

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
Dottorato di ricerca in Musicologia e Beni musicali
XXII ciclo

*I drammi musicali
di Nicolò Minato
per Francesco Cavalli*

Dottorando
SARA ELISA STANGALINO

Coordinatore
prof. MARCO BEGHELLI

Relatore
prof. LORENZO BIANCONI

Correlatore
prof.ssa ANNA LAURA BELLINA

Esame finale L-ART/07
Musicologia e Storia della Musica
Anno 2011

A Giovanni, Gabriella e Marina.
Per la loro amorevole pazienza,
e infinita comprensione.

Dire grazie al mio relatore, Lorenzo Bianconi, è ben più che un piacere; per i suoi insegnamenti, gli spunti, le direttive e i generosi suggerimenti.

Ringrazio di cuore Anna Laura Bellina, disponibile al confronto, alla discussione, a un'attenta lettura del mio lavoro.

Un pensiero grato a tutti i professori membri del collegio dottorale, in particolare ai coordinatori, Angelo Pompilio e Marco Beghelli, al Dipartimento di Musica e Spettacolo di Bologna nella persona del suo direttore, Giuseppina La Face, e alla Biblioteca del medesimo Dipartimento, ricchissimo, entusiasmante vivaio di opportunità. Ancora ricordo la gentile collaborazione delle biblioteche dove ho svolto le mie ricerche: la Biblioteca Braidense di Milano, la Biblioteca Estense e Universitaria di Modena, la Biblioteca Forteguerriana di Pistoia, la Biblioteca Marciana di Venezia e la Biblioteca Marucelliana di Firenze. Non in ultimo la calorosa accoglienza della Yale University.

Se elencassi tutti coloro ai quali vorrei dire grazie, sortirebbe un ulteriore, lungo, capitolo. Ma devo almeno un pensiero a Maria Grazia Cupini, le cui competenze sono state un conforto più che generoso, e non voglio voltare pagina senza ringraziare ancora una volta Paolo Russo. Fu lui, anni fa, che mi incoraggiò a intraprendere questo cammino. Forse, ancora oggi, non sa quanto io gli sia riconoscente.

Infine, un senso di fraternità non mi consente di dimenticare Francesca, che in nome dell'amicizia ha stoicamente sopportato i miei entusiasmi, i miei slanci, ma anche condiviso i momenti di incertezza, né l'affetto di Marzia, che non è più qui, ora, per condividere questo momento ma, ne sono certa, l'avrebbe desiderato.

Naturalmente, tutto devo al generoso sostegno della mia famiglia, senza il quale ora non mi troverei a far notte seduta alla mia scrivania, per sigillare con queste poche righe il lavoro di anni.

***I DRAMMI MUSICALI DI NICOLÒ MINATO
PER FRANCESCO CAVALLI***

INDICE

TOMO I

PARTE PRIMA

1. Il drammaturgo	p. 11
a) Nicolò Minato a Venezia (1645-1669)	p. 11
b) Nicolò Minato a Vienna (1669-1698)	p. 14
c) <i>Eruditioni per li cortigiani</i> (1645)	p. 15
2. I drammi di Minato per Cavalli: le fonti letterarie	p. 25
3. I drammi di Minato per Cavalli: le tecniche di scrittura e le convenzioni drammaturgiche	p. 49
a) Le tecniche di scrittura	p. 49
b) Le convenzioni drammaturgiche:	p. 53
Ritratti, gemme, monili scambiati	
Il sonno in scena	
Lettere e scritti	
Preghiere e devozioni	
Il lamento	
Il travestimento	
Il convegno notturno degli amanti	
La musica in scena	
L'uso della lingua	
La comicità	
Il mito di Venezia	
Le scene di magia, apparizioni e vaticini	
c) La trilogia repubblicana	p. 73
4. La morfologia delle arie	p. 76

PARTE SECONDA

1. <i>Xerse</i> (1655): fonti letterarie e analisi del dramma	p. 91
a) Le fonti storico-letterarie: soggetto e temi	p. 93
a1. Le fonti antiche: Erodoto, <i>Le Storie</i> , libri VII e IX	
a2. L'intreccio: la triade Lope-Tauro-Minato	
b) Analisi del dramma	p. 112
b1. Distribuzione della materia drammatica	
b2. Le mutazioni sceniche	

- b3. Osservanza condizionata delle unità aristoteliche
- b4. Convenzioni drammaturgiche:
 - Travestimenti
 - La lettera
 - Magia e incantesimi
 - La comicità
 - Scene a funzione demarcativa
- b5. Le arie
- b6. Analisi comparativa dei tre drammi
(*Lo cierto por lo dudoso, L'Ingelosite speranze, Xerse*)

2. Scipione Africano (1664): fonti letterarie e analisi del dramma p. 161

- a) Le fonti letterarie p. 161
 - a1. Antichità e medioevo: generi e tematiche
 - a2. L'età moderna: la tradizione teatrale
- b) Analisi del dramma p. 199
 - b1. Distribuzione della materia drammatica
 - b2. Le mutazioni sceniche
 - b3. Osservanza condizionata delle unità aristoteliche
 - b4. Convenzioni drammaturgiche:
 - Scene collettive caratteristiche
 - Travestimenti
 - Lettere e scritti
 - La comicità
 - Catastrofi, vaticini, magia, precipizi e fughe
 - b5. Le arie

TOMO II

APPENDICE

Edizione dei drammi di Nicolò Minato per Francesco Cavalli

Criteria d'edizione	p. 3
1) <i>L'Orimonte</i>, Venezia, S. Cassiano, 1650	p. 6
2) <i>Xerse</i>, Venezia, SS. Gio. e Paolo, 1655	p. 73
3) <i>Artemisia</i>, Venezia, SS. Gio. e Paolo, 1656	p. 132
4) <i>Antioco</i>, Venezia, S. Cassiano, 1658	p. 193
5) <i>Elena</i>, Venezia, S. Cassiano, 1659	p. 251
6) <i>Scipione Africano</i>, Venezia, SS. Gio. e Paolo, 1664	p. 302
7) <i>Mutio Scevola</i>, Venezia, S. Salvatore, 1665	p. 357
8) <i>Pompeo Magno</i>, Venezia, S. Salvatore, 1666	p. 418
 Note ai testi	 p. 475
 Bibliografia	 p. 499

TOMO I

*I drammi musicali
di Nicolò Minato
per Francesco Cavalli*

Parte Prima

CAPITOLO

1

IL DRAMMATURGO

a) Nicolò Minato a Venezia (1645-1669)

Intorno alla metà del secolo XVII ha inizio un periodo particolarmente fecondo per l'attività spettacolare nella Serenissima. L'opera in musica vive da ben più di un decennio e deve la sua diffusione al nascente sistema impresariale che ne incoraggia una più ampia fruizione e che muove il consenso di un pubblico ben più vasto di quello di corte, per quanto il teatro mercenario rimanga ancora imbrigliato nel giogo di un ambito élitario piuttosto ristretto.¹

L'arte dei primi librettisti, in particolare Benedetto Ferrari, Gian Francesco Busenello, Giacinto Andrea Cicognini, e Giovanni Faustini, dà impulso al progressivo consolidarsi di tecniche di scrittura e di convenzioni drammaturgiche che concorrono alla trasformazione del genere.

In questo felice contesto si colloca la produzione di Nicolò Minato.

Secondo quanto testimonia il Quadrio (*Della storia e della ragione di ogni poesia*, 1744) Minato nasce in Bergamo intorno al 1628. Non si è però certi dell'attendibilità della data² né del luogo.³ L'appartenenza all'aristocrazia è attestata dal titolo di Conte che precede il nome nei documenti ufficiali e talvolta nelle opere letterarie a stampa.⁴ Donato Calvi nella sua opera *Scena letteraria degli scrittori bergamaschi* del 1664 non accenna a Minato, sebbene il drammaturgo in quegli anni avesse già intrapreso un'intensa attività come autore di versi per musica (il 1664 è l'anno di *Scipione Africano*, il suo sesto dramma).⁵ Di fatto Minato sin da giovane età è presente in Venezia,⁶ dove è avvocato e al contempo intraprende l'attività letteraria come autore di drammi per musica. L'inclinazione alle lettere è forse incoraggiata dal maestro,

¹ Sul sistema produttivo dell'opera impresariale e mercenaria si vedano: F. PIPERNO, *Il sistema produttivo fino al 1780*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, IV: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1987, pp. 1-71; P. FABBRI, *L'apogeo dell'opera*, in *Musica in Scena*, a cura di A. Basso, I: *Il teatro musicale dalle origini al primo Settecento*, Torino, UTET, 1995, pp. 131-157; C. ANNIBALDI, *La musica e il mondo: Mecenatismo e committenza musicale tra Quattro e Settecento*, Bologna, il Mulino, 1993; ID., *Tipologia della committenza musicale nella Venezia seicentesca*, in *Musica, scienza e idee nella Serenissima durante il Seicento: atti del convegno internazionale di studi, Venezia, Palazzo Giustinian Lolin, 13-15 dicembre 1993*, a cura di F. Passadore e F. Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 1996, pp. 63-77; ID., *Uno "spettacolo veramente da principi": committenza e ricezione dell'opera antica nel primo Seicento*, in *Lo stupor dell'invenzione: Firenze e la nascita dell'opera, Atti del convegno internazionale di studi, Firenze 5-6 ottobre, 2000*, a cura di P. Gargiulo, Firenze, Olschki, 2001, pp. 31-60. Ne trattano B. L. GLIXON, e J. E. GLIXON, *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, New York, Oxford University Press, 2006, pp. 34-65.

² L'atto di sepoltura, che risale al 1698, gli attribuisce settant'anni; la nascita è stimabile perciò intorno al 1628. (S. MONALDINI, *Minato Nicolò*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1960–, in corso di stampa).

³ Cfr. A. NOE, *Biographische Notizien zum Hofdichter Nicolò Minato*, in «Biblos», XLIX, 2000, p. 318.

⁴ Si veda N. DUBOWY, *Minato Nicolò*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, XII, Kassel, Bärenreiter, 2004, pp. 242-244; E. ROSAND, e H. SEIFERT, *Minato Nicolò*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, 2nd edition, London, Macmillan, 2001, pp. 710-711; ID., e ID., *Minato Nicolò*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, a cura di S. Sadie, London, Macmillan, 1992, pp. 402-404. Per un catalogo delle opere cfr. A. NOE, *Nicolò Minato: Werkverzeichnis*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 2004. Per il titolo nobiliare si veda A. NOE, *Das Testament des Hofdichter Nicolò Minato*, in «Biblos», L, 2001, pp. 315-317, e la dedica in L'ORIMONTE | DRAMA PER MUSICA | DEL | CO: NICOLO MINATO. | All'Illustriss. & Eccellentiss. Sig. | GIROLAMO | CONTARINI. | Fù del Eccellentiss. Sig. Bertuzzi. | In VENETIA, MDCL | Per il Valvasense, Con Licenza de' Sup. e Privilegio. | Si vende in Frezaria.

⁵ D. CALVI, *Scena letteraria degli scrittori bergamaschi*, Bergamo, Rossi, 1664 (Rist. anast. Bologna, Forni, 1977).

⁶ Bergamo in quegli anni era territorio della repubblica di Venezia. Cfr. A. NOE, *Biographische Notizien zum Hofdichter Nicolò Minato*, cit., p. 318. Secondo Maria Girardi, Minato è "cittadin veneto" dal 1645. M. GIRARDI, *Da Venezia a Vienna: Le "Facezie teatrali" di Nicolò Minato*, in *Il diletto della scena e dell'armonia: Teatro e Musica nelle Venezia dal '500 al '700*, a cura di I. Cavallini, Rovigo, Minelliana, 1990, pp. 189-221, p. 189.

Giuseppe Renzuoli,⁷ giurista, pubblico lettore a S. Marco e membro dell'Accademia degli Incogniti, cenacolo di rilievo nel contesto della cultura veneziana, animato da intellettuali libertini eredi della tradizione letteraria marinista.⁸ L'attività teatrale a Venezia è strettamente connessa alla vita delle accademie, che ne sono il centro di propulsione ideologica. Gli Incogniti in particolare, epigoni delle idee libertarie già propugnate da Cesare Cremonini⁹ nel contesto accademico padovano¹⁰ e sostenitori di una concezione di vita svincolata dalla rigida morale clericale, promuovono la magnificazione della Repubblica tramite l'esibizione del fasto scenico e allegorico proprio dell'opera in musica, che diviene in questo modo un potente mezzo di propaganda ideologica.

Già in seguito alla crisi dell'interdetto e all'espulsione dei gesuiti dalla Serenissima (allontanati nel 1607, non vi saranno riammessi se non dopo mezzo secolo¹¹) la vita teatrale della città rifiorisce¹² e il melodramma si delinea come il primo tra i trattenimenti nel periodo del Carnevale.

Minato, uomo di legge e intellettuale erudito, partecipa all'attività di due accademie: l'accademia degli Imperfetti,¹³ strettamente legata a quella degli Incogniti (le due accademie condividevano alcuni membri), e quella dei Discordanti. Più significativa la sua presenza presso la prima, ove Minato ricopre il ruolo di consigliere e ha modo di familiarizzare, tra gli altri, con Giovan Francesco Busenello e Aurelio Aureli. In questo periodo diviene avvocato personale di Francesco Cavalli,¹⁴ già da un decennio

⁷ Minato lo cita nel suo primo scritto - precisamente nella dedica - traduzione dal latino di un'opera attribuita a un autore anonimo fiammingo *Eruditioni per li cortigiani. Opera latina D'Autor incerto Fiammingo*, Venezia, Guerigli, 1645. L'opera denota tra l'altro la conoscenza del *Principe* di Machiavelli e degli *Annali* di Tacito, di scritti di Seneca e Svetonio. Cfr. R. CAIRA LUMETTI, *Le erudizioni per li cortigiani: teoria e pratica del poeta cesareo Nicolò Minato*, in *Sentir e meditar: omaggio a Elena Sala di Felice*, a cura di L. Sannia Nowè, F. Cotticelli, R. Puggioni, Roma, Aracne, 2005, pp. 67-73.

⁸ G. BENZONI, *Istoriar con le favole e favoleggiar con le istorie*, in G. Brusoni, *Avventure di penna e di vita nel Seicento veneto*, a cura di G. Benzoni, Rovigo, Minelliana, 2001, pp. 9-28, e G. SPINI, *Ricerca dei libertini. La teoria dell'impostura delle religioni nel Seicento italiano*, Firenze, La Nuova Italia, 1983 (1^a ed. 1950).

⁹ Per l'ascendente esercitato dal Cremonini e da personalità come Giovan Francesco Loredan e Ferrante Pallavicino si veda E. MUIR, *Why Venice? Venetian Society and the Success of Early Opera*, in «Journal of Interdisciplinary History», XXXVI, 2006, pp. 331-353. Dello stesso autore una fondamentale monografia analizza le tensioni tra le correnti culturali legate all'area gesuita e l'attività delle accademie: E. MUIR, *Guerre culturali: libertinismo e religione alla fine del Rinascimento*, Bari, Laterza, 2008. Si veda anche G. BENZONI, *Le Accademie*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, IV: *Dalla controriforma alla fine della Repubblica. Il Seicento*, I, Vicenza, Pozza, 1983, pp. 131-162, e P. MARANGON, *Aristotelismo e cartesianesimo: filosofia accademica e libertini*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, IV: *Dalla controriforma alla fine della Repubblica. Il Seicento*, II, Vicenza, Pozza, 1984, pp. 95-114.

¹⁰ Per l'influenza dell'accademia dei Recovrati di Padova, il ruolo del Cremonini nel contesto universitario padovano e l'ascendente sui libertini veneziani si veda il contributo di E. MUIR, *Guerre culturali: libertinismo e religione alla fine del Rinascimento*, cit.

¹¹ E. ROSAND, *Commentary: Seventeenth-Century Venetian Opera as Fondamente Nuove*, in «Journal of Interdisciplinary History», XXXVI, 2006, pp. 411-417, in particolare p. 412.

¹² Altre le ragioni dell'incremento dell'attività teatrale: la ripresa demografica ed economica dopo la devastante epidemia di peste del 1630, la significativa attività di propaganda sostenuta dalla stampa. Dopo la guerra dei trent'anni (1618-1648) e la guerra di Creta (1645-1669) l'attività operistica si stabilizza come luogo di dibattito per una nuova classe nobiliare che tenta di ridefinirsi dopo un periodo di crisi. Cfr. D. ROMANO, *Why Opera? The Politics of an Emerging Genre*, in «Journal of Interdisciplinary History», XXXVI, 2006, pp. 401-409. Cfr. anche E. MUIR, *Guerre culturali: libertinismo e religione alla fine del Rinascimento*, cit., e E. ROSAND, *Commentary: Seventeenth-Century Venetian Opera as Fondamente Nuove*, in «Journal of Interdisciplinary History», XXXVI, 2006, pp. 411-417.

¹³ Secondo il Maylender l'accademia era celebre per i dibattiti relativi a giurisprudenza, storia e studio dell'antichità. Cfr. M. MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, III, Bologna, Cappelli, 1929, pp. 175-176.

Rimangono alcune composizioni poetiche di Minato stese in seno all'accademia: un'Oda *Al mare*, "per la sconfitta dell'Armata Ottomana" e un sonetto *In Combattimento contra i Turchi* "per la morte gloriosissima dell'Illustrissimo Signor Tomaso Mocenigo". Cfr. M. GIRARDI, cit., p. 213, nota 7. Per ulteriori cenni biografici su Minato si vedano A. NOE, *Biographische Notizien zum Hofdichter Nicolò Minato*, cit., pp. 317-325; A. NOE, *Das Testament des Hofdichter Nicolò Minato*, cit., pp. 315-317.

¹⁴ Per cenni biografici cfr. L. BIANCONI, *Caletti Bruni, Pietro Francesco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1973, pp. 686-696; T. WALKER, e I. ALM, *Cavalli Francesco*, in *The New*

acclamato come autore di melodrammi. Con questi, a partire dal 1650 circa, Minato inizia una lunga e proficua collaborazione in ambito teatrale subentrando al librettista Giovanni Faustini (1619ca-1651), partecipe a sua volta di un intenso periodo produttivo che copre l'arco cronologico corrente dal 1642 al 1652.¹⁵

L'affiliazione all'accademia degli Imperfetti coincide con la stesura e la messa in scena della prima opera scritta per Cavalli: *L'Orimonte*, rappresentato al teatro S. Cassiano nel 1650. Nella prefazione all'opera, che dedica a Girolamo Contarini, Minato coglie l'occasione per rimarcare il proprio *status* di uomo di legge che compone versi per mero diletto, declinando così ogni responsabilità circa la qualità del dramma.¹⁶

Sappi ch'io non fo del poeta. Le mie applicazioni sono nel foro. Per servire a chi puote comandarmi ho rubbate alcune ore al sonno per darle a questo drama.¹⁷

Se l'opera si rivela un fiasco,¹⁸ *L'Orimonte* ha tuttavia una significativa funzione spartiacque poiché segna il passaggio da una prima fase produttiva dominata dal Faustini ad un secondo periodo che di lì a poco si rivelerà non meno promettente. Cosciente dell'insuccesso, Minato non annovererà più l'opera nelle successive prefazioni, e sembra che il suo talento sbocchi con la stesura del secondo dramma: il *Xerse*, rappresentato al teatro SS. Giovanni e Paolo nel 1655 e dedicato al marchese Cornelio Bentivoglio, letterato di spicco nella vita culturale e artistica della Serenissima, inaugura una fortunata serie di opere d'argomento pseudo-storico.¹⁹

Nei primi anni la stesura di drammi per musica non procede con sistematicità: *Artemisia* (1656), *Antioco* (1658), *Elena* (1659) siglano una prima fase cui farà seguito la nascita di un trittico ispirato a celebri episodi della Roma repubblicana, ma occorrerà attendere ben cinque anni per la pubblicazione della prima opera della trilogia: *Scipione Africano* (1664).

Il *corpus* dei libretti veneziani comprende solo dodici titoli di cui otto scritti per musica di Cavalli.²⁰ Dal 1664 la scrittura si regolarizza anche in seguito al mutare del rapporto di Minato con l'ambiente teatrale. Dopo la rappresentazione di *Scipione Africano* Minato entra nella società del teatro di S. Luca (o di S. Salvatore²¹) di proprietà dei Vendramin, in competizione con il SS. Gio. e Paolo.

Grove Dictionary of Music and Musicians, cit., pp. 302-313; T. WALKER, *Cavalli Francesco*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, cit., pp. 783-789; G. VIO, *Ancora su Francesco Cavalli: casa e famiglia*, in «Rassegna veneta di studi musicali», IV, 1988, pp. 243-263.

¹⁵ B. L. GLIXON, e J. E. GLIXON, *Marco Faustini and Venetian Opera Production in the 1650s: Recent Archival Discoveries*, «Journal of the American Musicological Society», X, 1992, pp. 48-73; degli stessi, *Marco Faustini and His Companies*, in *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Opera*, New York, Oxford University Press, 2006, pp. 34-65, e *Oil and Opera don't Mix: The Biography of S. Aponal, a Seventeenth-Century Venetian Opera Theater*, in *Music in the Theater, Church and Villa: Essays in Honor of Robert Weaver and Norma Wright Weaver*, a cura di S. Parisi, Warren, Mich., Harmonie Park Press, 2000, pp. 131-144. Si veda anche N. BADOLATO, *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, Bologna, Università degli Studi di Bologna, 2007 (tesi di dottorato in Musicologia e Beni musicali, XIX ciclo).

¹⁶ L'atteggiamento dei drammaturghi nei confronti delle proprie opere è controverso. Non raramente essi dichiarano che il comporre versi rientri nel novero di attività minori, intraprese per diletto, per "mero capriccio" (Cfr. E. ROSAND, *In Defense of the Venetian Libretto*, in «Studi musicali», IX, 1980, pp. 271-285).

¹⁷ L'ORIMONTE | DRAMA PER MUSICA | cit.

¹⁸ Nella Parte Prima, cap. 2, *I drammi di Minato per Cavalli: le fonti letterarie*, chiarisco le ragioni di questo fallimento. All'insuccesso dell'*Orimonte* concorrono sia incertezze sul piano drammaturgico sia problemi di tipo gestionale. In seguito a contrasti sorti tra Cavalli e il teatro S. Cassiano il compositore minaccia di non completare l'opera. La terminerà in fretta, a discapito della qualità. Sembra che Minato voglia disconoscere la paternità dell'opera, come lascia trapelare dalla prefazione al *Xerse*.

¹⁹ Cfr. Parte Seconda, cap. 1, *Xerse (1655): fonti letterarie e analisi del dramma*.

²⁰ E. ROSAND, e H. SEIFERT, *Minato Nicolò*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., pp. 710-711. Seguono: *Selencio* (1666 e 1668, S. Luca, per musica di Antonio Sartorio), *La caduta di Elio Seiano* (1667, S. Luca, Sartorio), *Tiridate* (di Ippolito Bentivoglio rielaborato da Minato, 1668, S. Luca, musica del Legrenzi).

²¹ N. MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, p. 54.

Dal 1664-68 l'attività più intensa sigla un periodo di grande vivacità: Minato al S. Luca è impegnato sia sul fronte gestionale sia su quello artistico. Fornisce personalmente le opere per tutti i cartelloni e tenta la messiscena di un dittico da rappresentarsi in serate contigue: *La prosperità di Elio Seiano* e *La caduta di Elio Seiano* (musica di Antonio Sartorio).

Dal 1668 l'attività del drammaturgo in Venezia subisce un brusco arresto, congiuntamente all'aggravarsi di problemi di tipo gestionale.

b) Nicolò Minato a Vienna (1669-1698)

Nel 1669 Minato si accommiata dalla vita teatrale veneziana e, invitato a Vienna dall'imperatore Leopoldo I, archivia repentinamente ogni affare nella Serenissima, rompe il contratto col S. Luca e lascia impegni finanziari in sospeso.²² Il motivo del trasferimento non è noto. È certo che prima del 1667 nessuno dei suoi drammi è rappresentato in Vienna.

A partire dalla metà del secolo la capitale austriaca ospita numerosi intellettuali provenienti dall'Italia poiché molti aristocratici italiani avevano combattuto per l'Impero durante la guerra dei trent'anni.²³ La permanenza di Minato a Vienna sarà dunque agevolata dagli stretti rapporti intessuti coi compatrioti familiari alla corte austriaca, ove intanto matura l'interesse per l'arte italiana in genere, per la lingua italiana, qui diffusa e parlata, e per le meraviglie della vita spettacolare della penisola, patria del dramma per musica. L'imperatrice Eleonora Gonzaga in particolare, colta mecenate, è promotrice della cultura italiana. Andata in sposa nel 1651 a Ferdinando III (padre di Leopoldo I), Eleonora sovrintende l'organizzazione degli spettacoli di corte e, insieme a Leopoldo, tende a ricreare l'atmosfera e il fervore intellettuale delle corti italiane del Rinascimento. Leopoldo stesso, appassionato letterato e musicista, scriverà alcune arie per i drammi di Minato e di Antonio Draghi, maestro di Cappella dell'imperatrice.

Minato, poeta cesareo, entra a far parte di un'*équipe* eletta per l'organizzazione degli spettacoli di corte, e affianca artisti come lo scenografo Ludovico Ottavio Burnacini, i coreografi Santo e Domenico Ventura, e i musicisti Johann Heinrich Schmelzer e Anton Andreas Schmelzer. Con Antonio Draghi Minato si occuperà della composizione di drammi per musica sacri e profani.

Abbandonato il contesto produttivo dell'opera mercenaria veneziana, Minato deve rispondere alle necessità della corte, a un teatro inteso quale forma di espressione del fasto imperiale e strumento di potere. Si rivolge inoltre ad un'eletta cerchia di fruitori: i testi, che insinuano un parziale coinvolgimento nella sfera politica o quanto meno ideologica, assumono la penetrante sottigliezza del *trobar clos* (testi in codice, diremmo in gergo odierno), comprensibili soltanto a una stretta *élite* (nel 1674 lo stesso imperatore fonda un'accademia che Minato avrà il compito di animare).

Le occasioni dettate dal cerimoniale di corte impongono un rapido ritmo di scrittura. A fronte dei soli dodici libretti veneziani, nei primi dieci anni a Vienna Minato produce settanta lavori teatrali e quindici oratorii. Si contano opere per il Carnevale (che costituiscono comunque la parte del repertorio meno cospicua), per la Settimana Santa, per la celebrazione dei *Geburstage* e *Namensfeste* degli Asburgo, e per ravvivare le villeggiature della corte. Secondo desiderio di Eleonora Gonzaga,²⁴ ogni anno in occasione del suo genetliaco è dedicata un'opera a un personaggio femminile celebre per virtù o condotta.²⁵

²² «[...] sebbene nel giugno del '69 avesse designato Tommaso Cornaro come procuratore a tutela dei propri interessi, tre anni dopo si trovò debitore di una notevole somma, circa 3.300 ducati, dei quali poco meno di novecento erano dovuti ad Andrea Vendramin per l'affitto del San Luca e seicento alla cantante Caterina Porri (che aveva cantato nelle opere del 1666 e del 1667). Vedendosi costretto al pagamento, a quel punto chiese di poter estinguere gradualmente il debito, rimborsando i creditori in circa sei anni attraverso rate di cinquecento fiorini l'anno.» S. MONALDINI, *Minato Nicolò*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, cit.

²³ Alcuni membri di nobili famiglie italiane si stabiliscono a Vienna. Tra questi membri delle casate di Montecuccoli, Colonna, Pallavicini, Caprara, Gonzaga, Strozzi, Collalto ecc. Cfr. R. CAIRA LUMETTI, *Le erudizioni per li cortigiani*, cit.

²⁴ Già Monteverdi aveva dedicato i *Madrigali guerrieri et amorosi* a Ferdinando II, e aveva offerto a Eleonora Gonzaga la *Selva morale e spirituale*. Secondo Maria Girardi Vienna guarda a Venezia come «riserva aurea delle tendenze modaiole progressiste.» Cfr. M. GIRARDI, *Da Venezia a Vienna*, cit., p. 199.

²⁵ Nascono così drammi intitolati a celebri eroine del mito e della storia: Atalanta, Cidippe, Sulpizia, Tessalonica, Iphide, Gundeberga, Turia Lucretia, Chlonida ecc.

Distinte dalla singolare brevità, tali opere prevedono l'intervento di pochi personaggi e un apparato scenico piuttosto scarso.

Minato si avvale dei più disparati generi rappresentativi, dal dramma per musica agli intermezzi, dalle rappresentazioni sacre alle serenate per feste musicali. Il primo suo dramma rappresentato in corte, *La Monarchia Latina trionfante*, risale al 1667 ed è perciò antecedente al trasferimento a Vienna: si tratta di un'allegoria politica, stesa per i festeggiamenti delle nozze di Leopoldo I con Margherita di Spagna, che affronta il delicato tema della congiura avvenuta in occasione dell'elezione di Leopoldo nel 1658, e del consolidamento dell'assolutismo.

I drammi viennesi si distinguono soprattutto per l'inventiva manifestata nella scene comiche e la tendenza a rendere più rapida l'azione.

Il genere d'eccellenza è la commedia filosofica²⁶ a sfondo moralistico, cui fa capo *Le risa di Democrito* del 1670, che satireggia non tanto la vita dei popolani quanto i frivoli costumi della corte:²⁷ il tema dominante è l'aspra critica della *vanitas* cortigiana. Simili motivi echeggiano nell'*Avidità di Mida* (1671). Negli *Atomi d'Epicuro* (1672) è l'intreccio amoroso ad avere la meglio sui temi consueti, ovvero vacuità dei beni terreni e satira cortigiana.

La lanterna di Diogene (1674) è considerato il capolavoro del periodo viennese.²⁸ Di soggetto pseudo-storico il dramma assume come tema fondante la generosità di Alessandro e inaugura la consuetudine di porre in primo piano il commentatore dell'azione invece dei personaggi. Intorno a questa nuova figura, scelta generalmente tra i filosofi più noti, ruotano episodi caricaturali innestati in un intreccio non comico. La struttura più comune prevede l'innescarsi di due vicende che procedono parallele e appena si sfiorano. Tale struttura intrecciata consente alle scene avulse dalla trama principale di mantenere una coerente autonomia logica. Dopo le salaci invettive scagliate contro l'ipocrisia dei cortigiani, Minato fornisce, in appendice al dramma, una chiave per individuare le personalità alle quali la satira allude.²⁹

Ai *I Pazzij Abderiti*³⁰ (1675) commedia basata sulla satira greca di Luciano di Samòsata, seguono il *Il silenzio d'Harpocrate* (1677) e *La pazienza di Socrate con due mogli* (1680). *La Chimera* (1682) chiude il ciclo delle opere comiche a sfondo moraleggiante.

Nel 1694 una riduzione degli emolumenti è sintomo dell'imminente declino. Verso la fine le notizie sulla vita privata del drammaturgo si fanno più scarse.³¹ Si sa della sua adesione alla confraternita della Divina Grazia, che tra i membri annovera alcuni compatrioti della parrocchia di S. Michele.

Il 26 febbraio 1698 Minato detta le ultime volontà alla presenza di pochi connazionali.³²

Sarà sepolto il 2 marzo dello stesso anno nella cripta del Santo Sacramento nella chiesa di S. Michele in Vienna.

c) *Eruditioni per li cortigiani* (1645)

Nel 1645 a Venezia Minato dà alle stampe il suo primo lavoro, *Eruditioni per li cortigiani*, un dotto trattatello che denota notevole erudizione da parte di un giovane.³³ Abbondano impliciti riferimenti al

²⁶ M. GIRARDI, *Da Venezia a Vienna*, cit., p. 201.

²⁷ Cfr. anche E. R. RUTSCHMAN, *Minato and the Venetian Opera Libretto*, in «Current Musicology», XXVII, 1979, pp. 84-91. Invero generalmente la pura comicità era riservata ai personaggi non aristocratici.

