagine e la patria di Massinissa, ma la città di Roma e la reggia di Tolomeo in Egitto e diverse altre parti del mondo dall’una all’altra delle quali i personaggi fanno trgitto a loro beneplacito, sì però che quando occorre uno di così fatti passaggi (per dargli ventura di verisimilitudine di tempo) si fornisce l’atto”.⁶⁸

Nell’*Alidoro* l’unità di luogo è sempre rispettata e l’azione si svolge interamente in

*“un cortil del palazzo regal della città di Londra, lastricato di marmo bianco e rosso alternato, il qual dall’una e dall’altra banda, con equal simmetria era chiuso da due sontuosi edifizii fatti con ordine doppio d’opera composta.”*⁶⁹

I personaggi si avvicinano in questo spazio scenico che è strutturato simbolicamente come le scenografie dei teatri antichi; in tal modo possono alludere nelle loro parole ad altri luoghi fuori scena, come, ad esempio, l’interno della reggia dove avviene nel racconto del Cameriere l’incontro di Lemprizio con

⁶⁸ A. Ingegneri, *op. cit.* , p. 17.

⁶⁹ *Il Successo...op. cit.* , pp. 13-14.

il Nunzio e dove si consuma l'uccisione di Cardilla (vv. 1252-1442), oppure il tempio in cui Cardilla intende recarsi nel II atto (vv. 596-613) e da cui risulta aver fatto ritorno nell'atto IV e V (vv. 1195, 1218, 1447, 1815).

L'affabulazione è un principio strutturale fondamentale anche nell'esodo della tragedia e dimostra di integrarsi non casualmente con la divisione in atti e scene del testo, secondo una logica di controllo estrinseco sull'azione scenica che viene fornito al pubblico dal drammaturgo.⁷⁰ Se il Prologo con le Furie, di senecana memoria, annuncia gli antefatti e preannuncia lo sviluppo dell'azione tragica nell'ambito familiare, secondo le linee di forza della vendetta, dell'ira e della follia, nell'*explicit* si assiste al compimento di quanto enunciato nel Prologo, ma non come semplice risultato addizionale di quanto volevasi dimostrare.⁷¹

L'ipertrofia narrativa dell'*Alidoro* comporta la focalizzazione dell'azione drammatica nei personaggi narratori, sposta quindi la conoscenza della realtà scenica in una pluralità di punti di vista che convergono sui medesimi avvenimenti. La dilatazione dei tempi del finale, il rallentamento dell'azione che procrastina l'inevitabile conclusione enfatizza il patetismo dei personaggi e tende a esorcizzare l'eclissi dell'eroe che sceglie di espiare le proprie colpe diventando invisibile al mondo. E' infatti significativo il mutamento del destino di Alidoro rispetto alla recita del 1568, nella quale egli si dava la morte, se si pensa che la sua abdicazione avviene come una lunga processione, un rituale luttuoso durante il quale il re Alidoro proclama la libertà di autodeterminazione dei popoli inglese e scozzese e sancisce così la rinascita di una nuova comunità statale. Tra *phobos kai eleos* la catarsi tragica cristiana si risolve nell'espiazione e nel possibile

⁷⁰ Sulle tipologie del finale tragico, cfr. B. Alfonzetti, *Finali tragici dal Cinquecento a Manzoni*, in "Semestrale di Studi (e Testi) italiani" n. 10, pp. 40-71 (indirizzo <http://www.disp.let.uniroma1.it/contents/?idPagina=104>).

⁷¹ Cfr. C. Lucas, *De l'horreur au "lieto fine". Le contrôle du discours tragique dans le théâtre de Giraldo Cinzio*, Roma, Bonacci, 1984, pp. 39-40.

riscatto della colpa sul piano individuale, mentre sul piano collettivo prefigura una palingenesi della società liberata dalla tirannide e dal male che essa comporta.⁷²

⁷² V. Gallo, *Finito e non finito nella tragedia del Cinquecento. Per una drammaturgia del commiato*, p. 74, in “Semestrale di Studi (e Testi) italiani” n. 10, p. 74 (indirizzo <http://www.disp.let.uniroma1.it/contents/?idPagina=104>)

2.4. FONTI

La tragedia italiana del secolo decimosesto nasce e fonda il proprio sviluppo sulla teoria e sulla prassi dell'imitazione dei modelli classici. Per tale motivo anche nella critica moderna si è imposto il luogo comune difficilmente estirpabile che senza discernimento definisce “the Italians as slavish imitators lacking originality”.⁷³

Al contrario, in un'epoca di crisi e di fermento culturale, particolarmente sensibile verso lo statuto problematico del teatro tragico,⁷⁴ i letterati che gravitavano attorno a corti principesche splendide ma in declino, nella nostalgica utopia di ricreare nella contemporaneità il dramma antico recuperandone le forme e lo spirito, erano ben convinti di poter ritrovare un codice espressivo alto che assolvesse al compito di interpretare e celebrare il mondo antico e il mondo moderno come se fossero un *unicum*. Per rifondare il genere tragico dovettero affrontare una serie di nuove problematiche teatrali che non solo riguardavano il campo della composizione drammaturgica in lingua volgare,⁷⁵ ma si estendevano anche all'arte scenica, alla musica, alla coreutica, alla recitazione. In questo percorso di sperimentazione formale e contenutistica rimase sempre un punto di riferimento costante per ogni autore tragico la

⁷³ Per la questione cfr. S. Di Maria, *The italian tragedy in the Renaissance. Cultural realities and theatrical innovations*, Lewisburg, Bucknell University Press (London: Associated University Press, 2002).

⁷⁴ L. Russo, La tragedia nel Cinquecento e Seicento, in “Belfagor”, 1 (1959), pp. 14-22.

⁷⁵ P. Cosentino, *Cercando Melpomene. Esperimenti tragici nella Firenze del primo Cinquecento*, Manziana (Roma), Vecchiarelli Editore, 2003, p. 16.

Poetica di Aristotele, non a caso tradotta, indagata e discussa in modo crescente a partire dagli anni Trenta secolo.

In particolare, Aristotele distinguendo nella tragedia sei parti necessarie (1550a 5-10) indicava il *mythos*, ovvero la composizione dei fatti (1550a 1-5), come la più importante di esse (1550a 15)

*“Tuttavia il più importante di questi elementi è la composizione dei fatti. La tragedia è infatti imitazione non di uomini, ma di azioni e di modo di vita; non si agisce dunque per imitare i caratteri , ma si assumono i caratteri a motivo delle azioni; pertanto i fatti, cioè il racconto, sono il fine della tragedia e il fine è la cosa più importante di tutte.”*⁷⁶

In forza del dettato aristotelico a proposito del *mythos*,⁷⁷ il complesso rapporto di imitazione-emulazione con la tragedia classica segue nel corso del secolo XVI un duplice sviluppo: da una parte si assiste alla fioritura di una produzione tragica ispirata al rigoroso rispetto dei modelli classici; dall'altra, con crescente frequenza intorno alla metà del secolo, vengono elaborate opere che fanno di una maggiore libertà di ispirazione e di una maggiore originalità degli argomenti la loro cifra distintiva.

Aristotele stesso nella *Poetica*, mentre raccomanda come preferibile per la tragedia l'utilizzo di argomenti tradizionali, grandi e compiuti, apre alla

⁷⁶ Aristotele, *Poetica*, 1550 a 15-20.

⁷⁷ Sulla *fabula* come elemento primo della tragedia, vedi le osservazioni di S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1981, pp. 112-114.

possibilità di innovare ammettendo la liceità delle trame d'invenzione diverse da quelle fondate sui miti tradizionali. In particolare, in uno dei più celebri e discussi paragrafi del trattato viene menzionata una misteriosa opera di Agatone intitolata il “*Fiore*” (ma più probabilmente l'*Antheus*) come prototipo di tragedia con trama di invenzione

*“Tuttavia in alcune tragedie si trovano uno o due nomi noti, mentre gli altri sono inventati; in altre poi non ve n'è alcuno, come per esempio nell'Anthos di Agatone, nel quale sono ugualmente d'invenzione fatti e nomi, e nondimeno piace. Non sideve pertanto cercar di mantenere ad ogni costo i racconti tramandati, assunti ad argomento delle tragedie; difatti sarebbe anche ridicolo cercare questo, dal momento che quel che è noto a pochi è noto, ma ugualmente piace a tutti.”*⁷⁸

L'esempio del *Fiore* d'Agatone viene puntualmente ripreso anche dal *Successo dell'Alidoro* per giustificare la novità della favola tragica

“Tale è il caso sopra 'l quale la presente tragedia fu fondata, ed è come si vede d'una assoluta grandezza, non preso da istoria antica, o da favola nota, ma tutto con nuova fizione intieramente composto, come ancora ne' primi tempi da' Greci istessi

⁷⁸ Aristotele, *Poetica*, 1451 a 19-26

*fu fatto, del che Aristotele nella Poetica, dove parla
del fior d'Agatone, rende testimonio, affermando
questa sorte di favole non esser manco dell'altre
dilettevole. E quand'anco così fatte tragedie
alquanto più dell'altre in questa parte si scostassero
dall'osservanza dell'arte (il che però non concedono
alcuni uomini di buone lettere), può nondimeno la
penuria d'istorie atte a formar tragedie lodevoli,
scusar chiunque di sua mente ne finge".*⁷⁹

"La penuria d'istorie atte a formar tragedie lodevoli" legittima, in ultima istanza, la ricerca al di fuori della *"istoria antica"* di un *"caso... tutto con nuova fizione intieramente composto"*, purché di una *"assoluta grandezza"*, sul quale fondare la tragedia *"come ancora ne' primi tempi da' Greci istessi fu fatto"*. L'appello, in questo contesto, all'autorità di Aristotele e all'esempio dei più antichi poeti puntella la struttura logico-argomentativa del discorso, tutto teso a dimostrare che una moderna tragedia d'invenzione non è per il pubblico meno *"dilettevole"* delle altre di soggetto tradizionale, ed instaura, soprattutto, una diretta equazione fra la libertà compositiva delle origini, peraltro misteriose, del dramma attico e le innovazioni apportate dalla rinata tragedia nel Cinquecento.

Seguendo lo sviluppo di tali argomenti, va da sé che le parole con cui si precisa che le tragedie con *mythos* d'invenzione, in quanto "nuove", debbono godere di speciale indulgenza se *"in questa parte si scostassero dall'osservanza dell'arte"*, assumono un significato ben diverso da quello più immediato di un'anodina *excusatio propter novitatem* rivolta al pubblico e ai critici più esigenti. In esse si

⁷⁹ *Il successo...* op. cit., pp. 61-62.

intravede, infatti, un'idea generale di progresso della letteratura, come processo di formazione dei generi letterari che decorre naturalmente dalle loro origini imperfette fino allo sviluppo pieno della maturità. Ancora una volta ci troviamo di fronte a un discorso teorico immerso nella tradizione, che dal rapporto consapevole con la tradizione trae la sua linfa vitale. Sia che si tratti di una reminiscenza, sia che si tratti di una limpida allusione (come appare più probabile),⁸⁰ diventa inevitabile il riferimento a un passo della *Poetica* di Aristotele (1545a 5-15) che descrive la tragedia come un organismo che ha avuto una nascita (*arché*), uno sviluppo (*auxesis*) e una maturazione della propria natura (*tês autês physin*), così come accade per tutti i fenomeni biologici; tuttavia non può sfuggire che la medesima visione evoluzionista della letteratura viene formulata dagli altri due massimi modelli del classicismo cinquecentesco si trova anche in Cicerone (*"nihil est simul et inventum et perfectum"*, Brutus, 71) e nella poesia di Orazio. Anche il Giraldi Cinzio, figura esemplare dell'umanesimo cinquecentesco capace di coniugare scienza e letteratura, essendo convinto che *"si possano assomigliare i corpi de' poemi alla compositura del corpo umano"*, riconduceva la discussione sulla libera composizione del *mythos* tragico in rapporto al "diletto" arrecato al pubblico e all'efficacia dello spettacolo teatrale.⁸¹ Ad esempio, nel Prologo fuori scena all'*Orbecche* comparso nella stampa del 1543, la *Tragedia* in persona, rivolgendosi direttamente al lettore, asserisce con risolutezza:

"Né mi dèi men pregiar perch'io sia nata

Da cosa nova e non da istoria antica:

⁸⁰ G. Pasquali, *Arte allusiva* (1942), in *Pagine stravaganti*, Firenze, Sansoni, 1968, t. II, pp. 275-282.

⁸¹ P. Mastrocola, *L'idea del tragico. Teorie della tragedia nel Cinquecento*, Soveria Mannelli, Rubettino, 1998, pp. 44-46.

Che chi con occhio dritto il ver riguarda,

Vedrà che senza alcun biasimo lece

Che da nova materia e novi nomi

*Nasca nova Tragedia”.*⁸²

Se si esamina, dunque, la questione dell'*argumentum* e si mira al vero “*con occhio dritto*”, non si può non giungere alla conclusione che è possibile far nascere una “*nova Tragedia*” senza difetti “*da nova materia e novi nomi*”; fuor di metafora, se la ragione procede correttamente nell'esame critico della questione dell'*inventio* tragica alla ricerca di una verità impregiudicata, si perviene alle stesse medesime conclusioni già enunciate nella *Poetica* di Aristotele: una tragedia di argomento nuovo non ha di per sé minor pregio e minori capacità di “dilettare” rispetto a una di argomento tradizionale. Il Giraldi, che è l'iniziatore della nuova stagione del teatro tragico cinquecentesco,⁸³ benché intenzionato a rispettare le norme aristoteliche, rivela la sua propensione alla modernità soprattutto nell'affrontare la questione dei soggetti delle tragedie.⁸⁴ Oltre che rifuggire le trame macchinose fondate sugli interventi soprannaturali o su agnizioni e mutamenti inverosimili, le tragedie del Giraldi, come l'*Alidoro* del Bombasi, abbandonano la “*istoria antica*” e i miti canonici del teatro classico per soggetti romanzeschi e inventati.⁸⁵

Il successo dell'Alidoro, avvicinandosi alle teorie di poco anteriori del Giraldi,

⁸² G.B. Giraldi Cinzio, *La tragedia al Lettore*, premessa a *Orbecche*, 1543.

⁸³ E. Bonora, *La teoria del teatro negli scrittori del '500*, in “Il teatro classico italiano nel '500”, Atti del convegno (Roma, 9-12 febbraio 1969), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, p. 235.

⁸⁴ Ibid., p. 238

⁸⁵ Sull'uso di *fabulae fictae* nelle tragedie di Giraldi Cinzio, cfr. F. Bertini, “*Havere a la giustizia sodisfatto*”. *Tragedie giudiziarie di G. B. Giraldi Cinzio nel ventennio conciliare*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008, pp. 19-68.

sposta l'attenzione sul momento della creazione poetica ed enfatizza ulteriormente il valore di un'*inventio* originale puntualizzando che

*“il voler poi (come alcuni Comici e
Tragici Latini fecero) dell'altrui favole
servirsi, può esser riputata poco saggia
deliberazione, perciocché il poeta
spogliandosi ha fatto di quella lode
ch'all'autor suo può recare una bella
invenzione, par ch'a se stesso nemico
non s'abbia proposto quel supremo
grado di gloria, al qual da tutti i belli
ingegni dev'essere ogni sforzo d'indu-
stria e di fatica indirizzato.”*⁸⁶

Il riferimento ad “alcuni Comici e Tragici Latini” allude alla pratica diffusa nella letteratura latina arcaica della *contaminatio* che spesso travalica nel *furtum*,⁸⁷ e inoltre alla teoria estetica del classicismo che definisce l'arte come *publica materies*;⁸⁸ L'arte è dunque nella sua essenza un patrimonio comune come ben dimostra senza contestazioni l'arte figurativa del Rinascimento, a cui la concezione di “bella invenzione” del Bombasi si avvicina, con quel voler come un'ape delibare da una molteplicità di fonti, anche ben riconoscibili, la materia

⁸⁶ *Il successo...op. cit.*, p.

⁸⁷ Il verbo latino *contaminare*, entrato nell'uso della critica moderna per indicare una tecnica compositiva che consiste nell'innestare in un modello letterario principale scene o unità narrative desunte da altre opere, si trova già in Terenzio *Andria*, 16 ed assume significato pregnante in opposizione al concetto di *furtum* letterario enunciato dallo stesso autore in *Adelphoe*, ad Prologum, 13.

⁸⁸ E' la definizione oraziana in *Ars poetica*, 141.

della sua favola teatrale, ed anche con il vedere nella rinascita dell'arte antica la cifra distintiva della "maniera moderna", come già il Vasari aveva pensato per la pittura.

Qual è, dunque, il procedimento che porta all'invenzione della *nova fittione* dell'*Alidoro*? Di fatto tutto il materiale della *fabula* tragica proviene da una pluralità di fonti mitografiche o leggendarie antiche e medievali che vengono variamente intrecciate e combinate.

L'ambientazione londinese collocata in un non meglio definito remoto passato della Britannia sembra frutto di una diretta reminiscenza degli *Antivalomeni* del Giraldi, ma il Bombasi con gusto erudito attinge con certezza anche dai fatti pseudostorici narrati nelle storie delle origini britanniche da Geoffrey of Mounmouth e da Polidoro del Virgilio, i quali raccontano la leggenda del feroce e tirannico Mempricius (Lemprizio nell'*Alidoro*), assassino del fratello e usurpatore del regno. A questa oscura figura si aggiunge la regina Cordilla (Cardilla), personaggio che nell'epopea delle origini di Geoffrey e Polidoro si pone in età recenziore rispetto a Mempricius, ma che nell'*Alidoro*, con evidente anacronismo e forzatura in senso fiabesco della vicenda, assume il ruolo di figlia di Lemprizio. L'assedio cui è sottoposta la città di Londra dal re Alidoro per rivendicare la legittimità delle nozze con Cardilla e durante il quale si svolge la vicenda, è uno dei *topoi* più diffusi di tutta la letteratura. E' impossibile dar conto delle infinite applicazioni e variazioni letterarie che questo motivo ha avuto nel corso della storia. Basti pensare all'*Iliade* come prototipo originario del motivo della sposa contesa come causa di guerra e all'*Odissea* che lo riprende in vari punti e lo rovescia in una sorta di *mise en abîme* finale. Resta comunque il fatto che doveva essere ben nota al Bombasi l'*Arrenopia*, un'altra tragedia romanzesca e bretone anche nell'ambientazione del Giraldi, nella quale si scatena una guerra fra Scozia

e Ibernica a causa di un presunto adulterio e la regina indegnamente accusata ritrova l'onore affrontando una morte cruenta. Così non si può ignorare l'affinità tematica che lega l'*Alidoro* all'*Orbecche* la tragedia più celebrata dello stesso Giraldis, in particolare per quanto riguarda il ripetersi di situazioni analoghe quali l'ambientazione cortese, l'amore delle due regine figlie di odiosi tiranni per due giovani valorosi dagli oscuri natali e inizialmente amati e protetti dal loro padre, e così pure analoga sembra l'*Altile* del Giraldis ove si trova Norrino, che al pari di Alidoro è un giovane principe dalla nascita oscura, riesce a conquistare all'interno della corte onori e fama solo grazie alla propria eccelsa virtù. Capita infatti nell'*Altile*, tragedia a lieto fine, che Lurcone despota di Tunisi, natogli un erede legittimo dalla moglie che credeva sterile, ordina di sopprimere il figlio avuto in precedenza al di fuori del matrimonio per assicurarsi un successore al trono. Tuttavia, il servitore incaricato del delitto finge di eseguire l'ignominioso ordine e abbandona invece il fanciullo sul lido del mare, dove, come Alidoro, viene ritrovato dal Sultano che lo alleva e gli dà nome Norrino. Cresciuto e divenuto gran cavaliere, Norrino entra a servizio di Lamano re di Siria e si congiunge ad Altile, sorella di Lamano. Denunciati dallo spasimante respinto di Altile, i due amanti vengono messi a morte dal re. Infine quando si scopre la vera identità di Norrino, che è figlio del re Lurcone, Lamano lo grazia e lo sposa ufficialmente con Altile, mentre lo spasimante deluso si uccide.

Tuttavia buona parte dell'antefatto si ritrova quasi identico in un'altra opera estremamente fortunata nella cerchia estense, ovvero l'*Amadigi* di Bernanrdo Tasso. Non solo, infatti, sono desunti esattamente dall'*Amadigi* il nome dell'eroe eponimo della tragedia e la spiegazione del suo significato, ma anche gli antefatti della vicenda di Alidoro, affidato al mare rinchiuso in una cassa, sconosciuto al

vero padre e onorato come dono divino da un nobile genitore adottivo. Bisogna dire che l'intarsio dell'immaginazione tragica del Bombasi si rivela complesso e raffinato. L'*Amadigi* va integrato con un episodio poco conosciuto del mito di Perseo e Danae. Dopo aver partorito nonostante l'interdetto del padre Acrisio, Danae viene rinchiusa con il figlio Perseo appena nato in una cassa e gettata in mare (l'esposizione per acqua); segue il meraviglioso ritrovamento della cassa a Serifo da parte di Ditti (< tò dyktuon = la rete), fratello del re Polidette; da qui dopo la restituzione alla vita dalle acque, iniziano le *aristie* del giovane eroe.⁸⁹

Ma nel caleidoscopio mitologico dell'*Alidoro* si scompongono e ricompongono altri miti oggi meno noti accomunati tutti dal tema della passione innaturale e dell'eccesso amoroso, da quello ovidiano di Canace e Macareo, oggetto della celebre tragedia dello Speroni, a Tamar e Absalone che si legge fra gli esempi *Triumphus Cupidinis* (III, 70) del Petrarca, da Mirra a Biblide e Cauno, e Calai e Zete dominati dagli amori incestuosi. Sopra tutti e anche più volte citato nel *Successo dell'Alidoro* l'*Edipo re* sofocleo è il modello primo della tragedia di Alidoro, eletto sulla scorta di Aristotele dramma esemplare. Nell'*Edipo* si ritrova il nucleo dell'*Alidoro*: la predizione del fato e l'esposizione del fanciullo da parte di un servitore pietoso che contravvenendo i comandi lo salva dall'uccisione; il ritrovamento e la sua educazione presso un re senza prole che gli si presenta come padre; l'allontanamento dalla famiglia della giovinezza e, assunta la dignità regale, l'incesto inconsapevole; il parricidio e il disvelamento della vera identità da parte del servitore e mediante segni sul corpo (un neo sul petto a forma di cuore per Alidoro); morte dell'amante incestuosa; decisione di condannarsi a una perpetua prigionia sprofondando per sempre nelle tenebre della torre di Londra lontano per espiare le proprie colpe lontano dal consorzio umano.

⁸⁹ Così, in Apollodoro, II, 4, 1-5 e semplificato in Igino 63, 3-5.

Nell'*Alidoro*, come in una anamorfosi,⁹⁰ il mito di Edipo, il mito dell'enigmista sconfitto dall'astuzia della propria mente, si deforma a secondo del lato da cui lo si osserva e si ricompone più o meno nitidamente, continuando ad essere, per parafrasare Dürrenmatt, un tema che vivendo pone a noi enigmatici quesiti.⁹¹ Se si osserva *Alidoro* come un Edipo cristianizzato, riemerge allora come possibile memoria letteraria attiva nella tragedia del Bombasi la leggenda popolare di S. Gregorio assai diffusa dal Medioevo in poi nella cultura europea.⁹² La leggenda narrata in varie lingue presenta numerose varianti, ma nella sua forma principale è il favoloso racconto agiografico di un eletto, papa Gregorio, che dall'abiezione dell'incesto ascende alle vette della santità attraverso la rinuncia e il pentimento. Su Gregorio, ovvero sull'ultimo dei reietti, si fonda la rinascita della Chiesa. Nel finale della tragedia, scostandosi dal modello principale di Edipo, *Alidoro*, nobile cavaliere vittima di una passione incestuosa, viene trattenuto dalla città di Londra che lo vorrebbe come re, ed invece di recarsi in esilio diviene prigioniero della comunità e assume le vesti dell'anacoreta penitente. La sua volontà radicale di penitenza, che è l'aspetto culminante dell'esodo, si fonda sul presupposto dell'esistenza di una Grazia che riconosce questa volontà elevando di nuovo chi si è tanto umiliato alla dignità che gli spetta, anche al di sopra degli altri uomini.⁹³ In tal senso divergendo dal mito di Edipo di Sofocle, completato nelle vicende

⁹⁰ J. Baltrušaitis, *Anamorfosi o Thaumaturgus opticus*, Milano, Adelphi, 1990, E. Battisti, *L'Antirinascimento*, Milano, Garzanti, 1989.

⁹¹ F. Dürrenmatt, *La morte della Pizia*, tr. it. Milano, Adelphi, 1988, p. 68.

⁹² A. D'Ancona, *La leggenda di Vergogna e la Leggenda di Giuda*, (1869), Bologna, Forni, 1968; *Vie de saint Grégoire*, a. c. di E. Burgio, Venezia, Cafoscarina, 1993. Per l'area francese cfr. A. Guerreau-Jalabert, *Inceste et sainteté. La Vie de saint Grégoire en français (XIIe siècle)*, in *"Annales. Économies, Sociétés, Civilisations"*, 43 (1988), n. 6, pp. 1291-1319; inoltre, M. Bettini – G. Guidorizzi, *Il mito di Edipo. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 215-236.

⁹³ Cfr. Th. Mann, *Nota sul romanzo "L'eletto"*, tr. it. in *L'eletto*, Milano, Mondadori, 1979.

dell'*Edipo a Colono*, l'*Alidoro* prefigura la possibilità di un perdono e di una rinascita a nuova vita dell'individuo sottraendolo alla cieca predestinazione della dottrina protestante, ma è anche la parabola di una palingenesi politica, emblematicamente rappresentata in scena dalla solenne dichiarazione con cui l'eroe eponimo concede ai suoi sudditi la facoltà di autodeterminarsi liberamente. L'esame delle fonti dell'*Alidoro* incoraggia dunque a una riflessione che può prendere come spunto alcune delle sempre attuali osservazioni di Benedetto Croce sulla rinascita della tragedia nel Cinquecento. Il Croce con il consueto acume individua nella *fabula* il problema centrale della tragediografia rinascimentale italiana e scrive

*“Quanto alle materie, quei tragediografi non si attennero solamente ai temi trattati o tramandati dagli antichi, ma li trassero dalla storia romana e dalla ebraica e dalla medievale, e poi altresì dalla novellistica moderna, e finanche dalla storia e dalla cronaca contemporanea, pubblica e privata. Ma tutto ciò non ha importanza in relazione all'arte e alla poesia, né rispecchia nuovi modi di sentire.”*⁹⁴

La *fabula* dell'*Alidoro*, definita dall'autore “di quella sorte che da Aristotele è detta non semplice, ma varia e intrecciata, la qual è molto più difficile”,⁹⁵ ha indubbiamente un'origine poligenetica e composita, esattamente come sintetizzato dal Croce; ma è proprio nell'uso di tante onorate antiche favole, risalenti a una

⁹⁴ B. Croce, *La tragedia italiana del Cinquecento*, in “La Critica”, 28 (1930), pp.161-188.

⁹⁵ *Il successo* ...op. cit., p. 63.

lunga e variegata tradizione, che si può intravedere la sostanza di un nuovo modo di sentire, soggetto a due contrastanti polarità: da una parte la consapevolezza tipica degli epigoni di un'ammirata civiltà di essere sempre sottoposti al confronto con modelli superiori; dall'altra l'idea di progresso derivante dall'incremento degli studi eruditi e dalle nuove conoscenze geografiche e scientifiche.⁹⁶

In questo contesto culturale trova nutrimento la peculiare “maniera tarda” dell'*Alidoro*, un'interazione di generi letterari, una fusione di temi, un intarsio di fonti mitologiche e non,⁹⁷ dove lo stile severo del tragico tende di continuo a sconfinare nel territorio limitrofo della parodia, ma dove la favola “*varia e intrecciata*” conserva un nucleo assiologico forte, l'idea religiosa del peccato e della grazia cristiana.

⁹⁶ E. Panofski, *Rinascimento e Rinascenze nell'arte occidentale*, tr. it. Milano, Feltrinelli, 1971; E. Garin, *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Roma-Bari, Laterza, 1975; E. Gombrich, *Arte e progresso. Storia di un'idea*, tr. it. Bari-Roma, Laterza, 2007.

⁹⁷ M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, tr. it. Torino, Einaudi, 1979, pp. 443-482.

2.5 PERSONAGGI E CORO, TEMI E MOTIVI

L'analisi dei personaggi e della loro funzione drammatica comporta l'individuazione dei principali temi di cui essi si fanno portatori all'interno dell'intreccio tragico. Si può, altresì, affermare che i singoli personaggi si costituiscono progressivamente come aggregato di azioni e funzioni interrelate,⁹⁸ ma anche come insieme di concetti e punti vista, enunciati esplicitamente o rappresentati nella mimesi scenica.⁹⁹ Procedendo nell'esame delle parole-guida e delle immagini che definiscono i campi semantici fondamentali del testo tragico si intende mettere a fuoco un profilo dei singoli personaggi e individuare i motivi, i temi e i concetti ad essi collegati e, in generale, il sistema di valori della tragedia.¹⁰⁰

La didascalia titolata "*Le persone che parlano*" posta all'inizio del manoscritto dell'*Alidoro* elenca gli undici personaggi della tragedia in ordine di apparizione:

- 1) *Furia infernale*
- 2) *Nutrice di Cardilla*
- 3) *Consiglier di Lemprizio*
- 4) *Coro d'Inglese*
- 5) *Cardilla figliuola di Lemprizio*
- 6) *Lemprizio re d'Inghilterra*

⁹⁸Per le problematiche connesse, cfr. le classiche trattazioni di V. Propp, *Morfologia della fiaba*, (1928), Torino, Einaudi, 1966; A. Greimas, *Semantica strutturale*, Rizzoli, Milano, 1969; Id., *Del senso*, Milano Bompiani, 1974; sul ruolo dei personaggi, C. Bremond, *Logica del racconto*, Milano, Bompiani, 1977.

⁹⁹C. Segre, *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino, Einaudi, 1974;

¹⁰⁰S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1981; E. Panofskij, *Studi di iconologia. Temi umanistici nell'arte rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1975; C. Segre, *Tema/Motivo*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, 1981, XIV, pp. 269-291; Id., *Dal motivo alla funzione, e viceversa*, in *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, 1993.

- 7) *Capitano di Lemprizio*
- 8) *Nunzio dell'oracolo d'Apollo*
- 9) *Cameriero di Lemprizio*
- 10) *Ammirante di Scozia*
- 11) *Alidoro re di Scozia*

In realtà, il testo tradito si discosta da queste indicazioni. Il Coro, infatti, si presenta in scena per la prima volta come settima “persona che parla” in ordine di apparizione dopo il Capitano, nell’incipit dell’Atto IV, e non come quarta, secondo le indicazioni in elenco, dopo il dialogo fra la Nutrice e il Consigliere alla fine dell’Atto I; l’annotazione in calce all’Atto I “*Aliqua deesse videntur*”, sembra in tal modo rilevare la lacuna *ad locum* della parodo del Coro. La congettura trova riscontro anche ne *Il successo dell’Alidoro*, la dettagliatissima relazione dello spettacolo del 1568, in cui si riferisce che il coro della tragedia era guidato dal “sovrano” nelle vesti di corifea che “*ai riposi della favola cantava, o pur recitava quelle canzoni che vulgarmente sono cori chiamate*”,¹⁰¹ ovvero, ogni atto, conformemente alla precettistica aristotelico-oraziana e all’uso dell’epoca, si concludeva con un coro lirico.¹⁰²

In buona sostanza, causa le lacune del testo, l’ordine effettivo di apparizione dei personaggi in scena risulta:

- 1) *Furia infernale*
- 2) *Nutrice di Cardilla*

¹⁰¹ *Il successo...*, op. cit. , p.

¹⁰² G.G. Biondi, *La tragedia congestionata*, introduzione a L. A. Seneca, *Medea, Fedra*, Milano, Rizzoli, 1989, pp. 25-26.

- 3) *Consiglier di Lemprizio*
- 4) *Cardilla figliuola di Lemprizio*
- 5) *Lemprizio re d'Inghilterra*
- 6) *Capitano di Lemprizio*
- 7) *Coro d'Inglese*
- 8) *Nunzio dell'oracolo d'Apollo*
- 9) *Cameriero di Lemprizio*
- 10) *Ammirante di Scozia*
- 11) *Alidoro re di Scozia*

Il Coro dell'*Alidoro* sembra nascere sotto l'influsso, determinante per la produzione tragica cinquecentesca, della *Sofonisba* del Trissino (1514-1515), prima tragedia regolare in lingua volgare, che aveva adottato l'endecasillabo sciolto negli episodi e i metri lirici nelle sezioni corali.¹⁰³ Peraltro questa soluzione metrica che prevedeva l'alternanza di sciolti e metri lirici rispecchiava la ben nota distinzione aristotelica fra le parti della tragedia discorsive meramente versificate e parti versificate e cantate.¹⁰⁴ Si può congetturare che la forma metrica dei cori presenti nell'*Alidoro* messo in scena nel 1568 fosse simile a quelle adottate dal Trissino e dal Giraldi Cinzio per gli stasimi al termine degli episodi (forma lirico-strofica), oppure, alternativa meno probabile, a quella del breve superstite coro finale.¹⁰⁵ In proposito una preziosa indicazione ci viene offerta dalla relazione dello spettacolo del 1568

*“perché in una canzone trovandosi il coro diviso, e
avendo due donne, ch'erano le principali delle parti,*

¹⁰³ V. Martignone, *Modelli metrici della tragedia cinquecentesca in rapporto al “Torrismondo” tassiano*, in “Studi tassiani”, XXXVII, 1989, pp. 7-36.

¹⁰⁴ Aristotele, *Poetica*, 1449b 28-31.

¹⁰⁵ E. Selmi, *Il dibattito retorico sul verso tragico del Cinquecento*, in a.c. di G. Lonardi e S. Verdino, *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento*, Padova, Esedra, 2005.

*replicato due volte alternatamente due versi in onor
di Venere, ultimamente i medesimi furono ripigliati,
e cantati da tutto il coro, come quelli, ch'essendo
già stati più volte reiterati, non poteano se non
facilmente essere intesi da ognuno.*"¹⁰⁶

Il coro menzionato nel *Successo* era, dunque, un inno a Venere in forma di "canzone" intonato "alternatamente" da due corifee e alla fine replicato unitamente dai due emicori femminili.¹⁰⁷ L'autore presta particolare attenzione al problema della comprensibilità del canto corale, i cui versi "*non poteano se non facilmente essere intesi da ognuno*". In ciò l'opera del Bombasi sembra indubbiamente precorrere le questioni affrontate sullo scorcio del secolo dalla fiorentina Camerata de' Bardi

E' verosimile che il contenuto dei cori inclinasse al patetico e fosse di carattere marcatamente gnomico, tutto ciò in un quadro di sostanziale irrigidimento del dinamismo dialogico e drammatico. Il coro assumeva anche scenicamente la posizione di una voce "fuori campo".¹⁰⁸

L'impressione di una "sdrammatizzazione" del coro trova ulteriore conferma nelle parti corali interne agli atti, una delle quali dialogica e due monologiche, sempre nel consueto metro endecasillabico. Complessivamente lo stato attuale dell'*Alidoro* si presenta analogo a quello del testo della *Canace* di Sperone Speroni, che manca proprio dei cori a conclusione degli atti conservando, seppur ridotti, quelli interni. Una caustica opinione attribuita al Guarini, ma da lui poi

¹⁰⁶ *Il successo...*, op. cit., p.

¹⁰⁷ Oltre agli esempi del coro dell'*Ippolito* di Euripide (vv. 525 e ss.) e del grande coro senecano della *Fedra* dedicato alla dea Venere (vv. 274-355), si può ricordare un inno a Venere e alla potenza di amore anche nel coro finale del I atto dell'*Orbecche* di Giraldo Cinzio.

¹⁰⁸ G.G. Biondi, *La tragedia...* op. cit., p. 26.

smentita, attribui l'incompiutezza della *Canace* al fatto che all'autore “*non era bastato l'animo di farle i Chori*”; sulla scia del Guarini non mancano commentatori moderni che ipotizzano che l'utilizzo dei versi “rotti” nella versificazione degli episodi sia stato d'impaccio allo Speroni al momento della composizione dei cori.¹⁰⁹

Per quanto riguarda l'*Alidoro*, composto in endecasillabi sciolti secondo l'esempio trissiniano della *Sofonisba* e diviso in cinque atti secondo il modello latino proposto dal Giraldi Cinzio, si può immaginare quali ostacoli abbia comportato la trasformazione del coro, da coro femminile nella rappresentazione del 1568 a coro maschile nel testo manoscritto, al compimento delle parti corali liriche, tanto più se si considera, come si è detto, che esse dovevano essere componimenti di una certa consistenza.

La correzione operata dal Bombasi avvicina ulteriormente l'*Alidoro* al modello tragico supremo dell'*Edipo re* sofocleo ed anche dell'*Antigone*, in cui i coreuti sono per l'appunto anziani uomini di Tebe, ma consente, soprattutto, di assegnare al coro virile una parte di maggior caratura, sia sotto il profilo contenutistico sia dialettico, senza incorrere nella inverosimiglianza che, secondo le convinzioni patriarcali e androcratiche dell'epoca,¹¹⁰ si sarebbe ingenerata assegnando a un coro di donne la libertà di interloquire pubblicamente su questioni morali e politiche con un monarca e i suoi più alti dignitari. La creazione del coro maschile

¹⁰⁹ Cfr. S. Speroni, *Canace e scritti in sua difesa*, a.c. di Ch. Roaf, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1982, pp. XVIII-XXI.

¹¹⁰ Si fa riferimento al termine “androcracy”, coniato dalla antropologa austro-statunitense Riane Eisler in

Il calice e la spada (tr. it., Parma, Pratiche, 1996), per dare qui una sintetica spiegazione del carattere virile del processo di “curializzazione della società guerriera” descritto da Norbert Elias ne *La società di corte* (tr. it., Bologna, Il Mulino, 1980).

comporta che per il compianto di Cardilla nell'Atto V venga introdotto in scena un secondo coro femminile muto, presente peraltro nell'*Edipo re* di Sofocle.¹¹¹

Sta di fatto che il Coro, impiegato parcamente nelle parti superstiti all'interno degli episodi, assume dall'Atto IV in avanti lo statuto di personaggio dialogante prendendo parte allo svolgimento dell'azione come rappresentante della comunità di cittadini ed esprimendosi con la voce unica del corifeo.¹¹²

Il Coro, infatti, fa la sua apparizione nell'Atto quarto, Scena prima, in quella che doveva essere un'epiparodo, con un lungo *a solo* che esprime ansia e aspettazione per il silenzio lugubre che regna nel palazzo di Londra. La *rthesis* consiste in una deissi emozionale prodromica all'accertamento dell'inopinata *peripeteia*: lo spazio della reggia da pacifico e festoso si è trasformato in cupo e ostile; in questo tempo sospeso aumenta la tensione e il timore in attesa dell'urto violento di un evento che si sta per appalesare. Le domande si susseguono in serie, incalzanti, ma i segni esteriori, ad uno ad uno, non possono che accrescere la consapevolezza dell'ineluttabilità della nuova sciagura, sempre più certa

*Questo albergo real, perché sì cheto
e solingo rimane or che pur (lasso)
fervid' esser devria d'opre e di gente?
Dunque di pace e d'allegrezza segno
non si apparecchia più? Non più s'attende
d'Ibernia il re ch'a le sue nozze arrivi?
Qual infedel, qual incostante Egeo
mai fu visto di fé mancar sì tosto?*

¹¹¹ Cfr. Sofocle, *Edipo re*, v. 964.

¹¹² A. La Penna, Palazzo, coro e popolo nella tragedia antica e nella tragedia moderna, in Tersite censurato e altristudi di letteratura fra antico e moderno, Pisa, Nistri-Lischi, 1991, pp. 37-80.

*Io pur volgomi intorno e miro e cerco,
né trovo alcun se non tremante e muto,
ch'accennar pur non osa il duol c'ha dentro.
O mirabil effetto, o strano aborto,
chi ti cagiona? O di qual madre or nasci?*

(vv. 1223-1235)

La successione di domande in *climax* su che cosa stia accadendo, il sentimento di pena e angoscia per un evento che innegabilmente è accaduto e ancora non si conosce, incitano il Coro a una riflessione sdegnata contro i vizi della regalità individuati, seppur con la formulazione problematica di una protasi, come causa costante della rovina dei cittadini,

*Qual vi lusinga error, qual vi tradisce?
Parlo a voi re, se la cagion voi siete,
onde ogni nostro ben sia vetro e caggia.*

(vv. 1245-1247)

L'apostrofe improvvisa ha un'ardita estensione extra-scenica che coinvolge il pubblico aristocratico della tragedia nella critica aperta alla natura contraddittoria e instabile del potere. Sullo sfondo di un linguaggio aulico che riecheggia il *Canzoniere* petrarchesco¹¹³ e una metaforica proveniente da una nobile tradizione poetica,¹¹⁴ il testo tragico, osservato dal punto di vista della ricezione, rivela il suo lato riflessivo e moralmente ispirato che prevale su un anodino classicismo di maniera dalle intenzioni puramente didascaliche. Al centro del discorso viene

¹¹³ “Lasso, non di diamante, ma d' un vetro/ veggio di man cadermi ogni speranza,/et tutti i miei pensier' romper nel mezzo.” (Rerum vulgarium fragmenta, 124, 12-14).

¹¹⁴ Per la metafora della fragilità del vetro, vedi, ad esempio, la *callida iunctura* oraziana della “vitrea fama” (Sermones, II, 3, 222).

posta la questione dell'infedeltà dei sovrani espressa attraverso la metafora mitologico-marina di Egeo, paradigma tradizionale dell'incostanza e della inaffidabilità.

Il Coro, portatore di istanze collettive (e del pensiero dell'autore) fieramente anti-tiranniche, esprime senza veli sdegno di fronte al delitto compiuto da Lemprizio, definendo la sua crudeltà "*indegna*", ovvero di qualità antitetica alla *dignitas* e all' "onore" che vengono riconosciuti alla nobiltà come una sorta di legittimazione del suo potere

*O indegna crudeltà! Tremo a pensarvi,
e in ogni vena mia s'agghiaccia il sangue*

(vv. 1434-1435)

L'indignazione del Coro resta circoscritta al regime tirannico, che tale si rivela perché mendace, crudele e disumano, e non si estende *tout court* agli arbitri del potere monarchico; anzi, la valutazione espressa coralmemente dagli uomini di Londra sembra, comunque, favorevole a una forma di assolutismo personalistico,¹¹⁵ attorno a cui ruota la vita di corte e dello Stato e che, in qualche modo, rispecchia l'ideologia neofeudale degli Stati padani cinquecenteschi.¹¹⁶ Ciò si evince chiaramente dalla risposta che il Coro dà ad Alidoro quando chiede, novello Edipo, di essere giudicato dalla città per i propri delitti

Il giudizio de i re sol a Dio spetta

(v. 2053)

¹¹⁵ N. Elias, *La società...* op. cit.

¹¹⁶ L. Marini, *Per una storia dello Stato estense. Dal Quattrocento all'ultimo Cinquecento*, vol. I, Bologna, 1973 e Id. *Lo Stato estense in Storia d'Italia*, a.c. di G. Galasso, vol. XVII, Torino, Einaudi, 1995. Inoltre, AA.VV., *Il Rinascimento nelle corti padane*, Bari, Laterza, 1977.

o, ancora, quando si oppone al rigorismo etico del protagonista deciso a infliggersi una punizione perpetua

Giudice a voi, signor, troppo empio siete

(v. 2090)

Nel contrasto fra la dimensione privata e la dimensione politica il Coro pragmaticamente si fa assertore della superiorità della ragion di Stato rispetto alle istanze della coscienza individuale e ricorre all'allegoria organicistica del capo rescisso dalle membra per descrivere l'abdicazione di Alidoro

Ma per grazia, signor, pensier cangiate!

Né vi piaccia spogliar cittadi e regni

de la presenza onde ogni ben s'attende,

poi che scevri da voi ben noi vedete

membra essangui restar, reciso il capo.

(vv. 2100-2104)

La metafora politica delle parti del corpo le une essenziali alle altre, di antica derivazione,¹¹⁷ viene qui aggiornata e adeguata a un'idea di Stato e società

¹¹⁷ Naturalmente, vedi l'apologo di Menenio Agrippa in Dionigi d'Alicarnasso (*Antiquitates Romanae*, VI, 83-86) e T. Livio (*Ab urbe condita*, II, 32, 9-12), preceduto dalla favolistica popolare del *corpus* esopiano (149), dal Socrate di Senofonte (*Memorabilia*, II, 3, 18) e da Platone (*Politeia*, passim). Nel Cinquecento l'immagine del capo e delle membra è di uso comune. Machiavelli la impiega in maniera analoga a quella che noi troviamo nell'Alidoro, ma in senso positivo, dicendo a proposito degli ultimi re e dei cittadini di Roma antica che se "*quella corruzione, che era in loro, si fosse cominciata ad istendere per le membra, come le membra fossero state corrotte, era impossibile mai più riformarla. Ma perdendo il capo quando il busto era intero, poterono facilmente ridursi a vivere liberi ed ordinati.*" (*Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, I, 17).

strutturati piramidalmente, tipica dell'età controriformistica,¹¹⁸ nella quale il sovrano che si trova al vertice non è *legibus solutus*, ma risponde di ciò che fa solo all'autorità religiosa che lo legittima.

Non basta al Coro una lapidaria sentenziosità (“*Non sempre di tempesta il mar va gonfio*” v. 2169) per persuadere Alidoro a recedere dall'intenzione di recludersi a vita nella tetra Torre di Londra. Quindi, “*con gravezza di passi*” (v. 2188) inizia la processione verso “*l'infelice albergo*” (v. 2177). La scena è dominata da “*pietà*” (v. 2178) (riposta anche nel sintagma “*pietosa cagion*”) (v. 2189) e “*orrore*” (v. 2178), che traducono modificandolo significativamente nel senso dell'orrido l'aristotelico “*phobos kai eleos*”. Il tempo si dilata in uno straniante rallentamento dell'azione e nell'esitazione di fronte a ciò che si riconosce stabilito dal “*destino*” del Cielo e dalla “*volontà*” del re (v. 2192). In questo contesto viene intonato il breve coro lirico finale che, come racconta il *Successo dell'Alidoro*, era accompagnato da “*musica cromatica e con pochissime alterazioni*” tali che “*imitavano così felicemente le parole, che si poteano quasi più tosto dimandar ragionamenti che canti*”.

Il coro conclusivo, metricamente una stanza di canzone con piedi e sirma indivisa priva di *concatenatio*, secondo lo schema ABbA CDDC. EecFF, è organizzato in due nuclei concettuali corrispondenti alla partizione metrica: la prima parte (vv. 2004-2011), a mo' di *epimithion*, asserisce che la tragedia, ambientata fra personaggi regali, dimostra esemplarmente come sia ingannevole la speranza di trovare pace e stabilità nelle avversità dell'esistenza; con una struttura sintattica anaforica, il discorso introduce un *makarismós* che proclama al contrario felice

¹¹⁸ Fra i vari trattatisti di ispirazione religiosa che utilizzano la metafora in ambito politico, S. Antoniano, nell' *Educazione christiana dei figliuoli* dice dei sudditi e del sovrano: “ *senza la salute del capo, non possono essere salve le membra*” (II, 73)

chi si ritira per tempo dalla vita attiva e trova un rifugio desideroso solo della propria salvezza (con latinismo, “di salute avaro”, v. 2011)

*Chi per l'Egeo del tempestoso mondo*¹¹⁹

*spera trovar mai sicurezza o pace,*¹²⁰

*vive in speme fallace,*¹²¹

*vicin talor di sua miseria al fondo:*¹²²

e l'esempio real oggi il fa chiaro.

*Beato chi*¹²³ *per tempo il porto prende*¹²⁴

*e i faticati remi al tempio appende,*¹²⁵

*d'oro non più, ma di salute avaro.*¹²⁶

(vv. 2004-2011)

¹¹⁹ A. Poliziano: “Nel tempestoso Egeo in grembo a Teti” *Stanze per la giostra del magnifico Giuliano di Piero de' Medici* I, 99, 1. Probabilmente è attiva la memoria di Tibullo, *Elegia* I, 3, (*Ibitis Aegeas sine me, Messalla, per undas*) e di Orazio (*Carme* II, 16, 2); il sintagma “tempestoso mondo” è caratteristico in B. Tasso: “Odi da questo mare/orrido e tempestoso/del mondo rio, ove non è riposo (*Salmo*, 11); “e de le misere menti/securo e queto porto/ contra il furor de' venti/ del tempestoso mondo/ che commove il suo mare infino al fondo,/a te rivolgo, a te quest' occhi, omai” (*Salmo*, 26); “Noi vivemo a le noie/ del tempestoso mondo et a le pene” (*Loda de la vita pastorale in Inni et ode*); “ché in questo mondo tempestoso e rio” (*A la Marchesana di Pescara in Rime*).

¹²⁰ L. Dolce: [Edipo] “Cari miei cittadini, ecco che 'l vostro/ signor e re che alla città di Tebe/ rese quiete e sicurezza e pace” (*Edipo re*, Atto V)

¹²¹ Per “speme fallace”, vedi F. Petrarca: “vive in speranza debile et fallace” (*Rerum Vulgarium Fragmenta*, 21, 6). Il gruppo sintattico impiegato largamente già nella poesia quattrocentesca (cfr. Giovanni Pico della Mirandola, *Sonetto* V, 5), ha diverse occorrenze in B. Tasso (*Rime*, 37, 13; 40,7; 76, 1; 112,11), un autore ben noto al Bombasi.

¹²² S. Speroni: [Consigliere] “perché più l'aggravi/ di sua miseria al fondo” (*Canace*, Atto I, Scena 3, vv. 325-326); L. Dolce: [Nunzio] “O voi infelici,/che da' Principi sete in alto posti:/che molte volte, senza causa alcuna/ d'ogni miseria vi trovate al fondo” (*Marianna*, Atto IV, Scena 1, v. 15).

¹²³ A proposito del nesso “Beato chi”, tipico del *makarismós* (per testimonianze più antiche vedi Omero, *Odissea* V, 306-307; *Inno a Demetra*, 480; Solone, fr. 23, 1; Teognide, 1335), più che pensare all'esempio neotestamentario (Matteo, 5, 1-12), si deve fare riferimento per l'analogia dei contenuti all'oraziano “*Beatus ille qui procul negotiis*” (*Epodon liber*, 2, 1; ma vedi anche *Carmina*, I, 13, 17-20).

¹²⁴ La metafora del “prendere porto” ancor in B. Tasso (*Sonetti* I, 83, 9-10 e V, 100, 12).

¹²⁵ Appendere alle pareti del tempio gli strumenti del mestiere al momento del ritiro dall'attività era un rito comune dall'antichità in poi, ben attestato in Virgilio (*Eneide* XII, 767-768), Orazio (*Carmi*, I, 5, 13-16; *Epistole*, I, 1, 4-5), Cicerone (*De natura deorum*, III, 89), Giovenale (*Satire*, XII, 26-28). A tal proposito, numerosi esempi epigrammatici in *Anthologia Palatina*, VI (secolo X), ma riscoperta nella biblioteca Palatina di Heildelberg all'inizio del XVII secolo.

¹²⁶ Il tratto caratteristico dell'*avarus*, l'avidità d'oro (Virgilio, *Georgiche*, II, 493-502; Orazio, *Satire*, I, 1, 70-71) si è trasformata in avidità di salvezza.

Nella seconda parte della stanza (vv. 2012-2016), vengono invece menzionati personaggi paradigmatici del mito e della storia a dimostrazione che non c'è in questo mondo riconoscenza per chi opera bene e con tanta fatica: la vera ricompensa spetta all'uomo dopo la sua morte.

*Romulo, Alcide e con Castor Polluce*¹²⁷

*in questa oscura luce*¹²⁸

mentre tanto sudaro,

pianser scarsi i favori a l'opre e a i meriti,

sciolti di qua, fur fra le stelle inserti.

(vv. 2204-2216)

Il canto corale accompagna l'uscita di scena del re Alidoro di cui non a caso riecheggia le sue ultime parole (*"La miseria real da me s'impari"* v. 2203) nel verso *"e l'esempio real oggi il fa chiaro"* (v. 2208), con una cadenza epidittica che vuole concentrare in uno stretto giro di versi la morale della vicenda.

Come si conviene, il brano lirico rivela un grado di elaborazione formale maggiore che il rimanente testo ed è intessuto di numerose reminiscenze letterarie.

L'immagine topica della vita come viaggio in un mare procelloso è impreziosita da un'ipallage efficace e innovativa rispetto ai numerosi precedenti letterari anche contemporanei e arricchita dall' antonomasia vossianica *"Egeo"*. Nella sottile tessitura ritmico-fonica (di allitterazioni, nessi allitteranti, paronomasie, assonanze

¹²⁷ Per il racconto dell'apoteosi di Romolo, vedi T. Livio (*Ab Urbe Condita*, I, 16); per il catasterismo di Eracle (Ercole) discendente di Alceo, le due versioni fondamentali sono quella di Ovidio, che parla di un cocchio mandato da Giove per trasportarlo fra gli astri (*Metamorfosi*, IX, 271-272), e quella più comune di Sofocle (*Filottete*, 726-729), Apollodoro (*Bibliotheca*, II, 7, 7) e Igino (*Fabulae*, 36), che lo dice rapito da un turbine come Romolo; per i Dioscuri, Apollodoro (*Bibliotheca*, III, 11, 2) e Igino (*Fabulae*, 80)

¹²⁸ L'ossimoro, motivo topico presente nel Petrarca (*Epistulae seniles* VIII) e nel Boccaccio (*Teseida*, VI, 32, 7-8), si diffonde particolarmente a metà del Cinquecento. Ad esempio, per l'esatto sintagma *"in questa oscura luce"*, vedi V. Colonna (*Sonetto XXXVI*, 2) e G.B. Giraldi Cinzio (*Orbecche*, Atto V scena 3, v. ; *Ecatommithi*, *Canzone* conclusiva del *Dialogo* I, v. 36). E' da notare che la *"luce oscura"* è un motivo gnostico presente anche nel *Corpus Hermeticum* (I, 28).

e consonanze) spicca la figura etimologica *spera /speme* che rovescia, in una sorta di specularità antanaclastica,¹²⁹ il principio positivo della speranza, il vivere sperando “sicurezza e pace”, in un principio negativo, il vivere in una speranza “fallace”. Il concetto di disillusione e quello complementare del miserevole destino della condizione umana sembrano esprimere un acuto pessimismo esistenziale. Il *makarismos* (“Beato chi”), continuando la metafora marittima, prospetta come unico rimedio la classica formula del ritiro dal mondo (prendere “il porto”), del rifugio nell’*angulus* (appendere “i faticati remi al tempio”), del ripiego nell’interiorità (diventare “d’oro non più, ma di salute avaro”). Il catasterismo di “Romulo, Alcide, e con Castore Polluce”, solo dopo la morte onorati per i loro alti meriti con l’assunzione fra le “stelle” del firmamento, è una nuova occasione per leggere in chiave cristiana la morale della “favola” tragica. Le figure della leggenda e del mito sono un paradigma extra temporale valido per gli antichi come per i moderni, ma la cristianizzazione della cultura classica aggiunge al loro significato etico una prospettiva salvifica escatologica. La teodicea tridentina prevedeva la salvezza o la condanna dell’uomo a seconda dei meriti o delle colpe individuali, escludendo quindi la teoria della predestinazione dei riformatori protestanti. Il forte ossimoro “oscura luce”, così scenograficamente appropriato al momento in cui Alidoro sta per abbandonare lo sfarzo del potere per scendere nelle latebre della Torre di Londra, rappresenta simbolicamente le contraddizioni e la precarietà del mondo, che possono essere risolte solo da una giustizia trascendente. Il contrasto fra la dimensione privata e la dimensione pubblica resta aperto. Il diaframma che divide la sfera della coscienza individuale

¹²⁹ H. Lausberg, *Elementi di retorica*, tr. it. Bologna, Il Mulino, 1986, pp.156-158; B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1997, p. 214.

da quella del dovere e delle necessità sociali è sottile e antinomie irrisolvibili che, più dell'incesto e del parricidio, costituiscono i veri nodi della tragedia.

Emblematico anche da questo punto di vista è il caso del Consigliere che, terzo in ordine di apparizione, è il personaggio che compare in scena nella tragedia con maggiore frequenza.

Lo troviamo impegnato nel I atto (scena 2), nel III atto (scena 1), nel IV atto (scene 3, 4, 5), nel V atto (scene 4, 8). La sua presenza scenica non solo è preponderante dal punto di vista quantitativo, ma è anche fondamentale come motore del meccanismo teatrale. Il consigliere è il personaggio più dinamico della tragedia ed è l'unico che dialogando con Cardilla, attraverso la Nutrice, Lemprizio e Alidoro fa da tramite fra i tre protagonisti che mai non si incontrano in scena. Il suo ruolo di intermediario fra le loro opposte istanze assume la funzione di vettore dell'azione tragica, agita direttamente o riflessa nella narrazione dei personaggi. E' infatti il Consigliere a presentarsi al campo degli assediati al fine di ottenere dal re Alidoro un lasciapassare per il Nunzio che il re Lemprizio vuole inviare a interrogare l'oracolo di Apollo. E' il Consigliere che raccoglie le confidenze della Nutrice circa le inquietudini che sconvolgono l'animo di Cardilla e l'infanticidio di cui si racconta che in passato si sarebbe macchiato il sanguinario Lemprizio. Persuade il re Lemprizio a deporre le armi e a concedere in matrimonio la figlia Cardilla ad Alidoro, sancendo l'unione delle corone di Scozia e Inghilterra, comunicando poi la felice notizia a Cardilla in preghiera nel tempio. A lui Lemprizio riferisce il responso di Apollo, ovvero che Cardilla e Alidoro sono sposi incestuosi, ed è sempre il Consigliere che, alla fine, rivela questa tremenda verità ad Alidoro.

Quasi ogni mutamento di situazione, anche la *metanoia* dei personaggi, avviene, dunque, o per iniziativa o grazie all'intervento del Consigliere.

Corrispondentemente alla funzione vettoriale che svolge, il personaggio del Consigliere riceve una connotazione precisa fin dalla sua entrata in scena preannunciata dalla Nutrice (v. 47), quando in un lungo *a parte* egli presenta se stesso come un uomo di studi

*“...tal ne l’arti instrutto
che de gli effetti onde è natura industrie
erami al senso ogni cagione aperta
e scorgea per qual via virtude oprando
altri a farsi qua giù felice arrivi”
(vv. 49-53)*

Il profilo che ne emerge è quello di un “sapiente” antico che ha assunto in sé i tratti alti della cultura moderna, interessata ai problemi della scienza della natura unitamente a quelli dell’etica. In particolare nel discorso, strutturato concettualmente in un chiasmo dalle due consecutive, coordinate polisindeticamente, e dalle rispettive subordinate, si può cogliere un riflesso dell’idea umanistica di cultura che connette e subordina senza soluzione di continuità la conoscenza del microcosmo individuale a quella del macrocosmo naturale.

Nel legame instaurato fra disvelamento degli arcani della natura e conseguimento della felicità riaffiora l’antica pretesa intellettualistica, polemicamente discussa nel teatro attico del V secolo, di far dipendere l’agire virtuoso in vista del bene dal grado di conoscenza razionale

raggiunto.¹³⁰ Nella *rhexis* del Consigliere il concetto è ben temperato sulla tonalità grave dei due versi che lo incorniciano esprimendo in successione la desolata constatazione della debolezza umana

Nostro umano saver pur poco intende!

(v. 47)

*O de gli egri mortali egro giudizio!*¹³¹

(v. 63)

La conoscenza del bene spesso non si traduce in bene, perché la volontà della ragione distolta da richiami fallaci conduce l'uomo all' infelicità. I due versi gnomici di significato sostanzialmente complementare sottolineano tale verità, proprio mentre, celebrando il valore della conoscenza, il Consigliere lamenta di essere stato distolto dagli amati studi per vivere alla corte del re di Francia, dove ha trascorso “*i forti anni al faticar dovuti*” (v. 57) e, poi, dopo la morte del sovrano francese avvenuta nell'anno precedente, di aver reiterato l'errore rinunciando alla “*beata pace e... libertà*” (v. 59-60) riacquistata nella “*breve età*”

¹³⁰ V. Di Benedetto, *Euripide: Teatro e società*, Torino, Einaudi, 1971.

¹³¹ “*Egri mortali*”: l'espressione di origine epica: *deiloi brotoi* già in Omero (Il. 22, 31) contrapposti agli dèi, per sineddoche antonimica *athanatoi*, «immortali», poi in ambito latino “*mortales aegri*” ad indicare l'umanità dolente in Lucrezio (*De rerum natura*, VI, 1); Virgilio, *Ge*, I, 237; *Aen.* II, 268; X, 274; XII, 850) viene qui contestualizzata in parallelo con *egro giudizio* nel secondo emistichio del verso, quasi a creare con l'iterazione degli aggettivi una sovrapposizione semantica dei due *cola*, intendendo che la miseria della vita umana dipende dalla debolezza del giudizio. A tal proposito sembra calzante il confronto con alcuni versi del *Triumphus Eternitatis* del Petrarca: *Oh veramente sordi, ignudi et frali,/ poveri d'argomento e di consiglio,/ egri del tutto e miseri mortali !* (vv. 51-53).

cadente” (v. 68), per accondiscendere all’invito del re Lemprizio di entrare al suo servizio.¹³²

Il discorso è caratterizzato da una forte polemica anti cortigiana che si manifesta già nel rammarico di essere stato introdotto dai genitori subito in giovine età al servizio di un re

*“com’ uom del vulgo,
roco mormorador fra gl’altri in corte”
(vv. 54-55)*

Con uno spostamento semantico della parola *corte* da quello originario di *tribunale* a quello moderno di *corte signorile, reggia*, la citazione quasi letterale dal *Canzoniere* petrarchesco¹³³ assume nel contesto una valenza autobiografica, sullo sfondo della quale si delinea in maniera emblematica la carriera dell’uomo di corte dagli inizi umili e difficoltosi fino alla carica di maggior prestigio.