²⁸ M. GIRARDI, *Da Venezia a Vienna*, cit., p. 202.

²⁹ Oggetto di critica sono sovente il Consiglio Aulico imperiale e il Consiglio di Conferenza.

³⁰ A. GIER, *Nicolò Minato, I pazzij Abderiti: Amore (sintagmatico) e pazzia (paradigmatica)*, in «Musica e Storia», XII, 2004, pp. 389-399.

³¹ A. NOE, *Biographische Notizien zum Hofdichter Nicolò Minato*, cit.

³² A. NOE, *Das Testament des Hofdichter Nicolò Minato*, cit., pp. 315-317.

«Come erede universale nomina il dottor Giovanni Battista Albruni “in riguardo di molti servizi, et assistenze da lui avuti”, e come esecutori testamentari Marco Antonio Corsi, medico dell'imperatore, e Giovanni Benaglia, diarista e diplomatico al servizio della corte. Manca nel testamento qualsiasi accenno a parenti diretti o acquisiti, sia a Vienna sia in Italia, circostanza che fa supporre che Minato non si sia mai sposato.» Cfr. S. MONALDINI, *Minato Nicolò*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, cit.

³³ Cfr. R. CAIRA LUMETTI, *Le erudizioni per li cortigiani: teoria e pratica del poeta cesareo Nicolò Minato*, cit., pp. 67-73.

Principe di Machiavelli, diffuse citazioni dagli *Annali* di Tacito, da scritti di Seneca e Svetonio. Il manualetto argomenta in quaranta capitoli alcuni tra i temi più noti della trattatistica cortigiana, ovvero come debba comportarsi il cortigiano per trarre i migliori vantaggi dalla vita di corte, sventare le malignità dei detrattori e ingraziarsi il principe per acquisire potere tramite l'assunzione di cariche e dignità. Ecco il frontespizio:

ERUDITIONI | PER LI CORTIGIANI. | OPERA LATINA | D'AUTOR INCERTO | *Fiammengo*. | Data in luce in
volgar Idioma. | DA NICOLÒ MINATO | Cittadin Veneto. | *All'Illustrissimo Signor Conte* | MARC'ANTONIO
VASARI | *Nobile d'Arezzo di Toscana*. | Con licenza de' Superiori, & Privilegio. | IN VENETIA, MDCXLV. |
Appresso li Guerigli.

Eruditioni per li cortigiani è la traduzione della seconda parte di un noto trattato di Eustache de Refuge (1564-1617), il *Traicté de la cour* (1619),³⁴ già tradotto in latino da Eusebius Meisner e pubblicato ad Amsterdam nel 1642 col titolo di *Institutiones aulicae*.³⁵ Il trattato del Refuge era però senza dubbio già noto in Venezia prima dell'opera del Meisner, grazie alla fedelissima traduzione italiana di Girolamo Canini d'Anghiari (1551-1631 ca):³⁶ *Il Trattato della corte del Signor di Refuge. Tradotto di francese in questo nostro volgare da D. Girolamo Canini D'Anghiari*, edito a Venezia nel 1621, dunque di ben ventun anni anteriore alle *Institutiones aulicae*.

Il prospetto sinottico che segue si propone di ricostruire la genesi dell'opera di Minato tramite il raffronto tra i titoli dei quattro trattati. I titoli disposti nelle quattro colonne specificano gli argomenti. Da sinistra verso destra: Eustache de Refuge, *Traicté de la cour* (1619), Girolamo Canini D'Anghiari, *Il Trattato della corte del Signor di Refuge* (1621), Eusebius Meisner, *Institutiones aulicae* (1642), Nicolò Minato, *Eruditioni per li cortigiani* (1645).

L'opera del Canini segue fedelemente il Refuge, mentre Minato traduce letteralmente Meisner. Lo rivelano i punti in cui le due coppie si discostano tra di loro, in molte intestazioni dei capitoli, per esempio nel capitolo XXXI, e in maniera flagrante nel capitolo XVII. Lo conferma il riferimento di Minato all'origine fiamminga dell'"autor incerto", il luogo di stampa e il nome dell'editore: Amsterdam, presso L. Elzevirium. Se è vero che nel frontespizio del 1645 cade il riferimento a Tacito – che compare invece in quello del Meisner – citazioni dagli *Annali* costituiscono comunque la principale fonte di argomentazione del trattato di Minato.³⁷ Tacito è la massima autorità in materia politica agli occhi del Seicento europeo, e Girolamo Canini ne è uno dei principali traduttori. Sembra improbabile che Minato non abbia conosciuto l'opera del Canini.

³⁴ In un recente articolo Erika Papagni retrodata il trattato del Refuge al 1615. Cfr.

<http://www.allacademic.com/meta/p_mla_apa_research_citation/3/0/6/2/6/p306267_index.html>
(15/XII/2010).

Refuge apparteneva all'alta nobiltà francese, nel 1592 è Consigliere del Parlamento di Parigi, incarico che dà avvio a un'importante carriera politica e diplomatica (sarà ambasciatore francese in Svizzera e Olanda).

³⁵ INSTITUTIONES | AULICAE, | Numquam editae; | Ex C. Tacito cum primis. sed et | aliis historicis, ab autore in | certo privatim traditae; & jam | Ab EUSEBIO MEISNERO, | editore, publico donatae. | Amsterodami | Apud Lud. Elzevirium. | Anno 1642. Ringrazio il prof. Amedeo Quondam per questo importante indizio, fondamentale per ricostruire la genesi dello scritto di Minato. Del Meisner si conosce almeno un'altra opera: *Aulicus politicus ex variis historicis et sententiis collectus, cum institutionibus aulicis Eusebii Meisneri*, Lipsia, J. C. Kanitz, 1674. Il testo riprende le *Institutiones aulicae* del 1642 – traduzione della seconda parte del trattato del Refuge –, e vi antepone la traduzione latina della prima parte dello stesso, completando così l'opera.

³⁶ Gesuato, traduttore, commentatore, poligrafo esperto di molte lingue, priore del convento del suo ordine a Padova (SBN). Tra le sue opere figurano *Opere di G. Cornelio Tacito: Annali, Historie, Costumi de' Germani, e vita di Agricola; illustrate con notabilissimi aforismi del signor D. Baldassar' Alamo Varianti; trasportati dalla lingua castigliana nella toscana da D. Girolamo Canini D'Anghiari [...]*, commento Alamos Barrientos, Baltasar, 1640; *Sommaria historia della elettione, e coronatione de' romani [...]*, Venezia, Giunti, Ciotti, 1612; *Lettere a' principi [...]* del Sig. Cardinal d'Ossat [...] tradotte dal francese, e messe insieme da D. Girolamo Canini D'Anghiari, Venezia, Sarzina, 1629; *Saggi di Michel sig. di Montagna [...]* Venezia, Ginammi, 1633, e numerosi scritti di storia e politica in particolare riferimento alla corte francese.

³⁷ Minato attinge da Tacito, Seneca, Svetonio, Plutarco, Appiano, Aristofane, Marziale, Eutropio, Orazio.

Alcuni passi dei testi forniscono inoltre interessanti spunti per la librettistica:

Cap. 1. Ricerca della grazia del principe. Cap. 2. La ricerca delle cariche e delle dignità. Cap. 4. Sui vizi del principe. Cap. 29. Sulla falsità delle lettere e falsi testimoni. Cap. 31. Il rapporto tra verosimile e vero. Cap. 33. Sull'invidia di un principe crudele verso il cortigiano.

Minato rielaborerà alcuni di questi temi nel *Xerse* (1655).³⁸ Per esempio l'accento alla viziosità del principe (4.), in particolare laddove Minato dipinge Xerse come un sovrano dispotico e capriccioso, invidioso (33.) del fratello Arsamene al quale cerca in ogni modo di sottrarre l'amata Romilda. La falsità delle lettere (e la maldicenza che ne segue, 29.) è tema caro a tutti e quattro i trattatisti nonché materia fertile per la drammaturgia: i drammi che fanno della lettera un oggetto chiave per l'innescarsi di equivoci sono numerosi.³⁹ Lì elenco: *L'Orimonte* (1650), *Xerse* (1655), *Artemisia* (1656), *Antioco* (1658), *Scipione Affricano* (1664). In particolare in *Xerse* il detto falso, la calunnia, sono associati al personaggio di Adelanta, sorella di Romilda, che per conquistare Arsamene si finge destinataria di uno scritto rivolto invece a Romilda, e che al contempo con una menzogna induce Arsamene a sospettare della fedeltà di dell'amata.

La tabella in coda al prospetto sinottico propone alcune tra le figure più significative citate quali *exempla* dai trattatisti, personalità di spicco ben note all'eruditissimo Minato.

³⁸ Un episodio della vita di Xerse è citato nelle *Erudizioni* come esempio circa i consigli che il cortigiano deve al principe (cap. VIII.1). Il cortigiano dovrebbe astenersi dal consigliare un principe altero, anche nel caso questi lo domandi. Xerse infatti convoca il consiglio dei principi d'Asia soltanto per dividere con loro la responsabilità circa il passaggio in Grecia, e perciò l'esito della guerra. Quando poi Cambise interroga Xerse relativamente alla possibilità ch'egli si unisca in matrimonio con la sorella, il re risponde che non v'è alcuna legge che lo consenta, ma che ce n'è una che permette al re di fare ciò che più gli piace. Per l'analisi del *Xerse* di Minato cfr. Parte Seconda: *Xerse (1655): fonti letterarie e analisi del dramma*.

³⁹ Approfondisco l'argomento nel capitolo 3: *I drammi di Minato per Cavalli: le tecniche di scrittura e le convenzioni drammaturgiche*.

<p>TRAICTE DE LA COUR ou instruction des courtisans. Nouvelle edition, <i>De beaucoup enrichie, comme il se verra au feuillet suivant.</i> Et illustrée de plus: de Nottes & interpretations, comme il se verra à la fin. A PARIS, CHEZ ABRAHAM SAUGRAIN, à l'entree de l'Isle du Palais, du costé du Pont de bois, à l'enseigne du Saumon. MDCXIX Avec privilege du Roy.</p>	<p>TRATTATO DELLA CORTE del Signor di Refuge. <i>Tradotto di francese in questo nostro volgare</i> da D. Girolamo Canini D'Anghiari. <i>Illustrato di annotazioni dall'istesso autore, e di diversi metodi dal Canini.</i> IN VENEZIA, Dal Ciotti 1621. Con Licenza, et Privil.</p>	<p>INSTITUTIONES AULICAE, Numquam editae; Ex C. Tacito cum primis. sed et aliis historicis, ab authore in certo privatim traditae; & iam Ab EUSEBIO MEISNERO, editore, publico donatae. Amsterodami Apud Lud. Elzevirium. Anno 1642</p>	<p>ERUDITIONI PER LI CORTIGIANI. OPERA LATINA D'AUTOR INCERTO <i>Fiammengo.</i> Data in luce in volgar Idioma. DA NICOLÒ MINATO Cittadin Veneto. <i>All'Illustrissimo Signor Conte / MARC'ANTONIO VASARI</i> <i>Nobile d'Arezzo di Toscana.</i> Con licenza de' Superiori, & Privilegio. IN VENEZIA, MDCXLV. Appresso li Guertigli.</p>
<p>Seconde Partie. Chap. I. En toutes nos actions faut considerer la principale à laquelle nous tendons. 2.3 La fin de ceux qui se jectent à la cour fort diverse. 4. Le but commun de tous les courtisans est la faveur des princes, premier chef de cette seconde partie. 5. La faveur presupose la cognoissance de la personne favorisee, et l'agrement de ses actions. 6. Moyens de se faire cognoistre. 7. Continuation de ce. 8. Les grands ne sont ordinairement si attachez au prince que ceux demoindre condition. 9. À quels princes se referent les choses proposees cy-dessus.</p>	<p>Seconda parte. Cap. I. (1-2-3-4-5 NON LEGGIBILE.) 4) Lo scopo comune di tutti i cortigiani è il favore de' principi, primo capo di questa seconda parte. [...] 6) Modi di farsi conoscere. [...].</p>	<p>I. Finis aulicorum varius. Via illi, quicunque sit, potiundi gratia Principis. Ad hanc opus, ut innotescat Principi. Quidam splendore familiae noti: alii proprio labore.</p>	<p>Capitolo I. Ch'è vario il fine di chi va alle corti. Qual sia il modo d'acquistare la grazia del Principe. Che prima conviene essere da quello conosciuto; ch'altri gli son noti per lo splendore della famiglia, altri per la loro fatica.</p>
<p>Chap. II. Deux chemins pour l'avancer. 2. La recherche des charges et dignitez. 3. La suite de la cour et mantement des affaires du prince. 4. Ce dernier plus court. 5. Exemple et consideration sur iceluy.</p>	<p>Cap. II. 1) Due strade per far progresso in corte. 2) Il ricercamento di carichi e dignità. 3) Il seguito della corte ed il maneggio degli affari del principe. [...].</p>	<p>II. Viarum, ad principum gratiam aucupandam, duae.</p>	<p>Capitolo II. Che due sono le vie per acquistare la grazia del Principe.</p>
<p>Chap. III. Les moyens de se faire cognoistre au prince sont de plusieurs sortes. [...].</p>	<p>Cap. III. 1) I modi di farsi conoscere al principe sono di più sorti. Per qualche segnalata azione o servizio [...].</p>	<p>III. Principi innotescendi variae viae.</p>	<p>Capitolo III. Che sono varie le vie di farsi conoscere al Principe.</p>
<p>Chap. IIII. Second chef de cette partie. Le courtisan doit considerer les qualitez du prince, de ses domestiques, et quand et quand des autres courtisans. 2. Quelles sont les inclinations des princes, et reductions d'icelles, ou à ce qui sert à leur grandeur, ou à leurs plaisirs. 3. De la grandeur du prince, et enquoy elle consiste. 4. Des plaisirs et inclinations vicieuses des princes. [...].</p>	<p>Cap. IIII. 1) [...] Il cortigiano deve considerare le qualità del principe, de' suoi domestici, e quando degli altri cortigiani. 2) Quali siano le inclinazioni de' principi, e riduzioni di quelle a ciò che serve o per la loro grandezza o per il loro piacere. 3) Della grandezza del principe ed in che ella consista. 4) De' piaceri e delle inclinazioni viziose de' principi. 5) I principi amano di</p>	<p>IV. Mores, conditiones, inclinationes, et propensiones, principis, et familiarium ejus, ab aulae candidato internoscenda.</p>	<p>Capitolo IV. Che chi vuole alcun favore dal Principe, dee pria conoscere li di lui costumi, e le condizioni, ed inclinazioni, ed affetti, ed anco de' suoi famigliari.</p>

Chap. V. Qui veut estre bien venu pres d'un prince, faut seconder ses inclinations. 2. Comment bannir un homme de bien de la cour. 3. Definition proprement de la cour. 4.5.6. Exemples sur la corruption de la cour. 7. Faut quelquefois en cour qu'un homme de bien laisse faire les meschans, et vivre à leur accoustumee. [...].	buona voglia coloro che li servono ne' loro piaceri. [...]. Cap. V. 1) Chi vuol esser ben veduto da un principe, bisogna secundare le sue inclinazioni. 2) Come bandire un uomo da bene dalla corte. 3) Definizione propriamente della corte. 6) Esempi sopra la corruzione della corte. 7) Bisogna qualche volta, che nella corte l'uomo da bene lasci fare alle persone malvage, e vivere secondo il lor costume. [...].	V. Principis affectibus, an, et quomodo obsecundandum? Aula item, ac publicae functiones, quomodo, et cur a probis capessantur?	Capitolo V. Se si debbano secundare gli affetti del Principe, ed in qual modo, ed anco per qual cagione la Corte, e gl'uffizi publici siano esercitati da buoni, ed in qual guisa.
Chap. VI. Ne s'opiniastrex inutilement contre la volonteé du prince, et ne se laisser aller à une vile servitude. 2. Et des exemples sur cette consideration. 3. L'homme de bien plus propre pour servir un prince quelque mençant qu'il soit, le servira en fin, plustost que le mechant. 4. [...] La cour meslée plus de mal que de bien [...].	Cap. VI. 1) Non si ostinare inutilmente contra la volonteá del principe, né si lasciare abbassare ad una vil servitù. 2) Degli esempi sopra questa consideratione. 3) L'uomo da bene piú a proposito per servire un principe, per cattivo che egli sia, il servirà meglio che il malvagio. 4) Consiglio a' principi di servitisi piú tosto di persone da bene che di malvage. La corte mescola [...] piú di male che di bene. 5) I malvagi in maggior credito appresso a' principi.	VI. Proborum virorum in tyrannorum ac dissolutorum aulis raritas et conditio. Malorum seges, et ars probandi sese principibus.	Capitolo VI. La scarsezza e condizione degli uomini buoni nelle corti de' dissoluti tiranni. L'abbondanza de' cattivi, ed il modo di farsi conoscere al Principe.
Chap. VII. De la flatterie, qu'elle est agreable aux princes [...] 4. Le premier qui usa de flatterie libre. 6. Advis sur icelle, et en quelles choses il s'en faut servir.	Cap. VII. 1) Dell'adulazione, quanto ella sia grata ai principi, e principalmente quella che ritiene qualche cosa di libero. 6) Avvertimento sopra quello ed in quali cose l'uomo se ne debba servire.	VII. Adulari apud quos, quandonam, et quomodo, oporteat. Adulationis verae et liberae conditio. Assentandi vel adulandi necessitas.	Capitolo VII. Appresso chi si convenga l'adulare, quando, ed in che modo. La condizione della adulazione vera e libera. La necessitá dell'adulare e lusingare.
Chap. VIII. Troiesime chef de cette partie. Ne faut se mesler de donner conseil à un prince altier, comment les princes demandent conseil pour faire approuver leur advis. [...].	Cap. VIII. 1) [...] Non bisogna intrigersi di dar consiglio ad un principe altiero. Come i principi dimandino consiglio per fare approvare il lor parere. [...].	VIII. Consilia principis, quo pacto tractanda aulico?	Capitolo VIII. In che modo il cortigiano debba trattare li consigli del Principe.
Chap. IX. [...] 9. Advis pour detourner les mauvaises volonteés du prince. [...].	Cap. IX. [...] 9) Avvertimento per distornare le cattive volonteá del principe. [...].	IX. Subita principis quei averruncanda, vel moderanda?	Capitolo IX. In che modo si debbano distornare, ovvero moderare gl'improvvisi voleri del Principe.
Chap. X. Considerations sur l'humeur du prince, rapportées à 4. [...].	Cap. X. 1) Considerazioni sopra l'umor del principe, ridotte a quattro. [...].	X. Principum quadruplex temperatura, ex naturae origine; et quomodo cum singulis conversandum; aulicorum ars in adsciscendis sociis.	Capitolo X. Che il temperamento de' Principi è di quattro sorti. In che guisa s'abbia da trattare con ciascheduno e l'arte che dee tenere il cortigiano ne l'acquistarsi gli amici.
Chap. XI. Ne faut tousiours s'arrester à l'humeur du prince, laquelle change, selon	Cap. XI. 1) Non bisogna sempre arrestarsi all'umor del principe, il quale si cangia	XI. Corporis temperiem, inclinationes et actiones principum, variant aetas, negotia,	Capitolo XI. Che la temperie, le inclinazioni e le azioni de' Principi sono

l'age, les affaires, la conversation, et autres incidens. [...].	secondo l'età, gli affari, la conversazione ed altri accidenti. [...].	et consuetudo ; ac ingenium, quod in metu latebat, hoc cessante, produunt. Sapientes nonnulli, ac philosophi, ex eo notati.	diversificate dalla età, da negozi e dalla consuetudine; e gli è dimostrato l'ingegno che stava avvolto fra li timori. Alcuni sapienti e filosofi per ciò notati.
Chap. XII. Les suggestions et applaudissemens des mauvais garnimens qui sont prez des princes, aydent grandement à changer leur humeur, et par consequent à les perdre. 2.3. Exemples des princes qui se sont laissez aller à telle sorte de gens [...].	Cap. XII. 1) Le suggestioni e gli applausi di uomini di male affare che sono appresso i principi aiutano grandemente a cangiare il loro umore e per consequente al mandargli in perdizione. [...] 3) Esempi di principi che si sono dati in preda a cotal sorte di gente [...].	XII. Quantum proditores possint apud principem adulationibus suis? Et quomodo princeps contra eos monendus?	Capitolo XII. Quanto possono appresso il Principe li traditori con le loro adulazioni. E come si debba ammonire il Principe contro questi tali.
Chap. XIII. Considerations sur les domestiques du prince, et comment on s'en peut ayder utilement. [...].	Cap. XIII. 1) Considerazioni sopra i domestici del principe, e come l'uomo se ne può aiutare utilmente. [...].	XIII. De principum domesticis et familiaribus: deque ipsorum paranda amicitia.	Capitolo XIII. Dei famigliari e domestici de' Principi, ed il modo di acquistarsi la loro amicitia.
Chap. XIII. Des grands de la cour, sixtiesme chef de cette partie, et sont de plusieurs sortes. 2. [...] et comment se comporter avec eux. [...].	Cap. XIII. 1) De' Grandi di corte, sesto capo di questa parte, e sono di più sorti. 2) [...] e come governarsi con essi.	XIV. Genera quatuor procerum aulae. Primi quomodo colendi, tractandique? Quam caute principibus non satis constantibus fidendum.	Capitolo XIV. Che vi sono quatro sorti di Grandi nelle Corti; li primi come si debbano trattar ed onorare. E quanto dobbiamo esser cauti nel confidare in que' Principi che non sono troppo costanti.
Chap. XV. Des grands qui ont privauté avec le prince [...]. 2. Leur pouvoir, et comment nous les devons courtirer, et nous servir d'eux utilement. [...].	Cap. XV. 1) De' grandi che hanno domestichezza col principe [...]. 2) Loro potere, e come gli dobbiamo corteggiare e servircene utilmente. [...].	XV. Alterum, tertium, quartumque procerum aulicorum genera; singulorumque colendi et captandi ratio.	Capitolo XV. La seconda, terza, e quarta sorte de' Grandi delle Corti. Il modo di onorare ciascheduno e farsegli amico.
Chap. XVI. [...] 1. De ceux qui sont au dessous des grands, et y en a deux sortes. [...] 4. De ceux qui nous hayssent, et sont nos ennemis [...].	Cap. XVI. 1) [...] Di coloro che sono sotto ai grandi e ve ne sono di due sorti [...] 4) Di coloro che ci odiano e sono nostri nemici [...].	XVI. Aulici infra proceres positi, quinam? et quei cum illis agendum? primum cum inimicis, qui nos nostrorum caussa, quibus infensi sunt, oderunt.	Capitolo XVI. Quali siano i cortigiani inferiori a' Grandi. E che cosa si debba fare con esso loro, e prima con quelli che ci odiano per l'offese ricevute per nostra caggione.
Chap. XVII. Des ennemis qui nous hayssent à cause de l'offense qu'ils nous ont faite. 2. Remede contre ces ennemis là, et la precaution. 3.4. Les menaces nuyent plus qu'elles ne profitent à celuy qui les fait [...] 6.7.8. Comment il se faut comporter au ressentiment des iniures [...].	Cap. XVII. 1) De' nemici che ci odiano per cagione dell'offesa fattaci da loro. 2) Rimedio contra si fatti nemici, e la cautela [...] 4) Le minacce nucono più tosto, che giovino a chi le fa. [...] 8) Come bisogna portarsi nel risentimento delle ingiurie e come ricercare i modi di riconciliazione [...].	XVII. Deinde cum illis inimicis, qui nos propter nos, vel nostri caussa, et offensi a nobis, oderunt, uti agendum? Ubi de minis, et injuriis.	Capitolo XVII. Di quelli che si odiano per le offese da noi stessi ricevute, come con esso loro si debba trattare. E delle minacce ed ingiurie.
Chap. XVIII. Des iniures à nous faictes des grands, premier remede est de traicter avec eux avec respect. [...] 3.4 Considerations sur ce. [...].	Cap. XVIII. 1) Delle ingiurie fatteci da' Grandi. Primo rimedio è di trattare con essi con rispetto. [...] 4) Considerazioni sopra ciò. [...].	XVIII. Injuriae potentiorum vel non potentiorum, quo pacto evitandae, tractandaeque? Reconciliationis, gratiaeque faciendae; varia artificia.	Capitolo XVIII. Le ingiurie de' più e meno possenti in qual modo si debbano schivare e come trattare. Vari artifici di riconciliarsi e ritornare in grazia.
Chap. XIX. Des envieux [...] et comment se faut gouverner avec eux. 2.3. Remedes contre l'envie [...].	Cap. XIX. 1) Degli' invidiosi [...] e come bisogna governarsi con essi. [...] 3) Rimedio contra l'invidia. [...].	XIX. De invidia. Haec quibus modis superari possit?	Capitolo XIX. Dell'invidia, ed in quanti modi ella si possi superare.

Chap. XX. Des concurrens ou emulateur, moins malins que les envieux. [...]. 3.4. Moiens de se comporter avec eux. [...].	Cap. XX. 1) De' concorrenti o emuli, manco maligni che gl'invidiosi. [...] 4) Modi, come portarsi con essi. [...].	XX. Aemulatio, invidiae soror. Contra hanc remedia.	Capitolo XX. Che la emulazione è sorella dell'invidia, e dei rimedi contro di essa.
Chap. XXI. [...] considerations sur les exemples de ceux qui sont tombez en defaveur en cour. 2. Causes de la faveur, ou diminution de nostre credit en cour. [...].	Cap. XXI. 1) [...] considerazioni sopra gli essempli di coloro che nella corte sono caduti in disgrazia. 2) Cagioni del favore o della diminuzione del nostro credito nella corte. [...].	XXI. Ruina quomodo effugienda? Imminens uti tractanda? Et exempla illorum qui potentia exciderunt.	Capitolo XXI. Come si abbia da fuggire la rovina. E come si abbia da guardare ciò che sovra sta. E gli essempli di quelli che caderono dalla potestà.
Chap. XXII. [...] 2. [...] les vaneries et reproches des services rendus [...] 4. [...] reprendre les actions du prince [...] 5. [...] abuser de la privauté [...].	Cap. XXII. [...] 3) [...] i vantamenti ed i rinfacciamenti de' servigi fatti [...] 4) [...] riprendere le azioni del principe [...] 5) [...] abusare la domestichezza [...].	XXII. Apud principem jactantia, officiorum exprobratio, libertas, arrogantia, familiaritas nimia, superbia, vanitas, avaricia, perfidia, conjurato, discordiarum excitatio, singula ex suis exemplis, notata.	Capitolo XXII. La superbia, la rimproverazione, libertà, arroganza, troppa familiarità, vanità, avarizia, perfidia, congiura, discordia appresso il Principe, ciascheduna è notata co' suoi essempli.
Chap. XXIII. Ne se faut heurter contre celuy qui est plus en faveur que nous. [...].	Cap. XXIII. 1) Non bisogna urtare con chi è più favorito di noi. [...].	XXIII. Benevolentia principis, eorumque qui gratia valent apud principem, quomodo conservanda?	Capitolo XXIII. In qual modo si debba conservare l'amicizia del Principe, e di quelli che sono favoriti da lui.
Chap. XXIII. L'orgueil en l'exercice d'une charge est odieux au prince [...].	Cap. XXIII. 1) L'orgoglio nell'esercitare un carico è odioso al principe. [...].	XXIV. Superbia, sub principe, etiam in inferioris, subsellii homines, ex exemplis notata. Perfidia in principem, prodens secreta illius, ex monstris compluribus conflata.	Capitolo XXIV. La superbia sotto i Principi anche verso gli uomini d'inferiore condizione si spiega con gl'essempli. E che la perfidia da quale tradisce gli segreti del Principe è di vari mostri composta.
Chap. XXV. [...] l'intelligence avecque les ennemis de son Maistre.	Cap. XXV. 1) Otrava cagione del disfavore del cortigiano, l'intelligenza co' nemici del suo padrone. [...].	XXV. Conspirationum com inimicis principis, caussae, genera, exempla.	Capitolo XXV. Delle congiure con gli inimici del Principe, i modi, le cagioni, gli essempli.
Chap. XVI. [...] quand il est autheur d'un mauvais conseil. [...] 3. Le favori courtisan doit plustost conseiller la paix que la guerre. [...].	Cap. XVI. 1) [...] quando egli è autore di un cattivo consiglio. [...] 3) Il cortigiano favorito deve più tosto consigliar la pace che la guerra [...].	XXVI. Ancipitium consiliorum author ne sit politicus. Belli suscipiendi, vel rumpendi foederis, consilia quo pacto instituenda? Errorum, ob quos gratia principum exciderunt aulici, quanta varietas?	Capitolo XXVI. Che il politico non debba essere autore di consigli dubbiosi. Come si debba prendere consiglio circa l'intraprendere le battaglie o rompere gli patti; e quanto vari sieno gli errori per cagione de' quali molti cortigiani perdono la grazia del Principe.
Chap. XXVII. [...] contenant la defaveur en cour procuree par nos ennemis, envieux, ou concurrens [...].	Cap. XXVII. 1) Ottava divisione di questa parte, la quale contiene il disfavor nella corte. Procurato da nostri nemici, invidiosi, concorrenti, in tre modi [...].	XXVII. Quibus dolis aulicus a malevolis prematur. Primus ut aula vel exeat ipse sub quodam praetextu, vel amoveatur speciose. De vis, qui eadem arte ex provinciis revocantur.	Capitolo XXVII. Con quali astuzie siano oppressi li cortigiani dalli malevoli. E prima o ch'essi n'escano sotto alcun pretesto, o dindi sono levati leggiadramente. E di quelli che sono richiamati dalle Provincie con l'arte.
Chap. XXVIII. Second moyen que nos ennemis tiennent pour nous defavoriser, pour nous rendre odieux et suspects au prince [...]. 2. Et pour nous calomnier, et consideration sur la calomnie. [...].	Cap. XXVIII. 1) Secondo modo che tengono i nostri nemici [...] per renderci sospetti al principe [...] 2) E per calunniarci. Considerazione sopra la calunnia [...].	XXVIII. Secundus; ad suspectos invisosque faciendum alios principi, calumniae adhibentur, laudesque. De calumniis. Exempla.	Capitolo XXVIII. Che secondariamente si adoprano le calunnie per rendere gli altri odiosi e sospetti al Principe. E gli essempli delle calunnie.

Chap. XXIX. [...] 3. Moyen pour rendre les calomnies vray-semblables par fausseté de lettres, et le remede de cette calomnie. [...].	Cap. XXIX. [...] 3) Modo da rendere verisimili le calunnie con falsità di lettere. Rimedio di sì fatta calunnia. [...].	XXIX. Proditionum, falsarum literarum, testiumque, exempla.	Capitolo XXIX. Gli esempi de' tradimenti di lettere false o falsi testimoni.
Chap. XXX. [...] 2. L'opinion que le prince a pris du calomnié, conforme à la calomnie, rend la calomnie vray-semblable [...].	Cap. XXX. [...] 2) L'opinione che il principe ha presa del calunniato, conforme alla calunnia, rende la calunnia verisimile [...].	XXX. Calumniarum firmamenta, principis erga utramque partem affectus, fictaque amicitia sub occulta insectatione.	Capitolo XXX. I fondamenti delle calunnie. L'affetto del Prencipe circa l'una e l'altra parte, e che sotto la finta amicitia stanno le vere persecuzioni.
Chap. XXXI. Les rapports des choses pretendues vrayes, se rendent vray-semblables [...] 6. Conclusion des calomnies.	Cap. XXXI. 1) I rapporti di cose pretese vere si rendono verisimili [...]. 6) Conclusione delle calunnie.	XXXI. Calumniorum ars; et calumniandi modi praecipui; accusare alium de dicto. Quod in se verum est, sed foedum, et ab accusato non dictum; et, specie referendi aliorum dicta imperatoribus flagitia impune exprobare.	Capitolo XXXI. L'arte de' calunniatori ed i modi principali di calunniare. L'accusare alcuno di qualche detto che sia vero ma brutto. Ed anco del non detto, e del rimproverare le sceleraggini delli Prencipi sotto pretesto di riferire gli altrui detti.
Chap. XXXII. Seconde ruze que nos ennemis usent pour nous rendre suspects et odieux au prince, qui est de louanges qu'ils disent de nous pour dissimuler leur haine. [...] 12. [...] la force, et comment elle se pratique [...].	Cap. XXXII. 1) Seconda astuzia che i nostri nemici usano per renderci sospetti ed odiosi al principe, che è delle lodi che essi dicono di noi per dissimulare l'odio loro. [...] 12) [...] la forza, e come ella si pratica [...].	XXXII. Laudum aulicarum technae. Aulici larvati. Voluntas interna laudantium calumniantiumve inspicienda. Modus tertius, quibus ab aulicis opprimitur aulicus; vis nempe.	Capitolo XXXII. I laccioli delle lodi della Corte. I cortigiani mascherati; si deve ben rimirare la volontà interna di chi loda o calunnia. Il terzo modo col quale un cortigiano è sopraffatto dall'altro, cioè la forza.
Chap. XXXIII. [...] 2. L'envie et la defiance du prince est cause souventesfois qu'il est mal servy, et comment cela. [...] 6. Moyens de se descharger de la ialousie [...] 8. [...] maladie commune à tous les princes [...].	Cap. XXXIII. [...] 2) L'invidia e la diffidenza del principe è cagione spesso volte che egli sia mal servito, e come ciò avvenga. [...] 6) Modi di scaricarsi della gelosia appresso il principe. [...] 8) Invidia e gelosia, malattia comune a tutti i principi [...].	XXXIII. Nonnumquam crudelis principis ingenium, invidens bene merentibus, inter causas est, cur aulicus gratia excidat principis. Haec invidentia quei tractanda?	Capitolo XXXIII. Che alle volte il genio di un Prencipe crudele, invidioso de' meritevoli è cagione della rovina de' cortigiani, ed in qual guisa si debba trattare questa invidia.
Chap. XXXIII. [...] 3.4. La faveur se continue apres la morte du prince [...] 6. Avoir l'œil aux louanges et calomnies qu'on dit de nous. [...].	Cap. XXXIII. [...] 4) Il favor si continua dopo la morte del principe [...]. 6) Aver l'occhio alle lodi ed alle calunnie che si dicono di noi. [...].	XXXIV. De gratia obtinenda et munere retinendo apud principis successorem. Calumniorum, heic loci obstantium nobis, genera; eosque reprimendi dexteritas. Amicus in aula verus, rara avis.	Capitolo XXXIV. Il modo di ottenere la grazia e ritenere la carica appresso un nuovo Prencipe, e le sorti di calunniatori a tal proposito, e la destrezza di reprimerli. E che nelle Corti li veri amici sono pochissimi.
Chap. XXXV. Fuir l'ostentation de peur que le prince n'entre en ialousie. [...] 4. Le courtsan ne doit attendre à la regler et moderer an declin de la faveur; ains commencer à se composer de bonne heure à la modestie. [...].	Cap. XXXV. 1) Fuggir l'ostentazione per timore che il principe non entri in gelosia. [...] 4) Il cortigiano non deve aspettare di regolarla e moderarla alla declinazione del favore; anzi, cominciare a comporsi di buona ora ed accomodarsi alla modestia [...].	XXXV. Ostentatio gratiae principialis quantopere fugienda aulico. Comitatus, et modestia aulica. Clientium ratio, et amicorum.	Capitolo XXXV. Quanto debba fuggire il cortigiano di ostentare la grazia del Prencipe. La compagnia e la modestia nelle Corti, l'utile de' clienti ed amici.
XXXVI. Le courtsan et favori du prince doit se comporter avec discretion aux demandes qu'il fera au prince pour autrui	XXXVI. 1) Il cortigiano e favorito del principe si deve portare con discrezione nelle dimande che egli farà al principe per	XXXVI. Adversae fortunae solatae. Beneficia principis caute dispensanda: gratia illius non nimium dividenda cum	Capitolo XXXVI. Le consolazioni nell'avverse fortune; che si devono dispensare cautamente i benefici del

<p>[...] 3. Ne se vanter de son credit. [...] 7. Comment il convient se gouverner avec les mal-contents. [...].</p>	<p>altri. [...] 3) Non si vanti del suo credito. [...] 7) Come convegga governarsi co' malcontenti. [...].</p>	<p>alii. Quo pacto pro aliis intercedendum? Gratia non ambitiose ostentanda. Principum liberrimum in agendo arbitrium. Mandata ipsius quei expedienda? Principi apparendi ratio. Offensus a principe, apud nos quirilians, uti tractandus nobis? Famulicium aulicum. Sapientiae aulicae praecipuum officium, quodnam?</p>	<p>Prencipe. Che troppo non si deve compartire con altri la di lui grazia, né meno ambiziosamente ostentarla. Il libero arbitrio de' Principi nell'operare. A chi si debbano lasciare li loro comandi. Il modo di mostrarsi al Prencipe. Come si debba trattare chi si lamenta del Prencipe appresso di noi. Il corteggiano servile. E qual sia la principal carica della sapienza nelle Corti.</p>
<p>Chap. XXXVII. Advis sur la duree de la faveur ou credit d'un courtsan [...]. 3. La faveur qui procede de grace personelle n'est de duree. [...].</p>	<p>Cap. XXXVII. 1) Avvertimento sopra la durata del favore o del credito di un corteggiano. [...] 3) Il favore che procede da grazia personale non è durabile. [...].</p>	<p>XXXVII. Iudicium de principalis benevolentiae ac amoris constantia et mutationibus. Felicitas inexplicabilis. Astrum aulicum.</p>	<p>Capitolo XXXVII. Il giudizio della benevolenza, della incostanza e mutazione d'affetto. La felicità inexplicabile. L'influsso delle Corti.</p>
<p>Chap. XXXVIII. De la faveur des princes envers les femmes. [...] 9.10. De la faveur de ceux qui secondent les inclinations du prince, et considerations sur ses inclinations.</p>	<p>Cap. XXXVIII. 1) Del favor de' principi verso le donne. [...] 10) Del favore di coloro che secondano le inclinazioni del principe e considerazione sopra le sue inclinazioni.</p>	<p>XXXVIII. Principum amor in foeminas. Amasiae principum. Beneficia in principes collata, facile invisa. Benemeritorum in aula conditio. Principum erga illos nonnullorum affectus. Praemiorum constituendorum ratio in susceptione negotiorum. Amor in eos qui principum ministrant voluptatibus.</p>	<p>Capitolo XXXVIII. L'amore de' Principi verso le femmine. Le amanti di loro. Che i benefici fatti a' Principi facilmente son odiati. La condizione degli benemeriti nella Corte; gli affetti di alcuni Principi verso loro. Il modo di costituire li premi nello intraprendere qualche carico. L'amore verso di quelli che apprestano li piaceri de' Principi.</p>
<p>Chap. XXXIX. [Dalla tables des chapitres in calce] Des plaisirs des princes [...] 2. L'amour est le premier [...] 3. De la cruauté [...] l'envie des cruautés rejectée sur le maistre qui les fait excuter. [...] 6. De l'avarice du prince et ses effects [...]. 7. Considerations sur les deportemens de tels ministres [...].</p>	<p>Cap. XXXIX. 1) De' piaceri de' principi [...] 2) L'amore è il primo [...] 3) Della crudeltà [...]. L'invidia delle crudeltà rigettata sopra il padrone che le fa mandare in esecuzione. [...] 6) Dell'avarizia del principe e i suoi effetti [...]. 7) Considerazione sopra i portamenti di cotali ministri [...].</p>	<p>XXXIX. Voluptates principum. Amor venerus. Socii flagitiorum. Avariciae affectus. Exactionum publicarum praetextus. Morositas exactorum notata. Opum invidia. Principis avaricia consummata qualis? Facilitas nimia, et insolentia ministrorum, notatae. Ditescendi occasio justa non respuenda.</p>	<p>Capitolo XXXIX. I piaceri de' Principi, l'amore venero. Le sceleratezze, l'affetto dell'avarizia, il pretesto di riscuotere li dazi. La ostinata volontà degli esattori. La invidia delle ricchezze. Qual sia l'avarizia consummata dal Prencipe. La troppa licenza ed insolentia de' ministri. Che non sia dovere lasciare le giuste cagioni d'arricchirsi.</p>
<p>Chap. XL. De la faveur qui procede de quelque capacité et suffisance non vulgaire [...] 8. Conseil et avis de l'atheur de se retirer de la cour avant le declin de sa fortune [...].</p>	<p>Cap. XL. 1) Del favore che procede da qualche capacità e sufficienza non volgare [...]. 8) Consiglio ed avvertimento dell'autore di ritirarsi dalla corte avanti la declinazione della sua fortuna [...].</p>	<p>XL. Aptitudo aulici ad expedienda negotia, amoris principalis ultima causa. In ea quae sapientiae gloriaeque ratio habenda. Aulicae potentiae infirmitas. Consilium, pro iis qui in alto agunt, praecipuum. Felicitas, quidnam? Vitae sedatae, ac votorum, compendium.</p>	<p>Capitolo ultimo. Che la ultima causa di acquistare la grazia de' Principi è l'attitudine del corteggiano nel sbrigare i negozi del Prencipe. Quelle cose nelle quali si dee far conto di sapienza e di gloria. La debolezza della potenza delle Corti. Il principal consiglio per quelli che sono in alto stato. Che cosa sia la felicità. Un compendio della vita giusta e de' nostri intenti.</p>

Ecco alcune figure esemplari menzionate dai trattatisti:

1) Refuge II,5 2) Canini II,5	1) Tacito riferisce di Mella, fratello di Seneca, che per acquisire prestigio ignora l'assunzione di cariche e si dedica agli affari personali dell'imperatore. 2) Idem.
1) Refuge V,4.5.6 2) Canini V,6	1) Calurnie di Massimino per avanzare nella corte. Iean de Putré. 2) Idem. Giovanni di Putré.
1) Refuge VI,2 2) Canini VI,2	1) Tacito riferisce di Labeo e Capito. Il primo si muove con libertà in corte, il secondo obbedisce al principe. 2) Tacito riferisce di Labeone e Capitone. Il primo apprezzato per la libertà in corte, il secondo più obbediente al principe.
1) Refuge XII,3 2) Canini XII,3	1) Vespasiano, di buona natura, apprese a opprimere i suoi sudditi. 2) Idem.
1) Refuge XXI,1 2) Canini XXI,1 3) Meisner XXI 4) Minato XXI	1) Riconoscere chi a nuociuto agli altri e fuggirlo. Seiano. Boylas. 2) Idem. 3) Seiano. Boyla in historia constantinopolitana. 4) Seiano rovinato dall'ambizione tenta di congiungersi tramite matrimonio con la casa dei Cesari. [Tacito, Annali] Boila congiura contro Costantino.
3) Meisner XXII 4) Minato XXII	3) Philota e Cleto "in aula Alexandri Magni": C. Silius apud Tiberium. Antonius apud Vespasianum. Syllas apud Agrippam regem. Eumene. Zotirus sub Heliogabalo. Turino sub Alexandro. 4) Filota e Cleto nella corte di Alessandro il Grande. C. Silio presso Tiberio. Antonio presso Vespasiano. Silla presso Agrippa. Eumene incorre nell'odio di Messandro. Zotiro con Eliogabalo. Turino con Alessandro.
3) Meisner XXIV 4) Minato XXIV	3) Alvarum de Luna. Commodo imperante, Cleander praetorias cohortes [...] armaverat. 4) Alvaro di Luna figlio di re Arragonio. Cleandro sotto Commodo.
3) Meisner XXV 4) Minato XXV	3) Cardinalis Balaeus. Petrus de Vineis. Stilicone. 4) Congiura del Cardinale Baleo. Pietro dalle Vigne. Stilicone.
3) Meisner XXVIII 4) Minato XXVIII	3) Santabarinus. Valentiniano imperante [...]. Samone. Seiano. 4) Mago Monaco (Santabarino). Calunnie nell'imperio di Valenziano. Samone. Seiano.
3) Meisner XXIX 4) Minato XXIX	3) Camaterus. Arcadio regnante. Tigellinus. 4) Camatero. Accuse di Eutropio sotto il dominio di Arcadio. Tigellino contro Petronio.

CAPITOLO

2

I DRAMMI DI MINATO PER CAVALLI: LE FONTI LETTERARIE

Individuare le fonti letterarie dei drammi per musica secenteschi è sovente problematico poiché non sempre sono denunciate nei paratesti. L'esplicitazione di un'*auctoritas* non ha significative ricadute sul piano strutturale-drammaturgico in quanto il soggetto funge spesso da pretesto per l'avvio di un'opera che si sviluppa secondo un'ottica fantasiosa e libera da veri e propri precetti, in vista di un nuovo tipo di creazione letteraria.¹

Alla luce dei dati attuali non sembra possibile risalire al patrimonio librario di Minato,² è però certo che la fine erudizione esibita nelle opere comprova la militanza in ambienti intellettuali d'*élite* e che le dediche ampollose che abbondano nelle prefazioni attestano i contatti allacciati col mondo aristocratico.³ Lo *status* di uomo di legge consente a Minato una cultura non comune, favorita dalla sua adesione ad alcune tra le più celebri accademie veneziane, come l'accademia degli *Imperfetti* (ideologicamente affine alla più conosciuta accademia degli *Incogniti*) e quella dei *Discordanti*.⁴

Fin dagli esordi il teatro d'opera rimodella perlopiù soggetti mitologici o romanzeschi. Il teatro S. Cassiano è inaugurato nel 1637 con *L'Andromeda* di Ferrari-Manelli, a cui segue la rappresentazione della *Maga fulminata* (1638) e della prima opera di Cavalli su libretto di Orazio Persiani *Le nozze di Teti e Peleo* (1639).⁵ Gli intellettuali conoscono le potenzialità del vasto repertorio di figure fornito dalla letteratura antica la cui rivalutazione è già in corso da più di un secolo grazie al contributo degli umanisti rinascimentali: nei primi dieci anni di vita l'opera in musica attinge materia soprattutto da autori come Ovidio e Apuleio.⁶

¹ E. ROSAND, *In Defense of the Venetian Libretto*, in «Studi musicali», IX, 1980, p. 282.

² Cfr. A. NOE, *Biographische Notizien zum Hofdichter Nicolò Minato*, in «Biblos», XLIX, 2000, pp. 317-325, e ID., *Das Testament des Hofdichter Nicolò Minato*, in «Biblos», L, 2001, pp. 315-317.

³ Cfr. P. FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 81 e sgg. Si veda per esempio la dedica nel *Pompeo Magno* (1666): «Madama, | rinasce Pompeo, e quel nome di Grande, che rese illustri i suoi giorni, egli non sa dove meglio ritrovare che a' piedi di V. E., in cui risplendono i vicini riflessi delle porpore latine, ed a cui s'innestano i freggi più sublimi che a' nostri secoli abbia tramandato da' suoi la gloria di Roma. A lui sarà di maggior splendore l'esser umilmente scritto a' piedi dell'augusta COLONNA a cui l' E. V. s'unisce, di quello, che gli furono i titoli più famosi, intagliati su l'altère basi delle statue, e su le cime elevate degl'archi. Lo renderà di molto più risplendente un benigno sguardo di V. E., che non fecero gl'allòri, de' quali l'arrichi 'l Campidoglio: e gli sarà maggior gloria l'essere benignamente ricevuto da lei, che non gli fu l'essere dagl'applausi di Roma tre volte accolto vittorioso. Riceva l'E. V. la mia divozione e, con quella benignità che partorisce le meraviglie ed incatena gl'ossequi, si degni gradire di vedersi a' piedi, insieme con Pompeo, di tutta la sua eccellentissima Casa, e | di V. E. | Di Venezia, li 20. Febraro 1666. | Um. Div. ed Oblig. Servo | Nicolò Minato». (N. MINATO: POMPEO | MAGNO. | DRAMA PER MUSICA | Nel Teatro a S. Salvatore | Per l'Anno 1666. | DEDICATO | A Madama Illustriss. & Eccellentiss. | D. MARIA MANCINI | COLONNA, | Principessa Romana, Duchessa | di Tagliacozzo, &c. | IN VENETIA, MDCLXVI. | Per Francesco Nicolini in Spadaria. | Con Licenza de' Superiori, e Priuilegio).

⁴ Cfr. Parte Prima, cap. 1, *Il drammaturgo*.

⁵ Si veda W. OSTHOFF, *Maschera e Musica*, in «Nuova Rivista musicale italiana», I, 1967-1968, pp. 16-44, e P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 84 e sgg.

⁶ Gli autori sono probabilmente conosciuti attraverso alcune volgarizzazioni: *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte da Gio. Andrea dell'Anguillara in ottava rima, di nuovo dal proprio autore rivedute e corrette con gli Argomenti di m. Francesco Turchi* (Venezia, appresso Francesco de' Franceschi sanese, 1561), le *Trasformazioni di Lodovico Dolce* (Venezia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1557). Altre traduzioni diffuse sono: N. DEGLI AGOSTINI, *Tutti li libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral al volgar verso con le sue allegorie in prosa*, Venezia, Nicolò Aristotele Zoppino, 1522; G. SIMEONI, *La vita et metamorphoseo d'Ovidio figurato ed abbreviato in forma d'epigrammi*, Lione, Giovanni di Tornes, 1559. Sull'influenza delle *Metamorfosi* nell'arte del Seicento si veda G. ROSATI, *Narciso e Pigmaliione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze, Sansoni, 1983; C. MARTINDALE, *Ovid Renewed. Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998; E. PARATORE, *L'influenza della letteratura latina da Ovidio ad Apuleio nell'età del manierismo e del barocco*, in *Manierismo*,

Riguardo la scelta dei soggetti l'opera di Minato può dirsi innovativa solo in parte. La sua attività come drammaturgo inizia dopo la morte di Giovanni Faustini; i libretti di Minato costituiscono perciò il secondo grande tronco della produzione operistica di Cavalli, che fa seguito a una prima fortunata stagione dominata dalla figura del Faustini. Che Minato ben conosca le tecniche di scrittura del predecessore è dimostrato fin dalla stesura del primo dramma, *L'Orimonte* (1650),⁷ e qualche anno più tardi da *Elena* (1659) opera per la quale lo stesso Faustini aveva già abbozzato uno scenario.⁸ Da Faustini Minato non deriva soltanto spunti tematici ma apprende alcuni tra i principali fondamenti della drammaturgia, in primo luogo il caratteristico intreccio a "più fili"⁹ diffuso anche nell'ambito della tradizione teatrale spagnola dell'età aurea.¹⁰ È però con *Xerse* (1655), steso a distanza di quattro anni dall'*Orimonte*, che prende avvio un robusto consolidamento delle convenzioni drammaturgiche e formali.

Se la struttura dei drammi appare consolidata da una seppur breve tradizione, temi e soggetti sono significativamente variabili: a partire dagli anni Sessanta Minato abbandona il soggetto di tipo pseudostorico-legendario per adottare argomenti tratti dalla storia di Roma.

È perciò possibile distinguere la produzione veneziana di Minato in due principali fasi, differenti per temi e fondamenti strutturali.¹¹

La prima fase intercorre dal 1650 al 1659 e comprende la stesura di cinque drammi. La scelta dei soggetti è varia: nel caso dell'*Orimonte* (S. Cassiano, 1650) personaggi di pura fantasia sono trattati con la stessa libertà con la quale Faustini rimaneggia i miti classici. Seguono figure care al patrimonio storico dell'antichità e ben note alla cultura rinascimentale, come *Xerse* (SS. Gio. e Paolo, 1655), *Artemisia* (SS. Gio. e Paolo, 1656), *Antioco* (S. Cassiano, 1658) e un curioso dramma intitolato alla leggendaria *Elena* (S. Cassiano, 1659), basato su scenario dello stesso Faustini, ove Minato ricorre alla vicenda pre-omerica del ratto di Elena da parte di Teseo.¹²

barocco, rococò: concetti e termini, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1962, pp. 239-301, poi in ID., *Antico e nuovo*, Roma-Caltanissetta, Sciascia, 1965; F. W. STERNFELD, *The Birth of Opera: Ovid, Poliziano and the «lieto fine»*, in «*Analecta musicologica*», XIX, 1978, pp. 48-50. A proposito dei soggetti storici nell'opera veneziana cfr. G. MORELLI, *Il filo di Poppea. Il soggetto antico-romano nell'Opera veneziana del Seicento, osservazioni*, in *Venezia e la Roma dei Papi*, Milano, Electa, 1987, pp. 245-274.

⁷ Secondo A. A. ABERT *L'Orimonte*, primo libretto di Minato, segna il passaggio da una fase dell'opera veneziana dominata dai libretti di Faustini a una successiva della quale Minato sarebbe il principale rappresentante. Cfr. A. A. ABERT, *Claudio Monteverdi und das musikalische Drama*, Lippstadt, Kistner & Siegel, 1954, p. 289 e sgg. Si veda anche N. PIRROTTA, *Note su Minato*, in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, a cura di M. T. Muraro, Firenze, Olschki, 1990, p. 127, e E. ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice: the Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press, 1991, p. 176.

⁸ E. R. RUTSCHMAN, *The Minato-Cavalli Operas: The Search for Structure in libretto and Solo Scenes*, Ph.D. diss., University of Washington, 1979, p. 119, e J. GLOVER, *Cavalli*, London, Batsford, 1978, p. 23. In particolare per la funzione degli scenari nel contesto operistico veneziano rimando a E. ROSAND, *The Opera Scenario, 1638-1655: A Preliminary Survey*, in *In Cantu et in Sermone: for Nino Pirrotta on his 80th Birthday*, a cura di F. Della Seta e F. Piperno, Firenze-Netherlands, Olschki-University of W. Australia Press, 1989, pp. 335-346.

⁹ Cfr. capitolo seguente: *I drammi di Minato per Cavalli: le tecniche di scrittura e le convenzioni drammaturgiche*. Cfr. anche P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 158.

¹⁰ M. G. PROFETI, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, Firenze, La Casa Usher, 1994, p. 81.

¹¹ Adotto volentieri la suddivisione argomentata da M. GIRARDI, *Da Venezia a Vienna: Le "Facezie teatrali" di Nicolò Minato*, in *Il diletto della scena e dell'armonia: Teatro e Musica nelle Venezie dal '500 al '700*, a cura di I. Cavallini, Rovigo, Minelliana, 1990, pp. 189-221. A favore della bipartizione è anche N. PIRROTTA, *Note su Minato*, cit., pp. 140-141. Il Rutschman propone una suddivisione più articolata: *L'Orimonte* (1650), che presenta tutte le incertezze di un'opera "della giovinezza", costituirebbe un caso a sé, a un secondo gruppo sarebbero riconducibili le più mature *Xerse* (1655) e *Artemisia* (1656), mentre *Antioco* (1658) ed *Elena* (1659), opere "irregolari" per struttura (soprattutto *Elena*) e articolazione interna, costituirebbero un terzo gruppo. Infine, *Scipione Africano*, *Muzio Scevola* e *Pompeo Magno* rappresenterebbero un corpus a parte in ragione della tematica comune. Cfr. E. R. RUTSCHMAN, *The Minato-Cavalli Operas*, cit., pp. 43-47.

¹² M. BETTINI, e C. BRILLANTE, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2002. Cfr. in particolare pp. 53-57.

Cinque anni trascorrono tra *Elena* (1659) e *Scipione Affricano* (1664), opera che inaugura una seconda proficua fase produttiva dal 1664 al 1666. Ivi dominano temi e soggetti ispirati alla storia romana: *Scipione Affricano* (SS. Giovanni e Paolo, 1664), *Mutio Scevola* (S. Salvatore, 1665) e *Pompeo Magno* (S. Salvatore, 1666).

La preferenza accordata a soggetti di tipo storico non costituisce tuttavia una novità assoluta; si tratta piuttosto di una scelta indotta a seguito del singolare sistema socio-politico-culturale vigente nella Serenissima. La rappresentazione di drammi per musica si configura come momento saliente nel sistema sociale della Venezia barocca, in particolare durante le festività occorrenti nel periodo del Carnevale.¹³ In Venezia il teatro è il centro della vita sociale e ne funge da riflesso: Mocenigo, Barbarigo, Tron, Vendramin, appartengono a un'oligarchia competitiva che marca il prestigio della Repubblica attraverso quello del proprio stemma.¹⁴ L'opera diviene una «simbolizzazione sonora del rango»¹⁵ e magnifica una nobiltà che affonda le proprie radici in un passato degno di essere per questo riscoperto e cantato.¹⁶ Fin dalla vittoria di Lepanto (1571), che consolida la fama della Venezia *triumphans*, l'evento rappresentativo assume una funzione encomiastica,¹⁷ e l'erudizione sfoggiata nei testi letterari esalta le nobili origini di Venezia quale erede di Troia e Roma.¹⁸ Non a caso la "trilogia" di Giulio Strozzi¹⁹ è ispirata a temi desunti dalla classicità: alla *Finta pazza*, che inaugura il teatro Novissimo nel 1641, fanno seguito *La Finta Savia* (1643) e *Romolo e Remo* (1645).²⁰ Nella librettistica l'intento celebrativo perdurerà anche quando, a partire dal 1650 circa, all'argomento di tipo romano si affiancheranno soggetti ispirati alla tradizione culturale asiatica.

Le novità introdotte da Minato sono visibili fin dalle prefazioni ai libretti. A partire da *Xerse*, in coda alle consuete dediche e *captationes*, Minato bipartisce l'esposizione dell'Argomento: la prima sezione *Di quello che si ha dall'istoria* riassume ciò ch'è desunto dalle fonti, mentre la seconda *Di quello che si finge* denuncia le invenzioni apportate dall'autore per vivacizzare l'intreccio (fa eccezione *Elena* in cui il testo dell'Argomento fa corpo unico come anche di consuetudine nei drammi del Faustini).

In soli tre casi Minato esplicita le fonti in calce all'Argomento:

¹³ Cfr. almeno E. ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice: the Creation of a Genre*, cit.; B. L. GLIXON, e J. E. GLIXON, *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, New York, Oxford University Press, 2006; F. PIPERNO, *Il sistema produttivo fino al 1780*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, IV: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1987, pp. 1-71.

¹⁴ Cfr. C. ANNIBALDI, *Tipologia della committenza musicale nella Venezia seicentesca*, in *Musica, scienza e idee nella Serenissima durante il Seicento: atti del convegno internazionale di studi, Venezia, Palazzo Giustinian Lolin, 13-15 dicembre 1993*, a cura di F. Passadore e F. Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 1996, p. 65.

¹⁵ C. ANNIBALDI, *Uno "spettacolo veramente da principi": committenza e ricezione dell'opera aulica nel primo Seicento*, in *Lo stupor dell'invenzione: Firenze e la nascita dell'opera, Atti del convegno internazionale di studi, Firenze 5-6 ottobre, 2000*, a cura di P. Gargiulo, Firenze, Olschki, 2001, p. 41. Si veda anche ID., *Tipologia della committenza musicale nella Venezia seicentesca*, cit. Ancora sulla tipologia della committenza operistica nel secolo XVII cfr. L. BIANCONI, e T. WALKER, *Forme di produzione del teatro d'opera italiano nel Seicento*, in *La musica e il mondo: Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, a cura di C. Annibaldi, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 221-252.

¹⁶ E. ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice*, cit., p. 90.

¹⁷ Nel 1585, a Vicenza, l'*Edipo Tiranno* di Sofocle inaugura il teatro del Palladio. In questo caso l'attività degli accademici olimpici funge da anello di congiunzione tra tradizione principesca ed evento pubblico. (A. L. BELLINA, e T. WALKER, *Il melodramma: poesia e musica nell'esperienza teatrale*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, IV: *Dalla controriforma alla fine della Repubblica. Il Seicento*, I, Vicenza, Pozza, 1983, pp. 409-432).

¹⁸ Cfr. G. MORELLI, *Il filo di Poppea*, cit., pp. 245-274, e W. OSTHOFF, *Maschera e Musica*, cit., p. 34.

¹⁹ E. ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice*, cit. p. 120.

²⁰ La tendenza a sublimare la sfera politico-sociale e a correlare aristocrazia e concetto di superiorità morale non si riscontra soltanto nella librettistica; sullo stesso fronte si colloca la *Venetia edificata* di Giulio Strozzi, un ambizioso poema epico-eroico in ventiquattro canti che si propone quale "Eneide veneziana". Cfr. E. ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice*, cit., p. 128.

<i>L'Orimonte</i>	1650	-----
<i>Xerse</i>	1655	<i>Ita Herodotus Halicarnass. lib. 7. Histor.</i>
<i>Artemisia</i>	1656	«Plinio, <i>Storia naturale</i> , XXXVII, 30-31; Aulo Gellio, <i>Notti attiche</i> , X, 18; Boccaccio, <i>De mulieribus claris</i> : LVII. <i>Artemisia, regina di Caria.</i> »
<i>Antioco</i>	1658	<i>Ita Pausan. & Iustin.</i>
<i>Elena</i>	1659	«Pausania, <i>Guida della Grecia</i> ; Plutarco, <i>Vita di Teseo</i> ; Ovidio, <i>Epistulae herodiam</i> , XVII. <i>Elena a Paride</i> ; Boccaccio, <i>De mulieribus claris</i> . XXXVII. <i>Elena, sposa del re Menelao.</i> »
<i>Scipione Affricano</i>	1664	<i>Ita Plut.</i>
<i>Muzio Scevola</i>	1665	«Plutarco, <i>Vita di Publicola</i> ; Tito Livio, <i>Storia di Roma.</i> »
<i>Pompeo Magno</i>	1666	«Plutarco, <i>Pompeo</i> ; Boccaccio, <i>De mulieribus claris</i> . LXXVIII. <i>Ipsicratea, regina del Ponto.</i> »

Rappresentato al teatro S. Cassiano nel 1650, *L'Orimonte*²¹ segna l'inizio della collaborazione tra Minato e Cavalli. È l'opera dell'esordio, in cui è ancora viva la lezione del Faustini.²² L'origine del soggetto è oscura, si suppone parto della fantasia dell'autore. *L'Orimonte* è infatti l'unico dramma la cui vicenda sembra essere di pura invenzione: le fonti non sono dichiarate e non sono finora noti antecedenti letterari. Come d'uso tra i librettisti coevi, Minato denuncia nella prefazione il carattere non professionale del lavoro:

Sappi ch'io non fo del poeta. Le mie applicazioni sono nel foro. Per servire a chi puote comandarmi ho rubbate alcune ore al sonno per darle a questo drama. Ti giuro che il Sole mai mi ha veduto con la penna alla mano per caratterizzar questi inchiostri, né mai ho fatto un abozzo di rima che non avessi prima usati gli studi alle occupazioni dell'oratoria. So che m'intendi: poco si affanno gli impieghi del foro con le delizie di Parnasso. Perciò, se tu leggi questi miei aborti di Musa accidentale con pensiero di critico, ti assicuro che l'hai presa male. Io ho voluto sodisfar me stesso, né mi sono sottoposto a regole d'altrui volere, saprò anco far sì che l'orecchie ascoltino senza restarsi infastidite. Adopra la benignità e pensa che la più difficile composizione è quella che si fa per le scene. Compatisci e vivi felice.²³

L'insuccesso dell'*Orimonte* indurrà Minato ad attendere quattro anni prima di mettere mano al nuovo libretto. Nel 1655 nasce *Il Xerse*, nella cui prefazione l'autore disconosce il precedente operato:

Talora son necessari, nonché geniali all'umanità, i trattenimenti; né viddi mai pianta sì di frutti ferace che non produca i suoi fiori. Io le poch'ore che mi avanzano dall'oratoria, e che altri forse spenderebbe in trattenimenti più liberi, le dono ad Apollo. Così appunto m'è sortito di comporre questo drama, nel quale avrei saputo adoprar frasi più sollevate, discorsi più allungati, figure, traslati ed altri freggi da me conosciuti per essenziali in altra forma di componimenti, ma come stimati, in quelli di tal sorte, dannosi, in questo a bello studio abbandonati: come che dall'esser stati usati ho veduto talvolta indebolirsi la forza delli affetti e la naturalezza della rappresentazione, che vuol essere con frase più familiare, essendo che in queste composizioni non si scrive per l'ingegno ma per l'udito. [...]²⁴

Lo stesso si legge nella prefazione ad *Artemisia*, l'anno seguente:

²¹ L'ORIMONTE | DRAMA PER MUSICA | DEL | CO: NICOLO MINATO. | All'Illustriss. & Eccellentiss. Sig. | GIROLAMO | CONTARINI. | Fù del Eccellentiss. Sig. Bertuzzi. | In VENETIA, MDCL | Per il Valvasense, Con Licenza de' Sup. e Privilegio. | Si vende in Frezaria.