Nella tragedia, infatti, il Consigliere del re assume compiti che vanno oltre il “*consigliar*” (v. 73) e comprendono il “*governar con senno*” (v. 73), il che lo rende ossimoricamente partecipe delle prerogative del sovrano in una posizione di

¹³² Ritorna qui, a proposito della condizione dell’uomo di cultura impegnato nell’attività pubblica, il tema ciceroniano del *se sollicitare* (“tenersi in ansia”, *De Republica*, 2, 68) e senecano del *se inquietare* (“togliere la pace a se stesso”, *De brevitate vitae*, 14,3; *De ira*, 3,11, 1), che ci offre sinteticamente “*la negativa del ritratto etico del sapiens*” (A. Traina, *Lo stile drammatico del filosofo Seneca*, Bologna, Patron, 1984, p. 59)

¹³³ cfr. F. Petrarca, *RVF*, 360, vv. 116-117 : “*ch’or saria forse un roco/ mormorador di corti, un huom del vulgo*”. I versi petrarcheschi derivano dai “*raucos ... causicos*” dell’epigramma IV, 8, 2 di Marziale (per la questione sinteticamente F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1997², p. 1367 e 1379), di cui non è necessario supporre fosse a conoscenza il Bombasi. Il sintagma viene genialmente modificato con la sostituzione di *causicos* con *mormorador*, latinismo ricavato dalla *vox media* onomatopeica *murmur* (“mormorio”, “brontolio”, traslatizamente “chiacchiericcio”) più il suffisso *-tor* dei *nomina agentis*. Considerando che i nomi di questa categoria designano assai spesso una professione, per esperti latinisti quali erano i letterati del Cinquecento il significato del termine “*mormorador*” poteva beffardamente suonare come “professionista della chiacchiera”, “parolaio di professione”, ovvero il contrario del buon consigliere.

subalternità. Ebbene, anche dopo aver raggiunto una posizione di primazia in corte da tanti invidiata, il Consigliere continua ad anteporre all'esercizio del potere l'ideale di una vita quieta e appartata nell'*angulus* domestico

vita sì dolce

nel primo de' miei studi antico albergo

(vv. 81-82)

All'elogio classico dell'*otium* letterario il Consigliere affianca l'esplicita *reprobatio* del vivere cortigiano in un ragionamento imperniato su due poli concettuali nettamente contrapposti: da una parte abbiamo la condizione di *libertà* (vv. 60, 69, 80) che ha un valore a cui, iperbolicamente, "*oro o città non giunge*" (v. 81), e *pace* (v. 60) che permette di percorrere la via della virtù e ottenere la felicità terrena (vv. 52-53); dall'altra, all'interno della corte, la vita trascorsa "*a servir reali altezze*" (vv. 58, 66), caratterizzata da uno stato di "*servitù*" (vv. 61, 73, 82), prigionia (v. 84) e continua sollecitudine senza speranza (vv. 62, 75). Se a ciò si aggiunge che nell'*Alidoro* questa *servitù* viene prestata a vantaggio di un potere tirannico rivestito delle tradizionali caratteristiche di empietà e crudeltà, a suo modo il Consigliere appare come un personaggio paradossale,¹³⁴ in cui confliggono irrisolte le aspirazioni umanistiche alla vita attiva e alla *socialitas*, che prendono la forma di una collaborazione con il potere dispotico, e l'irrinunciabile difesa della *libertas* e della dignità dell'uomo.¹³⁵

L'*humanitas* del Consigliere, anacronistica per un personaggio di una tragedia ambientata in un remoto quanto favoloso passato della storia britannica, riflette la

¹³⁴ A. La Penna, *Il pensiero storico latino*, Torino, Einaudi, 1978.

¹³⁵ Ch. Bec, *Cultura e società a Firenze nell'età della Rinascenza*, Roma, Salerno Editrice, 1984.

crisi dell'umanesimo italiano giunto alla metà del Cinquecento,¹³⁶ quando le condizioni politiche e sociali che lo avevano fatto sorgere erano ormai profondamente mutate, l'autogoverno cittadino e le Signorie si erano trasformati nella rigida struttura di principati tirannici cementati “*col sangue de' cittadini*”, come ebbe a dire icasticamente il Guicciardini.¹³⁷

L'appartenenza ideale del Consigliere alla cultura umanistica, fondata sullo studio dei classici, e la sua padronanza delle antiche tecniche parenetiche ed epidittiche, trova conferma nelle argomentazioni puntuali con cui nella scena dialogica dell'atto III egli rintuzza vittoriosamente le opinioni recisamente negative di Lemprizio contro Alidoro e il matrimonio con la figlia Cardilla. La discussione, più simile ad una disputa accademica a soluzione di *quaestiones quidlibetales* che a un vero confronto di idee, si articola in modo compassato, senza sticomitie o *antilabai*, secondo uno schema che prevede la proposizione di un dubbio da parte di Lemprizio seguita dalla replica puntuale e risolutiva del Consigliere.

Si ripropongono qui una serie di motivi tipici della letteratura non solo cinquecentesca che contribuiscono a rendere più nitido il *milieu* culturale e storico della tragedia.

In ordine troviamo: l'idea dell'onnipotenza della forza naturale di amore, a discarico della colpa soggettiva di Cardilla per aver contratto segretamente matrimonio con Alidoro; il valore esemplare della storia, a proposito degli amori ancillari antichi e recenti; il maggior pregio e importanza del “*cor reale*” (v. 840) e “*generoso*” (v. 853), ovvero della *megalopsychia* dei sovrani, rispetto al fortuito possesso del potere e delle ricchezze; il dominio instabile della fortuna sui beni

¹³⁶ H. Baron, *La crisi del primo Rinascimento italiano : umanesimo civile e libertà repubblicana in un'età di classicismo e di tirannide*, tr. it., Firenze, Sansoni, 1970; Ruggiero Romano, *L'Europa tra due crisi : 14° e 17° secolo*, Torino, Einaudi, 1980; R. Cavalluzzi, *Nel sistema della corte : intellettuali, potere e crisi italiana*, Palermo, Palumbo, 1986.

¹³⁷ F. Guicciardini, *Ricordi*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2009, n. 20 (C)

materiali; individuazione di un maggior “valore” (v. 875)/ “virtù” (v. 880) del sovrano nella sua capacità di utilizzare le forze altrui e di allargare i confini del proprio regno; la vera “virtù” non discende dalla nobiltà dei natali, per cui è degno di stima chi la perpetua seguendo le tracce degli antenati, ma ancor più chi la ottiene *ex novo*; fondamento e caratteristica del potere è il “segreto” (v. 957); le alleanze e i patti fra i re sussistono solo in forza del comune interesse a regnare (v. 959-960); importanza dell’intervento divino negli affari umani, come dimostrato dall’origine miracolosa del re Alidoro e di altri eroi dell’antichità (vv. 991-992 e 1003-1021) e dai segni che si ravvisano nell’andamento della guerra (v. 1045).

Il dialogo fra Lemprizio e il Consigliere ricorda in gran parte quello fra il re Sulmone e il vecchio consigliere Malecche nella scena II dell’atto III dell’*Orbecche* del Giraldi Cinzio. I temi affrontati nell’uno e nell’altro dialogo sono più o meno corrispondenti, ma diverso è il contesto e l’andamento del dialogo, opposto l’esito. Nella tragedia giraldiana infatti si discute di un *crimen maiestatis* interno alla corte perpetrato, secondo Sulmone, da “il traditor d’Oronte”¹³⁸, che ha sposato segretamente la figlia Orbecche, dissimulando abilmente l’infedeltà al sovrano e recandogli oltraggio. Il giovane Oronte, di nobili natali ma oscuri, è infatti consigliere intimo del re e insieme valoroso difensore del regno, ma è diventato “il traditor” sovvertendo la gerarchia del potere con il matrimonio segreto, contrario alla ragion di Stato e irrispettoso per la mutria aristocratica di Sulmone, che ordisce ed ottiene una efferata vendetta. L’*Orbecche* presenta per la prima volta ufficialmente nella tragedia italiana il personaggio del consigliere, consigliere “canuto”, incarnazione della prudenza

¹³⁸ G.B. Giraldi Cinzio, *Orbecche*, Atto III, sc. II, v. 1116 e *passim*)

come quello dell'*Alidoro*, che difende il giovane Oronte con una lunga concione senza esito.¹³⁹

Il dialogo dell'*Alidoro* è privo del tema del tradimento intestino, si svolge con maggiore agilità e ha un esito positivo, in quanto il re Lemprizio, per conseguire la pace, acconsente alle nozze di Cardilla e Alidoro.

Le tematiche utilizzate in funzione didattico-didascalico rendono ancor più chiaro il tipo di rapporto che intercorre fra il Consigliere e il suo sovrano, paragonabile, di primo acchito, a quello di un dotto confidente o, ancor più, di un confessore che corregge il proprio allievo. Tuttavia, il fine che viene perseguito non è quello generico di edificazione morale, ma è quello ben più urgente e specifico di modificare un ostinato atteggiamento controproducente per tutta la città di Londra che sotto assedio "*languet/ d'arida fame e moribonda giace*" (vv. 9-10), parlando con franchezza e senza adulazione.

Lemprizio stesso tesse le lodi del suo consigliere, paragonando la sua operosità all'azione benefica di un farmaco sgradevole che restituisce la salute e il giudizio; così, nel monologo che occupa la scena seconda dell'atto terzo, mentre annuncia la pace e la fine dei travagli della città davanti al coro di uomini di Londra e ai soldati di ventura stranieri che militano nel suo esercito (vv. 1557-1559), Lemprizio dice di se stesso:

"...etico mi scorgea pian piano a morte,

¹³⁹ Senza equivoci, a tal proposito, le parole pronunciate da Sulmone subito dopo la fine del dialogo: "*Malecche, in questa età canuta, sciocco,/ Si pensa con sue favole e sue cianze/ Il cervello intorniato avermi in guisa/ Ch'io non debba mostrare al traditore/ Di che importanza questa ingiuria sia!/ Egli è ben d'ogni ingegno in tutto privo/ E ne sarei ben poco saggio anch'io/ S'io mi lasciassi ciò por ne la testa.*"

*s'io non predea dal consiglier liquori
al gusto amari, a la salute dolci.
Questi (ben si può dir) mi sbendò gli occhi
e m'additò destro sentier,..."*

(vv. 1133-1137)

L'immagine metaforica, certamente uno dei *topoi* più diffusi anche nel Cinquecento,¹⁴⁰ mette volutamente in atto un rovesciamento degli archetipi antichi cui è ispirata e che sono ben riconosciuti dai lettori dell'epoca.¹⁴¹

In Platone prima¹⁴² e Lucrezio poi, filosofia e poesia possono ammantarsi strumentalmente di blandizie per insegnare contenuti ardui e poco attraenti, ma buoni e benéfici, come quando i medici tentano di somministrare ai fanciulli ammalati, dice Lucrezio, "*absinthia taetra.../... ora pocula circum/ contingunt mellis dulci flavoque liquore*"¹⁴³ affinché ingannati trangugino l' "*amarum/ absinthii laticem*".¹⁴⁴ Passando la metafora dal campo della malattia a quello più domestico e quotidiano dell'educazione dei fanciulli, Orazio, il teorico dell'*utile dulci miscere*¹⁴⁵ scrive con fine ironia: "*ut pueris olim dant crustula/ blandi doctores elementa velint discere prima*".¹⁴⁶ Il *sermo pedestris* di Orazio abolisce l'aulico *mel Musarum* e l'*Alidoro* lo segue in questo spostando il *topos* sul versante della severa discussione etico-politica. Lessicalmente il passo dell'*Alidoro* sembra risalire puntualmente alla fonte lucreziana, alterandone, come

¹⁴⁰ Ovviamente, T. Tasso, *La Gerusalemme Liberata*, I, 3, 6 ed anche II, 61, 6.

¹⁴¹ Cfr., ad esempio, la dotta trattazione che ne fa Faustino Summo nei *Discorsi poetici*, editi a Padova da Francesco Bolzetta nel 1600.

¹⁴² Platone, *Le leggi*, II, 659e-660a.

¹⁴³ Lucrezio, *De rerum natura*, I, 936-937 e IV, 11-13

¹⁴⁴ *Ivi*, I, 940-941 e IV, 15-16

¹⁴⁵ Q. Orazio Flacco, *Ars Poetica*, v. 343

¹⁴⁶ Q. Orazio Flacco, *Sermones*, I, 1, 26-27. *Elementa* nel *De rerum natura* di Lucrezio sono gli "atomi" (5, 598) ed anche le "lettere dell'alfabeto" (1, 824) che i bambini imparano a compitare (cfr. P. Boyancé, *Lucrezio e l'epicureismo*, tr. it. di A. Grilli, Brescia Paideia, 1970, p. 123).

si è detto, per “sottrazione” il senso in modo macroscopico. Infatti i “*liquori*” sono “*al gusto amari*” e solo successivamente risultano “*a la salute dolci*”. In altri termini, il Consigliere parla con franchezza senza mistificazioni, da pari a pari, fidandosi della forza persuasiva della retorica e della ragionevolezza. A leggere il dialogo Consigliere-Lemprizio non possono non venire subito alla mente alcuni passi del *Cortegiano*, così come riscritti dal Castiglione nella terza redazione del 1528¹⁴⁷

*Il fin dunque del perfetto cortegiano, del quale insino a qui non s'è parlato, estimo io che sia il guadagnarsi, per mezzo delle condizioni attribuitegli da questi signori, talmente la binivolenza e l'animo di quel principe a cui serve, che possa dirgli e sempre gli dica la verità d'ogni cosa che ad esso convenga sapere, senza timor o pericolo di despiacergli; e, conoscendo la mente di quello inclinata a far cosa non conveniente, ardisca contradirgli*¹⁴⁸

Nell'*Alidoro* appare dunque centrale la relazione complessa fra il Consigliere e il re fondata, come si è detto, sulla deprecazione della corte e del vizio

¹⁴⁷ Per la cronologia del *Cortegiano*: U. Motta, *Castiglione e il mito di Urbino : studi sulla elaborazione del Cortegiano*, Milano, Vita e Pensiero, 2003; G. Ghinassi, *Fasi dell'elaborazione del «Cortegiano»*, in «Studi di Filologia italiana», 25 (1967), pp. 161-196; Id. *L'ultimo revisore del «Cortegiano»*, in «Studi di filologia italiana», 21 (1963), pp. 218-264; B. Maier, *Sul testo del «Cortegiano»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 130 (1953), pp. 226-248.

¹⁴⁸ B. Castiglione, *Il Cortegiano con una scelta di opere minori di Baldesar Castiglione*, a.c. di B. Maier, Torino, Utet, 1955, cap. V, p. 191.

dell'adulazione e, soprattutto, sul dire “*la verità d'ogni cosa*”, come dimostrano le puntuali risposte alle obiezioni di Lemprizio, formulate pur sempre nei limiti di un ossequioso rispetto per un potere mai messo in discussione.¹⁴⁹ Lemprizio stesso attribuisce al Consigliere una *auctoritas* su di lui denominandolo

quel solo

ch'io volea più d'ogn'altro

(vv. 1570-1571)

A questa intimità concessa dal sovrano si accompagna uno *status* di effettiva superiorità rispetto a tutti gli uomini della corte e il riconoscimento dell'apporto fondamentale della sua attività anche da parte di Cardilla

Intessono di lui le lodi Cardilla e la Nutrice nell'atto I scena I

Oh, benedetto il dì propizio e il vento

che felice il condusse a i nostri lidi,

poiché de l'opra sua tanto è cortese.

Io da quel dì che 'l vidi anco l'amai,

ché, se ben novo e di lontan venia,

di virtù lo splendor luce in instante

e la bellezza sua fa tosto amarsi.

(vv. 436-442)

¹⁴⁹ Cfr. C. Scarpati, *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e Pensiero, 1987.

L'elogio iperbolico, che è un evidente concentrato di stilemi petrarcheschi, viene completato da un'annotazione immediatamente successiva della Nutrice, ben più pragmatica

*Di gran servo e fidel faceste acquisto,
poich'egli è tal, che malignar non osa
contra la sua virtù l'invida corte.*

(vv. 443-445)

Anche le parole della Nutrice rappresentano il vivere a palazzo come una schiavitù, ma positiva (“*gran servo e fidel*”) e, soprattutto, rispettata persino all'interno dell' “*invida corte*”, il luogo che si pone idealmente come antitesi delle virtù del Consigliere.

Per completare il ritratto di questo personaggio bisogna considerare che in lui cultura e saggezza, esperienza e fedeltà appaiono consustanziali alla modestia e alla moderazione, nella piena consapevolezza che

*Non è saver quel che del Ciel non scende,
anz' il nostro saver ci rende insani.*

(vv. 1043-1044)

Il distico costruito sul modello retorico-sintattico della *correctio*, così tipico del colorito diatribico della prosa senecana,¹⁵⁰ spicca per il sapore fortemente ossimorico e per la perentorietà con cui asserisce in *climax* che il “sapere umano” rende “*insani*”, ovvero “folli” per latinismo evidente.

¹⁵⁰ A. Traina, *Lo stile drammatico del filosofo Seneca*, Bologna, Patron, 1984, pp. 95-97.

La sfiducia nella ragione rivela il sentimento religioso come uno dei tratti fondamentali dell'*ethos* di questo personaggio e non a caso il tema della “*providenza*” e dello “*zelo*” divino (v. 1452) domina la terza scena del IV atto, nella quale il Consigliere, ancora all’oscuro della funesta evoluzione degli avvenimenti, si rallegra dell’insperato successo dei propri sforzi per riportare la pace fra Lemprizio e Alidoro e far celebrare le sue nozze con Cardilla. In questo contesto di gioia il Consigliere sottolinea che la sua azione pacificatrice, che si è svolta con “*sudore*”, “*disagio*” e con il “*faticar*”, sarebbe risultata vana se il re Lemprizio “*fuor d’ogni speme*” non fosse stato piegato “*in men che non balena*” da un intervento soprannaturale

*“Opra tua, tua mercé, Padre e Monarca,
che come d’ogni ben sei solo auttore,
così n’hai solo e providenza e zelo,
e talor più, quando men altri il crede.
Né, benché alberghi in ciel, trascuri o sdegni
chi sta nel fango e di partir non cura.”*

(vv. 1458-1463)

L’*aversio*, di fatto, è un inno di ringraziamento alla divinità ed esprime la *pietas* religiosa del Consigliere, il quale nel momento in cui crede che la propria strategia abbia avuto un sperato esito positivo, senza inorgogliersi è pronto a riconoscere la superiorità degli dèi e tributare loro pubblicamente i dovuti onori (vv. 1464-1468). Il significato complessivo della preghiera è ben chiaro: di fronte alla debolezza dell’uomo si erge l’onnipotenza divina che interviene nella storia umana con “*providenza e zelo*”, anche quando, o forse soprattutto quando, qualcuno lo crede meno possibile.

Da una parte troviamo, dunque, la divinità invocata solennemente, nelle forme caratteristiche del *du-Stil*, con gli epiteti elativi “*Padre, Monarca e d’ogni ben solo Auttore*” che esprimono una nozione di Dio padre onnipotente, dominatore unico, autocrate benigno e corrispondono a quelli monoteistici della ortodossia cattolica controriformista,¹⁵¹ dall’altra troviamo l’uomo, la cui principale caratteristica è l’*humilitas* di “*chi sta nel fango e di partir non cura*”.

Il termine *fango* rivela un duplice significato figurato, rappresentando metaforicamente il vivere immersi nei piaceri triviali, negli aspetti materiali o nelle sciagure, ma anche più semplicemente il corpo. Il verso dell’*Alidoro* trova una precisa corrispondenza in un brano del *Triumphus mortis* di Petrarca

La morte è fin d'una pregione oscura

all'anime gentili; all'altre è noia,

*c'hanno posto nel fango ogni lor cura.*¹⁵²

I versi petrarcheschi, versi di straordinaria densità concettuale, sono una sintesi lirica di una lunga tradizione che, attraverso Cicerone e Agostino, risale fino a Platone e trovano un’ampia ricezione nel Cinquecento, offrendo lo spunto a diversi autori, quali il Giraldis Cinzio e Torquato Tasso, per una meditazione sull’effimero.

¹⁵¹ Solo a mo’ d’esempio, per B. Tasso nelle *Rime* Dio è “*alto Monarca*” (II, 19, 2), “*gran padre de le cose*” (V, 186,19) e “*gran Monarca*” (V, 186, 19); nel *Petrarca spirituale* di G. Malipiero Cristo è il “*vero Monarca*” (199, 3); o, ancora, nelle *Satire* di L. Alamanni “*il gran Monarca eterno*” (VIII, 24).

Per il sintagma “*Padre e Monarca*” a proposito del Sommo Pontefice, vedi Niccolò Cieco, *Capitolo a laude di papa Eugenio IV* : “*O successor di Pietro e giusto erede,/ unico, singular, padre e monarca / della salubre e cattolica fede*”

¹⁵² F. Petrarca, *Triumphus mortis*, II, 34-36

Se nell'intreccio dell'*Alidoro* questo monologo di giubilo è innanzitutto un esempio tipico di ironia tragica, bisogna comunque rimarcare che il momentaneo abbandono alla gioia per il conseguimento di un illusorio lieto fine della vicenda, in stridente contrasto con quello reale e nefasto che già si è appalesato al pubblico, resta comunque ancorato a una visione cristiana di destino e salvezza: l'uomo deve essere consapevolmente soggetto all'intervento della "providenza e zelo" di Dio.

Il Consigliere ha dunque un carattere che si può per ora definire genericamente analogo a quello del *sapiens* descritto dallo stoicismo moderato, operoso a favore dell'umanità e rispettoso del mistero di Dio, improntato in ogni occasione da un rigore etico e razionale e da una *metriotes* spirituale che rifugge ogni eccesso.¹⁵³

All'opposto appare la figura regale di Lemprizio, a proposito del quale ritornano alla mente le considerazioni della nutrice nella *Medea* di Euripide sull'instabilità dell'umore dei potenti e sul vivere, espunte dalla *Medea* senecana,

Terribile cosa è il volere dei tiranni e poiché comunque ricevono pochi ordini e molto comandano, difficilmente desistono dall'ira. Ma la cosa migliore è abituarsi a vivere in uguaglianza: a me sia concesso di invecchiare in sicurezza e, non nella grandezza. Dire innanzitutto concetti moderati è la scelta migliore, mentre utilizzarli è

¹⁵³ M. Pohlenz, *La stoa : storia di un movimento spirituale*, tr. it. di O. De Gregorio, Milano, Bompiani, 2005; Id. *L'ideale di vita attiva secondo Panezio nel De officiis di Cicerone*, tr. it. di M. Bellincioni, Brescia, Paideia, 1970.

*di gran lunga ciò che gli esseri umani lodano di più; gli
eccessi non possono nulla di opportuno per i mortali.*¹⁵⁴

E' in particolare l'ira l'eccesso tirannico più temuto e difficile da combattere.

Non a caso nell'atto IV il Consigliere ricorre a un tipico argomento della morale antica per dissuadere il re Lemprizio dal compiere sommaria vendetta della figlia Cardilla, colpevole di incesto: non bisogna cedere all'ira, passione perturbante e della sproporzione, che accecando la ragione conduce ad azioni sconsiderate dalle quali non può sortire che un tardivo e vano rimorso

*Pur che l'ira soverchia, oimè, non aggia
(menda che 'n voi cader non dee, né suole)
gli occhi appannati a la prudenza usata,
onde poi la ragion rendendo il lume,
quel ch'or tanto v'aggrada allor vi spiaccia.*

(vv. 1601-1604)

Molto chiaramente l'*ira soverchia* si pone in antitesi alla *prudenza usata*, in quanto passione momentanea dell'animo e follia transitoria capace di perturbare le facoltà psichiche e ottenebrare la ragione, come ribadito anche nei versi immediatamente successivi dal Consigliere, mentre ancora è all'oscuro delle cause che hanno provocato il furore di Lemprizio

¹⁵⁴ Euripide, *Medea*, tr. it. di M. Valgimigli, Milano, Rizzoli, 1982, vv. 119-130. Per la tematica in questione, cfr. Di Benedetto, *Euripide...* op.cit., p. 34 e D. Lanza, *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino, Einaudi, 19

Per non saver quel che vi mova e turbi,

Il dir m'è tolto et il tacer m'è noia.

Onde cheggio signor, ch'a la prudenza

cedendo l'ira, a me scoprir vi piaccia

la nascosta cagion, che 'n voi può tanto.

(vv. 1618-1622)

L'antitesi fra *ira* / *prudenza* è rimarcata dall'*enjambement* e dalla definizione dei loro campi semantici opposti. Alla prudenza appartiene il *dir* e il *saver* e lo *scoprir*; all'*ira* il *tacer*, la *nascosta cagion* che *mova e turbi*. In filigrana si leggono una serie di riferimenti alle classiche trattazioni sull'*ira*, da quella di Aristotele, a quelle di Cicerone e Seneca. La prudenza del Consigliere, il suo temporeggiare e sospendere il giudizio prima di intervenire non sono segni di inerzia e indecisione, richiamando al contrario i precisi suggerimenti che il filosofo Seneca dà nel *De ira* come cura degli accessi di collera

*In suspenso ira retinenda est*¹⁵⁵

E ancora

*Maximum remedium irae mora est*¹⁵⁶

Analogamente anche Cicerone

His aut subtrahendi sunt ii in quos impetum

conantur facere, dum se ipsi conligant [...] aut

rogandi orandique sunt ut, si quam habent

¹⁵⁵ Seneca, *De ira*, II, 22, 4

¹⁵⁶ Ivi, II, 29, 1

*ulciscendi vim, differant in tempus aliud, dum
defervescat ira.*¹⁵⁷

Così, nelle prudenti parole del Consigliere riemerge anche un'altra celebre *sententia* senecana a proposito delle tattiche più opportune per ammansire l'ira dei potenti

*Sermones inferet vel gratos vel novos et cupiditate cognoscendi
avocabit*¹⁵⁸

Ira e furore, utilizzati come sinonimi, costituiscono un *leit-motiv* della tragedia. Sono 14 le occorrenze del termine “ira”, 13 quelle di “furore” (sempre nella forma apocopata “furor” eccetto una in fine verso) e 2 quelle di “rabbia”, costantemente riferite al re Lemprizio, tranne che in alcuni casi rilevanti: il *furore* e l'*ira* sono proprie delle Furie (vv. 6 e 19); il *furore* è anche attribuito ad Apollo (v. 620); *irato* è il vento tempestoso (v. 582); gli *iracondi* vengono associati a un inutile e tardivo pentimento (v. 1722); si crede erroneamente la città di Londra esposta all'ira di Alidoro dopo la morte di Cardilla (v. 1710). La “rabbia” è “l'empia, mordace /rabbia del cor” (vv. 726-728), un impulso tormentoso che genera inevitabilmente il “pentimento”, con il quale sembra coesistere ancora in Lemprizio “voto di ragion” (v. 1731) dopo che ha ucciso la figlia e “piange,/pentito a morte” (vv. 1737-1738). Con lievi sfumature diverse ira, furore, rabbia sembrano la manifestazione principale della ὄβρις del personaggio di Lemprizio.

¹⁵⁷ Cicerone, *Tusculanae Disputationes*, IV, 78

¹⁵⁸ Ivi, III, 39, 4 : “ricorrerà a discorsi graditi o nuovi e la distrarrà con il desiderio di conoscere”

In un caso *ira e furore* vengono accoppiati come dittologia sinonimica, o forse endiadi, per indicare la causa potente dell'accecamento della ragione di Lemprizio (v. 1043) e, caso da rimarcare, in un'occasione l'*ira* è associata a *duolo* per descrivere lo stato d'animo dell'esercito asserragliato senza poter combattere dentro la cinta muraria di Londra sotto assedio

come in carcer leon rinchiusi stansi,

d'ira e di duol febricitanti e tristi,

(vv. 666-667)

L'*inlustrans* della similitudine è un'immagine topica: i leoni che privati della libertà giacciono "*febricitanti e tristi*". Tuttavia, il consueto accostamento fra l'*ira* e il carattere leonino¹⁵⁹ viene qui connotato psicologicamente dall'aggiunta del termine *duol*, trasponendo in modo felice in una scena militare un'espressione impiegata dal Petrarca per descrivere uno stato di guerra interiore.¹⁶⁰

Nelle numerose occorrenze della parola *ira* troviamo sempre questa idea di conflitto di sentimenti, di turbamento irrazionale dell'animo, anche se nel complesso nell'*Alidoro* si preferisce configurarla come un portato della vendetta, ovvero, usando le parole di Cicerone, si può dire che

*ira sit libido poeniendi eius qui videatur laesisse iniuria*¹⁶¹

¹⁵⁹ Il motivo, ampiamente presente nella favolistica, entra anche nell'opera di Seneca: "*iracundia leones adiuvat*" (*De ira*, II 16). Vedi anche T. Tasso: "*ne l'animo nostro è il leone: è questa la parte che si adira*" (*Il Cataneo ovvero de gli idoli*, in *Dialoghi*, a.c. di E. Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958, vol. I, p. 758).

¹⁶⁰ F. Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, 164, 7.

¹⁶¹ M.T. Cicerone, *Tusculanae disputationes*, IV, 21.

La definizione d'ira dell'Arpinate viene continuamente ripresa nella trattatistica del '500, come, ad esempio, dal fiorentino Alessandro Piccolomini nel conosciutissimo trattato sulla *Istituzione dell'uomo*

*l'ira un appetito di vendicarsi, nato da uno
apparente disprezzamento, verso o di noi proprij, o
vero delle cose, che care habbiamo, ne segue, che
non contra l'universale, ma contra persona
particolare ci adiriamo. Conciosia che non in qual
si voglia huomo, ma in quel solo, che n'ha
ingiuriato, si cerca di far vendetta. Per la qual cosa,
coloro che sono irati, hanno sempre in loro
congiunto un certo diletto, che dalla speranza nasce
del vendicarsi, nella qual futura vendetta
continuamente pensando godano una certa dolcezza
simile a quella, che alcuna volta sognando
n'accasca.*¹⁶²

Nell'*Alidoro* la razionalizzazione della genesi dell'ira e delle sue manifestazioni, condotta sulla base della schematica classificazione ciceroniana delle *Tusculanae*, si armonizza con la cornice mitologizzante della *fabula* tragica presente nel Prologo. L'ira indomabile che ottenebra le facoltà di Lemprizio fino a provocarne una sanguinosa vendetta sulla figlia Cardilla, è eterodiretta, infatti viene istillata in Lemprizio dalle Furie, come nemesi dell'omicidio del fratello da lui compiuto per

¹⁶² A. Piccolomini, *Della istituzione di tutta la vita de l'uomo nato nobile e in città libera*, Venezia, Girolamo Scotto, 1545, VI, 2.

usurpare il trono (vv. 13-20). Sembra, dunque, nel caso del tiranno Lemprizio riprodursi la tipica sovrapposizione tragica di *Ate*, l'oscura divinità che acceca e inganna gli uomini, e *hybris* individuale, cosciente e volontaria. La fenomenologia dell'ira di Lemprizio, posta deitticamente in rilievo dalla perifrasi metaforica del Consigliere, riconduce l'interpretazione degli eventi sul doppio binario proposto nel Prologo.

come ben si scorge entro a i capegli

ambe avergli le man Megera accolte!

(vv. 1630-1631)

Il folle furore che sconvolge la mente di Lemprizio è un segno evidente, per il Consigliere, di una punizione superiore: il piano divino s'interseca prima o poi con quello umano per giudicare e punire implacabilmente le colpe morali e politiche dei potenti.

Il Consigliere appare ben consapevole di quanto accade, ma l'etica filantropica e sociale che lo guida lo obbliga a prodigarsi fino all'ultimo per il bene comune. Questo instancabile attivismo viene addirittura da lui teorizzato nell'Atto V, ad introduzione del dialogo con Alidoro

L'uom per celarsi altrui suo duol non fugge

et è crudel chi da giovar s'arretra

quinci fuor del proposto in luce io torno.

(vv. 1884-1885)

Il ritorno del Consigliere sulla scena è dettato dalla volontà di riconciliare comunque Alidoro e Lemprizio dopo la morte di Cardilla, rivelandogli che Lemprizio è il suo vero padre e Cardilla era, quindi, sua sposa incestuosa, ma egli vittima dell'ironia tragica ancora non sa quello che è accaduto.

Anche questa volta lo sforzo attuato per contrastare il corso degli eventi risulta vano. Alidoro ha già trafitto Lemprizio e per lui in una sorta di *pathei mathos* al dolore si aggiunge dolore. Il Consigliere non può che registrare la sua totale sconfitta e compiangere il proprio re. La tragedia si apriva con la richiesta di aiuto da parte di Cardilla al Consigliere, con un atto di speranza nella sua saggezza, esperienza e fedeltà. Questi si dimostra consapevole di essere depositario di una sapienza limitata, una saggezza pratica più simile all'antica *sophrosyne* che a una vera *sophia*, ma i fatti negano efficacia anche a questa saggia e moderata operosità, il destino dell'uomo non è più nelle sue mani. La creazione del personaggio del consigliere nella tragedia medio-cinquecentesca, modellato nell'*Alidoro* del Bombasi sulla figura del *sapiens* stoico, diviene funzionale alla messa in scena delle tensioni culturali e storiche che attraversavano il fragile mondo delle corti padane, o meglio "lombarde", come allora si diceva. Nel consigliere ed in altri personaggi di corte trova espressione la nuova *Weltanschauung* controriformista venata di un acuto pessimismo storico e antropologico.

Fra i personaggi che più sembrano riflettere le condizioni storico-sociali delle corti tardo rinascimentali troviamo nell'*Alidoro* il Capitano.¹⁶³

¹⁶³ B. Alfonzetti, *Il traditor d'Oronte, consigliere e capitano: figure del tradimento*, in a.c. di M. de Nichilo, G. Distaso, A. Iurilli "Confini dell'Umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tateo", Roma, Roma nel Rinascimento, 2003, pp. 19-38

Il capitano fa la sua prima apparizione nella scena II dell'Atto II in coppia con il re Lemprizio, che lo presenta come il “*forte, saggio*” e “*fedel*” (v. 625) a cui è affidata la difesa delle mura della città.

Il carattere marziale del capitano emerge poi chiaramente nel dialogo che segue, allorché in contrasto con la tattica attendista del re Lemprizio, disposto a restare asserragliato dietro le difese, invoca una sortita improvvisa contro i nemici per risolvere l'assedio con le armi in pugno.

Il suo discorso è intessuto di propositi ardimentosi:

*“combattendo, cader con l’arme in mano
dolce fu sempre ed onorato pregio;
ma non moremmo noi o, se moremmo,
dolce precorrerà vendetta e gloria.”*

(vv. 658-661)

Nelle sue parole si riconosce l'espressione di un'etica aristocratica e guerriera che ha una lunga tradizione e modelli altissimi, primo dei quali il motto oraziano

*“dulce et decorum est pro patria mori”*¹⁶⁴

sintesi commossa di altri più antichi canti di guerra.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Q. Orazio Flacco, *Carmina*, 3, 2, 13.

¹⁶⁵ Ad esempio, Tirteo, fr. 10 e Simonide, fr. 65. Nella vastissima bibliografia sull'influsso avuto su Orazio dalla lirica greca, dall'arcaismo all'Ellenismo, imprescindibile è il classico studio di G. Pasuali, *Orazio lirico*, Le Monnier, Firenze, 1920.

Il Capitano unisce al desiderio di gloria anche una pietà cameratesca per i compagni d'arme che lui comanda e vede prostrati dall'inedia e da una lunga inerzia senza speranza

*Già di me non mi duol, né ciò mi spinge
fuor de l'usato a ragionar tant'oltre,
ma duolmi ben che l'avanzata gente
a tante diseguali aspre battaglie,
se fra rivi di sangue e monti d'ossa
mai non puòte morir, muora or di fame,
senza dar di virtù gli usati essempi.*

(vv. 678-685)

Insomma, tra le immagini truculente della retorica della morte (notevole è il poliptoto e l'anadiplosi del verbo “morire”), questo personaggio dimostra di essere il portatore dell'idea tradizionale di *virtù* militare. Non per niente delle 20 occorrenze del termine *virtù* ben 4 sono concentrate nel discorso del Capitano a Lemprizio; in più, solamente nel discorso Capitano il termine *virtù* viene inteso come *virtus* latina, ovvero “valore militare” e mai genericamente come “virtù morale” in senso lato, quale la ritroviamo utilizzata negli altri casi in relazione ai personaggi del Consigliere, di Cardilla e della Nutrice. La perorazione del Capitano si puntella su *sententiae* poste a conclusione e coronamento di un'argomentazione

*Voi 'l vedrete, signor, vedrallo il mondo:
la fortuna gli arditi aiuta e i forti,*

né soffrir sa virtù ch'altri la vinca.

(vv. 672-674)

La promessa di vittoria e di gloria viene suggellata da un distico apoftegmatico, che con l'epifrasi di “*forti*” sembra fondere non casualmente due delle fonti più famose del proverbio: da una parte Cicerone, “*fortes...Fortuna adiuuat*”,¹⁶⁶ che adotta la formula Terenziana (*Phorm.* 203); dall'altra il verso *tibicen* di Virgilio, “*audentis Fortuna iuvat*”, citato poi da Seneca che lo completa forse per *lapsus* con “*piger ipse sibi obstat*” (*Ep.* 94, 28).¹⁶⁷ Nell'*Alidoro* la memoria degli ipotesti latini sembra priva di connotazioni negative, quali si colgono nelle parole pronunziate dal re Turno virgiliano, dove “*audentis*” rimanda a un pernicioso stato psichico di sovraeccitazione momentanea, non al coraggio lucido e tenace, prerogativa dei “*fortes*”.¹⁶⁸

Il Capitano è infatti un personaggio senza ombre perfettamente definito nel perimetro della virtù militare, della fedeltà e dell'onore. Così lo riconoscono gli altri: al suo ritorno dall'ambasciata con cui promette ad Alidoro il matrimonio di Cardilla e il regno, può esibire la ricca panoplia che gli è stata donata dal re Alidoro come riconoscimento della sua lealtà e del suo valore

Spada, cinto, lorica, et elmo e scudo

d'oro gemmati e con tal arte sculti,

ch'a la bell'opra la materia cede

(vv. 1487-1489)

¹⁶⁶ M.T. Cicerone, *De finibus*, 3, 4, 16. Nelle *Tusculanae Disputationes* (2, 4, 11) Cicerone argomenta: “*Fortis enim non modo Fortuna adiuuat...sed multo magis ratio*”. L'interpretazione ciceroniana viene naturalmente colta da Erasmo negli *Adagia*.

¹⁶⁷ Cfr. E. Paratore, *Commento X*, in *Eneide*, Milano, Fondazione Valla, 1982, vol. V, p. 250.

¹⁶⁸ Cfr. A. Traina, *Per la storia di un proverbio*, in AA.VV. *Catalogo di un disordine amoroso*, Chieti, Faggio, 1988, p. 293-297.

Anche il Consigliere, contemplando questo prezioso *xenion*, tributa al Capitano il giusto onore con una sorta di epigramma di gusto concettista, in cui con arditi iperbati si accumulano figure retoriche non meno preziose

*Non son men di voi degni i doni e i detti
che di quel re, la cui virtù conobbe
vostra virtude e la segnò d'onore;
onde del suo splendor co 'l re non meno,
che del vostro valor con voi mi godo.*

(vv. 1494-1498)

Il Capitano e il Consigliere sono, del resto, due figure complementari, sovrapponibili per le funzioni che svolgono (ad esempio, quella diplomatica testé citata) e i concetti espressi, anche se per i ruoli che ricoprono in corte l'uno è palesemente ispirato a un marcato irenismo che manca all'altro. Il monologo finale del Capitano, tenuto dopo la morte di Cardilla nell'Atto V scena V, propone ancora una riflessione morale sull'ira come passione distruttiva e causa di mali irrimediabili

*De gli animi iracondi il premio e 'l frutto
altro non è che penitenza e pianto,
allor che 'l duolo e 'l pentimento è tardo
Questi son sempre a l'assalire audaci,*

ma se trovano incontro, estinto cade

d'ignoranza confuso e di spavento

il lor ardir, quasi di paglia ardore.

(vv. 1722-1728)

Viene ripreso e rovesciato nella metafora dell' "*assalir audaci*" il motto che aveva contraddistinto il suo discorso iniziale a Lemprizio, per distinguere nettamente la vera audacia della *virtus* militare, strenua fino al sacrificio di sé, da quella fatua suscitata dall'ira che è un *ardir* con un'efficace paronomasia equivalente a un *ardore* di paglia, che lascia presto il posto a uno spavento confuso. Così mentre riceve dal proprio re Lemprizio l'assurdo ordine di seppellire Cardilla quasi per cancellare il misfatto il Capitano commenta sentenziosamente

Fiamma perché sia chiusa ardor non perde,

né piaga, per celarsi, anco risana.

(vv. 1753-1754)

Ai versi chiaramente influenzati da moduli petrarcheschi,¹⁶⁹ segue un amaro finale pessimistico che unisce ancora di più la figura del Capitano a quella del Consigliere anche nella professione di fedeltà ostinata e indiscussa al sovrano ormai irrimediabilmente sconfitto

¹⁶⁹ Cfr. F. Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*: "*Chiusa fiamma è più ardente*" (CCVII, 66) e "*l'alta piaga amorosa, che mal celo.*" (CXCIV, 8)

So che 'ndarno fatico e spargo i passi,

ma nulla a me vo che di mal s'ascriva:

sia quel c'han su nel ciel fermato i Fati!

Un'altra figura analoga a quella del Capitano di Lemprizio e specificamente legata al mondo storico della corte rinascimentale è quella dell'Ammiraglio di Alidoro.

Fa la sua prima apparizione nella sesta ed ultima scena dell'Atto IV, allorché si presenta nel Palazzo di Londra come latore di onori e doni nuziali inviati da Alidoro a Lemprizio. La breve allocuzione che rivolge al Coro d'Inglesi, richiama quella del nunzio dell'*Edipo re* di Sofocle giunto alla reggia di Tebe (vv. 923-925), con l'aggiunta di una magniloquenza cortese che rivela il carattere aristocratico del personaggio e il suo alto rango al fianco del re Alidoro.

O magnanimi Inglesi, evvi fra voi

chi del re vostro a me l'albergo insegni?

Acciò che 'n nome del mio re gli renda,

io di Scozia ammiraglio et or mandato

ultimo precursor grazie doute

e di non picciol doni anco l'onori?

Or che di sangue e di concordia aggiunti

già la Scozia con l'Anglia è un regno solo.

(vv. 1632-1639)

L'ufficio assegnato all'Ammiraglio dopo la cessazione delle ostilità è dunque equivalente a quello del Consigliere di Lemprizio, inviato ad Alidoro per ottenere un salvacondotto per il messaggero da inviare al santuario di Apollo (vv. 163-167; 200-218), e del Capitano, che porta la proposta di pace e matrimonio ad Alidoro da parte del re Lemprizio (vv. 1475-1478). Nonostante sia evidentemente assimilabile ai personaggi maschili che svolgono un ruolo "professionale" all'interno della corte di Lemprizio, di tipo politico-governativo l'uno, di carattere militare l'altro, non è chiaro a quale specifica mansione rimandi il titolo di ammiraglio che gli viene assegnato. Il testo non fa cenno al fatto che possa corrispondere a un grado militare, ovvero ammiraglio della flotta. L'unico indiretto riferimento a questa ipotesi potrebbe essere l'allusione alla battaglia navale con cui Alidoro sbaraglia la flotta del potente re di Lusitania, aspirante alla mano di Cardilla, ma l'indizio testuale sembra particolarmente tenue. Vero è che il termine "ammiraglio" designa il comandante supremo della flotta nell'italiano antico¹⁷⁰ e tale significato viene conservato anche successivamente, per fermarci a un esempio cinquecentesco illustre, anche in Machiavelli;¹⁷¹ tuttavia, già nell'italiano antico coesiste un secondo significato di "ammiraglio" come "alta carica civile e militare". La Crusca del 1612 riporta entrambi nell'ordine: "*Ammiraglio, titolo di capitani d'armate . Lat. Classis praefectus,...*" e poi aggiunge "*Homo di valore inestimabile e allora ammiraglio del Re*".¹⁷²

Se si tiene conto che la Didascalia delle *Persone che parlano* nella tragedia riporta invece che *Ammiraglio* la sua variante *Ammirante* (probabile gallicismo dietro cui sta il francese antico "ammirant" e il provenzale "amirant"), che richiama lo

¹⁷⁰ Cfr. Dante, *Pg.* 13, 154.

¹⁷¹ N. Machiavelli, *Ritratto di cose di Francia*, Firenze, Sansoni, 1971, p. 61

¹⁷² *Vocabolario della Crusca*, Venezia, 1611, ad vocem.

spagnolo e portoghese “almirante”, termine ampiamente utilizzato anche nell’Italia del secolo XVI per designare un’importante autorità politica, appare molto probabile che nella tragedia il personaggio dell’Ammiraglio rappresenti un altissimo dignitario della corte del re, come farebbe intendere anche la intendenza da parte di Alidoro di affidargli la tutela del figlio prima di rinchiudersi volontariamente nella Torre di Londra

Tu poi, fido ammiraglio, abbi del figlio,

che derelitto lascio, almen tal cura

che rammingo non vada e custode aggia

(vv. 2120-2122)

La risposta dell’Ammiraglio che promette la protezione richiesta è confacente a un personaggio di alto rango e intimo del re

Troppo ingrato sarei se de’ miei figli

non posponessi ogni dovuta cura

al servizio di voi cui tanto deggio.

(vv. 2135-2137)

e con un ruolo che va oltre quello del mero esecutore di ordini militari e sembra più simile a quello di un consigliere aduso ad esprimere liberamente pareri articolati anche sulle scelte del re riguardanti i destini del regno

Ma perché ’l dolce peso e via più degno

*del vostro alto saver da voi si fugge?
O perché abbandonate i regni e noi
al bisogno maggior? Tornivi a mente
che re nasceste e 'l mar cui foste esposto
(o miracol del Ciel che troppo eccede!)
non vi sommerse, anzi vi spinse al lido
di re che figlio e successor vi accolse,
perch'indi pur de la Britannia il regno
paterno antico racquistar poteste,
come l'avete or racquistato e vinto:
indubitabil segno, indizio certo
d'esser dal Ciel a dominar sortito,
e de' soggetti esser pastore e padre.
(vv. 2138-2151)*

L'esortazione ad Alidoro di alleggerire il rigore della propria penitenza si basa su considerazioni di carattere morale e religioso (l'invito a sopportare il “dolce peso” dell’ “alto saver” e l’indicazione ripetuta di un “miracol del Ciel”, di un “indizio certo d'esser dal Ciel a dominar sortito,/ e de' soggetti esser pastore e padre”) è un’ esplicita affermazione dell’esistenza nella storia umana di un disegno superiore e della facoltà da parte dell’uomo di riconoscerlo e assoggettarsi ad esso. Il discorso, che pare espressione di un consumata sapienza di governo, vira decisamente verso considerazioni di carattere politico che prevalgono su quelle morali: è dovere di un re anteporre a se stesso il bene del regno e dei suoi sudditi ed essere nei loro confronti “pastore e padre”. L'appellativo, mutuato dal linguaggio ecclesiale dove è tradizionalmente prerogativa del Pontefice capo della Chiesa, utilizzato ironicamente dal

Guicciardini per descrivere l'ambigua spregiudicatezza di Clemente VII,¹⁷³ dopo la metà del Cinquecento viene a configurare l'idea di monarca cristiano, secondo la quale, come scrive Alessandro Piccolomini, deve “*un vero Prencipe a guisa di pastore, & di padre , procurare il bene, & l'utile de' suoi sudditi*”.¹⁷⁴

La questione del conflitto fra coscienza e ragion di Stato proposta sulla scena dell'*Alidoro* viene risolta dall'Ammiraglio con una sorta di “machiaavello” religioso: il principe cristiano è votato a sacrificare la propria coscienza per rispondere positivamente al “*bisogno maggior*” dei propri sudditi; pertanto il desiderio di Alidoro di espiare la colpa di cui si è macchiato non gli deve impedire di adempiere ai doveri di sovrano.

La Nutrice, a differenza i quelli sopra presi in esame, è un personaggio tipico della tragedia antica , prima greca e poi latina.

L'archetipo letterario della vecchia nutrice risale ovviamente all'Euriclea dell'*Odissea*¹⁷⁵ e successivamente riceve un'elaborazione teatrale attestabile, nelle tragedie superstiti, a partire dalle *Trachinie* di Sofocle e dall'*Ippolito* e dalla *Medea* di Euripide. Attraverso la *Medea* e la *Fedra* senecane la tragedia cinquecentesca in volgare assume, già dai primordi, il personaggio della nutrice,

¹⁷³ F. Guicciardini, *Storia d'Italia*, XVI, 1.

¹⁷⁴ A. Piccolomini, *Della institutione di tutta la vita dell'huomo nato nobile e in città*, Venezia, 1559

¹⁷⁵ E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, (1946), trad. it. Torino 1956, pp. 3-29

ad esempio, nella *Rosmunda* di Giovanni Ruccellai, composta nel 1515-1516,¹⁷⁶ e nella *Tullia* di Lodovico Martelli, pubblicata postuma nel 1533.¹⁷⁷

La tipologia del personaggio si definisce a metà del secolo grazie ai modelli offerti dalla *Canace* dello Speroni, composta nel 1542,¹⁷⁸ e dall'*Orbecche*, prima e più fortunata tragedia del Giralaldi Cinzio, rappresentata nel 1541.

Nell'*Alidoro* la Nutrice ricopre un ruolo di prim'ordine. *Il successo dell'Alidoro* riferisce che, a differenza di tutti gli altri personaggi femminili che erano abbigliati con costumi di scena sfarzosi e colorati, la Nutrice portava un semplice abito nero.¹⁷⁹ Il ricorso a questo abbigliamento severo può far pensare a una precisa scelta per distinguere la diversa collocazione sociale della Nutrice, più umile, ma anche al voler individuare il significato simbolico immediato delle vesti indossate, instaurando un rapporto biunivoco fra l'abito e il suo *habitus* e rimandando all'universo antropologico della morte e del lutto.¹⁸⁰

Il nero, tuttavia, s'impone nel XVI secolo anche come il colore della sobrietà e *gravitas* maschile,¹⁸¹ perciò particolarmente adatto alla *mise* di un personaggio come la Nutrice dotato anche di fedeltà e fermezza virile e, altresì, autorizzato a fare da tramite fra il mondo riposto di Cardilla e quello tumultuoso esterno, dominio degli uomini. La nutrice ricopre, infatti, un ruolo particolarmente attivo.

¹⁷⁶ L'*editio princeps* della *Rosmunda* fu impressa a Siena da Michelangelo di Bartolomeo nel 1525

¹⁷⁷ L. Martelli, *Tullia*, a.c. di F. Spera, Torino, Res, 1998.

¹⁷⁸ La *Canace* fu pubblicata per la prima volta a Firenze per i tipi di Francesco Doni nel 1546. Cfr. *Canace e scritti in sua difesa*, a.c. di Ch. Roaf, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1982.

¹⁷⁹ *Il successo*...op. cit., p.

¹⁸⁰ Fra la trattatistica cinquecentesca riguardante i colori, si veda specialmente il *De coloribus libellus* (1528) dell'erudito Antonio Telesio, il *Del significato de' colori e de' mazzolli* (1535) del mantovano Fulvio Pellegrino Morato a lungo alla corte degli Estensi, il *Dialogo nel quale si ragiona della qualità, diversità e proprietà dei colori* (1565) di Lodovico Dolce; a questi si aggiungano varie opere enciclopedico-erudite quali, a metà del secolo, l'*Interpretazione de' colori da incerto autore composta e nuovamente posta in luce* (1565) e il *Trattato de' colori* (1568) di Coronato Occolti

¹⁸¹ A. Quondam, *Tutti i colori del nero. Moda e cultura del gentiluomo nel Rinascimento*, Costabissara-Vicenza, Angelo Colla Editore, 2007.

Compare in scena 5 volte (Atto I, scena 2; Atto II, scena 1; Atto III, scena 4; Atto V, scena 3 e 7) a lei è affidato il racconto del romanzo amoroso di Cardilla e Alidoro, che ha condotto Scozia e Inghilterra alla guerra, un monologo in compianto di Cardilla che ripropone il *topos* delle nozze tramutate in sacrificio della sposa (Atto V, scena 3) e il racconto capitale della morte di Cardilla (Atto V, scena 3). Nell'azione tragica svolge una funzione centrale ed energica, destinata com'è a fare da tramite fra il mondo chiuso e separato di Cardilla e quello esterno in cui agiscono i personaggi maschili, come l'influente Consigliere del re; infine, svolge una funzione simile a questa con Alidoro, permettendogli di essere retrospettivamente partecipe degli ultimi istanti dell'amata e accedere ai suoi più intimi sentimenti in punto di morte.

Da Cardilla la Nutrice viene affettuosamente chiamata "*nutrice e madre*" (v. 414), appellativo identico a quello usato per la nutrice dal personaggio di Rosmunda nell'omonima tragedia del Ruccellai (Atto I, scena 1, v. 9) , oppure "*o mia nutrice*" (v. 557) e invocata con una perifrasi che dimostra tenera gratitudine

"tu che nel mio secreto alberghi"

(v. 465)

alla quale risponde con altrettanto trasporto dichiarando "*fede e servitù*" nei confronti della propria regina e rivolgendosi a lei con parole amorevoli più che ossequiose

*Alta reina e da me tanto amata
che, s'a l'amor mirassi, io direi figlia,
(vv. 415-416)*

o anche, in variante alternativa, “*a me sì dolce e cara*” (v. 415) ed ancora

Ahi Cardilla, ahi reina anima mia!

(v. 1678)

L'affetto sempre manifesto non stempera la dedizione e l'abnegazione, anzi le rafforza, come dice la Nutrice a Cardilla con un'asciutta antitesi espressa in membri paralleli

“ché vostro è il comandar, mio l'ubedirvi”

(v. 418)

una reminiscenza di quella formulata chiasticamente dal Consigliere nella *Canace* di Sperone Speroni

“Piaccia a lui il comandare:

Me l'ubidire aggrada”

(vv. 351-352).

Questa natura fedele , materiata di affezione e dedizione materne, riemerge anche dopo la morte di Cardilla, quando parlando ad Alidoro si dichiara “*umil serva*” (v. 1789) e “*ancella*” (v. 1809) e quando gli manifesta profonda “*pietà*” (v. 1800) per il destino che lo ha travolto. Tuttavia, la vecchia Nutrice mette in mostra anche un lato del carattere virile e caparbio, quando si presta ad essere un'accorta adiutrice di Cardilla, in grado di mantenere segreti rapporti col “*saggio consigliere del re*” (vv. 603-604) e impegnarsi in una schermaglia dialettica con Cardilla sulla inanità

dei presagi portati dai sogni (vv. 550-554; 572-593) e sull'irrazionalità superstiziosa che crede ai portenti notturni

*Piaccia pur sempre al ciel ch'ogni mal vostro,
dolce reina mia, sia sogno et ombra*

(vv. 453-454)

Anche in questo passo vengono ricalcate da vicino le parole di deprecazione della Cameriera nella *Canace* dello Speroni

*“Faccia Dio, o reina,
Che ogni vostro travaglio e ogni sospetto
Sempre sia sogno et ombra”*

(vv. 442-444)

Viceversa, il personaggio della nutrice è permeato di religiosità e fede nella potenza di Dio

“Chi può tanto Signor fuor che tu solo?”

(v. 1206)

Il verso collocato in un punto della tragedia in cui i personaggi femminili, per ironia tragica, sono convinti della felice evoluzione della vicenda, ripropone il tema classico del fato con nuovi significati e nuove sfumature emotive. Il riconoscimento dell'onnipotenza divina comporta l'introduzione nel mondo tragico del concetto di provvidenza e giustizia trascendente e imperscrutabile.

Questo sentimento religioso coniugato al convincimento dell'umana fragilità contribuisce a rendere l'*ethos* della Nutrice ancora più simile a quello del Consigliere, di cui la Nutrice sembra costituire una sorta di immagine al femminile. Non per niente è lo stesso Consigliere a riconoscerle questo status a lui affine, definendola nei confronti di Cardilla

“madre di latte, or di consiglio siete”

(v. 96)

Parole inequivoche che trovano conferma non solo nella saggia dedizione della Nutrice, anche nella sua eloquenza appassionata e dotta. Nella scena 3 dell'Atto V, nelle vesti di *“mater dolorosa”* accompagnata da un seguito di donne silenziose, si accinge a ricomporre il cadavere di Cardilla intonando un'accorato compianto funebre che inizia con un'apostrofe alla defunta regina

Ahi Cardilla, ahi reina anima mia!

Quand'io credea di prepararti il bagno,

non men che 'l letto a l'imeneo felice,

letal lavacro e rio ferètro appresto,

pietoso uffizio sì, ma per me troppo

lacrimoso e dolente:

(vv. 1678-1683)

Il lamento, che potrebbe essere anche pronunciato in presenza del cadavere di Cardilla esposto sul palcoscenico, oltre a un esplicito riferimento al mito di Ifigenia,¹⁸² riecheggia il compianto della Nodrice nel finale dell'*Orbecche* di Giraldi Cinzio e il *planctus* della canzone petrarchesca *Che debb'io far* (RVF,

¹⁸² Ma vedi per il motivo di Ifigenia anche Eschilo, *Agamennone*, vv. 1316-1319.

268), di cui ricalca l'apostrofe alle donne (*Donne voi che miraste sua beltatde/ et l'angelica vita*, vv. 56-57)

onde o voi donne
che pur con me sì dolcemente un tempo
sue virtùdi ammiraste, or le piangete,
poiché quanto natura e 'l ciel mai diede
e di più bello e di miglior ci è tolto
(forza d'empio destin che 'n ciò s'adopra),
al bel fonte vicin meco scendete
e a le candide membra, entro il lor sangue
tinte ancor e sommerse acque recate
onde a l'avorio il suo candor ritorni
per poi comporle al gran feretro in grembo,
che di gemme sia ricco e di duol molle.
Né sia poi per l'innanzi occhio che vegga
nostri occhi asciutti, né la fronte o 'l petto
altri panni vestir che rozzi e bruni:
a tanto merto ogni pietade è poca,
ogni abisso di pianto è breve stilla.

(vv. 1683-1699)

Anche l'iperbole finale del "pianto senza fine" ripropone il motivo petrarchesco degli "*occhi... che mai non fien asciutti*" (RVF 299, 13-14), duplicandolo nel poliptoto "*occhio*"/ "*occhi*", in un concettistico gioco di specchi in cui il lutto è uno spettacolo del vedere e del vedersi visti. L'esteriorità del rito rafforza la

consapevolezza del dolore e il suo identificarsi nella *pietas* (v. 1698) per le *virtudi* (v. 1685) e il *merto* (v. 1698) della defunta regina. La sua morte segna la vittoria della logica degli affetti e della tenerezza che guidano le azioni della Nutrice in una dimostrazione di fedeltà perpetua, che è la più autentica e umana testimonianza di devozione. Perciò anche nei confronti di Alidoro la Nutrice diviene l'interprete della complessa interiorità di Cardilla, dovendone raccontare la morte

*ma ben di darvi morte (ai lassa) io sfuggo,
con la morte di lei che 'n voi sol visse
e morta vi desia più che mai vivo*

(vv. 1792-1794)

La complementarietà della Nutrice e della regina Cardilla si manifesta già dall'inizio della vicenda. Infatti Cardilla appare in scena nel..., ma il suo ingresso effettivo è in realtà preceduto dall'importante narrazione di un sogno da lei avuto compiuta dalla Nutrice stessa che funge da presentazione e caratterizzazione del personaggio in sua assenza.

Il motivo del sogno, che ha una diffusione universale nella letteratura di ogni epoca, gode di particolare fortuna nel genere tragico a partire dall'antichità. In particolare il sogno profetico, che frequentemente come incubo spaventoso preconizza sciagure e rovine della *fabula* teatrale, diviene un topos del teatro tragico fin dalle origini: sogni fanno la loro apparizione in ESCHILO, nei *Persiani* (il celebre sogno della regina Atossa, vv. 176-199) e nelle *Coefore* (il racconto della Corifea a Oreste dell'inquietante sogno di Clitemnestra: il parto di un figlio-serpente, lo stesso Oreste, che le trafigge il seno suggendole latte e sangue, vv.

524-539). Euripide utilizza l'esperienza onirica dei personaggi come modulo drammatico, proprio a partire da *Ifigenia in Tauride*, (un sogno mattutino veritiero che visita Ifigenia, vv. 143-154; e i sogni come figli della terra, v. 1262) e da *Ecuba*, dove la protagonista è sconvolta da una funesta visione onirica: una cerva screziata, la figlia Polissena, viene sgozzata da un feroce lupo, Neottolemo il figlio di Achille, vv. 68-97). Nella rinata tragedia cinquecentesca il sogno premonitore ricorre talora come elemento strutturale prolettico dell'intreccio.¹⁸³ Per fare solo alcuni esempi, a imitazione degli antichi si sfrutta il potenziale drammatico del modulo onirico, che all'inizio della *fabula* svolge una funzione informativa generando allo stesso l'attesa ansiosa della catastrofe, nella *Sofonisba* di Trissino (vv. 101-117), nella *Rosmunda* di Rucellai (vv. 84-103), nella *Dido in Cartagine* di Pazzi de' Medici, nella *Tullia* di Martelli (vv. 688 sgg. e, poi, in dialogo con il coro sulla potenza dei sogni mattutini, vv. 771-848), nell'*Orbecche* di Giraldi Cinzio (posticipato nell'Atto V, scena 2, vv. 2622-2655), nell'*Orazia* di Aretino (vv. 442-475) e, ancora, nella *Canace* di Speroni (vv. 387-438). Lodovico Dolce lo impiega nelle traduzioni-adattamenti di *Ecuba* (vv. 263-302) e *Medea* (vv. 143-157).

Va detto che il sogno di Cardilla nell'*Alidoro* presenta un tratto di originalità rispetto ai citati esempi tragici di poco anteriori. Infatti il sogno non viene narrato direttamente dalla regina Cardilla, ma viene riferito dalla Nutrice al Consigliere insieme a una richiesta esplicita di aiuto della regina stessa. L'espediente drammaturgico, già presente nella *Tullia* di Martelli,¹⁸⁴ nell'*Alidoro* viene esteso e

¹⁸³ F. Ruggirello, *Strutture immaginative nella tragedia del Cinquecento: il topos del sogno premonitore*, in "Forum italicum", 39 (2005), 2, pp. 378-397.

¹⁸⁴ Già inclusa nell'edizione delle *Rime* del Martelli del 1533 (cfr. L. Martelli, *Stanze a Vittoria marchesa di Pescara*, a c. di N. Catelli in Banca Dati "Nuovo Rinascimento",

utilizzato come una vera e propria digressione per caratterizzare anche psicologicamente il personaggio di Cardilla attraverso le parole della Nutrice e del Consigliere.

Cardilla viene descritta dal dignitario di corte come colei che

col biondo crin precorsi ha gli anni

del canuto saver

(vv.100-101)

Il *topos* del *puer senex*, qui declinato al femminile,¹⁸⁵ serve ad introdurre la *vexata quaestio* della credibilità dei sogni e ad ascrivere Cardilla alla schiera degli illustri personaggi del passato di cui si tramandano sogni forieri di sciagure. La nobilitazione della figura della giovane regina che in tal modo si ottiene e il riconoscimento della gravità dell'angoscia che la opprime procedono simultaneamente alla narrazione del sogno che tormenta l'infelice.

Più che a modelli teatrali il sogno di Cardilla si rifà direttamente a modelli epici: così se anche in vari luoghi testamentari il mondo onirico è il punto di contatto e il mezzo di comunicazione fra il divino e l'umano, nell'epica omerica il sogno non solo è il tramite fra gli immortali e i mortali, ma è anche l'esperienza psichica profonda in cui riaffiorano nella luce notturna le anime dei defunti e le loro parole.

www.nuovorinascimento.org, in rete il 27 ottobre 2005. Fra le edizioni moderne, vedi L. Martelli, *Tullia*, a c. di F. Spera, San Mauro Torinese,

Res, 1998.

¹⁸⁵ E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, tr. it. Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 115-122.

Sul far del giorno a Cardilla, che si è appena assopita dopo una notte di angosce,
appare infatti l'immagine della madre defunta con un'evidenza tale

che più che visione il cor le preme

(v. 105)

L'apparizione della madre è un fenomeno naturale e caduco che possiede uno statuto intermedio fra la realtà e l'immaginazione; non è una parvenza puramente elaborata dalla mente della dormiente, in quanto si manifesta secondo un'intenzione propria e dopo aver comunicato svanisce inafferrabile, ma neppure si può dire che venga descritta come un'entità autonoma, avendo la necessità di esistere in uno spazio interiore subliminale, lo spazio psichico, che si apre nei momenti marginali dell'esperienza onirica, come, ad esempio, all'alba quando Cardilla sfibrata dall'insonnia notturna e con la coscienza allentata scivola finalmente dentro un sonno opprimente (v. 116).