²² A proposito Rosand afferma «His reliance on Faustini, like Aureli's, was strongest at the outset of his career; his first libretto, *Orimonte* (1650) was a freely composed romance in the Faustini mold». E. ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice*, cit., p. 176.

²³ L'ORIMONTE | DRAMA PER MUSICA, cit., LETTORE.

²⁴ XERSE | DRAMA PER MUSICA | Nel Teatro | A SS. GIO: E PAOLO | Per l'Anno | M.DC.LIV. | DEDICATO | All'Illustrissimo, & Eccellentissimo Signor | MARCHESE | CORNELIO | BENTIVOGLIO. | IN VENETIA, M.DC.LIV | Per Matteo Leni. | CON LICENZA, E PRIVILEGIO. (AL LETTORE.)

Nello stile ho seguita la stessa maniera sopra la fede del tuo giudizio che me l'ha resa approvata; e però, lasciate le sublimità più erudite, altro non ho cercato che rappresentarti con naturalezza la proprietà degli affetti. Mi dichiaro però che più bramo che ne formi opinione vedendolo in scena, che leggendolo in fogli.²⁵

Le «frasi più sollevate», i «discorsi più allungati», «figure, traslati ed altri freggi» denunciati nella prefazione al *Xerse* sono peculiarità stilistiche che hanno pregiudicato il successo dell'*Orimonte*. Dai testi delle prefazioni si deduce che la principale causa del fallimento dell'opera risiede in uno sregolato impiego della retorica letteraria. A ben vedere a questo insuccesso concorrono più cause, non tutte ascrivibili ad un'unica classe:²⁶ per esempio l'insistente proporsi di "scene monologo" che frammentano l'azione, il carattere ridondante di alcune didascalie che invece di agevolare la messa in scena indugiano nell'illustrazione di ciò che avverrà nel testo qualche scena dopo, infine la presenza di giochi combinatori di cifre e sintagmi la cui arguzia può essere colta soltanto alla lettura.²⁷ A ciò si aggiunge la frequente reiterazione del *refrain* o ritornello nei versi sciolti, il cui abuso annulla l'idea del dialogo: se il *refrain* ha nelle arie una funzione strutturale imprescindibile, la sua capacità evocativa nei recitativi è spesso minacciata da un senso di sovrabbondanza retorica. Ne va che proprio la presenza del ritornello rende talvolta difficile la qualifica dei numeri musicali, laddove il recitativo tende a strutturarsi come un'aria e viceversa (occorrerà attendere *Xerse* per una maggiore fluidità dialogica e una più precisa polarizzazione degli istituti formali). Appurato che l'influsso mariniano eccede la misura²⁸ è però un dato strutturale e non stilistico a mettere fuori gioco *L'Orimonte*: la collocazione dello scioglimento quattro scene prima della fine del dramma comporta la conclusione prematura della vicenda, e nelle scene a seguire l'azione è praticamente assente. Minato avrebbe dunque concepito un'opera letteraria pura più che un dramma per musica.²⁹

Problemi di tipo economico-gestionale concorrono inoltre a compromettere la genesi del dramma:³⁰ nel 1650 Cavalli si trova infatti a fare i conti con alcune inadempienze contrattuali e l'affare rischia di non andare in porto:

Orimonte, opera minore e non felice, nasce infatti (Doc. B 32 e Doc. B 33)³¹ nel pieno di una vicenda contrastata nel corso della quale Cavalli si spinge fino allo sciopero e al ricatto. Minaccia infatti di non

²⁵ ARTEMISIA. | DRAMA PER MUSICA | NEL TEATRO | A SS. GIO: E PAOLO | PER L'ANNO MDCLVI. | Consacrato | alla Ser: Real Altezza | di | FERDINANDO CARLO | ARCIDUCA D'AUSTRIA, &c. | IN VENETIA | MDCLVI. | Appresso Andrea Giuliani. | con Licenza, e Privilegio. (AL LETTORE.)

²⁶ E. R. RUTSCHMAN, "Orimonte": *Anatomy of a Failure*, in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, a cura di M. T. Muraro, Firenze, Olschki, 1990, pp. 31-41; ID., *The Minato-Cavalli Operas*, cit., p. 146.

²⁷ Nella quinta scena del secondo atto Cleanta detta una lettera a Torindo. Sopra il testo della lettera compaiono alcuni numeri arabi e lo scritto nel libretto è preceduto da una didascalia: "Le parole che hanno li numeri son quelle che vengono lette da Bellireno mentre la lettera è ritrovata da lui in terra lacerata, nell'atto III". La numerazione indica il percorso per una lettura, non per una rappresentazione.

²⁸ A proposito Pirrotta parla di «barocca turgidità del linguaggio», cfr. N. PIRROTTA, *Note su Minato*, in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, a cura di M. T. Muraro, Firenze, Olschki, 1990, p. 139.

²⁹ Per un'analisi approfondita cfr. E. R. RUTSCHMAN, "Orimonte": *Anatomy of a Failure*, cit., pp. 31-41.

³⁰ Cfr. N. PIRROTTA, *Note su Minato*, cit., p. 134.

³¹ In G. MORELLI, e T. R. WALKER, *Tre controversie intorno al San Cassiano*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di M. T. Muraro, Firenze, Olschki, 1976, pp. 117, si legge: «Doc. B 32: 28 gennaio 1649 mv (CF) e (SC); Inc.: Non potendosi effettuare l'apuntato; Expl.:...Io Iseppo Fassetta confermo e prometto quanto di sopra. In seguito alla minaccia mossa da Cavalli di non completare l'opera (data l'inadempienza dei vari Maestri, Castoreo, Fassetta), si giunge ad un accordo firmato alla presenza di magistrati per garantire Cavalli circa il pagamento di quanto gli spetta. Così che il musicista possa recedere dall'intenzione e di dar corso alla preparazione dell'Opera. Opera che è evidentemente *L'Orimonte* (primo libretto di Nicolò Minato) la cui presentazione ritardata (il libretto è datato 20 febbraio 1650) e la cui fragilità artistica possono essere imputate ai turbamenti economici che ne hanno accompagnato la creazione e l'allestimento.

Doc. B 33: 26 febbraio 1649 (CF); Inc.: *Coppia tratta dal libro...*; Expl.: ... per nome di D. Bernardo di Belli. Copia della notificazione di interdetto a legge contro Fassetta. Evidentemente Cavalli non è stato soddisfatto da Fassetta nonostante le solenni promesse sottoscritte in Doc. B 32 (La notifica data sei soli giorni dopo la prima rappresentazione dell'*Orimonte*)».

completare l'opera, e solo dopo aver avuto assicurazioni solenni (subito tradite) si affretta a terminare (probabilmente a discapito della qualità stilistica e dell'impegno artistico).³²

Minato non menzionerà l'opera in seguito, né si hanno notizie di una rappresentazione al di fuori della prima veneziana.

Nella prefazione al *Xerse* (SS. Gio. e Paolo, 1655)³³ Minato dichiara di ricorrere a un nuovo tipo di linguaggio, più sobrio e asciutto. Il soggetto è tratto dal VII e dal IX libro delle *Storie* di Erodoto e la vicenda è ambientata durante la seconda guerra persiana, quando Xerse subentra alla conduzione dell'esercito dopo la morte del padre Dario I. Il travestimento persiano è metafora delle guerre che Venezia combatte contro l'impero ottomano, ma l'intrigo ricalca un dramma di Lope de Vega: *Lo cierto por lo dudoso* del 1625.³⁴ *Xerse* è la seconda opera di Minato e la ventisettesima di Cavalli; si colloca perciò all'apice della carriera del compositore. La fortuna dell'opera è testimoniata sia dalle riprese in Italia sia dall'allestimento presso la corte di Francia:³⁵ per volere del cardinale Mazarino, promotore dell'opera italiana in Francia,³⁶ nel luglio del 1660 Cavalli giunge a Parigi e *Xerse* sarà allestito in occasione dei festeggiamenti per il matrimonio di Luigi XIV con l'infanta di Spagna. È noto che i francesi non apprezzeranno tanto la musica di Cavalli quanto le grandiosità scenografiche e i balletti, composti per l'occasione da Giovanni Battista Lulli e interpolati alla partitura.³⁷ Ciononostante il libretto di Minato avrà fortuna secolare: Silvio Stampiglia nel 1694 riatteva il testo per la musica di Giovanni Bononcini e così farà Händel circa mezzo secolo più tardi (Londra 1738).³⁸

Artemisia (1656) è il terzo libretto di Minato e il secondo dramma scritto per il teatro SS. Giovanni e Paolo.³⁹ Il soggetto, ovvero le seconde nozze di Artemisia regina di Caria, è il pretesto per l'elaborazione di una vicenda di pura fantasia, com'è dichiarato nella prefazione:

Eccoti un aborto della mia penna, arrischiata di nuovo a servirti per l'aggradimento che del mio *Xerse* mostrasti. In quel drama ti recai qualche accidente tratto dal famosissimo autore ch'in altro idioma lo scrisse: in questo, tutto ciò ch'io t'apporto è di mia pura invenzione, onde tutta sarà mia delle debolezze la colpa, e tua del compatimento la gloria. [...]⁴⁰

³² G. MORELLI, e T. R. WALKER, *Tre controversie intorno al San Cassiano*, cit., pp. 99.

³³ *XERSE*. Drama per musica nel Teatro a SS. Gio e Paolo per l'anno 1654. Dedicato all'illustrissimo [...] marchese Cornelio Bentivoglio. Venetia, Matteo Leni, 1654. A *Xerse* dedico un capitolo apposito nella Parte Seconda della dissertazione: *Xerse (1655): fonti letterarie e analisi del dramma*. Offro qui soltanto alcune coordinate generali.

³⁴ Cfr. Parte Seconda, cap. 1, *Xerse (1655): fonti letterarie e analisi del dramma*.

³⁵ Riprese dell'opera: Genova 1656, Bologna 1657, Napoli 1657, Palermo 1658, Parigi 1660, Milano 1665, Verona 1665, Torino 1667, Cortona 1682, Roma 1694. Cfr. C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, V, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990-1994, p. 521 e sgg. Si veda anche L. BIANCONI, e T. WALKER, *Dalla "Finta pazza" alla "Veremonda": Storie di Febiarmonici*, in «Rivista Italiana di Musicologia», X, 1975, p. 386.

³⁶ Per volontà del Mazarino la corte francese aveva già ospitato l'allestimento di alcune opere italiane: *La Finta Pazza* (1645), *L'Egisto* e *L'Orfeo* di Luigi Rossi (1647). Cfr. L. BIANCONI, *Caletti Bruni, Pietro Francesco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1973, pp. 686-696.

³⁷ Al tiepido successo riscosso dall'opera concorrono anche l'eccessiva complessità dell'intrigo e la scarsa dimestichezza dei francesi con la lingua italiana. Si insinuano poi motivi di tipo politico: nel 1661 muore Mazarino, e con lui ogni possibilità di integrare la cultura musicale italiana in Francia. Cfr. L. BIANCONI, *Caletti Bruni, Pietro Francesco*, cit., e anche H. PRUNIÈRES, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, Paris, Champion, 1913, e ID. *Cavalli et l'opéra vénitien au 17. siècle*, Paris, Rieder, 1931.

³⁸ Cfr. Parte Seconda, cap. 1, *Xerse (1655): fonti letterarie e analisi del dramma*.

³⁹ Riprese: Palermo 1659, Milano 1662-63, Genova 1665, Firenze 1666, Vienna 1673. Si veda C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., vol. I, p. 333.

⁴⁰ ARTEMISIA. | DRAMA PER MUSICA | NEL TEATRO | A SS. GIO: E PAOLO | PER L'ANNO MDCLVI. | Consacrato | alla Ser: Real Altezza | di | FERDINANDO CARLO | ARCIDUCA D'AUSTRIA, &c. | IN VENETIA | MDCLVI. | Appresso Andrea Giuliani. | con Licenza, e Privilegio. (Al LETTORE.)

Artemisia è una figura statuaria, ostinata nel lutto e costante nella fedeltà al consorte anche dopo la morte di lui, tanto da rifiutare un secondo matrimonio con un uomo di cui pure è innamorata.⁴¹

La frizione tra il senso del decoro, che impone ad Artemisia la dissimulazione dei propri sentimenti, e il desiderio di cedere agli istinti amorosi minaccia costantemente gli affetti della regina. In questo contesto il Mausoleo assume significato sia come simbolo dell'amore di Artemisia per il consorte defunto sia come memoria di un passato che ostacola la nuova possibile felicità.⁴²

Plinio tramanda alcuni preziosi dettagli relativi alla costruzione di questa grandiosa opera d'architettura e scultura (*Storia naturale*, XXXVII, 30-31). L'edificazione del Mausoleo in Alicarnasso, programmata forse dallo stesso Mausolo,⁴³ inizia nel 353/351 a.C. per volontà di Artemisia, sua sorella e consorte, e viene ultimata dopo la morte di quest'ultima (351 a.C.).

Scopa ebbe come rivali, nella sua generazione, Briasside, Timoteo e Leocare – vanno nominati assieme perché presero tutti parte insieme a lui ai rilievi del Mausoleo. Il Mausoleo è il sepolcro costruito da Artemisia al marito Mausolo, re di Caria, che morì nel secondo anno della 107^a Olimpiade. Si deve soprattutto a questi quattro artisti, se il Mausoleo è fra le sette meraviglie del mondo. I lati a Sud e a Nord hanno una lunghezza di 63 piedi; sulle fronti è più corto; il perimetro completo è di 440 piedi; in altezza arriva a 25 cubiti ed è circondato da 36 colonne; il perimetro colonnato è chiamato *pteron*. Il versante orientale lo scolpi a rilievo Scopa, quello settentrionale Briasside, il meridionale Timoteo, l'occidentale Leocare. La regina morì prima che lo finissero, ma i quattro non interruppero il lavoro finché non fu compiuto, perché capirono che sarebbe rimasto come monumento alla loro gloria ed al loro talento (ancora oggi si discute a chi dei quattro dare la palma). Ai quattro si aggiunse anche un quinto artista: infatti sullo *pteron* si innalza una piramide alta quanto la parte più bassa dell'edificio, che ha ventiquattro scalini e si assottiglia progressivamente fino alla punta; in cima ad essa c'è una quadriga in marmo, scolpita da Piti. Se si comprende anche questa, l'insieme del monumento raggiunge l'altezza di 140 piedi.⁴⁴

Secondo Aulo Gellio pare sia stata la stessa regina a ordinare la costruzione del monumento e a indire gare di poesia volte a celebrare la grandezza di Mausolo. Un gesto straordinario sublima infine la devozione di Artemisia che, convinta che soltanto nel suo petto le ceneri del consorte avrebbero trovato quella pace e lo stesso amore goduto in vita, stempera in acqua le polveri del marito e le ingerisce. Aulo Gellio (*Notti attiche*, X, 18) enfatizza il significato del monumento quale simbolo dell'amore imperituro:

[1] L'amore di Artemisia per Mausolo suo marito superò, si narra, ogni storia d'amore e ogni credibile affetto umano. [2] Mausolo, stando a Marco Tullio, era il sovrano del paese di Caria; secondo alcuni autori di storia greca fu prefetto della provincia, quello che i Greci chiamano un "satrapo". [3] Questo Mausolo giunse a morte, tra i lamenti e nelle braccia della moglie; e venne seppellito con esequie sontuose. Artemisia, bruciando nel suo dolore di moglie e nel rimpianto dello sposo, sbriciolò in forma di polvere e mescolò con profumi le ossa e la cenere di lui, versò il tutto nell'acqua e trangugiò, e si dice che abbia dato molti altri segni della sua violenta passione. [4] Inoltre, per conservare la memoria del marito fabbricò, con un impressionante slancio di energie, quel celeberrimo sepolcro che ebbe l'onore di essere annoverato tra le sette meraviglie del mondo. [5] Dedicando poi ai sacri mani di Mausolo questo monumento, Artemisia istituì un "Agone", cioè un concorso per celebrare le lodi del marito, con premi altissimi sia in denaro che in altri valori. [6] A questo concorso celebrativo è fama che si presentarono uomini celebri per il loro talento e per l'eccellenza della lingua: Teopompo, Teodette, Naucrante; qualche fonte registra tra i partecipanti perfino Isocrate. Ma nel concorso la vittoria fu aggiudicata a Teopompo, che di Isocrate era discepolo.⁴⁵

⁴¹ Il dramma ha inizio nel momento in cui Artemisia decide di concedersi a colui il quale le consegnerà il corpo dell'uccisore di Mausolo: il principe Meraspe, innamorato di Artemisia e segretamente da lei ricambiato, non può dichiararle il proprio amore poiché responsabile della morte di Mausolo, ed è costretto ad aggirarsi in corte sotto le finte vesti del servo Clitarco.

⁴² E. R. RUTSCHMAN, *The Minato-Cavalli Operas: The Search for Structure in libretto and Solo Scenes*, cit., p. 77.

⁴³ Mausolo è satrape della Caria dal 377 al 353 a.C.

⁴⁴ GAIO PLINIO SECONDO, *Storia naturale*, V, Mineralogia e storia dell'arte, 33-37, traduzioni e note di A. Corso, R. Mugellesi e G. Rosati, Torino, Einaudi, 1988, pp. 569-571.

⁴⁵ AULO GELLIO, *Le notti attiche*, X, 18, a cura di G. B. Perini, Torino, UTET, 1992, p. 791.

Di tutto ciò nel dramma di Minato sopravvivono soltanto il motivo della costruzione del monumento e il macabro gesto; la concessione delle seconde nozze⁴⁶ da parte del popolo volge la tragedia in lieto fine. È possibile che la vicenda di Artemisia, nelle sue linee essenziali, fosse nota all'élite intellettuale grazie alla versione tramandata dal Boccaccio,⁴⁷ che narra non soltanto dell'indole fiera della regina e dell'importanza attribuita alla costruzione del Mausoleo ma anche delle campagne militari intraprese da Artemisia, delle quali riferisce anche Minato⁴⁸ (I,19):

LVII. *Artemisia, regina di Caria.*

Artemisia fu regina di Caria: donna di animo eletto, esempio perenne ai posteri di amore santissimo e rarissimo e di integra vedovanza. Nulla sappiamo dei suoi genitori e della sua patria; ma è motivo sufficiente per lodare la sua nobiltà il solo sapere che fu moglie di Mausolo, potentissimo re della Caria; e che lo amò talmente, in vita, da non poterlo dimenticare morto, essendogli sopravvissuta. [...] Ella dunque – se agli scrittori famosi si deve prestar fede – appena morto il suo amatissimo sposo, ne onorò il cadavere con speciali riti e non permise che le sue ceneri, amorosamente raccolte, fossero riposte in un'urna per esservi conservate. [...] Perciò raccolte le ceneri, le stemperò fino all'ultimo residuo e tutte le bevve, affinché quanto di terreno era rimasto dello sposo abitasse proprio là dove durava perpetuo il ricordo della vita passata. Il resto della sua esistenza fu tutto dedito al pianto. E quando in esso fu consumata la vita, Artemisia lieta morì, convinta di andare verso il marito.

Ma prima, da vedova, grandi azioni compì. Fu antica consuetudine innalzare agli uomini illustri solenni monumenti sepolcrali. Artemisia per rendere il monumento pari al suo amore, ideò un'opera meravigliosa e grandiosa, senza badare a spese; né di un solo artista concittadino si appagò. [...] fece disegnare e poi costruire un magnifico monumento di marmo, in onore di Mausolo, in modo che da quell'opera meravigliosa il nome dell'amato sposo, se in altro modo non era concesso, fosse reso eterno. [...]

Ma la virtù di Artemisia non rimase chiusa nell'ambito di queste eccellenti lodi. Molto ella valse per la forza virile, per l'audacia e la disciplina militare, ornando con trionfo la maestà del suo nome.

Leggiamo che, forse anche più spesso, ma certamente due volte, dopo la morte del marito, cessato per qualche tempo il pianto, ella prese le armi: la prima per difendere la sicurezza del paese, la seconda per mantenere, richiestane, la fedeltà di alleata. Morto Mausolo, i Rodii, non lontani da Alicarnasso, mal sopportavano che una donna fosse a capo del regno di Caria; e vennero con flotta armata, sicuri di poterlo occupare.⁴⁹

Dagli scritti del Marino potrebbe provenire qualche altro spunto. Gli intellettuali della Venezia del secolo guardano con favore alla sua opera, ch'è particolarmente apprezzata in ambito accademico.⁵⁰ Minato, eruditissimo, avrà certo avuto modo di apprezzare i madrigali che il Marino, nella sua ricca *Galeria*,⁵¹ dedica alla casta Artemisia. I madrigali e il dramma (I,1) accennano entrambi all'atto macabro, indugiando nella solennità del clima commemorativo:

⁴⁶ «Ora, seguendo i documenti del Maestro del tutto Aristotele, volendo, come egli insegna, fingere sopra l'istoria, per comporre il presente drama si è preso assunto di figurare le seconde nozze d'Artemisia, a fine di che si gettano li seguenti verisimili fondamenti. [...]». ARTEMISIA. | DRAMA PER MUSICA | NEL TEATRO | A SS. GIO: E PAOLO | PER L'ANNO MDCLVI. | Consacrato | alla Ser: Real Altezza | di | FERDINANDO CARLO | ARCIDUCA D'AUSTRIA, &c. | IN VENETIA | MDCLVI. | Appresso Andrea Giuliani. | con Licenza, e Privilegio. Cfr. ARGOMENTO. Sulla struttura del dramma e la gestione dei numeri musicali cfr. anche H. SCHULZE, *Plot Structure and Aria position in Nicolò Minato and Francesco Cavalli's Artemisia (1657)*, in «Musica e Storia», XII, 2004, pp. 91-102.

⁴⁷ G. BOCCACCIO, *De mulieribus claris*, in G. BOCCACCIO, in *Tutte le opere*, vol. X, a cura di V. Zaccaria, Milano, Mondadori, 1967, pp. 278-284.

⁴⁸ Cfr. anche GIUSTINO, *Storie Filippiche*, a cura di L. Santi Amantini, libro II,12, Milano, Rusconi, 1981, p. 131.

⁴⁹ G. BOCCACCIO, *De mulieribus claris*, cit., p. 229 e sgg.

⁵⁰ Cfr. E. MUIR, *Guerre culturali. Libertinismo e religione alla fine del Rinascimento*, Bari, Laterza, 2008; M. MIATO, *L'Accademia degli Incogniti di G. F. Loredan, Venezia (1630-1661)*, Firenze, Olschki, 1998; G. BENZONI, *Istoriar con le favole e favoleggiar con le istorie*, in G. Brusoni, *Avventure di penna e di vita nel Seicento veneto*, a cura di G. Benzoni, Rovigo, Minelliana, 2001, pp. 9-28.

⁵¹ Tutti i testi del Marino citati e trascritti sono tratti da: G. B. MARINO, *La Galeria*, a cura di M. Pieri, Padova, Liviana, 1979. Per la fortuna della *Galeria* in ambito editoriale nel XVII secolo si veda G. B. MARINO, *La Galeria*, cit., p. XLIX, nota 2.

[6.] *Artemisia.*

Lieta io già mi vivea,
dolce Mausolo mio, ne la tua vita,
né da te disunita,
lassa, potei nel tuo morir morire!
Potei: ma non potea
duo cor, duo corpi una vil pietra unire.
Or dentro vivo tempio del mio petto
avrà tomba, e ricetto;
e malgrado di Morte
fia congiunto il marito e la consorte.
(*La Galeria*, cit., p. 221)

[6a.] *Artemisia.*

Traggan l'India e di Paro
i metalli lucenti, e i marmi illustri,
Sposo diletto e caro,
i dotti Fabbri, e gli Architetti industri,
sol per alzarti ingiurioso ai lustri
sepulcro eletto e raro.
Io a l'amate ceneri offerisco
animato Obelisco.
L'urna fia questo core:
Dedalo fu di sì bell'opra Amore.
(*La Galeria*, cit., p. 221)

Il tributo del Marino ad Artemisia non è un evento isolato. Anche Antonio Bruni,⁵² moderato marinista,⁵³ dedica alcuni versi alla regina di Caria. Nelle sue *Epistole Eroiche*,⁵⁴ una raccolta di lettere in terza rima ispirate alle *Heroides* di Ovidio,⁵⁵ celebri eroine della letteratura sfogano i propri tormenti amorosi. Alla triste vicenda di Artemisia allude un passo tratto dalla lettera di *Ipsicratea a Mitridate*.⁵⁶ Le due donne sono accumulate da una profonda devozione all'amato che, se per Issicratea si concretizza nella sua costante presenza accanto al re in campo di battaglia, in Artemisia si manifesta nell'atto di sorbire le ceneri del marito defunto. Come Boccaccio, anche il Bruni accenna alle imprese guerresche intraprese dalla regina contro i rodiesi:

[...]

Là 've Caria ne va del sen crisseo
e del lido saronico superba,
in braccio de l'Ionio e de l'Egeo,
donna pur fu soavemente acerba,
armata infra gli amor, fra l'armi amante,
di cui pregiato il grido ancor si serba;
costei, che i cari avanzi al sen tremante
racchiuse, onde la lode a l'altre ha tolta,
de l'estinto consorte urna spirante;
ché mentre a gli occhi amati in pria rivolta
bebbe il foco amoroso, ebbe diletto
ber la cenere poi ne l'oro accolta.
E fe', se fu d'amor cuna e ricetto,

⁵² Si vedano: B. CROCE, *Sensualismo e ingegnosità nella lirica del Seicento*, nei suoi *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1911, pp. 379-433; O. POLITI, *Antonio Bruni poeta e letterato del '600 (1593-1635)*, Lecce, G. Guido, 1912; M. R. FILIERI, *Antonio Bruni marinista leccese*, Lecce, Tipografia sociale, 1919; I. GIAMPAGLIA, *Studio critico su Antonio Bruni con particolare riferimento alle «Epistole Eroiche»*, Roma, Di Rubba, 1926; M. DE FILIPPIS, *Antonio Bruni, 1593-1635*, in «Modern Language Journal», XX, 1935, pp. 151-157; M. RIDOLA, *Antonio Bruni seicentista salentino e il suo mondo poetico*, Lecce, Scorrano, 1955; ID., *Arte e poesia in Antonio Bruni seicentista salentino*, Lecce, Scorrano, 1956; F. CROCE, *Il marinismo conservatore del Preti e del Bruni*, nel suo *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 7-92. Cfr. anche *I marinisti*, a cura di G. Getto, Torino, UTET, 1954, pp. 325-328, e *Marino e i marinisti*, a cura di G. G. Ferrero, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 783-785.

⁵³ Per l'influenza esercitata dal Marino sul Bruni si veda l'introduzione alla recente edizione dell'opera: A. BRUNI, *Epistole eroiche*, a cura di G. Rizzo, Galatina, Congedo, 1993, pp. 9-47.

⁵⁴ A. BRUNI, *Epistole eroiche*, cit. Sull'opera del Bruni mi soffermo nel capitolo dedicato alle fonti di *Scipione Affricano*, nella Parte Seconda della dissertazione. Allo stesso genere appartengono gli *Scherzi geniali* di Giovan Francesco Loredan, conosciuti grazie a numerose edizioni a partire dagli anni trenta del secolo diciassettesimo. Per le opere del Loredan si veda E. MUIR, *Guerre culturali: libertinismo e religione alla fine del Rinascimento*, Bari, Laterza, 2008. Cfr. anche ID., *Why Venice? Venetian Society and the Success of Early Opera*, in «Journal of Interdisciplinary History», XXXVI, 2006, pp. 331-353.

⁵⁵ E. PARATORE, *L'influenza della letteratura latina da Ovidio ad Apuleio nell'età del manierismo e del barocco*, in *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1962, pp. 239-301.

⁵⁶ Issicratea e Mitridate ricompariranno in *Pompeo Magno* (1666), l'ultimo dramma che Minato scrive per Cavalli.

⁵⁷ A. BRUNI, *Epistole eroiche*, cit., pp. 257-258.

sepolta ella nel duol, viva a gli affanni,
a la polve di lui sepolcro il petto;
di Rodo invitti, intrepidi tiranni
vince ardita ed affrena; e Coò difende,
e dispiega al suo nome eterni i vanni.
[...]⁵⁷

La fama di Artemisia è rievocata tanto in letteratura quanto nelle arti figurative. La popolarità dell'opera di Minato al tempo è desumibile tra l'altro da un particolare degli affreschi che Andrea Celesti progetta per Villa Rinaldi in Casella d'Asolo nei primi anni del Settecento. Uno di questi dipinti raffigura Artemisia seduta a cospetto di una piramide. Sul monumento è un'iscrizione che cita una strofa del libretto minatiano: MAUSOLO | QUI MORÌ | ARTEMISIA CONSORTE | BRAMA DI CHI 'L FERÌ | VENDETTA E MORTE⁵⁸(I,3).

Di *Antioco* (S. Cassiano, 1658) rimane solo il libretto, la partitura è perduta.⁵⁹ Il dramma, dal soggetto pseudo-storico,⁶⁰ è basato su una libera ricostruzione della saga familiare tra la dinastia dei Seleucidi e quella dei Tolomei d'Egitto.⁶¹ La vicenda, tratta da Pausania e Giustino, è il pretesto per la pianificazione di un intrigo complesso: di storico rimane solo il nome dei personaggi, mentre le relazioni tra questi sono reinterpretate e la maggior parte degli eventi è di pura invenzione.⁶²

Le fonti narrano che, in seguito agli scontri tra Antioco I Sotér (figlio di Seleuco I) e Tolomeo Filadelfio II, Antioco II Theos eredita dal padre la guerra contro l'Egitto e, per porre fine alla seconda guerra siriana, stringe accordi con Tolomeo Filadelfio II.⁶³ Nel 250 a.C., per siglare la pace, Antioco II ripudia Laodice, prima moglie e cugina, per sposare Berenice, figlia di Tolomeo II. Alla morte di quest'ultimo Antioco ritornerà all'amore di Laodice, la quale ucciderà in seguito Berenice e il di lei figlio. Si narra che anche Antioco troverà la morte avvelenato dalla stessa Laodice. Appiano riporta le crude vicende riferite agli eventi della vita di Antioco II Theos e Laodice:

⁵⁸ A. GOTTDANG, *Venedigs antike Helden. Die Darstellung der antiken Geschichte in der venezianischen Malerei von 1680 bis 1760*, München-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1999, pp. 172-173.

⁵⁹ Riprese: Reggio 1668, Firenze 1670, Bologna 1673, Venezia 1680.