Il sogno si svolge in tre fasi: nella prima avviene l'apparizione della madre

E gli occhi a pena chiusi, eccole innanzi

l'amata genitrice (o la sua imago),

lacero il petto, il crin disciolto e scinta

(vv. 119-120)

nella seconda, viene formulato l'ammonimento a non indugiare

*deh, non lasciar picciol momento al sonno
in preda i lumi! Neghittosa sorgi
e i materni ricordi a pieno osserva,
ché con troppo tuo danno il tempo vola.*

(vv 125-128)

seguito da un dettagliata spiegazione sul pericolo che incombe e sul da fare

*Da l'oracol d'Apollo infausto nunzio
porta a te, figlia, et al fedel tuo sposo,
quanto portò mai d'infelice il Fato
a chi più di miseria esempio visse,
s'avvien ch'al re l'empia risposta ei renda.
Al re che, di furor ebro, in quel punto
fia di ragione e di pietà rubello.
Rompi dunque gli indugi e tal t'adopra
che non riveli il messaggier l'occulto
e novo caso al mio crudel marito,
per cui gelido orror tutta m'agghiaccia.*

(vv. 129-139)

nella terza fase del sogno, terminato il discorso della madre, Cardilla si protende per tre volte in un abbraccio, ma la visione svanisce

*E perché ne la figlia il desir crebbe
d'aviticchiarle ambe le braccia al collo,
ruppesi il sogno e come fumo od ombra
l'amata genitrice in aria sparve.*

(vv. 142-145)

Nel passo appaiono chiarissime le reminiscenze classiche: il sogno di Achille (*Iliade* 23, 62-104), l'incontro di Agamennone e Odisseo nell'Aldilà (*Odissea* 11, 393 e ss.) e, soprattutto, quello di Enea quando vede Ettore (*Eneide* 2, 268-302), oppure quando *furens* per le vie di Ilio in fiamme, intravede l'ombra della madre Creusa (*Eneide* 2, 771-794), nonché il celebre episodio del commiato di Euridice da Orfeo (*Georgiche* 4, 488-501).

Il sogno di Cardilla nel I Atto dell'*Alidoro*, riprende passo a passo lo svolgimento dei sogni-visione virgiliani, ovviamente non senza l'influsso della *Commedia*¹⁸⁶ (che si percepisce anche lessicalmente nell'impiego patetico-espressivo dell'*hapax legòmenon* dantesco "avviticchiare"¹⁸⁷) e di altri episodi onirici simili presenti anche nell'epica cinquecentesca.¹⁸⁸

Nell'*Alidoro* il sogno gioca un ruolo strutturale primario marcando temporalmente l'*incipit* della fabula e disegnando il destino del personaggio femminile regale entro un circolo di premonizione-attuazione, gravato aristotelicamente dal *phobos*,

¹⁸⁶ D. Alighieri: "Ohi ombre vane, fuor che ne l'aspetto!/tre volte dietro a lei le mani avvinsi,/ e tante mi tornai con esse al petto". (*Purgatorio*, II, 79-81).

¹⁸⁷ Id., *Inferno*, XXV, 60.

¹⁸⁸ Oltre ai numerosi esempi ariosteschi, vedi, ad esempio, il sogno di Belisario in G.G. Trissino, *L'Italia liberata dai Goti*, IX, 28-48.

la trepida attesa per ciò che fatalmente accadrà. L'allucinazione ipnagogica narrata dalla Nutrice introduce nella dimensione turbata e sofferente del mondo recluso e guardingo della regina.

Veniamo a scoprire nel dialogo seguente fra Nutrice e Consigliero, che è la prima piccola discussione polemica sul valore dei sogni, del "peccato" di cui si è macchiata Cardilla, ovvero la trasgressione di un matrimonio segreto, consumato anzitempo dietro la spinta naturale della forza d'amore e le pressanti richieste dell'innamorato Alidoro (v. 313).

L'"errore" è lo stesso che viene imputato a Orbecche, sposa segreta di Oronte, un'altra eroina giraladiana simile sotto alcuni aspetti alla protagonista dell'*Alidoro*¹⁸⁹, ma in entrambi i casi il consenso prestato era facilmente scusabile, in quanto imputabile principalmente a quella che veniva comunemente definita la fragilità e incostanza femminile, naturalmente soggetta a cedere alle lusinghe maschili.¹⁹⁰

Non a caso la feroce vendetta di Sulmone viene determinata in difesa del proprio onore per il tradimento di Oronte.

Analogamente all'*Orbecche* e all'*Altile* di Giraldi Cizio.¹⁹¹ la questione che si pone nel momento iniziale della tragedia di *Alidoro* è quella matrimoniale,¹⁹² nozze con impliciti risvolti politici, segretamente celebrate e consumate nell'antefatto, dice il testo, "*tre saran gli anni*" (v.294),

¹⁸⁹ Su *Orbecche* di Giraldi Cinzio e il personaggio eponimo, cfr. A. Bianchi, *Alterità ed equivalenza. Modelli femminili nella tragedia italiana del Cinquecento*, Milano, Unicopli, 2007.

¹⁹⁰ G. Cazzetta, *Praesumitur seducta. Onestà e consenso femminile nella cultura giuridica moderna*, Giuffrè, Milano 1999, pp. 16-30.

¹⁹¹ C. Lucas, *Le personnage del reine dans le théâtre de Giraldi Cinzio*, in "La corte di Ferrara e il suo mecenatismo (1441-1598)". Atti del Convegno internazionale di Copenaghen -1987, Modena, Panini, 1990, pp. 283-300.

¹⁹² F. Danelon, *Né domani, né mai : rappresentazioni del matrimonio nella letteratura italiana*, Venezia, Marsilio, 2004.

Nel carattere della regina dell'*Alidoro* viene, però, a mancare lo spirito di rivendicazione che costituisce un aspetto importante delle eroine giraldiviane.¹⁹³ La regina Cardilla

che d'ogn'ombra adombra e trema

(v. 147)

si dimostra sempre completamente subordinata alla volontà dispotica del padre, al quale si rivolge con parole che più che di rispetto suonano come una dichiarazione di impaurita remissività

Sempre il vostro voler a me fia legge

(come è ben dritto), o mio signore e padre

(vv. 238-239)

impressione che viene direttamente confermata dalla Nutrice che della propria pupilla e del suo amore per *Alidoro* dice

Riverenza e timor ch'ella ha del padre

Questi e altri maggior cagiona effetti

E 'l suo molto desir fa parer poco.

(vv. 244-246)

Il caso del segreto matrimonio viene rivelato nel dialogo fra la Nutrice e il Consigliero (vv.). Il racconto romanzesco delle circostanze dell'innamoramento (vv. 281 e ss.) ha rari accenti sentimentali e accenna

¹⁹³ A. Bianchi, *Alterità ed equivalenza...* op. cit., pp. 67-74.

stranamente non alle fattezze dell'eterea Cardilla, ma all'ammirata "*beltà tanta e sì nova*" (vv.) di Alidoro, che è dunque etimologicamente il "seduttore" della vicenda, che si sviluppa fin quando

Arse tutto di lei, ella di lui

E come avea nel ciel disposto il fato

L'anel si dier secretamente e fede

(vv. 305-307)

Il racconto del matrimonio è dominato ossessivamente dal concetto di fedeltà che sembra riflettere la più profonda sostanza del sentimento amoroso di Cardilla. Il termine *fede* ritorna in questo contesto per ben 9 volte (vv. 246, 250, 254, 258, 259, 268, 307, 536, 540), a cui si aggiunge la forma apocopata *fè* (v. 356) e l'aggettivazione appartenente al medesimo campo semantico relativa ad Alidoro ("*fedel tuo sposo*", v. 130; "*fido amante/ e caro sposo*", vv. 352-353; "*mio sposo fedel*", v. 451; "*vero mio sposo e fido amante*", v. 539).

La fedeltà, valore portante del codice etico-sociale cinquecentesco, fondamento della dottrina matrimoniale tridentina,¹⁹⁴ diviene la giustificazione psicologica che permette alla pudicizia di Cardilla di superare il dissidio fra la componente sensuale e quella affettiva generato dai più comuni divieti comportamentali (peraltro in vigore anche nelle corti cinquecentesche), per passare dal *coniugium* segreto alla scabrosa consumazione dell'amore. Non è, infatti, inappropriato per un uomo accorto ed esperto della vita di corte qual è il Consigliere domandarsi

¹⁹⁴ Cfr. *Decreta De reformatione matrimonii* , pubblicata in sessione octava Sacri Concilii Tridentini, cap. I (11 nov. 1563), ora in H. Denzinger, *Echiridion Symbolorum*, a.c di P. Hünermann, Bologna, EDB, 1995.

*e tanto ebbe Alidoro agio e baldanza,
che di sì accorto re poté la figlia
unica trar a le sue voglie ardenti?*
(vv. 272-274)

Ponendo direttamente al centro della questione la violazione dell'onore del sovrano e della figlia da parte dell'ospite tanto benevolmente accolto, il Consigliere qualifica la seduzione di Cardilla come un atto di “*baldanza*”, termine esattamente usato dal Giraldis Cinzio nell'*Orbecche* e nel poemetto l'*Ercole* per definire l'atteggiamento di chi ardisce violare l'onore di una donna.¹⁹⁵

La “*baldanza*” dei cavalieri ariosteschi, uno slancio colorato di passione per la gloria, si trasforma nel teatro tragico del Cinquecento in un fosco impulso a trasgredire in segreto le leggi della morale e, come nel caso specifico, forzare una vergine fino allo *stuprum*¹⁹⁶

¹⁹⁵ Nell'*Orbecche* (Atto II, Scena 2) il re Sulmone risponde negativamente alle richieste di perdono avanzate da Malecche, suo consigliere, a favore di Oronte dicendo

*“Grave cosa mi par, Malecche, questa
Che tu mi chiedi e che sia un dar baldanza
Di farmi peggio ancor di quel ch'è fatto.”*

Così, pure, il proposito di violare la pudicizia femminile viene stigmatizzata nell'*Ercole* (XXIV, 124, 1-4)

*“Ché scorrer sì che per ciò ognun la creda
men che pudica, o ver baldanza pigli
poter far ch'ella a le sue voglie ceda,
e di piacer a lui sol si consigli”*

¹⁹⁶ Papiniano nel *Digesto* dice che lo “*stuprum vero in virginem viduamve committitur*” (48. 5. 6). Cfr. G. Rizzelli, *Lex Iulia de adulteriis. Studi sulla disciplina di adulterium, lenocinium, stuprum*, Lecce, Edizioni del Grifo, 1997. La concezione del *Digesto* viene conservata inalterata anche nel

a cui secondo la dottrina cristiana si doveva sempre porre rimedio regolarizzando l'unione con un matrimonio.¹⁹⁷

*figlia indegna
ch'ebbi più de la vita in pregio e cara,
in cui mia speme e ogni mio ben fondai.*

(vv. 1576-1578)

Nell'*Alidoro* il patto matrimoniale è già avvenuto, ma proprio nella volontà di renderlo regolare e nell'idea di affermare l'esclusività e assolutezza del rapporto amoroso risiede l'onesto motivo che porta Alidoro a violare con uno *stuprum* le leggi comuni della morale e dell'ospitalità

*Ma più che mai de l'avenir in forse,
geloso amante assecurar bramando
de l'incerte sue nozze il dubbio stato
(a mille ingiurie di fortuna esposto
finché non giunge al consumato fine),
giunti mille scongiuri e preghi a preghi,*

secolo XVI, cfr. O. Niccoli, *Baci rubati. Gesti e riti nuziali in Italia prima e dopo il Concilio di Trento*, in a. c. di S. Bertelli, *Il gesto nel rito e nel cerimoniale dal mondo antico ad oggi*, Ponte delle Grazie, Milano 1995, pp. 224-247.

¹⁹⁷ Bartolomeo de' Medina, nella diffusissima *Breve istruttione de' confessori* (Roma, appresso A. Gardano e F. Coattivi Compagni, 1588) chiarisce: "Se uno ha da fare con una vergine, & ella resta violata in questo caso, [...] egli sarà obligato à restituirle l'honore, ò prenderla per moglie, ò aiutarla di maniera, che si possa maritare molto honoratamente, finche la ristori di tutto il danno, che gli fece".

*con tal sola ragion la vinse e seco
come sposo di lei secreto giacque,
se ben vi giacque una sol volta a pena,
poi ch' onesto desir non più chiedea.*

(vv. 308-317)

Le nozze, viene puntualizzato, sono “*incerte*” (v. 310), ovvero sarebbero state tecnicamente *annullabili*, se non fossero giunte “*al consumato fine*” (v. 312)¹⁹⁸ e fossero rimaste clandestine, senza pubblicità. Questa formalizzazione del desiderio secondo il Diritto viene ribadita *a fortiori* dalla Nutrice che spiega, con perizia giuridica, il tentativo vanamente sortito da Alidoro di regolarizzare il matrimonio senza suscitare l’ira di Lemprizio, chiedendo Cardilla per moglie

*come se pria di maritaggio nullo
fosse stato fra lor detto o pensiero*

(v. 335-336)

Perciò un atto, neanche a dirlo, unanimemente condannato, si trasforma in “*onesto desir*” e Alidoro, che spinge a forzare le resistenze di Cardilla, viene sgravato di responsabilità dall’essere “*geloso amante*”, considerando che il termine “gelosia” può essere interpretato come un tipico esempio di *vox media*, portatore di significati negativi (molti), ma anche positivi, e richiamo diretto alle consuetudini

¹⁹⁸ Un’ampia trattazione sulla questione in D. Lombardi, *Fidanzamenti e matrimoni dal Concilio di Trento al ’700*, in a. c. di M. De Giorgio e Ch. Klapisch-Zuber, *Storia del matrimonio*, Roma-Bari, Laterza, 1996, pp. 215-250.

dei cavalieri del ciclo bretone, sull'esempio dei quali in larga misura sembra improntato l'*ethos* di Alidoro.

Cardilla invece vive continuamente immersa nella medesima dimensione di alienazione del sogno, con il cuore occupato dalla "*doglia*", dominato dallo "*spavento*" e dall' "*orrore*" (v. 146), e demanda ogni iniziativa concorde alla Nutrice da lei inviata "*desiosa in fretta*" (v. 149) al fido Consigliero.

L'anomalia del matrimonio viene poi accentuata risolutamente dalla nascita occulta dell'erede di Alidoro (vv. 339-340), che si scopre essere giunto già al "*secondo anno*" (v. 263); infine, si perviene alla scoperta esiziale della consanguineità degli sposi.

Nel precipitare degli eventi, attraverso un intermezzo di fallace speranza ironicamente tragica, Cardilla, che può essere definita l' "*oggetto*" conteso dai due antagonisti maschili Lemprizio e Alidoro, resta un personaggio al centro dei racconti altrui, ma in sostanza assente dall'azione scenica e pudicamente distante dal mondo della lotta maschile. Gli unici due interventi in scena (Atto II, scena 1; Atto IV, scena 4) avvengono insieme alla Nutrice e sono ancora incentrati sulla discussione del sogno mattutino.

Di lei, insomma, si può dire epigraficamente quanto già è stato detto a proposito della prima eroina tragica del teatro italiano cinquecentesco Sofonisba trissiniana:¹⁹⁹ Cardilla in fondo non fa nulla, se non chiedere ad altri di agire; l'unico gesto che compie ci viene rappresentato come una sorta di martirio nella narrazione della Nutrice.

La Nutrice racconta infatti la concitata fase finale della vita della regina e la sua decollazione senza indugiare sui particolari cruenti di sicuro effetto spettacolare, preferendo trasformare la sua morte violenta in un testimonianza estrema di

¹⁹⁹ A. Bianchi, *Alterità ed equivalenza*...op. cit., p. 30.

perfetta virtù cristiana. Alla retorica dell'orrore, così cara al Giraldi Cinzio, il Bombasi preferisce la retorica dell'abnegazione e del sacrificio. Alle parole con cui Lemprizio decreta la sua morte Cardilla risponde turbata, ma senza deflettere dalla sue più profonde convinzioni

*“Ella a quel suono, a novità cotanta,
giovinetta real d'età sì verde,
cadde morta, signor, pietra divenne.
Ma tanto di virtù l'abito ha forza
che risorse per lei, per lei rispose
l'usata umile ubidiienza, e disse:
«Sire, la morte a sostener son pronta,
sendomi padre e re, poi che vi aggrada,
se non con lieto cor costante almeno,
pur che 'l perdon sì grazioso e caro,
ch'ebbi poco ha da voi, non mi si toglia
e ch'a l'estremo di mia morte assalto,
ove giunta per tempo assai mi trovo,
di vostra grazia io non rimanga ignuda.
Questo almen mi si dia dolce conforto,*

ch' al dubbio passo m'accompagni e scorga.

Questo non mi si nieghi ultimo aiuto,

senz' il qual desperata andria quest' alma,

ch' ebbi da voi e vi fu cara un tempo.»

(vv. 1819-1837)

Il racconto presenta i tratti di una scena agiografica, ove l'accettazione paziente della propria condanna costituisce di per sé un riscatto della colpa involontariamente compiuta e riallinea perfettamente Cardilla all'immagine di donna pura e pia, votata cristianamente al rispetto dei valori famigliari. Il nodo tragico nel personaggio di Cardilla è nel non poter conciliare la devozione dovuta al padre con un'*adfectio coniugalis* che lei non scoprirà mai essere un'aberrazione prodotta dall'incesto. Restando fino alla fine in questa condizione di ingenuità, Cardilla si sottomette all'autorità paterna e accetta la violenta punizione convinta in tal modo di espiare unicamente la colpa di un matrimonio segreto e irrituale. Questa attitudine di Cardilla alla fedeltà, alla purezza, al rispetto dei ruoli, nobilita ulteriormente la sua morte rivestendola della grandezza e dignità di un martirio

“Poscia in sembiante umil gli occhi celesti

chinando a terra (o rimembranza, o vista

da spezzar di pietà marmi e diamanti!)

parve che dir volesse: «Or fuor che morte

nulla m'avanza più, sol morte attendo.

Onde l'empio ministro al sangue avezzo,

per gradire a quel re che d'ira ardea

né potea più soffrir, col mortal colpo

che 'nfelici noi tutte uccise (ahi, lassa)

le divise crudel dal busto il capo,

onde l'alma fuggendo uscì col sangue.»

(vv. 1873-1883)

La scena nella gestualità, nel patetismo degli atti e degli atteggiamenti richiama indubbiamente l'iconografia del santo martiri diffusa nella pittura coeva all'*Alidoro* e sancisce la definitiva glorificazione della regina, che seppur oggettivamente colpevole rimane comunque pura.

E' infatti Alidoro ad assolvere da ogni colpa la sorella- sposa quando riconosce

“io col lungo istigar (geloso, ahi, troppo

de le dubbiose nozze), io sol fui colpa

che peccò l'innocenza e n'ebbe morte.”

(vv. 2044-2046)

Nel sacrificio dell'eroina dell'*Alidoro* avviene la conciliazione fra la prospettiva tragica antica e la visione cristiana, per cui la colpa tragica, equivalente al peccato più grave, non viene riconosciuta interamente come responsabilità individuale. Il personaggio di Cardilla appare caratterizzato da un accentuato intimismo e

patetismo che fa da sfondo all'agire maschile e si configura come vittima di un male superiore che la investe e la perseguita ingiustamente fino alla catastrofe. L'inattività e la paziente sofferenza connota il personaggio femminile come meno eterodosso rispetto alla morale cristiana, costretto com'è a subire il destino cieco e la vendetta del padre che è anche il massimo esponente della comunità ed è il detentore riconosciuto del monopolio della violenza. Come Polissena e Ifigenia, come una santa martire cristiana, s'immola con coraggio e rassegnazione. Alidoro stesso la definisce come

anima bella,

anima pura ingiustamente offesa,

anima in cui pur ancor vivo e spiro.

(vv.1768-1770)

La riflessione sull'inevitabilità del male, sulla mutevolezza della sorte e l'incontro con la morte, che sono temi fondamentali nella tragedia, portano a individuare in Cardilla la figura del *pharmakos*²⁰⁰ in cui tendono a risolversi le tensioni agonistiche che contrappongono i personaggi e la violenza che assedia la città di Londra.²⁰¹

Nel sistema dei personaggi della tragedia Alidoro occupa una posizione simmetrica e complementare a quella di Cardilla e occupa una posizione preponderante per la soluzione del dramma nell'atto V, protagonista di quattro

²⁰⁰ R. Girard, *Il capro espiatorio*, tr. it. Milano, Adelphi, 1987 (specialmente pp. 179-198).

²⁰¹ Cfr. R. Girard, *La violenza e il sacro*, (1972), tr. it. , Milano, Adelphi, 2000.

scene (V, 2; V, 6; V, 7; V, 8; V, 9) una delle quali (V, 6) è un monologo (vv. 1758-1780).

Se la regina viene riconosciuta come “*anima bella*”, lo sposo, a cui si è tragicamente legata, risulta possedere una serie di qualità corrispondenti alle sue sul piano maschile. Anche l’ingresso in scena di Alidoro, lungamente atteso, si compie nella parte finale del dramma, ma come già per Cardilla la presentazione di Alidoro avviene nel primo atto attraverso le parole del Consigliero, che ne esalta, in un elogio impostato sul *topos* dell’ineffabile, lo spirito cavalleresco e la magnanimità (vv. 200-218), e quelle della Nutrice, la quale rammenta l’arrivo del giovane Alidoro alla corte di Lemprizio, dotato di “*beltà tanta*” (v. 303) che pareva giunto

*a innamorar di sua sembianza il cielo,
ond’invaghito anco Lemprizio il tenne
con tal ossequio e sì paterno affetto
a forza di suoi preghi in Londra un tempo,
che voce era commune, era credenza
ch’a la figliuola sposo et a sé figlio
scielto l’avesse e successor nel regno.*

(vv. 296-302)

In un lungo dialogo fra il Consigliero e Lemprizio viene in qualche modo compendiata la vicenda biografica di Alidoro, una vicenda che assume in sé tutti i caratteri tipici della biografia eroica, che si svolge canonicamente secondo unità narrative fondamentali: nascita dell’eroe nobile ma contrastata, ostilità di un’autorità forte e temibile, che vuole autopreservarsi; esposizione dell’eroe in

fasce e portentosa sopravvivenza ai primi pericoli; ritrovamento dell'eroe fanciullo e sua denominazione ominosa, desunta talvolta dalle modalità del ritrovamento; fase di iniziazione costituita dal superamento di prove sostenute durante l'allontanamento dell'eroe e durante le sue peregrinazioni; matrimonio e acquisizione di un nuovo potere; generazione di una discendenza; morte dell'eroe come eclissi o ascesa fra le divinità; instaurazione di un culto eroico.

Alcune di queste fasi della biografia eroica sono sicuramente individuabili nell'antefatto dell'*Alidoro*, evidentemente assimilabili al mito di Edipo. Non per niente il dato saliente della vicenda tragica è la scoperta per via divina dell'incesto fra fratelli e del parricidio, fatti invertiti nell'ordine rispetto al mito di Edipo, che proietta una nuova luce di verità sugli accadimenti rivelando l'esistenza di profondi significati antropologici.

Tenendo sempre presente che nel contesto storico della corte in cui fu rappresentata la tragedia del Bombasi non aveva, se non marginalmente, finalità didattiche, diviene chiaro che la vicenda del segreto sposalizio e la colpa dell'incesto, aveva per l'autore e per il suo pubblico un immediato riferimento nelle politiche matrimoniali praticate comunemente dalla nobiltà e, in special modo, dalla famiglia estense alle prese da vario tempo con il problema della successione del duca Alfonso II. Tuttavia, oltre al problema dei matrimoni endogamici l'*Alidoro* affronta anche quello dell'intreccio profondo fra potere e famiglia ben evidente nella reciprocità (inconsapevole) della violenza fra padre e figlio e nell'equivalenza fra il regicidio e il parricidio consumato al termine della tragedia. L'incesto stesso, che è la conseguenza di un amore – passione consumato contro le norme della morale, appare come violenza distruttiva dei legami e delle differenze naturali su cui si basa la famiglia. L'indifferenziazione

come male sociale e familiare viene rappresentata nell'*Alidoro* a chiare lettere dalle parole sconsolate pronunciate *post eventum* dal Consigliere che riconosce la gemellarità di Alidoro e Cardilla

Ma chi non vi diria d'un parto usciti?

Simil quanto voi duo già mai non furo

i gemelli del cie1, ché se voi miro,

parmi di veder lei che 'n voi favelli.

(vv. 2002-2005)

In questo annullamento totale delle differenze converge il finale della tragedia e da qui trae spiegazione il rifiuto di Alidoro di assumere, come auspicato dal Consigliere, il trono di Inghilterra e Scozia. Il parricidio e l'incesto costituiscono il colpo mortale inflitto a un sistema di potere autoreferenziale fondato sulla famiglia, contrario all'ordine differenziato e ai ruoli specialistici sempre più richiesti dall'organizzazione politica moderna aperta al futuro.²⁰²

Il tema che attraversa tutta la cultura dello Stato estense nel suo lungo crepuscolo viene emblematicamente rappresentato nell'esodo dell'*Alidoro*: il disordine esterno del regno devastato dalla guerra e dall'assenza di un sovrano che incarni legittimamente il diritto e l'autorità ha raggiunto l'apice, nel momento in cui Alidoro riconosce in sé la colpa familiare del *ghenos*, colpa che si proietta anche sul figlio, prodotto dell'identico e perciò definito puntualmente "*nefanda ... abominevol prole,/ ... nipote a un parto e figlio!*"(vv. 2041-2042). La richiesta rivolta al Coro di essere sottoposto a giudizio e condannato dalla città risulta

²⁰² Cfr. J. Habermas, *Il discorso filosofico della modernità*, tr. it. Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 7.

inutile perché “*Il giudizio de i re sol a Dio spetta*” (v.2053) e Alidoro si ritrova prigioniero anche della propria dignità regale

*Vuol mia calamità ch'a me sol tocchi
me stesso condannar? Su, dunque, io solo
sia delle colpe mie giudice e reo!*

(vv. 2057-2059)

Alidoro, si avvia dunque al tetro carcere della Torre di Londra dove decide di recludersi per vivere nel rimorso per il resto della vita, accompagnando la sua uscita con queste parole

*Pena io merto maggior, ma non la cheggio,
perché meco più grave e lunga duri,
che 'l morir tosto a gli infelici é vita.*

(vv. 2080-2082)

Sembra riecheggiare in questo passo la lunga risposta dell'Edipo sofocleo al coro che commenta cinicamente la sua cecità chiedendogli con impertinenza perché piuttosto che accecarsi non si sia tolto la vita,²⁰³ ma con una notevole semplificazione messa in atto attraverso uno stile epigrammatico.

²⁰³ Sofocle, *Edipo re*, vv. 1366-1415.

Alidoro sprofonda così nelle latebre della Torre, per essere rimosso dal ricordo pietoso e divenire lontano e invisibile ai cittadini di Londra, adempiendo un destino sacrificale speculare a quello di Cardilla. Attorno all'infelicità di Alidoro e alla volontà di espiazione della colpa si crea un senso universale di pietà che pone le condizioni per la nascita di una nuova comunità riconosciuta dallo stesso Alidoro²⁰⁴

*De l'infelice la presenza reca
non alcun ben ma solo angoscie e noia.
E Dio, che 'l vostro cor conosce e vi ama,
di capo e re miglior vi farà dono;
o voi lasciando in libertà sapere
e fortezza daravvi, onde possiate
con sante leggi al ben commun mirando,
vita menar beata in pace e 'n guerra.
Et io (se di giustizia a me pur lice)
a voi de l'Anglia e de la Scozia a' Scotti,
fo già spontaneo, irrevocabil dono,
e vestendone altrui spoglio me stesso,
chiamando in testimonio uomini e Dei*

²⁰⁴ R. Girard, *La violenza...* op. cit., p. 116.

che 'ngannar non si ponno, e lascio e voglio

vergate ne sian perpetue carte.

(vv. 2105-2119)

Eccoci di fronte a un atto formale (“*spontaneo, irrevocabil dono*”) che legittima la costituzione di una nuova comunità statale libera e governata “*con sante leggi al ben commun mirando*”, finalmente purificata dall’empia tirannia di Lemprizio.

La rinuncia di Alidoro ha qualcosa di grandioso e anomalo, perché è dettata dai casi (avversi) e da una conseguente maturazione interiore che porta a una sublimazione delle passioni in un sentimento profondamente cristiano di pentimento e umiltà. La parabola di un guerriero potente che nella colpa desidera umiliarsi di fronte a Dio e agli uomini aveva nel Cinquecento un vicino altissimo esempio in Carlo V che, abdicando all’apice della potenza, aveva teatralmente insegnato al mondo che l’eccesso di stanchezza poteva generare scene altrettanto ammirevoli dell’eccesso di coraggio.

L’incoronazione alla rovescia di Alidoro segna il completo distacco dal mondo violento e tracotante del tiranno Lemprizio, il personaggio che fa da protagonista nella parte centrale della tragedia, comparando in scena cinque volte nei tre atti centrali (II, 2; III, 1; III, 3; IV, 4; IV, 6) e recitando un monologo (vv.1117-1168).

Lemprizio fa il suo ingresso nel secondo atto avvicinandosi nel cortile del palazzo reale alla figlia Cardilla, che mai non incontra scena, appena allontanatasi frettolosamente dopo un colloquio con la Nutrice. L’atmosfera è del tutto cambiata: si passa dal dialogo femminile intimo e carico di affetti al quadro plumbeo della città sotto assedio e ormai prossima alla resa finale. Il passaggio

dalla prima scena dedicata a Cardilla alla seconda in cui domina Lemprizio dimostra dall'inizio come la figura del tiranno-padre si definisca in antitesi all'eroina della tragedia, che gli resta però sempre assente e mai lo incontra sulla scena, un'assenza fisica che ribadisce l'asimmetria e l'inconciliabilità dei due personaggi. A differenza del modello supremo sotteso a questa e ad altre opere tragiche dell'epoca, lo scontro fra Creonte e Antigone nell'*Antigone* di Sofocle,²⁰⁵ manca del tutto nella tragedia del Bombasi un reale spirito agonistico fra padre e figlia e finanche la possibilità di un confronto dialettico. I due personaggi sono assolutamente asincroni sul palcoscenico tanto che, dall'inizio, la Nutrice sottolinea l'opportunità di evitare l'incontro con il re. Lemprizio, così, conferisce con il Capitano delle truppe, ma prima si premura di licenziare il suo seguito

*e così potrem noi parlar poi sciolti,
senza temer d'ascoltator infido
che, nostri detti riportando, rechi
spavento a' nostri ed a' nemici ardire.
(vv. 629-633)*

Il tiranno temuto e sanguinario vive ormai nell'isolamento e in preda al sospetto di un possibile tradimento proprio all'interno della sua cerchia più ristretta. La paura, che è una delle caratteristiche costanti della figura teatrale del tiranno,²⁰⁶ e l'inquieta "tema" di essere di "sollazzo" (v. 397), ovvero di perdere l'austera dignità su cui si fonda il potere, a chi è sempre pronto ad accusare "or d'imprudenza or di viltà chi perde" (v. 399), rendono anche Lemprizio un personaggio inerte, in attesa di un'occasione propizia per venir meno all'avventato giuramento pronunciato pubblicamente di non mai concedere ad Alidoro la mano della figlia Cardilla. L'oracolo di Apollo altro non serve che a

²⁰⁵ P. Cosentino, Cercando Melpomene. Esperimenti tragici nella Firenze del primo Cinquecento. Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2003, pp. 163-186.

²⁰⁶ D. Lanza, *Il tiranno...* op. cit.

mascherare una resa ignominiosa. Il tiranno, dunque, oltre che sanguinario e timoroso è anche empio e spergiuro, secondo lo stereotipo già diffuso nel dramma antico.²⁰⁷ L'attaccamento al potere sembra produrre in Lemprizio più che una perversione demoniaca dell'animo un sordido eccesso di calcolo che sfocia nella codardia.

La città è prostrata, “*tomba a morti*” (v. 770) e ovunque si vede,

*ad or ad or cader l'un l'altro come
fronda che nel autun già sente il verno*

(vv. 757-758)

nobile immagine di ascendenza omerica o meglio derivata dalla versione di Mimnermo divulgata da Dante a cui si aggiungono le accorate parole del Capitano che si duole

*che l'avanzata gente
a tante diseguali aspre battaglie,
se fra rivi di sangue e monti d'ossa
mai non puòte morir, muora or di fame,
senza dar di virtù gli usati essemi*

(v.679-685)

All'alta compostezza di queste nobili immagini fa da contraltare il glaciale cinismo di Lemprizio che chiosa

²⁰⁷ D. Lanza, *Il tiranno...* op. cit.

*E che più far poss'io? Ch'aspettar deggio?
Mancanmi già color che più mi furo
larghi d'offerte e di dever più astretti:
perfida, ingrata turba, or che 'l tempo era
di provar la lor fé! Votè son l'arche
de l'oro, un tempo ragunato e storto
con miei tanti sudori e strida altrui,
l'oro di cui la guerra ingorda è tanto,
insaziabil lupa, empia vorago.
E quel che (lasso) ogni miseria avanza,
mancanmi gl'alimenti al viver parco,
anzi al vitto, infelice, onde ogn' or stommi
gelido per timor che la reliquia
del famelico volgo in me s'aventi
e mi laceri vivo...*

(vv. 742-756)

Nelle parole di Lemprizio, che trascorrono dal calco dantesco (vv. 749-750), ai colloquialismi (vv. 752-753), all'espressionismo (vv. 754-755) temperato da un inserto lessicale epico ("reliquia" richiama Eneide I, 30) si coglie una deformazione grottesca che rende ancora più abnorme la condotta di questo tiranno. Se c'è un'immagine che può rendere il volto di questo personaggio è senz'altro quella della iena che, come ha insegnato il genio sulfureo di Cioran,

ben rappresenta la carnevalizzazione della tirannide.²⁰⁸ Così si possono vedere accompagnate da un *rictus* sardonico le parole a cui si lascia trasportare il fratricida Lemprizio

Deh, fossi in vece del fratel mio morto

(v. 781)

prodotte da un animo capace di toccare le vette del sublime nel basso. Senza soluzione di continuità, nel corso della medesima invettiva che occupa più di un quarto dell'intero secondo atto (vv. 693-802) il re innalza il suo lamento contro l'instabilità dell'umana fortuna (vv. 791-795) riproponendo motivi tipici della letteratura classica e citando direttamente passi senecani della *Fedra* (vv. 1123-1143), dell'Agamennone (vv. 56-76), del Tieste (vv. 596-623), da cui è tratto anche il tema della vita modesta e della povertà sicura formulato con l'antitesi topica dell'acqua cristallina che si beve nelle ciotole povere e del veleno che inquina le coppe d'oro in cui i re spengono la loro sete (vv. 446-454). La dicotomia presente in Lemprizio viene anche posta in rilievo dal particolarissima forma di calcolo politico che trova la sua massima realizzazione nell'utile guadagnato anche a prezzo di una consapevole degradazione

*E chi, per contentar l'empia, mordace
rabbia del cor non sa soffrir né vuole,
pentito se ne lagna allor che prova,
dal suo regno lontan, mendico essiglio.*

²⁰⁸ E. Cioran, *La scuola dei tiranni*, in *Storia e utopia*, tr. it. Milano, Adelphi, 2004.

*L'esser pergiuro, mancator di fede,
sordo, mutolo, cieco e vil mostrarsi
per alcun tempo e trangugiar l'incudi
é duro sì; pur vien virtù stimata
quando ciò sol può stabilir l'impero,
com'or posso dir io ch'aiuto o schermo
al mio stato caduco altro non veggio*

(vv. 727-737)

Il machiavellismo volgare di queste parole va di pari passo con l'apparente saggezza del tiranno sempre pronta a essere offuscata dall'ira e rovesciarsi in una improvvisa follia, come quando, dopo aver dato l'assenso alle nozze, pronuncia una sinistra minaccia contro la figlia Cardilla

*Esser la carne mia sol si rammenti,
esser mio vivo sangue, essermi figlia,
poi che nome d'amor non vi è più caro.*

(vv. 1082-1084)

E' questo il secondo richiamo al legame di sangue; nel primo articolato più ampiamente e con maggior sfumature il padre Lemprizio aveva anche criticato la nuova regolamentazione dei matrimoni data dal decreto tridentino *Tametsi*

Benché legge o decreto anco il permetta

*(ingiustissima legge, empio decreto),
devea Cardilla, unica erede e figlia,
senza me padre e re prender marito?
A me, Cardilla, a me sì grave oltraggio
in tale età? Né riguardar che padre
tenero non fu mai quant'io ver' lei?
Ch'io 'l dirò pur, bench'ira il cor ne senta
e vergogna di fuor la fronte accusi:
per aver troppo in lei rivolta, ah! lasso,
ogni mia tenerezza, ogni mio senso,
di crudel contra gli altri acquistai fama.*

(vv. 820-831)

Più che al personaggio di Mezenzio dell'*Eneide* di Virgilio, prototipo di tiranno crudele ma con forti legami di sangue, i versi citati sembrano rimandare a una concezione patriarcale dei legami di parentela, ma all'idea di "onore" familiare e di senso del prestigio sociale che diviene sempre più suscettibile di fronte a tutto ciò che si paventa come mancanza pubblica di rispetto, una concezione dell'onore privato che così formulata ha poco aderenza nelle società antiche, mentre ottiene uno straordinario sviluppo nell'Italia rinascimentale, ben al di là della considerazione della giustizia e delle regole.²⁰⁹

Agitato dalle Furie, che nel Prologo avevano dato il via alla loro azione di vendetta, Lemprizio viene completamente soggiogato da un'ira cieca e distruttiva,

²⁰⁹ G. Guastella, *L'ira e l'onore. Forme della vendetta nel teatro senecano e nella tradizione*, Palermo, Palumbo, 2003, p. 26

si scaglia contro gli Dei che sembrano restare insensibili e inattivi di fronte
all'incesto che si è consumato

*Phebo, lume del ciel, come più spieghi
sopra gente mortal raggio di luce?*

.....

*S'a la cena d'Atreo velasti il giorno
Di tenebrosa ecclissi, or non dovevi
precipitar de l' Oceano al fondo,
e di notte punir perpetua il mondo?
Ma di te, che parlo io? Non devea Giove
fulminando dal ciel arder la terra
che fra queste salse onde ancor verdeggia?
Non la devea, lasso, inghiottir Plutone
con le fauci infernali a fiamme eterne?
Ahi, che Giove non vi è, non vi è alcun dio!
Idoli vani fur da gente vana
vanamente sognati e se vi sono
ridon di noi la su, né voglion cura
che 'l lor dolce gioir turbi o contristi*

(vv.1546-1547; 1551-1562)

Le parole pronunciate da Lemprizio sembrano muovere direttamente da quelle di Ippolito nella *Fedra* di Seneca

Magne regnator deum,

tam lentus audis scelera? Tam lentus vides?

Et quando saeva fulmen emittis manu,

Si nunc serenum est? omnis impulsus ruat

Aether et atris nubibus condat diem,

Ac versa retro sidera obliquos agant

Retorta cursus. Tuque, siderum caput,

radiate Titan, tu nefas stirpis tuae

speculare? lucem merge et tenebras fuge.²¹⁰

(vv. 671-679)

Ancor più rilevante la coincidenza del verso che segna la *spannung* dell'invettiva (v. 1558) con il controverso finale della *Medea* senecana quando secondo l'interpretazione di alcuni Giasone osservando Medea mentre sparisce su un cocchio alato sembra voler negare del tutto l'esistenza degli Dei

Per alta vade spatia sublimi aetheris

Testare nullos esse, qua veheris, deos

²¹⁰ Cfr. anche T. Tasso, *Il re Torrismondo*, a.c. di V. Martignone, Parma, Fondazione P. Bembo, 1993, vv. 1001-1010.

(vv. 1026-1027)

L'urlo blasfemo di Lemprizio è il segnale non di una ribellione contro la divinità, ma della resa finale all'avversione del destino e all'imperversare delle Furie. Spinto dall'ira, motivo fondamentale dell'*animus* del tiranno Lemprizio ordina pervicacemente un'atroce esecuzione della figlia, per poi maturare un confuso quanto inutile pentimento per il delitto. La vendetta stabilita per l'uccisione del fratello e l'usurpazione del regno si è puntualmente abbattuta grazie all'intervento di una forza sopra umana in precedenza sempre negata dall'empio tiranno

*Or si sa la cagione onde fu vista
d'atra fiamma infernal l'alba sanguigna:
all'aborite nozze eran salite
in vece d'Imeneo Furie d'inferno.*

(vv. 1565-1568)

Il Consigliere che lo vede privo di senno e in preda a convulse reazioni esclama desolato

*Ahi, come ben si scorge entro a i capegli
ambe avergli le man Megera accolte!*

(vv. 1551-1552)

A questo punto il cerchio si chiude: tutti riconoscono che la vendetta delle Furie preannunciata nel Prologo si è compiuta senza risparmiare nessuno.

2.6 ONOMASTICA

La ricognizione analitica dell'onomastica utilizzata nell'*Alidoro* può costituire un valido aiuto alla comprensione del testo e alla sua contestualizzazione nella cultura della seconda metà del Cinquecento. Dei nomi si è preso in considerazione, ove necessario, l'etimo, l'origine e le modificazioni intercorse durante l'elaborazione del testo tragico, la frequenza e la diffusione, il valore assunto di volta in volta in relazione all'asse paradigmatico e sintagmatico, le corrispondenze intertestuali. Schematicamente è possibile individuare tre gruppi di nomi: 1) etnici e geografici; 2) mitologici e religiosi; 3) antroponimi.

Il numero di geonimi ed etnonimi è piuttosto cospicuo, anche se, nel rispetto dell'unità aristotelica di luogo, la scena dell'azione tragica, come indica la scarna didascalia iniziale, è concentrata nel cortile del palazzo reale di Londra. Il toponimo Londra costituisce il riferimento geografico fondamentale del paratesto e ritorna nel testo tragico per altre 13 volte. A dispetto delle numerose occorrenze il nome della città non viene mai connotato realisticamente e compare, privo di aggettivazione, principalmente con funzione di complemento di luogo (vv. 177, 279, 299, 515, 1113, 1738, 2067), come elemento di sintagmi nominali in iperbato (vv. 1157, 1447, 2032), come oggetto di un'apostrofe (v. 1615) articolata con una chiara allusione a un passo del Canzoniere petrarchesco²¹¹. Di primo acchito il nome Londra parrebbe equiparabile a una semplice "etichetta"²¹². Solamente le parole pronunciate dalla Furia nel prologo conferiscono una qualche determinazione al nome di Londra: Londra è "altera" (v. 7), "del britannico

²¹¹ F. Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, ...

²¹² B. Migliorini, *Dal nome proprio al nome comune. Studi semantici sul mutamento dei nomi propri di persona in nomi comuni negl'idiomi romanzi*, Firenze, Olschki, 1927, p. 5.

impero antica sede” (v. 8), ma, posta com’è sotto assedio, “languie / d’arida fame e moribonda giace” (vv. 11-12). Appare evidente l’ascendenza epica dell’aggettivazione e della struttura di tali enunciati, cui corrispondono analogamente passi ove, assente il toponimo, la città è definita “alma” (“a quest’alma città ch’un tempo visse, / et or ben si può dir ch’è morta e giace”, vv. 81-82), “ampia” (“e nobiltade e plebe che per l’ampia città dispersa alberga”, vv. 1448-1449) e “mendica” (“città mendica / che famelica languie”, vv. 1506-1507). L’impiego di enunciazioni paraformulari mette in atto un processo di stilizzazione che da una parte svuota l’idionimo Londra di contenuti referenziali e dall’altra lo nobilita astrattamente al rango di luogo tragico, al pari delle città elette a scenario dei più celebri drammi dell’antichità. Fanno eccezione due passi che accennano alla reale topografia londinese citando il Tamigi (forma palatalizzata di Tamisi/Tamesi, dal latino Tamesis)²¹³ con le sponde fortificate (“le basse mura / riveder e munir potrai, che stanno / del Tamigi corrente a l’onde esposte”, vv. 624-626) e la Torre di Londra, carcere famigerato e luogo di esecuzioni cruente (“ha nel mezzo... insidioso centro/ che altrui dà più che morte, anco sepolcro”, vv. 2064-2065). Bisogna rilevare che sono entrambi luoghi emblematici e universalmente celebri della città di Londra, frequentatissimi dalla letteratura di ogni genere: il primo, le fortificazioni di Londra, la leggenda lo vuole di origine romana; il secondo, la Torre luogo di orrori e sofferenze, è prediletto dalla cultura tardo-rinascimentale incline al gusto dell’orrido e troverà, di lì a poco, una sublime rappresentazione nei drammi di Shakespeare. La “Torre” e l’idronimo “Tamigi” sono, quindi, utilizzati per l’immediato effetto evocativo che esercitavano sul pubblico, sono l’immagine della capitale britannica sotto assedio, sono gli emblemi di una dimensione tragica cupa e spaventosa. In altri termini, all’interno

²¹³ Cfr. D. Alighieri, *Inferno* XII, 120

della tragedia il toponimo “Londra” e quelli ad esso collegati si possono qualificare come “designatori flessibili”, perché, inquadrati nella prospettiva culturale e storica dell’autore e dei fruitori, sono in grado di assumere valenze simboliche, emotive, memoriali²¹⁴.

La restante toponimia della tragedia, parimenti scarsa, è deputata al medesimo giuoco letterario.

L’Inghilterra, dominio, secondo la didascalia iniziale, del tiranno Lemprizio, nel testo è sempre “Britannia”, in sintagmi nominali (vv. 1157, 2147), o “Anglia”, in coppia con “Scozia” (vv. 1184, 1639, 2115); viceversa i suoi abitanti sono definiti ora “magnanimi Inglesi” (v. 1632), ora “miseri Britanni” (v. 43), i quali, secondo un nobile *locus communis* classico, sono presentati “del mondo in tutto esclusi” (v. 42)²¹⁵. Dai toponimi Britannia/Anglia e dagli etnonimi Britanni/Inglesi non discende alcuna determinazione concreta. Vero è che la natura insulare dei luoghi in cui si svolgono l’azione tragica e gli antefatti si pone come presupposto minimo necessario per conferire un qualche grado di verosimiglianza alla narrativa degli accadimenti²¹⁶, ma ciò nonostante, l’elemento equoreo, così basilare nella fabula, resta sempre sullo sfondo senza mai essere designato con una denominazione propria. Se non appaiono i nomi dei mari nordici che fanno da sfondo alla vicenda e agli antefatti, viene invece citato in un contesto marcatamente retorico il toponimo classico “Egeo” (v. 2204), che per

²¹⁴ Cfr. L. Terrusi, *I toponimi letterari: luoghi immaginari, luoghi reali, luoghi comuni*, in «Rivista Italiana di Onomastica», XVI, (2010) 2, pp. 503-522; M-A. Paveau, *Le toponyme désignateur souple et organisateur mémoriel: l'exemple du nom de bataille*, in «Dossier», 86, (2008) 1, pp. 23-35; S. Shama, *Paesaggio e memoria*, Milano, Mondadori, 1997.

²¹⁵ Per Britanni cfr. anche v. 1098 e nota.

²¹⁶ In particolare, l’esposizione del protagonista e il suo successivo ritrovamento con conseguente edificazione gratulatoria di un tempio alla divinità del mare Nettuno, nonché l’allusione alla battaglia navale con cui Alidoro sconfigge la flotta del re di Lusitania, pretendente della regina Cordilla.

antonomasia è il mare in tempesta e metaforicamente rappresenta lo spazio periglioso del mondo.

Anche “Scozia”, regno del giovane Alidoro, è nome di derivazione classica ben attestato nella storiografia antica ed è qui ricompreso in contesti che rimarcano la tradizionale indipendenza della regione, distinta geograficamente ed etnicamente, dall’Inghilterra (vv. 1184, 1639, 2114). Complessivamente sono 19 occorrenze del nome “Scozia”, 1 come complemento di luogo (v. 348) e ben 15 come semplice genitivo epesegetico all’interno di sintagmi nominali con “re” e “ammiraglio” (vv. 10, 872, 1427, 1644, 1705, 1738 e Didascalie atto IV, scena 6; V, scene 1-2-9), di cui 4 in anastrofe (vv. 293, 327, 834, 1635) e 1 in enjambement (v. 1782). L’etnonimo corrispondente è “Scotti”, forma geminata del latino *Scoti*, con una sola occorrenza e senza espansioni (v. 2114). E’ da rimarcare il fatto che venga selezionato come sinonimo di “Scozia” il nome “Ibernia” (vv. 224, 232, 920, 1228) invece del più comune “Caledonia”, adottando una scelta toponimica non nuova, ma così rara da far pensare a un possibile svista dell’autore²¹⁷.

I riferimenti geografici continuano con il coronimo “Europa” (v. 852), “Francia”, figura sempre “Gallia” (vv. 410, 963) e “Galli” i suoi abitanti (v. 64); il Portogallo denominato “Lusitania” (vv. 345, 1124) e il correlato aggettivo “lusitano” (vv. 530, 832). Completa la geografia nordica della tragedia la citazione dei popoli “Norvegi” (nel tardo latino *Noruegi*) e “Svevi” (latinamente *Suebi*) definiti “algenti” (v. 877), latinismo raffinato e raro nella lingua poetica cinquecentesca.

²¹⁷ P. Giovio nella *Descriptio Britanniae, Scotiae, Hyberniae et Orcadum*, pubblicata a Venezia nel 1548 per i Tipi di Michele Tramezzino, 1548, rimandando per le notizie sulla Britannia nei tempi più antichi all’opera di Polidoro del Virgilio, asserisce: “Hyberni Scotos a se ortos praedicant” (p. 4).

Gli unici nomi di popoli e paesi non europei che appaiono nella tragedia come *topoi* classici sono “Persia”, per antonomasia grande impero (“stimasi più dal Cielo irne gradito,/ che se di Persia trionfando al carro /quel re tenesse di catene avinto”, vv. 1480-1482) e “Sciti”, esempio proverbiale di immane crudeltà (“Io c’ho veduto/ con gli occhi miei quel ch’impossibil sembra/ in fin tra crudi antropofaghi o Sciti”, vv. 1301-1303).

Si può, dunque, concludere che, se non ostano ragioni metriche, nella scelta onomastica la preferenza viene accordata ai nomi di origine latina, a meno che non risultino desueti e poco comprensibili, come ad esempio “Angli” sostituito dal moderno “Inglese” v. 1632). Parimenti vengono adottati gli idionimi Londra e Tamigi, a fronte di Londinio/Londinium e Tamisi/Tamesi, ancora in uso nel Cinquecento. La selezione dei nomi pare subordinata alla loro riconoscibilità immediata da parte del pubblico e alla loro capacità di rappresentare simbolicamente i luoghi della tragedia, fondendo il mondo classico con quello di un remoto quanto anacronistico primitivismo nordico: l’*orbis fictus* tragico non trova visualizzazione nella scenografia di impianto classico che simboleggia lo spazio racchiuso del cortile reale di Londra, ma in una serie di puri nomi che, come quelli letti su una carta geografica, devono immediatamente suggerire agli spettatori le coordinate spazio-temporali della fabula tragica e insieme evocare i più comuni stereotipi relativi ai luoghi e popoli da essi indicati. Si attua così un intreccio suggestivo fra il valore referenziale e quello simbolico plurimo del nome proprio pronunciato sulla scena.

Similmente si può dire anche circa l’abbondante onomastica mitologico-religiosa costituita da nomi derivati dal latino o dalla traslitterazione latina di nomi greci.

Nell'immaginario teatrale l'incongruenza di assegnare teonimi latini alle divinità dei Barbari viene superata di slancio attribuendo tout court ai britanni il politeismo e tutto il complesso mitologico greco- romano, non tanto sulla scorta del metodo etnografico degli storici antichi, quanto piuttosto su un'idea di verosimiglianza e coerenza intrinseca allo spettacolo tragico .

In modo confacente all'ambientazione antichizzante e paganeggiante della tragedia, il mondo celeste dell'*Alidoro* è popolato da una pluralità di Dei. Il lemma "Dei" compare 10 volte, 3 senza aggettivazione, 3 sindeticamente in coppia polare a fine verso con "uomini" (vv. 706, 1126, 2117), 4 accompagnato da "celesti" (v. 283) e "alti (vv. 473, 600, 1010) in posizione epitetica, denunciando una tendenza a rappresentare il paganesimo in formule cristallizzate.

Nell'*Alidoro* sono nominate alcune delle più importanti divinità del pantheon romano: di Giove risultano 13 occorrenze , di cui ben 9 come nome solo (vv. 369, 393, 1400, 1431, 1443, 1525, 1553, 1558, 1585), una è "pietoso" (v. 1439) e una "sommo re del cielo" (v. 1669), così come altre due volte, senza ripeterne il nome, è "monarca eterno" (v. 1212) "padre e monarca" e dantescamente "d'ogni ben autore" (vv. 1458-1459); viene menzionato il suo legame con Giunone , sempre "Giuno" come da nominativo latino, in due versi ("Né a la gran moglie tua Giuno e sorella", v. 1221; " tu con la moglie tua Giuno e sorella", v. 1466) che ripetono con variazione il medesimo costrutto epifrastico, quasi a sottolineare sul piano sintattico l'anomalia dell'incestuoso coniugio divino; ma "Giuno" mantiene la tradizionale funzione di "pronuba dea" e viene preposta, con ironia tragica, alle segrete nozze di Alidoro e Cardilla, inconsapevoli di essere fratelli (v. 214). "Apollo", il dio della profezia (6 occorrenze), è "sacro" (v. 716) e dotato dei tradizionali attributi dell'arco e della lira (vv. 620-621), ma diviene Febo, con significativo recupero etimologico, quando, oltre a quella del vaticinio, assume

anche le prerogative di dio della luce (vv. 1546, 1588). Non mancano Delia, “suora” di Apollo con il suo epiteto tradizionale “casta” (v. 517), “Imeneo”, una volta citato come divinità (v. 1568) e due volte per antonomasia vossianica (vv. 254, 1680), Marte (v. 1152) e la “sanguigna” Bellona (v. 1147), quali divinità della guerra e il “gran Nettuno” (v. 971), “vasto dio” (v. 980) descritto nell'*ekfrasis* del tempio a lui dedicato (vv. 970-988), dove è effigiato anche Alidoro che appena nato viene affidato alle acque del mare ed è per bellezza pari ad “Amore” (v. 986), il dio qui immaginato appunto come un infante dormiente alla maniera di tanta arte rinascimentale.

Insieme ai più importanti Dei della religione tradizionale romana compare uniformemente distribuita nel testo una serie di divinità secondarie, di semidei ed eroi, la maggior parte dei quali citati come emblemi negativi. Nel Prologo appaiono le Furie, latinizzazione delle greche Erinni, divinità metamorfiche della vendetta principalmente familiare, inviate sotto mentite spoglie contro il tiranno fratricida Lemprizio (“per cui mandate / Furie d’inferno siam d’Ira ministre / a dar tremendi di giustizia essemi”, v. 19; “...questa apparente imago/ da noi spogliata, sconosciute andiamo/ per l’albergo real spargendo i serpi”, vv. 24-26; “Or si sa la cagione onde fu vista/ d’atra fiamma infernal l’alba sanguigna: /all’aborite nozze eran salite / in vece d’Imeneo Furie d’inferno”, v. 1568). Secondo la Didascalia vi è un’unica Furia recitante, mentre le altre sono relegate al ruolo di personaggi muti in scena;²¹⁸ benchè non specificato nel testo, si può congetturare che si tratti di Megera, non a caso nominata nel seguito della tragedia come cagione della follia di Lemprizio (“Ahi, come ben si scorge entro a i capegli/ ambe avergli le man Megera accolte!” v. 1630-1631). Nello stesso contesto si menziona Licaone, al quale viene paragonato l’empio tiranno

²¹⁸ Hor. Ars, vv. 193-194 : “actoris partis chorus officiumque virile / defendat”

Lemprizio (“quel novo Licaon, quel inumano/ sprezzator de gli Dei...”, vv. 17-18), Atreo (vv. 32 e anche 1549), paradigma di malvagia crudeltà, e Ira (v. 19), probabilmente personificata come deità. Altra personificazione riguarda la Fama, ricordata come divinità invidiosa (“del mal sempre è più vaga”, v. 329), mentre Egeo è per antonomasia il sovrano “infedel ... incostante” (v. 1229), Austro “irato” (v. 582) il vento procelloso che sferza le acque del mare, il Flegetonte è il fiume di “fiamma infernal” (v. 1341), Acheronte (v. 1780) dantesca mente il fiume che le anime dei trapassati attraversano per approdare nell’Aldilà.

Segue un gruppo di eroi del mito fra i quali, in ordine, Ercole, denominato con patronimico “l forte Alcide”, Enea, “l pio troiano ” (vv. 1012, 2212), e Romolo (v. 2212), menzionato perifrasticamente come uno dei due “gemelli del Tebro al lido esposti” (v. 1013), accomunati tutti dall’essere “seme/ qua giù mandato a far germogli in terra”, ovvero iniziatori di una stirpe illustre e forse la convenzionalità delle citazioni mitologiche può velatamente avere uno scopo encomiastico nei confronti dei Signori di Ferrara.

L’equazione fra gli Estensi e gli eroi della mitologia ritorna anche nel coro gnomico finale, ove il nome “Alcide” (v. 2212) viene citato assieme a quelli di “Romolo” e dei gemelli “Castore e Polluce”, perché disconosciuti in vita i loro meriti furono giustamente ricompensati dopo la morte con la divinizzazione. Morale ed elogio fin troppo evidenti. All’interno di un discorso dalle valenze parenetiche e celebrative la mitologia viene utilizzata come serbatoio di esempi e modelli facilmente rapportabili al presente in virtù di una riconosciuta identità fra antichi e moderni.²¹⁹

²¹⁹ R. Koselleck, *Futuro passato*, Genova , Marietti, 1986.

Le *dramatis personae*, rubricate in ordine di apparizione nella didascalia iniziale intitolata “Le persone che parlano”, sono in tutto dieci (Furia infernale, Nutrice di Cordilla, Consigliere di Lemprizio, Coro d’inglesi, Cordilla figliuola di Lemprizio, Lemprizio re d’Inghilterra, Capitano di Lemprizio, Nunzio dell’oracolo d’Apollo, Cameriere di Lemprizio, Ammirante di Scozia, Alidoro re di Scozia) e di queste solamente tre possiedono un nome proprio (Cordilla, Lemprizio, Alidoro), mentre gli altri sono indicati per la funzione del ruolo. Questo sistema antroponimico, che non ha corrispondenze nelle principali opere tragiche del Cinquecento, rimarca la netta differenziazione gerarchica dei personaggi in due gruppi sociali: quello di chi ha dignità regale e possiede un nome proprio individuale e quello dei subalterni, identificati semplicemente per l’attività che svolgono.

Veniamo agli idionimi. “Lemprizio”, 11 occorrenze, viene dipinto a fosche tinte con espressioni fortemente negative, come “rapace empio tiranno” (v. 14) e assassino “fellone” del “buon fratel” (v. 16), “inumano/ sprezzator de gli Dei” (vv. 17-18), “iniquo” (v. 1758). “Lemprizio” deriva dalla modificazione di “Memprizio”, nome originariamente utilizzato nella rappresentazione del 1568. Memprizio non è un nome d’invenzione, ma è desunto dall’*Historia Agliorum* di Polidoro del Virgilio, opera pubblicata nel 1555 e assai diffusa nell’area padana²²⁰. Polidoro riferisce di una vicenda che ha molte affinità con quella del Lemprizio personaggio dell’*Alidoro*: Mempricius, figlio del re Mandam, dopo la morte del padre avrebbe assassinato il fratello Manlius per conquistare il trono d’Inghilterra e non avrebbe poi durante il suo regno compiuto alcunché di

²²⁰ Un’esemplare del testo è tuttora presente fra le cinquecentine della Biblioteca Comunale “Panizzi” di Reggio Emilia.

rilevante²²¹. Il nome Lemprizio è dunque connotato diatopicamente ed è sempre collegato a personaggi pseudo-storici riprovevoli.

Nella tragedia il nome della sventurata protagonista figlia di Lemprizio oscilla fra Cardilla, 15 volte (vv. 147, 304, 402, 492, 707, 822, 824, 1180, 1405, 1678, 1818, 1937, 2036, Didascalie atto II scena 1 e atto III scena 4) e Cordilla, 3 volte (VV. 116, 1320 e Didascalia iniziale dei Personaggi), mentre nel *Successo*, che è testimonianza minuziosa della rappresentazione reggiana del 1568, il nome torna 5 volte sempre nella forma Cordilla. E' assai probabile che anche in tal caso il Bombasi abbia reperito il nome nell'*Anglia Historia* di Polidoro del Virgilio dove appare una Cordilla, terza figlia del re Leyrus, protagonista di una vicenda esemplare di pietà filiale, successivamente ripresa nel *Re Lear* shakspeariano²²².

La medesima leggenda, sostanzialmente immutata, viene diffusamente narrata anche da Geoffrey of Monmouth nella *Historia Regum Britanniae*, I 11.

²²¹ Polidoro del Virgilio, *Anglia Historia*, I, 22 “ Successit patri Mandan, is Mempricius et Manlius creat. Inter hos, post mortem patris, de regno statim foedo certamine orto, Manlius occiditur. Mempricius nihil in vita gessit, quamobrem in morte honoris quicquam ei habendum esset, quippe cum inter venandum a suis longe abisset, a lupis, quibus id temporis insula abundabat, dilaniatus est”. Mempricio è peraltro presente, con caratteri analoghi, in altre opere che trattano dei favolosi inizi della storia britannica, come, ad esempio, nella *Historia regum Britanniae* di Geoffrey di Mounmouth (sec. XII).

²²² Ibidem: ” Insecutus est Leyrus eius filius, qui non minus egregie quam prudenter annos multos regnavit. Is condidit Lecestriam oppidum in interiore parte insulae. Huic tres tantum filiae erat, quas iam senio confectissimus quibusdam suis heroibus locandus ac opes aequa lance dividendas statuit, quas tamen duabus natu maioribus, quae prius nupserant, assignavit, eo quod illae plus amoris in ipsum habere viderentur, quas postea una cum viris contra atque putarat ingratas, crudeles, impiasque invenit. Minima autem natu nomine Cordilla, moribus tantum ac pulchritudine dotata, cuidam regulo Gallorum in matrimoniam data est. Haec, cui natura praecox ingenium dederat, interrogata an parentem multum diligeret, respondit se patrem ferre in oculis, semperque laturam, licet deinde contingeret ut quempiam alium (de marito intelligebat) ardentius amaret. Quo responso, tametsi sapientiae pleno, Leyrus indignatus indotatam, ut dictum est, regulo Gallo puellae forma capto collocavit. Sed haud multo post a generis eius mortem longum expectare consentientibus regno spoliatus, ad Cordillam confugere coactus est, a qua in regnum restituitur, interfectisque generis triennium regnat. Per id autem tempus Cordilla, amisso viro, in Britanniam rediit, regnumque paternum iussu populi obtinuit. Morganus interea et Conedagius sororum filii gravatissime parebant foeminae, pudebatque diutius tam vile servitutis iugum tolerare. Itaque, facta militum manu, omnia caedibus, incendiis, rapinis vastare coeperunt, quo mulierem ad certamen traherent. Quam haud ita multo post cum parvo exercitu obviam factam ceperunt, in carcerem coniecerunt. Hic egregia mulier, cui ad superandam superiorum regum gloriam virilis tantum defuit sexus, amissi regni dolore perculsa, post annum quintum quam regnare coeperat sibi mortem conscivit.”

L'aggettivazione e le perifrasi che nella tragedia accompagnano il nome Cardilla afferiscono tutte ai campi semantici dell' angoscia e del rispetto filiale. Cardilla, "figliuola" di Lemprizio" (Didascalia iniziale) e "reina" (v. 1678 e Didascalia atto II scena 1) è "unica erede e figlia" di Lemprizio (v. 822), per la quale il fratello "germano" Alidoro (v. 1937) "arse tutto di lei, ella di lui" (v. 305); ma è colei "che d'ogn'ombra adombra e trema" (v.146), è affannata da "sollecita cura" (v. 493); il Cameriere dice che nel momento capitale mostra "allor pien de spavento il core/ per la risposta mia, non per la morte" (vv. 1405-1406) ed è pronta sostener la morte con "l'usata umile ubidiēza" (v. 1824). Ciò lascia intendere che il personaggio dell'*Alidoro* mutua dalla leggendaria eroina della storia britannica i tratti di una femminilità dolente e carica di pathos ma, al contempo, rispettosa dell'autorità paterna con fiera dignità.

Diverso discorso si deve fare per il personaggio eponimo della tragedia. Escludendo le occorrenze paratestuali, l'antroponimo Alidoro risulta presente 12 volte (vv. 248, 272, 294, 455, 554, 707, 914, 992, 997, 1181, 1241, 1646), senza ulteriori determinazioni, se non quella di "sposo" (v. 554) e "re" (v. 1646). "Alidoro", indicato in due didascalie come "re di Scozia" (Didascalia iniziale e didascalia Atto V, scena 2), è chiaramente un nome d'invenzione ed è, soprattutto, un nome parlante. La trasparente etimologia grecizzante del nome Alidoro (< gr. ἁλῆ-ἁλός "mare" + δῶρον-ον "dono" = "dono del mare"), di cui si dà puntuale spiegazione nel testo ("non suona/ ne l' attico sermon, che *del mar dono*", vv. 994-995), allude all'oscura origine del personaggio, ritrovato per caso ancora in fasce sul litorale della Scozia in una cassa trasportata dal mare. Tuttavia, la spiegazione della scelta onomaturgica non si esaurisce nella motivazione etimologica e si rivela più complessa. "Alidoro" è, infatti, anche il nome di uno dei cavalieri protagonisti dell'*Amadigi*, pubblicato da Bernardo Tasso nel 1560.

La tragedia del Bombasi, insomma, fin dal titolo propone una citazione esplicita di un'opera allora assai conosciuta e discussa che sposta l'attenzione dal significato puramente etimologico del nome al raffronto intertestuale fra "Alidoro" personaggio tragico e l'Alidoro avventuroso cavaliere dell'*Amadigi*. Il nome, quindi, non si pone più come un'intellettualistica operazione antichizzante coerente con l'intreccio del dramma, ma diviene una leva interpretativa rendendo evidente la presenza vitale del poema tassiano nell'*Alidoro*²²³.

Per quanto riguarda "Lormano", il "buon fratel" (v. 16) "maggiore" (v. 288) di Lemprizio, regnante prima di lui (v. 411) e da lui assassinato con "fellonia" (v. 16), nella rappresentazione del 1568 appariva come "Normano", nome segnalato nella lista dei leggendari sovrani della Britannia; diversamente, le antiche storie leggendarie riportavano che, non Normano, ma il re Manlius fosse stato assassinato da Mempricius²²⁴. Manlius è, però, un nome troppo genericamente latino, confondibile con quello di numerosi altri personaggi della storia romana e, pertanto, nell'*Alidoro* viene sostituito con un nome caratterizzato diatopicamente come nordico e, in più, riconoscibile facilmente come nome aristocratico, in quanto inserito nell'elenco di mitici re del passato. Altro nome che appare una sola volta è quello di "Aglave", definito "antico" (v. 1339). Invero l'inserimento improvviso nella vicenda di questo nome può destare perplessità interpretative. E' solo dal contesto che si evince chiaramente che "Aglave" è il servitore di Lemprizio che incaricato di uccidere il piccolo Alidoro lo salva abbandonandolo alle acque del mare²²⁵. Svolge insomma una funzione analoga a quella del vecchio pastore dell'*Edipo re*, che Seneca per la prima volta denomina Phorbas. Tuttavia, l' "Aglave" dell' "*Alidoro*" non appare in scena, ma viene citato ex abrupto dal

²²³ Cfr. G. Genette, "Palimpsestes. La littérature au second degré", Paris, Seuil, 1982.

²²⁴ Polidoro del Virgilio e nella *Historia Regum Britanniae* di Geoffrey of Mounmouth,

²²⁵ Nell'*Oedipus* di Seneca il vecchio pastore interrogato è Phorbas (v. 840 e ss.)

Cameriere nella narrazione dell'*anagnorisis* con cui Lemprizio scopre che Alidoro altri non è che il figlio che lui molti anni prima aveva comandato di uccidere. Dietro l'antroponimo "Aglave", più che un gioco etimologico antifrastico (< gr. *ἀγλαός* = "splendido"), si deve intravedere il povero pastore arcade Aglaus, personaggio di un'episodio secondario del mito di Gige così come narrato da Valerio Massimo e da Plinio il Vecchio²²⁶. "Antico Aglave", trascrizione italiana di "senex Aglaus", sarebbe quindi facilmente distinguibile come l' "anziano pastore" per antonomasia.

Insomma, tutti i nomi sembrano selezionati in base a un criterio di evidenza e verisimiglianza teatrale, dovendo ognuno di essi rappresentare al contempo il duplice volto classico e barbarico della tragedia, superandone efficacemente la contraddittorietà. I nomi debbono essere immediatamente e inequivocabilmente riconoscibili, o perché eroi e divinità della mitologia, o perché emblemi di una remota e perigliosa geografia nordica, o perché, nel caso degli antroponimi, portatori di caratteri drammaturgici e funzioni precise.

²²⁶ Valerio Massimo, *Factorum et dictorum memorabilium libri novem*, VII, 1, 2 : " Is (Aglaus) erat Arcadum pauperrimus, sed aetate iam senior". Cfr. anche Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, VII, 44, 151; analogamente, ma in modo compendiario, Pausania, *Descriptio Graeciae*, VIII, 24, 13.

2.7 FORTUNA DELL'OPERA

La notorietà della tragedia del Bombasi dipende tuttora da un piccolo libro pubblicato per celebrarne la messa in scena del novembre 1568 e intitolato *Il successo dell'Alidoro*, un documento fra l'altro di straordinaria importanza per la storia del teatro italiano e delle sue forme drammaturgiche.²²⁷

Il testo dell'*Alidoro*, invece, non vide mai la luce, ma la sua fama si conservò per lungo tempo nella memoria dei letterati dell'epoca. Nell'ambito dell'Accademia dei Trasformati di Reggio troviamo un sonetto di elogio di Ridolfo Arlotti coevo alla rappresentazione della tragedia

Mentre Alidor, col sangue estinte, e morte

Le fiamme indegne, e 'l rio nodo amoroso

Rotto col ferro, segue afflitto Sposo

L'infelice, ah!, dirò, Suora o Consorte?

Piansero, e sospirar sì acerba sorte

Non pur le Ninfe tue, Crostol pietoso;

Ma quelle ancor, che al Po vasto, orgoglioso,

Celebran la regal Superba Corte.

E per pietà vidi al mio Sole amato

²²⁷ M. Ariani a, *La tragedia del Cinquecento...* op. cit. ,

(Prodigio novo) farsi umidi i rai,

Posto in oblio tutto il rigore usato;

Che s'egli è ver, che il duro Inferno mai

Orfeo dolce cantando abbia piegato,

Fu il miracol suo più lieve assai²²⁸

Il sonetto si riferisce al testo rappresentato nel 1568, in cui Alidoro si dà la morte alla fine della tragedia, e testimonia iperbolicamente l'impatto emotivo che dovevano avere avuto i versi del Bombasi specialmente sul pubblico femminile che, come sappiamo, era stato ammesso ad assistere allo spettacolo. Ancora nel 1584, quando da anni il Bombasi viveva alla corte farnesiana di Parma, Alessandro Miari nella favola pastorale intitolata *Il Mauriziano* dimostra che è ancora vivo il ricordo dell'*Alidoro*

"[...] Sotto gli alti coturni sparti stanno

Euripide, Sofocle, Eschilo e Seneca

Et il Bambasio, a cui sublime honore

Apporta l' Alidor, che già mostrassi

Con apparato regio innanzi a tanti

Principi, Duci, innanzi al regio sangue

D'Austria...²²⁹

²²⁸ G. Guasco, *Storia letteraria dell'Accademia di Belle Lettere di Reggio*, Reggio, 1711, p. 152

L'*ekfrasis* dell' affresco che ancora oggi decora gli ambienti della villa Malaguzzi a S. Maurizio a Reggio Emilia dice ben poco dell'*Alidoro*, se non il fatto di collocare il Bombasi fra i grandi tragici classici che sono appunto riconosciuti come suoi gli ispiratori.

Non manca neppure da parte del figlio Asdrubale Bombasi, definito dal Tiraboschi uno dei più colti poeti italiani,²³⁰ un omaggio latino alla tragedia, tutto centrato sul patetismo dell'opera

Non quod flumina magna lacrymarum		Non perché abbia visto grandi fiumi di lacrime
Moestis diffluere omnium ex ocellis		Scorrere dagli occhi mesti di tutte le genti
(Dum te incedere nobilem coturno		(mentre vedevano te, o Alidoro,
Spectarunt tragico, Halidore, gentes		incedere nobile sul tragico coturno
Affectae miseratione tristi,	5	afflitte da triste commiserazione,
Oppressae horribili simul stupore)		opresse al contempo da orribile stupore)
Viderim, eximia quid arte posses		ho compreso che cosa tu possa con arte perfetta:
Perspexi: penitus sed ipse novi,		ma fino in fondo ho capito
Excellentia quanta sit tua illa,		quanto sia grande quell' eccellenza tua
Qua Poemata digniora laude	10	con cui non solo superi i poemi più degni di lode

²²⁹ A. Miari, *Il Mauriziano, favola pastorale*, Reggio, Hercoliano Bartoli, 1584.

²³⁰ G. Tiraboschi, *Biblioteca Modenese*, Modena, Stamperia Ducale, 1786, T. VI, p. 313.

Non tantum superas, sed id quoque omne,

Admirabile quod magis videtur

Spectatrix mea cum Puella adesset

(Tanto pulchrior omnibus Puellis

Quanto durior omnibus lapillis) 11

Illa quae potuit videre semper

Mea incendia, lacrymasque tristes

Lata; non secus ac nefandus olim

Flagrantis Patriae graves ruinas

Vidit Romulidum Tyramnus ille, 15

Qui saevissimus omnium est vocatus:

Aerumnas tamen, Halidore, fictas

Est tuas miserata, lacrymasque

Omnibus lacrymis amariores,

Eius turgiduli dedere ocelli. 20

Heu, mitescere quis putaret umquam

Cladibus fera corda fabulosis,

ma anche tutto ciò che sembra più mirabile.

Essendo la mia ragazza presente come spettatrice

(tanto più bella di tutte le fanciulle

quanto più dura di tutte le pietre),

lei, che sempre ha potuto guardare, indifferente,

i miei ardori e le mie tristi lacrime, non

diversamente da come quell'empio tiranno della

stirpe di Romolo, di tutti definito il più feroce,

guardò un tempo le gravi rovine della patria in

fiamme:

orbene, ebbe pena, o Alidoro, delle tue finte

sventure e lacrime più amare di tutte le lacrime

versarono i suoi dolci occhi arrossati.

Ahi, chi mai crederebbe

che vengono ammansiti da disgrazie fittizie

quei cuori feroci che non possono essere

smossi dai mali reali?

Veris quae nequeunt malis moveri? ²³¹

Indubbiamente il raffinato carne latino, intessuto di evidenti reminiscenze classiche, presenta una situazione topica non inusuale. Esiste un aneddoto tematicamente molto vicino raccontato dal Giraldi Cinzio sulla prima dell'*Orbecche*, avvenuta nella sua abitazione Ferrarese presente il duca Ercole II, con il famoso Giulio Ponzio Ponzoni nella parte di Oronte: la giovane amante del Ponzoni per la pietà in lei destata dai fatti lacrimosi di quella tragedia improvvisamente cadde come morta.²³²

Un riconoscimento generico al valore letterario di Gabriele Bombasi si può riscontrare nella sua ammissione alla Accademia degli Innominati di Parma con il nome l'*Incantato* dal 1574, dove godeva di sicuro prestigio, tanto da ricevere nel 1587 l'incarico di comporre e pronunciare l'orazione funebre in morte del duca di Parma Odoardo Farnese.²³³ L'attività letteraria continuò con certezza anche in questo periodo denso di impegni di Stato. Sappiamo di una nuova tragedia del Bombasi, la *Lucrezia romana* oggi perduta, che in una lettera Muzio Manfredi invita calorosamente a pubblicare con l'*Alidoro*:

*Perché non mandate ora in luce l'Alidoro, e la
Lucretia vostre Tragedie? Ora che il signor
conte Torelli ve ne lusinga con l'aver stampata*

²³¹ A. Bombasi, De Halidoro tragedia Gabrielis Bombasij patris, acta Regij Lepidi anno MDLXIX, in J. Vezzani, *Carmina insignium quorundarum Poetarum Regensium*, Genova, 1639, p. 158.

²³² P. Bilancini, *Giambattista Giraldi e la tragedia italiana nel sec. XVI*, Aquila, Vecchioni, 1890, p. 29.

²³³ L. Denarosi, L'Accademia ...op. cit., pp.35-36.

*la sua Merope? Egli et il signor Visdomini, e voi tutti siete in Parma, e tutti Academici Innominati: e stampando voi le vostre, com'egli ha stampata la sua, vedrà il mondo che la nostra Academia non produce frutti a uno a uno, come arbore di poco vigore; ma come fecondissimo a molti a molti; e lo splendor dell'uno di voi nell'altro riflettendo, e l'altro negli altri, e tutti in tutti così vicini, vi farà talmente illustri, che quasi tre soli in uno sarete glorioso Apollo.*²³⁴

Nella lettera, databile al 1589 prendendo l'*editio princeps* della *Merope* come *terminus post quem*, l'autore della *Semiramis* individua Torelli, Visdomini e Bombasi come i più importanti autori tragici dell'Accademia degli Innominati. Già sullo scorcio del secolo il Bombasi entra a far parte di una sorta di canone degli autori tragici e viene ascritto a pieno titolo fra i poeti di ambito ferrarese.

Nel trattato *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, pubblicato a Ferrara nel 1598, Angelo Ingegneri, parlando della fioritura della “*poesia scenica*” avvenuta nel corso del Cinquecento, da una parte elogia l'Ariosto e il Trissino, maestri della commedia e della tragedia, e Torquato Tasso come “vero lume” poetico del secolo, dall'altra riconosce a Ferrara un ruolo di indiscutibile preminenza nel panorama del teatro in lingua volgare, senza dimenticare di annoverare “*Gabriello Bombasi*” nell'eletta schiera di “*poeti*

²³⁴ M. Manfredi, *Lettere brevissime di Mutio Manfredi. Il Fermo Academico etc. Scritte tutte in un anno, cioè una per giorno, et ad ogni condition di persone, et in ogni usitata maniera*, Venezia, Roberto Meglietti, 1606, lettera n. 19, p. 17.

scenici” che hanno dato lustro alla città estense. L’Ingegneri, alludendo evidentemente agli inediti *Alidoro* e *Lucrezia romana*, auspica che il Bombasi “e altri per sangue e per valore qualificati personaggi non terranno forse i lor tesori nascosti, onde n’andranno le stampe onorate di cognomi illustrissimi e di nomi riveriti in Italia e fuori”.²³⁵

Anche il letterato bolognese Fabio Albergati (1538-1606) antepone al suo grande trattato su *Il Cardinale* una lettera a Gabriele Bombasi che costituisce un pubblico riconoscimento per la sua “rettitudine”, “dottrina” e “prudenza” “ in materia di lettere e in ogni altro maneggio”,²³⁶ ma al di là degli elogi generici l’*Alidoro* fece sentire la sua eco anche in ambito letterario, come dimostra la pubblicazione nel 1591 del *Principe Tigrodoro* di Alessandro Miari, che non solo richiama con precisione la tragedia del Bombasi già nel nome del protagonista eponimo Tigrodoro, ma anche nella *fabula* che ripropone una nuova versione della medesima vicenda già narrata nell’*Alidoro*, con i due protagonisti scampati dalle acque, accolti da un re magnanimo e divenuti in seguito sposi, per scoprire poi di essere fratello e sorella: come Alidoro, anche il principe Tigrodoro uccide il padre e, quindi, si dà la morte.²³⁷

La fama del Bombasi non si spense immediatamente. A circa quarant’anni dalla sua morte, in pieno Seicento, l’eruditissimo Ianus Nicius Eritreus (Gian Vittorio Rossi) colloca il Bombasi fra gli uomini illustri del passato e gli dedica un Ritratto

²³⁵ A. Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche. Discorso*, a.c. di M. L. Doglio, Modena, Edizioni Panini, 1989, p. 4.

²³⁶ F. Albergati, *Lettera a Gabrielle Bambase*, in *Il Cardinale*, Roma, Ruffinelli, 1589.

²³⁷ Al contrario Fabio Bertini rileva una totale dipendenza della tragedia del Miari dal *Torrismondo* tassiano, cfr. F. Bertini : «*Hor con la legge in man giudicheranno*». *Moventi giuridici nella drammaturgia tragica del Cinquecento italiano*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2010, pp. 526-538 . Il Miari, peraltro, era già stato considerato un seguace del Tasso pastorale dell’*Aminta* dal Tiraboschi

biografico in cui elogia innanzitutto la sua schiettezza “*numquam enim induxit animun cuiquam assentari, sed simplici ac modesta oratione sententiam aperiebat suam*”²³⁸ (non si spinse mai ad adulare nessuno, ma manifestava il suo pensiero con parole schiette e oneste)e segnala la sua attività letteraria: “*Erat scriptor tragaediarum praestans, ut judicare licet ex iis quas reliquit, Lucretiam romanam et Alidorum; et in notandis animadvertendisque vitiis et istituendo docendoque prudentissimus; edidit laudationem latinam, quam habuit in funere Octavii Farnesii, plenam prudentiae*”²³⁹ (Era un insigne autore di tragedie, come si può capire da quelle che ha lasciato, la *Lucrezia romana* e l'*Alidoro*, molto assennato nel notare e biasimare i vizi e nell’educare ed insegnare. Pubblicò l’elogio funebre in latino, tenuto in morte di Ottavio Farnese, pieno di saggezza). Secondo l’Eritreo, quindi, le tragedie del Bombasi non solo sarebbero ancora note ma ancora esistenti. Ancora più interessante è quanto dice sub Vita Guidonis Ubaldi Bonarelli. : “ ...omnium saeculorum posteritas admirabitur Boiardos, Ariostos, Tassos, Gyraldos, Guarinos, Bombasios, Fontanellas, et ceteram egregiorum poetarum turbam...”²⁴⁰ Insomma ancora a metà del secolo XVII Bombasi veniva ascritto alla schiera dei massimi poeti estensi, come dire dei massimi poeti della letteratura italiana.

La notizia dell’Eritreo viene ripresa da F. Borsetti nella *Historia almi Ferrariae gymnasii* all’inizio del Settecento, quando rinascono gli studi eruditi sotto la spinta di un nuovo metodo storico, ed è a questo punto evidente che i documenti relativi a Gabriele Bombasi sono ormai venuti meno.

²³⁸ I. N. Eritrei *Pinacotheca imaginum illustrium doctrinae vel ingenii laude virorum qui, autore superstite, diem suum obierunt*, Coloniae Agrippinae, 1642, p. 70.

²³⁹ *Ivi*, p. 71.

²⁴⁰ *Ivi*, p. 16.

Nell'elencare gli illustri letterati del Cinquecento il Borsetti scrive senza meglio specificare: "Gabriel Bombaci regiensis, poeta insignis saeculi XVI, hic autem Ferrariae floruit et laudatur a Iano Nicio Eritreo in Pinacotecha [sic!]".²⁴¹

Per giunger a i monumenti dell'erudizione settecentesca, il Crescimbeni menziona una volta Gabriele Bombasi nella *Istoria della Volgar Poesia*, 1698, (vol. V, p. 239), così anche Giovanni Guasco nella Storia letteraria del principio, e pregresso dell'Accademia di belle lettere in Reggio pubblicata nel 1711, su "Gabriello Bombace" cita l'Eritreo e non aggiunge nessuna notizia (Libro II, p. 113), seguito da Francesco Saverio Quadrio che dedica una mera nota bibliografica a "Gabbriello Bombace" in *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, 1743-1749, (T. I, p. 70). Giammaria Mazzucchelli ne *Gli scrittori d'Italia* (Brescia, Giambattista Bossini, 1762) registra "*Bombace, Bombasio o Bambasi (Gabriello) Nobile Reggiano*" aggiungendo compilativamente le notizie già conosciute e poche altre indicazioni su lettere pubblicate in raccolte antiche.²⁴²

Per avere notizie più accurate si deve aspettare la *Biblioteca Modenese*, T. VI, pp. 381-383, di Girolamo Tiraboschi che segnala per la prima volta l'esistenza di una copia manoscritta dell'*Alidoro* (quella attualmente nella Biblioteca Comunale "Panizzi" di Reggio Emilia) presso la Biblioteca dei Canonici della Cattedrale di Reggio e la attribuisce alla mano di don Jacopo Vezzani, in base alla nota manoscritta apposta sul frontespizio dal canonico reggiano.²⁴³

L'opera del Bombasi continua in seguito ad essere praticamente ignorata per tutto il secolo XIX. Alessandro D'Ancona nelle *Origini del teatro italiano* del 1891,

²⁴¹ F. Borsetti, *Historia almi Ferrariae gymnasii*, II, Ferrara, Bernardino Pomatelli, 1735, p. 283.

²⁴² Indica in particolare una lettera a G. B. Galletta, Reggio 15 agosto 1565, in Tommaso Porcacchi, *Raccolta di lettere di XIII uomini illustri* libro XVII, car. 424; e una in Bernardino Pino, *Nuova scelta di lettere*, libro III, carta 258, erroneamente attribuita a Bernardo Tasso.

²⁴³ G. Tiraboschi, *Biblioteca ... op. cit.*, p. 37.

opera ponderosa dedicata prevalentemente alla sacra rappresentazione medioevale, tratta della nascita della tragedia solo per cenni, collegandola alla decadenza del dramma religioso e non dedica neppure un cenno all'autore dell'*Alidoro*. Si può, tuttavia, estendere implicitamente all'*Alidoro* dato che il D'Ancona vede durante l'età rinascimentale una guerra fatta dai principi alla sacra rappresentazione e anche alla commedia che sembravano troppo pericolose, per sostituirle prima con il dramma pastorale "forma ibrida e falsa", poi con il "dramma musicale", per lo più di soggetto mitologico.²⁴⁴ Anche sulla *vexata quaestio* dei motivi della quasi totale mancanza di un teatro tragico nell'epoca successiva, , il D'Ancona aderisce alla tesi del Burckhardt che ne *La civiltà del Rinascimento in Italia* incolpa di ciò la Controriforma e il lusso scenico che aveva reso il teatro un mero spettacolo. La critica pare centrata anche per l'*Alidoro*.²⁴⁵

²⁴⁴ A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, 1891, vol. II, p. 169

²⁴⁵ Per il fatto che manchi quasi del tutto un teatro drammatico delle origini Il Gregorovius combatte l'idea del Burckhardt asserendo che ciò non è dovuto alla Chiesa (come dimostra il teatro spagnolo), non al lusso (come dimostra il teatro greco), ma a "*l'indole nazionale degli italiani, i quali non parvero fatti per internarsi con profondità drammatica nelle passioni umane. D'altronde il Rinascimento era sprezzatore di tutto quello che sapeva di popolare, e lo cacciava in bando facendo per l'opposto accoglienza alla commedia classica di Plauto e di Terenzio*" (*Storia di Roma*, tr. It. Venezia 1875, vol. VII, p. 731). L'Hillebrand (*Des conditions de la bonne comédie* Paris, Durand, 1863, p. 49 e *Études historique et littéraire* Paris, Franck, 1868, p. 146) argomenta invece la mancanza di una tragedia italiana al pari di quella instauratasi negli altri Stati europei con l'assenza di una vita nazionale costituita. Alessandro D'Ancona apprezza quest'ultima posizione e accusa di astrattezza quella del Gregorovius, ma è convinto che in Italia la Drammatica non abbia mai raggiunto i livelli qualitativi di altri Paesi e non abbia mai avuto un carattere individuale italiano, ma genericamente cristiano ed europeo, per la mancanza di qualche "sommo ingegno", quali furono Shakespeare e Calderon, e anche perché in Italia si impose una "imitazione soverchia e non retta" dei modelli antichi. L'argomentazione è quasi identica a quella di Carlo Cattaneo, e ritenuta valida nel Novecento anche da Benedetto Croce.

Emilio Bertana abbozza una classificazione tipologica delle tragedie della seconda metà del secolo XVI, individuando quattro tipi di tragedia, non sempre distinti nelle singole tragedie, lo *storico*, il *romanzesco*, il *classico puro o greco* e l'*orribile*.²⁴⁶ Nella lunghissima schiera di autori successivi al Giraldi, Gabriello Bombace, reputato al massimo degno di una menzione minima, viene ricordato come autore “bolognese” di una *Lucrezia romana* e di “un romanzesco *Alidoro*”.²⁴⁷ Il Bertana sembra così trovare un’analogia fra l’evoluzione della produzione tragica del Bombasi e quella della maggior parte degli autori della seconda metà del Cinquecento, che progressivamente rinunciano alla materia storica per volgersi a quella di pura invenzione o “romanzesca”.²⁴⁸ Fu questo uno dei motivi del rapido declino del genere tragico.²⁴⁹

²⁴⁶ E. Bertana, *La Tragedia*, Milano, Vallardi, s.d.

²⁴⁷ *Ivi*, p. 72.

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ Il Bertana ne *La Tragedia* argomenta ampiamente sul punto, dicendo che “*All’Italia non mancarono tragedie buone; le mancò invece il grande capolavoro in quel genere, e le mancò la continuità, lo sviluppo, la caratteristica originalità d’un teatro tragico nazionale*” (p. 3) Perché? In Italia la tragedia ha sempre avuto uno scarso favore “*Mancò si direbbe la simpatia pel genere poiché tra il genere e il genio nazionale non esistette l’affinità necessaria*”. Gli italiani hanno sempre avuto scarsa attitudine per la tragedia causa la “*natura del loro ingegno essenzialmente realista; mentre la tragedia suol darvi quasi costantemente il mondo e l’uomo portati a un alto grado d’idealizzazione*” (p. 4). Inoltre la tragedia presenta passioni accese e smisurate, contrasti feroci e casi straordinari incompatibili, ovvero una concezione e una rappresentazione dell’esistenza intimamente incompatibile con l’indole degli italiani “*in cui la serenità, l’equilibrio, l’amabile scetticismo e il buon senso entrano per tanta parte*”(p. 4). Riaffiora ma in termini positivi la teoria già presente nel Gregorovius dell’indole italiana contraria allo spirito della tragedia, estremamente suggestiva, tanto suggestiva da venire addotta in modo tormentoso fin anche da Adrian Leverkühn nel *Doctor Faustus* di Thomas Mann.

Nell'ottimo studio *La tragedia italiana del Cinquecento*, compiuto con un esame diretto delle fonti nelle varie biblioteche e archivi d'Italia, Ferdinando Neri identifica Gabriele Bombasi come autore sia della tragedia *Alidoro* sia del *Successo dell'Alidoro*. Il suo giudizio sulla qualità della tragedia pare senza appello: *“Quest'Alidoro non è tragedia troppo diversa da molte sue sorelle, con chiare reminiscenze di motivi classici, e un certo influsso giraldesco nello svolgimento dell'azione, nel taglio piuttosto grossolano dei caratteri e nella scena londinese”*.²⁵⁰ Nel capitolo *“Il teatro. La rappresentazione della tragedia”*, il Neri parlando diffusamente del *Successo dell'Alidoro*, rileva, inoltre, come il Bombasi sia costantemente preoccupato di non trascurare le regole della tragedia e, allo stesso tempo, come dalla mancanza di chiare indicazioni sull'uso della musica nei tragici antichi deduca la liceità di adattare secondo le convenienze il canto e la musica allo svolgimento della tragedia. In tale libertà si può intravedere uno dei caratteri secentisti dell'*Alidoro* individuati dal Neri, che sottolinea anche l'affinità fra l'apparato scenico descritto e lo *“sfoggio usato nelle rappresentazioni allegoriche, di quel tipo consueto, un po' grave, che ci è dato da pitture mitologiche, verso il Seicento”*.

L'identificazione del Bombasi come autore dell'*Alidoro* e del *Successo dell'Alidoro* viene riproposta e ampiamente argomentata anche da Giovanni Crocioni in un ampio saggio del 1910. Il *Successo* acquisisce, così, maggiore valore, perché *“non solo informa, descrive, disamina, ma rivela le premesse teoriche pel giudizio sulla tragedia”*. Il Crocioni individua l'esistenza di tre differenti matrici culturali dell'*Alidoro*, la prima è l'aristotelismo, *“ma riproposto e discusso con bella indipendenza di giudizio, prodotta e illuminata da sicura*

²⁵⁰F. Neri, *La tragedia italiana del Cinquecento*, Firenze, Tipografia Galletti e Cocci, 1904, p. 180.

conoscenza della tecnica teatrale"; la seconda è costituita dalle idee del Trissino e di altri teorici cinquecenteschi della tragedia riguardo la questione degli "intermezzi"; la terza, infine, è il milieu culturale ferrarese a cui va ascritto l'*Alidoro*, prima tragedia intera reggiana che "*par del tutto ferrarese*". La tragedia, comunque, del Bombasi è secondo il Crocioni poco originale e presenta i difetti e i pregi di molte altre perché "*impostata con i soliti ingredienti romanzeschi di molte tragedie contemporanee, soggetta alle medesime regole, svolta dai soliti personaggi*". Insomma, nell'*Alidoro*, con la fusione della tradizione classica, novellistica e cavalleresca, il Bombasi "*non si elevò di molto sopra il livello comune*" degli altri tragediografi cinquecenteschi.²⁵¹

In un articolo del 1938 che è l'ultimo contributo di rilievo sull'*Alidoro* dedicato precipuamente alla questione delle musica e del canto nella tragedia del Bombasi, il Crocioni ritorna sulla questione ribadendo sostanzialmente il medesimo giudizio. La tragedia risulta "*impastata con i soliti ingredienti comuni a molte altre tragedie contemporanee*", con una favola, inventata più di nome che di fatto, di derivazione novellistica e romanzesca, sebbene paludata di classicismo. Fra le fonti evidenti della tragedia si citano l'*Edipo re* sofocleo con qualche reminiscenza dell'*Antigone* e di altre tragedie greche, la *Canace* dello Speroni e l'*Orbecche* del Giraldi Cinzio. Infine il Crocioni formula, come mai prima aveva fatto, anche un chiaro giudizio sulla poesia del Bombasi. I versi della tragedia sono "*parchi, solleciti e sostenuti*" ed anche "*rispettabili, concisi e concettosi, di artista fine, non di poeta*". Se è inevitabile notare in queste conclusioni l'influsso

²⁵¹ G. Crocioni, *La drammatica a Reggio nell'Emilia nel Rinascimento*, in "Studi di letteratura italiana diretti da Erasmo Percopo", vol. IX, 1909, pp. 88- 222

dell'estetica crociana, bisogna però sottolineare che l'idea forte dello studio consiste nell'aver posto l'accento sugli elementi di innovazione che rendono la tragedia di *Alidoro* precorritrice della riforma della fiorentina Camerata dei Bardi.²⁵²

In anni più recenti il critico americano Salvatore Di Maria mette in discussione alcuni diffusi pregiudizi sulla tragedia italiana del Cinquecento,²⁵³ partendo da quello che condanna senza appello i tragediografi italiani come “slavish imitators lacking originality”, innanzitutto per la loro pedissequa fedeltà ai materiali narrativi del dramma classico.²⁵⁴

Di Maria, ovviamente, non nega che fonte dell'*inventio* tragica rinascimentale sia, in via quasi del tutto esclusiva, la tragedia greca e latina, ma modifica positivamente il valore di questa constatazione in relazione allo specifico significato e alla nuova funzione che i modelli antichi vengono ad assumere nell'ambito della rappresentazione rinascimentale. Un passo del *Successo dell'Alidoro* dimostrerebbe che la scelta di rappresentare nell'*Alidoro* “cose note”, ovvero di argomenti ben conosciuti, sarebbe stata fatta consapevolmente per consentire agli spettatori di concentrarsi meno sul complesso intreccio della tragedia e più sulle novità della rappresentazione.

Con evidente forzatura Di Maria applica estensivamente a tutta la tragedia un articolato discorso, con tanto di implicazioni estetiche, che il Bombasi costruisce

²⁵² Id. *L'Alidoro o dei primordi del melodramma*, in “Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria dell'Emilia Romagna”, III, 1938, p.17 e ss.

²⁵³ S. Di Maria, *The italian tragedy in the Renaissance. Cultural realities and theatrical innovations*, Lewisburg, Bucknell University Press (London: Associated University Press, 2002).

²⁵⁴ Questa posizione critica tradizionale è sintetizzata con chiarezza dalle autorevoli parole di Marvin Herrick che asserisce: “ *The Italians did not succeed in modernizing their neoclassical tragedies...they remained imitators of Seneca, Euripides, Sophocles, Virgil and Ovid in the sense of copyist*” (M. Herrick, *Italian Tragedy in the Renaissance*, Urbana, University Press of Illinois, 1965)

in realtà intorno alla questione degli Intermedii della tragedia. Gli intermezzi sono da condannare perchè “*fuor dell’arte e con poca ragione introdotti, come quelli che lievano il verisimile all’azion principale, e che implicano la mente co ‘l divertirla dal corso della favola*”.²⁵⁵ Il Bombasi, perciò, si preoccupa immediatamente di rendere inoppugnabili tali assunti facendoli discendere, con cristallina applicazione della proprietà transitiva, dai precetti della *Poetica* aristotelica: “*Se Aristotele, come pessime danna quelle favole, alle quali le loro digressioni non sono congiunte, o verisimilmente, o necessariamente, ora è credibile che molto più dannerebbe, le quali non hanno sorte alcuna di conformità o d’attinenza fra loro*”.²⁵⁶

Un saggio recente di Margherita Fratarcangeli ha poi di nuovo spostato l’attenzione su un aspetto del Bombasi già evidenziato dal Tiraboschi, ovvero l’interdisciplinarità dei suoi studi e i suoi variegati interessi in campo culturale.²⁵⁷

L’ultimo importante contributo alla riscoperta del Bombasi e al ristabilimento di un più equo giudizio sulla sua opera lo ha dato lo studio di Alberto Cadoppi *Gabriele Bombasi letterato reggiano (1531-1602)*. Il Cadoppi con acribia e finezza restituisce un ritratto completo del Bombasi, umanista di vasta cultura, uomo politico a contatto con tanti dei maggiori personaggi dell’epoca e curioso delle novità che si susseguivano nei vari campi dell’arte. Come vero emblema di questa poliedrica personalità viene giustamente indicato l’*Alidoro*, opera ingiustamente dimenticata: nell’impresa dell’*Alidoro* il Bombasi ebbe modo di

²⁵⁵ *Il Successo...* op. cit. , p. 36.

²⁵⁶ *Ivi*, p. 38.

²⁵⁷ M. Fratarcangeli, *Gabriele Bombasi: un letterato tra Annibale Carracci e Odoardo Farnese*, in “Paragone-Arte”, XLVIII, 15-16 (1997), pp. 112-130.

sperimentare la tragedia come genere letterario nuovo e come intreccio di vari linguaggi artistici.²⁵⁸

²⁵⁸ A. Cadoppi, *Gabriele Bombasi letterato reggiano (1531-1602). Una vita tra l'Ariosto, il Correggio, i Farnese e i Carracci*, Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi (Sezione di Reggio Emilia), 2010

3 NOTA AL TESTO

3. 1 IL MANOSCRITTO

Il testo dell'*Alidoro* è trasmesso da un testimone unico, manoscritto cartaceo del secolo XVI di mm 255x245 circa, custodito nella Raccolta Drammatica Curti 141/4 - Inventario Topografico, presso la Biblioteca Municipale "Panizzi" di Reggio Emilia.

Il codice è stato rilegato nel Novecento con una copertina di cartone telato blu che porta impressi centralmente il nome dell'autore Gabriele Bombasi e, poco sotto, con caratteri più grandi il titolo "*ALIDORO*". Lo compongono in tutto 65 carte (più una di guardia all'inizio e una alla fine) segnate in modo discontinuo a partire dall'incipit della tragedia con numerazione duplice e discordante posta negli angoli superiori (a penna la numerazione antica dalla pagina 4 alla 118, ultima del testo; a lapis quella più recente dalla pagina 1 alla 119, penultima del testo); risultano bianche le cc. 1, 4, 65. Nei fogli, tutti con sette vergelle, rifilati e della medesima misura, si riscontra la presenza di tre differenti filigrane: 1) àncora inscritta in un cerchio con stella a sei punte soprastante; 2) scudo con fila verticale di tre piccole lune; 3) scudo, sormontato da giglio a tre petali, con un leone rampante e piccolo giglio a tre petali sotto la zampa anteriore sinistra²⁵⁹. La

²⁵⁹ Non si può non notare l'analogia che intercorre fra le filigrane 2 e 3 e lo stemma di Gabriele Bombasi posto nella cappella da lui fatta erigere nella chiesa di S. Caterina ai Catinari a Roma.

filigrana 2) sembra conforme a una serie di filigrane utilizzate a Parma, Reggio Emilia, Modena, Ferrara, fra il 1525 e il 1590.²⁶⁰ Coperta e fogli di guardia non contengono note di possesso o altre indicazioni utili.

Il foglio 2r riporta la titolazione cinquecentesca *ALIDORO*, a caratteri ricalcati in stampatello maiuscolo, seguita sotto dalla iscrizione *TRAGEDIA* con caratteri leggermente più piccoli a stampatello maiuscolo ricalcato. La facciata reca anche la seguente nota scritta dal sacerdote reggiano Giacomo Vezzani: “TRAGEDIA. Del signor Gabriele Bombasi, Academico Trasformato, da nuova cura e molta diligenza del signor Asdrubale Bombasi (essendo stato prevenuto e impedito il padre dalla morte) rivista, ornata e non poco abbellita, per essere stato gentiluomo non meno del padre nella toscana e latina favella, nelle quali eccellentemente ha scritto, intendentissimo, come si vedrà dall'opere che un giorno usciranno alla publica luce del Mondo, che furono da lui, poco avanti la morte, raccomandate a me, don Giacomo Vezzani, che di presente ho scorso la presente tragedia e mi è paruta quanto alla favola, quanto all'ordine artificioso, alla gravità delle sentenze, alla scielta e alla maestà delle parole, degno parto di così elevato ingegno, qual ho inteso essere stato il signor Gabriele Bombasi, da me di faccia (per essere vissuto quasi sempre e morto in Roma in corte dell'Illustrissimo signor cardinale Odoardo Farnese mentre io era giovinetto) non mai conosciuto”. L’annotazione è stata evidentemente aggiunta posteriormente alla redazione del manoscritto, in quanto posta dal Vezzani negli spazi lasciati liberi da un ampio e complesso parafo spiraliforme tracciato a penna al centro della pagina. Lo stesso motivo ornamentale viene utilizzato nell’incipit degli atti e nelle didascalie; un fregio a

²⁶⁰ Ch. M. Briquet, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Genève 1907; Leipzig 1923² ; *The New Briquet, Jubilee Edition*, Amsterdam 1968.

penna più elaborato, una sorta di calato fiorito, marca la didascalia incipitaria del I atto (c. 5r).

Il primo atto (carta 5r) è preceduto da due didascalie indicanti il luogo della scena e la composizione del coro (c. 2v), i personaggi (*“Le persone che parlano”*) in ordine di apparizione (c. 3r). Segue una pagina recante l’argomento della favola (c. 3v).

Il testo, vergato sul recto e il verso di ogni carta con un inchiostro bruno uniforme e con una grafia dal *ductus* fluente e regolare, è disposto per endecasillabi nello specchio centrale della pagina con numero di righe variabile. Ogni facciata riporta in alto al centro l’indicazione dell’atto; in calce sul verso della pagina si trova come richiamo la prima parola intera della pagina successiva. Atti, scene, personaggi sono indicati con caratteri più grandi e ricalcati, impreziositi da fregi decorativi a volute; alcuni capilettera sono messi in risalto con grafia impreziosita da svolazzi, quasi a suggerire un’indicazione per la stampa.

Vengono impiegate regolarmente le forme tachigrafiche in uso nel XVI secolo, così come l’ortografia presenta le caratteristiche comuni agli altri testi dell’epoca. Alcune parti del manoscritto sono lacunose perché macchiate e danneggiate dall’acidità o dall’ossidazione dell’inchiostro (soprattutto la c. 29 che sul recto riporta a penna il numero 47 e a lapis il numero 49). Irrimediabilmente perduto l’ultimo verso aggiunto a piè di pagina della c. 7v e il primo della c. 8r, a causa della rifilatura dei margini.

Correzioni e aggiunte, di diversa consistenza e importanza, sono state giustapposte in linea ai versi con la medesima scrittura calligrafica, altre sono state apportate a margine, sotto e sopra la linea di scrittura. Si può congetturare,

anche grazie alla comparazione con la grafia di altri autografi tardi di Gabriele Bombasi, che queste ultime siano il frutto di una fase correttoria ulteriore, databile fra gli ultimi anni del secolo XVI e quelli iniziali del secolo XVII, quando l'autore ormai in età avanzata risiedeva stabilmente a Roma.

La confusa numerazione delle pagine, la mancanza dei cori, evidenziata al termine dei primi quattro atti dalla presenza di fogli bianchi e, inoltre, nell'atto IV dalla didascalia *Coro*, l'annotazione in calce al primo atto "*aliqua deesse videntur*", la stessa tipologia delle correzioni che sono, per parafrasare il Vezzani, di ornamento alla tragedia, nonché l'intera veste grafica del testo (titolazioni, didascalie, parole di richiamo, fregi ornamentali, etc...) farebbero pensare che il *codex unicus* dell'*Alidoro* della Biblioteca "Panizzi" sia un idiografo, contenente varianti d'autore, in allestimento per la stampa e, comunque, già sottoposto a una elaborazione quasi completamente compiuta da parte dell'autore.

3.2 CRITERI DI EDIZIONE

1. *Testo*

1.1 La presente edizione riproduce a testo l'ultima lezione del manoscritto cartaceo del sec. XVI in Racc. Dramm. "E. Curti" 141 4 - Inventario Topografico, Biblioteca Municipale "A. Panizzi" di Reggio Emilia.

1.2 Gli elementi paratestuali (nota introduttiva, argomento della tragedia, elenco dei personaggi e didascalie) vengono riportati nella medesima posizione che occupano nel manoscritto, uniformandoli graficamente in corpo e carattere ed integrandoli se lacunosi in parentesi uncinata (< xyz >).

1.3 Sul margine sinistro si introduce per i versi una numerazione pentadica che progredisce senza soluzione di continuità di atto in atto; per i brani in prosa si adotta una numerazione pentadica delle righe rispettando diplomaticamente gli *a capo* del manoscritto.

1.4 La numerazione delle pagine non coincide con le numerazioni discontinue e imprecise del manoscritto, quella a penna cinquecentesca e quella a lapis apposta in età recenziore.

2. *Apparato*

2.1 Nell' apparato si rappresentano tutte le correzioni del manoscritto in relazione all'ultima lezione che viene accettata a testo.

2.2 L'apparato è distinto in due fasce, la prima delle quali segnala separatamente le varianti alternative.

2.3 Ogni nota dell'apparato è contrassegnata dal numero del verso o della riga a cui fa riferimento. Una nota relativa a una porzione di testo su più versi consecutivi adotta come riferimento topografico il numero del primo e dell'ultimo verso in oggetto.

2.4 Dopo il numero del verso in riferimento è riportata la porzione di testo interessata da variante, delimitata da una parentesi quadra chiusa, alla quale fanno seguito le varianti espunte.

2.5 Quando la sezione di testo in variante è troppo lunga se ne riporta per brevità solo l'inizio e la fine, intervallati da tre puntini. Due o

più varianti comprese nel medesimo verso vengono separate da uno spazio tipografico e da una linea verticale.

2.6 Per illustrare le modalità e la topografia delle varianti in apparato si ricorre al corsivo in corpo minore e si utilizzano abbreviazioni (v. *infra*, Abbreviazioni) anch'esse in corsivo ed in corpo minore.

2.7 Si ignorano in apparato le varianti interpuntive, grafiche e puramente formali, lo scioglimento delle abbreviazioni tachigrafiche, se non quando organicamente e significativamente collegate all'espunzione di una variante.

3. Criteri di trascrizione

3.1 La trascrizione è improntata a un criterio moderatamente conservativo e introduce, in sostanza, gli ammodernamenti grafici necessari a una immediata intelligibilità del testo.

3.2 L'interpunzione cinquecentesca, incongrua nella scelta dei segni e meccanicamente stereotipata nel loro posizionamento, viene corretta e integrata secondo le consuetudini moderne e le esigenze della sintassi teatrale.

3.3 Le maiuscole, largamente impiegate nel manoscritto, sono state abbassate a minuscole secondo le attuali regole ortografiche, fatta eccezione per gli etnonimi, latinamente maiuscoli indicando anche popolazioni antiche; abbassate anche le lettere capoverso che l'antica scrittura produce (salvo sviste) sistematicamente in maiuscolo.

3.4 Accenti e apostrofi sono utilizzati con criterio moderno. Si abolisce l'antica accentazione meccanica di ogni monosillabo; si introduce la distinzione fra accento acuto e grave; si mantengono atoni i nessi analitici subordinanti (ex. **poi che, ben che**) che si alternano alle rispettive forme sintetiche (ex. **poiché, benché**).

3.5 Viene apposta la dieresi laddove risulti necessario distinguere due vocali consecutive in due distinte sillabe per integrare un verso altrimenti ipometro; il segno diacritico circonflesso (^) viene apposto per segnalare l'avvenuto troncamento o apocope di una forma verbale.

3.6 Per i composti (anche per le preposizioni articolate) si rispettano le oscillazioni del manoscritto fra forma analitica e sintetica.

3.7 Le interiezioni vengono corrette secondo la corrente ortografia.

3.8 Si adotta una grafia moderna introducendo la **v** “ramista” al posto della **u** prevocalica, il nesso **zi** al posto di **ti** prevocalico, la lettera **i** o **î** al posto di **j** finale; si abolisce, peraltro, l’ **h** etimologica o pseudoetimologica, al principio e all’interno di parola (anche nei digrammi del tipo **ch, ph**) e si conserva **et** (trascritto anche da nota tironiana) solamente in posizione prevocalica. Si mantengono a testo le oscillazioni cinquecentesche tra forme scempie e geminate.

Abbreviazioni e segni

1	<i>agg.</i>	aggiunto
2	<i>as.</i>	scritto a fianco di una lezione cancellata
3	<i>cass.</i>	cassato
4	<i>da</i>	ricavato in parte da
5	<i>dx.</i>	destra
6	<i>inf.</i>	inferiore
7	<i>ins.</i>	inserito
8	<i>interl.</i>	interlinea
9	<i>marg.</i>	margin
10	<i>ms.</i>	manoscritto
11	<i>pag.</i>	pagina
12	<i>prima</i>	lezione precedente cassata
13	<i>ricalc.</i>	ricalcato
14	<i>ric. da</i>	ricavato in parte da
15	<i>sn.</i>	sinistra
16	<i>stl.</i>	sottolineato
17	<i>sps.</i>	soprascritto a lezione cancellata
18	<i>sts.</i>	sottoscritto a lezione cancellata
19	<i>succ.</i>	successivo/a
20	<i>sup.</i>	superiore
21	<i>tratt.</i>	tratteggio
22	< . >	lacuna di una lettera
23	< ... >	lacuna di una porzione di testo
24	^{1,2,3}	in nota un numero in apice indica le fasi di elaborazione del testo in successione

4. *ALIDORO*

Tragedia in cinque atti di

Gabriele Bombasi

Le persone che parlano:

Furia infernale
Nutrice di Cordilla
Consiglier di Lemprizio
Coro d'inglesi
Cordilla, figliuola di Lemprizio
Lemprizio re d'Inghilterra
Capitano di Lemprizio
Nunzio dell'oracolo d'Apollo
Cameriero di Lemprizio
Ammirante di Scozia
Alidoro re di Scozia

La scena è nel cortile del palazzo reale di Londra
Il coro è di uomini di Londra

Argumento della favola

Lemprizio (che, ucciso il re Lormano suo fratello, si fece poi re d'Inghilterra) ebbe un figliuolo che, subito nato, per ischivare atrocissimi avvenimenti che dall'oracolo eran predetti di lui, fu in una picciola cassa, da chi avea commandamento d'ucciderlo, per men crudeltà nel mare nascosamente gittato; onde, capitando al lito di Scozia, da quel re che un successore bramava fu a caso occultamente trovato e per figliuolo nudrito e per tale creduto ed Alidoro nomato. Questi in Inghilterra giovinetto innamoratosi di Cordilla figliuola di Lemprizio (che allora aveva il nuovo regno occupato) e di lei divenuto con secretezza marito e avutone un figliuolo, non potendo, fatto già re di Scozia, ottenerla da Lemprizio, che ad altro re destinata l'aveva, per forza d'assedio lo stringe a promettergliela; ma, dopo, intendendo e certificandosi a pieno lo stesso Lemprizio come il genero Alidoro era non men suo figliuolo che Cordella, furiosamente a lei dà la morte; per la cui vendetta vien ucciso dal re Alidoro, il quale, inteso poi il suo occulto nascimento insieme con l'inceste sue nozze e col parricidio, volontario in perpetua prigionia miserabilmente si chiude.

Atto Primo

Scena Prima

Furia

Eccoci, dal profondo orrido abisso,
ove notte perpetua e pianto alberga,
al fruttifero pian de l'ampia terra,
che del tetto del ciel s'adorna e copre.
5 Eccoci, ove convien l'estrema prova
far del nostro furor; qui, tra' mortali,
questa altera città Londra è nomata,
del britannico impero antica sede;
Londra, che da l'assedio intorno cinta
10 del giovinetto re di Scozia, langue
d'arida fame e moribonda giace.
Qui lo scettro suo tiene e leggi avere
Lemprizio di sua man col sangue ha scritto,
quel Lemprizio rapace, empio tiranno,
15 ch'avido di regnar e d'oro ingordo,
Lormano, il buon fratel, fellone uccise;
quel novo Licaon, quel inumano
sprezzator de gli Dei, per cui mandate
Furie d'inferno siam d'Ira ministre
20 a dar tremendi di giustizia essempli.
Perché dunque inegual l'opra non resti
al supremo voler che '1 tutto regge
«e a noi di nostro oprar dà premio e pena^a,
resta che, pria questa apparente imago
25 da noi spogliata, sconosciute andiamo
per l'albergo real spargendo i serpi
che natura ci diede, orridi crini,
il cui morso e venen quel cor penetri;
ove al nostro desir ragion contrasti,
30 il senso lusinghiero inganni e vinca
e se pietà s'opponne, allor versate
quanta in Atreo di crudeltà versaste!
Oggi d'immanità null'arte o studio
neghittosa si stia, tutta s'adopri.
35 Io, che d'esservi scorta impresa ho tolto,
se non fo molto più, diamisi colpa
non di pigra o di vil (che poco fora)
ma di cortese e di pietosa insieme;
ch'io no '1 rifiuto, anzi, da me convinta
40 di tanta fellonia, chieggió castigo.
Diasi dunque principio e tal sia '1 fine

^a sps. e de l'oprar altrui dà premio e pena,
31] as. a o de pietade a larga man versate

che, benché sian del mondo in tutto esclusi

i miseri Britanni, il lontan mondo
tosto l'intenda, inorridisca e tremi.

Scena Seconda

Nutrice, Consigliero

<NUTR:>

45 O avventurosa sorte: eccomi incontro
già '1 consiglier del re che fra sé parla.

Cons:

Nostro umano saver pur poco intende!
De' genitori miei mi dolsi un tempo,
ché dopo avermi tal ne l'arti instrutto
50 che de gli effetti onde è natura industrie
erami al senso ogni cagione aperta
e scorgea per qual via virtude oprando
altri a farsi qua giù felice arrivi,
m'avesser dato poi, com' uom del vulgo,
55 roco mormorador fra gl'altri in corte;
ma se contra di lor sparsi querele,
che ne i forti anni al faticar dovuti
già mi diero a servir reali altezze,
che devrò far di me che di beata
60 pace e di libertà me stesso ho tolto,
dandomi 'n guerra e 'n servitù sì grave,
ch'io non spero mai più tranquillo un giorno?
O de gli egri mortali egro giudizio!
Mentre de' Galli il re vivea, ch'or giace,
65 quanto il pregai, quanto il pregar gli amici
che, poiché nel servirlo erano i tempi
di mia vita miglior volando scorsi,
donasse almeno a breve età cadente
di cara libertà gli estremi frutti;
70 ma quanto ei scarso fu, fu largo il fato;
perché quant'ei negò (volge omai l'anno)
dato mi fu, col suo morir, da morte.
Così, di servitù sciolto e leggiere,
né consigliar, né governar con senno
75 mi rompea dolce a mezza notte il sonno;
e mentre «ecco^b io vivea vita sì dolce
nel primo de' miei studi antico albergo,
non so qual mi mettesse invido nume
del basso inferno a novo re nel core,
80 perché la tarda libertà gustata

57 dovuti] *da* dotti

^b ecc'

(al cui valor oro o città non giunge),
 la disusata servitù novella,
 fra disagi di fame e d'aspra guerra,
 qui, dove (lasso!) a imprigionarmi io venni,
 85 fossemi al collo poi più grave giogo.
 Ma perché del mio error tanto mi doglio,
 se il tardo lamentar raddoppia il duolo,
 se la vita mortal non mai s'acqueta?
 90 E non è sotto il ciel uom ch'aggia tanto
 a sue voglie e pensier fortuna amica,
 che non lodi l'altrui, biasmi il suo stato?

Nutr:

S'io non turbo, signor, gli alti pensieri,
 onde per l'altrui ben siete ogni or desto,
 la cagion spiegherò ch'a voi mi mena.

Cons:

95 A servir voi, ch'a la reina foste
 madre di latte, or di consiglio siete,
 et oblige e desir sempre mi stringe.

Nutr:

Or ch'a voi per consiglio ella mi manda,
 oblige sarà forse.

Cons:

100 Io come posso
 a chi col biondo crin precorsi ha gli anni
 del canuto saver porger consiglio?

Nutr:

105 Non vi spiaccia d'udirmi e vi fia noto
 quanto in vostra virtù confida e spera;
 e ben che fia da un sogno, è però sogno
 che più che visione il cor le preme.
 E se pur vi parrà che sì gran donna
 l'opra e 'l vostro saver a maggior uopo
 dovesse riserbar, l'orror soverchio
 che le fa forza al cor con voi la scusi;
 110 e vi sovenga ancor quanti altri sogni
 turbar d'alti gran re le menti eccelse

Cons:

< ... >

fuori de 'l comandar e questo aspetto

Nutr:

106-113] *agg. nel marg. inf. dopo preme* 106 E se pur] *as. a e pur se* 108-109 soverchio/che] *da ch'eccede/e*

115 Mentre sta mane risorgea l'aurora,
 nunzia del giorno, a discacciar la notte,
 fu la reina mia Cardilla oppressa
 da grave sonno, incontro a cui non valse
 di gelosi pensier nemico stuolo.
 E gli occhi a pena chiusi, eccole innanzi
 120 l'amata genitrice (o la sua imago),
 lacero il petto, il crin disciolto e scinta
 (così racconta ella dolente il sogno),
 che forte la scotea gridando: « O figlia,
 che fosti a gl'occhi miei pupilla e luce,
 125 deh, non lasciar picciol momento al sonno
 in preda i lumi! Neghittosa sorgi
 e i materni ricordi a pieno osserva,
 ché con troppo tuo danno il tempo vola.
 Da l'oracol d'Apollo infausto nunzio
 130 porta a te, figlia, et al fedel tuo sposo,
 quanto portò mai d'infelice il Fato
 a chi più di miseria esempio visse,
 s'avvien ch'al re l'empia risposta ei renda.
 Al re che, di furor ebro, in quel punto
 135 fia di ragione e di pietà rubello.
 Rompi dunque gli indugi e tal t'adopra
 che non riveli il messaggier l'occulto
 e novo caso al mio crudel marito,
 per cui gelido orror tutta m'agghiaccia.»
 140 Più volea dir, ma da singhiozzi rotto
 il suo dolce parlar ebbe qui fine.
 E perché ne la figlia il desir crebbe
 d'aviticchiarle ambe le braccia al collo,
 ruppesi il ^csogno e come fumo od ombra
 145 l'amata genitrice in aria sparve.
 Per questo di spavento e d'orror sogno
 Cardilla, che d'ogn'ombra adombra e trema
 (da fortuna nemica oppressa è tanto),
 mandami desiosa in fretta a voi
 150 che di senno e di fé vincete ogn'altro,
 sicura già che nel suo dubbio stato
 il partito miglior da voi fia scelto;
 ma d'ogni altro il miglior, cred'io, che fora
 (scusimi il molto amor se ardita i' parlo)
 155 indurne il re, con ragion vive e preghi,
 a non tener sì degno amante a torto

^csonno

122 racconta] *da* racconta 134 di] *sps. a* dal

privo della sua amata e lei di lui.

Cons:

Di quel ch'io deggio e ch'io desio soverchio
è ch'io ragioni, onde il parlar volgendo
160 là dove più convien, vi dirò breve
ch'essendo il re già di mandar fermato
là dove spira profetando Apollo,
me mandò prima (la memoria fresca
forse n'avrete) ad Alidor qui fuori,
165 ove d'assedio la città circonda,
per ottener passo sicuro e scorta,
quando che fosse, al destinato messo.
E perché riportai risposta quale
ben sperar si dovea, mandossi in fretta
170 quel fido messaggier che troppo indugia.
Questi col dimorar davami noia,
né col tosto venir or mi consola,
poiché tutto da lui par che si tema
quanto contra di noi minaccia il sogno.
175 E per rimedio ho di trovar pensato
uom di spirto e d'ardir sì pronto e scaltro,
ch'uscir osi di Londra e gir tant'oltre
che 'l messaggiero incontri e tal l'informi,
ch'ove prevegga la reina offesa
180 nel riferir al re sia cauto e destro
e quanto può (salvo l'onor) le giovi,
ché chi percote il figlio il padre ^duccide.
E non prenda di ciò cura o disagio
ella, né voi, ché 'l dever mio m'è noto.
185 E tosto andrà che l'emispero imbruni,
onde possa fra l'ombre irne furtivo;
né vivrò già però sciolto e sicuro,
qual uom che neghittoso il sonno alletti,
ma nel periglio suo sempre più desto,
190 che per farci cader so quanti il mondo
tenda ascosi lacciuoli e reti ordisca;
ella in tanto dal cor sgombri la doglia.

Nutr:

Degna a punto è di voi, non d'alcun altro,
tanta aita e consiglio, ond'ogni grazia
195 aspettatene pur da chi la deve.
Ma se tanta appo voi miei preghi han forza,
dite qual vi raccolse e qual vi diede
quel generoso re grata risposta,
acciò che chi mi manda anco l'intenda.

^doffende

179 prevegga la] *prima* prevegga a la

Cons:
 200 Non è lingua mortal che tanto vaglia,
 onde sol vi diro, ma dirò poco,
 ch'a la mia giunta e al mio parlare aprirsi
 vidi ne gli occhi suoi sereno il cielo
 e 'n sembiante real lieto rispose:
 205 «Del mio gran re so ch'ogni dubbio è posto
 nel maritaggio a me turbato e rotto,
 onde pur mandi e suo desire adempia,
 che, s'io turbassi altrui ricorso al Cielo,
 del soccorso divin mi farei 'ndegno;
 210 e se celeste fu (come fu) '1 foco
 ch'arse i santi desir, non può spiacermi
 che nodi sovra nodi il ciel raddoppi.
 Né dubio avrò giamai, che '1 divin nume
 de la pronuba Dea che strinse il laccio,
 215 sì concordi voler divida o scioglia».
 Quindi ei promise al destinato messo,
 che già pronto era e di partir accinto,
 oltr' il passo sicuro, onore e pregio.

Nutr:
 220 Novella tale e di quel re sì degna
 più per altrui che per me stessa ho cara;
 ma se del primo intento altro rimane,
 piacciavi di tornare ove lasciaste.

Cons:
 225 Al sentier tralasciato, ecco, io ritorno:
 per far ch'al re d'Ibernia il re conceda
 la figlia, omai tutto il mio studio e l'opra
 donna i' prometto e di pigliarne impresa,
 or ch'ogni dubbio mio per voi m'è sciolto;
 e già tentato avrei, tanto m'affligge
 il veder questi regi ambo distrutti.
 230 Ma perché (non ha guari) a la reina
 chiedendo il re se volentieri e lieta
 sposa in Ibernia andria, nembo importuno
 di lagrimoso umor lasciò cadersi,
 fra me del suo voler dubbio divenni.
 235 E soggiungendo il re: « Non mi dai dunque
 in risposta, figliuola, altro che pianto?»,
 la tarda lingua allor sciolse e rispose:

224 - 229] *interl. a* d'indurne il re ch'al re di Scozia omai / la figliuola conceda avrei
 tentato; / ma, del voler di lei dubbio, m'astenni. / Or consiglio cangiar, prenderne
 impresa, / meglio instrutto da voi prometto e giuro, / tosto che qual vorrei benigno
 il trovi. ^{230 - 232} a la reina ...importuno,] *interl. a* il re chiedendo / se lieta e
 volentier sposa e reina / ella in Scozia andria, nembo importuno /

240 «Sempre il vostro voler a me fia legge
(come è ben dritto), o mio signore e padre». Ma subito tornar lagrime tante
ad irrigarle il sen, che detto avreste:
«Sommo desio di compiacerne il padre
move la lingua sì, ma non già '1 core».

245 Nutr:
Riverenza e timor ch'ella ha del padre,
questi et altri maggior cagiona effetti
e '1 suo molto desir fa parer poco.

Cons:
Avrian forse fra lor datasi fede,
qual racconta Alidoro, onde sian giunti
di matrimonio ancor non che d'amore?

250 Nutr:
Fede tale è tra lor che due son uno,
né si puon disunir se non per morte.

Cons:
Vostro dir par che accenni essersi uniti
con secreto imeneo nel casto letto.

255 Nutr:
E già de l'opre lor la fede è viva,
e vivo è '1 testimon benché secreto.

Cons:
D'opre tanto gelose e sì celate,
convien che voi, voi secretaria fida,
la viva fede e '1 testimonio siate.

260 Nutr:
Poi che l'alta reina ha in voi tal fede,
qual a vostra virtù ben si conviene,
non crederò già mai, ben ch'io commetta
santo secreto a voi, di farle offesa.
265 Volge dunque, signor, già '1 secondo anno,
(deggio dirlo, o tacer? deggio pur dirlo,
poi che parlando a voi so con ch'io parlo)
che di lor nacque ascosamente un figlio,
figlio che 'n fronte il suo natal non tace.
E quest'è '1 testimon, questa è la fede
ch'io v'accennai del maritaggio e l'opra.

270 Cons:
Ai, che mi dite, donna, e ch'ascolto io?
Dunque tanta fra voi fece dimora,
e tanto ebbe Alidoro agio e baldanza,

che di sì accorto re poté la figlia
unica trar a le sue voglie ardenti?
275 Deh, poiché m'è per voi palese il fatto,
non mi si asconda o mi si taccia il modo,
che per servizio altrui, non per mia voglia,
caro avrò di saver come già venne
in Londra e come in ambi duo s'accese
280 questa tanto d'amor vivace fiamma.