⁶⁰ «Morto Alessandro, divisa in più regni la di lui monarchia, toccò la Siria a Seleuco, ma ne fu scacciato da Antigono e, per tornare nel regno, fece egli ricorso a Tolomeo re dell'Egitto, il quale, fatta lega con Lisimaco re della Tracia, andò contro Antigono e li tolse la Siria e la Fenicia, le quali poi dall'istesso Antigono furono ricuperate. Doppo ebbe Tolomeo una rotta in Cipro da Demetrio, capitano d'Antigono e, fuggendo nell'Egitto, si trovò assediato da Demetrio per terra, e da Antigono per mare; fatto però grande sforzo, restò finalmente vincitore; morto Antigono, e prese da nuovo da Tolomeo la Siria, la Fenicia ed anco Cipro. Per queste guerre, fatte da Tolomeo a pro di Seleuco, passarono tra di essi alcune convenzioni ed in effetto Antioco, figlio di Seleuco, ebbe per moglie Berenice, figliola di Tolomeo e sorella d'un altro Tolomeo detto Filadelfio. *Ita Pausan. & Iustin.*» (N. MINATO, *Antioco*, ARGOMENTO.)

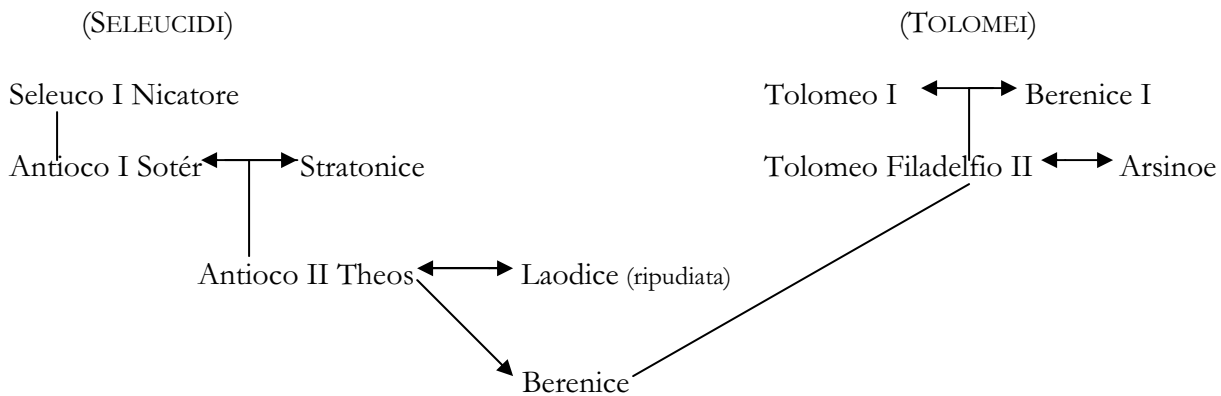
⁶¹ Tolomeo re dell'Egitto e Seleuco re della Siria decidono di fidanzare i loro figli, Laodicea e Antioco, per siglare l'alleanza dei rispettivi regni e riconoscere altresì a Tolomeo i numerosi interventi militari a sostegno di Seleuco. A Tolomeo nasce in seguito Berenice e, avendo l'oracolo predetto che tale nascita sarebbe stata d'ostacolo per il matrimonio dei due suddetti, Tolomeo ordina di allevare Berenice in una torre, come schiava di guerra, con il nome di Erinta. Berenice è sostituita in corte dalla figlia del satrape Lincaste, Anassandra (che tutti riconoscono perciò come la vera Berenice, secondogenita di Tolomeo). In una torre è rinchiuso anche Stesicrate, grande d'Egitto. Di lui è innamorata Laodicea che, la notte, approfittando del buio, si reca nella torre e gli si concede senza svelare la propria identità. Antioco, visti i ritratti di Laodicea e Anassandra (creduta Berenice), si invaghisce della seconda. Si traveste da damigella e finge di essere inviato dallo stesso Antioco a servire Laodicea. Intende invero sondare la natura dell'indole della promessa sposa, di cui non è affatto innamorato. Di qui si sviluppa la vicenda.

⁶² Cfr. cap. 3, *I drammi di Minato per Cavalli: le tecniche di scrittura e le convenzioni drammaturgiche*.

⁶³ Cfr. *The Oxford Classical Dictionary*, a cura di N. G. L. Hammond e H. H. Scullard, Oxford, Oxford University Press, 1970 (trad. it. di M. Carpitella, *Dizionario di antichità classiche di Oxford*, Edizioni Paoline, Roma, 1981).

[...] l'altro Antioco «Antioco II», nato di queste nozze, cui li Milesi i primi denominarono Dio perché li redimette da Timarco il tiranno: ma questo Dio la moglie di lui lo uccise col veleno. (2) Ebbe due donne: Laodice e Berenice, l'una congiunta in amore, e l'altra per gli spozalizi [...] figlia del Tolomeo di Filadelfo. E Laodice [...] prima uccise Antioco e poi Berenice col tenero figlio. Ond'è che Tolomeo fratello per vendicarsene uccise Laodice, penetrato colle arme in Siria fino a Babilonia.⁶⁴

Lo schema mostra i rapporti di parentela secondo le fonti:⁶⁵



Pausania fornisce particolari importanti riguardo le relazioni parentali delle dinastie in gioco nella prima guerra di Siria (275/4-I a.C.), ovvero la dinastia seleucide e quella tolemaica, rappresentate rispettivamente da Antioco I e Tolomeo II Filadelfio.

Secondo Pausania:

[I 6,8] Morto Antigono, Tolomeo si riprese Siria e Cipro, ma riportò anche Pirro nella continentale Tesprotide; ribellatasi Cirene, Maga, figlio di Berenice, che allora era moglie di Tolomeo, riconquistò la città dal quinto anno dall'inizio della ribellione. Se poi questo Tolomeo fu davvero figlio di Filippo figlio di Aminta, bisogna dire che ebbe la mania delle donne proprio come il padre: lui che, sposato ad Euridice figlia di Antipatro ad avendone avuto dei figli si innamorò di Berenice, che Antipatro aveva inviato in Egitto al seguito di Euridice. Innamoratosi di questa donna, ne ebbe figli e, quando fu vicino a morire, destinò al trono d'Egitto quel Tolomeo (da cui tra l'altro prende il nome la tribù ateniese) natogli da Berenice e non dalla figlia di Antipatro.⁶⁶

Per quanto concerne la dinastia tolemaica, Minato interviene mutuando da Pausania il nome di Berenice, la quale da moglie di Tolomeo I diventa figlia di Tolomeo I e sorella di Tolomeo II.⁶⁷

Minato inoltre non distingue le persone di Antioco I e Antioco II, ma le fonde dando luogo ad un unico personaggio: Antioco I. Ecco come nel dramma si presentano le relazioni di parentela:

⁶⁴ In *Le storie romane di Appiano Alessandrino*, volgarizzate dall'ab. M. Mastrofini, libro siriano, X, Milano, Sonzogno, 1830, p. 436 e sgg. Sul sito: <http://books.google.it/books?id=uYMVAAAAQAAJ&pg=RA1-PA363&lpg=RA1-PA363&dq=appiano+libro+siriaco&source=bl&ots=-Rogs2cOGa&sig=TFAQapzVKrpavSMNBxFQ_M9hVww&hl=it&ei=WRQeS9XELYOInQOd6ZnXCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CBAQ6AEwAg#v=onepage&q=&f=false> (8-XII-2009.)

Un'altra probabile fonte d'ispirazione più essere stata la *Bibbia*, in particolare il *Libro di Daniele* 11,6. Si veda L. DI TOMMASO, *The Book of Daniel and the Apocryphal Daniel Literature*, Leiden, Brill, 2005; S. PACE, *Daniel*, The Smyth & Helwys Bible Commentary Series, Smyth & Helwys, Macon, Ga., 2008; J. HEE HAN, *Daniel's Spiel: Apocalyptic Literacy in the Book of Daniel*, New York, University Press of America, 2008.

⁶⁵ La ricostruzione è mia, basata sull'albero genealogico dei seleucidi in L. CAPDETREY, *Le pouvoir séleucide, territoire, administration, finances d'un royaume hellénistique (312-129 avant J. C.)*, Rennes, Presses Universitaires, 2007, p. 450.

⁶⁶ PAUSANIA, *Guida della Grecia*, a cura di D. Musti e L. Beschi, I: *L'Attica*, Milano, Fondazione Valla-Mondadori, 1982, pp. 39-41.

⁶⁷ Da Euridice Tolomeo I ebbe come figli Tolomeo Cerauno, Meleagro, Lisandra, Tolemaide; da Berenice ebbe Arsinoe II, Filotera, Teossena e Tolomeo II (il quale sposerà dapprima Arsinoe I, figlia di Lisimaco, e poi la propria sorella Arsinoe II). PAUSANIA, *Guida della Grecia*, I: *L'Attica*, cit., p. 284.



Nel dramma Tolomeo II si innamorerà della sorella Berenice e rischierà l'incesto. Il tema dell'unione tra Tolomeo II e la propria sorella è mutuato da Pausania, che documenta il matrimonio tra Tolomeo II e Arsinoe II. Se però per gli egizi l'unione coniugale tra fratelli non è peccato, per ragioni intuibili Minato è indotto invece a rivedere nel libretto la relazione tra i consanguinei: Tolomeo II crede di aver peccato con Berenice ma in verità è giaciuto con Anassandra che, di lui innamorata, ha ordito un inganno per possederlo. Ecco la versione di Pausania:

[7,1] Questo secondo Tolemeo, innamoratosi di Arsinoe che gli era sorella per parte di padre e di madre, la sposò, facendo così una cosa contraria al costume dei Macedoni, ma non a quello degli Egizi sui quali regnava. Uccise poi il fratello Argeo, che (a quanto si dice) complottava contro di lui; fu lui a riportare da Menfi i resti di Alessandro; uccise anche un altro fratello, un figlio di Euridice, avendo scoperto che tentava di sollevargli contro gli abitanti di Cipro. Maga, fratello di Tolemeo per parte di madre e incaricato dalla madre Berenice del governo di Cirene – Berenice aveva avuto questo figlio da Filippo, un macedone altrimenti sconosciuto, uno del popolo -, questo Maga, dunque, provocata la ribellione di Cirene contro Tolemeo, marciò contro l'Egitto.⁶⁸

La manipolazione più evidente relativa ai Seleucidi, come s'è detto, sta nella la fusione dei “due Antiochi”, Antioco I Sotér e Antioco II Theos, in un unico personaggio. Nel dramma Antioco I è innamorato di Berenice figlia di Tolomeo I (in realtà si tratta di Anassandra che veste i panni di Berenice, in quanto la vera Berenice sta rinchiusa nella torre col nome di Erinta) ma è promesso a Laodicea, sorella di Berenice. Secondo Minato è perciò Antioco I ad essere coinvolto nelle vicende di Laodicea e Berenice, e non Antioco II come invece vorrebbero le fonti.

La Laodice⁶⁹ citata da Giustino⁷⁰ (libro XV), congiunta ad Antioco generale di Filippo II, non coincide con il personaggio di cui narra Appiano. Anche quest'ultimo Antioco a sua volta non è identificabile con Antioco I.⁷¹ In Giustino ritroviamo il tema del dono della gemma, regalata secondo la leggenda da Apollo a Laodice, e secondo Minato da Antioco a Laodicea:

[4] Prima che scoppiasse la guerra fra Tolemeo, i suoi alleati e Antigono, improvvisamente Seleuco partito dall'Asia maggiore, si era aggiunto come nuovo nemico ad Antigono. 2. Anche di costui il valore fu celebrato e l'origine degna di meraviglia. 3. Giacché a sua madre Laodice, sposata ad Antioco, uomo illustre fra i generali di Filippo, sembrò in sogno di aver concepito per opera di Apollo 4. e, divenuta incinta, le parve di aver ricevuto dal dio, come ricompensa dell'unione, un anello nella cui gemma era incisa un'ancora. Le fu anche ordinato nel sogno di consegnare quel dono al figlio che avesse partorito.⁷²

L'originalità di *Antioco* risiede nella soluzione degli intrighi sentimentali. Se nei drammi precedenti la situazione più comune vede il ricomporsi delle coppie di amanti divise in esordio,⁷³ in *Antioco* la combinazione delle coppie così come proposta inizialmente si rivela fallimentare: Laodicea è promessa ad Antioco ma innamorata di Stesicrate e con questi riuscirà con l'inganno a congiungersi; Antioco è promesso a Laodicea, innamorato di Anassandra (creduta Berenice), e destinato infine a convolare a nozze con Berenice (creduta Erinta). Anassandra trama e riesce a possedere Tolomeo, innamorato a sua volta della Berenice di cui sopra. I motori degli intrighi sono Laodicea e Anassandra, le cui volontà si impongono a discapito di ogni prescrizione: con l'inevitabile scherno dei personaggi maschili.

⁶⁸ PAUSANIA, *Guida della Grecia*, I: *L'Attica*, cit., pp. 41-43.

⁶⁹ Secondo *A Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, a cura di W. Smith, London, John Murray, 1873, p. 718 (vol. 2) Laodice è moglie di Antioco fondatore della monarchia siriana.

⁷⁰ GIUSTINO, *Storie Filippiche*, a cura di L. Santi Amantini, libro XV, Milano, Rusconi, 1981, p. 317.

⁷¹ Giustino cita Antioco I figlio di Seleuco in XVII,2.

⁷² GIUSTINO, *Storie Filippiche*, libro XV, cit., p. 317.

⁷³ Cfr. cap. 3, *I drammi di Minato per Cavalli: le tecniche di scrittura e le convenzioni drammaturgiche*.

Elena (S. Cassiano, 1659)⁷⁴ presenta un intreccio più snello. Minato si riallaccia alla vicenda pre-omerica del rapimento di Elena da parte di Teseo. La fonte non è Omero, e della vicenda non si sa molto. Pausania dedica qualche passo al mito della Elena pre-omerica e al primo rapimento della fanciulla:

24, 10. In Una località chiamata Araino, c'è la tomba di Las con una statua sopra di essa. I nativi dicono che Las fu il loro fondatore e che fu ucciso da Achille, e che lo stesso Achille si spinse nel loro paese per chiedere a Tindareo la mano di Elena. A dire il vero, fu Patroclo ad uccidere Las, perché era lui il pretendente di Elena. Non è certo da considerare come una prova che Achille non chiese la mano di Elena, il fatto che egli non figurò nel *Catalogo delle donne* come uno dei pretendenti.

24, 11. ma è da considerare che all'inizio del suo poema Omero dice che Achille venne a Troia per compiacenza verso i figli di Atreo, e non perché fosse legato dai giuramenti che Tindareo aveva imposto; e nei *Giocchi* fa dire ad Antiloco che Odisseo è più vecchio di lui di una generazione, mentre Odisseo, narrando ad Alcino della sua discesa all'Ade, dice fra l'altro di aver voluto vedere Teseo e Piritoo, uomini di un'età precedente alla sua. Sappiamo però che Teseo rapì Elena, e così è del tutto impossibile che Achille sia stato un pretendente.⁷⁵

Gli altri frammenti che Pausania dedica al mito di Elena⁷⁶ riguardano principalmente l'edificazione di santuari a lei dedicati.⁷⁷

Il mito in questo caso parafrasa una tradizione diffusa nei riti d'iniziazione: la consuetudine prevede il simbolico rapimento della fanciulla dalla casa paterna e la sua consegna nelle mani di una donna esperta che la preparerà all'incontro con lo sposo.⁷⁸

Ben prima della venuta di Menelao e del ratto da parte di Paride, Elena è oggetto di un rapimento avvenuto in tenera età per opera di Teseo, attirato a Sparta dalla leggendaria bellezza della giovane. La fonte più attendibile è la *Vita di Teseo* di Plutarco, probabilmente conosciuta da Minato attraverso la volgarizzazione di Francesco Sansovino,⁷⁹ dalla quale trarrà spunto in seguito anche per la stesura di *Scipione Africano* (1664).⁸⁰

Secondo il mito, Teseo rapisce Elena, ancora bambina, mentre danza nel santuario della dea Artemide Orthia, per poi condurla in Attica dove l'avrebbe affidata alle cure della propria madre.⁸¹

Teseo approda a Sparta in età già matura: dopo l'abbandono di Arianna e la morte del padre egli riunisce gli abitanti dell'Attica in una città che chiama Atene. Viaggia fino al Ponto Eusino, combatte contro le amazzoni e le vince. Dall'unione con l'amazzone Antiope (Plutarco dubita che in realtà si tratti di Ippolita) nasce Ippolito. Diviene amico di Piritoo e partecipa con i Lapiti alla guerra contro i centauri. Infine, affascinati da Elena, Teseo e Piritoo giungono a Sparta per rapirla e stabiliscono che sarebbe stata la sorte a decidere chi dei due l'avrebbe posseduta. In seguito il fortunato avrebbe aiutato l'amico a procurarsi buone nozze a sua volta. Elena tocca a Teseo e questi la conduce ad Afidne per affidarla all'amico Afidno e alla propria madre. Dunque insieme a Piritoo raggiunge l'Epiro, dove

⁷⁴ ELENA. | DRAMA | PER MUSICA | NEL TEATRO A S. CASSANO, | Per L'Anno 1659. | All'Illustriss. & Eccellentiss. Sig. | ANGELO MOROSINI | Procurator di S. Marco. | In VENETIA, MDCLIX | Appresso Andrea Giuliani. | Con Licenza de' Sup. e Priu. | Si vende da Giacomo Batti in Frezaria.

⁷⁵ PAUSANIA, *Guida della Grecia*, a cura di D. Musti e M. Torelli, III: *La Laconia*, Milano, Mondadori, Fondazione Valla - Mondadori, 1991, pp. 151-153. Cfr. anche GAIO PLINIO SECONDO, *Storia naturale*, V, Mineralogia e storia dell'arte, 33-37, traduzioni e note di A. Corso, R. Mugellesi e G. Rosati, Torino, Einaudi, 1988, XXXIII,81; XXXIV,77; XXXV,17.

⁷⁶ Ibid. 15,3; 19,10; 22,1.

⁷⁷ Cfr. anche M. BETTINI, e C. BRILLANTE, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2002.

⁷⁸ Si veda anche M. DE GIORGIO, e C. KLAPISCH-ZUBER, *Storia del matrimonio*, Roma-Bari, Laterza, 1996.

⁷⁹ F. SANSOVINO, *Vita di Teseo*, in *Delle vite de gli huomini illustri greci, et romani*, di Plutarcho Cheroneo, tradotte da m. Francesco Sansovino, parte prima. In Venetia, appresso Vincenzo Valgrisi, 1563 (In Venetia, appresso Vincenzo Valgrisi, 1564). Le citazioni che seguono sono tratte da PLUTARCO, *Vite*, a cura di A. Traglia, I: *Teseo*, Torino, UTET, 1992, pp. 81-141.

⁸⁰ Cfr. Parte Seconda, cap. 2, *Scipione Africano* (1664): *fonti letterarie e analisi del dramma*.

⁸¹ PLUTARCO, *Teseo*, cit., pp. 81-141 e PAUSANIA, III: 19,9; 18,5. La versione di Stesicoro è un po' diversa: Elena, rapita già matura, fu poi ritrovata dai Dioscuri che avevano invaso l'Attica alla sua ricerca. In seguito al rapimento Elena generò una bambina che chiamò Ifigenia e che diede poi alle cure di Clitennestra.

tentano di rapire anche la figlia del re dei Molossi, il quale però riesce a uccidere Piritoo e imprigionare Teseo.

Intanto ad Atene Menesteeo, avversario di Teseo, sobilla il popolo contro quest'ultimo. Giungono nel frattempo anche i Tindaridi per chiedere la restituzione della sorella; saputo Elena in Afidne, vi si recano ed espugnano la città. La fine di Teseo è vicina: tornato ad Atene, egli domanda aiuto al re Licomede di Sciro per riportare l'ordine. Sfortunatamente quest'ultimo però preferisce ingraziarsi Menesteeo e ordina di gettare Teseo da un rupe.

Plutarco si sofferma dapprima sulla natura del rapporto tra Teseo e Ippolita, amore che precede il rapimento di Elena (e che, come tale, ricomparirà nel dramma):

[26,1] Teseo fece un viaggio per mare fino al Ponto Eusino, come raccontarono Filocoro ed altri, partendo con Eracle per la guerra contro le Amazzoni e come premio del suo valore ricevette Antiope. Ma i più [...] dicono che egli fece quel viaggio per conto proprio, dopo la spedizione di Eracle, e prese come prigioniera di guerra quell'amazzone.⁸²

[4] Gli Ateniesi, piombando dal Museo, ingaggiarono battaglia con le Amazzoni da questo lato. [...]

[5] Da questa parte essi furono violentemente respinti sino al santuario delle Eumenidi e dovettero ritirarsi davanti alle donne, ma attaccando dal Palladio, dell'Ardetto e dal Liceo, respinsero l'ala destra delle Amazzoni, fino al loro accampamento e molte ne uccisero. Dopo tre mesi, per intervento di Ippolita stipularono un trattato di pace. Clidemo infatti chiama l'amazzone convivente con Teseo non Antiope, ma Ippolita. [6] Alcuni dicono che costei, mentre combatteva al fianco di Teseo, venne uccisa da un dardo lanciato da Molpadia e che la colonna che si erge presso il tempio della Torre Olimpia è stata eretta in suo onore.⁸³

Teseo, ormai avanti negli anni, rapisce Elena ancora fanciulla. Minato mutua da Plutarco anche il tema dell'inscindibile amicizia tra Teseo e Piritoo:⁸⁴

[31,1] A cinquant'anni, secondo quanto racconta Ellanico, a un'età non più adatta per sposarsi, Teseo compì i fatti relativi a Elena. Perciò alcuni, volendo correggere quella che era la più grande accusa rivolta contro di lui, affermarono che non fu Teseo a rapire Elena, ma che questa fu portata via da Ida e che egli, presala in consegna, la custodì e non volle restituirla ai Dioscuri che la richiedevano; oppure dicono, per Zeus, che fu Tindaro stesso a consegnargliela, per paura che Enasforo, figlio di Ippocoonte, volesse prendere con la violenza Elena, la quale era ancora una bimba. [2] Ma la versione dei fatti più verosimile, quella che ha il maggior numero di prove in suo favore, è la seguente. Ambedue, Teseo e Piritoo, giunsero insieme a Sparta e avendo rapito la fanciulla che danzava nel tempio di Artemide Orthia, fuggirono. Poiché quelli che furono lanciati al loro inseguimento non riuscirono a star loro dietro oltre Tegea, essendo quelli ormai al sicuro e avendo traversato il Peloponneso, strinsero un patto: chi fosse stato designato dalla sorte avrebbe avuto Elena come sposa, ma avrebbe aiutato l'altro a procurarsi le nozze. [3] Tirarono a sorte secondo i patti stabiliti e la fanciulla toccò a Teseo, il quale la prese che non era ancora in età da marito e la condusse ad Afidne. Pose al suo fianco la madre e l'affidò ad Afidno, che era suo amico, con l'ordine di custodirla, tenendola nascosta agli altri. [4] Volendo poi restituire il favore a Piritoo, partì con lui alla volta dell'Epiro in cerca della figlia di Edoneo, re dei Molossi, il quale aveva posto alla moglie il nome di Persefone, alla figlia quello di Core e al cane quello di Cerbero, ingiungendo a tutti i pretendenti alla mano della figlia di misurarsi con questo: l'avrebbe avuta chi avesse vinto il cane. [5] Ma quando seppe che Piritoo e il suo amico non erano venuti come pretendenti alla mano della figlia, ma erano venuti per rapirla, li fece catturare: Piritoo lo fece uccidere subito dal cane, mentre Teseo lo fece chiudere in prigione.⁸⁵

Inoltre il dramma attinge da Plutarco il rapporto conflittuale tra Teseo e Menesteeo:

[32,1] Frattanto Menesteeo, figlio di Peteo, nipote di Orneo e pronipote di Eretteo, primo fra gli uomini – come dicono – dandosi ad adulare il popolo e a tener discorsi alla folla per ingraziarsela, sollevò ed eccitò i potenti, i quali già da lungo tempo erano avversi a Teseo e credevano che avesse tolto loro la signoria e il regno che ciascuno degli Eupatridi esercitava nel suo demo, quando raccolse tutti in un'unica città, trattandoli come sudditi e schiavi. Suscitava poi malcontento fra la moltitudine, insinuando che essi avevano avuto come sogno la libertà, ma di fatto erano stati privati della propria patria e religione per

⁸² PLUTARCO, *Teseo*, cit., p. 123.

⁸³ PLUTARCO, *Teseo*, cit., pp. 125-127.

⁸⁴ Nel dramma l'affinità tra i due amici è tradotta dal risalto conferito alle arie "a due": Minato ne impiega un numero davvero abbondante.

⁸⁵ PLUTARCO, *Teseo*, cit., pp. 131-133.

prestare obbedienza invece che ai vari, buoni e nobili re, a un solo despota, immigrato e straniero. [2] Mentre Menesteo si dava a quest'opera di sobillazione, un grande incentivo alla rivolta fu dato dalla guerra scoppiata al sopraggiungere dei Tindaridi. Alcuni storici affermano addirittura che quelli vennero per istigazione di lui. Da principio i Tindaridi si astennero da qualsiasi atto di violenza, ma richiesero la restituzione della sorella. [3] Avendo i cittadini risposto che essi non l'avevano né sapevano dove fosse stata lasciata, mossero guerra. Academo, allora, che in qualche modo era venuto a conoscere la cosa, indicò il suo nascondiglio in Afidne. [4] Perciò a lui, finché fu in vita, furono tributati onori da parte dei Tindaridi e poi, quando più volte gli Spartani invasero l'Attica e devastarono tutta la regione, si astennero dal toccare l'Accademia per riguardo ad Academo. [5] Dicearco dice che due arcadi, Echedemo e Marato, parteciparono alla spedizione a fianco dei Tindaridi e che dal primo di loro fu chiamata Echedemia quella che ora si chiama Accademia e dall'altro prese il nome il demo di Maratona, perché Marato, per obbedire a un responso dell'oracolo, si era volontariamente sacrificato dinanzi allo schieramento di battaglia. [6] Giunti dunque ad Afidne, i Tindaridi vinsero dunque in combattimento ed espugnarono la città. Dicono che ivi morisse Alyco, figlio di Scirone, che allora combatteva insieme coi Dioscuri e dicono che da lui prendesse il nome la zona del territorio di Megara chiamata Alyco, dove fu sepolto il suo corpo. [7] Erea scrive che Alyco morì nei pressi di Afidne per mano dello stesso Teseo. Testimonianza di ciò affrono i seguenti versi su Alyco:

Lui un giorno Teseo in Afidne dalle ampie contrade uccise mentre combatteva per Elena dalle belle chiome.

Non è verosimile però che Teseo stesso fosse presente quando con la presa di Afidne fu fatta prigioniera sua madre.⁸⁶

La vicenda di Elena e Teseo era certo nota alla cultura letteraria del Seicento. Natale Conte nella sua *Mythologiae* (Venezia 1658)⁸⁷ riserva un capitolo alla figura di Teseo, e cita più volte Plutarco e Pausania. Conte narra della vicenda di Teseo, della regina delle amazzoni e di Elena,⁸⁸ che in seguito al rapimento avrebbe generato un figlio e che, dopo il parto, avrebbe edificato un meraviglioso tempio a Lucina.⁸⁹ Ben altro riferisce Ovidio, secondo il quale Elena sarebbe riuscita a preservare la propria verginità. Così nelle *Heroides* Elena si rivolge a Paride:

Se il mio viso non appare triste all'aspetto e non seggo cupa, con le sopracciglia aggrottate, la mia rinomanza è famosa e finora ho scherzato senza ricevere nessuna accusa e nessun adulterio può vantarsi di me. Per questo più mi meraviglio della tua fiducia nell'impresa e del motivo che ti ha dato la speranza del mio letto. Forse perché mi ha fatto violenza Teseo, l'eroe discendente di Nettuno e, rapita una volta, ti sembro degna di essere rapita anche due? Sarebbe stata una colpa per me se fossi stata sedotta: ma dal momento che sono stata rapita, che cosa dovevo fare se non una resistenza passiva? Egli tuttavia non ottenne il frutto desiderato dall'impresa: io tornai senza avere subito nulla: ebbi soltanto paura. Solo pochi baci riuscì a strapparmi, audace, benché mi opponessi: di più non ha avuto nulla di me.⁹⁰

È possibile che la vicenda fosse conosciuta anche attraverso la versione del Boccaccio, abbastanza fedele a quella ovidiana:

XXXVII. *Elena, sposa del re Menelao.*

[...] Richiamato da questa meravigliosa bellezza, Teseo prima degli altri venne da Atene in Laconia e rapì audacemente la vergine in tenera età, mentre stava giocando, secondo il costume del luogo, nella palestra. Nulla più che pochi baci poté strappare alla fanciulla; ma ugualmente impresse qualche marchio di disonore alla sua verginità. Fu poi restituita ai fratelli, che la richiedevano, da Elettra, madre di Teseo, o, come altri vogliono, da

⁸⁶ PLUTARCO, *Teseo*, cit., pp. 133-135.

⁸⁷ Natale Conti's *Mythologiae*, vol. 2, a cura di J. Mulryan and S. Brown, ACMRS, Tempe, Arizona, 2006, p. 265 e sgg.

⁸⁸ Natale Conte rimanda al libro IX di Strabone.

⁸⁹ Conte nomina in seguito anche i Dioscuri, venuti in Atene per salvare la sorella. Cfr. Natale Conti's *Mythologiae*, cit., pp. 629, 731. Cfr. anche PAUSANIA, *Guida della Grecia*, a cura di D. Musti e M. Torelli, II: *La Corinzia e l'Argolide*, Milano, Fondazione Valla - Mondadori, 1986, p. 119.

⁹⁰ OVIDIO, *Epistulae herodiam*, XVII: *Elena a Paride*, in *Opere di Publio Ovidio Nasone*, a cura di A. della Casa, I, p. 389, vv. 17-30, Torino, UTET, 1982.

Proteo, re dell'Egitto, durante l'assenza di Teseo. Finalmente, pervenuta ad età da marito, fu sposata al re di Sparta, Menelao, e gli diede un'unica figlia, Ermione.⁹¹

A distanza di cinque anni da *Elena*, Minato concepisce una trilogia incentrata su alcuni tra i più noti episodi della Roma repubblicana. L'obiettivo è evidentemente quello di glorificare le origini di Venezia quale erede di Roma e Troia.⁹² I drammi celebrano le vicende di alcuni tra gli eroi più noti della storia romana: *Scipione Africano*⁹³ (SS. Gio. e Paolo, 1664), *Mutio Scevola* (S. Salvatore, 1665) e *Pompeo Magno* (S. Salvatore, 1666).⁹⁴

L'esemplarità della condotta che gli eroi romani esibiscono nelle proprie imprese è assunta a esempio di virtù; il valore intrinseco del soggetto predispone la scena a un clima di generale esaltazione in cui il drammaturgo sceglie di non esaltare soltanto le virtù del protagonista, ma di celebrare invece la rettitudine di ognuno dei personaggi meritevoli, si tratti financo degli antagonisti.⁹⁵ Quest'aura di diffusa integrità morale è evidente in *Mutio Scevola* (S. Salvatore, 1665),⁹⁶ che non valorizza soltanto le virtù dell'eroe eponimo ma anche il coraggio del deuteragonista Orazio Cocle e l'audacia della protagonista femminile, Valeria, figlia di Publicola.

Gli eventi cui partecipano Orazio Cocle⁹⁷ e Scevola sono tramandati dalla *Vita di Publicola* di Plutarco⁹⁸ e dalla *Storia di Roma* di Tito Livio.⁹⁹ Piuttosto che esordire decantando le virtù di Scevola, Minato preferisce dar risalto all'eroismo di Orazio. La storia testimonia il ruolo di primo piano che Roma

⁹¹ G. BOCCACCIO, *De mulieribus claris*, cit., p. 149.

⁹² Cfr. I. FENLON, *The Ceremonial City: History, Memory and Myth in Renaissance Venice*, New Haven-London, Yale University Press, 2007; W. OSTHOFF, *Maschera e Musica*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», I, 1967-1968, pp. 16-44; G. MORELLI, *La Musica, in Storia di Venezia*, VIII: *La Venezia barocca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, pp. 239-305; ID., *Il filo di Poppea: il soggetto antico-romano nell'opera veneziana del Seicento, Osservazioni*, in *Venezia e la Roma dei Papi*, Milano, Electa, 1987, pp. 245-274; P. FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003; J. GLOVER, *Cavalli*, London, Batsford, 1978, p. 46.

⁹³ All'analisi delle fonti di *Scipione Africano* è dedicato un capitolo a parte. Cfr. Parte Seconda, cap. 2, *Scipione Africano (1664): fonti letterarie e analisi del dramma*.

SCIPIONE | AFFRICANO | DRAMA PER MUSICA | Nel Teatro a SS. Gio: e Paolo | L'Anno 1664. | DEDICATO | All'Illustriss. & Eccellentiss. Sig. | D. LORENZO ONOFRIO | COLONNA | PRENCIPE ROMANO. | Grande di Spagna di prima Classe, | Gran Contestabile del Regno | di Napoli, &c. | IN VENETIA, M.DC. LXIV. | Per Steffano Curti, e Franc. Nicolini. | Con Licenza de' Superiori.

La dedica a Don Lorenzo Onofrio Colonna, principe romano e grande di Spagna, vorrebbe esaltare l'illustre discendenza della famiglia Colonna. Il motivo encomiastico tornerà in *Pompeo Magno* (1666) nella dedica a Maria Mancini Colonna. Cfr. E. R. RUTSCHMAN, *The Minato-Cavalli Operas: The Search for Structure in libretto and Solo Scenes*, Ph.D. diss., University of Washington, 1979, p. 117.

POMPEO | MAGNO. | DRAMA PER MUSICA | Nel Teatro a S. Salvatore | Per l'Anno 1666. | DEDICATO | A Madama Illustriss. & Eccellentiss. | D. MARIA MANCINI | COLONNA, | Principessa Romana, Duchessa | di Tagliacozzo, &c. | IN VENETIA, MDCLXVI. | Per Francesco Nicolini in Spadaria. | Con Licenza de' Superiori, e Priuilegio.

⁹⁴ Proprio in questi anni Minato assume incarichi di tipo gestionale al teatro S. Salvatore. A partire da questo momento la produzione letteraria, da sporadica e occasionale, si regolarizza e si intensifica.

⁹⁵ Si veda in *Muzio Scevola* la generosità manifestata da Porsenna, nemico di Roma, alla fine del dramma (III,19), quando cede a Muzio l'amata Valeria.

⁹⁶ Riprese: Bologna 1665, Wolffenbüttel 1692, Roma 1695, Napoli 1698, Torino 1700, Vienna 1710. Per la fortuna del *Muzio Scevola* si veda H. S. POWERS, *Il "Mutio tramutato": Sources and Libretto*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di M. T. Muraro, Firenze, Olschki, 1976, pp. 227-258.

⁹⁷ Orazio è chiamato Coclite a causa della perdita di un occhio che Dionigi di Alicarnasso suppone avesse perduto in battaglia (*Antichità romane* V,23,2). Narra Polibio (VI,55,1-4) che Coclite è ferito e ucciso, mentre secondo Livio il guerriero ritorna sano e salvo. Così facendo Livio pone l'accento sul favore divino di cui l'eroe godrebbe. Nella *Storia naturale* (XXXIV, 29) Plinio ricorda che la prima statua eretta in Roma per onorare un eroe fu proprio quella di Orazio Coclite.

⁹⁸ PLUTARCO, *Vite*, a cura di A. Traglia, I: *Publicola*, Torino, UTET, 1992, pp. 305-351.

⁹⁹ TITO LIVIO, *Storia di Roma dalla sua fondazione*, a cura di C. Moreschini, vol. I, libri I-II, Milano, Rizzoli, 6ª ed., 1993. Cfr. anche DIONISIO DI ALICARNASSO, *Storia di Roma Arcaica*, a cura di F. Cantarelli, libro V, Milano, Rusconi, 1984, pp. 395-480.

conferisce a Orazio quando viene scelto per consacrare il tempio sul Campidoglio. In quell'occasione l'eroe è messo a dura prova da un inganno ordito per distoglierlo dal solenne incarico: durante la funzione viene comunicato a Orazio il decesso improvviso del figlio (nel dramma Orazio patirà invece il rapimento della moglie Elisa e della figlia Vitellia):

[4] Essendo Publicola necessariamente impegnato in un'operazione militare, i patrizi con loro deliberazione condussero Orazio sul Campidoglio a consacrare il tempio, consapevoli che se Publicola fosse stato presente, il loro voto non sarebbe prevalso. [5] Ma alcuni dicono che fatta l'estrazione a sorte, dei due consoli Publicola venne designato per il comando di una spedizione militare e Orazio per la consacrazione. È possibile però arguire come andassero i fatti da quello che avvenne durante la consacrazione. [6] Essa si svolse alle Idi di Settembre, giorno che coincide col plenilunio del mese di Metageitnion. Il popolo era tutto riunito sul Campidoglio e Orazio, fattosi silenzio, dopo aver compiuto altre cerimonie, ponendo le mani sulla porta, secondo rituale, pronunciò la formula della consacrazione, quando Marco, fratello di Publicola, che se ne stava da lungo tempo presso la porta cercando il momento propizio: – o console – gridò – tuo figlio è morto di malattia al campo. – [7] Questa notizia sconvolse tutti quelli che l'udirono, ma Orazio, per nulla turbato, rispose soltanto: - Gettate il suo cadavere dove volete, perché io non prendo il lutto. – E continuò il resto della cerimonia della consacrazione. [8] La notizia non era vera, ma Marco aveva mentito per distogliere Orazio dalla cerimonia. Ammirabile pertanto quell'uomo per la sua fermezza, sia che in un attimo avesse compreso l'inganno, sia che la notizia fosse da lui creduta e non l'avesse turbato.¹⁰⁰

Livio offre un'immagine più aggressiva del Coclite, che può aver ispirato la scena d'esordio del dramma minatiano:

[2,10] Poiché il nemico era ormai vicino, ognuno per proprio conto si trasferì dalla campagna in città; e la città fu cinta di difese. Alcuni punti apparivano ben protetti dalle mura, altri dall'ostacolo che creava il Tevere; per poco, invece, il ponte Sublicio non consentiva il passaggio ai nemici, se non fosse stato per un uomo solo, Orazio Coclite: tale sostegno ebbe quel giorno la fortuna di Roma. Costui, che per caso si trovava di guardia sul ponte, avendo visto occupare il Gianicolo con un assalto improvviso e i nemici scendere di lassù a precipizio, mentre i suoi, sgomenti, abbandonavano tumultuosamente le armi e le fila, trattenendoli a uno a uno, parandosi innanzi a loro e chiamando a testimoni gli dèi e gli uomini, gridava che era inutile ch'essi fuggissero dopo aver abbandonato il posto; se avessero passato il ponte e se lo fossero lasciato alle spalle, ben presto ci sarebbero stati più nemici sul Palatino e sul Campidoglio che non sul Gianicolo. Perciò li esortava, li incitava a distruggere il ponte col ferro, col fuoco, con ogni mezzo possibile: lui avrebbe sostenuto l'impeto dei nemici, per quanto poteva resistere una persona sola. Si lanciò quindi verso la testa del ponte e, chiaramente riconoscibile, tra quelli che mostravano le spalle ritirandosi dal combattimento, per aver volto le armi ad ingaggiare battaglia a corpo a corpo, col suo stesso prodigioso coraggio stupì i nemici. [...] Quindi, volgendo gli occhi truci e minacciosi sui capi etruschi, ora li sfidava ad uno ad uno, ora li rimbrottava tutti: schiavi di re superbi, immemori della propria libertà venivano a combattere quella degli altri. Essi esitarono un poco, mentre si guardavano l'un l'altro in attesa di attaccare battaglia; poi il sentimento dell'onore li spinse a combattere, e con alte grida da ogni parte scagliarono dardi contro quel solo nemico. Ma poiché questi s'erano conficcati tutti quanti nello scudo ch'egli opponeva, ed egli restava ben piantato sul ponte continuando a difenderlo con la stessa fermezza, già s'accingevano a scacciare a forza l'eroe, quando sia il fragore del ponte distrutto sia le grida che si levavano dai Romani in segno di giubilo per aver compiuto l'opera trattennero per l'improvviso terrore l'assalto. Allora Coclite: "Padre Tiberino" esclamò "ti prego devotamente di accogliere con propizie acque queste armi e questo soldato!". E così, armato com'era, si gettò nel Tevere, e sotto una fitta pioggia di dardi nuotò incolume fino ai suoi, dopo aver osato un'impresa che presso i posteri avrebbe ottenuto più fama che credito. [...].¹⁰¹

Minato mutua da Plutarco il tema della guerra tra romani ed etruschi e la richiesta d'aiuto avanzata da Tarquinio a re Porsenna:

[16,1] Tarquinio, dopo la grande battaglia in cui perse anche il figlio nel duello contro Bruto, si era rifugiato a Chiusi e si era recato supplice da Lara Porsenna, un uomo che aveva una grandissima potenza fra i re d'Italia e che sembrava un uomo animato da nobili ambizioni: questi gli promise che l'avrebbe aiutato. [2] Per prima cosa mandò a Roma ambasciatori con l'ingiunzione di accogliere Tarquinio. Ma poiché i romani non ubbidirono,

¹⁰⁰ PLUTARCO, *Publicola*, cit., pp. 333-335.

¹⁰¹ TITO LIVIO, *Storia di Roma dalla sua fondazione*, cit., pp. 389-393.

Porsenna dichiarò loro guerra preannunciando il tempo e il luogo in cui avrebbe attaccato, e mosse con gran forza.¹⁰²

Muzio, deciso a uccidere Porsenna, si avventura da solo in campo nemico. Giunto nella sala reale egli non riesce a identificare il re, e per errore colpisce un soldato. Conscio del fallo l'eroe decide di punire personalmente la mano incapace e, di fronte a Porsenna, sacrifica la propria destra poggiandola coraggiosamente su un braciere appena fatto preparare per il rito. *Muzio Scevola* riprende l'episodio, centrale nella narrazione di Plutarco, così come il riferimento all'incapacità¹⁰³ di riconoscere Porsenna una volta giunto in campo nemico.¹⁰⁴

[2] L'episodio di Muzio è narrato da molti scrittori in modo diverso, ma bisogna che anche noi lo raccontiamo nella versione per noi più attendibile. Muzio era un uomo eccellente in ogni virtù, ma ottimo in quelle di guerra. Avendo deciso di uccidere Porsenna, entrò negli accampamenti Etruschi in divisa etrusca e parlando la loro stessa lingua. [3] Girovagò intorno alla tribuna dove con altri era seduto il re, che egli però non conosceva con certezza. Temendo di chiedere di lui, sguainata la spada, uccise quello che tra coloro che eran seduti pensava fosse con maggiore probabilità il re. [4] Fu arrestato sul fatto e interrogato. C'era lì un braciere acceso che era stato portato per Porsenna, il quale si apprestava a fare un sacrificio: Muzio vi stese sopra la mano destra e stette immobile lasciando che la sua carne bruciasse mentre teneva gli occhi fissi su Porsenna, con un'espressione del volto sprezzante e immobile, finché il re, preso da ammirazione, lo lasciò andare e gli restituì la spada porgendogliela dalla tribuna. [5] Quegli la prese protendendo il braccio sinistro. Dicono che per questo gli sia stato dato il soprannome di «Scevola», che vuol dire per l'appunto «mancino». E poi rispose al re di aver vinto la paura suscitata in lui da Porsenna, ma di essere stato vinto dalla sua generosità, e che per gratitudine gli svelava quello che non avrebbe mai detto neppure sotto tortura: [6] Trecento uomini ci sono – egli disse – che hanno preso la stessa mia risoluzione e si aggirano nel campo in cerca del momento opportuno. Io sono stato scelto dalla sorte e ho tentato, ma non mi adiro per la sfortuna, avendo mancato il colpo su di un uomo nobile e degno di essere più amico che nemico dei romani. – [7] Udite queste parole, Porsenna prestò loro fede, ed ebbe più caro venire a un accordo coi Romani, non tanto, a me sembra, per paura dei trecento congiurati, quanto per la meraviglia e l'ammirazione del coraggio e del valore dei Romani. [8] Quest'eroe tutti gli storici chiamano concordemente Scevola, ma Atenodoro, figlio di Sandone, nell'opera da lui dedicata a Ottavia, sorella di Cesare, afferma che si chiamava Postumo.¹⁰⁵

¹⁰² PLUTARCO, *Publicola*, cit., p. 377.

¹⁰³ Una minima variante: Minato cambia in un dardo la spada alla quale secondo Plutarco Scevola sarebbe ricorso per sferrare l'attacco (I,19).

¹⁰⁴ R. M. Ogilvie sostiene che l'attuale versione della vicenda di Scevola sarebbe frutto di una ricostruzione risalente al III secolo sotto influsso di alcune leggende greche. L'accesso al campo nemico sotto mentite spoglie non sarebbe altro che un adattamento romano della leggenda di Codro. Secondo quanto apprendiamo da Dionigi di Alicarnasso (*Antichità Romane* V,25,4) Muzio avrebbe avuto infatti il *cognomen* di Cordus o Kodros. La versione ha caratteri meno eroici rispetto alla leggenda: si tramanda che la congiura sarebbe stata dibattuta a cospetto del senato romano e che Muzio parlava etrusco.

¹⁰⁵ PLUTARCO, *Publicola*, cit., pp. 339-341. Cfr. anche VALERIO MASSIMO, *Fatti e detti memorabili*, a cura di L. Canali, Milano, Medusa, 2006, p. 31: «Libro III | *Della sopportazione* | [...] Muzio, mal sopportando che Porsenna, re degli Etruschi, tormentasse la nostra città con una guerra lunga e gravosa, armato di spada entrò furtivamente nell'accampamento nemico e tentò di uccidere Porsenna mentre stava compiendo un sacrificio. Colto tuttavia sul fatto, proprio mentre stava per compiere quel gesto parimenti coraggioso e dettato dall'amor patrio, non nascose i motivi di quella sua presenza; e, con straordinaria sopportazione, dimostrò il proprio disprezzo del dolore fisico: quasi con odio – credo – per la sua mano destra, che egli non aveva potuto usare per uccidere il re, la pose infatti su un braciere, lasciando che il fuoco la divorasse. Certamente mai gli dèi immortali assistettero con occhi più attenti a un sacrificio celebrato sugli altari. Muzio costrinse così il re, dimentico del pericolo corso, a mutare il desiderio di vendetta in ammirazione; infatti: “Torna dai tuoi” disse “o Muzio, e riferisci loro che ho salvato la tua vita anche se tu hai attentato alla mia”. E quello, senza adulare la clemenza del re, tornò a Roma più triste per la salvezza di Porsenna che lieto della propria, ed ebbe a titolo di gloria eterna il soprannome di Scevola.»

Così recita Livio a proposito della volontà di Muzio di entrare nel campo nemico: «[...] ma poi, temendo che, se vi fosse andato senza il consenso dei consoli e all'insaputa di tutti, gli potesse capitare d'essere sorpreso dalle sentinelle romane e trattenuto come disertore, accusa che la presente condizione della città avrebbe avvalorato, si presentò al Senato. “Senatori” egli disse “voglio attraversare il Tevere ed entrare, se mi riesce, nell'accampamento dei nemici, ma non per far preda né per vendicare a mia volta le loro devastazioni: ho in animo di compiere un'impresa più grande, se gli dèi mi assistono”». Cfr. TITO LIVIO, *Storia di Roma dalla sua fondazione*, cit., pp. 395-399.

In seguito agli accordi presi tra i romani e gli etruschi, a Porsenna viene consegnata tra gli altri ostaggi anche Valeria, figlia del console Publicola:

[18,1] Publicola stesso d'altronde, giudicando Porsenna come assai degno di divenire amico e alleato della città di Roma e non un così pericoloso nemico, non rifuggì dal sottoporre al suo arbitrato la contesa con Tarquinio e coraggiosamente più volte invitò questo a presentarsi in giudizio, per dimostrare che egli era un uomo quanto mai malvagio e che giustamente era stato privato del regno. [2] Ma avendo Tarquinio risposto in maniera assai tracotante che non avrebbe assunto nessuno come arbitro e minimamente Porsenna, dato che egli da alleato stava passando dall'altra parte, Porsenna si adontò e condannò Tarquinio. Nello stesso tempo, a seguito delle preghiere di suo figlio Arrunte, il quale perorava la causa dei Romani, conchiuse la guerra con questi a condizione che evacuassero quella parte dell'Etruria che avevano occupato, restituissero i prigionieri e si riprendessero i loro disertori. [3] A garanzia dell'osservanza di questi patti i Romani consegnarono come ostaggi 10 giovani fanciulle, fra cui v'era anche Valeria, figlia di Publicola.¹⁰⁶

Secondo Plutarco Valeria fugge dal campo nemico (episodio del quale Minato non ignora le notevoli potenzialità spettacolari) insieme a un gruppo di fanciulle. Tra queste v'è Clelia, che attraversa il Tevere a cavallo incitando le compagne.¹⁰⁷ È evidente che per Plutarco Valeria e Clelia sono due figure distinte, figure che Minato fonde in un unico personaggio:¹⁰⁸ delle due, nel dramma sopravvive soltanto l'identità di Valeria, ostaggio di Porsenna, la quale attraversa il Tevere a cavallo proprio come secondo le fonti avrebbe fatto Clelia.

[19,1] Mentre si espletavano queste trattative e Porsenna per la fiducia che nutriva già smobilitava le apparecchiature di guerra, le fanciulle dei Romani scesero a fare un bagno là dove la riva del fiume piegandosi con una curva a forma di mezzaluna offriva in modo speciale tranquillità e calma delle onde. [2] Poiché non vedevano nessuna guardia né alcuno che potesse passare lì se non nuotando, furono prese dal desiderio di fuggire a nuoto gettandosi nella corrente, sebbene forte, e nei suoi gorghi profondi. Dicono alcuni che una di loro, di nome Clelia, traversasse il fiume a cavallo, esortando e incitando le altre, che nuotavano. [3] Dopo che si presentarono sane e salve da Publicola, questi non fu preso né da ammirazione né da simpatia per loro, ma rimase infastidito per il gesto compiuto, in quanto egli sarebbe sembrato inferiore a Porsenna per lealtà e l'audacia delle fanciulle sarebbe apparsa causata da un atto fraudolento da parte dei Romani. [4] Perciò le prese e le rimandò da Porsenna. Ma della cosa ebbe in precedenza sentore Tarquinio e avendo teso un'imboscata alla scorta che riconduceva le fanciulle, l'assalì con un numero maggiore di forze al guado del fiume. [5] Tuttavia quelli si difesero e la figlia di Publicola, Valeria, spingendosi in mezzo ai combattenti, riuscì a fuggire: tre servi, lanciandosi dietro di lei la salvarono. [6] Essendo le altre rimaste, non senza pericolo, in mezzo ai combattenti, Arrunte, il figlio di Porsenna, venuto a conoscenza della cosa, corse velocemente a portar loro aiuto e, messi in fuga i nemici, salvò i Romani. [7] Come Porsenna vide le fanciulle ricondotte al suo cospetto, volle sapere chi era stata l'autrice dell'impresa e aveva incitato le altre. Quando gli fu fatto il nome di Clelia, si rivolse a lei con volto benevolo e raggianti e fatto venire dalle scuderie reali un cavallo convenientemente bardato, gliene fece dono. [8] Questo fatto viene addotto come prova da coloro i quali dicono che fu Clelia sola a passare il fiume, a cavallo. Altri però negano ciò, ma ritengono che il re etrusco volle onorare il coraggio virile della fanciulla. Chi per la Via Sacra sale sul Palatino vede ergersi una statua equestre di lei, che alcuni però dicono non esser di lei, ma di Valeria.¹⁰⁹

¹⁰⁶ PLUTARCO, *Publicola*, cit., pp. 341-343.

¹⁰⁷ Della celebre storia di Clelia esistevano differenti versioni: secondo Virgilio (*Eneide* VIII,651) Clelia avrebbe attraversato a nuoto il Tevere dopo essersi liberata dai nodi che la tenevano prigioniera. Bayet osserva che la leggenda sarebbe nata diversamente dal racconto di Virgilio e che la fanciulla avrebbe attraversato il Tevere con un cavallo donato dallo stesso Porsenna. Non anteriormente al IV secolo esisteva a Roma una statua equestre di donna, distrutta inseguito a un incendio nel 30 a.C. Gli studiosi suppongono che inizialmente la statua rappresentasse una divinità (*Venus equestris?*) e solo successivamente sarebbe stata identificata con Clelia.

¹⁰⁸ Questo espediente è abbastanza diffuso nei drammi di Minato sia in riferimento ai personaggi (si veda in *Antioco* la fusione di Antioco I e Antioco e II in un unico personaggio, ivi pp. 35-36) sia a proposito dei luoghi del dramma (in *Scipione Africano* Cartagine Nuova e Cartagine d'Africa sono accorpate in un'unica ideale città. Si tratta di una delle più evidenti infrazioni delle unità aristoteliche) Cfr. Parte Seconda, cap. 2, *Scipione Africano* (1664): *fonti letterarie e analisi del dramma*.

¹⁰⁹ PLUTARCO, *Publicola*, cit., pp. 343-345.

Nella versione di Livio, Valeria non è nominata. È però riportato l'episodio di Clelia che attraversa il Tevere a nuoto, e non a cavallo come vorrebbe invece Plutarco. Ciò indurrebbe a considerare Plutarco fonte primaria di Minato.

Vedendo che si tributavano tali onori al coraggio, anche le donne si sentirono incitate a compiere atti di eroismo per la patria, e Clelia, una delle fanciulle date in ostaggio, volendo il caso che gli accampamenti degli Etruschi fosse situato non lontano dalla riva del Tevere, eluse le sentinelle, passò a nuoto il Tevere tra una pioggia di dardi nemici guidando la schiera delle fanciulle, e le ricondusse in salvo a Roma dai loro parenti. Quando ciò fu riferito al re, in un primo tempo, acceso d'ira, egli mandò dei parlamentari a Roma per chiedere la restituzione di Clelia: delle altre poco gl'importava; ma poi, tratto all'ammirazione, disse che quell'impresa era superiore a quelle di un Coclite e di un Muzio, e lasciava capire che, mentre se non gli veniva riconsegnato l'ostaggio avrebbe considerato rotto il trattato, l'avrebbe invece rimandato illeso ed incolume se gliel'avessero riconsegnato. Si tenne fede ai patti da entrambi le parti: i Romani, secondo il trattato, restituirono il pegno di pace, e presso il re etrusco il coraggio fu non soltanto rispettato, ma anche onorato; egli lodò la fanciulla e disse che le donava la metà degli ostaggi: scegliesse lei stessa quelli che voleva. Furono condotti tutti davanti a lei, e si dice ch'ella abbia scelto i fanciulli, perché s'addiceva alla sua giovane età, e per consenso degli ostaggi stessi era cosa lodevole, che fossero di preferenza liberate dal nemico quelle persone che per la loro età si trovavano maggiormente esposte alle offese. Ristabilita la pace, i Romani premiarono quest'atto di coraggio, nuovo in una donna, con un nuovo genere d'onore: con una statua equestre; in capo alla via Sacra fu innalzata una statua che rappresentava una fanciulla a cavallo.¹¹⁰

Anche la poesia del Petrarca potrebbe rappresentare un motivo d'ispirazione.¹¹¹ Nei *Trionfi* il poeta dedica alcuni versi alle virtù di Scevola e Orazio Coclite in riferimento alla vittoria riportata contro gli etruschi sul ponte Sublicio:

[...]
Eravi quei che 'l re di Siria cinse
d'un magnanimo cerchio, e co la fronte
e co la lingua a sua voglia lo strinse,
e quel ch'armato, sol, difese un monte
onde poi fu sospinto, e quel che solo
contra tutta Toscana tenne un ponte;
e quel che in mezzo del nemico stuolo
mosse la mano indarno, e poscia l'arse,
sì seco irato che no senti il duolo [...]
(PETRARCA, *Trionfo della Fama* I, vv. 76-84)¹¹²

Anche il Marino eleva le figure di Orazio Coclite e Muzio Scevola ad emblema di coraggio. Nella *Galeria* tributa a Orazio tre madrigali ispirati al celebre episodio del ponte Sublicio (col quale tra l'altro Minato sceglie di aprire il dramma) e all'incredibile eroismo di Orazio, capace di respingere da solo un intero esercito:¹¹³

¹¹⁰ TITO LIVIO, *Storia di Roma dalla sua fondazione*, cit., pp. 399-401.

¹¹¹ Alla luce dei dati attuali non è possibile ricostruire un'ipotetica biblioteca di Minato. Per la materia affrontata e alcuni testi di riferimento si veda A. NOE, *Nicolò Minato: Werkverzeichnis*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 2004.

¹¹² F. PETRARCA, *Rime e Trionfi*, a cura di F. Neri, 2^a ed. a cura di E. Bonora, Torino, UTET, 1960, pp. 573-574.

¹¹³ A ben vedere nella *Galeria* del Marino compare almeno un madrigale per ogni eroe al quale Minato dedica un dramma. Non è possibile ignorare l'influenza che ebbe questo testo, così diffuso, sulla creatività di Minato. Probabilmente è stata proprio l'opera del Marino a fornire i primi spunti al poeta.

[26] *Orazio Coclite.*

Trónchisi incontro a le Toscane spade
la curva mole, che su 'l fiume inarca
il passo onde si varca;
ché s'a l'alta cittade
distrutto un ponte cade,
saprò, franco Architetto,
un muro edificar di questo petto.
(*La Galeria*, cit., p. 90)

[26a.] *Orazio Coclite.*

Qual Dio? qual Dio? qual Nume,
coraggioso Romano,
fu teco allor che 'n su 'l sanguigno fiume
tant'armi rintuzzò con la tua mano?
Chi pose alma divina in corpo umano?
E da cui ti fu dato
ch'al tuo celeste ardir cedesse il Fato?
Ritraggi, o Re Toscano,
l'insegne omai dal combattuto ponte.
Tu hai a fronte un solo Guerriero
uno essercito intero.
(*La Galeria*, cit., p. 91)

[26b] *Orazio Coclite.*

“Ché la mia Roma amata
abbia a te stesso, ed abbi a me serbata,
questo è quanto a te dar premio poss'io”,
disse il Tebro ad Orazio, “Orazio mio.
A la patria diletta,
ch'al trionfo t'aspetta,
renderti, quasi caro e ricco dono,
salvo con l'onda, e celebre col suono”.
(*La Galeria*, cit., p. 91)

I madrigali dedicati alla figura di Scevola rievocano l'eccezionale sacrificio compiuto a cospetto di Porsenna:¹¹⁴

[27] *Muzio Scevola.*

Soffri, soffri la fiamma,
premio dal fier Porsenna a te dovuto:
ma sappia, e creda (e tu mia man gliel giura)
ch'egli devesse questa medesima arsura
per te dianzi sentire
che vede or te soffrire.
Io volentier ti perdo, e ti rifiuto,
che se non fosti de la patria mia,
né mia vo' che tu sia.
Mia sarà ben la palma:
vincerò senza man, vivrò senz'alma.
(*La Galeria*, cit., p. 91)

[27a] *Muzio Scevola.*

“Destra non ti doler”, Muzio dicea
mentre il suo fiero errore
correggea con l'ardore:
“così placato il Ciel, me vendicato,
il nemico espugnato
e la patria col foco (al foco accesa)
e dal foco e dal ferro avrai difesa.”
(*La Galeria*, cit., p. 92)

Pompeo Magno (S. Salvatore, 1666) conclude la serie dei tre drammi per Cavalli dedicati alla Roma antica. Pompeo trionfa dopo le guerre mitridatiche; tra gli schiavi che conduce a Roma è anche Issicratea, consorte di Mitridate, il quale invece riesce a fuggire. Mitridate, incognito, segue Pompeo a Roma in cerca di un'occasione per ucciderlo. Compiuti gli obblighi militari, Pompeo dichiara il proprio amore a Giulia, figlia di Cesare già promessa a Servilio e di lui innamorata.

La fonte è ancora una volta Plutarco:¹¹⁵ la vita di *Pompeo*. Nella prima parte del tomo Plutarco considera i primi quarant'anni di vita dell'eroe e gli eventi fino alla vittoria su Mitridate, narra del primo trionfo seguito alla campagna in Africa e del secondo dopo l'intervento in Spagna. In seguito alla campagna contro i pirati e alla guerra mitridatica (66-63 a.C.) Pompeo torna dall'oriente, vincitore assoluto. Dopo il divorzio dalla prima moglie Mucia, Pompeo sposa la figlia di Cesare, Giulia (ca. 46), un'unione che sigla l'alleanza con lo stesso Cesare.¹¹⁶

Plutarco testimonia lo scontro tra Pompeo e Mitridate:¹¹⁷

¹¹⁴ Un terzo ricorre nei *Capricci: Statua di Muzio a cui era caduta la mano*: «La man di MUZIO errante, | che 'ntrepida nell'atto | vie più di carne che di marmo al duolo | fu stabile e costante, | lasciando il corpo intatto | rotta han gli anni voraci, e sparsa al suolo. | O dente di diamante, | e che duro lavoro hai tu disfatto! | Quel che non poté 'l foco, il Tempo ha fatto.» (*La Galeria*, cit., p. 310.)

¹¹⁵ PLUTARCO, *Vite*, a cura di A. Traglia, VI: *Pompeo*, Torino, UTET, 1998, pp. 557-711.

¹¹⁶ Si ritiene che fonte di Plutarco fosse Asinio Pollione, citato dallo stesso Plutarco (72,4). Pollione è autore di un'opera perduta relativa agli episodi corsi dagli anni Sessanta fino alla battaglia di Azio (31 a.C.).