Nutr:
Per compiacer vostro desir a pieno,
comincerò dal dì che spento giacque
quel ch' i celesti Dei qua giù mandaro,
perché del re l'idea, mostrata apena,
285 se ne tornasse al cielo, o giorno acerbo!
Piacque a voi così, Dei, non spiaccia a noi.
Nel tempo dunque che Lemprizio uccise
il suo maggior fratel Lorman, che 'l freno
dolce stringeva et allargava al regno,
290 perché tutti mandar principi e regi,
nunzi e legati a rallegrarsi a gara
del novo acquisto, adulatrice schiera,
di Scozia il re vicin l'unico figlio
Alidoro mandò (tre saran gli anni
295 a la dolce stagion che desta amore)
a innamorar di sua sembianza il cielo,
ond'invaghito anco Lemprizio il tenne
con tal ossequio e sì paterno affetto
a forza di suoi preghi in Londra un tempo,
300 che voce era commune, era credenza
ch'a la figliuola sposo et a sé figlio
scielto l'avesse e successor nel regno.
Questi, che di beltà tanta e sì nova
Cardilla ad or ad or mirar potea,
305 arse tutto di lei, ella di lui;
e come avea nel ciel disposto il fato,
l'anel si dier secretamente e fede.
Ma più che mai de l'avenir in forse,
geloso amante assecurar bramando
310 de l'incerte sue nozze il dubbio stato
(a mille ingiurie di fortuna esposto
finché non giunge al consumato fine),
giunti mille sconiuri e preghi a preghi,
con tal sola ragion la vinse e seco
315 come sposo di lei secreto giacque,
se ben vi giacque una sol volta a pena,
poi ch' onesto desir non più chiedea.
Ma ch' un alma real di così digna
e legitima fiamma arder potesse,
320 fra tant' agi e delizie e giochi e danze,
in giovinetta età, qual maraviglia?

Se 'nfin l'austero re dolce divenne,
 e come padre a lei figlia l'esempio
 diede d'amare e con l'esempio ardire?
 325 Per raddoppiati nunzi intanto sparse
 la fama, che del mal sempre è più vaga,
 come di Scozia il vecchio re giacea
 con poca speme di salute infermo;
 ond' Alidor già di partir costretto,
 330 acciò ch' al padre moribondo i baci
 ultimi dar potesse e chiuder gl' occhi,
 a la reina mia, che poco dianzi
 gravida si sentia, farla per moglie,
 vivo o morto quel re, chieder promisse,
 335 come se pria di maritaggio nullo
 fosse stato fra lor detto o pensiero;
 consigliò a fin di non destar favilla,
 onde Lemprizio di furor n' ardesse.
 Giunse del partorir il tempo e nacque
 340 questo fanciul (né se ne avide il ^{hh}cielo^{hh})
 che, non senz' arte de la reggia tratto,
 fu di tal donna a la pietà commesso,
 che con zelo materno il nutre e cura,
 senza saver l'un genitore o l'altro.
 345 Di Lusitania il re la fece intanto
 addimandar per moglie al padre et egli
 tosto quanto chiedea tutto promise.
 Onde di Scozia l'orator giungendo
 per le nozze medesme, ebbe in risposta
 350 ch'avendo la figliuola a un re promessa,
 di più disporne in sua balia non era.
 A sì trista novella il fido amante
 e caro sposo i preghi ardenti a' preghi,
 (ma sempre indarno) e i nunzi a' nunzi aggiunse,
 355 sì che poi fu di palesar costretto
 la data fé fra l'uno amante e l'altro,
 che stringea lor d'indissolubil nodo,
 così tentando al disperato intento
 alcun novo rifugio, all'or che vide
 360 ogn'altra speme sua tornar fallace.
 Ma il re via più sdegnossi e da lo sdegno
 (siami lecito a dirlo) al furor corse,
 né udir degnò, non che cercar riscontri,
 stimandola menzogna a fin maligno
 365 di conseguir o d'infamar la figlia;
 onde con parole agre e con disprezzo,
 che gli animi real cotanto offende,
 gli diè repulsa e di svenarla prima

^{hh} il cielo *stl.*

322 Se 'nfin] *da* Se fin 356 fè] *ins.* 364 fin] *sps. a f<..>*

370 che concederla a lui giurò per Giove.
Ruppe a risposta tal il freno usato
il giovinetto re, né soffrir volse,
del suo rival gli alti apparecchi intesi,
ch'altri de la sua donna il preggio avesse.

375 Onde ristretta ogni sua forza e senno
e de gli amici suoi (che molti furo,
per la giusta cagion di tanta impresa
e per l'odio commun ch'al re si porta),
quell'essercito invitto in un raccolse,
con cui, parte nel mar, parte su 'l lido,
380 la bella armata ruppe e assedio pose
a quest'alma città ch'un tempo visse,
et or ben si può dir ch'è morta e giace.

Cons:

Avea desio di ragionar più a lungo,
donna, con voi, né volontier vi lascio;
385 ma perché s'avicina e forse è scorsa
l'ora che per usanza il re mi chiede,
salir convienmi a le sue stanze, dove
forse a' nostri desir potrebbe anc' oggi
porger sorte e favor benigno il Cielo;
390 ma non son già per scior legno né vela
s'io non sento spirar aura tranquilla,
ché ben di tanto golfo il rischio intendo.

Nutr:

No, no (guardimi Giove!) anz'io ve 'l cheggio,
che chi 'n punto nol coglie, onde tal ora
395 di più ch'altri nol chiede altrui fa dono,
come sdegnoso e forsennato uom fora,
da incrudelir ne la figliuola a morte.
Già per minor cagion nel maschio figlio
(come troppo fu ver) ce ne diè segno.

Cons:

400 È degno di pietà chi è novo in corte;
quinci è ch'io non intendo e non sovienmi
altro figlio del re fuor che Cardilla.

368-369 prima...Giove.] *as. e sts. a* ¹prima / per Stige anco giurò che cangiar voglia
²ancor / disse e giurò pria che cangiar mai voglia. 390 legno né vela] *stl.* 397 ne la
figliuola] *da fin ne la figlia* 399 ce ne] *ce sps. a ben* 400 pietà] *stl.*

Nutr:

405 Altro n'ebb' un ma de la vita a pena
tocca col picciol piè la prima soglia
fuor mandossi a morir, poiché voce era
che devea di sua man dar morte al padre:
onde (già son più lustri) estinto giacque
con la memoria sua d'oblio nel fondo.

Cons:

410 Or mi sovien che come sogno io n'ebbi
in Gallia il suon, ma suon fugace e lieve,
perché Lorman regnava e di Lemprizio
non tenea (come poi) gran ʽcura^e il mondo.

Aliqua deesse videntur.

^e stima

403 ebb'un] *da* ebbe un

ATTO SECONDO

Scena Prima

Cardilla reina, Nutrice

Card:

O quanto a l'opra et a l'amor tuo deggio,
cara nutrice mia, nutrice e madre.

Nut:

415 Alta reina ^fe da me tanto amata^f
che, s'a l'amor mirassi, io direi figlia,
torto mi fa vostro parlar cortese,
ché vostro è il comandar, mio l'ubedirvi;
e se pur tanto fo, fo quanto io deggio.

Card:

420 Del suo saggio consiglio a noi fu dunque
non pur cortese il consigliere e pronto,
ma con l'opra eseguirlo anco promise?
E a i forti omeri suoi (dormendo noi)
la grave salma e perigliosa impone
425 di scieglier, di dispor, di mandar uomo
ch'el temuto da noi nunzio riscontri
e l'amonisca a star ben desto e pronto
quanto più può per mia salute e pace,
onde l'annunzio suo non rechi il danno
430 che sì grave e vicin minaccia il sogno?
Né ben pago di tanto, anco promette
altri uffici col re, perché s'acqueti
al decreto fatal che 'n ciel fu scritto?

Nut:

435 Tutto ha promesso e con sì vivo affetto,
ch'io '1 scemerei, se di ridirlo osassi.

Card:

Oh, benedetto il dì propizio e il vento
che felice il condusse a i nostri lidi,
poiché de l'opra sua tanto è cortese.
Io da quel dì che '1 vidi anco l'amai,
440 ché, se ben novo e di lontan venia,
di virtù lo splendor luce in instante

^fe a me sì dolce e cara

425 di provvedere a' nostri danni e insieme / di procurar col re c'omai
s'acqueti *agg. e cass.* 432 uffici *su* uffici 436 e] *ins.*

e la bellezza sua fa tosto amarsi.

Nut:

445 Di gran servo e fidel faceste acquisto,
poich'egli è tal, che malignar non osa
contra la sua virtù l'invida corte.
Quindi diaseli fede e vi sia ^ga mente^g
^hché sì^h com'io vi prego ei vi consiglia,
a non lasciar che lo spavento e 'l duolo
tanto pigli di voi possente impero.

Card:

450 A l'apparir di così orribil sogno
(ch'al mio sposo fedel tanto minaccia)
ogni intrepido cor tremante fora.

Nut:

Piaccia pur sempre al ciel ch'ogni mal vostro,
dolce reina mia, sia sogno et ombra.

Card:

455 Pria ch'Alidoro al mio gran re giungesse
e nel mio sen novi pensier destasse
(secreto solo a la tua fé commesso),
eran posti in non cale i sogni e l'ombre,
e le chimere lor moveanmi a riso;
460 scariche di pensier correa le notti,
né pur d'un sol sospir vento amoroso
il seren del mio cor rendea men chiaro;
ma ben tal si cangiò mio stato allora,
che non ebbe il mio cor già mai più pace.
465 Tu, che nel mio secreto alberghi, il sai,
che se ben tregua han gl'occhi, il core ha guerra.

Nut:

Ahi, che dite reina? E come è gita
in oblio quella gioia, onde vi piacque
lieta dirmi talor: « Se fra selve aspre,
470 del patrio nido e del mio regno in bando,
tra crude fere in servitù vivessi,
lieta sempre vedrei quel dì felice
che col largo favor de gli alti Dei
agli occhi miei sì caro oggetto offerse;
475 né di vittima andrian fraudati i tempî
quel dì, principio a sì gradite cure ».
Ahi come mai, reina, in voi fu spento

^ga cuore ^hcosì cass.

446 diaseli] *da* diasegli 461 un sol sospir] *stl.*

sì dolce ardor, ond'avampaste un tempo?

Card:

Non si spense l'ardor, anzi s'accrebbe:
480 né quand'io bea di Lete anco l'oblio,
rimembranza sì dolce unqua fia spenta.
Già non nego però che 'l dì felice,
onde tanta mi nacque al cor dolcezza,
non avesse principio interna guerra
485 di speme e di timor, non men che fuori
d'ascoso pianto e d'apparente riso.
Da indi in qua l'alma in sospir rivolta
scacciò da gli occhi ogni riposo in bando
e divisa da me tal or fui tanto,
490 che restai pietra e freddo ghiaccio ardendo.
Tu, più d'ogn'altra amante accorta, il sai,
che dicesti gelosa (oimè): « Cardilla,
qual sollecita cura è che vi affanna? »
Io, che d'Amor non conosceva pur orma,
495 né di suo vol la via, respondea (lassa):
«Non conosco il pensier ch'oppressa tiemmi,
e m'erge anco talor volando al cielo».
Ahi, da la selce e dal focille uscite
eran già le faville, onde s'accese
500 l'ineinguibil mio vivace incendio,
ma sì cheto e furtivo (oimè), ch'apena
io me n'avidì, all'or ch'era già presso
senza rimedio a incenerirsi il core;
ben nel interno mio l'ardor sentia,
505 ma qual da destro arcier ferita a morte
cerva fugace che nel fianco asconde
de la saetta il ferro e scorre errando
de la cagion del suo martir incerta,
tal trafita io d'amor non sapea quale
510 fosse nel petto mio ferita impressa.
Tu mi chiedesti all'or se saria forse
prima fiamma d'amor giunta al mio core,
e da richiesta tal desta m'accorsi,
sì ch' io risposi: « È amor, amo nutrice!
515 Da quell'ora fatal che in Londra giunse,
questo novello re stammi al cor fisso,
sì dolce ogn' or che me medesma oblio,
e l'ore che fra me sto sola e chiusa
lunge da lui, sì che non l'odo o veggio,
520 più gli son presso e più l'ascolto e miro.
Suo divin portamento ogn' or m'è innanzi
e mi sovien qual ei comparve adorno
sul leggiadro destier, come da gli occhi
spira grazia celeste e come narra,

480 quand'] *su* quando 514 Sì ch'io] *sps. a* e io

525 giovinetto reale, illustri imprese.

Nut:
 Nel fiorir de' begli anni amor sovente
 i primi ardor così di furto accende.

Card:
 Ma benché 'l cor d'inusitate pene
 fosse poi fatto albergo (oimè), felice,
 530 troppo felice er' io, se 'l Lusitano
 con tant'ardor non mi chiedea per moglie.
 Quindi i maggior miei mali ebber radice;
 onde, allargando a maggior pianto il corso,
 fatti fur gl'occhi miei notturni fonti,
 535 che, se fosser veduti, a le mie pene
 acquisterian troppo pietade e fede,
 perché, come ben sai, troppo, oimè lassa,
 troppo tosto gli fui dal re promessa.
 E se 'l vero mio sposo e fido amante
 540 di fede tanta e di valor non era
 qual ei mostrò quando il rival rompendo
 il ceruleo del mar tinse in vermiglio,
 da la forza del padre er'io costretta
 (rischio che a rimembrar d'orror m'agghiaccia)
 545 a le nozze mentite irne impudica.
 Ma sian, quali elle son, l'empie mie doglie
 (che né lingua o pensier è che l'agguagli),
 sia de le pene mie sola cagione
 il mio sposo Alidoro e per lui solo
 550 sia pur che gli occhi lagrimando i' chiuda;
 non fia già mai che 'l destinato giorno,
 dolce principio a sì graditi affanni,
 non mi sia più d'ogn'altro in pregio e caro,
 nel rimembrar quel bel sereno e 'l sole
 555 ch'ogni nube dal ciel ebbe dispersa.
 Ma perchè 'l sogno mio stammi al cor sempre,
 o mia nutrice, e rio destin s'oppone,
 per involar fors'a' rimedi il tempo,
 né per novelli oggetti indi si svolge,
 560 piacciati che di lui sol pensi e parli:
 ché qual vid'io la genitrice afflitta
 su l'alba in sogno or più che mai mi sveglia
 e di tardanza i miei rimedii accusa.
 Quindi, deh, torna e al consiglier ricorda
 565 qual breve spazio a gran periglio è dato.
 Altri diria ch'a miei desir son madre
 troppo pietosa e i miei voler vo' troppo,
 ma nol dirai già tu ch'amor te 'l vieta.

Nut:
 570 Andrò reina (e già pensier n'avea),
 ché del mal vostro ogni ben lieve dubbio
 esser più che certezza al cor mi deve.
 Ma se mia fede e servitù pôn tanto,
 in guidardon ben vi riecheggio e prego
 che scacciando il timor lieta speriate,
 575 poi che i sogni son vani e non men vana
 è la speme e '1 timor che da lor nasce.

Card:
 Pur di sì fatti sogni ebber già tema
 antichi re la cui memoria è viva
 e troppo vi seguir temuti effetti.

Nut:
 580 Già negar non si dee ch' a sogno infausto
 fato infausto tal or anco non segua,
 che come a l'Austro irato acqua e tempesta
 e talor segue il sol ch'arde e sfavilla,
 585 così seguono al sogno e lieto e tristo
 or contrarii gli effetti ed or conformi.

Card:
 Benché '1 sogno novello ogn'altro avanzi
 di spavento e d'orror, timor m'accresce
 che non veggon giamai sogno alcun lieto
 i miseri occhi miei, s'avien che vinca
 590 lor di vigilia o di stanchezza assedio.

Nut:
 Se de' pensier del dì son figli i sogni
 e se veggliando il cor mai sempre ha guerra,
 come in sogno sperar si può mai pace?

Card:
 595 Pregherò '1 ciel che con miglior fortuna
 sì gelato timor da me si tolga;
 né (se tale avran forza i preghi e i voti
 che da me ponno uscir più caldi e vivi)
 rimarrò di placar l'ira temuta,
 se pur tanto a' miei danni arma furore.

Nut:
 600 A gli alti Dei troppo son cari i preghi,
 né si deon tralasciar, sian pur tranquilli
 o sian gli animi lor di sdegno armati.

592 *ins. in interl.*

605 Mentre dunque n'andrete, andrò secreta
al saggio consiglier del re che sempre
volentier, sua mercé, par che m'ascolti,
e per voi dolce ogni fatica abbraccia;
questo non già perché terror m'assaglia
o perché io stimi il sogno altro che sogno,
ma perch'abbia il cor vostro onde s'acqueti.

610 Card:
Così giova e convien né più s'indugi.
Va, ch'io so ben che la tua fé co 'l senno
che vince ogn'altro or vincerà te stessa.

Nut:
Giunta al tempio con voi ratto mi volgo.

615 Card:
Lampa chiara del mondo, occhio del cielo,
dal cui vivo splendor qualità prende
co' be' lumi sereni anco la casta
Delia tua suora, onde la notte aggiorna
e del predire hai non errante il dono,
mentre a gli altari tuoi sacri m'invio,
620 deposto del furor l'arco ministro,
l'amorosa tua lira oggi riprendi
e 'n vece di saette il plettro aggiungi.

Nut:
A tempo ce n'andiamo: ecco, il re viene.

Scena Seconda

Lemprizio, Capitano

<Lemp:>
625 Tu, capitan (ch'io non so ben se prima
forte, saggio o fedel chiamar ti deggia,
poi che tanto oprato hai) le basse mura
riveder e munir potrai, che stanno
del Tamigi corrente a l'onde esposte.
Ma voi statemi pur da lunge alquanto,
630 e così potrem noi parlar poi sciolti,
senza temer d'ascoltator infido
che, nostri detti riportando, rechi

625 ti] *ricalc.* 637 *sps.* *ad aspettar non mi giova invito o sferza*

spavento a' nostri ed a' nemici ardire.

Cap:

635 Lungo il fiume le mura omai son quali
le chiedete, signor, munite e forti,
ch'a far per voi quel che da me sovienmi,
non mi giova aspettar ch'altri mi sproni.
Anzi (se quel discorso oggi non erra
che per lungo osserrar poco errar suole)
640 a l'assalto sfidar anco potreste
chi stando di lontan vi mira e latra.
Ma che pro, s'al nemico in cor non cade
il magnanimo ardir d'assalir noi?
In vece di battaglia e d'arme ei vole
645 del disagio e digiun per virtù sola
che la vittoria a ritrovarlo corra
in fin dentro a i ripari e l'incoroni;
e sicura v'andrà, stando noi chiusi,
l'un de l'altro il morir mirando e a morte
650 col terror nostro il suo furor crescendo;
onde ad assalto inaspettato e fero
repente uscirne e con virtù far noto
che 'l britannico ardir non è ancor morto
consiglio stimerei, ch'a gli altri tutti
655 di prudenza e d'onor togliesse il pregio
senza far di virtù l'ultimo sforzo.
Da chi vago è d'onor morte s'aborre;
combattendo, cader con l'arme in mano
dolce fu sempre ed onorato pregio;
660 ma non moremmo noi o, se moremmo,
dolce precorrerà vendetta e gloria.
Ben vilmente morrà quella vil turba⁶⁶²
assalita repente, o almen darassi
precipitosa a ricercar latebre
665 ed a l'incontro i guerrier nostri, ch'ora
come in carcer leon rinchiusi stansi,
d'ira e di duol febricitanti e tristi,
racquisteran tutto il vigor perduto,
e di quella vil gregge in mandre avezza
670 e nel suo lezzo infracidita avranno,
col far di lor macello, ampia pastura.
Voi 'l vedrete, signor, vedrallo il mondo:
la fortuna gli arditi aiuta e i forti,
né soffrir sa virtù ch'altri la vinca.

662 turba] *as. a gente* 681 campioni] *stl.* 690 qual] *ms. quel*

675 Oltre ch'avrem necessità, che l'arme
 e l'astuzia e l'ardir movrà per noi;
 necessità, che non ha scampo o speme,
 dar la vittoria a chi moria già vidi.
 Già di me non mi duol, né ciò mi spinge
 680 fuor de l'usato a ragionar tant'oltre,
 ma duolmi ben che l'avanzata gente
 a tante diseguali aspre battaglie,
 se fra rivi di sangue e monti d'ossa
 mai non puòte morir, muora or di fame,
 685 senza dar di virtù gli usati esempi.
 Quindi, commosso, ho commandato e voglio
 che 'nvece di giovenca o di bidente,
 cadan oggi al macel duo miei corsieri,
 ambo vostri campioni, ambo occhi miei,
 690 per sostener, qual più ch'io posso in vita,
 tanti ch' illustri segni in guerra han dato
 e d'onori e trofei fur meco a parte.

Lemp:

Il tuo consiglio in ogni parte è tale,
 che quanto io penso più, più degno il trovo
 695 e già l'eseguirei, tanto m'aggrada;
 se non che, troppo a la fortuna in ira,
 d'errare ogn' or, di dar sollazzo ho tema
 a chi sta sempre ad accusar intento
 or d'imprudenzia or di viltà chi perde;
 700 onde, ogni rischio a mio poter fuggendo,
 vorrei pur che 'l soffrir fosse mio schermo,
 oltre che ria necessità m'insegna
 quel che (lasso) imparar già mai non seppi.
 Ben mi ramento (e la memoria è fresca)
 705 d'aver giurato a i sacrosanti altari,
 ove fur testimoni uomini e Dei,
 ch'io non vo' ch'Alidoro abbia Cardilla,
 fin che col mio mortal l'anima duri,
 bramando pur che mia parola avesse,
 710 come da re venia, real fermezza.
 Ma poi ch'a me nullo refugio avanza,
 fuor che genero aver costui, mi sento
 piegar non poco (io ti rivelo il core);
 e per far ciò con men rossor, da lunge
 715 pio pretesto pigliai d'esser costretto
 del sacro Apollo a ricercarne il voto;
 il qual poi ch'al venir già troppo indugia
 e fa di noi la fame orrida strage,
 (la fame al male alettatrice e scorta),
 720 sto già pensando d'abbracciarlo in pace,

e qual genere mio di fargli invito;
 ch , bench  stiami al cor l'ingiuria impressa,
 detto   prudenza il secondar de' tempi
 e non con nave disarmata e frale
 725 forsennato nocchier ir contra scogli,
 mentre ne l'ocean fan guerra i venti.
 E chi, per contentar l'empia, mordace
 rabbia del cor non sa soffrir n  vuole,
 pentito se ne lagna allor che prova,
 730 dal suo regno lontan, mendico essiglio.
 L'esser pergiuro, mancator di fede,
 sordo, mutolo, cieco e vil mostrarsi
 per alcun tempo e trangugiar l'incudi
   duro s ; pur vien virt  stimata
 735 quando ci  sol pu  stabilir l'impero,
 com'or posso dir io ch'aiuto o schermo
 al mio stato caduco altro non veggio.
 Questo sia dunque or mio rifugio e scampo,
 s'altro pensier non mi distorna e smove
 740 come far suol, tanto inconstante or vivo,
 e del successo abbia l'arbitrio il fato.
 E che pi  far poss'io? Ch'aspettar deggio?
 Mancanmi gi  color che pi  mi furo
 larghi d'offerte e di dover pi  astretti:
 745 perfida, ingrata turba, or che 'l tempo era
 di provar la lor f ! Vote son l'arche
 de l'oro, un tempo ragunato e storto
 con miei tanti sudori e strida altrui,
 l'oro di cui la guerra ingorda   tanto,
 750 insaziabil lupa, empia vorago.
 E quel che (lasso) ogni miseria avanza,
 mancanmi gl'alimenti al viver parco,
 anzi al vitto, infelice, onde ogn' or stommi
 gelido per timor che la reliquia
 755 del famelico volgo in me s'aventi
 e mi laceri vivo, or che vedianci
 ad or ad or cader l'un l'altro come
 fronda che nel autun gi  sente il verno.
 Questo a morte chiamar m'invita e sforza,
 760 e fa che come augello al sol nemico
 fuggo del d  la luce e notte attendo,
 per involarmi ov'io non oda e vegga
 strida, ululati, moribondi e morti.
 Infelice citt  che ne pur basti

721 di fargli invito] *stl.* 730 dal suo] *da* poi dal

765 co' vivi tuoi a sotterrar tuoi morti!
 Tu più patria non sei, che perduto hai
 del partorir, madre infeconda, il frutto,
 e a' cittadini tuoi ch'a stuolo a stuolo
 corron ad arricchir di Pluto il regno,
 770 città né patria sei, sei tomba a' morti!
 Ma tu, che d'esser giusta orgoglio hai tanto,
 perché tanto mi lasci a dietro, o morte?
 Tu, che con egual piè batter ti vanti
 le regie torri e le capanne umili,
 775 a supplizio maggior forse mi serbi?
 Non è supplizio ꝛa le mie pene egualeⁱⁱ?
 Questo non ti ritardi, anzi t'affretti:
 già la miseria mia, ch'è giunta al sommo
 e ne lo stato del mio mal trionfa,
 780 ben scender può, ma più salir gli è tolto.
 Deh, fossi in vece del fratel mio morto,
 quando lieto sperai salirne (ahi, lasso,
 da me nulla di più si spera o vuole)
 ch'or non vedrei quel che veder convienmi.
 785 O di stato real gioia fugace!
 O bugiardo splendor, che tanti acciechi!
 Quanto mal vi conobbi e prestai fede!
 Ben conosco or quant'è più dolce e giova
 spenger la sete in bel cristallo o vetro
 790 che ne l'oro temer sempre il veleno.
 Ma no '1 conobbi allor né seppi (ahi, lasso)
 che se fortuna in alto mar più regna
 che 'n bassa valle, anco più fera abbatte
 i dorati palazzi e l'alte torri,
 795 che le case private e' tetti umili.
 Ma poi ch' a stato tal (miser) son giunto,
 che sempre ne' miei mali il peggio aspetto,
 se '1 già preso partito avien che manchi,
 tu fedel capitan, deh, meco soffri
 800 (se pur fia d'uopo) ogni disagio e morte;
 ché se vivremo e se per me fortuna
 volge fronte, giamai fia per te volta.

Cap:
 Per onor né alcun mal né morte i' temo
 che d'ogni mal è il fine e premio arreca
 805 a chi nel ben oprar la vita ha speso;
 onde o seconda o sia fortuna avversa,
 non fia già mai che la mia fé vacilli.

754 reliquia] *stl.* 774] *ric. da* < ... > le regie torri 776 a le mie pene] *stl.*

780 gli è tolto] *as. a* non puote 787 prestai] *sps. a* rendei 795 e' tetti] *da* e i tetti

796 ch' a] *ric. da* che a | miser] *stl. a tratt.* 803 né] *ins.*

Lemp:
Tua fede a gli occhi miei più ch'l sol luce
E se tanto potrò, vedrallo il mondo,
810 ma volgianci a le mura: omai non lice
che più m'appiatti entro l'albergo, è tempo
ch'a la turba languente omai si porga
se non scampo e salute almen conforto.
In tanto il tuo pensier per me stia desto,
815 ché ne' gran dubbi è da pensar, né a caso
deliberar devria chi tanto arrischia;
e se quale è '1 bollor entro il mio petto,
altri il vedesse fuor come il prov'io,
pietà m'avria, chi è di pietà rubello.

ATTO TERZO

Scena Prima

Lemprizio, Consigliero, Capitano

<Lemp:>

820 Benché legge o decreto anco il permetta
(ingiustissima legge, empio decreto),
devea Cardilla, unica erede e figlia,
senza me padre e re prender marito?
A me, Cardilla, a me sì grave oltraggio
825 in tale età? Né riguardar che padre
tenero non fu mai quant'io ver' lei?
Ch'io 'l dirò pur, bench'ira il cor ne senta
e vergogna di fuor la fronte accusi:
per aver troppo in lei rivolta, ah! lasso,
830 ogni mia tenerezza, ogni mio senso,
di crudel contra gli altri acquistai fama.
Poscia potendo al Lusitano unirsi,
potentissimo re di lei bramoso,
di Scozia un picciol re prender dovea?
835 Ch'illegitimo figlio anco è creduto?

Cons:

Già non voglio, signor, colparne amore
per iscusar chi con dolor s'accusa,
se ben amor di saver spoglia i saggi
e di fortezza i forti, onde ciò parmi
840 che indegno sia di meraviglia in donna,
nido e regno ove amor nasce e governa.
Né vo' d'illustri eroi l'esempio addurvi
ch'a basse ancelle per amor s'uniro,
ch'antichi o novi annoverando essemi
845 fariasi ingiuria a la memoria e al senno
che vi fa singular fra regi eccelsi.
Ma s'egli è ver (com'è pur ver, mio sire)
che nel re cor reale è maggior pregio
che grandezza di regno o copia d'oro,
850 il cui dominio è di fortuna in mano,
vi dirò ben che di sua età non veggo
re maggior d'Alidor, s'Europa i' miro.

Lemp:

Se congiunte non son e non van pari
con l'animo le forze, ah! come tosto

853-855 son...cade] *ric. da* sono né van di pari / con l'animo real le forze
<...> / ah!, quanto un senza l'altre ha vita breve

855 l'un pregio e l'altro s' avilisce e cade!
Poco giova il poter ove ardir manca,
poco l'ardir ove il poter non trovi.

Cons:

Quanto minor d'ogni gigante appare
un pargoletto nano, ancor ch'in alto
860 l'un sovra l'alpe stia l'altro su 'l piano,
tanto io terrei che 'l generoso core
soverchiasse l'abietto, ancor che posto
quegli in bassa fortuna e questi in alta.
Ma il re di cui parliam (se dritto stimo)
865 non mi par di fortuna in sì vil stato
che non possa di sé dar alti essempli
di poter e d'ardir, or che su 'l fiore
de' suoi verdi anni ha 'l suo rival già rotto,
che con gente venia tanta e sì bella.
870 Se de' potenti re scioglier la lingua
non è soverchio o temerario ardire,
direi, signor, che 'l re di Scozia avanza
di forza e di valor quel re sì come
la bella gente sua ruppe e sommerse.

Lemp:

875 Da l'aver quel gran re rotto e sommerso
il suo poter non si discerne o scopre,
ché da' Norvegi e da' Svevi algenti,
e da quanti ho nemici in tanta impresa,
e genti ed oro ed ogni aiuto ottenne:
880 onde fra tanti il suo valor fu 'l meno
e senza i panni altrui nudo il vedresti.

Cons:

L'aver con arme e con tesori altrui
cotanto oprato il suo valor non toglie
né 'l fa minor, ché 'l gran poter si scorge
885 più ne l'aver in sua balia le voglie
di chi possiede i regni e pronto ha l'oro,
che ne l'aver propri tesori e regni;

865 in sì vil] *stl. a tratt.* 873 *sts. a* di grandezza e poter → di forza e valor quel re
sì come 880 valor] *sps. a poter* 883 valor] *sps. a poter*

890 e il re che con virtù del regno allarga
i suoi stretti confin s'apprezza, l'altro
ch'i larghi stringe è com' uom vil negletto.

Lemp:
E se quanto al poter pur m'acquetassi,
illegitimo essendo, anzi non figlio
natural di quel re né de la moglie,
895 ma supposto figliuol, anco vorrai
che sì mal nato a la mia figlia aspiri?

Cons:
Anzi come di lor non nato o stirpe,
di maggior nobiltà lo stimo e pregio.

Lemp:
Tu la sola virtù nobiltà stimi
e de la scola di color rassembri
900 discepolo fedel, giurato allievo,
che de gli avoli re sprezza i nipoti.

Cons:
Di tal scola non son, né mi par saggio
chi di vestigia altrui si fa seguace,
se non vede ragion che lor sia scorta.
905 So che virtù, con lo splendor de gli avi
Continuando, a' pronepoti apporta
la tarda nobiltà che 'l mondo apprezza.

Lemp:
E vorrai sostener ch'altri nascendo
d'alto seme reale, ignobil nasca?

Cons:
910 Questo non già, ma se vi aggrada (o sire)
l'intento oscuro or vi farò più chiaro
e quel ch'è parer mio forse fia vostro.

Lemp:
Già con molto desio t'ascolto, or parla.

Cons:
915 Dico, signor, che d'Alidoro il padre
non può saver né imaginar mortale,
se divino volere altrui no 'l scopre;

888 virtù] *sps. a valor* 890 com'uom vil negletto] *sps. a per viltà negletto*

ma ben di sapere io potrei pregiarmi,
 né fallace già fora o scarso il pregio,
 se 'n chiusa cassa ei pargoletto infante
 920 dal re d'Ibernia fu nel mar trovato
 che lungo il lido era quel giorno a caso
 con la moglie a diporto e a punto come
 fanciulletti cogliean sparse conchiglie
 (favola parrà, o sire, e pur fu istoria);
 925 e credendola nave a l'onde esposta
 da pavido nocchier che 'l fu di scorte,
 de l'armata vincente forza e legge,
 d'impovertir pria che finir sua vita,
 ne la cassa dal ciel sospinto al lido
 930 il fanciul ritrovò spirante ancora,
 ch'a gli occhi suoi parto divin s'offerse:
 onde con fé non vacillante e viva
 come don l'accettò ch'espresso e chiaro
 a i lunghi preghi suoi da Dio scendesse.
 935 Ma chi del suo saver porria dir parte?
 A lo stupore, al folgorar repente
 del miracolo tanto e sì bramato,
 l'allegrezza in tal modo al cor restrinse
 che né pur mente umana il caso intese,
 940 acortissimo re, per poi mostrarsi
 a' pretendenti ed a' vassalli vero
 natural padre al ritrovato figlio.
 Intanto ei fa risonar la fama
 come del parto ne i dolor penava
 945 la moglie: ed ecco da la regia udirsi
 del supposto fanciul pianti e vagiti,
 che qual figlio del re mostrossi al regno.
 Ben da principio meraviglia mosse
 il caro sì ma non sperato parto;
 950 e quindi il dubbio a' ver forse allor nacque,
 che de' parenti suoi vi tien sospeso.
 Ma fu nel regno successor gridato
 con publiche allegrezze e onori usati
 a i primi de lor re nascenti figli,
 955 senza pur di menzogna ombra o di frode
 (tanto l'inganno ebbe artificio e sorte),
 fingendosi dal re celata ad arte
 la gravidanza, ad ischivar l'inganno
 de gl'indizii bugiardi, onde alcun tempo
 960 col palesarla in van n'ebbe già scorno.

922 *sps. a* < ... > / che quel dì con la moglie era a diporto /
 e sgombrando dal cor pensier noiosi / lungo il lido spumoso entrambi come
 946 supposto] *ms.* <..>posto 947 qual figlio del re] *ric. da qual* <...> figlio
 948 mosse] *ms.* mo<..>e

Lemp:
Se favola non fu, favola sembra;
ma di secreto tal chi ti diè parte?

Cons:
Di Gallia il re (che da quel re l'avea)
tanto secreto a la mia fé commise.
965 Regi che furo in ogni lor fortuna
per cagion di regnar di fé congionti,
cagion sola che i re lega e congiunge.

Lemp:
Se pur è ver, quasi impossibil parmi
che a noi di sì vicin giunga sì tardi.

Cons:
970 Vero è, signor, e 'n testimon del caso
l'eccelso tempio al gran Nettuno eresse,
(che, scorto di lontan, ne l'onde affida
l'affannato nochier, sì che devoto
fa tregua a i remi e le ginocchia inchina)
975 ⁱin cui del mar le deità vedreste
da dotta man sì colorite e sculte
che nulla più che 'l favellar s'aspetta,
ma tacendo, anco il lor tacer ragiona.
Del vasto dio la natural imago,
980 quasi altero colosso, in mezzo splende
d'indorato metal; né, qual ei suole,
col tridente produr sembra il corsiero
(come industro scultor sovente il finge),
ma di sua mano a le salse onde affida
985 in bella conca il pargoletto infante
che 'n culla ignudo rassomeglia Amore,
il cui novo atto a meraviglia induce,
e, chi n'intenda, la cagion non trova.
E perché 'l vero anco più fede acquisti,
990 quel re (che fu de le scienze amico
e de la lingua lor natia perito)
Alidoro il chiamò, nome non prima
ne la stirpe real né altrove inteso,
ma formato da lui, ch'altro non suona,
995 ne l' attico sermon, che "del mar dono".
Or da questo, signor, chiaro assai parmi
che d'Alidoro il gran natal discopre,
nobiltà non real, ma che trascende,

ⁱ quivi

974 inchina *as. ad* atterra

come celeste ogni terrena altezza.

Lemp:

1000 Caso novo (io no '1 nego) or mi riveli,
o fedel consiglier, e quel che 'n mente
tornami di quel parto e de' sussuri
che se ne udiro, e di quel tempio eretto
con tant'arte e ricchezza, e del novello
1005 nome formato ed al figliuolo imposto,
sento cangiarmi di pensiero e vero
tutto stimar quel ch'io stimai menzogna.

Cons:

Poi che '1 morto mio re notizia n'ebbe,
a riverir tanto figliuol si diede,
1010 come de gli alti Dei legnaggio o seme
qua giù mandato a 'far germogli^j in terra,
non men che '1 forte Alcide o '1 pio Troiano,
o i gemelli del Tebro al lido esposti.
Quinci il fanciul con disusati onori
1015 fu dal creduto padre anco nudrito,
a semidio più ch'a mortal dovuti,
e s'avesse a quei re permesso il fato
di rimirarlo or vivi, omai cred' io
gli avriano altari e più d' un tempio eretto.
1020 Io poi che veggio, anzi pur vede il mondo,
'qual posta ha baseⁱⁱ a gloriosa fama,
col mio re morto di veder già parmi
altra prole di lui che '1 mondo regga,
altra città capo dell'altre e donna,
1025 e novo domator ch'i mostri atterri.
Quinci io dicea che, non essendo ei figlio
del morto re, sua nobiltà non cade,

^j propagarsi ⁱⁱ qual base ha posto

999 ogni] *prima* real 1016 dovuti] *da* douti 1021 posta ha base] *stl.*

anzi più stende l'ale ^ket al ciel s'erge^k.

Lemp:

1030 Ahi cieco e tardo! Al fin pur mi si svela
quella occulta cagione ond'io stupia,
e fra mio cor dicea: «Da qual ciel tanta
piove sovra natura a costui sorte?»
Strano al veder ed al soffrir più duro
pur mi pareva che minor forza avesse
1035 forze maggior sì dissipate e vinte;
or ogni meraviglia in me sia spenta
e miracol mi sia, come il terreno
più ci sostegna o ci ricopra il cielo.
Se l'usato saver meco era, ah! lasso,
1040 al mio maggior bisogno avrei pur scorto
che divino poter, non forza umana,
gente tanta sommerse e tanta ruppe:
ma per mie colpe ira e furor me 'tolse.

Cons:

1045 Non è saver quel che del ciel non scende,
anz' il nostro saver ci rende insani.

Lemp:

Oimé, troppo è pur ver, troppo l'imparo.

Cons:

Dunque, se forze tante incontro armate
vostro ardito valor mai non piegaro,
giusto è ben or che la pietà vi mova
1050 a gettar l'arme e ad abbracciar la pace,
raveduto e dolente, or ch'è pur chiaro
ch'arme e forze celesti a voi fan guerra,
oltre ch'ogni mortal ch'al ciel s'appone,
con le ruine sue se stesso opprime.
1055 Tanta ragione ogni ragione abbatte,
ond'è soverchio altra cercar; ma s'altri
ne l'umane ragion più senso avesse,
che poria più voler che 'n tale stato
genero racquistarsi un re possente,
1060 né del tesoro suo toccar pur l'arche,
poi che fuor che ¹la sposa¹ altro non chiede.
Genero non in speme o che s'aspetti
da non mature o mal fermate nozze,
ma ch'è già in atto e v'assicura il regno,
1065 che per le tante piaghe aspre e mortali

^k e al ciel s'appoggia. ¹ Cordilla

1055 abbatte] *as. ad atterra*

subita chiede o non mai più salute.
Per celesti rispetti e per terreni,
non più dunque, signor, siate sì duro
che 'nvidiate a voi stesso esser felice.

Lemp:

- 1070 A le vive ragion non è sì duro
ostinato voler che non si pieghi,
onde, poste in oblio l'offese e l'onte,
vo' per genero l'un, per figlia l'altra^{jj},
e perché in un baleno il ben risplenda
1075 (che differire il bene è un oprar male),
tu, consiglier, a la mia figlia reca
e di pace e di nozze il lieto annunzio;
e di' ch'a lei verrò per coglier tosto
de la gioia nascente i fiori e i frutti,
1080 la qual non vo' che d'alcun duol si mischi,
onde se ne stia lieta e del <pa>ssato
non sia chi parli o chi memoria serbi.
Esser la carne mia sol si rammenti,
esser mio vivo sangue, essermi figlia,
1085 poi che nome d'amor <no>n vi è più caro.

Cons:

L'indugiar d'un momento un'età sembra,
quindi vo ratto a lei ch'altro non brama,
ma per troppa umiltà tanto non spera.

Lemp:

- 1090 Tu, capitan, che ʹme dopo me sei^m,
vanne al campo scozzese ʹal reⁿ, ch'un tempo
tant'ebbi in odio, e riverente esponi
come annunzio dal Ciel tale or m'è giunto
ch'i miei primi pensier cangio e rifiuto,
tal del Ciel il destino esser già fisso
1095 e tale il voler mio saldo fermarsi;
ond'ei pur quando e come vuol se 'n vegna,
ché de la figlia mia sposo il raffermo
e de' Britanni regnator lo scelgo.
Securtà qual gli aggrada al venir chiedo
1100 e gli offri anco per arra ostaggi ed oro.

^mre dopo il re sei ⁿe a lui ^{jj}l'altra per figlia 1081 passato] *ms.* <..>ssato 1085]
stl. 1085| non] <..>n 1086 L'indugiar d'un momento] *ric. da* D'un momento
l'indugiar

Se perché schietto e sì spedito i' tratto
 tanti alti affari ei meraviglia prende,
 e tu dirai che mi formò Natura
 di lealtà non d'apparenze amico,
 1105 e che 'n ardor di guerra io trovar soglio
 la militar schiettezza atta e più nata
 a troncar capi d'Idra e scioglier nodi
 che le gravi imbasciate e 'l trattar cupo
 d'astuti ingegni ed al vantaggio intenti.
 1110 Questo anello al tuo dir credenza acquisti
 di carte in vece di mia man vergate,
 del cui sigillo ebbe notizia allora
 che 'n Londra dimorando ebbe ogni impero
 e di mie grazie dispensier divenne.

 Cap:
 1115 Felicissimo nunzio, al real cenno
 cupido di volar m'accingo al corso.

Scena Seconda

Lembrizio solo

Troppo ne' suoi voleri ebro ostinarsi,
 imprudenza maggior d'ogn'altra i' provo.
 L'ascoltar volentier chi saggio parla,
 1120 per far dal senso a la ragion tragitto,
 virtù trov'io ch'ogni virtude avanza.
 Chi consiglio non vuol, non vuol salute.
 Sempre l'intesi e mal mio grado il sento;
 ché se di Lusitania il re veduto
 1125 rotto e disfatto e a manifesti segni
 congiurati a' miei danni uomini e Dei,
 a consigli di pace il cor volgea,
 giunto non fora ove furor mi scorre.
 Ma s'io fui sciocco a mia salute ed empio,
 1130 ch'or di ciò più mi doglia, il tempo è scorso;
 né mi è picciol conforto or ch'io mi pregi
 da radice la febbre aver già svelta,
 ch'etico mi scorgea pian piano a morte,
 s'io non prendea dal consiglier liquori
 1135 al gusto amari, a la salute dolci.
 Questi (ben si può dir) mi sbendò gli occhi
 e m'additò destro sentier, scoprendo
 questo gran cavalier, schiatta celeste,
 oggetto a gli occhi miei fin qui conteso
 1140 come raggio di sol da nebbia ascoso;
 onde ogni gente mia meco or s'allegri,
 poi ch'oggi i pianti e le miserie han fine
 ed ha principio ogni salute e pace.

1145 Volga l'aspro flagel la fame altrove,
 or che sicuro il pin solcherà l'onde
 e '1 terren produrrà racemi e spighe.
 La sanguigna Bellona or l'empia sete
 spenga d'altro liquor, dolente ammorzi
 letal facella e la corazza e l'elmo
 1150 a le saggie api in miglior uso appresti.
 Di Marte ad uso i fabricati bronzi
 or dian di pace e d'allegrezza segno,
 ché la pazza discordia estinta giace;
 e se fia mai chi ravvivarla ardisca,
 1155 tal a l'arme britanne arme fian giunte
 «ch'avrà pena l'ardir al fallo eguale^o.
 Dunque, o di Londra, o di Britannia figli,
 e voi che di lontan guerrier veniste
 de la dura milizia a soffrir meco
 1160 tanti disagi e povertade e morti,
 serenate or le nubilose fronti,
 deponete il timore e l'odio e l'arme,
 ché n'è ben tempo e rasciugando il pianto
 v'apparecchiate a celebrar la pace
 1165 de' vostri incliti regi e l'alte nozze
 che per alto mistero in ciel s'ordiro.
 Ma non è questi il messaggier ch'or giunge
 da l'oracol d'Apollo? A tempo ei giunge.

Scena Terza

Nunzio, Lemprizio

<Nun:>
 1170 Via più ch'io non devea tardi ritorno,
 alto mio sire, ad inchinarvi umile
 e tardi il voto in queste carte io reco
 de l' oracol divin, non men che '1 detto
 de gli interpreti suoi dotti e fedeli;
 ma non già colpa mia che non vigilia,
 1175 non disagio schivai, sudor, né rischio:
 il lungo, incerto e solitario corso
 fu la sola cagion ond'io son tardo.

Lemp:

Tardi non giunge mai chi da Dio giunge
 e a tempo giunge ancor chi giunge a tempo

^o ch'al fallo avrà l'ardir la pena uguale

1150 *sps. a* in miglior uso a le saggie api appresti 1063 il] *stl.*

- 1180 d'allegrezza e di pace. Ho già Cardilla
ad Alidoro unita, ond' il suo regno
di pace al regno mio fia sì congiunto
che confusi fra lor più non discerno
Scozia da l'Anglia, anzi già duo son uno.
- 1185 Già non volea senza il divin consiglio
stringere il nodo al maritaggio ordito;
ma perché a restar vivo altro alcun scampo
non rimaneva al mio cadente impero,
non volontario hollo già stretto; e spero
- 1190 che 'l genitor di ciascun ben che nasce,
vive e cresce qua giù non n'avrà sdegno,
anzi amerà tanta salute e pace.
Tosto il vedrem, questo ancor sol cima,
a pareggiar di gioia alme beate.

Scena Quarta

Nutrice, Cardilla

- <Nut:>
- 1195 Se per secreto calle al tempio andammo,
(reina idolo mio, mortal mia Dea)
per via lieta e real ben tornar lice,
poi che tante preghiere e voti alfine
「felicissime^p al Ciel per voi son 「giunte^q.
- Card:
- 1200 O di tremenda e minacciosa aurora
(chi sperato l'avria) giorno beato,

che dopo il duol 「tanta la^r gioia adduci!
- Nut:
- 1205 Lagrimose e dolenti al venir fummo,
consolate al ritorno e liete andiamo:
lappola il seme fu, spiga la messe.
Chi può tanto Signor fuor che tu solo?

^p felicissimi ^q giunti ^r così gran

1187 altro alcun scampo] *stl.* 1191 n'avrà] *da averà* 1200] *sps. a* O di giorno
tranquillo alba felice 1201 *agg. in interl.* 1206 *ric. da* (Chi ... solo?)

Ma poich  '1 re nostro signor ben tosto
(come in suo nome il consiglier vi espone)
  per venirne a voi, fia ben trovarsi
1210 a l'albergo real pria ch'ei vi giunga,
onde indarno non saglia o indugio prenda.

Card:
Sol ne la reggia tua, Monarca eterno,
ricever si devea ben tanta gioia,
altrove no, poich  da te vien quanto
1215 di bene ha '1 mondo e di beato il cielo.
Questa ricca di grazie e densa pioggia
da tua pietosa e larga man trabocca
e se breve dimora al tempio ho fatta,
il re veduto e '1 suo volere inteso,
1220 di subito tornar piet  mi sprona.
N  a la gran moglie tua Giuno e sorella
voti de' doni miei gli altari andranno.

ATTO QUARTO

Scena Prima

Coro

Questo albergo real, perché sì cheto
e solingo rimane or che pur (lasso)
1225 fervid' esser devria d'opre e di gente?
Dunque di pace e d'allegrezza segno
non si apparecchia più? Non più s'attende
d'Ibernia il re ch'a le sue nozze arrivi?
Qual infedel, qual incostante Egeo
1230 mai fu visto di fé mancar sì tosto?
Io pur volgomi intorno e miro e cerco,
né trovo alcun se non tremante e muto,
ch'accennar pur non osa il duol c'ha dentro.
O mirabil effetto, o strano aborto,
1235 chi ti cagiona? O di qual madre or nasci?
Se l'alte nozze e l'aspettata pace
avean, qual si devea, ferma radice,
qual a' nostri desir restava (ahi, lasso)
di maggior bene oggetto? Era Lemprizio
1240 di miserimo stato al ciel salito
e d'Alidoro era ogni voglia arma;
moglie, regno, vittoria e pace avea.
Se non sono allor ben ciechi o ribelli,
pur venture abbracciar devean sì rare.
1245 Qual vi lusinga error, qual vi tradisce?
Parlo a voi re, se la cagion voi siete,
onde ogni nostro ben sia vetro e caggia.
Ma se mal non intesi, a punto é questi
quel camerier ch'andò col re turbato
1250 e minaccioso alla sua figlia in fretta,
onde potria volendo il dubbio sciormi.

1223-1225 *sps. a* Lasso, onde avien che sì solingo e cheto / ritrovo, oimè,
questo reale albergo, / or che ferver devria di gente e d'opre? 1499 se
non] *ms. senon* 1248-1251 *sps. a* Ma ecco il camerier che n'andò solo /
col re turbato a la sua figlia in fretta / poria questi (se vuol) di dubbio trarmi.
1228 *sps. a* il re di Scozia a celebrar le nozze

Scena Seconda

Cameriero del re, Coro

<Cam:>

Oimè, son fuori o pur son dentro ancora?
Lasso, chi mi ritien? Perché m'indugio?
So ben che l'ale a' piè metter devrei,
1255 «da le terre^s crudel fuggendo a volo;
ma come ciò poss'io, se non mi volga,
pallido prima a rimirar il rischio
e darne grazia a chi dal ciel servommi?
«Lasso me^t! E qual poss'io render mai grazia
1260 Che 'l tuo gran merto e 'l mio desire agguagli?
Qual offrir si potrà vittima o dono
agli altar tuoi che non sia indegna e vile,
liberal dispensier ch'a gli empì ancora
con larga mano ogni favor comparti?
1265 Tu, ben ch'altri, Signor, t'offenda e sprezzi,
non debito castigo al merto affretti,
ma qual padre benigno a dietro il serbi
e a terra i lumi di pietade inchini,
dissimulando onde d'error si toglia,
1270 com'io per te felice oggi in me provo.
Ma no 'l proverà già Lemprizio, ahì lasso,
che del proprio velen vago, com'aspe,
l'orecchia al tuo chiamar mai sempre ha chiuso,
onde ben chiede ogni ragion, ch' or provi
1275 (se non volse mercé) pena e castigo.
Ma chi move il mio dir a tanto oggetto
di tua pietà, di tua giustizia eterna?
Spero chiuder fors'io con picciol vetro
del profondo Ocean l'arene e l'onde?
1280 Non già, Signor, ché l'impossibil veggio,
ma di grato mostrarmi ardor m'accende
e spinge il dire ove pensier non giunge.

Co:

Troppo fuor de l'usato escono ardenti
i detti e i sensi di costui: conviene
1285 ch'altissima cagion gli ispiri e' detti.

^s da la terra ^t Misero
1273 mai sempre] *stl.*

- Cam:
 Se m'inducean l'aspre minaccie a l'empie
 scelerate sue voglie (o me infelice),
 in qual Sirte n'andrei deserta errando?
 1290 Fra cadaveri e vermi in tomba oscura,
 come da te, Signor, vivrei nascosto,
 se nulla al tuo veder s'asconde o copre?
- Co:
 Questo dir non è dir, ma nudo affetto
 (affetto di pietà pregno e d'orrore),
 onde convien ch'io mi discopra e chiegga
 1295 qual sia l'alta cagion che forza ha tanta.
 Signor, voi col pensier siete or sì lunge
 che né pur v'avedeste essermi a lato,
 e cheto stando ho meraviglie udite
 che mi fan di stupore orrida selce.
- Cam:
 1300 Se voi tal per me siete, io ch'esser deggio?
 Io che ne fui gran parte? Io c'ho veduto
 con gli occhi miei quel ch'impossibil sembra
 in fin tra crudi antropofaghi o Sciti?
- Co:
 1305 E terrete nel sen rinchiuso un verme
 che veneno mortale al cor vi rechi?
- Cam:
 Tosto al regno fia noto e noto al mondo
 (ma non già per mio dir) quel ch'or mi taccio.
- Co:
 Poiché tosto fia noto, almen devreste
 di sì breve dimora a me far dono.
- Cam:
 1310 Chi di misfatto il suo signor accusa
 se stesso reo d'infedeltà condanna.
- Co:
 Altri secreti a la mia fé fidaste;
 e se di lealtà fu vota o scarsa,
 silenzio tanto a gran ragion m'usate.
- Cam:
 1315 Troppo e con troppo ardor chiedete ed io
 a quel che non devrei facil son troppo:
 ma per aprirvi il cor che di duol scoppia,
 (potrò dirl'io, potrete udirlo voi?)
 vuol il re ch'oggi acerbamente muora
 1320 la reina Cordilla unica figlia,
 tal che 'l deuto e destinato giorno
 a le bramate nozze or si consacri

del acerbo suo fine al duol funesto.

Co:

Oimè che dite? E qual furor lo spinge?

Cam:

1325 No 'l so, né di pensarvi ebbi alcun agio;
sol a salvarmi il pensier mio fu volto
e non agevol fu, ma dura impresa.

Co:

Destinato v'avea, dunque, il crudele
a la morte con lei?

Cam:

1330 Peggio ch'a morte,
crudelissimo re, ma più possente
e via maggior di lui servommi e vivo.

Co:

A che coprirsi più? Se 'l più m'è noto,
ragion non vuol che mi s'asconda il meno.

Cam:

1335 Da l'oracol tornato il nunzio, a pena
non si tosto col re parlò che in fronte
l'allegrezza real cangiar si vide
più che tal or non cangia oscuro nembo
tranquillissimo ciel d'atra tempesta.
E fattosi chiamar l'antico Aglave,
1340 con cui parlò tutto affannato in vista,
fiamma infernal di Flegetonte uscita
gli si vide avampar nel fero guardo;
onde in prigione il miserello e 'n ceppi
che fosse condotto e ben guardato impose,
1345 frutti che serbar suole acerbi e duri
de la sua cena al fin la corte ingrata.
E me chiamò, ch'al bel soggiorno intanto
il seguitassi ove la figlia alberga,
dove (se giunto ancor dir no 'l saprei)
1350 de la sua voce il suon si fiero udissi
che d'entrar o fuggir in dubbio stetti,
benché poi lasso (mal mio grado) entrassi:
e veggìolo la spada omai dal fianco

1320-1323 *sps. a* l'unica sua, Cardilla amata figlia, / vuol che quel dì già destinato
(ai, lasso) / a così liete nozze or si consacri / del suo martir e de la morte al pianto.

1335 *sps. a* ei avendo col re parlato alquanto 1340 *sps. a* con cui pur ragionò ma breve
e basso 1343 – 1344 onde...fosse] *sps. a* onde che 'n ceppi il miserel prigioniero / fosse
condotto

- trattasi ignuda a me recar dicendo:
 1355 «Costei, che sì cara ebbi e credei figlia,
 toglì (se del tuo re l'ira paventi
 o tua vita non sprezzì) or or di vita:
 ch'ella non mi è, qual la mi credi, figlia,
 se non di sangue, ma d'onor nemica».
- 1360 Qual mi feci io quando tal voce intesi?
 Non so se tronco o sbigottito sasso:
 pur al fin mi riscossi e ritornommi
 de gli spirti smarriti al cor tal parte
 che risposi: «Signor, de l' alto senno
- 1365 né del valor ch'in voi splende e s'ammira
 prendermi alcun stupore non vo' né deggio,
 poiche fra i più stimati e saggi il primo,
 né l'ultimo sarete a cui tolto aggia
 ne gli assalti suoi primi ira soverchia
- 1370 quel lume di ragion ch'a l'uom dà forma;
 ma di chiedervi in grazia ardir mi porge
 ben di servo fedel l'amor dovuto,
 che non vogliate al suo torrente esporvi,
 mentre ferve spumoso, e l'onde starsi
- 1375 vi fa parere e caminar le rive,
 che breve ora indugiando ei basso e lento
 vi scoprirà nel chiaro fondo il guado,
 ch'esservi suol sì noto e per cui foste
 scorta tanto fedel sovente a gli altri».
- Co:
 1380 E che rispose a sì fedel ricordo?
- Cam:
 Fremendo di furor «Mira (diss'egli)
 chi darmi osa consiglio e chi m'insegna!
 Se fai ch'io parli o accenni sol, sei morto».
- 1385 Securo allor e di morir accinto
 (come uom che più non spera e nulla teme)
 qui soggiunsi: «Signor, se 'l mio cor v'aggia
 con ogni intento e lealtà servito
 e s'io per voi già mai periglio o vita,
- 1390 non che studio o sudor sparmiassi od opra,
 questo mi tacerò, ch'altri l'ha visto.
 Ma non fia già ch'io non mi glori e vanti
 d'irne lieto di là, non che contento,
 or che contra l'usato ossequio i' nego
- 1395 e a tanto empio voler mi fo rubello.
 Sciocco chi, per mercar grazia fugace
 di volubil signor, la salda gemma
 del prezioso onor trascura e perde!
 Che, sapendo e volendo, il camin lasci
- 1400 de la virtù che mi segnar gli antichi
 padri et avoli miei, guardimi Giove!
 Ma che nel real sangue il ferro adopri?

Folgore pur dal ciel pria mi saetti
 e turbo in aria mi rapisca a ruota
 e 'n mille parti mi divida e squarci!».

1405 Cardilla allor pien de spavento il core
 per la risposta mia, non per la morte
 che a fronte aveva, e del mio mal dolente
 forse più che del suo, riprese e disse:
 «Ben di colei giusta pietà ti move,
 1410 ch'infelice ti diede il Ciel reina;
 ma tu mancando al re creder ben dei
 ch'altri pronti a sue voglie avrà ministri
 o sfogherà pur di sua man lo sdegno,
 onde de l'obedir non sol perdono,
 1415 ma consiglio e preghiere anco ti porgo».

«Questo non già, questo non mai s'intenda
 (soggiunse il re) che da la man reale
 onor verria, dove ignominia intendo».

Io per difesa del mio onor già stava
 1420 di cominciar alte querele, acceso
 non contra il re (già di risposta indegno)
 ma contra lei ch'esser a me pietosa
 credea, sendo a se stessa empia e nemica,
 come se la sua morte a me men grave
 1425 fosse del mio morir per lei morendo.

Quando il gran capitan, ch'allor venia
 dal re di Scozia entra, et al re s'inchina.
 Io la felice occasion non lascio,
 ma cheto, mentre ei parla, esco e m'involò
 1430 da ferì artigli de l'augel rapace;
 e così di sua man mi servò Giove.

Quel che sia per seguir non so, ma (lasso)
 a l'apparecchio ogni gran mal fia poco.

Co:
 O indegna crudeltà! tremo a pensarvi,
 1435 e in ogni vena mia s'agghiaccia il sangue.

Cam:
 Eccoti il consiglier: lascia ch'io fugga,
 dove né pur di Londra il nome arrivi;
 ma non si parli e mi si servi fede.
 Guardami per pietà, pietoso Giove,
 1440 ch'io non resti à l'uscir prigioniero o morto;
 ché, se da questo clima io morirò lunge,
 pasto a fere e ad augei, morirò contento.

Scena Terza

Consigliero solo

Quando a lieto e buon fin l'opre son volte,
 ogni sudore, ogni disagio è lieve;
 1445 e 'l provo in me, ch'a la reina esposta

de l'insperato matrimonio e pace
 l'ambasciata real, mentre al tempio era,
 poscia ridotta e nobiltade e plebe
 che per l'ampia città dispersa alberga,
 1450 e divisi fra loro uffizii e cure,
 non pur di faticar son stanco o sazio,
 ma novo di nove opre ardor m'accende,
 poiché fuor d'ogni speme il re piegossi
 in men che non balena a quel che innanzi
 1455 mai no 'l potè piegar forza o ragione,
 bench'ei vedesse a manifesta prova
 desolata cader la patria e 'l regno.
 Opra tua, tua mercé, Padre e Monarca,
 che come d'ogni ben sei solo auttore,
 1460 così n'hai solo e providenza e zelo,
 e talor più, quando men altri il crede.
 Né, benché alberghi in ciel, trascuri o sdegni
 chi sta nel fango e di partir non cura.
 Quinci, pria che sua luce il sol nasconda,
 1465 ben è dritto e ragion ch'ascoltar degni,
 tu con la moglie tua Giuno e sorella,
 de' vostri alti favor le grazie umili
 che la grata città già vi prepara.
 Ma dal campo scozzese, ecco, già veggo
 1470 tornato il capitan et avrà forse
 l'aspettata risposta al re già resa.
 Quell'augurio, signor, ch'al partir vostro
 già vi fei lieto, in sua mercè vi chiede
 del buon ritorno il desiato annunzio.

Scena Quarta

Capitano, Consigliero

<Cap:>
 1475 Se ambasciata portai grata, più grata
 riportato ho risposta e più cortese.
 Moglie e regno promisi, ei regno e vita
 con ossequio fedel promette e giura.
 E 'n sì stretti d'amor tenaci nodi
 1480 stimasi più dal Cielo irne gradito,
 che se di Persia trionfando al carro
 quel re tenesse di catene avinto;
 e di tanta sua gioia a voi dian segno

1452 *sps. a* ma di novo sudor desio m'accresce, 1470 forse] *as. a* cred'io
 1480 Cielo] *ms.* cielo

1485 questi ricchi e d'onor pregiati doni,
onde arricchirmi et onorarmi ei volse,
via più del mio gran re che di me degni.
Spada, cinto, lorica, et elmo e scudo
d'oro gemmati e con tal arte sculti,
ch'a la bell'opra la materia cede;
1490 ma ceda pur a que' cortesi detti,
che scorta furo e fur seguaci al dono,
e la ricca materia e la dott'arte,
che l'una e l'altra del suo dir fu l'ombra.

Cons:

1495 Non son men di voi degni i doni e i detti
che di quel re, la cui virtù conobbe
vostra virtude e la segnò d'onore;
onde del suo splendor co 'l re non meno,
che del vostro valor con voi mi godo.

Cap:

1500 Or del cortese e fortunato augurio
che mi faceste per mercé dirovvi,
ché 'n questo giorno e fra brev'ore avrassi
(chi creduto l'avria?) fra queste mura
quel re che (sì poco ha) nemico avemmo;
1505 genero al nostro re, sposo a la figlia,
che da tali duo sproni ogn'or battuto
suo corrente desir non soffre indugio.
Quinci ogni duce il novo grido inteso,
con lieto di tamburi e trombe invito
la sua gente a l'insegne in fretta accoglie;
1510 e pria ch'indi partendo il piè movessi,
sfavillar si vedean d'intorno l'arme,
ch'aspettando il lor re stavan già pronte.