¹¹⁷ Per gli episodi della guerra mitridatica cfr. anche *Le storie romane di Appiano Alessandrino*, libro siriano, cit., p. 561 e sgg. Anche sul sito:

<<http://books.google.it/books?id=uYMVAAAAQAAJ&pg=RA1-PA363&lpg=RA1-PA363&dq=appiano+libro+siriaco&source=bl&ots=->

[32,1] Poi Lucullo se ne andò, mentre Pompeo con tutta la flotta mise sotto sorveglianza il mare fra la Fenicia e il Bosforo e poi egli stesso marciò contro Mitridate, che aveva trentamila fanti e duemila cavalieri nel suo schieramento, ma non aveva il coraggio di attaccare battaglia. [...] [4] [...] Dopo quarantacinque giorni di assedio Mitridate riuscì a fuggire di nascosto con la parte migliore delle sue truppe, dopo aver fatto uccidere i malati e gli inabili.¹¹⁸

Issicratea, favorita tra le concubine di Mitridate secondo le fonti, diventa nel dramma unica sposa del re. La scelta della monogamia non riflette soltanto un adeguamento alla morale dell'età moderna ma è in primo luogo funzionale all'intrigo, poiché il dramma si articola intorno alle vicende amorose di due coppie di amanti¹¹⁹ (in questo caso Issicratea-Mitridate, Giulia-Pompeo). Alcuni *topoi* della drammaturgia operistica, come il travestimento e l'assunzione del veleno da parte di uno o più personaggi, compaiono sia nella fonte sia nel dramma: Issicratea veste panni maschili per seguire in guerra il proprio amato e, una volta caduti in disgrazia, Mitridate consegnerà agli affini un veleno perché essi possano scegliere tra una morte onorevole o l'ignobile prigionia (entrambi gli eventi sono ripresi in *Pompeo Magno*):

[32,13] Lo stesso Mitridate all'inizio ruppe le file romane e le attraversò con ottocento cavalieri, ma questi rapidamente si dispersero, ed egli rimase con tre compagni soltanto. [14] Fra questi si trovava la sua concubina Ipsicratea, sempre virile e straordinariamente coraggiosa: il re infatti la chiamava Ipsicrate. [15] Ella allora aveva l'abito ed il cavallo di un soldato persiano: non cedette fisicamente per la lunghezza del cammino, né si stancò di assistere la persona del re e il suo cavallo, finché giunsero a Sinora, fortezza piena di ricchezze e tesori del re. [16] Da questi tesori Mitridate prese dei vestiti di gran pregio e li distribuì a quelli che si erano uniti a lui durante la fuga. [17] Consegnò a ciascuno degli amici un veleno mortale, affinché nessuno, se non voleva, fosse fatto prigioniero dai nemici.¹²⁰

Minato mutua da Plutarco il motivo dell'amicizia tra Farnace, figlio di Mitridate, e Pompeo:

[41,7] Pompeo vi salì e diede loro l'annuncio che Mitridate era morto, perché si era ucciso in seguito alla ribellione di suo figlio Farnace, e che Farnace si era impadronito di tutto il potere nel paese e aveva scritto che faceva ciò proprio nell'interesse dei Romani.¹²¹

Riguardo il matrimonio tra Pompeo e Giulia le discrepanze tra fonte e dramma sono imputabili all'esigenza di rendere la figura di Pompeo moralmente ineccepibile agli occhi del pubblico. Secondo le fonti Pompeo prende in moglie Giulia non per amore bensì per opportunismo politico, ossia per rappacificarsi con Cesare.

Esaltando il motivo amoroso Minato fa invece di Pompeo un eroe devoto, pronto a rinunciare a Giulia per rispetto di Servilio (nominato Cepione nelle fonti), il quale a sua volta, in una gara di generosità, gli cede l'amata. La storia narra invece che la perdita di Giulia avrebbe provocato nel promesso sposo una profonda delusione, e che per consolarlo gli sarebbe stata destinata la figlia di Pompeo.

[47,9] Tuttavia il suo comportamento successivo a questo fatto dimostrò che ormai egli si era completamente consegnato a Cesare. [10] Infatti Pompeo, fra la sorpresa generale, sposò la figlia di Cesare, Giulia, benché questa fosse stata promessa a Cepione e dovesse sposarsi entro pochi giorni, e per mitigar l'ira di Cepione gli promise in sposa sua figlia, che precedentemente era stata fidanzata con il figlio di Silla, Fausto.¹²²

[Rogs2cOGa&sig=TFAQapzVKrpavSMNBxFQ_M9hVww&hl=it&ei=WRQeS9XELYOInQOd6ZnXCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CBAQ6AEwAg#v=onepage&q=&f=false](https://www.perseuslib.org/latin/plutarch/pompeo/32.13-17) > (8-XII-2009).

¹¹⁸ PLUTARCO, *Pompeo*, cit., p. 617.

¹¹⁹ È un tratto comune nella struttura delle opere di Minato. Cfr. cap. 3, *I drammi di Minato per Cavalli: le tecniche di scrittura e le convenzioni drammaturgiche*.

¹²⁰ PLUTARCO, *Pompeo*, cit., p. 619.

¹²¹ PLUTARCO, *Pompeo*, cit., p. 635.

¹²² Plutarco premette: [47,1] In quel periodo Cesare, tornando da un suo comando militare, compì un atto politico che gli procurò sul momento un enorme favore popolare e in seguito anche grande potenza, ma fu un gravissimo danno per Pompeo e per la città. [2] Cesare infatti cercava di ottenere il suo primo consolato: considerando che, a causa del dissidio fra Crasso e Pompeo, se si fosse unito a uno di loro avrebbe avuto l'altro

La magnanimità di Pompeo nei confronti di Mitridate sconfitto è esaltata anche nella *Galeria* mariniana:

[19] *Pompeo Magno*.

Grande fosti, Pompeo,
quando chino e dimesso a le tue piante
Mitridate il superbo avesti avante.
Maggior quando nel caso acerbo e reo,
sollevando i suoi spirti afflitti e mesti,
vita e pace gli désti.
Ma quando al vinto umile e supplicante
il diadema rendesti,
ogni grandezza ciò vinse d'assai.
Che più? Tu struggi i Regi, e tu gli fai.
(*La Galeria*, cit., p. 85)

Boccaccio conferisce maggior risalto alla figura d'Ipsicratea, in particolar modo alla sua devozione verso l'amato e al motivo del travestimento. L'avversione di Farnace per il padre Mitridate motiva un epilogo tragico, al contrario del dramma che opta per il lieto fine.

LXXVIII. *Ipsicratea, regina del Ponto*.

Benché ne ignoriamo l'origine, sappiamo che Ipsicratea fu illustre regina del Ponto e sposa di Mitridate: donna di singolare bellezza, e, per l'invito amore verso il marito, così degna di lode, che da lui ottenne al suo nome splendore eterno. Durante la guerra, lunga, dispendiosa e di esito alterno, nella quale Mitridate si logorò contro i Romani, Ipsicratea, accesa di purissimo amore, gli fu sempre vicina, fedelissima e inseparabile compagna [...]. Mal sopportando la sua assenza e convinta che nessuno, se non lei stessa, potesse servire convenientemente il marito e che anzi, come il più delle volte accade, i servi addetti alla sua persona fossero infidi, decise di seguirlo [...] per poter, in persona, rendere i servigi opportuni, al suo diletto sposo. E poiché l'abito femminile era inadatto in così gran compito, e d'altra parte le pareva sconveniente che una donna procedesse al fianco di un re così bellicoso, anzitutto, per fingersi maschio, si tagliò i biondi capelli [...] e non solo coprì coll'elmo, insieme coi capelli, lo straordinario splendore del suo bellissimo volto, ma anche se lo lasciò deturpare dalla polvere, dal sudore, dalla ruggine delle armi [...]. Questo travestimento Ipsicratea aveva compiuto così bene che, da superba regina, si sarebbe detto che era divenuta un soldato veterano. [...] Finalmente, dopo aver sopportato molte prove, dure anche per un forte soldato, seguì con pochi amici attraverso i boschi d'Armenia e le regioni più interne del Ponto e tra le popolazioni più feroci, Mitridate vinto e prostrato da Pompeo. [...]

Eppure quella donna che per tante fatiche, e per una così grande ed alta fedeltà, aveva ben meritato dello sposo, non ne riportò premio adeguato. Egli infatti nella vecchiaia uccise, in un impeto d'ira, il figlio avuto da lei. In seguito, sotto l'incalzare delle forze romane, non solo si ritirò entro i confini del regno, ma nella stessa reggia. Quivi, pur agitando nell'animo grandi imprese e tentando con ambascerie di spingere alla guerra contro i Romani diversi e lontani popoli, fu assediato dal figlio Farnace che gli si era ribellato per la crudeltà dimostrata verso figli ed amici. Quando Mitridate si vide accerchiato e trovò il figlio inflessibile, ritenne di essere vicino alla sua estrema rovina. Perciò, insieme colle altre mogli e colle concubine e colle figlie, affinché non gli sopravvivesse, avvelenò quell'Ipsicratea che con fatiche e travagli gli aveva dato in vita tanto aiuto e conforto.¹²³

Nelle *Epistole Eroiche*¹²⁴ del Bruni emerge la tenace fedeltà di Ipsicratea così come nel dramma. La figura della regina è ben tratteggiata fin dall'argomento che precede l'epistola:

Guerreggiava Mitridate, re di Ponto, co' Romani, che al conquisto de' regni di lui, sotto vari capitani, poderosissimi esserciti in diversi tempi spediti avevano; mentre Ipsicratea, coraggiosa donna che ugualmente della vita e della vista dell'amato re bramosa e zelante vivea, desiderò con animo intrepido passarsene al campo,

per nemico, si impegnò a riconciliarli. L'azione era in sé giusta e politicamente conveniente, ma era ispirata da una intenzione spregevole e condotta da lui con insidiosa abilità. [...]». PLUTARCO, *Pompeo*, cit., pp. 645-647. Citazioni sulla vita di Pompeo si trovano anche in GAIO PLINIO SECONDO, *Storia naturale*, V, Mineralogia e storia dell'arte, 33-37, traduzioni e note di A. Corso, R. Mugellesi e G. Rosati, Torino, Einaudi, 1988, XXXIII: 14.130,136,151,156; XXXIV: 57,139; XXXV: 200; XXXVI: 135; XXXVII: 11-15, 17,18.

¹²³ G. BOCCACCIO, *De mulieribus claris*, cit., p. 309.

¹²⁴ Si veda la lettera di Ipsicratea a Mitridate in A. BRUNI, *Epistole eroiche*, cit., pp. 256-260.

eleggendo più tosto andarne seco armata in abito servile e con chioma raccorciata, esposta a' pericoli della guerra, che priva di lui goder' in pace le delizie e le porpore reali nella propria reggia. Quindi si stima che per una epistola a Mitridate, mentr'egli era nel campo, il suo desiderio significasse, offerendosi, come fece, a guerreggiare e a seguirlo dovunque guidasse l'essercito. Si fa menzione di questa istoria da Plutarco nella *Vita di Pompeo*.¹²⁵

La popolarità dei soggetti di tipo storico ha ricadute nelle arti figurative, che a partire dagli ultimi decenni del Seicento si ispirano ai momenti nodali delle vicende eroiche e li raccontano inaugurando un repertorio di immagini destinato ad arricchirsi in epoca neoclassica.¹²⁶

Sebastiano Ricci dipinge *La continenza di Scipione* (1700, Galleria Nazionale di Parma), e Nicolò Renieri nella *Morte di Sofonisba* (1650, ora esposta a Londra alla Galleria Colnaghi) raffigura la regina nel momento che segue l'assunzione del veleno.¹²⁷

Giulio Quaglio (1697/98, Palazzo Antonini Belgrado di Udine) dipinge *Muzio Scevola* còlto nell'atto di sacrificare la mano sul rogo davanti a Porsenna. Lo stesso episodio sarà ripreso dal Tiepolo (1726/29, esposto all'*Ermitage* di San Pietroburgo). Ad Andrea Celesti (1637-1711) si deve il programma per la sala da pranzo della Villa Bettoni Cazzago in Bogliaco del Garda, che contempla tra l'altro una scena tratta dalla vicenda di Muzio Scevola. Giovan Battista Piazzetta e Giovanni Antonio Pellegrini (1721/22) riproducono lo stesso tema rispettivamente a Palazzo Barbaro-Curtis a San Vidal e in Ca' Rezzonico in Venezia. Le opere citate non esauriscono la rassegna dei dipinti ispirati a questi soggetti ma ne testimoniano soltanto parzialmente la diffusione.

¹²⁵ A. BRUNI, *Epistole eroiche*, cit., p. 256.

¹²⁶ R. ROSENBLUM, *Trasformazioni nell'arte*, Roma, Carocci, 2002.

¹²⁷ «La faccia con gli occhi alzata al Cielo, con le braccia aperte, e tutte le membra fino alla pianta de' piedi, che paiano levarsi da terra, dimostrano speranza, fede, & elevatione di mente dalle cose mortali, e basse alle divine, e sublimi». Cfr. A. GOTTDANG, *Venedigs antike Helden*, cit., p. 95, nota 19. Dipinti e affreschi ispirati ai temi della continenza di Scipione e alla morte di Sofonisba sono numerosissimi. Ricordiamo: M. DESUBLEO (1602-1676), *Sofonisba riceve la lettera da Massinissa*, olio su tela, cm. 96 x 148,5; G. P. RIZZOLI detto il Giampietrino (1495-1549), *Sofonisba*, ante 1553, olio su tavola, cm. 94,5 x 71, collezione Borromeo, Galleria dei quadri, Isola Bella, Stresa; PITTORE EMILIANO (seconda metà del XVII secolo), *Sofonisba beve il veleno*, 1670 ca, olio su tela, cm. 115 x 150, Collezione Intesa San Paolo; A. MOLINARI (1655-1704), *La morte di Sofonisba*, 1665, Olio su tela, un ovale, cm. 82 x 106; G. FORABOSCO (1605-1679), *Suicidio di Sofonisba o Artemisia beve le ceneri del marito Mausolo*, olio su tela, cm. 98 x 111, Pinacoteca Comunale di Cesena; L. DA REGGIO (Luca Ferrari) (1605-1654), *La morte di Sofonisba*, Museo Puskin, Mosca; M. PRETI (1613-1699), *Il suicidio di Sofonisba*, (1680?), *Sofonisba riceve la coppa di veleno*, olio su tela, cm. 106 x 210 (87,5 x 166,5cm?), Galleria Nazionale di Cosenza, Palazzo Arnone, proveniente dalla Collezione Ruffo; M. PRETI, *Sofonisba riceve il veleno*, 1670 ca, olio su tela, cm. 198 x 174, Lione, Musée des Beaux Arts; S. RICCI (1659-1734), *Sofonisba e il suo seguito*, olio su tela, 26 1/2 by 33 1/4 inches, (1700-1704); S. RICCI, *La Continenza di Scipione*, Galleria Nazionale, Parma; F. TORRI (1621-1661), *Sofonisba*, tela, cm. 62 x 46, Pinacoteca di Faenza; G. B. ZELOTTI (ca 1526-1570), *Episodi della vita di Scipione e Storie di Sofonisba* (ante 1570), Villa Nordera, Caldogno, Vicenza; A. MANTEGNA (1431-1506), *Sofonisba* (?), tempera su tavola, cm. 72,5 x 23, Londra, National Gallery; G. PENCZ (ca. 1500-1550), *Sofonisba* (?), incisioni, 1539, Museo del Prado; H. ALDEGREVER (1502-1555 o 1561), incisioni, 1553 ca; G. A. FASOLO, (1530-1572) *Dame alla corte di Sofonisba*, affresco a villa Porto Colleoni, Thiene; P. DA CORTONA, (1641-1642), *Suicidio di Sofonisba*, affresco, sala di Venere, Palazzo Pitti, Firenze; G. B. TIEPOLO, (1696-1770) ciclo di affreschi (1731), Palazzo Dugnani, Milano; R. MANETTI (1571-1639), *Sofonisba e Massinissa* (1624), olio su tela, cm. 168 x 265, Galleria degli Uffizi, Firenze; S. VOUET (1590-1649), *Sofonisba riceve la coppa avvelenata* (1623), olio su tela, cm. 126 x 157 Staatliche Museen, Kassel; REMBRANDT H. VAN RIJN (1606-1669), *Sofonisba riceve la coppa avvelenata* (1634), olio su tela, cm. 142 x 153, Museo del Prado, Madrid; A. CASALI (1705-1784), *Sofonisba si avvelena*, 1736; P. PAOLO (1655-1716) *La clemenza di Scipione* (1685-1689), disegno e inchiostro colorati, Biblioteca statale delle scienze, Olomouc, Repubblica Ceca; G. PITTONI (1687-1767), *Clemenza di Scipione*, tela, cm. 56 x 97, Monaco, Alte Pinakothek; G. PITTONI, *Morte di Sofonisba*, olio su tela, cm. 165 x 214, Museo Puškin, Mosca.

CAPITOLO

3

I DRAMMI DI MINATO PER CAVALLI: LE TECNICHE DI SCRITTURA E LE CONVENZIONI DRAMMATURGICHE

a) Le tecniche di scrittura

La diffusione dell'opera in musica, nella sua dimensione commerciale e svincolata dal contesto cortigiano,¹ si iscrive in primo luogo nel clima di edonismo tipico della ritualità festiva della Serenissima durante il periodo del carnevale.² Al diffuso apprezzamento riscosso dal genere e all'incremento della richiesta è correlata una naturale alterazione nel sistema produttivo e nelle metodologie di fruizione. Per far fronte alle richieste dei teatri, poeti e compositori sono sottoposti a un ritmo di produzione schiacciante e a un altrettanto rapido recupero di soggetti da adattare alle scene. Accanto a colui che possiamo considerare il primo drammaturgo di professione, Giovanni Faustini,³ Venezia vanta un vero e proprio cosmo di letterati che si cimentano nel nuovo genere; si tratta soprattutto di aristocratici, accademici, raramente professionisti delle lettere, che si dilettono nella stesura di drammi per musica e che, talvolta incerti circa l'esito del prodotto, o piuttosto mossi da una certa cautela serbata a un'attività svolta in seconda istanza, optano per l'anonimato.⁴

Letteratura e opera hanno ritmi ed esigenze differenti;⁵ l'opera in musica deve fare i conti con necessità di natura pratica, dettate *in primis* da un complesso di urgenze finalizzate all'allestimento. Il ritmo serrato di lavoro, necessario a soddisfare una richiesta sempre crescente, comporta un tipo di produzione, diremmo, seriale, a cui non consegue il consolidamento del manufatto artistico (ovvero libretto e/o partitura) in un repertorio stabile.⁶ Ne deriva un'attività incessante di recupero e riattamento di soggetti preferibilmente attinti da un serbatoio di modelli già noti al pubblico, dalla fortuna perciò comprovata, modelli ispirati a generi letterari in voga: narrazione mitologica, storiografia, novellistica ecc.

Se la produzione letteraria offre un amplissimo ventaglio di soggetti idonei a essere rimaneggiati, la teorizzazione poetica, pur feconda, fatica ad affermare una tassonomia regolativa.⁷ La varietà di

¹ Cfr. L. BIANCONI, e T. WALKER, *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, in «Early Music History», IV, 1984, pp. 209-296 (trad. it. parziale *Forme di produzione del teatro d'opera italiano nel Seicento*, in *La musica e il mondo: Mecenate e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, a cura di C. Annibaldi, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 221-252); B. L. GLIXON, e J. E. GLIXON, *Inventing the Business of Opera. The Impresario and His World in Seventeenth-Century Opera Venice*, New York, Oxford University Press, 2006, e F. PIPERNO, *Il sistema produttivo fino al 1780*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, IV: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1987, p. 3 e sgg.

² W. OSTHOFF, *Maschera e Musica*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», I, 1967-1968, pp. 16-44.

³ Sulla figura di G. Faustini cfr. B. L. GLIXON, e J. E. GLIXON, *Marco Faustini and Venetian Opera Production in the 1650s: Recent Archival Discoveries*, in «Journal of the American Musicological Society», X, 1992, pp. 48-73; G. FAUSTINI, *L'Oristeo*, Dedicata All'Illustrissimo signor Alvise Duodo, in N. BADOLATO, *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, Bologna, Università degli Studi di Bologna, 2007 (tesi di dottorato in Musicologia e Beni musicali, XIX ciclo), p. 297, e E. ROSAND, *Gli esordi del teatro pubblico a Venezia: dal teatro di corte al teatro d'opera a pagamento*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di J. J. Nattiez, M. Bent, R. Dalmonte e M. Baroni, IV: *Storia della musica europea*, Torino, Einaudi, 2004, p. 409.

⁴ E. ROSAND, *In Defense of the Venetian Libretto*, in «Studi musicali», IX, 1980, pp. 271-285.

⁵ B. L. GLIXON, e J. E. GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, cit.; si vedano in particolare la parte prima *The Business of Opera* e la seconda *The Musical Production*.

⁶ F. PIPERNO, *Il sistema produttivo fino al 1780*, cit.

⁷ La creazione di un genere teatrale che si svincola in parte dalle consuetudini imposte dalle norme aristoteliche è perfettamente in linea con le tendenze poetiche sostenute dagli accademici veneziani, in primo luogo dagli Incogniti. La moderna drammaturgia si emancipa, i librettisti tendono a superare la precettistica antica per voltarsi a una maggiore varietà di approcci e metodi finalizzati all'accrescimento dell'effetto spettacolare. Per un'analisi più dettagliata si veda la Parte Seconda della dissertazione, in particolare il capitolo 2, *Scipione Africano: fonti letterarie e analisi del dramma*. Cfr. anche R. DI BENEDETTO, *Poetiche e polemiche*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, VI: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1988, pp. 3-76; A. CHIARELLI, e

approcci riflette la natura variegata di un genere dagli assunti poetici tanto innovativi in quanto ancora vergini, se si pensa che il dibattito intorno all'arte poetica nel teatro di prosa s'infiama nella seconda metà del Cinquecento.⁸

L'opera in musica si formalizza progressivamente assumendo una struttura che consente al suo interno la libera gestione di una serie di convenzioni sceniche, *topoi* drammaturgici capaci di arricchire la nuda trama di intrighi e di portare perciò scompiglio⁹ nella vicenda, diletto nella varietà.

La produzione di Giovanni Faustini domina le scene per circa un decennio a partire dagli anni '40 del Seicento: il primo dramma steso per Cavalli, *La Virtù de' strali d'Amore*, risale al 1642; la parabola creativa del Faustini si chiude dieci anni dopo con l'*Eritrea*, pubblicata postuma.¹⁰ I drammi del Faustini si nutrono in buona parte di una tradizione letteraria che predilige argomenti mitologici rielaborati alla luce del gusto coevo e delle esigenze teatrali.¹¹ Se il soggetto è tratto dal repertorio mitologico, l'articolazione dell'intreccio riflette invece la struttura di vari tipi di commedia, "d'improvviso", "pastorale" ecc. che tanta fortuna avevano avuto nell'Italia rinascimentale. Dunque siamo di fronte a una creatività di tipo sincretico, che orchestra con disinvoltura componenti desunte dai più disparati ambiti della cultura letteraria.

Deceduto il Faustini, Cavalli si volge a Minato, il quale, pur mostrando, almeno nei primi drammi, di aver significativamente assimilato la lezione del predecessore, si indirizzerà in prevalenza verso soggetti di tipo storico. L'eredità faustiniiana è evidente in particolare nell'*Orimonte* (1650) e in *Elena* (1659), quest'ultimo dramma steso proprio sulla base di uno scenario elaborato dal Faustini.¹² Già a partire dal

A. POMPILIO, «*Or vaghi or fieri*». *Cenni di poetica nei libretti veneziani (circa 1640-1740)*, Bologna, CLUEB, 2004, e P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 114 e sgg.

⁸ Mi riferisco alle discussioni critiche nate intorno alla *Poetica* di Aristotele, del Cinzio, per esempio (G. B. GIRALDI CINZIO, *Discorso over lettera intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, nei suoi *Scritti critici*, a cura di C. Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati, 1973, pp. 169-224, 1^a ed. Venezia, De Ferrari, 1554), ma anche di G. C. Scaligero (*Poeticæ libri septem*, 1561) e di L. Castelvetro (*Poetica d'Aristotele vulgarizzata [...]*, 1570), e delle ricadute che questi assunti avranno in materia teatrale nel Seicento. Si veda anche O. CASTELLI *Dialogo sopra la poesia drammatica* (1638) (cfr. R. DI CEGLIE, *Il "Dialogo sopra la poesia drammatica" di Ottaviano Castelli*, in «Studi secenteschi», XXXVIII, 1997, pp. 319-326); *Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, a cura di P. Fabbri e A. Pompilio, Firenze, Olschki, 1983. Per le influenze nel settore operistico e in particolare l'approccio alla scena di G. B. Doni e del *Corago* si veda R. DI BENEDETTO, *Poetiche e polemiche*, cit., pp. 1-76.

Si vedano anche E. BONORA, *Critica e letteratura nel Cinquecento*, Torino, Giappicchelli, 1964, e L. DE SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di F. Marotti, Milano, Il Polifilo, 1968.

⁹ Si veda C. DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 2005.

¹⁰ Per le convenzioni operistiche da questi adottate e la struttura dei drammi rimando alla dissertazione dottorale di N. BADOLATO, *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, cit.

¹¹ Fonti d'ispirazione sono Le *Metamorfosi* di Ovidio e di Apuleio. Ovidio è diffuso da alcune importanti volgarizzazioni: *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte da Gio. Andrea dell'Anguillara in ottava rima, di nuovo dal proprio autore rivedute e corrette con gli Argomenti di m. Francesco Turchi* (Venezia, appresso Francesco de' Franceschi sanese, 1^a ed. 1561) e le *Trasformazioni di Lodovico Dolce* (Venezia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1557). Una circolazione più che discreta avevano anche volumi miscellanea, compendi e traduzioni come i *Mythologiae sive Explicationis fabularum libri decem* di Natale Conte (Venezia, 1568), le *Immagini dei dèi degli antichi* di Vincenzo Cartari (edizioni tra il 1556 e il 1674) e i *De Deis Gentium libri sive syntagmata XVII* di Lilio Gregorio Giraldi (Basilea, 1548) a cui si ispira lo stesso Cartari.

¹² «Il soggetto di questo drama uscì dal felicissimo ingegno del già Sign. Giovanni Faustini di famosa memoria e della cui virtù stupirono i teatri non solo di questa città, ma quelli ancora de' più remoti paesi. Molte penne sublimi son state richieste doppo la di lui morte a vestirlo col manto della Poesia e, con varie ragioni, ciascuno ha ricusato. Io non ho saputo rifiutar quest'onore, e benché mi frenasse la risoluzione la mia debolezza, l'ha però stimolata il sapere che, se son stato compatito nel *Xerse*, nell'*Artemisia* e nell'*Antioco*, ch'erano miei sogetti ripieni delle mie debolezze, meglio sarò tolerato in questo, dove ho il fondamento del sogetto di virtuoso tanto insigne. Prego il Cielo che la pace delle sue ceneri non resti turbata da chi delle mie imperfezzioni prenda ardimento di farne risentire alla di lui virtù qualche tocco. Mi dichiaro però che ciò che v'è di male è mio, e tutto ciò che vi risplende di buono è suo. Tu, lector cortese, ammira il sogetto, compatisci le parole e vivi felice.» In ELENA. | DRAMA | PER MUSICA | NEL TEATRO A S. CASSANO, | Per L'Anno 1659. | All'Illustriss. &

Xerse (1655) la mitologia ha poca parte: Minato crea una mirabile opera di sincretismo nell'adattare un soggetto di derivazione storica all'impianto drammaturgico tratto da una commedia di Lope de Vega, commedia conosciuta attraverso l'opera di traduzione e riscrittura del bitontino Raffaele Tauro:¹³ si attesta così, almeno in parte, l'influenza della drammaturgia del *Siglo de Oro* nel teatro di parola e nel teatro musicale italiano.¹⁴

Scene in cui lettere sono scambiate o erroneamente recapitate, scene di magia o apparizioni di spiriti, scene comiche ecc. appartengono a un repertorio consolidato di convenzioni che farciscono i drammi secondo un'oculata, minuziosa pianificazione, il tutto all'insegna del sincretismo di genere e della commistione di elementi spettacolari dalla provenienza più varia. Ne deriva che le fonti storiche costituiscono spesso solo un pretesto per una sia pur minima contestualizzazione. Bandita ogni pedissequa aderenza alla realtà, la storia, intesa quale fonte autorevole, giustifica un testo che, pur collocandosi nell'orizzonte d'attesa del pubblico, insinua attraverso la messinscena nuovi gusti e nuove occasioni dall'indubbio intento propagandistico.¹⁵

I drammi scritti per Cavalli seguono generalmente la scansione in tre atti da venti scene ciascuno; fa eccezione *Elena*, che consta di 16 scene per atto. I primi cinque drammi (*L'Orimonte* 1650, *Xerse* 1655, *Artemisia* 1656, *Antioco* 1658 ed *Elena* 1659) sono preceduti da un prologo, destinato a scomparire negli ultimi tre.

A ogni atto compete una specifica funzione. Il primo atto imposta la materia drammatica, espone il contesto e dà avvio all'intreccio (funzione espositiva), il secondo complica l'intreccio e spinge la tensione al parossismo (funzione problematizzante) mentre il terzo atto ripristina l'equilibrio perturbato in esordio (funzione risolutiva).

Lo schema d'impianto è ricorrente: la materia si articola intorno a due coppie di amanti, quando non tre, separati all'inizio della *pièce* a causa dei più disparati accidenti. Nel corso dei primi due atti – e parte del terzo – gli amanti sono soggetti a numerose peripezie, colpi di scena che precipitano gli eventi fino all'ultima scena (ove di norma è lo scioglimento) nella quale il ricomporsi delle coppie conferma il lieto fine. Può accadere che in esordio le coppie siano ancora da costituirsi, che il pubblico perciò fatichi a intuire come queste si comporranno nel corso dell'azione, e che infine le aspettative vengano disilluse. È il caso di *Antioco*, in cui l'eroe eponimo raggiunge Il Cairo per conoscere la promessa sposa Laodicea, fanciulla che infine però non sposerà, convolvendo invece a nozze con la principessa Berenice, che per quasi tutto il corso della vicenda vive rinchiusa in una torre.

Il primo atto è solito dare avvio agli intrighi sentimentali di due coppie che agiscono vicende parallele che tendono a incrociarsi a partire dalla metà del dramma. La prima coppia di amanti è rigorosamente presentata nella prima sequenza di scene (*L'Orimonte* I,2, 1^a s.; *Artemisia* I,2, 1^a s.; *Scipione Africano* I,3, 1^a s. ecc.) mentre la presentazione della seconda coppia (e della terza) può cadere in diversi momenti: può apparire nella prima sequenza oppure nella seconda (*Scipione Africano* I,5, 1^a s.; *Pompeo Magno* I,5, 2^a s.). *Elena* fa eccezione: Ippolita, amazzone promessa a Teseo e da lui tradita, compare soltanto nel secondo atto.¹⁶

Eccellentiss. Sig. | ANGELO MOROSINI | Procurator di S. Marco. | In VENETIA, MDCLIX | Appresso Andrea Giuliani. | Con Licenza de' Sup. e Priu. | Si vende da Giacomo Batti in Frezaria. Cfr. anche J. GLOVER, *Cavalli*, London, Batsford, 1978, p. 23.

¹³ Nella Parte Seconda, *Xerse: le fonti letterarie e analisi del dramma*, approfondisco la complessa questione concernente la relazione tra i testi di Lope de Vega, Raffaele Tauro e Nicolò Minato.

¹⁴ Diversi studi confermano la circolazione delle commedie dell'età aurea in Italia. Si veda p. es. M. G. PROFETI *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, a cura di M. G. Profeti, 1: *Materiali, variazioni, invenzioni*, Firenze, Alinea, 1996.

¹⁵ R. KETTERER, *Ancient Rome in Early Opera*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2009, e G. MORELLI, *La Musica*, in *Storia di Venezia*, VIII: *La Venezia barocca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, pp. 239-305; ID. *Il filo di Poppea: il soggetto antico-romano nell'Opera veneziana del Seicento, osservazioni*, in *Venezia e la Roma dei Papi*, Milano, Electa, 1987, pp. 245-274.

¹⁶ L'eccezionalità di *Elena* testimonia un diverso approccio alla materia drammatica dovuto forse allo stretto legame con lo scenario del Faustini, sul quale l'opera sembra basarsi. Cfr. E. ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice: the Creation of a Genre*, cit., p. 146, nota 49.

Le avversità che costringono i due amanti a separarsi sono spesso causate dalle bramosie di un personaggio estraneo alla coppia che, spinto dalla gelosia, trama contro la felicità degli innamorati. Così Farnace (*L'Orimonte*), figlio dell'ambasciatore di Persia, s'invaghisce prima di Isandra, amata di Orimonte, poi di Cleanta, fidanzata di Ernesto e, mai corrisposto né dall'una né dall'altra, semina zizzania; così Xerse pretende l'amore di Romilda, fidanzata di Arsamene, e Porsenna brama di possedere Valeria (*Muzio Scevola*), innamorata di Muzio e da questi corrisposta.