Cons:

1515 Gran novella recate! E con sua gente
tutta verrà? Né di città mendica,
che famelica langue avrà pietade?

Cap:

1520 Con tutta no, ché ne' muniti forti
maggior parte ne lascia e parte al lido.
Ma, benché senza pompa ei vegna e nudo
d'ogni sospetto e d'allettar bramoso
con la pura sua fé la fede altrui,

1505 ogn'or battuto] *as. a battuto e spinto* 1511 d' intorno l'arme] *da*
d'ogni intorno arme

- 1525 tanta n'avrà però ch'a noi di darle
né un leggier pasto solo agevol fora;
se non che, re troppo aveduto e saggio,
non men per noi che per sua gente tutta
alimenti opportuni al vitto adduce.
Ma quel ch 'n tanta gioia il cor m'attrista
è ch'io non trovo il re quale il lasciai.
Oimè, quanto in l'istante^t altr'uomo è fatto!
Né per molto pensar mi sovien d'onde.
- 1530 Cons:
Lo spazio angusto, onde apprestar conviengli
d'apparato real magion spogliata
di ciò che al vitto uman ben parco è d'uopo,
forse al vostro veder tanto il trasforma.
- 1535 Cap:
Tropo più che non può più che non merta,
simil cagion sta di furor fremendo.
La bramata risposta ebbe a dispregio
che testé gli recaì: sdegnò d'udir la,
d'abborrirla mostrò, volsemi il tergo.
- 1540 Cons:
Eccolo che già vien qual tu 'l formasti.
Ahi, come di lontan lo sguardo spira
Di maligna cometa infausto lume!

Scena Quinta

Lemprizio, Consigliero

- Lemp:
Tanto dunque nel ciel trascuri, o Giove,
nostre colpe qua giù, che l'uman seme
sopra l'empio terren sostiensì e vive?
- 1545 Cons:
Oimè, Giove? Che fia? Ch'essordio ascolto?
- Lemp:
l'Phebo^u, lume del ciel, come più spieghi
sopra gente mortal raggio di luce?
- Cons:
Da troppo alta cagion tant'ira scende.
- Lemp:
S'a la cena d'Atreo velasti il giorno

^t un punto

1550 Di tenebrosa ecclissi, or non dovevi
precipitar de l' Oceano al fondo,
e di notte punir perpetua il mondo?
Ma di te, che parlo io? Non devea Giove
fulminando dal ciel arder la terra
1555 che fra queste salse onde ancor verdeggia?
Non la devea, lasso, inghiottir Plutone
con le fauci infernali a fiamme eterne?
Ahi, che Giove non vi è, non vi è alcun dio!
Idoli vani fur da gente vana
1560 vanamente sognati e se vi sono
ridon di noi la su, né voglion cura
che 'l lor dolce gioir turbi o contristi.

Cons:

Ahi, che dite signor? Parlar tant'empio
al vostro duol e non a voi s'ascriva.

Lemp:

1565 Or si sa la cagione onde fu vista
d'atra fiamma infernal l'alba sanguigna:
all'aborite nozze eran salite
in vece d'Imeneo Furie d'inferno.

Cons:

A tant'oggetto il mio pensier vien meno.

Lemp:

1570 Ch'odo io qui favellar? Sei tu quel solo
ch'io volea più d'ogn'altro?

Cons:

Eccomi, sire.

Lemp:

De' secoli passati ogni ria colpa
(sia pur grave, se sa) divien lieve ombra,
tal che gli antichi e non creduti eccessi
1575 parranno a chi verrà trastulli e scherzi:
opra e mercé di quella figlia indegna
ch'ebbi più de la vita in pregio e cara,
in cui mia speme e ogni mio ben fondai.
Ma perché non si può torle il passato,
1580 come il futuro di sua vita (ahi lasso!),
onde nulla in natura e non mai nata,
d'obrobrio non foss'io seme e radice?

Cons:

Oimè, ch'intendo sir? Qual colpa indegna
poria mai pareggiar pena sì nova,

^u Febo

1550 di tenebrosa ecclissi] *sps. a* d'oscurissimo buio

1585 che né pur poter darla a Giove è dato?

Lemp:

Pena non è che 'l suo misfatto agguagli,
con l'ignominia sua sì gli altri asconde,
come Febo le stelle in su spingendo.
Inclito sangue mio ch'un tempo fosti
1590 di virtude e d'onor tempio famoso,
qual mi ti fa vedere empio destino
di vizio e di vergogna infame albergo?
Misero me, dove son giunto? Ahi, lasso!
Come, come potrei non trarmi or gli occhi
1595 miser con le mie mani e darmi morte?
Se non che 'n tale stato amor paterno
d'uccider, come suol, forza non ebbe
l'alta virtù d'ogni virtù reina,
onde mostrai ch'ove s'offende il giusto,
1600 io non ho figlio, io non ho carne o senso.

Cons:

Pur che l'ira soverchia, oimè, non aggia
(menda che 'n voi cader non dee, né suole)
gli occhi appannati a la prudenza usata,
onde poi ^vla ragion rendendo il lume,
1605 quel ch'or tanto v'aggrada allor vi spiaccia.

Lemp:

Devrò dunque soffrir che nel mio regno,
nel proprio nido mio, su gli occhi miei,
vivan fratelli e (quel ch'è più) miei figli
d'amor infame e scelerato aggiunti?
1610 E che 'l mondo di lor soffra l'aspetto?
Ben fora di ragion privo o maligno
chi di dar biasmo a sì degn'opra osasse?
Se ogn' or a i tetti tuoi, se a le tue treccie
di vendetta dal Ciel pioggia trabocchi,
1615 qual meraviglia, o Londra? Omai devresti
risoluta volar cenere al vento,
se di giustizia una fiammella ardesse.

Cons:

Per non saver quel che vi mova e turbi,
Il dir m'è tolto et il tacer m'è noia.
1620 Onde cheggio, signor, ch'a la prudenza
cedendo l'ira, a me scoprir vi piaccia

^v di ragion scomparso

1580 *sps. a* come asconde le stelle il sol nascendo. 1595 con le mie proprie] *ric. da*
miser, con le mie 1613 treccie] *stl.* 1617 se...ardesse] *prima* (se ...ardesse)

Didascalia: sesta] *da sexta*

la nascosta cagion, che 'n voi può tanto.

Lemp:

1625 Il tutto intenderai, ma dal mio stato
sbandito è tanto ogni riposo e pace,
che non sa '1 piè fermarsi: ad ogn' or sento
trasportarmi dal duol che, rotto il freno,
corre sempre più ratto e non sa dove.
Seguimi, dunque, ove il dolor mi mena
e saprai del mio cor qual si fa strazio.

Cons:

1630 Ahi, come ben si scorge entro a i capegli
ambe avergli le man Megera accolte!

Scena sesta

Ammiraglio di Scozia, Coro

Amm:

1635 O magnanimi Inglesi, evvi fra voi
chi del re vostro a me l'albergo insegna?
Acciò che 'n nome del mio re gli renda,
io di Scozia ammiraglio et or mandato
ultimo precursor grazie dote
e di non picciol doni anco l'onori?
Or che di sangue e di concordia aggiunti
già la Scozia con l'Anglia è un regno solo.

Co:

1640 Signor, quanto mirate intorno è tutto
real soggiorno e da ogni parte puossi
senz'error penetrare al regio albergo,
ma per più sicurtà guida m'avrete.

Coro

ATTO QUINTO

Scena Prima

Ammiraglio di Scozia solo

O re di Scozia, o mio signore, ahì, dove,
1645 dove, lasso, venn'io? Dove t'aspetto?
Alidoro, mio re, come mirando
lo spettacol crudel, mortale oggetto
de' miseri occhi tuoi, viver potrai?
Io con quali^w parole e con qual core
1650 oserò di recar al signor mio,
d'empia morte ministro, il tristo annonzio,
che nel colmo maggior d'ogni sua gioia,
al suo cor giungerà ferro e veleno?
Ma gente ecco scozzese entrar già veggo,
1655 ch'al trionfo condurre il suo re crede,
mentre a perpetuo duol prigionie il mena.
Ecco il tradito re che lieto al cielo
credendo di salir scende a gli abissi.

Scena Seconda

Alidoro re di Scozia, Ammiraglio

^w Ma io con che ^x indegna *cass.*

¹⁶⁴⁹ *ric. da* Misero con qual cor, con quai parole 1657-1658 re...salir] *ric. da*
re miser che lieto / salir credendo al ciel ¹⁶⁵⁹ *sps. a* Il mio stato felice a
tanta altezza ¹⁶⁶¹ *sps. a* troppo del suo gioir s'inebria il core./ Deh, la fortuna
mia non l'abbia a sdegno.

<ALIDORO>

Mia felice fortuna a tanta altezza
1660 sormonta omai che del cader pavento:
deh, qui stabile e salda il piede or fermi.

AMMIRAGLIO

Al merto 「ingiusta^x, a lo sperar contraria,
vi reco, invitto sire, empia novella.

ALIDORO

E che novella fia? Vacilla forse
1665 di sua fede Lemprizio? O pur ordisce
a la mia vita o tradimento o morte?

AMMIRAGLIO

Qui né 'l tacer né l'indugiar conviene.
A la figlia Lemprizio ha dato morte.

ALIDORO

Ahi, che parli? Che intendo? O Giove eterno,
1670 o sommo Re del Cielo, alberga dunque
in petto uman sì scelerato ardire?

1667 *prima* Amm: Assai peggio, signor, e perché 'l caso sì / tacer non si dee
né vuol dimora ¹⁶⁷¹ *sts. a ardir sì scelerato in petto umano?*

AMMIRAGLIO

Troppo è vero, signor, troppo l'han vista
questi occhi miei, troppo vedranla i vostri.

ALIDORO

La veggan tosto i miei, piangan poi sempre.

AMMIRAGLIO

1675 Poco lunge si va, poco si sale.

ALIDORO

Guidami dunque là, là volgi i passi:
ove è la vita, ove è la morte mia.

Scena Terza

Nutrice sola

Ahi Cardilla, ahi reina anima mia!

1680 Quand'io credea di prepararti il bagno,
non men che 'l letto a l'imeneo felice,
letal lavacro e rio ferètro appresto,
pietoso uffizio sì, ma per me troppo
lacrimoso e dolente: onde o voi donne
che pur con me sì dolcemente un tempo
1685 sue virtùdi ammiraste, or le piangete,
poiché quanto natura e 'l ciel mai diede
e di più bello e di miglior ci è tolto

(forza d'empio destin che 'n ciò s'adopra),
 al bel fonte vicin meco scendete
 1690 e a le candide membra, entro il lor sangue
 tinte ancor e sommerse acque recate
 onde a l'avorio il suo candor ritorni
 per poi comporle al gran feretro in grembo,
 che di gemme sia ricco e di duol molle.
 1695 Né sia poi per l'innanzi occhio che vegga
 nostri occhi asciutti, né la fronte o 'l petto
 altri panni vestir che rozzi e bruni:
 a tanto merto ogni pietade è poca,
 ogni abisso di pianto è breve stilla.

Scena Quarta

Consiglier solo

1700 Io non veggio riparo a i danni estremi
 e vorrei volentier in erma selva
 nudo trovarmi a gli iperborei venti,
 nel pensar sol ch'è per venir già mosso
 (e forse è giunto) il re di Scozia e, lieta
 1705 credendo di trovar colei che sola
 fu d'ogni suo desir oggetto e fine,
 vedralla uccisa; l'intelletto abbaglia,
 né sa di noi che fia, che fia di questa
 miserabil città del tutto esposta

^y io ben l'estimo

1710 senza schermo o rifugio a la giust'ira
 del giovinetto vincitor superbo,
 tanto oltraggiato ne l'amata amante.
 In cenere ridurla, ¹io già lo stimo^y,
 poco e lieve castigo a tanta offesa.
 1715 Quinci di speme e di consiglio ignudo
 nel colmo del furor il re lasciai
 che minacciando ognun scaccia et aborre:
 cagione onde dolente or mi dilungo
 e vo cercando ove solingo io spiri,
 1720 infin che di lontan s'intenda o scopra
 quale avranno la via trovata i Fati.

1691-1694 tinte... ricco] *prima* miseramente (oimè) tinte e sommerse / ¹di
 liquidi cristalli umor recate / ¹onde per nostra man tornando avorio / ¹sian
 poi composte al gran feretro in grembo / ¹ricco d'or e di gemme ²l'acque
 recate onde l'avorio lor torni qual nacque ²e del feretro poi sian poste in
 grembo 1695 mai] *sps.a* più 1698 a tanto] *ric. da* ché a tanto

Scena Quinta

Capitano Solo

De gli animi iracondi il premio e '1 frutto
altro non è che penitenza e pianto,
allor che '1 duolo e '1 pentimento è tardo.

1725 Questi son sempre a l'assalire audaci,
ma se trovano incontro, estinto cade
d'ignoranza confuso e di spavento
il lor ardir, quasi di paglia ardore.

Quinci ecco il re, che fu sì presto al sangue,

1730 urlar, «ruggèr^z, mugghiar di lontan s'ode,
e voto di ragion, di rabbia colmo,
chiama crudel il Fato, empie le stelle.
Quella che dianzi era la figlia infame
e nemica mortal, or santa invoca

1735 e vorria col morir tornarla in vita.
D'aver sì frettoloso e d'ardor pieno
chiamato in Londra il re di Scozia piange,
pentito a morte, or che già entrato io '1 credo
ne l'aperta città sfornita e vota,

1740 che per ordine suo l'arme deposte,
a festa e a giochi ogni sua cura ha volto
e a dar ricetta al già nemico in pace.
Quinci ch'a lui tornassi anco m'impose
per ritardar il suo venir con arte,

1745 né so vedere a che speranza o fine.
E perch'io sia più intempestivo a l'opra,

voluto ha pria ch'a l'insepolta figlia
 la sepoltura a celerar men vada
 che più che mai sta nel suo sangue immersa,
 1750 (miserabile aspetto, orrida vista!),
 come se, lei sepolta, anco sepolto
 fosse ogni male e sia non fatto il fatto.
 Fiamma perché sia chiusa ardor non perde,
 né piaga, per celarsi, anco risana.
 1755 So che 'ndarno fatico e spargo i passi,
 ma nulla a me vo che di mal s'ascriva:
 sia quel c'han su nel ciel fermato i Fati!

^z ruggiar

1747 l'insepolta figlia] *sps. a* a celerar men' vada 1748 a celerar me n'
 vada] *sps. a* l'insepolta figlia

Scena Sesta

Alidoro solo

Or più non ti godrai, Lemprizio iniquo,
del fero empio dolor, del pianto altrui,
1760 né del crudo voler per cui ti piacque
a la figlia la vita, a me tor l'alma,
ebro del sangue tuo, superbo andrai!
Ché come si nutria l'empia tua voglia
ne 'l uccidermi in lei ch'era mia vita,
1765 così giova ora a me con le man proprie
da lo spirante petto averti tratto
con le viscere tue quell'empio core,
ch'or or t'ho consagrato anima bella,
anima pura ingiustamente offesa,
1770 anima in cui pur ancor vivo e spiro.
E di vendetta tal tanto s'appaga
lo sdegno mio, tanto ristor n'ha preso
ch'io, ch'ardir non avea (「qual vil codardo^{aa})
né pur d'alzar al tuo cospetto i lumi,
1775 or tutto ardito di vederti avvampo:
ché a l'alme in vita indegnamente offese,
so ch'è dolce conforto aver chi tosto

1763 ch'or] ms. ch'or or

^{aa} quasi uom ^{bb} nascente

lor faccia di vendetta udir novella,
com'avrai tu (sper'io), per camin forse
1780 non giunta d'Acheronte al lido, inteso.

Scena Settima

Nutrice, Alidoro

<NUTRICE>

Ma (lassa) eccovi, donne, ecco di Scozia
il re che pur è giunto e vedrà il sole,
che ʀoriente^{bb} credea, giunto a l'ocaso.

ALIDORO

Donne, che senza guida ite sfugendo,
1785 greggia sparsa e smarita, e tu nutrice,
che pur mi riconosci, il piè deh ferma,
e fa' ch'io (lasso) la crudele istoria
(qual ei si sia) per la tua lingua intenda.

NUTRICE

Ben è giusto, signor, ch'una umil serva
1790 riconosca il signor che sol le resta
a la cadente età sostegno e vita;
ma ben di darvi morte (ai lassa) io sfuggo,
con la morte di lei che 'n voi sol visse

178⁸ ei] *ins.* 1800-1801 ahi ... dispiaccia] *prima* (oimè) m'assolva / la pietà
di voi stesso onde vi spiaccia 1806 che rinchiuso hai] *sps. a c'*hai rinchiuso

e morta vi desia più che mai vivo.

ALIDORO

1795 S'altri me l'additò, s'io poi la vidi,
Ben puoi tu raccontarla, io posso udirla.
So che la vita mia qui più non vive.

NUTRICE

L'ambasciata al morir ch'ella m'impose
già non posso, signor, né vo' tacervi;
1800 ma di passar più avanti, ahi la pietà
di voi stesso m'assolva e vi dispiaccia
crescer duolo a quel duol che non ha schermo
e dal silenzio sol può sperar tregua.

ALIDORO

Più non vive pietà che per me vaglia:
1805 vivrà per te. Quinci a sfogarne il duolo,
che rinchiuso hai nel cor, pietà ti mova.

NUTRICE

Se con orride spine a voi pur piace
rincrudir nel mio cor piaghe sì fresche,
ecco mi ancella ad ubidirvi umile.
1810 Già per lo consiglier mandato avea
e di pace e di nozze il lieto annunzio
a la reina il re, con larga copia
d'amorose parole e così care
che fur di lagrimar costretti i marmi,
1815 quando, dal tempio ritornata, giunse

infuriato il re squalido e fuori
d'ogni sembiante uman gridando: «È giunto:
di tua vita, Cardilla, il punto estremo!»
Ella a quel suono, a novità cotanta,
1820 giovinetta real d'età sì verde,
cadde morta, signor, pietra divenne.
Ma tanto di virtù l'abito ha forza
che risorse per lei, per lei rispose
l'usata umile ubidiënza, e disse:
1825 «Sire, la morte a sostener son pronta,
sendomi padre e re, poi che vi aggrada,
se non con lieto cor costante almeno,
pur che 'l perdon sì grazïoso e caro,
ch'ebbi poco ha da voi, non mi si toglia
1830 e ch'a l' estremo di mia morte assalto,
ove giunta per tempo assai mi trovo,
di vostra grazia io non rimanga ignuda.
Questo almen mi si dia dolce conforto,
ch' al dubbio passo m'accompagni e scorga.
1835 Questo non mi si nieghi ultimo aiuto,
senz'il qual desperata andria quest'alma,
ch'ebbi da voi e vi fu cara un tempo.»

ALIDORO

Ahi, d'animo real pensieri e detti!

NUTRICE

Non si smosse quel cor qual duro scoglio.

1840 Anzi, perché ministro esser sdegnossi

contra tanta virtù d'opra sì brutta,
il suo gran camerier sparito era,
Rachiso fe' chiamar, uom crudo e fero
per natura e per uso al sangue ingordo,
1845 stimando averlo a le sue voglie accinto;
ma da la nova crudeltà, tremante
divenuto egli ancor, rifiutò l'opra
più d'una volta e s'arrettrò sfuggendo.
Ella i begli occhi a me volgendo intanto,
1850 che facean chiaro giorno or notte oscura,
in bassi accenti e da me sola intesi,
del pargoletto figlio il caro pegno
a la mia fede, a l'amor mio commise
con parole e sospir che se di marmo
1855 spezzati i monti avriano, anco a me, lassa,
ben potero passar di carne il core.
E qui di consolarvi alta cagione
ben avete, signor (tremo a pensarvi),
ché se l'udiva il re, quantunque ei fosse
1860 e d'intelletto e di memoria privo,
dove è vivo il figliuol già saria morto.
Per ultimo al suo dir fine e sigillo,
(ché la sua bocca da silenzio eterno
a l'orecchie mortal fu chiusa poi)
1865 queste rivolse a me parole estreme,
che non fian dal mio cor già mai più svelte:
«Di me memoria serba e, s'al mio sposo
poter mai ragionar ti fia permesso,

1870 dirai ch'al varco estremo unico l'ebbi
 ne la bocca e nel cor, qual aver soglio;
 così vivendo egli nel suo mi serbi
 e sia fortuna a sua virtude amica.»

 Poscia in sembiante umil gli occhi celesti
 chinando a terra (o rimembranza, o vista
 1875 da spezzar di pietà marmi e diamanti!)
 parve che dir volesse: «Or fuor che morte
 nulla m'avanza più, sol morte attendo.»
 Onde l'empio ministro al sangue avezzo,
 per gradire a quel re che d'ira ardea
 1880 né potea più soffrir, col mortal colpo
 che 'nfelici noi tutte uccise (ahi, lassa)
 le divise crudel dal busto il capo,
 onde l'alma fuggendo uscì col sangue.

Scena Ottava

Consigliero, Alidoro

<CONSIGLIERO>

1885 L'uom per celarsi altrui suo duol non fugge
 et è crudel chi da giovar s'arresta,
 quindi fuor del proposto in luce io torno.

ALIDORO

Ahi, chi più mi ritien? Come più vivo?
 Tempo è ben di morir e troppo indugio

a seguir del tuo piè l'orme beate.

CONSIGLIERO

1890 O come per recar conforto e vita
al disperato re per tempo arrivo!
Ahi qual fero dolor, qual empio sdegno,
signor, vi spinge a ragionar di morte,
or che di consolarvi e d'esser lieto
1895 tanto giusta cagion dal Ciel v'è data?

ALIDORO

Tu come ciò dir puoi, se cagion tanta
d'affrettar il morir già mai non ebbe
misero alcun mortale ch' altrui sia noto?

CONSIGLIERO

Ben potreste ciò dir se '1 re dal nodo
1900 non vi sciogliea, che 'n sempiterni guai
ritenuto vi avria, vivendo lei;
ché abbandonare il regno eravi forza
e l'un da l'altro scompagnato e solo
fuor del mondo abitato irvene ignoti
1905 (siami lecito a dir), mendici errando.

ALIDORO

Che parlar non inteso è quel ch'ascolto?

1875 pietà marmi e diamanti] *as. a* diamante i cor più duri 1881 'nfelici
noi] *sps. a* noi misere 1890 O] *as. a* Ai 1898 *sps. a* alcun altro mortal ch'
in terra alberghi?

O tu vaneggi o di tentarmi intendi!

CONSIGLIERO

Di vaneggiar non so, signor, né credo;
né di tentarvi mai pensier m'assalse.

1910 Ma ben veggio or che v'è del tutto ascosa
la profonda cagion che 'l re costrinse
a quel che con ragion par duro altrui.
Cagion ch'al mondo impenetrabil fora,
se non ne dava il Cielo indizio e lume.

ALIDORO

1915 Chi non vede e non sa ch'ardor maligno
di vendicar non ricevute offese,
ma immaginate sì, crudel lo spinse
a incrudelir ne la innocenza a morte?

CONSIGLIERO

1920 Se 'n voi giudizio tal cade, pur, sire,
parmi mancar se la cagion vi taccio
ch' or or può di periglio e d'error trarvi.
E già ringrazio il Ciel che pur mi reca
tanta ventura onde giovarvi io spero.

ALIDORO

E qual questa cagion fia sì possente

¹⁹¹6 ricevute *da* riceute

1925 ch'a te solo è palese, a gli altri occulta?

CONSIGLIERO

Eccola, sire: allor ch'era già fermo
il re di dar a voi la figlia e '1 regno
e già di gioia il cor gli ardea ne gli occhi,
da l'oracolo santo il nunzio giunse

1930 (voi '1 vedeste, signor, il campo il vide)
che, riportando al re, vietate nozze
tra fratello e sorella esser seguite
et esserne già in luce uscito un figlio,
gli diè cagion, necessità gl'impose

1935 di ricercar, d'investigar sagace
s'esser potea che 'n alcun modo foste
di Cardilla germano e di lui figlio;
e tornandogli a mente un figlio ch'ebbe,
quattro lustri già sono e più, che nato

1940 nel suo giorno natal fu dato a morte,
per aver pria di lui predetto Apollo
che ad uccider il padre era tirato
da destino fatal, restando in vita,
e a la sorella sua d'incesto unirsi,

1945 a sé fece chiamar l'antico servo
che di svenarlo ebbe il gravoso incarco;
e ad iscoprirne il ver tanto lo strinse

^{cc} perir

¹⁹³⁸ figlio] *da figliuol* 1956 *sps. a* ch'è la presente e a le future etadi ogni
memoria sua spenta giacesse; 1959 che ascolto] *sps. a* miser 1961
dovendo] *sps. a* 'nvece di 1963 fine] *prima* tutto

1950 ch'ei non seppe negar, come di pari
 l'osservanza pugnò d'outa al padre
 con la pietà de l'innocente figlio;
 onde, abborrendo di por mano audace
 in quel sangue real di colpa intatto,
 al mar turbato in chiusa cassa il diede,
 ch'a vita sì lontana indi il portasse,
 1955 o 'l sepelisse in sì deserta arena
 che né memoria pur di lui vivesse
 sì che morte al fanciul non diè né vita,
 mentre vita gli diede e morte insieme.

ALIDORO

1960 Lasso, che ascolto, oimè, lasso, che intendo?
 Oimè, sarò quell'infelice io forse,
 che dovendo 'morir^{cc} fui dato al mare?
 Ahi, come intento al tuo parlar m'agghiaccio!

CONSIGLIERO

Tosto, signor, a pien n'udrete il fine.
 Ma sì nascoso, anzi sepolto inganno
 1965 scoperto e ravivato e dal re stesso
 de l'età vostra e de l'esposto figlio
 pari trovati i tempi e ben sapendo
 come foste nel mar trovato infante,
 (ch'al saver de gran re nulla s'asconde)
 1970 a l'oracol divin diè ferma fede
 e de' celesti dèi stimò l'offesa
 grave cotanto et implacabil l'ira,

che ne seguì quel che seguir fu visto.

ALIDORO

Ahi, come ogn' or più fero il cor m'assale

1975 l'empio terror e lo sperar se 'n fugge!

Ahi, come 「che^{dd} d'Apollo in me s'adempia

L'orribil detto, spaventoso, i' tremo!

CONSIGLIERO

Ma che foste nel mar dal re trovato

se no 'l sapeste, sir (ch'io già no 'l credo),

1980 l'animo ben mi dà di darne or tanta

contezza a voi che 'l dubitar fia tolto.

ALIDORO

Troppo contezza al suo morir (ahi lasso)

me ne diede quel re, ch'io credea padre,

per farmi eterno di miseria erede;

1985 anzi dal troppo amor ebro e deluso,

di Nettuno o del mar mi credea figlio,

e questo sol perché nel mar trovommi,

onde poi d'Alidor m'impose il nome.

Quindi timor di parricidio, ahi, come

1990 di gelido sudor tutto m'irriga!

Terror d'inceste e scelerate nozze

^{dd}già

1968 nel mar trovato infante allora] *sps. a* fanciul nel mar trovato | *agg. nel marg.* allora 1970 ferma fede] *as. a* < ... > 1973 fu visto] *as. a* vedemmo 1974 Ahi] *as. a* Miser | or più fero] *stl.* | il cor] *ins.* 1976 l'orribil] *sps. a* (miser) il | spaventoso] *sps. a* < ... >

qual di morte rigor m'infonde a l'ossa!
Ma '1 servo che pietoso esser credendo
servò troppo crudel da morte il parto,
1995 dava egli del fanciul proprio alcun segno?
Che questo ancor sol da cercar mi avanza
e questo sol puommi dar vita e morte.

CONSIGLIERO

Dava, ma fur dal re posti in non cale,
come a tanta chiarezza inutil prova.
2000 Quel ch'a me si rammenta era un sol neo
Che 'n mezzo del suo petto un cor pareo.
Ma chi non vi diria d'un parto usciti?
Simil quanto voi duo già mai non furo
i gemelli del cie1, ché se voi miro,
2005 parmi di veder lei che 'n voi favelli.

ALIDORO

Ogni dubbio (infelice) or ben m'è tolto,
né di speme refugio or più m'avanza.
Miser, eccomi al sommo: umana vita
non è forte a soffrir miseria tanta.

CONSIGLIERO

2010 Ah, l'usato saver e '1 cor non manchi
al bisogno maggior: nocchiero esperto
al rabbioso spezzar d'arbori e sarte
rinforza 'l cor, non al seren tranquillo.

ALIDORO

2015 Non mi spaventa uman terror ma, lasso,
rinorar contra il Ciel non val né lice.

CONSIGLIERO

2020 Signor, deh, ceda a la ragion la doglia
E, poi che di re tale e padre acquisto
oggi tanto faceste, anco v'aggradi
vera pace goder seco vivendo,
e farvi al fin di sì bel regno erede;
ché s'ei vi liberò di moglie incesta,
forse toglie a voi dovuto incarco,
altra ve ne darà, con cui vivendo
in odio non vi avranno uomini e dèi.

ALIDORO

2025 Come seco poss'io goder più pace?
Come viver con lui, se del suo sangue
son le mie mani ancor stillanti e calde?
S'io gli «stiantai^{ee} da le radici il core?

CONSIGLIERO

2030 Dunque il mio re non vive? Ahi, chi m'insegna
ove 'l riveggia e del mio duol l'onori?

^{ee} schiantai
²⁰¹¹ non val né lice] *prima* a l'uom non vale

Scena Nona

Alidoro, Coro, Ammiraglio di Scozia

<ALIDORO>

Ma voi di Londra, o generosi figli,
che per dolce vendetta aver devreste
già le mie membra lacerate e sparse,
poi che per me patria sì bella or giace,
2035 che 'ndugiate a punir colpe sì gravi?
Con la sorella, oimè, Cardilla (ahi, lasso),
con lei che di quel seme e di quel ventre
onde miser nacqui io, misera nacque,
furtivo giacqui e scelerato amante!
2040 E ribellante a la natura e a Dio,
nefanda trassi abominevol prole,
sì ch'io n'ebbi nipote a un parto e figlio!
E (quel che più col rimembrar m'accora),
io col lungo istigar (geloso, ahi, troppo
2045 de le dubbiose nozze), io sol fui colpa
che peccò l'innocenza e n'ebbe morte.
Ma '1 mio grave fallir qui non ha fine:
con queste man crudeli il padre uccisi,
e del petto spirante il cor gli trassi.
2050 Condennatemi dunque e sia severa
quant'esser può vostra sentenza, esempio
di clemenza e pietade anco sarete.

CORO

Il giudizio de i re sol a Dio spetta.

ALIDORO

2055 Cotanto al sommo la mia colpa è giunta,
che non ha terra o ciel, non ha l'inferno
giudice che l'intenda o la castighi!
Vuol mia calamità ch'a me sol tocchi
me stesso condannar? Su dunque io solo
sia delle colpe mie giudice e reo!

2060 Quel cieco piè de la profonda torre,
in cui gli antichi re chiuder felloni
e traditori a la corona usaro,
siami eterna prigionie; ella ha nel mezzo
(ben me 'l ramento) insidioso centro,

2065 ch'altrui dà pria che morte, anco sepolcro.
Notizia n'ebbi e 'l viddi allor che 'n Londra
felice, ah! troppo, e fortunato vissi.
Or la miseria mia sol me 'l rammenta:
scelerata quest'alma ancor non era.

2070 O del passato ben memoria acerba,
quanto il presente mal rinforzi e cresci?
Là mi scorgete omai, là mi chiudete
e là non sia chi mi risponda o chiami,
ché parole udir più né render deve

2075 chi di commercio uman s'è fatto indegno.
Là rigido custode acqua mi rechi
e di cenere misto il pan mi porga,
ch'a ritardar de la mia vita il corso
ogni vitto infelice a me fia lauto.

2080 Pena io merto maggior, ma non la cheggio,
perché meco più grave e lunga duri,
che '1 morir tosto a gli infelici é vita.

CORO

Troppo tal pena ogni delitto avanza,
né può pena trovar che la pareggi.

ALIDORO

2085 Pena fora maggior e al merto fora
meno inegual morir, riviver poi,
per tornar a morire e 'n tale stato
perpetuamente rinovarmi al duolo,
ma questo a voi né a me permette il Cielo.

CORO

2090 Giudice a voi, signor, troppo empio siete.

ALIDORO

Ben per grazia suprema al fin vi cheggio
ch' a la reina omai rendiate onore
di real sepoltura. A voi si deve,
che reina l'aveste, a me non lice
2095 turbarla più, poi che 'nnocente e pura
altri del mio fallir la fece rea
e la dovuta a me morte a lei diede.

2087 tornar a morire] *da* tornar a morir di nuovo *sps. a di < ... > morir*

CORO

Questo al merto di lei tanto si deve,
che 'ndugio non avrà non che disdetto.

2100 Ma per grazia, signor, pensier cangiate!
Né vi piaccia spogliar cittadi e regni
de la presenza onde ogni ben s'attende,
poi che scevri da voi ben noi vedete
membra essangui restar, reciso il capo.

ALIDORO

2105 De l'infelice la presenza reca
non alcun ben ma solo angoscie e noia.
E Dio, che 'l vostro cor conosce e vi ama,
di capo e re miglior vi farà dono;
o voi lasciando in libertà sapere
2110 e fortezza daravvi, onde possiate
con sante leggi al ben commun mirando,
vita menar beata in pace e 'n guerra.
Et io (se di giustizia a me pur lice)
a voi de l'Anglia e de la Scozia a' Scotti,
2115 fo già spontaneo, irrevocabil dono,
e vestendone altrui spoglio me stesso,
chiamando in testimonio uomini e Dei
che 'ngannar non si ponno, e lascio e voglio
vergate ne sian perpetue carte.
2120 Tu poi, fido ammiraglio, abbi del figlio,
che deleritto lascio, almen tal cura
che rammingo non vada e custode aggia
che 'n privata fortuna ogn' or gl'insegni
a non pretender mai corone o scettri,
2125 poi che 'l grado real più d'altro giace
a gli infortunii, a le miserie esposto.
Né de gli Dei timor da ciò ti sturbi,
perch'io sia lor per le mie colpe in odio,
ché innocente è 'l figliuol se 'l padre è reo,
2130 né di fallir paterno ha pena il figlio

se del padre malvagio orma non segue.

Questo non mi si neghi e ti sovegna

ch'anco senza governo i figli tuoi

orbi pon doppo te restar fanciulli.

AMMIRAGLIO

- 2135 Troppo ingrato sarei se de' miei figli
non posponessi ogni dovuta cura
al servizio di voi cui tanto deggio.
Ma perché 'l dolce peso e via più degno
del vostro alto saver da voi si fugge?
- 2140 O perché abbandonate i regni e noi
al bisogno maggior? Tornivi a mente
che re nasceste e 'l mar cui foste esposto
(o miracol del Ciel che troppo eccede!)
non vi sommerse, anzi vi spinse al lido
- 2145 di re che figlio e successor vi accolse,
perch'indi pur de la Britannia il regno
paterno antico racquistar poteste,
come l'avete or racquistato e vinto:
indubitabil segno, indizio certo
- 2150 d'esser dal Ciel a dominar sortito,
e de' soggetti esser pastore e padre.

2113 pur lice] *as. a* ciò tocca 2116 spoglio me stesso] *ric. da* me stesso
spoglio. 2119 vergate ne sian] *sps. a* se ne verghi ancor ²¹³0 pena] *sps. a*
colpa] ²¹⁴² 'l mar cui foste] *ric. da* al mar indarno

^{ff} l'Ocean minaccia e freme

2153 *sps. a* miser, di tante colpe or non sarei

ALIDORO

Se mi avessero a ciò gli Dei chiamato,
di colpe atroci tante or non sarei
infame, reo né abominevol mostro,
2155 sì che là, dove il mio destin mi addita
troppo degna prigion, pur mi scorgete.

AMMIRAGLIO

Scender là giù, signor, facil fia sempre
onde di consolarci or non vi spiaccia
per poco almeno e di brev'ore indugio
2160 et in tanto del sol fruïr la luce.

ALIDORO

Che poss'io più fruïr? A me che giova
rimirar più del sol l'amata luce,
se ciò ch'io miro a gran ragion m'aborre?
A che più udir, s'a l'infelice udito
2165 sol orribil mie colpe il Ciel riserva?
Spengasi pur in me ciascun mio senso
ne la cieca prigion, poi ch'a me sono
sol di pene aspre e di martir ministri.

CORO

Non sempre ʽdi tempesta il mar va gonfio^{ff}.

ALIDORO

2170 Chi ha rotto in scogli, invan bonaccia aspetta.
Voi per troppa pietà mi siete austeri,

io per gradir a voi troppo son molle,
quando io chieder devrei ch'a l'empie fere
fuor mi scacciaste abominevol preda
2175 o mi gettaste in mar pastura a' pesci:
solo a breve camin scorta vi cheggio.

CORO

L'esservi scorta a l'infelice albergo
troppo a noi di pietà reca e d'orrore,
sendo noi gente umil, voi re potente.

ALIDORO

2180 Pur ciascuno di voi, cortese, ancora
signor e re, come solea, mi chiama,
ma non è al vostro dir l'opra conforme.
Siate, siate a' miei preghi omai pietosi
e crediatemi pur che, se '1 camino
2185 ch'a la inferna prigion dubbio conduce,
noto or mi fosse e chi la chiude e l'apre,
non vi sarei di questi passi or grave.

CORO

Non gravezza de' passi è che ci aggravi,
ma pietosa cagion ci tiene a freno.

ALIDORO

2190 Or celeste destin dunque vi sproni:

del ciel questo è destino et è mia voglia.

CORO

Poich'è del ciel destino e vostra voglia,
diasi al tardo ubedir da voi perdono.

ALIDORO

Or vi sia d'ogni don cortese il cielo,
2195 poi che da speme di mercé lontani,
a gli infelici anco giovar vi giova.
Gitemi innanzi, o voi compagni estremi,
poi ch'estreme saran de' miei piè l'orme.
E tu rimanti pur per sempre, o mondo!
2200 Luce, io ti lascio, e voi miei regni, a dio!
Sia questa la mia vista ultima, queste
sian l'ultime di me parole intese.
La miseria real da me s'impari.

CORO

Chi per l'Egeo del tempestoso mondo
2205 spera trovar mai sicurezza o pace,
vive in speme fallace,
vicin talor di sua miseria al fondo:
e l'esempio real oggi il fa chiaro.
Beato chi per tempo il porto prende
2210 e i faticati remi al tempio appende,
「d'oro non più^{gg}, ma di salute avaro.

^{gg} d'or non già

Romulo, Alcide e con Castor Polluce
in questa oscura luce
mentre tanto sudaro,
2215 pianser scarsi i favori a l'opre e a i merti,
sciolti di qua, fur fra le stelle inserti.

Il fine

5. APPENDICE I

5.1 IL SUCCESSO DELL'ALIDORO

Il successo dell'Alidoro apparve anonimo per i tipi di Hercoliano Bartoli in Reggio probabilmente, come si deduce dalla data in calce alla dedica, nel novembre del 1568. L'esemplare esaminato (Biblioteca Palatina Parma, Ms. Parm. 822) contiene una dedica a Virginia Ruggieri, contessa di Canossa, e annotazioni a penna dovute a due diverse mani: la nota iniziale (che di seguito si riporta), collocata sul verso del frontespizio con un'incisione che riproduce una scenografia dell'*Alidoro*, sembra redatta nel secolo XVI.

Il p. Ireneo Affò, bibliotecario della Real Biblioteca, diede notizia di questo esemplare del *Successo* dicendo che era appartenuto al conte Liberati, trascrisse la nota manoscritta in una lettera inviata al Tiraboschi, che la inserì nella sua *Biblioteca Modenese*. Il testo è il seguente:

“L'Autore di questa Tragedia e della descrizione fu il S.re Gabriele Bombaci Gentiluomo Reggiano il quale, benché gli paresse d'occultare il suo nome non puossi però schiuare l'aura popolare co il contento di molte lodi che a lui ne furon date, onde il S.re Duca Ottavio uolle in ogni modo hauerlo al seru° e così chiamarsi a Parma, fu per m.^{to} tempo suo Gentiluomo, e poi fu dato per Aio del S^{re} Duca Odoardo innazi che fosse creato Car^{le} nel cui seruitio continuò di poi sinché hebbe uita”.

**IL SVCCESO DELL'ALIDORO/ *Tragedia rappresentata in Reggio/*
ALLA SERENISS. REGINA/ BARBARA D'AVSTRIA/ DVCHessa DI
FERRARA./**

*Omne poema prius, nunc vero me quoque vici / Tespectante tamen Barbara
pertimui.*

Alla Illustre Sig. Contessa di Canossa la Sig. Virginia Ruggieri.

Io era ricercato con lettere di molti miei Sig. a fargli hauer copia dell' *Alidoro* Tragedia poco fa recitata a Reggio, et a raccontare insieme il successo di quella: et perché l'uno, che mi pareva il più facile, ho ritrouato impossibile; nell'altro ho cercato di sodisfar quanto per me si è potuto. Così hauendone formata questa poca descrittione, et non sapendo, com'altramente compiacerne tanti, che la dimandano; per maggior commodità l'ho lasciata alla stampa. Ma perché mi par ragioneuole, che nel suo primo viaggio ella faccia ricorso a quella Regina, per la quale tutte le cose contenute in lei si sono fatte; ho voluto indrizzarla subito a V.S. giudicando, che non possa per mano più grata, né più degna della sua esserle appresentata. Degnisi dunque di ritrouarle quell'adito, che le parerà più opportuno, et insieme di supplir con la bellezza del suo ingegno, dou'ella conoscerà, ch'io habbia mancato, non potendo agguagliar co' l mio dire la grandezza delle cose decritte. Le bacio con riuerenza la mano. Di Reggio a xvj. Di Nouembre. M.D.LXVIII.

Dovendo raccontare il successo dell'*Alidoro* tragedia rappresentata in Reggio alla Sereniss. Regina Barbara d'Austria, Duchessa di Ferrara, non è fuor di proposito ch'io faccia sapere come un anno inanzi alcuni pochi gentiluomini, de' primi di questa gioventù, avevano fra loro deliberato, per dilettere alquanto la città, farne spettacolo il Carnevale che seguiva, con apparato che se bene avesse avuto del tragico, fosse però più tosto restato fra' termini del mezzo che passato più oltre. Ma sopraggiunto poi l'aviso della venuta di sua Altezza, restarono in molto dubbio se dovessero per allora lasciarla da parte, o pur seguire il loro proponimento di recitarla. Da un canto gli spaventava la malenconia dello spettacolo non punto conveniente al felicissimo augurio della venuta sua, dall'altro gli innanimava la maestà regale della Tragedia conforme alla grandezza di così degna Regina. In tanto dubbio non sapendo come risolversi, fecero ricorso all'Illustriss. Conte Alfonso Tassone loro Governadore, pregandolo che con opportuna destrezza cercasse intender sopra ciò da Ferrara la mente di quei Principi: per il che avendovi subitamente scritto, il Sig. Duca, Principe di singolar giudizio in tutte le scienze e in tutte le belle arti, fece rispondere che la Tragedia, benché di sua natura induca pianto e terrore, non si dovea però tralasciare, conciosiaché tal sorte di poema tenga il principato tra tutti gli altri; aggiungendo che di questa in particolare avea opinione tant'onorata, che disegnava farne spettacolo al S. Duca di Parma, ch'era già invitato con molto desiderio da lui. Allora questi gentiluomini, mutato il pensiero ch'avevano prima di proceder nell'apparato proporzionatamente alle facoltà loro, non risguardando più a sorte alcuna né di spesa, né di fatica, deliberarono di condur l'opera ad ima perfezione la più compita che fosse possibile.

Avendo adunque fatta l'entrata sua Altezza, con molto fasto, l'ultimo di d'ottobre del MDLXVIII, fu poi alli due di novembre intimata la rappresentazione della tragedia, nel qual giorno essendo già venuto a Reggio l'Eccellentiss. Sig. Duca di Parma, e l'Eccellentiss. Sig. D. Cesare Gonzaga, a un'ora di notte furono ridotti tutti gli spettatori nella sala dov'era fabricato il Teatro e la Scena. Nel mezzo dell'orchestra sedeva dinanzi S. Alt. Madama Lucrezia da Este, il S. Duca di Ferrara, il S. Duca di Parma, il S.D. Cesare, l'Ambasciatore del S. Duca di Fiorenza, e la Illustriss. Contessa di Sala. Nel rimanente sedevano l'Illustriss. Sig. Leonarda Bentivoglia con la S. Leonora e altre signore e gentildonne così forestiere come della città. Per fianco dall'una e dall'altra parte erano tutti Sig. e Baroni, i quali senza distinzione alcuna di grado fra loro sedevano indifferentemente, si com'anco a caso e senz'avertire ad ordine alcuno di precedenza sono qui nominati. Vi erano il S. Giberto di Coreggio, il Conte Alfonso e il Conte Francesco Gonzaga di Nuvolarà, il Conte di Sala, il Conte di Montecchierugolo, il S. Cornelio Bentivoglio co 'l S. Guido, il S. Ercole Pio di Sassuolo co 'l S. Enea, il Conte Fulvio e 'l S. Giulio Rangoni, il Sig. Filippo da Este, i Governadori di Reggio, di Modena, della provincia di Garfagnana e di Bressello, il Conte Alfonso e il Conte Ercole Contrarii, e tutti gl'altri principali personaggi di questi Principi. Ne' primi gradi del Teatro erano i Consiglieri e i Secretari del consiglio secreto, co' Fattori generali del S. Duca di Ferrara: il resto era pieno di tutta la nobiltà di Lombardia, né vi era alcuno da Reggio, essendo così piaciuto al S. Duca, per dar luogo a' forestieri in quel giorno che senza numero vi erano concorsi.

Subito che S. Alt. fu accommodata insieme con questi Principi, i musici con voci e istrumenti infiniti diedero principio a un loro concerto veramente divino, il quale alla gravità, al terribile e al miserabile che conteneva, con aperto segno mostrava la favola ch'avea da rappresentarsi non poter esser se non tragica. Finito questo, in un istante cadette una cortina fatta a liste, di drappo rosso, bianco e giallo, conforme all'impresa di S. Alt., la quale serrava da tutte le parti intieramente la vista dell'apparato scenico, e ciò fu con tant'impeto che senza avedersene alcuno, parve portata da un subito fiato di vento. Caduta ch'ella fu,

comparve il proscenio pieno di maestà, che nel perspetto aveva un arco altissimo d'ordine doppio, il quale con nuova architettura conteneva otto obelischi, quattro nell'ordine di sopra e quattro di sotto, nelle cui basi o piedistali si vedevano in medaglioni di bronzo del naturale i veri ritratti degli otto Imperatori morti dell'Augustissima casa d'Austria, con altre figurette pur di bronzo ne' medesimi piedistali, che significavano le loro imprese e vittorie; di sopra da ciascheduno era l'iscrizione de' nomi loro:

DIVO RODULPHO CAES. IMP. AUG.	la prima
DIVO ALBERTO CAES. IMP. AUG.	la seconda
DIVO FEDERICO I CAES. IMP. AUG.	la terza
DIVO ABERTO II CAES. IMP. AUG.	la quarta
DIVO FEDERICO II CAES. IMP. AUG.	la quinta
DIVO MAXIMILIANO I CAES. IMP. AUG.	la sesta
DIVO CAROLO CAES. IMP. AUG.	la settima
DIVO FERDINANDO CAES. IMP. AUG.	l'ottava.

Sopra ciascheduna delle palle di bronzo, ch'erano alla cima degli obelischi, stava un'Aquila con l'ale spiegate, ch'aveva a' piedi un breve con questo motto, Inter Deos, volendo significare le loro anime glorificate e riposte nel numero delli Dei. Per la porta dell'arco si vedeva uno spazioso paese pieno di Teatri, di Terme, di Piramidi, d'Are, di Colossi, di Tempii e d'altre cose dedicate all'eternità e deificazione. La porta di sopra dal volto si riquadrava con un'architrave sostenuto da due cartelle, il cui fregio cavo di sopra si ritirava in dentro a pigliar la cornice, sopra la quale era il frontispizio, che nel mezzo con bellissima invenzione si scavezzava. Sopra il fregio pendevano alcuni festoni, i quali in vece di frondi e di frutti erano contesti di palme, di scettri e di corone tutte variate di forma. Si vedeva nel mezzo degli altri quattro obelischi un'apertura molto sfondata a guisa di nicchio, ma quadra, nella quale sedeva co

'l Mondo sotto 'l piè destro l'Imperator moderno Massimiliano ritratto con tanto studio del naturale che pareva vivo. L'iscrizione dell'arco era Nobilitati Austriacae, dinanzi dal quale fu recitato il prologo, e ciò fu veramente fatto con molta ragione, perché essendo necessario in questa occasione usare il proemio, che già fu da' latini inanzi alle comedie introdotto, era a proposito ch'egli fosse recitato, prima che la Scena tragica apparisse, in luogo diviso da lei, per non levare il verisimile all'azione della favola. Perciò che non intendo ora di quel prologo che tra le parti essenziali della Tragedia si numera, ma di quell'altro che (come ho detto) fu ritrovato da' latini comici per ragionar co 'l popolo. Questo dunque fu quivi recitato da un personaggio, che rappresentava uno de' gentiluomini della compagnia, il qual dimostrò ch'altro poema, che 'l tragico (benché lagrimoso e orribile), per la maestà che contiene, non si dovea recitar dinanzi a tanta Altezza finché co 'l divino suo favore non se ne ritrovasse un'altra sorte più sublime e a' meriti di lei più proporzionata, la qual miracolosamente rappresentando qua giù i moti de' Cieli e la natura dell'Intelligenze loro motrici, finalmente s'inalzasse ai più secreti consigli della provvidenza eterna. Di qui con tant'arte e con occasione tant'opportuna, passava in un encomio delle immense grandezza della casa d'Austria, che s'avessi potuto averne copia, come invero insieme con la tragedia la ricercai, l'avrei volentieri in questo, luogo spiegato, a fin che coloro che non l'udirono, l'avessero almen potuto leggere.

Finito il prologo, mentre gli occhi e gli animi di ciascuno stavano appagati di così bella vista, né aspettavano di veder altr'apparato, ecco sparir quell'arco con celerità incomprensibile, e comparir intieramente tutta la Scena, fabricata con tant'artificio d'architettura e di prospettiva, ricca di tant'oro, ornata di tante statue, e risplendente di tanti lumi, che gli spettatori, come s'avessero avuto il cielo aperto dinanzi, si vedevano, quasi rapiti da insolita vaghezza, goder d'un supremo diletto. Imitava la Scena un cortil del palazzo regal della città di Londra, lastricato di marmo bianco e rosso alternato, il qual dall'una e dall'altra banda, con egual simmetria, era chiuso da due sontuosi edifizii fatti con ordine doppio d'opera composta. Il prim'ordine di sotto era sodo, se non quanto

all'apertura della porta e delle finestre e al cavo de' nicchi, ed era compartito in guisa che fra i colonnati quadri, che risalivano dal vivo della muraglia, capiva la porta nel mezzo, e dalle bande due finestre, quattro gran nicchi e quattro ovati concavi, con proporzionata distanza. La porta aveva le colonne doppie, che facevano gran risalita a sostenere un poggiuolo di sopra. Le prime colonne erano tonde di paragone, l'altre erano quadre, e imitavano un tivertino, nel qual fossero incassati porfidi, serpentini, lapislazzuli e altre simili pietre di valore. Tali erano ancora tutti i colonnati sudetti, che risalivano dalla muraglia. I basamenti, i capitelli, gli ornamenti delle finestre, de' nicchi e degli ovati, gli architravi, i fregi e le cornici imitavano similmente il tivertino: ma perché tutte queste cose erano frappate diligentemente, fra i tagli degli ovoli, de' canalati e delle chiocciolate era commessa tanta copia d'oro ch'ogni cosa con ricchissima pompa risplendeva meravigliosamente. Il cavo de' nicchi e degli ovati era tutto a mosaico d'oro: e le mensole, ch'a guisa di maschere uscivano d'alcune cartelle a sostenere gli sporti ai piani delle finestre, si vedevano medesimamente dorate. Le vetriate erano di cristallo chiarissimo, e le ferriate, che di sotto poggiavano sopra palle d'argento, avevano di sopra cimase d'oro molto eminenti di bellissima invenzione. Dentro da' nicchi erano statue co' piedistali sotto in forma d'are, ornati d'alcuni camei di basso delicatissimi appropriati con sommo studio alle statue che sostenevano, le quali erano varii simulacri delle Virtù e delli Dei, non finte di pietra, come pur a' tempi nostri si suol far da molti Principi nel fabricar delle Scene, ma scolpite in effetto di quell'esquisito marmo di Luna, col quale gli antichi Romani, nell'erezion delle statue, si sono resi immortali. Negli ovati erano teste co' 'l petto, del medesimo marmo, della medesima eccellenza e di mano del medesimo scultore, ch'era stato il Clemente emulo vittorioso della Natura. E perché la quantità loro era tale, che chi volesse parlare di ciascuna particolarmente a bastanza vi bisognerebbe più tempo di quel ch'ora mi vien concesso, non dirò altro, salvo che alla morbidezza de' nudi, ch'erano muscolosi e dolci, al pannello e all'armature de' vestiti, piene di mille divini ornamenti di basso, alla sveltezza e al poggiar che facevano con infinita maestà e fierezza, pareva ch'ognuno, e massimamente gli intendenti dell'arte, si ralleggrassero, come s'in quel luogo avessero veduto allora

ampiamente risorgere quella felice antichità, le minime reliquie della quale si cercano altrove con tanto studio e fatica. Non voglio però lasciar di dire che tutte le statue, così l'intiere, come le teste, andavano a' suoi luoghi diminuendosi con la medesima ragione di prospettiva, con che si sminuivano ancora gli edifizii istessi: nella qual fattura fu conosciuta un'arte e una difficoltà mirabile, e forse non mai più usata ne' marmi. Da quest'ordine ch'ho detto, risorgeva l'altro, che non cadeva a dirittura di piombo sopra 'l vivo del primo, ma si ritirava tanto di più in dentro, quant'era la larghezza d'un balatore, che restava allo scoperto, e scorreva con molta grazia dall'un capo all'altro, avendo agli angoli i piedistali, o le colonnelle quadre ornate di rilievi di basso, ch'accompagnavano i balausti a regere il parapetto, e sostenevano statue di marmo, che per essere in quei luoghi eminenti, si vedevano guardare al basso con prontezza e vivacità inestimabile. Quest'ordine imitava un marmo rosso lustrato, ed era compartito con molte colonne quadre in una loggia tutta aperta, fuor che negli angoli, dov'erano le vetriate fra l'ultime due colonne: e benché ciò paresse esser fatto per commodità degli abitanti, serviva però ancora ad illuminar la Scena con maggior vaghezza. Fra l'altre colonne si mostrava il pavimento della loggia sfondato con rosoni d'oro, e con altri ornamenti di pitture e di stucchi, sì come si vedeva anco la muraglia di dentro della medesima loggia dipinta a mosaico d'oro, con grottesche e istorie, che venivano da buonissima mano. Nel mezzo di questa loggia, a punto sopra la porta, perché vi risaliva il poggiuolo, così vi risaliva ancora con molto sporto un nuovo ordine con quattro colonnati, che risaltavano dal vivo a sostener la cornice. Questo non era di maggior larghezza che si fosse il poggiuolo, ma con l'eminenza sua interrompeva e superchiava d'assai il tetto della loggia, e fra due colonne faceva l'entrata stri poggiuolo con un volto nel mezzo, e con due architravi riquadrati dalle bande. Dopo quest'edifizio ne risorgeva un altro di maggior'altezza più a dietro, il quale dalla parte di sotto con un volto d'opera rustica si congiungeva co 'l primo. Aveva in faccia e per fianco finestre chiuse di vetriate e nicchi con le sue figurette, e alla sommità sosteneva la cornice d'opera corrispondente all'arco di sotto. Questa è la descrizione, ancor che assai defraudata, degli edifizii che si vedevano da una banda sola della Scena. Ma

perché (come ho detto) ella era fabricata con egual simmetria, così dall'un canto come dall'altro, quanto s'è già narrato di questa parte senza più replica s'intenda ancora dell'altra: perché non v'era differenza alcuna fuor che nelle statue, le quali erano tutte diverse negli atti, negli abiti, nel poggiare, e nelle maniere, ma nella bellezza e nell'eccellenza egualissime. Nel prospetto della Scena era fra questi ultimi edifizii più in dentro eretto un arco amplissimo co' suoi membri tutti di grandezza notabile, all'apertura del quale per maggior maestà s'ascendeva con tre gradi: e per ch'egli era molto sodo, nelle grossezze di detta apertura aveva due portelle, una per banda, dalle quali per alcuni gradi ch'apparivano alquanto, si vedevano uscir due scale, che mostravano ascendere agli appartamenti regali. Il sottovolto era compartito con un bellissimo sfondato pieno di cartelle e di rosoni d'oro che come l'altre cose si sminuivano. Di sopra dal volto nella facciata era un armone regio con la corona di sopra ornata di perle e di gioie, nel contorno del quale con arte meravigliosa si vedeva unita una gran quantità di cartelle, di foglie, di maschere, di festoni e di figure. Quest'era di mistura di stucco, ma imitava un marmo bianco dorato in alcune parti con molta delicatezza. L'ovato dello scudo era diviso per mezzo con una sbarra da alto a basso, e con tre altre al traverso, che lo partivano in otto campi di variati colori, ne' quali erano collocati con ordine alternato due lune, due gigli, due palle e due fiamme: le lune parevano di diamante, i gigli di zafiro, le palle di smeraldo, e le fiamme di rubino. Le sbarre, ch'erano d'oro, pareano che con bella serie tenessero legati molti gran pezzi di gioie, tutti quadri, e tirati con ordinata varietà, alcune in punta, e altre in tavola. Queste erano di cristallo chiarissimo, non gonfiate come le bozze, ch'in simili apparati si sono fin qui vedute; ma stampate nel bronzo, ciascuna nella sua forma con i rilievi e con gli spigoli così taglienti, ch'essendo piene d'acque artifiziose, chi chiare, chi turchine, chi verdi e chi rosse, e avendo di dietro accommodati i suoi lumi, co' riverberi di bande d'ottone, per esser corpi diafani lucidissimi, vincevano di vaghezza i diamanti, i zafiri, gli smeraldi e i rubini: e tant'era lo splendore e l'abbagliamento ch'usciva da questo scudo, che quando non vi fosse stato altro lume, egli da se solo avria bastato ad allumar gagliardamente la Scena. L'arco di sopra finiva con un ordine di balausti ch'era scavezzo dalla sommità

dell'armonie. E dall'una parte e dall'altra della porta aveva due gran nicchi che ne' basamenti e nelle cimase tenevano varii ornamenti d'architettura, di camei e d'istorie di basso, oltr'a quelli che v'erano d'intorno con copia larghissima d'oro. Dentro da questi nicchi stavano due grandi statue, le quali per l'angustia del tempo e per carestia di sasso non furono fatte come l'altre di pietra, ma d'una buona mistura di stucco, ch'imitava il marmo con molta somiglianza.

Una di queste era la Virtù, l'altra la Nobiltà: la Virtù teneva il piè destro sopra una palla, e avea lo scettro in mano, a punto come in un roverscio di Domiziano si vede, e non aveva di più se non la corona di lauro dorata nell'altra mano. La Nobiltà fìsando gli occhi nella Virtù, teneva con la destra un tempo da orologio, con la sinistra una corona reale, e sotto 'l piè la testuggine. Se paresse forse ad alcuni che queste statue così grandi fossero nel prospetto, e quasi nella più lontana parte della Scena con poca ragione, o convenienza, come quelle ch'apparivano assai maggiori dell'altre più vicine, ch'erano dalle bande, atteso che la prospettiva diminuisce sempre le cose con tanto maggior forza, quanto più s'allontanano dall'occhio, e s'avvicinano al punto; è da sapere che quelle statue non furono poste in quel luogo per statue ordinarie, ma per colossi così grandi, che ragionevolmente si mostravano molto maggiori dell'altre statue quantunque più vicine al nostro vedere. Perché non è fuor del verisimile, né dell'usato ancora, ch'una piazza abbia dalle bande casamenti di mediocre forma, ma nella fronte poi edificio di tanta grandezza, che se bene la prospettiva lo sminuisce con maggior forza, egli nondimeno resti anco superiore in apparenza alle fabbriche mezzane, con tutto che siano più prossime agli occhi di chi rimira, e per conseguenza manco diminuite dalla lontananza loro. Anzi questa maniera di fabricare si vede lodata, e piena di grazia in alcune famose strade, le quali bench'abbiano superbi palazzi dall'una parte e dall'altra, se non avessero anco in fronte arco, od altro edificio con i suoi membri e ornamenti che di gran lunga gli avanzassero, per esser il prospetto sempre il principale oggetto del veder nostro, se ne resteriano umili e difettive; dove terminate da grandezza e sublimità notabile, par ch'abbiano il lor finimento da ogni parte perfetto. Ma per tornare alla descrizione dell'arco, dentro dall'apertura sua si

vedeva un cortile spazioso, ch'aveva in faccia una loggia aperta dall'una parte e dall'altra con un volto solo nel mezzo, ed era riquadrata da due architravi dalle bande sostenuti da otto colonne, fra le quali si vedeva più a dentro un altro cortile circondato da logge, ch'usciva in un'aperta spinta dall'arte con sì gran forza, ch'oltre al terrapieno e alle mura di Londra, scopriva nel paese di fuore alcune cime de' padiglioni de' nemici accampati all'assedio di quella città. E perché la facciata di sopra da questa loggia s'alzava in aria con una cornice, che verso il mezzo si scavezzava a fare un frontispizio, ella sopra l'arco si vedeva apparire con molta quantità di finestre a guisa di galleria fornite di vetriate e di lumi, e d'altri ornamenti infiniti. Di sopra si vedeva il cielo che faceva coperto alla Scena, all'orchestra, e al teatro egualmente: e perch'egli era sparso in diversi luoghi di nuvole, alcune erano finte di pittura, e alcune altre di bambagia molto naturalmente imitate, le quali tutte in varii modi si movevano. Resta ora a dire che gli edifizii della Scena, così quelli ch'erano in faccia, come gli altri ch'erano in profilo, perché non avevano a' tetti sorte alcuna di tegole, tenevano alle cornici una gran quantità di maschere dorate disposte a' suoi luoghi con ordine, le quali avevano cannoni d'argento in bocca per iscaricare i tetti e dalle nevi e dalle piogge, il che aggiungeva non poco ornamento alle parti di sopra. Non è anco da tacersi che i medesimi edifizii ne' colonnati, ne' fregi e ne' partimenti a' luoghi convenevoli erano tutti risplendenti di bozze innumerabili di cristallo stampate, come di sopra s'è detto dell'altre, chi in forma quadrata, chi essagona, e chi ottogona, le quali insieme con gli altri lumi accommodati a' suoi luoghi, alcuni grandi, alcuni mezzani, e altri piccioli, secondo che la ragion richiedeva, e ascosi dentro alle finestre, alle porte, alle strade e fra le colonne, spingevano quelle prospettive oltre il creder d'ognuno, e illuminavano la Scena con vivezza tanto proporzionata e soave, che pareva illustrata non per umano artificio, ma da un limpidissimo sereno, che miracolosamente venisse dal cielo. Per questo, e per tanti altri ornamenti di nicchi, di statue, di risalti, d'archi, di corridori, di pitture, di rilievi, di medaglie, di camei, di stucchi e di marmi, gli spettatori ammirando tanta ricchezza, tant'arte, tanta maestà, tanta vaghezza, e tanta varietà, composte con tanto giudizio, venivano in opinione che questa Scena quanto all'oro e all'argento felicemente imitasse le due già fabricate da

G. Antonio, e che quanto ai vetri, alle colonne, ai marmi e alle statue, potesse a quella di M. Scauro con molta ragion rassomigliarsi.

Poi che dunque da questa Scena fu sparito l'arco dedicato alla nobiltà della casa d'Austria, le tre Furie dell'Inferno tremende nell'aspetto, nelle carnagioni, ne' serpi che tenevano avolti, negli atti, nella voce, e nelle parole, sorgendo velocemente dal piano, come se fossero venute dal centro degli abissi, comparvero orribilmente con le loro facelle in mano, a dar principio alla favola. Queste mostrando d'esser venute per castigo delle sceleratezze di Memprizio Re d'Inghilterra minacciavano di volerlo talmente privar di pietà e di ragione, ch'egli in quel giorno insieme con la sua discendenza avesse dalla sublimità regale a cadere in miserimo stato: e perché nel progresso della tragedia potrebbe forse parere che questo Re alcuna volta si movesse a certe risoluzioni con più facilità e con manco ragione ch'a un Re prudente e di molta esperienza non si conviene, è bene ad aver in memoria queste Deità, le quali co' l'loro pestifero veleno in questo sì come in tutti gli altri poemi, ove sono introdotte, causano sempre simili mancamenti di giudizio e d'intelletto.

Oltre che se tante minacce loro avessero mancato d'effetto, sarebbe stato un mostrar a certo modo che la divina giustizia non potesse lasciarci cader per gli nostri peccati nella privazion del discorso ragionevole, e che se ben ella permettesse che fossimo dal furor infernal agitati, noi però co' l'proprio valore potessimo senz'altro aiuto a tanta forza e a così gagliardi mezzi far resistenza: onde per simili rappresentazioni, e per così falsa e dannosa dottrina ne seguirebbe effetto contrario al vero fine della poesia, ch'è altrettanto di giovare, quanto di dilettere. Ma perché mio intento non è, né di mostrar quel che ciascuna persona della favola particolarmente si facesse, né meno di renderne minutamente le vere e fondate ragioni, anzi è di star più tosto sugli universali, avendo fin qui parlato dell'apparato, ora ragionerò dell'armonia delle musiche, le quali furono composte con tanto studio e giudizio, e concertate con tanta varietà di strumenti esquisiti, e di voci elette, ch'imitando a parte a parte l'alterazioni della tragedia commovevano da un contrario all'altro gli affetti dell'animo, forse con maggior forza di quella che si legge aver fatto la musica

d'Alessandro a' suoi tempi. E nel vero trovandosi che anticamente i Greci imitavano con l'armonia tanto naturalmente, ch'al primo suono gli spettatori antivedevano la sorte del poema che si aveva da recitare, dir si deve che con ottima ragione quei ch'in questo luogo n'hanno avuto il carico, abbian voluto die non solo le prime musiche con la maestà debita significassero il terribile e il miserabile della tragedia, ma che l'altre di mezzo, e l'ultime fin' al fine parimente andassero ancor esse esprimendo ogni sua alterazione. Né questo fu loro troppo difficile, poiché oltr'a quelli della nostra città, ch'erano molti e rari, d'alcune delle prime corti e terre d'Italia molti famosi musici dell'età nostra erano qui stati ragunati a questo fine con grandissima cura e fatica. Dopo le musiche venendo a ragionar degli intermedii, sì come quattro sono i riposi della tragedia, che secondo l'usanza de' Latini la dividono in cinque atti, così ancora gli intermedii furono quattro, che con ordinata continuazione si rappresentarono; ed erano i quattro Elementi, i quali perché comprendono quel tutto che sotto il cerchio della Lima si contiene, furono introdotti per significar ch'essendo l'universo imperio delle cose inferiori sottoposto alla casa d'Austria, erano comparsi in questo luogo a dar segno della soggezion loro alla Serenissima Regina Barbara nobilissimo germe di quella stirpe. Nel primo intermedio si mostrò la Terra, nel secondo l'Acqua, nel terzo l'Aere, nel quarto il Fuoco. Finito adunque il prim'atto, mentre la musica con divini concetti nudriva l'orecchie e gli animi degli ascoltanti, si vide dal mezzo della Scena a poco a poco crescere un terreno, in forma di colle, figurato forse per lo monte Ida, piantato di molti arboscelli di pino, e ornato in diverse parti di varii fiori e virgulti, fra le viscere del quale risplendevano a guisa di miniere alcune vene d'argento e d'oro. Sopra la sommità di quel terreno era un bel carro tirato da due feroci leoni finti con tanta diligenza, che pareano formati dalla natura. Il carro, che poggiava sopra due ruote d'ebano co' ferramenti d'argento, era come alcuni antichi si veggono, chiuso dinanzi, e aperto di dietro con le sponde da' lati, che secondate da due cartelle andavano con molta grazia diminuendosi al basso: di sotto aveva un basamento sodo d'argento, che con alcune fibie teneva le catene d'oro, ch'andavano a traversarsi dinanzi al petto, e sopra gli omeri de' leoni; agli angoli tenea quattro gran vasi d'oro torniti all'antica pieni de' più ec-

cellenti frutti che produca la terra; le tre sponde avevano gli ornamenti e le cornici d'oro e d'argento, e vi erano poste alcune bozze di cristallo nel mezzo, ch'accompagnate da certi lumi ascosi faceano vista di gioie preziose, e vi furono messe per esser le gioie anch'elle prodotte nella terra, così com'è l'oro e l'argento. Sopra al carro stava Berecinzia significata per la terra, coperta d'un'amplissimo manto di broccato d'oro tessuto nel velluto verde, e figurato d'un'opera a fiori tutti variati. In mano aveva un ramoscello di pino, e in testa sopra un'artifiziosa capillatura, e ricca d'infinite gioie una corona d'oro, i cui raggi erano torri e rocche postevi per significar le tante città che nella sua circonferenza si veggono. Questa era accompagnata dalli Dei, come madre feconda di tutti, i quali avevano i segni usati, ma per mostrar meglio la figliuolanza erano giovenetti sbarbati: e per non venire al particolar degli abiti di ciascuno, che troppo lungo sarebbe, basti sapere ch'erano tutti con panni variati di forma e di colore, secondo la propria lor convenienza, tessuti però nell'oro con ricchezza e con arte non più veduta. Così comparve l'Elemento della terra, il qual poi che s'ebbe lasciato mirare alquanto non senza molto piacer degli spettatori, con la medesima grazia ch'egli era salito in alto, se ne discese al basso, e nel medesimo tempo cessando la musica lasciò nel primiero stato la Scena libera alla tragedia, ch'era per seguitare il suo corso. Dopo il secondo atto, sentendosi con nuova e diversa armonia affettuosamente risonare il teatro, all'apparir dell'Elemento dell'acqua si vide con nuovo artificio sorgere una grand'onda di mare biancheggiante di schiuma, maravigliosamente al naturale imitata, la qual sosteneva un carro in forma di conca, tutto composto di picciole conchiglie, di pomici, di madreperle e di coralli. Questo di sopra s'alzava dalla parte di dietro con una gran conca marina colorita d'ostro e d'argento molto elevata, che gli faceva ombrella, e di sotto poggiava sopra due ruote, che senz'alcuna circonferenza avevano solo i raggi, che del continuo giravano. Era tirato da tre delfini grandi, e talmente formati, che co' loro nodi e rivolgimenti parevano vivi e veloci guizzare e notare, come se fossero stati fra le maggior profondità dell'Oceano. E furono posti sotto 'l carro di quest'Elemento per essere i delfini (come si legge) re degli altri pesci, sì come sono i leoni delle fiere, e l'aquile degli augelli. Sopra gli omeri loro sedevano in

diverse maniere Sirene, Nereidi e Tritoni con le buccine, i quali erano giovinetti mutati dal mezzo in giù in varie code torte e scagliose. Di sopra del carro nella parte più adietro significava l'Elemento dell'acqua una giovine vestita di tela d'argento, co' capelli non avolti, o legati in trecce, né sparsi al vento, ma lunghi, e distesi giù per la faccia e per le spalle, per esser sempre bagnati. In mano aveva una ricchissima corona contesta di perle, e la teneva come se per porgerla ad altri l'avesse levata a se stessa. Dinanzi a' suoi piedi a guisa d'auriga su 'l fondo del carro sedeva Nettuno con le briglie nell'una mano, e co 'l tridente d'argento nell'altra: egli era coronato d'alga bianca di schiuma, e sopra 'l nudo coperto d'un panno di velluto ceruleo, che gli lasciava scoperto il petto irsuto di verde lanugine. Accompagnavano molti Laghi e Fiumi questo carro d'intorno, le barbe e le capillature de' quali erano lunghissime e mostruose. In testa avevano ghirlande di canne palustri, e sopra 'l nudo panni di velluto turchino ondeggiati d'argento: alcuni di loro portavano in spalla conche smisurate, e alcuni altri vasi grandi d'argento, che versavano acque, chi chiare e trasparenti, e chi torbide e arenose. Sopra gli altri si vedevano altieri due vecchi, un nero, ch'era il Nilo, e l'altro il Pò con le corna d'oro, e d'eminente grandezza. In questa guisa avendo l'Elemento dell'acqua fatto di sé per alquanto spazio di tempo dilettevole e meravigliosa vista, mostrando d'attufarsi subitamente disparve. Essendo poi compito il terz'atto, e stando per affacciarsi l'Elemento dell'aria, in un volger d'occhio si vide formare, un vaghissimo arco celeste fra le nuvole, le quali cominciarono tutte diversamente a muoversi, e una assai maggior dell'altre discostandosi a poco a poco dal cielo, e calando a basso, mentre la musica con lieta e aerea armonia s'udiva dolcemente sventillare, si fermò a mezz'aria, senza ch'alcun potesse conoscere con qual artificio una machina così grande e così grave si movesse, e dov'ella fosse appesa. Sopra di lei si vedevano i due fratelli e sposi Giunone e Giove, come quelli che tutti due significano questo terzo Elemento. Giunone aveva in capo, sopra un velo bianco e trasparente, una corona ornata di smeraldi, di rubini e di giacinti: di sotto aveva una veste chiara e risplendente a guisa di cristallo; di sopra un manto oscuro, ma di maniera tale che lo splendore della veste nulla, o poco si nascondeva; a' suoi piedi teneva un vezzoso pavone, e a quelli di Giove stava

un'aquila con l'ali aperte. Non aveva alcun di loro fulmini in mano, benché in quella parte si sogliano generare, ma in sua vece portando gli scettri, pareva che deposta ogni turbulenza commandassero a quella lor regione che allora più che mai si mostrasse tranquilla serena. All'estremità della nuvola i quattro venti principali con certi mantici congegnati di dietro soffiavano verso il teatro alcuni fiati, che se ben si vedevano uscir dalle bocche loro, erano però temperati, chiari e di soavissimo odore. Borea al Settentrione mostrava la barba agghiacciata, e le chiome rabuffate e sparse di neve. Noto a mezzo giorno si vedeva annuvolato, e tutto molle di pioggia. Euro all'Oriente con la faccia che nel giallo rosseggiava, e co 'l capo ornato di gemme, spirava odori più soavi di tutti gli altri, e all'incontro Zefiro d'aspetto giovenile e delicato aveva cinte le tempie d'una ghirlanda contesta di varii e freschissimi fiori. Non voglio anco tacere, poi che mi torna a memoria, che, mentre questa machina si vide, la musica sempre mutò con le parole e con gli ultimi accenti reiterati il suono d'Eco: il che fu giudiziosa invenzione, essendo ch'ella fu figliuola dell'aere, e che, come dicono i poeti, con altro che co 'l suono non può .essere dipinta, né imitata. La nuvola poi ch'ebbe dato tempo ai risguardanti di considerar minutamente tutte le cose, come se da se stessa si movesse, chiudendo l'Elemento ch'ella aveva nel seno, con un moto equalissimo e soave se ne ritornò al cielo. Al fine del quart'atto non sì tosto la istessa musica con nuova delicatezza mandò fuori il suo lamentevole e affettuoso suono, ch'un'altra nuvola infocata di cinabro, dovendo portar l'Elemento del fuoco, calò dal cielo, non si fermando però tanto basso come l'altra avea fatto, e scoperse non senza abbagliamento d'ognuno il carro del Sole, che per forza di lumi e di bozze piene di rosso pareva tutto d'una vivacissima fiamma. Dalla parte dinanzi aveva i suoi corridori sauri affocati, grandi del naturale, che lo tiravano spirando tuttavia fuoco per le narici, e che agli atti, alle zampe che battevano or basso or alto, al rabuffar delle chiome e allo scuoter del capo si mostravano di velocità incredibile, e di furezza indomita. Sopra 'l carro dalla parte più adietro era posto Vulcano con un capello turchino in testa, volendo denotare ch'egli confina co 'l cielo. Dinanzi da lui stava il Sole giovinetto sbarbato, con i capelli d'oro annodati, infiammato nel volto, e nudo fuor che d'un picciol panno di

damasco d'oro tessuto a fiamme nel cremesino, che lo copriva alquanto: dalla sommità del capo insino a' piedi spargeva intorno intorno serenissimi raggi di fuoco e d'oro coloriti, e spiumati con maestria singolare; con la sinistra teneva le briglie d'oro, e con la destra una face luminosa e ardente. Per accompagnar più compitamente che fosse possibile quest'Elemento, s'era già apparecchiata gran quantità di fuochi artificizati in varie fogge: ma considerandosi poi quanto disordine potesse causar tra quei cottoni una sola favilla, e massimamente al coperto, in un tanto importante spettacolo, fu deliberato di lasciargli da parte, ancor che fossero stati di molta spesa. E tanto più facilmente fu pigliata questa risoluzione, perché in quella divina invenzione del Tempio d'Amore in Ferrara si videro fuochi così miracolosi, che non è ragionevole ch'altri mai più ardisca o sperì di potergli imitare. Ora tornando a ragionar di quest'ultimo intermedio, per levar una difficoltà di che potrebbe forse qualcuno aver dubbio, egli è vero, e non si può negare, che 'l fuoco del Sole non è quel fuoco elementare ch'in questo luogo aveva da rappresentarsi, ma attendendosi in così fatti spettacoli principalmente a far bella vista, ed essendo pur il Sole anch'egli fuoco, benché fuoco celeste, come affermano alcuni de' primi filosofi, anzi essendo pur quell'istesso dal quale gli antichi poeti, parlando del furto di Prometeo, dicono esser derivato il nostro; non s'è voluto per la bella apparenza del carro, de' cavalli e di Febo, lasciar d'indurlo insieme con Vulcano a significar poeticamente questo Elemento: e tanto più, che volendolo far apparere nella propria region del fuoco, non si potea forse mostrar con migliore occasion, né con più chiarezza di questa. Poi che s'è già raccontato, e quali, e quanti fossero gli intermedii, resta render ragione d'alcune loro nuove maniere, e tra l'altre, perché non avessero alcuno che favellasse, atteso che da valentissimi uomini in tali spettacoli è usato di farsi il contrario.

Non è da dubitare che gli intermedii non siano fuor dell'arte e con poca ragione introdotti, come quelli che lievano il verisimile all'azion principale, e che implicano la mente degli spettatori co' l divertirla dal corso della favola. E se il poema eroico, che non è astretto da spazio alcuno di tempo, non può imitar più ch'una sola azione, e quella d'un uomo solo; come sarà poi lecito in uno

spettacolo ristretto tra l'angustia d'un giorno imitarne tante, e di persone così diverse? Se Aristotele, come pessime danna quelle favole, alle quali le loro digressioni non sono congiunte, o verisimilmente, o necessariamente, ora è credibile che molto più dannerebbe queste, le quali non hanno sorte alcuna di conformità o d'attinenza fra loro. Per questo si può credere che i Greci inventori di tutti i bei poemi, e i Romani giudiziosi nell'accettarli, e magnifici nell'aggrandirli, non usassero simili intermedii drammatici nelle favole loro. Ma perché a' tempi nostri (non so per qual cagione) le cose sono cresciute in tanto lusso, e i gusti sono divenuti tanto delicati, che non si può recitar poema così esquisito, che gli spettatori, poi che n'hanno udita ben picciola parte, non ricerchino nuovi e variati dilette da sollevar la mente, come s'ella fosse da sottilissime e alte speculazioni gravemente stancata, e poi che l'uso ha già introdotti questi intermedii come spettacoli che tornano l'auditor più attento all'udienza della favola, dovendogli ancora noi accettare, fu cosa ragionevole usarli con manco danno della tragedia che fosse possibile, pur che conseguissero il fine al qual furono ordinati. A questo modo, per levar meno che si potesse il verisimile all'azion principale, e per non intricar gli animi degli spettatori, si fecero uscir da luoghi non usati dagli istrioni, sorgendo dal terreno, mostrandosi in aria, e calando dal cielo: così ancora, a ciò che rendessero l'ascoltante più fresco e meno confuso, ottimamente fu risoluto che non parlassero in modo alcuno, perché nel vero, oltre la nuova impressione che fanno nella mente le parole allora recitate, onde ne seguono viluppi inestricabili, se la stanchezza, che noi cerchiamo per lo mezzo loro di levare, non nasce se non dall'udir recitar alla lunga per tutto lo spazio dell'atto, facendo poi che negli intermedii istessi similmente si reciti, com'esser potrà che in luogo di sminuir questa sazietà, prima che siamo in capo d'una favola di perfetta grandezza, non l'accresciamo in infinito? Lascio che con tal favellare s'impone ancora necessariamente silenzio all'armonia de' concerti, vero (per mio credere) e solo intermedio degli antichi: il qual pregiudizio quanto sia grave al sollevamento e al diletto che si ricerca, tutti coloro, che non sono a fatto ignoranti della divinità della musica, lo ponno facilmente comprendere. Grande implicazione ancora, e veramente dannosa, procede dalla

disconvenienza ch'hanno il più delle volte gli intermedi tra loro: perché mettendosi in uno (sia detto per esempio) Endimione, in un altro la Temperanza, e nell'altro Curzio, non è ingegno così saldo e intento che fra tante diversità d'invenzioni, di favole e d'istorie non s'aggiri, e volendole poi raccontare non abbia fatica a ritornarsele a memoria. Dove appigliandosi l'inventore ad intermedi di materie continovate dal primo all'ultimo (com'in questa si è fatto) oltre che si mostrerà aver quell'ordine e quella catena che a tutte le cose aggiunge molto di grazia, si fuggirà ancora quella implicazione, ch'ho detto di sopra, tanto detestabile. Ultimamente s'ebbe anco per utile avvertimento che gli intermedi rappresentassero cose note, a fin che gli spettatori, intendendo subito l'invenzione, non avessero da gir vagando con l'intelletto per interpretarle, onde tolti quasi a fatto di su la traccia della principal rappresentazione, vi tornassero poi come ad un nuovo spettacolo con danno manifesto, e del poema, e di loro medesimi. Queste sono in parte le ragioni per le quali gli intermedi comparvero dal terreno e dal cielo accompagnati dalla musica, mutoli, concatenati, facili ad esser intesi, e della maniera di sopra descritta. Né si sono già qui addotte per voler dar legge a questa nuova sorte di spettacoli licenziosa, né meno per biasimar quegli eccellenti spiriti ch'hanno fatto altramente, essendo che fin qui l'uso ha così continovato, ma solo per render alcuna ragione del nuovo modo tenuto.

Ora a ciò che d'ogni parte degli apparati s'abbia qualche cognizione, sarà bene che de' vestimenti ancora si ragioni, ma con poche parole, atteso che s'io volessi parlarne a bastanza, sarei lungo oltre il mio proponimento: perché tanta fu la quantità, la varietà, e la bellezza loro, ch'essendo il potersene ricordare molto difficile, il raccontarle intieramente certo sarebbe poco men che impossibile. I capitani e i soldati che si videro in gran numero, così Inglesi, come Scozzesi, avevano tutti scelte armature gravate d'oro, con panni sopra di pomposi drappi all'antica, e con superbi cimieri di penne egualmente elevati. Ma le fazioni e i colori erano fra loro molto differenti, perché gli Inglesi erano concertati d'un garbo e d'un colore, e gli Scozzesi (come nemici loro) d'un altro. I vecchi, e sopra tutti il Re, avevano sottane di porpora, e vesti lunghe di sopra, fodrate di preziosissime pelli, con ornamenti regii non più veduti, e le

barette loro erano eminenti, di forma inusitata, e piene di maestà. I giovani vestivano calze, ropiglie, capelli e abiti corti di drappi colorati con ricami all'inglese. Le donne (eccetto la Nodrice, ch'era vestita a nero) così quelle di corte, come l'altre del coro, avevano vesti di broccato, e di sopra capotti corti all'usanza del regno, ricamati di perle picciole con infinita diligenza; avevano similmente le barette in concerto fornite di gioie, fra le quali a pena spuntavano alcune poche frondi d'alloro, e dalle trecce, ch'erano annodate e sparse di belle perle, cadevano giù per le spalle alcuni viluppi di leggiadrissimi veli. Delle gioie della Regina è molto più facil cosa ch'altri se le immagini, che ch'io per la loro quantità e valore ardisca di volerne scrivere: la veste ch'ella aveva e il manto erano non di drappo tessuto, ma con pompa veramente regale, d'oro, d'argento e di perle contesti a mano con opera divina, che non lasciava discernere di che materia si fossero. Della medesima sorte, o poco differente, si vide il panno del giovinetto Re di Scozia, quando apportando nuovo diletto e nuova ammirazione agli spettatori, verso il fine della tragedia comparve in Scena con l'armatura fregiata intorno di gioie con singolar artificio. Ma per non andar più a lungo parlando de' vestimenti, voglio che per fine mi basti, come fra tutti i giudiziosi, dopo l'essersi concluso ch'a' tempi nostri non s'è veduta tragedia vestita con tanta ricchezza, né con tanto giudizio, si restò anco in qualche dubbio se l'antica magnificenza fosse solita ne' suoi spettacoli a trapassar i termini di tanta superbia.

Questo è quanto circa gli apparati m'è sovvenuto, e quanto ho giudicato necessario: ora passerò a' recitanti, de' quali non sono già per dir tutto quello che si converrebbe all'eccellenza loro, ma tanto solamente che basti a dimostrare che in questo ancora non è mancato alla tragedia il dovuto ornamento. Costoro adunque tutti ad uno ad uno recitarono con tanta grazia che gli spettatori, pieni d'insolita meraviglia, fecero giudizio che l'età nostra in questa parte fosse molto più felice delle passate: perché se nell'altre ben recitate favole s'udiva un paio di personaggi o due al più degni di laude (il che si deve anco immaginar de' Romani, poichè d'un Roscio e d'un Esopo soli fanno tanti rumori) non s'è però mai letto, né veduto, che in alcun'altra tutti dal primo all'ultimo siano arrivati a

un segno di tanta perfezione, come in questa si è fatto. Né si dee credere ancora che i Greci ne' loro anni più felici, ne' quali (come si legge degli Ateniesi) erano soliti di far maggiori spese intorno alle tragedie per dilettrar i popoli che nelle guerre per dilatar i confini, ne dovessero aver maggior copia, con tutto che non mancasse loro (come afferma Aristotele) un Glauco Teio, e altri, che la maniera del prononziare e del gestir convenevole sì agli istrioni, come agli oratori insegnassero, poi che fra i più famosi recitanti di quella età Pindaro per troppo gesticulatore venne ripreso, e Callippide (quantunque lodato da Senofonte come attissimo a muover le lagrime) per lo medesimo eccesso nel gestire fu chiamato Simia da Minisco; anzi si può congetturare che in quei tempi tal peccato fosse universal de' recitanti, poichè i Platonici volendo provar che 'l poema eroico fosse più nobile del tragico, tra l'altre ragioni adducevano che la tragedia, avendo bisogno dell'aiuto degli istrioni, rimaneva molesta e tediosa per gli tropp'atti, e per lo immoderato dibattersi che facevano: il che dell'Epopeia non avviene, la quale consistendo, com'ella fa, in narrazion sola, non ha bisogno alcuno di quello aiuto. Se adunque i migliori recitanti furono tali ch'i vizii loro bastarono a formare argomenti (benché poi confutati da Aristotele) contra la dignità d'un sì perfetto poema, resta assai chiaro ch'i Greci n'ebbero ancor essi pochi che fossero degni d'essere approvati. Di maniera che essendo per tanti secoli universalmente continovata la carestia d'istrioni eccellenti, è veramente da meravigliarsi come in quest'occasione tanta quantità d'ottimi se ne sia ridotta insieme.

Accomodavano costoro (cosa assai più vera, che credibile) le maniere, gli aspetti, i movimenti, i gesti e le voci in tal guisa alle persone imitate, ch'invece d'imitatori erano creduti gli agenti e i negozianti istessi. Le donne erano le più belle e le più modeste; i giovani i più leggiadri e disposti; i vecchi i più gravi e severi; i capitani i più robusti e valorosi, e tutti insieme nell'esser loro i più aggraziati ch'imaginar si possano. Avevano buon petto, voci composte e lingue aiutate e corrette con tanto studio, che (benché fossero Lombardi) nel proferire oltre modo dilettavano. Erano insomma costoro, che recitavano, tutti nobili,

scolari, e altri belli ingegni, che tratti dalla bellezza del poema non s'erano punto sdegnati di recitarlo.

Né qui voglio tacere la maniera tenuta ne' cori, essendo ella non più veduta, né usata almeno a' tempi nostri, a fin che coloro, che non vi furono presenti, n'abbiano qualche lume: rendendomi sicuro non dovere in alcun modo sodisfare altri, che gli videro in molto maggiore eccellenza, che non mi dà l'animo di potere esprimere. Il coro era di donne di Londra, delle quali una secondo l'ordinario ragionava alternatamente con l'altre persone della tragedia quando occorreva, e ai riposi della favola cantava poi, o pur recitava quelle canzoni che vulgarmente sono cori chiamate. Queste furono ben considerate da' musici eccellentissimi, i quali penetrato nell'interno de' loro concetti, vi composero sopra i canti, ch'imitavano così felicemente le parole, che si poteano quasi più tosto dimandar ragionamenti che canti. Perch'essendo di musica cromatica, e con pochissime alterazioni, se n'andavano ad un corso consueto nel parlare ordinano senza mai replicar cosa alcuna. Nelle orazioni, nelle suppliche alli Dei, nelle essagerazioni, nelle querele, nelle interrogazioni, nel pianto, e ne' sospiri, esprimevano gli affetti dell' animo, come se fuori d'ogni finzione fossero venuti da' veri movimenti del cuore. Composti adunque i canti di questa sorte, il basso e le parti di mezzo s'erano concertate insieme con instrumenti tutti dolci e di poco spirito, toccati da valentissimi uomini con infinita discrezione, i quali erano posti co 'l loro concerto in parte lontana e ascosa. Solo il sovrano, che proferiva le parole, era cantato dalla medesima donna, la quale essendo tra l'altre del coro nella prima parte del pulpito, quand'era tempo di cominciare, movendosi in un istante ella con la voce, e il concerto con l'armonia, una vicina, l'altro lontano, quella apparente, e questo nascosto, faceva restare in dubbio gli spettatori se con la voce di lei fosse altro contento accompagnato, ovvero se il riverbero della medesima voce causasse quel dolce suono nell'aria, o pur se qualche lontana armonia a caso venisse a far così dilettevole accordo: basta, che in qualunque modo si fosse creduta la cosa, il cantare in questa guisa faceva tanto bello udire, e vedere, che per mio credere ne resterà lungo tempo al mondo memoria, e forse imitazione. Aveva questa donna oltre la voce

delicatissima, alquanto di natural disposizione regolata dall'arte con sommo giudizio: e mentre l'andava spargendo a certi luoghi, accompagnava sempre il volto, gli occhi, i gesti e i movimenti alla varietà de' concetti così gentilmente ch'innamorava, e volgeva gli animi di ciascuno a temere, a sperare, a rallegrarsi e attristarsi, come più le piaceva. So ch'in diverse maniere si sono fin qui recitati i cori all'età nostra: alcuni hanno fatto parlare un solo della moltitudine con un certo tuono costante, grave e magnifico: ma questo non mi può piacere, parendomi a punto quel modo di cantare ipodorio, il quale (come attesta ne' Problemi Aristotele) altrettanto al canto de' cori disconveniva per la sua eroica maestà, quanto si disconvenisse l'ipofrigio per la sua troppa mollezze e dissoluzione. Altri hanno fatto cantare un solo senza unione d'alcun altro concerto: ma qual diletto può venir dal canto d'un solo, se l'armonia, la quale insomma non è altro che relazione, si genera solamente dalla composizione del grave e dell'acuto? Ad alcuni altri è piaciuto che tutta la moltitudine canti unitamente, la qual maniera (lasciando da parte la difficoltà di ritrovar tanti musici istrioni a proposito, che non è picciola) non sarebbe da dispiacere, ogni volta che tante voci non confondessero e non impedissero totalmente l'intelligenza de' concetti e delle parole, le quali ne' cori di sua natura sono per lo più molto oscure: ma con tutto ciò ancora questo modo non è da essere dannato a fatto, perché non vi essendo regola, né osservazione alcuna che ci astringa più a far cantare un solo, che tutti insieme (almeno poi che la tragedia ebbe la sua perfezione) parmi che debba esser permesso così l'un modo come l'altro. E io per me credo che gli antichi ciò facessero indifferentemente, secondo che tornava lor meglio, si com'anco in questa si fece: perché in una canzone trovandosi il coro diviso, e avendo due donne, ch'erano le principali delle parti, replicato due volte alternatamente due versi in onor di Venere, ultimamente i medesimi furono ripigliati, e cantati da tutto il coro, come quelli, ch'essendo già stati più volte reiterati, non poteano se non facilmente essere intesi da ognuno. Ma per tornare al primo proposito, è cosa manifesta che la diversità di queste maniere non viene se non dalla difficoltà che si truova in conoscer quel che precisamente intorno a ciò si facessero gli antichi: e perché anch'io veramente la stimo molto grande, non voglio già affermare che questa sia la vera e l'antica,

né che questo canto sia quel missolidio, il cui soave e tranquillo concento fu tanto appropriato a' cori tragici, quanto nel medesimo luogo afferma Aristotele. Tengo però che s'altra per l'avenire non si ritruova di maggior grazia, questa, fra tutte l'altre usate ne' tempi moderni, senza contrasto abbia d'avere il primo luogo, come quella che contiene l'armonia, ch'ha la gravità conveniente, che gestisce, che fa intendere i concetti, che commuove, che fa impressione, e che diletta oltre tutti i dilette.

Avendo fin qui scritto degli apparati, e dell'altre parti che nel recitar l'*Alidoro* giunsero a quel grado di perfezione che difficilmente forse parerà credibile a chi non l'ha veduto, è quasi necessario dar anco qualche contezza del poema, poi che (qual se ne sia la cagione) non è per lasciarsi così tosto vedere in publico. E ben che sia quasi impossibile l'esplicar esattamente le qualità e l'arte onde si conobbe ch'egli era composto, potranno nondimeno, da quel poco che se ne dirà, gli intendenti di poesia da loro stessi immaginarselo in parte, e conchiuder che tal tragedia ricca di così superbo apparato, e così felicemente rappresentata, fosse non indegno spettacolo di tanti Principi che la videro. Ma prima che si vada più inanzi, per maggior chiarezza di ciò che s'ha da ragionare, è bene in questo luogo con brevità spiegar l'argomento di lei, il quale sta in questo modo.

Memprizio fratello di Normano, Re d'Inghilterra, avendo la moglie ch'era per partorire, fu ammonito dagli indovini che 'l fanciullo, cresciuto ch'egli fosse, doveva essere del proprio padre omicida. Onde per liberarsi da questo pericolo, lo diede a un ministro commettendogli che secretamente il togliesse di vita. Costui finse di farlo, ma mosso a compassione, lo pose in una cassa e lo gettò in mare. Il fanciullo sbattuto dalla fortuna capitò a un lito di Scozia, dove da quel Re, ch'altro erede non aveva, come dono e seme divino fu secretamente raccolto, e sotto nome di figliuol proprio fatto nodrire. Cresciuto poi in età, e chiamato Alidoro per nome, fu mandato dal Re di Scozia creduto suo padre a Memprizio, per la stretta amicizia ch'egli avea a rallegrarsi della sua nuova essaltazione: perché allora Memprizio, ucciso il fratello, s'era fatto Re d'Inghilterra. Essendo adunque andato a far quest'offizio, e trattenuto dal Re in Londra un anno con molti onori, fieramente s'innamorò di Cordilla unica

figliuola di lui, e sua propria sorella incognita: e dopo averla di nascoso sposata, e avutone un figliuolo, che co 'l mezzo della Nodrice celatamente s'allevava, fu sforzato tornarsene in Scozia alla nuova dell'infirmità mortale del padre. Dove giunto, e successo nel Regno per la morte di quello, mandò oratori a chiederla per moglie: né potendola aver, perch'ella in quell'istante era stata promessa al Re di Spagna, fatto lega con molti Re congiunti seco di parentela e d'amicizia, venne all'assedio di Londra, e quivi essendo stato due anni, e avendola per ciò ridotta ad estrema calamità di fame (qui la tragedia cominza), Memprizio sforzato dalla necessità, e persuaso dalle vive ragioni del Consigliero, che gli scuopre l'occulte nozze, e 'l nascimento del nepote, lo chiama come genero in Londra, per dargli la figliuola, e per instituire l'istesso nepote erede nel Regno. Mentre le cose si truovano in questa felicità, e si preparano le nozze, vien dall'Oracolo un nonzio, molto prima mandatovi da Memprizio per consulto ne' suoi travagli, e con la risposta gli dà indizio che 'l nuovo genero gli sia parimente figliuolo. Perciò agitato dalle furie, parendogli che così la ragione e l'onor della corona richiedessero, fa morir la figliuola e il nepote. In tanto Alidoro, entrato in Londra e credendo essere ormai giunto alle desiderate nozze, intende la morte della sposa e del figliuolo, e non sapendone la cagione, ma attribuendo il tutto a natural crudeltà e a disperazione di quel tiranno, per vendicar l'uno e l'altro morto, amazza il suocero. Il Consigliero, che non sapea ancora la subita morte del suo Re, a fin di placar Alidoro, e metter pace tra lui e 'l suocero, adducendogli le cagioni del caso successo, gli scuopre ch'egli è figliuolo di Memprizio, e fratello della morta moglie. Allora Alidoro, conoscendo d'essere divenuto della propria sorella marito, d'averne avuto un figliuolo, d'essere stato parricida, e d'aver desolato il Regno paterno, e distrutta la patria, riputandosi indegno di viver più, come odiosissimo agli uomini e alli Dei, s'uccide da se medesimo. Tale è il caso sopra 'l quale la presente tragedia fu fondata, ed è come si vede d'una assoluta grandezza, non preso da istoria antica, o da favola nota, ma tutto con nuova finzione intieramente composto, come ancora ne' primi tempi da' Greci istessi fu fatto, del che Aristotele nella Poetica, dove parla del fior d'Agatone, rende testimonio, affermando questa sorte di favole non esser manco dell'altre dilettevole. E

quand'anco così fatte tragedie alquanto più dell'altre in questa parte si scostassero dall'osservanza dell'arte (il che però non concedono alcuni uomini di buone lettere), può nondimeno la penuria d'istorie atte a formar tragedie lodevoli, scusar chiunque di sua mente ne finge.

Che il voler poi (come alcuni Comici e Tragici Latini fecero) dell'altrui favole servirsi, può esser riputata poco saggia deliberazione, perciocché il poeta spogliandosi ha fatto di quella lode ch'all'autor suo può recare una bella invenzione, par ch'a se stesso nemico non s'abbia proposto quel supremo grado di gloria, al qual da tutti i belli ingegni dev'essere ogni sforzo d'industria e di fatica indirizzato. Ora, venendo più distintamente a ragionar delle parti di questa tragedia, è manifesto che i membri della favola, i quali con diritto filo in lei non si spiegarono, co' l mezzo d'accomodate digressioni vi furono di maniera inseriti che non solo verisimilmente, ma quasi per viva necessità vi pareano connessi. La favola si conobbe essere di quella sorte che da Aristotele è detta non semplice, ma varia e intrecciata, la qual è molto più difficile. Perché questi gentiluomini, che n'erano stati autori, con animo generoso e pieno di felice ardire aspirando a' primi segni di laude, e lasciando da parte quell'altra (benché, più facile) s'appigliarono a questa, che porge maggior diletto, e presta più largo campo di mostrare arte e ingegno. In lei adunque si comprese la peripezia, l'agnizione e la perturbazione, delle quali ciascuna per sé riuscì sommamente laudabile, e tutte insieme meravigliose. La peripezia in questa guisa ridusse le cose di felice stato in estrema miseria. Memprizio, concedendo la figliuola per moglie ad Alidoro, che con ogni istanza possibile la chiedeva, pensa liberar da infinite e gravissime calamità se stesso, il regno e la patria, la qual per l'assedio lungo si trovava non meno miseramente oppressa per la fame, di quel che si legga nell'Edipo essersi ritrovata Tebe per la peste. Cordilla parimente e Alidoro, alla nuova delle confermate nozze, alzano gli animi a certa speranza di supremo contento, e così tutti in un punto consolati si trovano. Ma per nuovo e non creduto accidente eccoti in un subito cangiarsi lo stato delle cose, e costoro, pur dianzi posti nel colmo d'ogni contentezza, cader contr'ogni loro aspettazione nel profondo delle miserie: perché nel medesimo tempo

Memprizio si riconosce così d'Alidoro padre, come di Cordilla, e viene in cognizione che con incesto legame di matrimonio insieme congiunti fratello e sorella hanno già avuto un figliuolo. Di maniera che a tal riconoscimento, colmo di furiosa crudeltà, fa empientemente uccider la figliuola, e con lei il nepote. E Alidoro, che pieno d'inusitata gioia s'affrettava di giungere alle promesse nozze, truova nell'arrivar ogni sua speranza con la moglie e co 'l figliuolo in un punto medesimo estinta. Questo scambiamiento, per esser (come si vide) contra l'opinion di tutti accaduto, causò tanta meraviglia negli spettatori che quasi attoniti pareano goder quell'inganno con diletto infinito. Ma considerando poi l'infelicissimo fine delli due sfortunati amanti, e la grave pena ch'ai peccato loro, per esser ignorantemente commesso, non giudicavano convenirsi, con pietoso affetto, e con chiaro testimonio di sospiri e di pianto mostravano da quanta commiserazione fossero convinti.

E ciò fu degno di maggior laude, per esser tutta la commiserazione prodotta senz'aiuto di spettacolo alcuno: e non come in molte altre tragedie s'è veduto, nelle quali o le morti successe in Scena, o i corpi de' morti portativi dopo, sono stati autori principali di commovere, ma con assai minor lode del poeta, il qual par che diffidatosi del proprio valore, abbia ricercato soccorso da così fatte rappresentazioni. Lodavano insieme che questi due personaggi con bello avvertimento fossero fatti pure in qualche modo colpevoli, accioché si venisse a fuggir quell'indignazione, che in vece di pietà si prende da chi vede gli innocenti oppressi contra ragione. Dall'altro canto non vi fu alcuno che d'insolito orrore non si sentisse allora tutto commosso, considerando che 'l fratello era alla sorella di così illecito matrimonio congiunto; che 'l padre avea fatto uccider la figliuola e il nepote; e che il figliuolo, tutto tinto di sangue, avendo schiantato il cuore dal petto del padre, finalmente avea rivolto il ferro contra se stesso. Si videro adunque questi due affetti, terrore e commiserazione, che sono i due mezzi con i quali la tragedia ne purga gli animi, dalla peripezia posta di sopra in un medesimo parto fecondamente prodotti. E ben che siano tra loro diversi, anzi contrarii in maniera che il terrore impedisca molto gagliardamente e discacci la misericordia, come nella Retorica piacque ad

Aristotele, e come par che si vegga nel Tieste e nella Medea, in questo luogo nondimeno si videro con tanto giudizio composti che senza apportar danno l'uno all'altro, dall'istesso fonte procedevano egualmente mirabili.

Per questi rispetti fu parere universale che la peripezia dell'*Alidoro* fosse ricca di tutti quelli ornamenti che desiderar si ponno: e tanto più essendo unita, com'ella fu, all'agnizione, la qual bellissima congiuntura è principal cagione onde tante lodi dell'Edipo si predicano, e che peravventura gli ha quel nome di Tiranno acquistato, s'egli è pur vero (come alcuni vogliono) che per una certa eccellenza quella tragedia sia in quel modo cognominata. Con tutto ciò non vi mancarono uomini letterati i quali, fatto diligente paragone tra l'agnizione e la peripezia dell'Edipo e quella *dell'Alidoro*, osarono per alcune ragioni affermare questa esser di quella migliore: e fra l'altre per esser fuori d'ogni credenza ch'Edipo, stimato figliuolo del re di Corinto, avesse amazzato Laio, re famoso di Tebe, e che a tanti contrasegni, alla corrispondenza del luogo e del tempo non gli fosse mai caduto in mente di poter essere stato egli quel omicida; il qual errore, ancora che da Aristotele, il meglio che si può, fosse sostenuto e difeso, come cosa ch'è fuori dell'azione scenica, è però molto importante e molto lontano dal verisimile servato *nell'Alidoro*. E quanto all'agnizione più distinta, meravigliosa cosa è con qual facilità e con che artificio ella scioglia il bellissimo e molto intricato nodo della favola; e come necessariamente dietro al continovo filo da se stessa a poco a poco venga in luce, quantunque a chi considera così le prime parti, come le mezzane dell'argomento, si possa giudicar impossibile che in alcun tempo Alidoro abbia da esser conosciuto figliuolo di Memprizio, essendo chiaro che 'l Re istesso, il qual per ischifare le minacce degli indovini avea commesso ad un ministro che secretamente amazzasse quel figliuolo pur dianzi nato, lo tiene sicuramente per morto; e che il servo parimente, a cui fu imposto il crudele officio, avendolo per pietà, invece d'ucciderlo, posto in una cassa, e gettato nel mare, non dee credere che senza aiuto alcuno dall'onde e dalla tempesta si fosse salvato: e quando anco n'avesse potuto aver certezza, chi dubita ch'egli non avesse cercato con ogni industria di celar la sua disubidienza per non riportarne la pena, che da un severissimo

Tiranno si doveva promettere? Dall'altra parte, il Re di Scozia, che ritrovato il fanciullo, come dono de' Cieli lo fa in luogo di proprio figliuolo nodrire, è molto credibile che con ogni diligenza tenesse il tutto secreto, per fuggir le male soddisfazioni e i tumulti de' popoli, a' quali avea deliberato lasciarlo signore. Di qui potendosi comprendere quanto tenesse dell'impossibile il ritrovar ch'Alidoro fosse nato di Memprizio, resta a mostrar dal progresso dell'istoria quanto ciò facilmente e secondo il verisimile venisse a scoprirsi. Il Re d'Inghilterra, conoscendo tutte l'altre sue ragioni, per le quali negava di voler conceder Cordilla ad Alidoro, esser già dal suo consigliere realmente confutate, per ultimo argomento allega sua figliuola, Regina tanto nobile, disconvenirsi ad Alidoro, che (per quanto si andava mormorando) non era della stirpe regia di Scozia, ma parto supposito. A tal obbietto dando risposta il Consigliero, per provar Alidoro d'assai maggior nobiltà che se fosse di quel Re veramente nato, gli scuopre lui essere stato miracolosamente dalli Dei fra l'onde tempestose del mare al Re di Scozia concesso, come bene il nome dimostra, e per ciò doversi riputar infalibilmente di schiatta e legnaggio divino, sì come nella sua giovinezza l'eroiche sue virtù, accompagnate da tanto favor fatale, di già facevano fede, e come anco fu certa opinione del Re creduto suo padre e del Re morto di Franza, dal quale l'istesso Consigliero, mentre era stato a' suoi servizii, avea tal secreto già penetrato. Insieme con questo gli mostra ancora la sospizione sopra l'origine d'Alidoro esser nata fra alcuni Scocesi, perché quando il lor Re finse d'averlo avuto della sua propria moglie, non essendosi fin a quell'ora inteso mai parola della sua gravidanza tanto desiderata, fu ragionevole che si dubitasse della supposizione di quello. Allora Memprizio, disposto di far insieme con Alidoro pace e parentado, lo chiama in Londra (perch'egli, come si è inteso, si ritrovava fuori all'assedio poco dalle mura discosto) a confermar il matrimonio. Ma ecco in tanto giunger il messo dall'Oracolo, che Memprizio, secondo l'usanza di quei tempi, aveva molto prima mandato a consigliarsi sopra i suoi dubbii, ed esponendo la risposta d'Apolline, accenna l'istesso Memprizio poter esser di colui padre che farsi genero ha deliberato. Si meraviglia il Re come ciò possa stare, ricordandosi noo aver mai avuto figliuolo oltre Cordilla e quello che diede ad esser ucciso: e per

chiarirsi pur anco meglio della sua morte, fa subitamente a sé chiamar il servo, a cui tal carico era stato commesso. Questi non sapendo a che fine di ciò fosse con tanta istanza dal suo Re ricercato, e sperando forse anco di riportar allora se non premio di quella sua pietà, almeno qualche laude, confessa come il fanciullo non fu da lui ucciso, ma dentro ad una picciola cassa esposto all'onde del mare. Ora il Re, e da quello che dal servo ha inteso, e da quanto prima il Consigliero ad altro fine gli avea raccontato, computando i tempi con egual misura, ritrova Alidoro da ogni parte suo indubitato figliuolo. Così adunque espressamente si vede questa esser lontana in tutto da quelle agnizioni che i poeti si ponno a lor voglie formare, non avendo risguardo che verisimilmente dal resto della favola derivino, le quali per ritrovarsi senz'arte restano con poco onore de' loro autori più tosto neglette che in alcun modo apprezzate. Della perturbazione, ovvero di quella azione piena di morti e d'altri spaventevoli e miserabili effetti, non occorre dir altro, potendo bastar quanto di sopra nella peripezia si è detto.

De' costumi sarebbe forse ragionevole, ma troppo lungo il voler mostrar articolamente come in tutte le persone si fosse servato il decoro, come continovamente fin al fine del medesimo tenore procedessero, e insomma come in loro le dovute considerazioni fossero attese. Lo stile escludendo a fatto tutto quello ch'aver può del plebeio e del vile, si vedeva magnifico per tanta gravità, e vago per tanti ornamenti in modo che diletta, ch'aveva del venerabile, e veramente del tragico. I concetti erano o nuovi, o almeno con nuova maniera chiaramente spiegati, e che non si partivano dal naturale, di sorte che ne fosse punto levato il verisimile. Le parole erano scelte e proprie, onde esprimevano con agevolezza e con maestà, mistura che quanto più ha dell'ingenioso, è tanto maggiormente difficile. I ragionamenti, che a' luoghi opportuni erano sparsi di sentenze gravissime, abbondavano d'eloquenza senza alcuna affettazione, essendo accomodati con studio singulare alle persone e alle materie: e perché sempre secondo il lor intento movevano con viva forza gli auditori, furono stimati affettuosissimi. Ma per raccogliere finalmente le lodi, onde da tutti con chiaro consenso fu questo poema inalzato, si conchiuse che le condizioni, le

quali nell'ottime tragedie si trovano, e quelle ancora (se alcune ve ne sono) che si desiderino, tutte insieme nell'Alidoro felicemente concorressero, a tal che non sarebbe agevole il giudicare se Aristotele abbia con più diligenza dati i precetti, o se in lui con maggior giudizio fossero osservati. Essendosi ultimamente posto fine alla tragedia, né si udendo più sorte alcuna di musica, gli spettatori stavano di meraviglia, di diletto, di pietà e di terrore in maniera convinti, che non sapendo rimuovere la fantasia dalle cose rappresentate, pareano dubbiosi, se fossero state vere, o pur finte. Ma perché s'era ordinato di temprar per ogni modo la malenconia tragica con l'allegria di qualche vago torneo, quando credevano d'aversi ormai da partire, furono ritenuti da nuovo spettacolo: perché continovandosi l'invenzione del Furioso, si fece sorgere dal piano del proscenio Bradamante, e con lei Melissa, la quale discinta, scalza e scapigliata, con un istrumento matematico nella sinistra e un pentacolo nella destra a guisa di Maga, le disse con altri versi averle fatto altre volte vedere alla tomba di Merlino l'anime di quei gran Principi ch'aveano da uscir del seme di Ruggero e di lei, ma in quel punto per sua maggior contentezza voler oprar che quelli istessi quivi comparissero armati, a ciò da quel poco di vista potesse già pigliar qualche arra del valore che volgendosi gli anni avea d'età in età perpetuamente da risplendere in loro. Del che mostrandosi Bradamante desiderosa, la Maga fece in terra un gran cerchio, e poi ch'ebbe girato a tutte quattro le parti del mondo, con invocazioni e parole secrete, essendo già divenuta nella bocca, negli occhi e nell'aspetto spaventosa e orribile, scoppiò un terremoto tanto grande che fece crollar la terra, e dalle più lontane parti della città fu creduto per naturale. Allora a suono di molte trombe cominciarono ad apparire ad uno ad uno quei Principi, in forma di cavalieri armati, e a tornear fra loro con le carriere in crociera, alcuni con le mazze, alcuni con gli stocchi, e altri co' l'romper delle lance. Alla vista di così vago spettacolo, aprendosi un grande ovato nel cielo, i Dei tutti, ch'erano ridotti a concilio, s'affacciarono a rimirar quella generosa stirpe, che secondo il decreto fatale doveva esser ornamento d'Italia e del mondo: sì che per l'apertura di tal ovato si vide la cupola di sopra ornata di tanti splendori, s'udirono musiche così angeliche, e si sentirono odori d'ambra (per imitar l'ambrosia) così delicati, che gli animi de'

risguardanti pareano tirati con soave forza a goder di quella apparente beatitudine. Coloro che rappresentavano questi Principi erano tutti giovinetti, ch'a diciotto anni non arivavano: i quali s'avevano intorno congegnati i cavalli di stucco in modo ch'alcuna volta corbettando, alcuna maneggiando or alto, or basso, pareano sopra corsieri e ginetti ammaestrati con lungo studio. I loro cimieri erano elevati con varie piume e imprese, nei quali distintamente si vedeva l'iscrizione de' nomi de' medesimi Principi. Erano le loro sopravesti e i guarnimenti de' cavalli di drappo rosso ricamati d'oro e d'argento all'impresa di sua Altezza, e vi si vedevano le schiniere, con le scarpe di ferro nelle staffe, che fingevano le gambe del cavaliere, le quali in effetto per mezzo la schiena de' cavalli erano trapassate in terra, e stavano ascose da' guarnimenti.

Questi, poi che buon pezzo ebbero armeggiato (che in poco spazio di tempo la genelogia de' Principi Estensi quasi innumerabile non si potea rappresentare), fatta una bellissima folla, con ordine si dipartirono: e Melissa, mostrando co 'l dito l'ultimo, ch'era comparso più degli altri eminente, le disse, con alcune stanze veramente eroiche, quello dover essere il secondo Alfonso, per l'immenso valor del qual l'età sua si chiamerebbe sopra ogn'altra felice, e tanto più perché dovea congiungersi in matrimonio alla Serenissima Regina Barbara d'Austria, sorella, figliuola, nepote, e stirpe d'Augustissimi Cesari. Di qui l'esortò a voler passare alle sedi beate de' campi Elisi con l'aiuto della Sibilla per vedere il resto della sua discendenza infinita, alla quale i Cieli avevano tutti i maggiori onori e le glorie largamente già destinato. Così partitasi l'una e l'altra per andare alla spelonca della Cumea, ebbero fine tutti gli spettacoli, riputati di tanta perfezione e grandezza che in ogn'altr'occasione gli autori ne sariano stati ripresi, come prodighi e immoderati. Ma avendo ciò fatto per una Regina, il cui merito non può esser mai agguagliato, e per un Principe, il quale hanno veduto giovinetto, con tanto chiaro esempio di virtù venir nel colmo de' maggiori pericoli a prender l'armi per loro, non è stato alcuno che tanta magnificenza non abbia con somma lode ammirato.

6. APPENDICE II

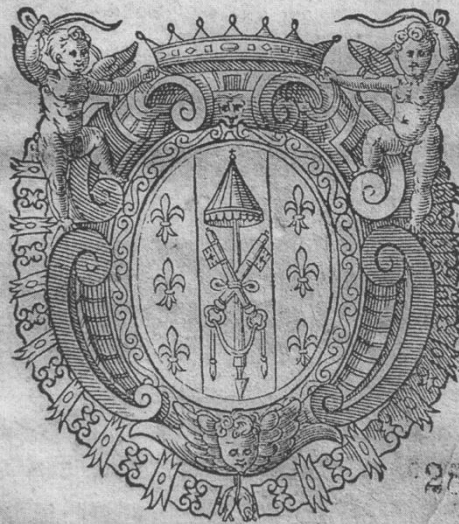
6.1. *In funere Octavii Faresii*, Parma, Erasmo Viotti, 1587

Secondo la Cronaca latina manoscritta di Pietro Maria Prati (Biblioteca Palatina Parma, ms. Parm. 822) l'orazione funebre per le esequie del Duca Ottavio Farnese fu tenuta da Gabriele Bombasi nella chiesa di S. Maria della Steccata di Parma il 3 marzo 1587.

GABRIELIS
BOMBASII.

IN FVNERE OCTAVII
FARNESII.

Parma, & Placentia Serenissimi Ducis,
O R A T I O.



28943

PARMAE. Typis Erasmi Viothi. M. D. LXXXVII.

Ex licentia Superiorum.



ERVVLGATA est omnium fe-
rè sapientum sententia, nul-
lum aptius, ac magis accom-
modatum lugentibus remedi-
um silentio reperiri: hoc quip-
pe dolore æstuantem, ac effe-
ruescentem animum spatio
temporis, ac mērore intercedente, per quietem, &
taciturnitatem mitigat. Nam si quis calamitate e-
tiam nunc animum incēdente, & rebus aduersis op-
primentibus sermonem afferat, ægritudinis vulnus
curatu difficilius fiet mentione rerum acerbarum,
veluti spinis quibusdam laceratum recrudescens.
Fortasse itaq; præstaret huius maximi Principis fu-
nus silentio venerari, quam de illius dignitate, & præ-
stantia verba facere. Sed perdifficile est corporis
membra, quæ animi imperio reguntur, ipsius animi
dominantis commotiones, affectionesq; dissimula-
re, atq; interiores eiusdem motus exterioribus signis
non testificari. Mira enim corporis, & animi con-
iunctio, connexioq; efficit, vt alterum alterius com-
modis gestiat; & ob alterius dolorem vicissim com-
moueat & alterum. Cum igitur tam grauis
iactura animos nostros summo dolore, mēstitiaq;
repleuerit; non possunt corporis partes tantæ, quam
animi contraxerunt, ægritudinis non expressa indi-
tia exhibere. Nam exanguem faciem fugato colo-

A ij re

210. 166. 167.
re naturali pallor occupat; vſitatam quietem feſſi ar-
tus non apperunt; pectus nullam fere vocem emit-
tit, quam gemitus non comitentur: totum denique
corpus ſe ſe continere non poteſt, quin accepti vul-
neris acerbicatem, & voce, & geſtu, vel quouis a-
lio ſigno explicare conetur; vt vniuerſos edoceat,
quantum virum hoc tempore inferior hic orbis a-
miſerit. Sed tamen has animi cogitationes exequi,
aut ad finem propoſitum non poteſt adducere: in
ipſo enim dicendi principio os oppletur lacrymis;
ſingultus vocem impedit; lingua vel labijs adhære-
ſcit, vel impedita ſe ſe explicare non valet; artuſq; in-
trinſecus voci deſeruiſſes dolore fracti, verbis opta-
tum exitum præbere nequeunt: cuius enim præcor-
dia ita obduruerunt, vt lacrymas contineat, dum
cogitat orbem hunc noſtrum clariffimum lumen,
& firmamentum maximum amiſiſſe? Quemnam
modum luctui imponere poteſt, qui videt religio-
nem, miſericordiam, æquitatem, fortitudinem, ſa-
pientiam, & omnes pariter in vnius caſu concidiſſe
virtutes? Quanam poſthac lætitia iucunditate uè af-
fici poterunt hæ ciuitates illo Principe orbata, cuius
virtute humanæ felicitatis tranquilliffimæ ſedes eua-
ſerant? Cupio equidem ex hoc loco aliquid de præ-
claris eius dotibus loqui; ſed tam late earum patere
campum conſpicio, vt nullum ingenium, nullam
dicendi vim, & copiam tantam exiſtimem, quæ
non

non modo exornare, sed ne illas quidem valeat recensere. Quod si ad exteriora bona me conuerto, tot, tantaque mihi suppetunt, ut, si omnia hæc membra verterentur in linguas, nullo tamen eloquio rei magnitudini satisfacere posset: si vero mentis aciem ad eius virtutes intendo, ita profecto afficior, ut, unde ineunda mihi sit dicendi ratio, reperire nequeam.

Romanus genere (ut hinc quoquo modo incipiam) inter nobiliores, potentioresque urbis procures primum vitæ spiritum hausit OCTAVIUS Princeps optimus; eamque Fabiorum, ac Scipionum parentem patriam habuit, quam vniuersi orbis principem vel barbaræ quoque nationes Italico, ac Christiano nomini infensæ & agnoscere, & appellare coguntur: cum mira quadam æterni numinis prouidentia non humani tantum, verum diuini etiam Imperij domicilium, & sedes ab omnium memoria seculorum permanferit. Ex vetustissima, amplissimaque Farnesiorum familia ortus est; ab iisque ducibus traxit originem, qui semper religionis Christianæ, fideique Catholicæ propagandæ se studiosos professi sunt; & qui respublicas optimis legibus instituerunt; armis vero seruarunt, auxerunt. Augustissimis Imperatoribus, maximisque Regibus, Carolo V. in primis, Philippoque; innumerorum regnorum regi adeo coniunctus fuit OCTAVIUS, ut illum socerum, hunc vero sororium habuerit. Dei enim consilio electus fuit,

fuit, cui MARGARITA, Cæsaris filia, in matrimonium
traderetur; prælatuſq; maximis, ac florentissimis
principibus, qui easdem nuptias expectabant, vt ex
harum coniunctione familiarum, vnde viri fortissi-
mi, ac veri cultus studiosissimi prodierunt, liberi na-
ſcerentur, qui non modo religionem noſtram ſerua-
re, ſed barbarorum etiam ſuperſtitiones diſſipare, ac
penitus extinguere & vellent, & poſſent. Quod ſanè
conſilium haud quaſi irritum fuit, cum maximo
DEI immortalis beneficio factum ſit, vt MARGARITA
ALEXANDRVM illum pepererit, cuius gratia excogi-
tatam illam a ſummis ſapientibus perfecti Ducis, &
Principis ideam; nunc demum re ipſa eſſe poſſe cre-
dimus, & atteſtamur; quod hunc omni idea perfe-
ctiorem intueamur, & admiremur. Hic. n. cum ſibi
ab ineunte ætate ante oculos OCTAVII parentis,
& Caroli aui geſta aſſidue verſarentur, non potuit
non ita accendi, ac penitus inflammari, vt ob innu-
merabiles propè victorias, gentium victor iam nūc
& appelletur, & prædicetur. Cæterum (ne à ꝑꝛꝑꝛoſi-
tare declinemus) adoleſcens adhuc OCTAVIVS,
cū illum gloriæ generoſa cupiditas iam pertentare
cepisset; virtutiſq; auitæ ſemina ſeſe diutius in ipſo
continere non poſſent, quin tandem erumperent, la-
tèq; diſfunderentur, Carolum Cæſarem expeditio-
nem Algerianam eo tempore molientem ſequutus
eſt; vt ſcilicet tanto ſub Duce prima poneret mili-
tiæ

tia rudimenta: & quamvis iuventutis princeps in
vrbe Farnesio pontificatu tunc florentissima, ac bea-
tissima imperio quodam modo potiretur; nulla ta-
men dominandi libido, non delitiae, non volupta-
tes ullae eum retinere potuerunt, quo minus laborio-
sum virtutis iter ingrederetur. Quin etiam pulcherri-
ma ipsa Roma eius genibus aduoluta, ac supplex,
mulieris amantis instar (nullus enim OCTAVIO
principe amabilior vixit) nec lacrymis, nec illecebris
ipsum potuit exorare. Illo Algeriano naufragio po-
tius, quam bello, & si fortuna Cæsari infestissima
fuit, OCTAVIO tamen ita aduersari non potuit,
quin futuræ eius gloriæ clarissima indicia elucesce-
rent in illa etiam procellarum, ac tempestatum tur-
bulentissima nocte. In Germaniam verò, cum idem
Carolus Paulo III. Pontifici Maximo fidei, & apo-
stolicæ dignitatis acerrimo defensori associatus, Phi-
lippus — ntgrauius, ac Federico Saxoni durissimum
bellum inferret, ne ab institutis catholicæ pietatis, &
Cæsareæ Maiestate se impune defecisse gloriarentur,
OCTAVIVS pontificij exercitus tunc Imperator
ea florenti adolescentiâ, quos vel ætate, vel arte pro-
uectos, siue priscos, siue recentiores duces bellica lau-
de non adæquavit vrbes munitas, & amplas expu-
gnando, ferocissimas hostium copias profligando,
viritimq; etiam, vti gregariis miles, nonnunquam
decertando? Sed quid in his temporis angustiis in
eius

Fav. Nob. Resp.

eius virtutibus recensendis inmoror, quæ & vobis omnibus notissimæ sunt, & orationis meæ fini repugnarent. Cum enim hoc munus susceperim, ut cōmuni luctui remedium adhibeam, si in virtutibus, quæ cum OCTAVIO Principe occubuerunt, referendis versarer, dolorem potius accenderem, quam aliqua ex parte restingerem. Veruntamen silentio preterire non licet eius incredibilem animi magnitudinem; qui quamvis in turbidis, ac prorsus aduersis temporibus ab omnibus destitutus esset amisso patre, Placentia nouo imperio subiecta, Paulo pontifice vita functo, Castri dominio in alienam potestatem redacto, Nouaria, omnibusq; ditionibus, quas in Regno Neapolitano obtinebat, sibi ademptis; Parmamq; nuper recuperatam, quæ in officio incredibili fide permanserat, tantummodo possideret; videretq; Iulium III. Pontificem Maximum, necnon Carolum Cæsarem, Imperatorum longe ^{maximè} potentissimum consociatis armis in se ipsum maximo impetu properantes; nullo metu percussus Oratori Cæsareo tunc sibi persuadere conanti, ut accepta vrbiū commutatione, Parmam relinqueret, tanto armorum apparatu non expectato: Veniat (inquit) Carolus socer ille meus, & educator, quem semper instar ferè numinis suspexi; portet, quas vniquam immaniores barbari gesserunt, flammæ, & arma (si modo eius innata benignitas mihi vni adeo est

est immutata) Parmensibus meis, qui omnes spes in
me vno positas habent nusquam deero. Hucusq; pro
eorum salute sudorem, nunc vero sanguinem animo
alacriori effundam. Parmensium pectoribus pectus
hoc erit propugnaculum. Quod si nihil aliud profi-
ciam, at certe id vnum assequar, vt agnoscat Cæsar
ea me exempla, & præcepta, quæ de re militari mihi
quondam adolescenti tradebat, vt ex se virtutem, ve-
rumq; laborem addiscerem, memoriæ mandasse: &
me disciplina sua non indignum habuisse alumnum
experiatur. O vere magnanimi, ac prudentissimi Du-
cis verba, quæ, quamuis Cæsaris minas nihil penitus
horrere præ se ferrent, Cæsaris tamen dignitatem
adeò seruabant, vt non modo nõ haberet Imperator
ille tunc male affectus, vnde iram acueret, sed potius,
vnde positis armis eum complecteretur, & foueret.
At præclara hæc verba parui momenti fuissent, si id
omne, quod ore promiserat OCTAVIVS, re ipsa non
præstitisset. Exercitus è vestigio vtrinque lectissimus,
ac potentissimus Parmam aduolat ijs ducibus, qui
Imperatoria laude excellebant; quiq; Farnesio nomi-
ni adeò credebantur infensi, vt ob id quoq; videren-
tur selecti, quò acerbioribus odijs essent dimicaturi.
Tantum aliquandò possunt apud optimos etiam
principes inuidorum calumniæ, & instigationes.
OCTAVIVS tamen & consilio, & manu ita se gessit,
vt extra mœnia aggeribus hostium, & copijs vndiq;

B cir-

Nob. Resp.
circumsepta per annum assidue feliciter egrediens,
feliciusq; reuertēs, sospes demū, & victor extiterit.
Pontifex .n. & Cēsār detectis postremo, & cognitis
eorum insidijs, qui synceram OCTAVII fidem mira
calliditate, & astu, prēstigiatorum more, apud ipsos
obscurauerant, Paterna beneuolentia, lacrymis
hinc inde profusis, eum loco filij receperunt; suosq;
Duces cum vtroque exercitu ab obsidione reuoca-
runt: qui relictis repente castris, & munitionibus,
Parmam liberam OCTAVIO vero, ac legitimo
eius Domino relaxarunt; agro quidem Parmensi
immanissimē deualtato, ciuitate vero lētissima,
quod ipsa Duci suo, Dux autem ciuitati incolumis
remanisset. Quem felicem euentum aliarum quo-
que vrbium, & ditionum restitutio est subsequuta.
Sed illud sanē in tanta re maxima cum admiratione
animaduerrere dignum est: quoniam scilicet pacto
contra Principes inter ceteros prēpotentes, quorum
imperium nec ipse terrarum orbis intra suos limites
continet, (si quidem Pontificis nutu clausē cēlorum
ianuā referantur; Cēsār vero hoc vno cognito mun-
do non contentus, alios quoque novos inuenerat,
illisq; dominabatur) OCTAVIUS tot viribus diui-
nutus victor è pugna discesserit: cum prēsertim sibi
proposuisset Parmam, Parmensesq; suos tantum-
modo tutari, nusq̃ Pontificis, Cēsārisuē oppugnata
incolumitate; sibiq; præscripsisset scuto solum (vt
ita

ira dicam) non gladio cum eis decertandum, qui &
 ferro, & face, & bellicis omnibus tormentis in se
 ipsum irruerant. Toto enim illo bello si quando
 gladio OCTAVIUS usus est; tunc usus est, cum icti
 bus hostium nimium iteratis, clypeus ad se, suosq;
 tegendos minus sufficeret. Si vero vel punctum, vel
 celsim illi aliquando hostem impetere contigit, id
 factum est pellendi vim causâ; & ictum, antequam
 ad hostilem cutim perueniret, arte semper conti-
 nuit; ne cuiquam illorum vulnus infligeret. Tanta
 in eo viguit in maximo etiam belli ardore erga Cæ-
 sarem observantia, tanta erga Pontificem pietas, &
 religio. Sæpius enim habebat in ore, se potius è præ-
 cordijs sanguinem totum exhauriri passurum, quàm
 ab illius matris sinu guttam tantummodo cruen-
 tam elici; unde suauissimum lac salutis, & vitæ se-
 penumero sugebat. Proinde Romanam Ecclesiam,
 ut potè veram DEI sponsam, ac fidelium matrem,
 excolebat, & venerabatur. O admirabilem principis
 virtutem diuino sanè consilio, & ope munitam: et-
 enim, si tanta manibus quodammodo alligatis, & pro-
 priæ voluntatis freno retractus gerere potuit, quanta
 gessisset, si nullo virtuti suæ imposito limite, virib⁹ a-
 nimi relaxatas habenas effudisset? Potest quilibet ora-
 tionem suam illustrem, ac mirificam reddere, res si-
 bi propositas exornando, extollendo, amplifican-
 do; idq; pleriq; faciunt: at ego vera tantum, eaq; nu-

B ij da

da profiteor. Vos omnes, qui eum vidistis, & eius
virtutis specimen quacumq; in re experti estis, an in
eo laudando veritatis cancellos eggediar iudices
non recuso; cum ipse tam excellē virtutis culmen
(fateor) non attingam. Humillimus familiarium
tuorū hic OCTAVI, qui omnia tibi debet, qui vitalem
hanc, quam spirat, auram per te ducere profitetur,
te, tuasq; virtutes dicendo nunc minuit, & obscurat:
sed non libenter, non dedita opera, non volens. Tu
iccirco, qui mihi aliquando res tuas imbecilliter tra-
ctanti, abunde semper tibi satisfactum significasti,
(credo scilicet, ne me tui studiosissimum contrista-
res;) hoc etiam in loco laudes tuas extenuanti, igno-
scas rogo: tua si quidem eximia virtus, non volun-
tatem, sed omnem dicendi vim meam, nimis exu-
perat. De singulari autem eius prudentia (ut ad vos,
Auditores, mea reuertatur oratio) qua inter omnes
ætatis nostrę viros longe præstitit, quaq; omnes for-
tunę impetus constantissime pertulit, quisnam au-
deat verba facere? Illius facundię hæres qui esset,
vix tantum opus aggredideretur, vixq; ipsius dulcissi-
mum eloquentię flumen ad eam alpergendam suf-
ficeret. Quid de charitate in populos sibi subie-
ctos? nemo certē auxilium ab eo, fauoremue vnq̃
expetijt, quin plus tribuerit, quā rogaretur: proin-
de populorum parens, & pastor vbiq;, & ab om-
nibus nuncupatus. Prætereo eius clementiam;
non

non eam quidem humanam, sed prope diuinam; qua omnes humanitatis fines transcendebat. Onuit-
to eius propensam in pauperes animi voluntatem, qua religiosorum hominum plures familias, & col-
legia acciuit vltro; atq; ijs omnia, quæ tum ad vitam
sustentandam, tum ad cultum sacrarum ædium vsui
forent, liberaliter subministravit. Quarum virtu-
tum, & aliarum causa, quas longum esset enumera-
re, ita Deo Opt. Max. placuit, vt illum diutius in his
tenebris commorari noluerit, sed ad lucidissimas
beatorum sedes transtulerit, eius præsentia cælum
lætitia explens, absëntia verò terras dolore, ac gemi-
tu inuoluens. Si iacturam, quam fecimus, specta-
mus, semper nobis flendum, semper dolendum: sin
verò animum ad felicitatem, quam adeptus est, con-
uertamus non modo non luctui indulgere, sed lèti-
tia exultare debemus, quando quidem è mundi car-
ceribus eductus in cælestem patriam commigravit.
Quoniam igitur nostra in illum beneuolentia sem-
per maxima fuit, ideoq; maius apud nos momen-
tum habere debent eius commoda, quàm ea, quæ
nos patimur, detrimenta; missis lacrymis ipsi iam
hilari, & vndequaq; felici gratulemur: neq; nostro
gemitu tam felicem vitæ commutationem pertur-
bari patiamur. Lacrymis quidem digni sunt vita fun-
cti, sed qui igni æterno sunt addicti. Illorum fu-
nera lacrymæ sequantur, quos post hanc mortem
alia

an. 166. Reg. (E)

alia manet magis formidolosa. Illorum exequiæ cum fletu celebrentur, quorum mors in hac vita differtur, ut penè quoque interim in longum tempus trahantur. Eorum verò ad alteram vitam cominigratio cum voluptate coniuncta sit, qui propere ad veram felicitatem rapiuntur; quia digni non erant, qui per diu in angustis terrarum tenebris conclusi tenerentur. Quàm nunc putas, RAINVTI Princeps, OCTAVIVM inique ferre, quod CHRISTVM videat subiratum ALEXANDRO fratri Cardinali sapientissimo, ac ALEXANDRO filio semper victori, tibi ipsi, & EDVARDO nepotibus, VICTORIAE sorori prudentissime, nec non MAVRÆ nepti religiosæ, quòd prorsus diuino eius decreto non acquiescatis? Cum eius obitum doleatis, cuius in cælum ascensus gaudium vobis afferre debuisset? Hec nunc ille te dolentem his fermè-vocibus admonet: si me vnquam amasti, nepos, memet ipso mihi charior, dum in humanis degebam: si præcepta, quæ tibi in rebus arduis gerendis, difficilibusque negotijs expediendis tradidi, non iniucunda fuere; non inuideas nunc gloriæ meæ; neque id agas, ut in perpetuum separemur, dum id, quod DEI iussu contigit, æquo animo ferre recusās. Me ne hic solum degere existimas? Virginem DEI sponsam, ac matrem cominus contemplor: cum angelis veram vitam duco: sermonem cum alijs beatis confero: cum RAI-

NVTIO

NVTIO Cardinale, & HORATIO Duce fratri-
 bus meis ; cumq; MARIA Lusitana parente tua
 sanctissima, & maioribus nostris versor; quos hic
 æternæ claritatis habeo consortes ; quibus cum
 MARGARITAM coniugem meam nuper immor-
 talitatis veste circumdatam inueni. Videris quadam
 mei miseratione commoueri, quia mundum reli-
 qui: at ego rectius vicem vestram doleo, quos adhuc
 tenebræ obcæcant. Si vis nepotis mei nomine di-
 gnus existimari, cura in hoc etiam placere CHRISTO:
 non agnosco .n. nepotem, neq; filium meo domi-
 no displicentem. In ista Florenti ætate senili tua pru-
 dentia (quod diuinitus præstas) enitere, vt populi fi-
 dei tuæ commissi, dum ALEXANDER parens Bel-
 gico bello implicitus reipublicæ Christianæ saluti
 Catholicis armis consulit; cum DEI, ac Sancta-
 rum legum timore perpetuo regantur, illisq; persua-
 sum sit, vitam vestram mortem verius esse, quàm vi-
 tam ; quam vero nos viuimus, veram esse felicitate-
 rem. Hisce OCTAVII cælestibus monitis pareamus
 omnes; omniq; studio incumbamus, vt quem-
 admodum eius animus iam inter diuos relatus apud
 DEVM vitam agit sempiternam, ita sacrum eius no-
 men, & quas ex præscripto exercuit actiones, nulla
 vnquam ex hominum memoria deleat, vel obscuret
 obliuio.

ORAZIONE PER LE ESEQUIE DI OTTAVIO FARNESE,

ORAZIONE PER LE ESEQUIE DI OTTAVIO FARNESE, Serenissimo Duca
di Parma e Piacenza

E' un'idea molto diffusa presso quasi tutti gli uomini assennati che non si possa trovare nessun rimedio più adatto e più appropriato per chi è addolorato del silenzio. Questo infatti lenisce un animo che s'infiamma e con il passare del tempo e della tristezza ribolle per il dolore. Se infatti si pronunciasse un discorso mentre ancora la disgrazia divampa l'animo e le avversità l'opprimono, diventerebbe più difficile curare la ferita dell'affanno con la menzione dei dolori che lo provocano, come quando si va a stimolare di nuovo una lacerazione provocata da spine. Sarebbe dunque forse meglio onorare con il silenzio la morte di questo sommo Principe, piuttosto che parlare della sua dignità e grandezza. Tuttavia è molto difficile che le parti del corpo che sono soggette al comando dell'animo possano dissimulare la commozione e gli affetti dell'animo stesso che le domina e non appalesare i suoi moti interiori con segnali esteriori. Infatti la meravigliosa unione e connessione di anima e corpo fa sì che l'una si rallegri della gioia dell'altro e, viceversa, si rattristi dei dolori dell'altro. Nel momento dunque in cui una così grande sciagura ha riempito i nostri animi di un immenso dolore e di un'immensa disperazione, non possono le parti del corpo non rendere manifesti i segni di una così grande tristezza.

Difatti, svanito il colore naturale, il pallore invade il volto esangue, le membra spossate non conseguono il riposo abituale; il petto non proferisce quasi più parola che non sia accompagnata da gemiti; insomma il corpo intero non può trattenersi dal tentare di esprimere con la parola, il gesto o qualsivoglia segno, la crudeltà della ferita ricevuta, per mostrare a tutti quale grande uomo abbia oggi perduto questo mondo terreno. Tuttavia non si possono esaurire queste meditazioni dell'animo o portarle al desiderato compimento. Nello stesso momento in cui si inizia a parlare, la bocca si riempie di lagrime e i singhiozzi soffocano la voce, la lingua si attacca alle labbra e, trattenuta, non è in grado di dispiegarsi e gli arti, benché interiormente, schiavi ... del dolore non possono arrecare (fornire) con le parole il risultato (solievo) desiderato. Infatti chi è stato così duro d'animo dal trattenere le lacrime mentre pensava che questo nostro mondo ha perduto la sua luce più chiara e il suo più grande sostegno? Quale freno mai può porre al pianto chi vede che sono finite la religione, la misericordia, l'equità, il coraggio, la saggezza e parimenti in un sol colpo tutte le virtù? E da quale felicità o da quale sollievo potrebbero in futuro essere sfiorate quelle città, private di quel Principe grazie alla cui virtù erano diventate le più tranquille dimore della felicità umana ? Io da parte mia desidero da questo momento dire qualcosa delle sue illustre doti, ma so che il loro campo si estende tanto latamente che non credo esista ingegno, potenza oratoria e facondia tanto grande che non solo non possa illustrarle, ma neppure enumerarle. E se mi rivolgo solo ai beni esteriori me ne vengono in mente tanti e tanto grandi che, se anche tutte queste membra si trasformassero in altrettante bocche, nessuna eloquenza potrebbe esaurire la grandezza dell'argomento. Se

poi mi concentro sulle sue virtù, mi trovo certamente così a malpartito da non potere neppure trovare il punto da cui potere cominciare l'argomentazione del mio discorso.

Romano di nascita (per iniziare in qualche modo da qui) tra i più nobili potenti e insigni dell'Urbe, assaporò il primo alito di vita l'ottimo Principe Ottavio ed ebbe come patria la medesima che generò i Fabii e gli Scipioni, e che anche le popolazioni barbare e ostili al nome dell'Italia e di Cristo sono costretti a riconoscere e chiamare come regina dell'intero mondo; dal momento che, quasi per effetto di una meravigliosa provvidenza di un nume eterno, è rimasta, a memoria di tutti i secoli, sede e dimora non solo dell'Impero umano, ma anche di quello divino. Nacque dall'antichissima e potentissima famiglia dei Farnese e trasse origine da quei guerrieri che sempre si sono professati fautori della diffusione della religione Cristiana e della fede Cattolica e che fondarono stati con ottime leggi e poi con le armi li difesero e li ingrandirono.

Ottavio fu parente dei massimi e più augusti regnanti, in particolare di Carlo V e di Filippo, sovrano di innumerevoli regni, tanto da avere l'uno come suocero e l'altro come fratello della sposa. Per volontà di Dio fu infatti scelto lui per dargli in sposa Margherita figlia dell'Imperatore e fu preferito ai Principi più grandi e fiorentissimi che aspiravano alle medesime nozze, perché dall'unione di questa famiglia, da cui erano nati uomini strenui e profondamente devoti alla vera religione, nascessero figli che non solo volessero e potessero salvare la nostra fede, ma anche demolire e distruggere fino in fondo le superstizioni dei barbari. Tale decisione non fu del resto vana, dal momento che accadde con

massimo beneficio di Dio sempiterno, che Margherita partorisce Alessandro, grazie al quale noi crediamo e proclamiamo che quell'immagine ideale o vagheggiata dai sommi filosofi di un Comandante e di un principe perfetto, ora infine possa esistere nella realtà, perché noi vediamo e ammiriamo che costui è più perfetto di ogni idea. Costui, poiché dalla prima età gli avvenivano davanti agli occhi senza interruzione le imprese compiute dal padre Ottavio e dal nonno Carlo, non poté non esserne così acceso e infiammato profondamente da essere fin d'ora chiamato e proclamato vincitore dei popoli. Del resto (per non allontanarsi dall'argomento) Ottavio ancora adolescente, avendo già cominciato a tentarlo il nobile desiderio della gloria, e non potendo più a lungo trattenere in se stesso il seme della avita virtù tanto che alla fine non erompesse e non si diffondesse estesamente, seguì l'imperatore Carlo che in quel tempo aveva intrapreso la spedizione in Algeri, per gettare naturalmente sotto un così grande generale le fondamenta dell'arte militare e sebbene, come Principe dei giovani nell'Urbe, allora prospera e felicissima sotto il pontificato dei Farnese, conquistasse in certo senso il comando, tuttavia nessun desiderio di dominio, non le delizie, non i piaceri, poterono trattenerlo. Anzi, la stessa bellissima Roma, abbracciata alle sue ginocchia e supplice a guisa di una donna innamorata (non visse infatti mai uomo più amabile del Principe Ottavio), non poté piegarlo né con le lacrime né con le lusinghe. E se la sorte all'Imperatore fu estremamente avversa più a causa del famoso naufragio di Algeri che a causa della guerra, tuttavia non poté impedire ad Ottavio che in quella tremenda notte di tempesta e di uragano rifulgessero i segni evidentissimi della sua gloria futura.

Anche in Germania, quando il medesimo Carlo alleato del pontefice Paolo III, strenuo difensore della fede e della dignità apostolica, fece guerra contro Filippo Langravio d'Assia e Federico di Sassonia, perché non si gloriassero impunemente di essersi ribellati agli istituti della fede cattolica e alla Maestà imperiale, Ottavio, allora capo dell'esercito pontificio nella prima giovinezza, quali dei comandanti sì antichi e sì moderni, che si erano distinti per l'età e per l'arte militare, non eguagliò per i meriti di guerra, espugnando grandi città fortificate, sbaragliando le ferocissime truppe dei nemici, E anche combattendo all'occasione come semplice soldato?

Ma perché mi soffermo a ricordare in questo poco tempo le sue virtù che sono a voi tutti ben note e ostacolano lo scopo della mia orazione? Contrariamente a quando ho accettato questo incarico per portare un conforto al comune dolore, se mi indugiassi nel ricordare le virtù che sono morte col Principe Ottavio, accenderei il dolore più che spegnerlo in qualche misura.

Ciò nonostante non è possibile passare sotto silenzio la sua incredibile grandezza d'animo. Questi, sebbene da tutti fosse stato abbandonato in tempi del tutto sfavorevoli e confusi, perduto il padre, assoggettata Piacenza a un nuovo potere, defunto Papa Paolo, ridotto il dominio di Castro in potestà altrui, sottratti a lui Novara e tutti i domini che egli deteneva nel regno di Napoli e sebbene possedesse soltanto Parma, da poco ripresa, che secondo il dovuto, era rimasta incredibilmente fedele e vedesse che il pontefice Giulio III e anche l'imperatore Carlo e i più potenti sovrani si avventavano con massimo impeto su di lui dopo avere uniti gli eserciti, per nulla intimorito, all'ambasciatore

imperiale che tentava allora di persuaderlo ad abbandonare Parma, accettando la consegna delle città, forzato da un così grande ed imprevisto apparato bellico disse: “Venga pure Carlo, mio suocero e maestro, che sempre ho posto quasi al pari di una divinità e porti quelle fiamme e quelle armi che mai neppure i barbari più feroci hanno portato (se davvero la sua innata bontà è mutata a tal punto verso me solo), ma io non abbandonerò mai i miei Parmensi che hanno posto in me solo ogni speranza. Fino a tal segno per la loro salvezza profonderò con volontà più che mai determinata ogni sforzo e ora anche il sangue. Questo giuramento sarà scudo del petto dei Parmensi. E se non dovessi sortire alcun giovamento, otterrò almeno questo, che l’Imperatore sappia che io ho ben appreso gli esempi e i precetti che egli un tempo mi impartiva sulle questioni militari, affinché da lui imparassi meglio il valore e la vera fatica, e provi di persona di avere avuto in me un ben degno allievo del suo insegnamento”. O parole veramente degne di un Duce, magnanimo e saggissimo, che, sebbene mostrassero chiaramente di non temere le minacce dell’Imperatore, rispettavano tuttavia la dignità dell’Imperatore a tal punto che l’Imperatore non solo non ebbe alcun risentimento, in ragione del quale aumentare la propria ira, ma piuttosto al contrario, deposte le armi, ebbe ragione di abbracciarlo e di amarlo. Ma queste splendide parole sarebbero state di ben poco peso se Ottavio non avesse rispettato nella realtà tutto ciò che aveva promesso a voce. Un esercito sceltissimo e potentissimo attacca Parma nel medesimo momento su due fronti, sotto il comando di generali che erano lodati come i migliori nel giudizio dell’Imperatore. Costoro erano reputati nemici del nome dei Farnese a tal punto che sembravano essere stati scelti per questo motivo, per combattere animati

dall'odio più acre. Tanto può anche presso i migliori Principi l'istigazione della calunnia. Ottavio tuttavia con la strategia e con la forza si comportò così che, uscendo felicemente e assiduamente fuori dalle mura circondate da terrapieni e soldati e ancor più felicemente ritirandosi, alla fine rimase salvo e risultò vincitore. Il Papa e l'Imperatore, scoperte alla fine le falsità di coloro che avevano offuscato presso di loro la sincera fedeltà di Ottavio, usando secondo il costume degli impostori una mirabile astuzia e furbizia, lo riaccolsero come un figlio, con paterna benevolenza e con lacrime profuse da una parte e dall'altra. Fecero ritirare dall'assedio i due generali con i due eserciti. Costoro, abbandonati all'improvviso gli accampamenti e le fortificazioni, lasciarono Parma libera ad Ottavio suo vero e legittimo Signore. E con il territorio di Parma massimamente devastato, ma con la città felicissima perché era rimasta al suo Comandante e il Comandante incolume era rimasto alla città. Seguiva a questo felice evento la restituzione anche delle altre città e possedimenti. Ma in un'impresa è giusto che si colga con la massima meraviglia proprio ciò: senza dubbio il modo nel quale contro i Principi più potenti fra tutti, il potere dei quali non è racchiuso entro i confini dello stesso orbe terraqueo (se, come è vero, le chiuse porte dei cieli sono in relazione con il volere del Papa; mentre l'Imperatore non soddisfatto unicamente di questo mondo conosciuto ne aveva trovati anche altri nuovi e su di essi dominava) Ottavio uscì vincitore dalla lotta, benché privato di tante forze, essendosi soprattutto proposto di difendere Parma e i suoi Parmigiani, senza che mai fosse attaccata la sicurezza del Papa e dell'Imperatore ed essendosi imposto di combattere, per così dire, solo con lo

scudo e non con la spada, contro quelli che lo avevano aggredito con il ferro, il fuoco ed ogni mezzo.

Nel corso di tutta questa guerra, semmai Ottavio fece uso della spada, la usò allorquando lo scudo non era sufficiente a proteggere sé e i suoi dai colpi dei nemici troppo numerosi e ripetuti. Se poi di punta o di tagli gli toccò talvolta colpire i nemici, ciò avvenne per respingere la violenza e prima che un colpo raggiungesse la pelle di un avversario si era sempre con abilità trattenuto dall'infliggere una ferita a qualcuno di questi nemici, tanto fu forte in lui il rispetto verso l'Imperatore anche nella massima concitazione della guerra, tanto fu forte il rispetto e la deferenza nei confronti del Pontefice. Infatti era solito dire che avrebbe preferito farsi prosciugare tutto il sangue dal cuore piuttosto che cavare una sola goccia di sangue dal seno di quella madre da cui suggeriva diverse volte il latte della salvezza e della vita. A tal punto rispettava e venerava la Chiesa Romana, in quanto vera sposa di Dio e madre dei credenti. O mirabile virtù di un Principe, forte del consiglio e dell'opera di Dio: se infatti poté compiere imprese tanto importanti con le mani in qualche modo legate e trattenute dai freni della propria volontà, quante ne avrebbe fatte se, senza imporre un limite alla propria volontà, avesse lasciato le briglie sciolte alle forze dell'animo?

Chiunque potrebbe rendere brillante e meravigliosa la propria orazione abbellendo, esaltando, amplificando gli argomenti che tratta, e in molti lo fanno; io, al contrario, racconto puramente i fatti.

Voi tutti che lo avete conosciuto e ne avete sperimentato la specchiata virtù in tutti i campi, io non vi ricuso come miei giudici qualora nel lodarlo oltrepassi i cancelli della verità, nel caso in cui il mio discorso non riesca a sfiorare (lo ammetto) il vertice tanto eccelso delle sue virtù. Ottavio, il più umile dei suoi servitori, quello che a te deve tutto, che confessa di ritenere, grazie a te, vitale quest'aria che respira, ora, parlandone, sminuisce e offusca l'importanza tua e delle tue virtù, ma non volentieri, non volendolo. Tu, per questo motivo, che sempre ti dichiarasti assai soddisfatto verso di me, quando talora trattavo con le mie deboli forze i tuoi affari (credo naturalmente che tu non volessi rattristare e me, sempre zelante nei tuoi confronti) anche in quest'occasione imploro il tuo perdono se sminuisco le tue lodi dal momento che la tua eccelsa virtù è troppo superiore non alla mia volontà, ma a tutta la capacità della mia eloquenza.

Chi oserebbe poi parlare della sua eccezionale saggezza (perché la mia orazione ritorni a voi Ascoltatori), in virtù della quale fu di gran lunga superiore a tutti gli uomini del nostro tempo e grazie alla quale resistette strenuamente a tutti gli attacchi della sorte? A stento potrebbe affrontare l'impresa chi fosse partecipe della sua facondia, e il dolcissimo fiume della eloquenza basterebbe a stento per aspergere la sua saggezza. Che dire della carità verso i popoli a lui soggetti? Nessuno infatti gli domandò un aiuto o un beneficio che non gli fosse poi concesso in misura maggiore di quanto non richiesto. Perciò fu ovunque da tutti chiamato padre e pastore del popolo. Ometto di parlare della sua clemenza, tale da non apparire umana, ma piuttosto divina, tanto che con questa trascendeva ogni limite dell'uomo. Non parlo della sua carità verso gli indigenti, grazie alla quale accolse numerose famiglie e ordini religiosi, e a questi fornì

generosamente tutti i mezzi che fossero utili al sostentamento e al culto degli edifici sacri. Per queste e altre virtù che sarebbe lungo enumerare, così piacque a Dio che non volle che lui si trattenesse in queste tenebre più a lungo, ma che transitasse alle luminosissime sedi dei Beati, riempiendo il cielo di letizia con la sua presenza, ma avvolgendo con la sua dipartita le terre nel pianto e nel dolore.

Se continuiamo a guardare la sventura che abbiamo subito, per sempre dobbiamo piangere, dobbiamo addolorarci, ma se poniamo mente alla felicità che egli ha ottenuto non solo è nostro dovere non cedere all'afflizione, ma è nostro dovere esultare nella letizia, dal momento che certamente, liberato dal carcere del mondo, è andato a vivere nella patria del Cielo. Poiché il nostro amore per lui è stato sempre massimo, perciò presso di noi devono avere maggiore considerazione i suoi vantaggi piuttosto che il danno che noi patiamo. Cessate le lacrime, rallegriamoci per lui che è lieto del tutto e beato, e non permettiamoci di turbare con i nostri gemiti un cambiamento di vita tanto felice. Certo sono degni di compianto quelli che hanno terminato la vita, ma che sono stati condannati al fuoco eterno. Le lacrime seguono i funerali di quelli che una morte più terribile aspetta dopo questa morte. Vengono celebrate col pianto le esequie di coloro la cui morte in questa vita viene rimandata anche se nell'intervallo si protraggono per lungo tempo. Sia unito al piacere il transito all'altra vita di coloro che vengono rapiti direttamente verso la vera felicità, perché non era giusto che fossero tenuti reclusi più a lungo nelle ristrette tenebre del mondo.

Ora, Principe Ranuccio, quanto credi che Ottavio, poiché vede Cristo, sopporti di malanimo, adirato con il fratello Alessandro cardinale saggissimo, col figlio Alessandro sempre vittorioso e con te stesso ed Odoardo, suoi nipoti, con la sorella Vittoria che è saggissima, per non dire della nipote Maura che è religiosa, per il fatto che non troviate ristoro di fronte al suo decreto divino. E vi addolorate per la morte di colui la cui ascesa al cielo dovrebbe riempirvi di gioia? Con queste parole adesso lui ti rimprovera: “se mai tu mi hai amato, nipote, a me più caro di me stesso, mentre ero tra le cose umane, se i precetti che ti ho impartito nel compiere difficili imprese e nel trattare affari complicati non sono stati infruttuosi, non guardare con ostilità la mia gloria e non agire in modo che veniamo separati per sempre se tu rifiuti di sopportare con il giusto animo ciò che accade per volere di Dio. Forse credi che io resti qui da solo? Io contemplo da vicino la Vergine, sposa e madre di Dio, vivo con gli Angeli la vera vita; sono in colloquio con gli altri Beati e mi trovo con il Cardinale Ranuccio e il Duce Orazio, miei fratelli, con Maria di Lusitania, tua santissima genitrice, e con i nostri antenati che ho qui come compagni nell’eterna luce; con costoro ho trovato la mia sposa Margherita, da poco avvolta dalla veste dell’immortalità. Sembra che tu sia mosso da una certa pietà nei miei confronti perché ho lasciato il mondo; ma io al contrario con ragione mi condolgo della vostra pietà, che ancora siete accecati dalle tenebre. Se vuoi essere stimato degno di essere mio nipote, curati di seguire Cristo anche in questo: non riconosco né come figlio né come nipote chi riesce sgradito a Cristo. In questa tua età giovanile devi brillare per la tua matura saggezza (per cui tu eccelli divinamente) affinché i popoli affidati alla tua fede, mentre Alessandro tuo

padre, impegnato nella guerra bellica provvede con l'esercito cattolico alla salvezza della repubblica Cristiana, siano sempre governati nel timore di Dio e delle sacre leggi e siano persuasi che la vostra vita è morte certamente più che vita, mentre quella che noi viviamo è la vera felicità”.

Diamo noi tutti ascolto a questi celesti moniti di Ottavio e applichamoci con ogni sforzo affinché, nel modo in cui il suo animo, ormai ricondotto tra gli esseri divini, conduce una vita sempiterna presso Dio, così il suo sacro nome e quelle azioni che svolse secondo quanto prescritto nessun oblio mai cancelli od offuschi dalla memoria degli uomini.

7. BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *I linguaggi del sogno*, a c. di V. Branca, C. Ossola, S. Resnik, Firenze, Sansoni, 1984

AA.VV., *Il Rinascimento nelle corti padane*, Bari, Laterza, 1977

AA.VV., *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, a c. di C. Di Girolamo e I. Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982

AA.VV., *Teatro e palcoscenico dall'Inghilterra all'Italia. 1540-1640*. Roma, Bulzoni, 2001

ALAMANNI LUIGI, *Satire di m. Lodouico Ariosto, et del s. Luigi Alamanni. Nuouamente ristampate, con le correttioni, & annotationi di Girolamo Ruscelli*, Venezia, Plinio Pietrasanta, 1554

ALBERGATI FABIO, *Il Cardinale*, Roma, Ruffinelli, 1598

ALBERGATI FABIO, *Lettera a Gabrielle Bambase*, in *Il Cardinale*, Roma, Ruffinelli, 1589

ALCIATI ANDREA, *Emblemata*, Lugduni, apud Gulielmum Rouilium, 1551

ALFONZETTI BEATRICE, *Finali tragici dal Cinquecento a Manzoni*, in "Semestrale di Studi (e Testi) italiani" n. 10, pp. 40-71 (in <http://www.disp.let.uniroma1.it/contents/?idPagina=104>)

ALFONZETTI BEATRICE, *Il traditor d'Oronte, consigliere e capitano: figure del tradimento*, in a.c. di M. DE NICHILLO, G. DISTASO, A. IURILLI "Confini dell'Umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tateo", Roma, Roma nel Rinascimento, 2003

ALFONZETTI BEATRICE, *I finali drammatici. Da Tasso a Pasolini*, Roma, Editori Riuniti, 2007

ALIGHIERI DANTE, *Tutte le opere*, Mursia

Anthologia Palatina, Torino, Einaudi, 1978-1981.

ANTONIANO SILVIO, *Tre libri dell'educazione christiana dei figliuoli*, Verona, Sebastiano Delle Donne, 1584.

APOLLODORO, *I miti greci*, a. c. di P. SCARPI, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1996

- ARIANI MARCO, *La tragedia del Cinquecento*, in *Il teatro italiano*, Torino, Einaudi, 1977.
- ARIANI MARCO, *Tra Classicismo e Manierismo, il teatro tragico del 500*, Firenze, Le Monnier, 1974
- ARIANI MARCO, *Introduzione a La tragedia del Cinquecento*, a c. di M. Ariani, Torino, Einaudi, 1977
- ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, a. c. di C. GALLAVOTTI, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1974
- ARISTOTELE, *Poetica*, a. c. di D. LANZA, Milano Rizzoli, 1987.
- AUERBACH ERICH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956
- BALLISTRERI, GIANNI, *Bombasi Gabriele*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, vol. XI, 1969
- BALTRUŠAITIS JURGIS, *Anamorfosi o Thaumaturgus opticus*, Milano, Adelphi, 1990
- BARON HANS, *La crisi del primo Rinascimento italiano: umanesimo civile e libertà repubblicana in un'età di classicismo e di tirannide*, Firenze, Sansoni, 1970
- BATTISTI EUGENIO, *L'Antirinascimento*, Milano, Garzanti, 1989
- BEC CHRISTIAN, *Cultura e società a Firenze nell'età della Rinascenza*, Roma, Salerno Editrice, 1984
- BELLORI GIOVAN PIETRO, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma, 1672
- BERTANA EMILIO, *La Tragedia*, Milano, Vallardi, 1905
- BERTINI FABIO, *"Havere a la giustizia sodisfatto". Tragedie giudiziarie di Giovan Battista Giraldi Cinzio nel ventennio conciliare*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008.
- BERTINI FABIO: *«Hor con la legge in man giudicheranno». Moventi giuridici nella drammaturgia tragica del Cinquecento italiano*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2010
- BETTINI MAURIZIO-GUIDORIZZI GIULIO, *Il mito di Edipo. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Torino, Einaudi, 2004
- BIANCHI ALESSANDRO, *Alterità ed equivalenza. Modelli femminili nella tragedia italiana del Cinquecento*, Milano, Unicopli, 2007

- BIONDI GIUSEPPE G., *La tragedia congestionata*, Introduzione a L. A. Seneca, *Medea, Fedra*, Milano, Rizzoli, 1989
- BOCCACCIO GIOVANNI, *Teseida*, a c. di A. LIMENTANI, Milano, Mondadori, 1992
- BOMBASI ASDRUBALE, *De Halidoro tragedia Gabrielis Bombasij patris*, acta Regij Lepidi anno MDLXIIX, in J. VEZZANI, *Carmina insignium quorundarum Poetarum Regensium*, Genova, 1639
- BONORA ETTORE, *La teoria del teatro negli scrittori del '500*, in "Il teatro classico italiano nel '500", Atti del convegno (Roma, 9-12 febbraio 1969), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971
- BONORA ETTORE, *Retorica e invenzione*, Milano, Rizzoli, 1970.
- BORSETTI FERRANTE, *Historia almi Ferrariae gymnasii*, II, Ferrara, Bernardino Pomatelli, 1735
- BOYANCÉ PIERRE, *Lucrezio e l'epicureismo*, Brescia, Paideia, 1970
- BRAMBILLA AGENO FRANCA, *L'edizione critica dei testi volgari*, Padova, Antenore, 1975
- BREMOND CLAUDE, *Logica del racconto*, Milano, Bompiani, 1977
- BRIQUET CHARLES-MOÏSE, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Genève 1907; Leipzig 1923²
- BRIQUET CHARLES-MOÏSE, *The New Briquet, Jubilee Edition*, Amsterdam 1968
- BURCKHARD JACOB, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Firenze, Sansoni, 1980
- CADOPPI ALBERTO, *Gabriele Bombasi letterato reggiano (1531-1602). Una vita tra l'Ariosto, il Correggio, i Farnese e i Carracci*, Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi (Sezione di Reggio Emilia), 2010
- CASTELVETRO LODOVICO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a c. di W. ROMANI, Roma-Bari, Laterza, 1978
- CASTIGLIONE BALDASSARRE, *Il Cortegiano con una scelta di opere minori di Baldesar Castiglione*, a.c. di B. MAIER, Torino, Utet, 1955
- CARTARI VINCENZO, *Le imagini de i dei de gli antichi*, Venezia, Vincentio Valgrisi, 1571
- CAVALLUZZI RAFFAELE, *Nel sistema della corte : intellettuali, potere e crisi italiana*, Palermo, Palumbo, 1986

- CAVICCHI ADRIANO, *Musica e melodramma nei secoli XVI – XVIII*, in *Teatro a Reggio Emilia*, a.c. di S. ROMAGNOLI e E. GARBERO, vol. I, Firenze, 1980
- CAZZETTA GIOVANNI, *Praesumitur seducta. Onestà e consenso femminile nella cultura giuridica moderna*, Giuffrè, Milano 1999
- CELLINI GIUSEPPINA ALESSANDRA, *Fulvio Orsini*, in “Palazzo Farnese”, Catalogo della mostra a.c. di F. BURANELLI (Roma, 17 dic. 2010 -27 apr. 2011), Firenze, Giunti, 2010
- CHATMAN SAYMUR, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1981
- CICERONE MARCO TULLIO, *De finibus*, Roma, Dante Alighieri, 1992
- CICERONE MARCO TULLIO, *Opere politiche e filosofiche*, Torino, Utet
- CICERONE MARCO TULLIO, *Opere retoriche*, Torino, Utet
- CICERONE MARCO TULLIO, *Tusculanae disputationes*, Paravia, 1984
- CIORAN EMIL MIHAI, *La scuola dei tiranni*, in *Storia e utopia*, tr. it. Milano, Adelphi, 2004
- CIROLDI SERGIO, *Nuovi documenti relativi a compositori e cantori presenti nella corte dei Gonzaga di Novellara nel sec. XVI*, in *Bollettino Storico Reggiano*, n. 133, 2007
- COLONNA SREFANO, *La galleria dei Carracci in Palazzo Farnese. Eros, Anteros, Età dell'oro*, Roma, Gangemi, 2007
- CONTI NATALE, *Mythologiae*, Ginevra, Iacobi Crispini, 1641
- Corpus Hermeticum*, a c. di I. RAMELLI, Milano, Bompiani, 2005
- COSENTINO PAOLA, *Cercando Melpomene. Esperimenti tragici nella Firenze del primo Cinquecento*, Manziana (Roma), Vecchiarelli Editore, 2003
- CREMANTE RENZO, (a c. di), *La tragedia*, in *Teatro del Cinquecento*, Milano, Ricciardi, 1988
- CROCE BENEDETTO, *La tragedia italiana del Cinquecento*, in “La Critica”, 28 (1930)
- CROCIANI, GIOVANNI, *L'Alidoro o dei primordi del melodramma*, in “Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria dell'Emilia Romagna”, III, 1938
- CROCIANI, GIOVANNI, *La drammatica a Reggio nell'Emilia nel Rinascimento*, in “Studi di letteratura italiana diretti da Erasmo Percopo”, vol. IX, 1909
- CURTIUS ERNST R, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, tr. it. Firenze, La Nuova Italia, 1992

- D'ANCONA ALESSANDRO, *La leggenda di Vergogna e la Leggenda di Giuda*, (1869), Bologna, Forni, 1968
- D'ANCONA ALESSANDRO, *Origini del teatro italiano*, Loescher, 1891
- DANELON FABIO, *Né domani, né mai : rappresentazioni del matrimonio nella letteratura italiana*, Venezia, Marsilio, 2004
- DE' MEDINA BARTOLOMEO, *Breve istruttione de' confessori* (Roma, appresso A. Gardano e F. Coattivi Compagni, 1588
- DEL CARRETTO GALEOTTO, *La Sophonisba tragedia del magnifico caualiere e poeta messer Galeotto Carretto*, Venezia Gabriel Giolito de Ferrari, 1546
- DEMPSEY CHARLES, *La riforma pittorica dei Carracci*, in "Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII ", Catalogo della mostra (Bologna, 10 sett.-10 nov. 1986), Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1986
- DENAROSI LUCIA, *L'Accademia degli Innominati di Parma: Teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003.
- DI BENEDETTO VINCENZO, *Euripide: Teatro e società*, Torino, Einaudi, 1971
- DI BENEDETTO VINCENZO, MEDDA ENRICO, *La tragedia sulla scena*, Torino, Einaudi, 1997
- DI MARIA SALVATORE, *The italian tragedy in the Renaissance. Cultural realities and theatrical innovations*, Lewisburg, Bucknell University Press (London: Associated University Press, 2002
- DIONIGI D'ALICARNASSO, *Antiquitates Romanae* Torino, Einaudi, 2010
- DIONISOTTI CARLO, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1971
- DIONISOTTI CARLO, *Gli umanisti e il volgare fra Quattrocento e Cinquecento*, Firenze, Le Monnier, 1968
- DOLCE LODOVICO, *il Dialogo nel quale si ragiona della qualità, diversità e proprietà dei colori* (1565), Forni, 1985
- DOLCE LODOVICO, *Tragedie di Seneca, tradotte da m. Lodouico Dolce*, Venezia, Gio. Battista et Marchion Sessa, 1560
- DÜRRENMATT FRIEDRICH, *La morte della Pizia*, Milano, Adelphi, 1988
- EISLER RIANE, *Il calice e la spada*, Parma, Pratiche, 1996
- ELIADE MIRCEA, *Il mito dell'eterno ritorno: archetipi e ripetizione*, Roma, Borla, 1999

- ELIADE MIRCEA, *Il sacro e il profano*, Torino, Bollati, Boringhieri, 2006
- ELIAS NORBERT, *La società di corte*, Bologna, Il Mulino, 1980
- ERITREI IANII NICII *Pinacotheca imaginum illustrium doctrinae vel ingenii laude virorum qui, autore superstite, diem suum obierunt*, Coloniae Agrippinae, 1642
- ESCHILO, *Le tragedie*, a. c. di M. Centanni, Milano, Mondadori, 2007
- ESCHILO, *Oresteia*, a. c. di V. Di Benedetto, Milano Rizzoli, 1999
- EURIPIDE, *Elettra*, Milano Rizzoli, 1998
- EURIPIDE, *Ippolito*, a. c. di G. PADUANO, Milano, Rizzoli, 2000
- EURIPIDE, *Le tragedie*, a. c. A. BELTRAMETTI, Milano, Mondadori, 2007
- EURIPIDE, *Medea*, tr. it. di M. VALGIMIGLI, Milano, Rizzoli, 1982
- FOSSIER FRANÇOIS, *La biblioteca*, in “Palazzo Farnèse”, Catalogo della mostra a.c. di F. BURANELLI (Roma, 17 dic. 2010 -27 apr. 2011), Firenze, Giunti, 2010
- FRATARCANGELI MARGHERITA, *Gabriele Bombasi: un letterato tra Annibale Carracci e Odoardo Farnese*, in “Paragone-Arte”, XLVIII, 15-16 (1997)
- GALLO VALENTINA, *Finito e non finito nella tragedia del Cinquecento. Per una drammaturgia del commiato*, p. 74, in “Semestrale di Studi (e Testi) italiani” n. 10, p. 74 (indirizzo <http://www.disp.let.uniroma1.it/contents/?idPagina=104>)
- GARIN EUGENIO, *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Roma-Bari, Laterza, 1975
- GARIN EUGENIO, *Medioevo e Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1980
- GARIN EUGENIO, *Scienza e vita civile nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1980
- GARIN EUGENIO, *L'umanesimo italiano*, Roma-Bari, Laterza, 1986
- GENETTE GÉRARD, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982
- GEOFFREY OF MONMOUTH'S, *Historia Regum Britanniae* Medieval Academy of America, 2012
- GHINASSI GHINO, *Fasi dell'elaborazione del «Cortegiano»*, in «Studi di Filologia italiana», 25 (1967)
- GHINASSI GHINO, *L'ultimo revisore del «Cortegiano»*, in «Studi di filologia italiana», 21 (1963)

- GIAZZON STEFANO, *Venezia in coturno. Lodovico Dolce tragediografo (1543-1557)*, Roma, Aracne, 2011
- GIOVENALE DECIMO GIUNIO, *Satire*, Milano, Rizzoli, 1980
- GIOVIO PAOLO, *Descriptio Britanniae, Scotiae, Hyberniae et Orcadum*, Venezia, 1548
- GIOVIO PAOLO, *Dialogo delle imprese amorose e militari*, Bologna, Forni, 1972
- GIRALDI CINZIO GIOVAN BATTISTA, *Tragedie*, Venezia, Giulio Cesare Canancini, 1583
- GIRALDI LILIO, *De deis Gentium libri siue Syntagmata 17*, Lugduni, apud haeredes Iacobi Iunctae, 1565
- GIRARD RENÉ, *Il capro espiatorio*, tr. it. Milano, Adelphi, 1987
- GIRARD RENÉ, *La violenza e il sacro*, (1972), tr. it. , Milano, Adelphi, 2000
- GOMBRICH ERNST, *Arte e progresso. Storia di un'idea*, tr. it. Bari-Roma, Laterza, 2007
- GREIMAS ALGIRDAS J, *Del senso*, Milano Bompiani, 1974
- GREIMAS ALGIRDAS J., *Semantica strutturale*, Rizzoli, Milano, 1969
- GUARRASI N., *Le Accademie letterarie a Reggio. L'Accademia dei "Trasformati"*, in *Strenna Pio Artigianelli*, Reggio Emilia, 1989.
- GUASCO GIOVANNI, *Storia letteraria dell'Accademia di Belle Lettere di Reggio*, Reggio, 1711
- GUASTELLA GIANNI, *L'ira e l'onore. Forme della vendetta nel teatro senecano e nella tradizione*, Palermo, Palumbo, 2003
- GUERREAU-JALABERT ANITA, *Inceste et sainteté. La Vie de saint Grégoire en français (XIIe siècle)*, in "Annales. Économies, Sociétés, Civilisations ", 43 (1988), n. 6
- GUICCIARDINI FRANCESCO, *Ricordi*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2009, n. 20 (C)
- GUICCIARDINI FRANCESCO, *Storia d'Italia*, Torino, Einaudi, 1971
- HABERMAS JÜRGEN, *Il discorso filosofico della modernità*, tr. it. Roma-Bari, Laterza, 1997
- HERRICK MARVIN, *Italian Tragedy in the Renaissance*, Urbana, University Press of Illinois, 1965

- HILLEBRAND KARL, *Des conditions de la bonne comédie* Paris, Durand, 1863
- HILLEBRAND KARL, *Études historique et littéraire* Paris, Franck, 1868
- HUIZINGA JOHAN, *Homo ludens*, Torino, Einaudi, 1982
- IGINO, *Fabulae*, Lipsiae, In aedibus B. G. Teubneri, 1993
- Il successo dell'Alidoro, tragedia rappresentata in Reggio alla serenissima regina nata Barbara d'Austria, duchessa di Ferrara*, Reggio Emilia, Ercoliano Bartoli, s.d.;
- INGEGNERI ANGELO,, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche. Discorso*, a.c. di M. L. DOGLIO, Modena, Edizioni Panini, 1989
- KERMODE FRANK, *Il senso della fine*, Milano, Sansoni, 2004
- KLEIN ROBERT, *La forma e l'intelligibile. Studi sul Rinascimento e l'arte moderna*. Torino, Einaudi, 1975
- KOSELLECK REINHART, *Futuro passato*, Genova , Marietti, 1986
- LA PENNA ANTONIO, *Il pensiero storico latino*, Torino, Einaudi, 1978
- LA PENNA ANTONIO, *Palazzo, coro e popolo nella tragedia antica e nella tragedia umanistica*, in a c. di M Chiabò e F. Doglio, *Mito e realtà del potere nel teatro: dall'Antichità classica al Rinascimento*, Roma, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1987
- LA PENNA ANTONIO, *Tersite censurato e altristudi di letteratura fra antico e moderno*, Pisa, Nistri-Lischi, 1991
- LA PENNA ANTONIO, *Introduzione*, in Virgilio, *Eneide*, Milano Rizzoli, 2002
- LANZA DIEGO, *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino, Einaudi, 1977
- LAUSBERG HEINRICH, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1986
- LIVIO TITO, *Ab Urbe condita*, Torino, UTET, 1974-1989
- LOMBARDI DANIELA, *Fidanzamenti e matrimoni dal Concilio di Trento al '700*, in a. c. di M. DE GIORGIO E CH. KLAPISCH-ZUBER, *Storia del matrimonio*, Roma-Bari, Laterza, 1996
- LUCAS CORINNE, *De l'horreur au "lieto fine". Le contrôle du discours tragique dans le théâtre de Giraldis Cinzio*, Roma, Bonacci, 1984
- LUCAS CORINNE, *Le personnage del reine dans le théâtre de Giraldis Cinzio*, in "La corte di Ferrara e il suo mecenatismo (1441-1598)". Atti del Convegno internazionale di Copenaghen -1987, Modena, Panini, 1990

- LUCREZIO TITO CARO, *La natura delle cose*, a c. di G. B. Conte e I. Dionigi, Milano, Rizzoli, 1990.
- MACHIAVELLI NICCOLÒ, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, Roma, Salerno, 2001
- MACHIAVELLI NICCOLÒ, *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio; Dell'arte della guerra; dalle Legazioni*, a c. di R. RINALDI, Torino, UTET, 1999.
- MACHIAVELLI NICCOLÒ, *Ritratto di cose di Francia*, Firenze, Sansoni, 1971
- MAIER BRUNO, *Sul testo del «Cortegiano»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 130 (1953)
- MALIPIERO GIROLAMO, *Petrarca spirituale di frate Hieronimo Malipiero uenetiano, dell'ordine de minori d'osseruanza*, Venezia, Domenico Farri, 1567
- MANFREDI MUZIO, *Lettere brevissime di Mutio Manfredi. Il Fermo Academico etc. Scritte tutte in un anno, cioè una per giorno, et ad ogni condition di persone, et in ogni usitata maniera*, Venezia, Roberto Meglietti, 1606
- MANN THOMAS, *Doctor Faustus*, Milano, Mondadori, 2001
- MANN THOMAS, *Nota sul romanzo «L'eletto»*, tr. it. in *L'eletto*, Milano, Mondadori, 1979
- MARCATO CARLA, *Nomi di persone, nomi di luogo. Introduzione alla onomastica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2009
- MARINI LINO, *Lo Stato estense in Storia d'Italia*, a.c. di G. GALASSO, vol. XVII, Torino, Einaudi, 1995
- MARINI LINO, *Per una storia dello Stato estense. Dal Quattrocento all'ultimo Cinquecento*, vol. I, Bologna, 1973
- MARTELLI LUDOVICO, *Stanze a Vittoria marchesa di Pescara*, a c. di N. CATTELLI in Banca Dati «Nuovo Rinascimento», www.nuovorinascimento.org
- MARTELLI LUDOVICO, *Tullia*, a.c. di F. SPERA, Torino, Res, 1998
- MARTIGNONE VERCINGETORIGE *Modelli metrici della tragedia cinquecentesca in rapporto al «Torrismo» tassiano*, in «Studi tassiani», XXXVII, 1989
- MASTROCOLA PAOLA, *L'idea del tragico. Teorie della tragedia nel Cinquecento*, Soveria Mannelli, Rubettino, 1998.
- MASTROCOLA PAOLA, *Nimica fortuna. Edipo e Antigone nella tragedia italiana del Cinquecento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1996.
- MAZZUCHELLI GIAMMARIA, *Gli scrittori d'Italia*, Brescia, Giambattista Bossini, 1762

- MIARI ALESSANDRO, *Il Mauriziano*, Reggio, Hercoliano Bartoli, 1584
- Migliorini Bruno, *Saggi linguistici*, Firenze, Le Monnier, 1957
- MERCURI ROBERTO, *La tragedia*, in N. Borsellino- R. Mercuri, *Il teatro del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1973.
- MIARI ALESSANDRO, *Il Mauriziano, favola pastorale*, Reggio, Hercoliano Bartoli, 1584
- MIGLIORINI BRUNO, *Dal nome proprio al nome comune. Studi semantici sul mutamento dei nomi propri di persona in nomi comuni negl'idiomi romanzi*, Firenze, Olschki, 1927
- MORATO FULVIO PELLEGRINO, *Del significato de' colori e de' mazzolli* (1535), A. Bindoni, 1558
- MORTARA GARAVELLI BICE, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1997
- MOTTA UBERTO, *Castiglione e il mito di Urbino : studi sulla elaborazione del Cortegiano*, Milano, Vita e Pensiero, 2003
- MOTTA UBERTO, *La biblioteca di Antonio Querenghi : l'eredità umanistica nella cultura del primo Seicento*, Firenze, Leo S. Olschki, 2000
- NERI FERDINANDO, *La tragedia italiana del Cinquecento*, Firenze, Tipografia Galletti e Cocci, 1904
- NICCOLI OTTAVIA, *Baci rubati. Gesti e riti nuziali in Italia prima e dopo il Concilio di Trento*, in a c. di S. Bertelli, *Il gesto nel rito e nel cerimoniale dal mondo antico ad oggi*, Ponte delle Grazie, Milano 1995
- OCCOLTI CORONATO, *Interpretazione de' colori da incerto autore composta e nuovamente posta in luce* (1565)
- OCCOLTI CORONATO, *Trattato de' colori* (1568) in <http://fonti-sa.sns.it/>
- OMERO, *Iliade*, a c. di D. MONRO E TH. ALLEN, Oxford, Oxford classical texts, 1978.
- OMERO, *Inni omerici*, a c. di M. ZANETTO, Milano Rizzoli, 2000.
- OMERO, *Odissea*, a c. di A. HEUBECK, S. WEST e M. FERNANDEZ-GALIANO, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1981-1986.
- ORAZIO QUINTO FLACCO, *Ars Poetica*, in *Opera*, Oxonii, 1912-1957.
- ORAZIO QUINTO FLACCO, *Carmina*, Milano, Rizzoli, 1984
- ORAZIO QUINTO FLACCO, *Tutte le opere*, a c. di A. La Penna, Firenze, Sansoni, 1978.

- OVIDIO PUBLIO NASONE, *Lettere di eroine*, a c. di G. P. ROSATI, Milano, Rizzoli 1989
- OVIDIO PUBLIO NASONE, *Metamorfosi*, a c. di A. BARCHIESI, Milano Fondazione Valla, 2003-
- OVIDIO PUBLIO NASONE, *Metamorfosi*, a c. di G. P. ROSATI, Milano, Rizzoli, 1994.
- PADOAN GIORGIO, *L'avventura della commedia rinascimentale*, Padova, Piccin Nuova Libreria, 1996
- PADUANO GUIDO, *Lunga storia di Edipo Re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Torino, Einaudi, 1994.
- PANOFSKI ERWIN, *Rinascimento e Rinascenze nell'arte occidentale*, tr. it. Milano, Feltrinelli, 1971
- PANOFSKI ERWIN, *Studi di iconologia. Temi umanistici nell'arte rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1975
- PARATORE ETTORE, *Commento X*, in *Eneide*, Milano, Fondazione Valla, 1982
- PARATORE ETTORE, *Nuove prospettive sull'influsso del teatro classico nel '500*, in "Il teatro classico italiano nel '500", Atti del convegno (Roma, 9-12 febbraio 1969), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971
- PARDI, GIUSEPPE, *Titoli dottorali conferiti dallo studio di Ferrara nei sec. XV e XVI*, Lucca, 1900 (rist. an. Bologna, Forni, 1970)
- PASQUALI GIORGIO, *Arte allusiva* (1942), in *Pagine stravaganti*, Firenze, Sansoni, 1968
- PASUALI GIORGIO, *Orazio lirico*, Le Monnier, Firenze, 1920
- PAUSANIA, *Descriptio Graeciae*, Libreria Weidamannia, G. Reimer, 1828
- PAVEAU MARIE-ANNE, *Le toponyme désignateur souple et organisateur mémoriel: l'exemple du nom de bataille*, in «Dossier», 86, (2008), 1
- PETRARCA FRANCESCO, *Canzoniere*, a. c. di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1997
- PETRARCA FRANCESCO, *Rerum vulgarium fragmenta*, Firenze, Olschki, 2008
- PETRARCA FRANCESCO, *Senili*, Napoli, Ricciardi, 1955
- PETRARCA FRANCESCO, *Trionfi e rime*, a. c. di V. Pacca e L. Paolino, Milano, Mondadori, 1996
- PICCOLOMINI ALESSANDRO, *Della institutione di tutta la vita dell'huomo nato nobile e in città*, Venezia, 1559

- PICCOLOMINI ALESSANDRO, *Della institutione di tutta la vita de l'uomo nato nobile e in città libera*, Venezia, Girolamo Scotto, 1545, VI, 2
- PLATONE, *La republique*, Paris, Les Belles Lettres, 1970
- PLATONE, *Le leggi*, Milano, Rizzoli, 2005.
- PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis Historia*, Giardini, 1984
- POHLENZ MAX, *La stoa : storia di un movimento spirituale*, tr. it. di O. De Gregorio, Milano, Bompiani, 2005.
- POHLENZ MAX, *L'ideale di vita attiva secondo Panezio nel De officiis di Cicerone*, tr. it. di M. Bellincioni, Brescia, Paideia, 1970
- POLIDORO DEL VIRGILIO, *Anglia Historia*, University of California, 2005
- POLIZIANO ANGELO, *Stanze, Fabula di Orfeo*, a c. di S. Carrai, Milano, Mursia, 1988
- PROPP VLADIMIR J, *Edipo alla luce del folklore*, Torino, Einaudi, 1975
- PROPP VLADIMIR J., *Morfologia della fiaba*, (1928), Torino, Einaudi, 1966
- QUADRIO FRANCESCO SAVERIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia, 1743-1749*
- QUONDAM AMEDEO, *Tutti i colori del nero. Moda e cultura del gentiluomo nel Rinascimento*, Costabissara-Vicenza, Angelo Colla Editore, 2007
- RABONI GIULIA, ITALIA PAOLA, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010
- RIES JULIEN, *Il mito e il suo significato*, Milano, Jaca Book, 2005
- RINALDI RINALDO, *Le imperfette imprese. Studi sul Rinascimento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1997
- RINALDI RINALDO, *Umanesimo e Rinascimento*, in *Storia della civiltà letteraria*, Torino, UTET, 1990-1993
- RIPA CESARE, *Iconologia*, a c. di S. Maffei, (testo stabilito da Paolo Procaccioli), Torino, Einaudi, 2012.
- RIZZELLI GIUNIO, *Lex Iulia de adulteriis. Studi sulla disciplina di adulterium, lenocinium, stuprum*, Lecce, Edizioni del Grifo, 1997
- ROBERTSON CLARE, *The invention of Annibale Carracci*, Milano, Silvana Editoriale, 2008
- ROMANO RUGGERO, *L'Europa tra due crisi : 14° e 17° secolo*, Torino, Einaudi, 1980

- RONZONI BALDASSARRE, *Trionfo fatto per l'entrata prima in Reggio di Barbara d'Austria duchessa di Ferrara, Reggio, Modena, Reggio Emilia*, Ercoliano Bartoli, 1568
- ROSINI PATRIZIA, *La malattia del cardinale Alessandro Farnese (Caprarola luglio – agosto 1588)* in Banca dati internet “Nuovo Rinascimento”, 2 maggio 2008
- ROSINI PATRIZIA, *Viaggio nel Rinascimento tra i Farnese e i Caetani*, sito internet [www. superzeko.net](http://www.superzeko.net)
- RUGGIRELLO FABIO, *Strutture immaginative nella tragedia del Cinquecento: il topos del sogno premonitore*, in “Forum italicum”, 39 (2005), 2
- RUSSO LUIGI, *La tragedia nel Cinquecento e Seicento*, in “Belfagor”, 1 (1959).
- RUSSO LUIGI, *Problemi di metodo critico*, Bari Laterza, 1950.
- SCARPATI CLAUDIO, *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e Pensiero, 1987.
- SEGRE CESARE, *Dal motivo alla funzione, e viceversa*, in *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, 1993
- SEGRE CESARE, *Tema/Motivo*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, 1981
- SELMI ELISABETTA, *Il dibattito retorico sul verso tragico del Cinquecento*, in a.c. di G. LONARDI e S. VERDINO, *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento*, Padova, Esedra, 2005
- SENECA LUCIO ANNEO, *De brevitae vitae*, Torino, Loescher, 1982
- SENECA LUCIO ANNEO, *La brevità della vita*, a c. di A. TRAINA, Milano, Rizzoli, 1993
- SENECA LUCIO ANNEO, *Tragedies*, Harvard university press, Cambridge, voll. 9, 2002 -2004
- SENECA LUCIO ANNEO, *De clementia libri duo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005
- SENOFONTE, *Memorabilia*, Torino, UTET, 2010.
- SEZNEC JEAN, *La sopravvivenza degli antichi. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentale*, a c. di S. Settis, Torino, Boringhieri, 1981
- SHAMA SIMON, *Paesaggio e memoria*, Milano, Mondadori, 1997
- SOFOCLE, *Le tragedie*, a .c. di D. DEL CORNO, Milano, Mondadori, 2007
- SOFOCLE, *Tragedie e frammenti*, a. c. G. PADUANO, Torino, Einaudi, 1982

- SPERONI SPERONE, *Canace e scritti in sua difesa*, a.c. di CH. ROAF, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1982
- STUSSI ALFREDO, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- SUMMO FAUSTINO, *Discorsi poetici*, Padova, Francesco Bolzetta, 1600.
- TASSO BERNARDO, *Rime*, Torino, RES, 1995.
- TASSO TORQUATO, *Il Cataneo overo de gli idoli*, in *Dialoghi*, a.c. di E. RAIMONDI, Firenze, Sansoni, 1958, vol. I
- TASSO TORQUATO, *Il re Torrismondo*, a. c. di B. T. SOZZI, Torino, UTET, 1966.
- TASSO TORQUATO, *Il re Torrismondo*, a. c. di V. MARTIGNONE, Parma, Fondazione Pietro Bembo, 1993
- TASSO TORQUATO, *La Gerusalemme Liberata*, Milano, Rizzoli, 1982
- TELESIO ANTONIO, *De coloribus libellus* (1528)
- TERENZIO, *Andria*, a. c. di M. R. POSANI., Bologna, Pàtron, 1990
- TERENZIO, *I due fratelli*, a. c. di O. BIANCO, Torino, Loescher, 1983
- TERRUSI LEONARDO, *I toponimi letterari: luoghi immaginari, luoghi reali, luoghi comuni*, in «Rivista Italiana di Onomastica», XVI, (2010) 2,
- TIBULLO ALBIO, *Elegie e autori del Corpus tibulliano*, a. c. di A. LA PENNA e L. LENAZ, Milano, Rizzoli, 1989.
- TIRABOSCHI GIROLAMO, *Biblioteca Modenese*, Modena, Stamperia Ducale, 1786
- TIRABOSCHI GIROLAMO, *Storia della letteratura italiana*, Modena, 1792.
- TIRABOSCHI GIROLAMO, *Lettere di Girolamo Tiraboschi al padre Ireneo Affo tratte da' Codici della Biblioteca Estense di Modena e della Palatina a Parma*, a c. di C. FRATI, Modena, Vincenzi e nipoti, 1895.
- TORRE ANDREA, *Pomponio Torelli, gli innominati e la civiltà letteraria del secondo Cinquecento*, in *Storia di Parma IX. Le lettere*, a c. di GABRIELLA RONCHI, Parma, Monte Università Parma, 2012.
- TRAINA ALFONSO, *Lo stile drammatico del filosofo Seneca*, Bologna, Patron, 1984
- TRAINA ALFONSO, *Per la storia di un proverbio*, in AA.VV. *Catalogo di un disordine amoroso*, Chieti, Faggio, 1988
- TRISSINO GIAN GIORGIO, *L'Italia liberata dai Goti*, Arti grafiche A. Cappugi, 1950

VALERII MAXIMI, *Factorum et dictorum memorabilium libri novem* In aedibus B. G. Teubneri, 1966.

VERDINO STEFANO, *Il re Torrismondo e altro*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007

VERNANT JEAN-PIERRE, *Mito e pensiero presso i greci*, Torino, Einaudi, 2001.

VERNANT JEAN-PIERRE, VIDAL-NAQUET PIERRE, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino, Einaudi, 1976.

VEZZANI JACOPO, *Carmina insignium quorundarum Poetarum Regensium*, Genova, 1639

Vie de saint Grégoire, a. c. di E. BURGIO, Venezia, Cafoscarina, 1993.

VIRILIO P. MARONE, *Bucoliche*, Milano, Rizzoli, 1978

VIRILIO P. MARONE, *Eneide*, a. c. di E. PARATORE, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1978-1983.

VIRILIO P. MARONE, *Georgiche*, Milano, Mondadori, 1980.

Vocabolario della Crusca, Venezia, 1611

ZUCCHI BERNARDO, *L'idea del segretario*, Parte II, Venezia, 1614

ZUCCHI BERNARDO, *L'idea del segretario*, Parte I, Venezia, s.i., 1600