Il contesto di solito pone degli ostacoli e favorisce le peripezie. Accade che l'esilio di Isandra separi la fanciulla dall'amato Orimonte (*L'Orimonte*), che il voto pronunciato da Artemisia le impedisca di prendere per sposo l'amato Meraspe (*Artemisia*), che la conquista di Cartagine e l'uscita in scena di Scipione ostacolano le nozze tra Ericlea e Luceio (*Scipione Affricano*) e che la guerra tra Roma e gli Etruschi turbi la pace di Muzio e Valeria (*Muzio Scevola*).

Nel secondo atto le situazioni si complicano grazie a espedienti drammaturgici di varia natura, alcuni dei quali già introdotti nel primo atto (ad esempio in *Artemisia* I,7; II,8 una complicazione causata dallo scambio di alcuni ritratti è introdotta fin dal primo atto).

Il secondo e il terzo atto articolano i momenti salienti del dramma. Come detto, le due coppie di amanti impostano vicende parallele che tendono a ingarbugliarsi nel corso del second'atto, spesso grazie alla presenza di un "personaggio cerniera" partecipe ad entrambe.¹⁷ A un doppio intrigo consegue necessariamente un doppio nodo e una doppia agnizione.¹⁸ Per esempio in *Elena* l'eroina scopre la vera identità di Menelao alla fine del secondo atto (II,15; I nodo) mentre Teseo accusa Ippolita di tentato omicidio all'inizio del terzo (III,4; II nodo), così in *Muzio Scevola* il crudele Porsenna si dichiara disposto a risparmiare la vita di Muzio solo in cambio del possesso di Valeria (II,8; I nodo) ed Elisa si trova costretta a una scelta disumana: la vita della figliuola in cambio di una notte con il crudele Ismeno (II,12; II nodo). Eccezionalmente un doppio intrigo può convergere in un unico momento nodale. Nell'*Orimonte* Isandra (travestita da cavaliere, Torindo) è cerniera tra le due vicende: amata da Orimonte è anche, in quanto travestita da Torindo, oggetto delle attenzioni di Cleanta, volubile principessa già promessa ad Ernesto. Verso la fine del terzo atto (III,14) entrambe le coppie Orimonte-Isandra e Cleanta-Ernesto sono coinvolte in un unico capitale evento: l'identità di Isandra è svelata e, accusata di aver infranto il bando, è condannata a morte (nodo). Al contempo Orimonte crede di essere stato tradito e l'opportunisto Cleanta, perso l'oggetto del proprio amore, si affretta rapidamente a riconquistare le attenzioni di Ernesto.

Generalmente l'ultima scena è deputata allo scioglimento: le coppie si ricompongono e l'equilibrio è ripristinato.¹⁹

La struttura drammatica può essere soggetta a limitate varianti: per esempio l'agnizione, ovvero la peripezia più significativa,²⁰ di solito segue il nodo, può però coincidere col nodo (Nodo+Agnizione+Nodo, se la comprensione dei fatti non comporta una risoluzione ma catapultava i personaggi in un'ulteriore situazione critica) o introdurre repentinamente lo scioglimento (Agnizione+Scioglimento, se la comprensione dei fatti fa scattare immediatamente la conciliazione). Nel primo caso si assiste al protrarsi di una situazione critica, nella quale le ragioni della crisi che precedono il nodo non coincidono con quelle che lo seguono: l'agnizione estingue i motivi della crisi iniziale e spesso ne apporta di nuovi, e la situazione rimane a lungo in sospeso prima che sopraggiunga

¹⁷ Cfr. P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 230. Lo standard è ravvisabile in *Scipione Affricano*, cfr. l'analisi del dramma nella Parte Seconda della dissertazione.

¹⁸ In particolare qualora il poeta ricorra a espedienti quale il travestimento di uno o più personaggi.

¹⁹ Lo scioglimento e il momento di ricomposizione delle coppie nell'*Orimonte* è eccezionalmente collocato nella scena sedicesima del III atto. Lo scioglimento precoce costituirebbe uno dei piedi di creta del dramma, uno tra i principali motivi del suo insuccesso. Cfr. E. R. RUTSCHMAN, "Orimonte": *Anatomy of a Failure*, in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, a cura di M. T. Muraro, Firenze, Olschki, 1990, pp. 31-41.

²⁰ Per Aristotele la peripezia coincide col rovesciamento della situazione drammatica e segue l'agnizione, il momento cruciale in cui il protagonista è posto davanti ai fatti nella loro cruda realtà. Nella drammaturgia barocca viceversa il termine peripezia assume il senso di complicazione, espediente che contribuisce a complicare l'intreccio e ad accrescere la tensione fino al momento nodale. Cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di D. Lanza, Milano, Rizzoli, 1994, e J. SCHERER, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1986 (1ª ed. 1950), pp. 83-90.

Scompiglio e disordine sono innescati dal riproporsi sulla scena di oggetti significativi²³ come ritratti, monili, lettere che cadono nelle mani errate, oppure dal verificarsi di eventi inattesi che implicano rischi di fraintendimento.²⁴

● RITRATTI, GEMME, MONILI SCAMBIATI

Oggetti come ritratti, gemme e anelli, costituiscono strumenti efficaci per complicare l'intreccio e destabilizzare le aspettative dei personaggi confondendone le supposte certezze.²⁵

In *Antioco* lo scambio di ritratti e gemme è alla base di un intreccio davvero labirintico: la principessa Laodicea approfitta del buio della notte per introdursi nella cella del prigioniero Stesicrate e, nell'oscurità, giacere con lui incognita (I,2). Il carceriere Liro, avendo promesso a Laodicea di tenere nascosta la sua identità, inganna il detenuto consegnandogli il ritratto della principessa Berenice (creduta Erinta), che vive però rinchiusa in una torre: Stesicrate è così indotto a credere che la misteriosa donna con la quale giace ogni notte non sia altri che Erinta.

Contemporaneamente Antioco confida alla mora Nainana di aver visto i ritratti delle due figlie di re Tolomeo I (I,3) e di essere rimasto colpito non tanto da quello di Laodicea, sua promessa sposa, quanto dall'immagine della sorella minore di lei, Anassandra creduta Berenice. Decide perciò di raggiungere il regno di Tolomeo in incognito, travestito da damigella, per conoscere l'indole di Laodicea ma soprattutto per ammirare l'amata in segreto. Così Antioco narra l'antefatto (I,3):

ANTIOCO	Ambi eravamo in fasce. Io, fatto adulto, di Laodicea – ma insiem di Berenice, altra figlia minor di Tolomeo –, l'effigi rimirai: mi spiacque Laodicea, l'altra adorai. Mi finsi una dongella da me stesso inviata a Laodicea. Berenice in tal guisa ignoto adoro e, da propizia stella nascosto in queste vesti, per sdegnar Laodicea cerco pretesti.
---------	---

Come Stesicrate anche il re Tolomeo II cade in un imbroglio (I,6): accanto a una lettera scrittagli dal padre defunto, Tolomeo II trova il ritratto di Berenice, anch'ella figlia di Tolomeo I, rinchiusa nella torre e creduta Erinta. Tolomeo, invaghito della fanciulla, la incontrerà in seguito (I,18) e riconoscerà in lei la figura del ritratto. Ignaro di trovarsi a cospetto della propria sorella, Tolomeo si innamorerà della giovane sfiorando il rischio dell'incesto.

Antioco intanto, dichiara il proprio amore ad Anassandra (creduta Berenice) e lo nega a Laodicea (II,1).

ANTIOCO	Eh mia vita, eh mio bene, Antioco è vostro. Io v'amo. Di Laodicea, di voi, viddi i ritratti, tutto del vostro ardore accesi il petto: l'anima vi donai.
---------	---

A complicare ulteriormente la circostanza è Stesicrate che mostra ad Antioco una gemma ricevuta da Laodicea (II,2), gioiello nel quale il principe riconosce il monile ch'egli stesso ha donato alla promessa sposa. Stesicrate crede invece che Laodicea gli parli per conto della misteriosa dama che usava visitarlo la notte nel carcere (II,4).

²³ È noto che nel teatro barocco la presenza di determinati oggetti facilita la comprensione dell'intreccio. Si veda a proposito M. VUILLERMOZ, *Le système des objets dans le théâtre français des années 1625-1650*, Genève, Droz, 2000.

²⁴ Varrà la pena notare che Minato non ricorre al *topos* della "scena di follia", molto diffuso invece nel teatro del tempo. P. FABBRI, *Alle origini di un «topos» operistico: la scena di follia*, appendice al suo *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, 2^a ed., Roma, Bulzoni, 2003, pp. 341-381.

²⁵ P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 155 e sgg.

La tensione culmina nel momento in cui Stesicrate e Tolomeo confrontano le immagini in loro possesso (III,4) e comprendono di essere innamorati della stessa fanciulla.

TOLOMEO Stesicrate, l'effigie
di bella dama idolatrando andate;
si può saper chi sia?

STESICRATE Non la conosco.

TOLOMEO E l'adorate?

STESICRATE Ignota,
fra l'ombre ascosa, le noiosi notti
de la mia prigionia rendea gioconde.

TOLOMEO Più che ciò mi s'asconde,
più m'accendo a saperlo; or non tardate:
scopritemi 'l ritratto.

STESICRATE Ecco, mirate.

TOLOMEO (Che vedete occhi miei!
Il ritratto d'Erinta,
che poco fa godei.) Ditemi adesso,
che passò tra di voi?

STESICRATE Di vaga amica
scherzi, vezzi, lusinghe.

TOLOMEO (Oh che impudica!)
E poi?

STESICRATE Cara tempesta
di dolcissimi baci.

TOLOMEO (Oh che inonestà!)
Alfin?

STESICRATE La più beata
felicità d'amor.

TOLOMEO (Oh scelerata!)
Vi gradi?

STESICRATE L'adorai.

TOLOMEO Conoscerla vorreste?

STESICRATE Altro non bramo.

TOLOMEO Con quel che voi avete
questo ritratto al paragon ponete.

*Li mostra il ritratto che
trovò nello scrigno.*

STESICRATE È de l'istessa.

TOLOMEO E nella stessa guisa
muta, de l'ombre ne l'oscuro oblio,
fra le sue braccia fui accolt'anch'io.
Mi dite il ver?

STESICRATE Come lo dite voi.

TOLOMEO Io dunque son tradito.

STESICRATE Ed io schernito.

TOLOMEO Dunque è costei una sfrenata indegna
che, sotto il manto di notturni orrori,
cercando va libidinosi amori.

Tolomeo, ingannato da Anassandra, la possiede convinto si tratti di Erinta, scoprendo solo successivamente il raggiro. Berenice (creduta Erinta) intanto si scagiona dall'accusa di aver donato a Stesicrate il proprio ritratto (III,8). Giunge poi Liro a confessare di aver consegnato a Stesicrate il ritratto d'Erinta per occultare l'identità di Laodicea. Nel contempo viene svelata l'identità di Anassandra e Tolomeo è così sollevato dal timore di un rapporto incestuoso.²⁶

²⁶ «Nell'*Antioco* (1658) Minato farà comparire ritratti, lettere e monili in abbondanza: tra i primi, quello della schiava Erinta – ma si tratta di Berenice – consegnato a Stesicrate (I,2), e poi quello di Berenice contemplato da Tolomeo in uno scrigno (I,6), che gli consente di riconoscere la vera identità di Erinta (I,18: messe a confronto in III,4, le due immagini saranno ovviamente trovate identiche); due lettere contengono prescrizioni e rivelazioni tali da lasciare perplesso Tolomeo (I,6), ed una terza – di Erinta – lo esorta nebulosamente ad amare (II,15);

È, insomma, la vista di un ritratto che suscita l'amore in tutte le figure maschili del dramma: Antioco crede di riconoscere nel ritratto Berenice (si tratta invece di Anassandra), Stesicrate si invaghisce dell'immagine di Erinta (invero Berenice) e così Tolomeo II.²⁷

Nell'*Orimonte* il "ritratto" è fin dall'esordio causa di una catena di equivoci: l'eroe eponimo fugge dalla corte e, trovandosi presso uno scoglio, vede per caso il dipinto dell'amata cadere ai suoi piedi (I,1).

ORIMONTE

Che veggio? Ahimè, d'Isandra, oh dio, l'imgo!
 Come qui? donde cade?
 Del ciel tolta agl'addobbi?
 Ah, cara effigie! Ah cara!
 Fier Destin, sasso duro, aspre ritorte!
 Ah, cara effigie! Ah cara!
 Se non coglierti posso e non baciarti,
 chiuderò nel mirarti
 cadenti i lumi. O mia spietata sorte!
 Fier destin *ecc.*

L'immagine si perde e per caso è ritrovata prima dal melenso Lisi, che la nasconde (I,3), in seguito dal principe Farnace che vi riconosce il volto di Isandra da lui amata un tempo (I,16), per finire poi nelle mani Cleanta, principessa invaghita di Torindo (Isandra travestita). Cleanta crede che il ritratto raffiguri la dama da lui amata e, morsa dalla gelosia, obbligherà Torindo a scrivere una lettera alla fantomatica dama per sincerarsi che lo stesso non ne sia più innamorato (II,5).²⁸

Gli oggetti carichi di significato si moltiplicano in *Artemisia*. La regina sospetta infatti che la vassalla Artemia intenda donare un proprio ritratto all'amato Clitarco (Meraspe travestito) che anche Artemisia ama (I,7). Quest'ultima allora sottrae il ritratto ad Artemia dandole in cambio un monile che la vassalla, incauta, perde (I,17). Artemisia stessa finge poi di perdere un monile affinché Meraspe lo ritrovi (I,19).²⁹ Quando Indamoro, aio della regina, vede il monile di Artemisia al braccio di Clitarco/Meraspe (II,3), si insospettisce. La regina insinua allora che sia stata la stessa Artemia a cedere il gioiello a Clitarco. Artemia riconosce il monile perduto, e conferma così la versione di Artemisia.

La regina ordina intanto alla vecchia Erisbe di consegnare a Clitarco/Meraspe un suo ritratto (II,6) senza ch'egli però sappia nulla circa la provenienza del dono. Meraspe cade nel tranello (II,8) e tiene per sé il dipinto. Poco dopo Artemisia sorprenderà Meraspe con il ritratto (II,9), cambierà di nascosto l'immagine con quella di Artemia e denuncerà di riconoscervi la vassalla, che a Meraspe sarà consentito impalmare.

● IL SONNO IN SCENA

Lo stato alterato di coscienza è un efficace strumento per la rivelazione di fatti o questioni altrimenti non esprimibili in stato di veglia. Il sonno può essere rivelatore di verità occultate³⁰ oppure fornire il pretesto per un'azione concreta. Entrambi i casi sono rintracciabili in *Elena* che vanta ben due scene del sonno: in una di queste è coinvolto Menelao travestito da fanciulla (II,14-15) che dormendo rivela a Elena la propria identità (II,15):

MENELAO

Elena... mio tesoro...

ELENA

Chi parla qui?

MENELAO

T'adoro...

ELENA

O bene a fé. L'amazzone addormita
 meco vaneggia.

infine, un anello rivela essere Laodicea la dama misteriosa (II,2) da Stesicrate inizialmente amata in prigione». P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 165.

²⁷ Si noti che le coppie infine si determinano in base alla volontà delle due donne Laodicea e Anassandra. Nessuno degli uomini impalma la donna che crede di amare, nemmeno Antioco, che deve accontentarsi di sposare Berenice, non la promessa Laodicea, non l'amata Anassandra.

²⁸ Cfr. paragrafo "Lettere e scritti".

²⁹ P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 164.

³⁰ E. ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice: the Creation of a Genre*, cit., p. 338.

MENELAO ...idolo mio, mia vita,
 tu, per Teseo lasciarmi?

ELENA Sogno gentile!

MENELAO Menelao son io,
 che sol per adorar il tuo bel volto
 in veste femminil mi sono involto...

ELENA Strani vaneggiamenti!

MENELAO ...e tu per altri
 mi trascuri e negligi?
 Elena, o dio, così già non richiede
 il mi' amor, la mia fede.
 Elisa! Elisa!

ELENA Chi mi chiama?

MENELAO Sorgi.

ELENA Dimmi, che ti sognavi?

MENELAO Io non lo so.

ELENA Favellavi dormendo.

MENELAO E che dicevo?

ELENA Che tu sei Menelao.

MENELAO E voi ve ne sdegnaste?

ELENA Io ne ridevo.
 Ti dichiaravi amante
 del mio volto, e ripien di gelosia,
 perché ne l'alma mia
 da' raggi di Teseo fiamme ricevo.
 E voi ve ne sdegnaste?

MENELAO Io ne ridevo.

ELENA E se ciò fosse vero?

MENELAO Eh tu vaneggi.

MENELAO Così è ver, se vaneggia un cor ch'adora.
 A fé tu sogni ancora.
 Eccovi, o bella, inanti
 un arbitrio abbattuto,
 un'alma trionfata,
 un genio incatenato, un cor caduto.
 Amazone non son. Son Menelao.
 Amor, che mi legò fra i vostri nodi,
 mi vestì questi arnesi,
 m'insegnò queste frodi.
 Eccomi a' vostri piedi, anima bella,
 a languir, se 'l chiedete,
 a morir, se volete.

Nell'atto terzo (sc.2-3-4) è Teseo a dormire. In questo caso il sonno offre il pretesto per l'attuarsi di un'azione concreta: Ippolita, da Teseo tradita, tenta di vendicarsi sferrando il colpo mortale (III,3):

IPPOLITA Ahimè, che veggio, il traditor che dorme?
 Sì, ch'egl'è desso, e forse
 da le lascivie sue stanco riposa.
 Anima ingiuriosa,
 perfida, ingannatrice, a questo ferro
 pagherai scelerata il tradimento.
 Mora, mora l'infido! Ah no, che tento?
 Chi sa che a mie querele
 non si pieghi 'l crudele.
 Chi m'assicura, o dio,
 ch'ei non ritorni mio?
 Eh ch'io lusingo invano il mio tormento.
 Mora il perfido, mora! Ah no, che tento?
 Sarà meglio ch'io 'l desti,
 e ch'un sol raggio ancora
 miri di que' bei lumi, e poi ch'io mora.

Chi sa poi s'io 'l risveglio,
 ch'irato non s'invole,
 e per mirar le stelle io perda il Sole.
 Meglio fia ch'io l'adori
 fin ch'ei si desta, e poi,
 s'ammollir non potrò l'iniquo core,
 m'ucciderà 'l dolore.

Intenerita la regina delle amazzoni non solo rinuncia al proposito ma si scontra con Menesteo, anche lui giunto in cerca di un'occasione per uccidere Teseo. Menesteo fugge e, al risveglio, Teseo è convinto della colpevolezza di Ippolita.

In *Artemisia* il sonno della regina incoraggia Meraspe a svelare i sentimenti che nutre per lei, rivelando così al contempo la propria colpevolezza circa l'uccisione di re Mausolo (III,12):

ARTEMISIA	Veggio venir Clitarco. Ritiratevi: io voglio col fingermi addormita ai sentimenti suoi dar libertà e udir ciò ch'egli dice e ciò che fa.
MERASPE	Ecco il mio ben che dorme. Oh che angeliche forme! [...] Ah Regina, ah Regina se tu sapessi, oh dio, che Meraspe son io, l'uccisor del tuo re.

Anche in *Pompeo Magno* il sonno offre il pretesto per lo svolgersi di un'azione concreta. Vegliato da Farnace, figlio del nemico Mitridate, Pompeo si addormenta (I,19):

FARNACE	Qui t'adagia, Signore: io guarderò 'l giardino e sarà de' tuoi sonni Argo un bambino.	
POMPEO	Sonno, placido nume, co' tuoi dolci sopori spargi d'oblivion i miei ardori. Sopitor de' pensieri, deh fa ch'ov'io mi desti de l'incendio primier orma non resti.	<i>Qui Pompeo dorme. Farnace va per lo giardino.</i>

Mitridate, che intende approfittare della situazione per uccidere Pompeo, è fermato dallo stesso Farnace (I,19):

MITRIDATE	Dorme Pompeo, la più superba fronte che miri 'l Ciel, di Lete poco vapor trionfa. Posso svenarlo, irne col figlio, e pria ch'il fatto si palesi, con la moglie fuggir. Par che l'affetto ch'ei dimostra a Farnace frenar mi deggia, ma propizia troppo mi si mostra Fortuna e non invano. Forse del Ciel le deitadi ultrici m'addormentan sugl'occhi i miei nemici.
-----------	---

Più gaia l'atmosfera nell'*Orimonte* (I,8) in cui Ernesto, promesso a Cleanta, vuole approfittare del sonno dell'amata per rubarle un bacio. Questa però, che sogna di essere a caccia, nel dormiveglia colpisce Ernesto e lo ferisce:

ERNESTO	[...] Ernesto, e non isviene per diletto improvviso? Occhi mirate: sul volto alla beltà negl'alberghi del Sole il sonno sta. Se di Venere al Ciel l'intelligenza mancar potesse mai, scelta saria all'assistenza la Cleanta mia. [...] Ape s'un fior non sugge, vipera poi lo strugge e lo avvelena. Vuo' trionfar d'un bacio: e che mi frena?	<i>Vede Cleanta.</i>
CLEANTA	Dietro all'orso, mie piante.	<i>Sognando.</i>
ERNESTO	Si sveglia, ahimè!	
CLEANTA	Un capro snello a fé.	
ERNESTO	Cacce si finge fantasia sognante. Dormi, dormi <i>ecc.</i> Son gl'occhi splendori, le labbra tesori, le guancie son fiori, che dunque bacierò? Ma fo dubio a me stesso inutil scena: vo' trionfar d'un bacio. E che mi...	
CLEANTA	Frena!	
ERNESTO	(Misero, si destò.)	
CLEANTA	Frena l'ultimo corso!	<i>«Lo colpisce.»</i>
ERNESTO	Ahimè!	
CLEANTA	Compagne, all'orso!	
ERNESTO	Ahi!	
CLEANTA	Dove son? Che fo?	<i>Si desta.</i>
ERNESTO	Tanto un abozzo d'ombre agitar può?	
CLEANTA	Cleanta, ahimè, Cleanta! Ernesto mio? Ferito? Oh dio, mia vita!	<i>S'accorge dell'accidente.</i>

● LETTERE E SCRITTI³¹

Lettere recapitate a errati destinatari o semplici scritti dei quali è frainteso il senso sono tra le cause più frequenti d'equivoco.³² La parola scritta offre numerose potenzialità sul piano drammaturgico: i personaggi interpretano i contenuti in base alla carica informativa assunta durante il corso della vicenda, un bagaglio di conoscenze per propria natura comunque manchevole e imperfetto.³³

Minato, non diversamente dagli autori coevi, fa largo uso di questa convenzione. L'intreccio di *Antioco*, per esempio, si articola intorno a ben tre lettere. La prima lettera è letta dal giovane re Tolomeo II il quale in uno scrigno appartenuto al padre defunto trova uno scritto che gli raccomanda di affrettare le nozze di Antioco e Laodicea (I,6).

TOLOMEO	Vediamo il tutto: aprite. Che sarà questo foglio?
---------	--

³¹ Per l'impiego della convenzione in *Xerse* e *Scipione Affricano* rimando ai capitoli della Parte Seconda, dedicati a questi due drammi.

³² P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 191.

³³ Per la funzione della lettera nella drammaturgia musicale del secolo XVII si veda in particolare B. L. GLIXON, *The Letter as Convention in Seventeenth-Century Venetian Opera*, in *Critica musica: Essays in Honour of Paul Brainard*, a cura di J. Knowles, Amsterdam, Gordon and Breach, 1996, pp. 125-141. La lettera quale mezzo di complicazione dell'intrigo è espediente caro al teatro iberico. Rimando ai contributi di T. EARLE HAMILTON, *Spoken Letters in the Comedias of Alarcón*, in «Publications of the Modern Language Association», LXII, 1947, pp. 62-67, e ID. *The Functions of the Spoken Letter in the Plays of Tirso de Molina*, in *Homage to Charles Blaise Qualia*, Lubbock, The Texas Technological Press, 1962, pp. 105-112. Cfr. anche P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 191 e sgg.

Scrive il mio genitor:
“D’Antioco e Laodicea non ritardate
le nozze già fermate
con Seleuco da me, come sostegno
de la pace e del regno”.

Tolomeo legge.

Una seconda lettera vergata dallo stesso Tolomeo I dichiara l’innocenza del carcerato Stesicrate (I,6) e dispone di dargli libertà.

TOLOMEO

[...] “Per ragion di Stato
a cui basta per prova ogni apparente
carcerato Stesicrate qual reo
lo scopersi innocente.
Ma per intoridir chi reo lo crede
politica d’Impero,
che rende giusto tutto ciò che giova,
senza altro oprar m’indusse
a lasciarlo fra i ceppi. Or per lui parlo:
è giusto liberarlo.
Io testimonio son di sua innocenza:
cominciate il regnar da la clemenza.”

Tolomeo legge.

Nel secondo atto (II,14-15) Anassandra, che punta a Tolomeo, induce Berenice (creduta Erinta) a scrivere una lettera al re per attirarlo nelle sue stanze, dove sarà la stessa Anassandra ad accoglierlo e, con l’inganno, a giacere con lui. Lo stesso foglio, firmato da Erinta, sarà mostrato a Tolomeo:

ANASSANDRA
TOLOMEO
ANASSANDRA

Ecco opportuno il re.
Berenice?
Mio Sire, i vostri affetti
li sento come miei, le vostre brame
come mie le maneggio. A questa prova
ben s’io v’amo vedrete:
questo foglio leggete.
“S’onesto è ’l fin, se nobile è ’l desio,
ne le pene d’amor più non tardate
e de la notte nel profondo oblio
le vostre gioie d’abbracciar cercate.
La schiava Erinta”.

Tolomeo legge.

TOLOMEO

La lettera del vecchio re Tolomeo è centrale per lo scioglimento (III,15): il satrape Lincaste mostra lo scritto ad Anassandra, scritto rivelatore dell’identità delle due fanciulle: Erinta è Berenice, cresciuta in carcere, mentre Berenice è Anassandra (III,16) figlia di Lincaste e destinata a vestire i panni di Berenice per sventare la profezia dell’oracolo.³⁴

Lettere confuse sono anche all’origine degli intrighi in *Artemisia*. La regina sorprende Artemia a scrivere una lettera che crede sia per Clitarco (Meraste travestito), amato da entrambe (III,2). Gelosa gliela sottrae per fingersi lei stessa autrice di fronte all’amato. L’inganno riesce perché Artemia, interrotta dal sopraggiungere della regina, lascia la firma incompleta; i caratteri che compongono parte della firma di Artemia sono frantesi: la scritta mutila “Arte” appare come un’abbreviazione del nome di “Artemisia”. Clitarco, innamorato della regina, gioisce illuso ch’ella intenda per mezzo della lettera confermarli il proprio amore. Felice questi le risponde (III,6). Artemisia però, costretta dalle circostanze a dissimulare i propri sentimenti, attribuisce il proprio scritto ad Artemia, irritando il povero Clitarco (III,7).

Per Clitarco c’è una seconda, sfortunata lettera che non verrà mai consegnata (III,9): in questa Artemisia gli rivela il suo disprezzo per il generale Alindo, ma subito la regina cambia idea e ordina che lo scritto non sia recapitato. Finisce per errore proprio nelle mani di Alindo e la situazione si congestionna.

³⁴ Cfr. *Antioco*, Argomento, tomo II, pp. 193-194.

L'impiego della convenzione nell'*Orimonte* dà luogo a una serie di equivoci piuttosto intricati. Benché Torindo assicuri di non essere innamorato della dama del ritratto, Cleanta, di lui innamorata, non gli crede e lo obbliga a scrivere alla stessa dama una lettera nella quale il cavaliere dichiara la fine del presunto amore (II,5). La lettera, nel testo, è preceduta da una didascalia dalla quale si desume che gli equivoci innescati dallo scritto si protrarranno fino al termine del terzo atto circa, ovvero fino alla fine del dramma: «*Le parole che hanno li numeri son quelle che vengono lette da Bellireno mentre la lettera è ritrovata da lui in terra lacerata, nell'atto III*».

Un'ulteriore lettera è scritta da Isandra/Torindo (III,7) ad Orimonte per rassicurarlo circa la sua fedeltà. Alcea, incaricata di consegnarla, si confonde, e porta a Orimonte la lettera che nell'atto II Cleanta aveva dettato a Torindo. Orimonte crede perciò Isandra infedele, e lacera il foglio. Lo scritto cade poi in mano a Bellireno (III,18): le lacerazioni della carta compromettono la decifrabilità del testo e Bellireno è indotto a credere che re Esone si prepari a tradirlo.³⁵ Giungerà infine la stessa Isandra a chiarire il maliteso.

● PREGHIERE E DEVOZIONI

Proprie dei drammi storici sono le scene in cui un personaggio si raccoglie in preghiera per ringraziare una divinità o propiziarsela. Si tratta di espedienti che compaiono qualora occorra esibire la levatura morale dell'eroe e virtù imprescindibili al completo trionfo dei campioni della repubblica romana.³⁶

La morfologia del numero è ricorrente: si tratta di due stanze di endecasillabi e settenari a schema fisso, ognuna chiusa da un distico a rima baciata.

Cavalli impiega così il metro caratteristico del recitativo per creare un pezzo chiuso la cui funzione devozionale è rimarcata sia dal contenuto sia dalla forza illocutoria di una linea vocale solenne sostenuta da un tappeto sonoro ibrido, tra il recitativo obbligato e l'arioso. All'interno di questo costrutto le varianti sono minime: in *Pompeo Magno* per esempio la gratitudine alla divinità è rimarcata dalla ripetizione dello stesso verso a fine di ogni stanza (II,1).

POMPEO

Incomprensibil nume,
che sei per tutto e fuor di te non sei;
Luce, che più che miro e meno intendo,
de le vittorie mie grazie ti rendo.
Noto solo a te stesso,
principio eterno ed infinito fine,
ch'il tutto vai dal nulla ognor traendo,
de le vittorie mie grazie ti rendo.

Nello stesso dramma è anche una preghiera di Mitridate, nemico di Pompeo (I,12). La struttura è analoga:

MITRIDATE

Coetaneo con gl'astri,
Tempo, ch'il tutto chiudi,
e a distinguer insegna e 'l sempre e 'l mai,
vola, e recami 'l fin di tanti guai.
Tu ch'il moto misuri,
che fuggi e non ti muovi,
tu, ch'un instante sei, che torni e vai,
vola, e recami 'l fin di tanti guai.

Anche in *Muzio Scevola* si riscontra la stessa formula (III,18):

MUZIO

Prima essenza increata,
che senza tempo e moto,

³⁵ La firma che si legge è il nome di "Orindo" segretario del re. Si tratta di un equivoco perché in seguito alla lacerazione la "T" di "Torindo" è stata strappata.

³⁶ P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 89, nota 27. Si ricordano le preghiere nel *Sidonio e Dorisbe* (I,3) nel *Bellerofonte* (I,9), e nell'*Amore innamorato* di Fusconi (II,4).

e del tempo e del moto il fonte sei:
se son giusti, seconda i voti miei.
Tu, ch'immenso, incompreso
il tutto in te comprendi,
movi non mosso, e non creato crei:
se son giusti, seconda i voti miei.

● IL LAMENTO

Il lamento in scena del protagonista è la situazione drammatica che ricorre con maggior frequenza.³⁷ Il valore di questa tipologia scenica risiede prima di tutto nella carica drammatica veicolata dalla situazione, soltanto secondariamente nella sua veste musicale.

La forma è ricorrente: lunghi monologhi in versi sciolti si articolano in più sezioni, ciascuna deputata all'esternazione di affetti contrastanti come amarezza, disperazione, rabbia e propositi di vendetta. La narrazione dei fatti pregressi, accresciuta da un patetismo d'effetto, comporta tra l'altro un incremento della carica informativa nello spettatore.

Il *lamento d'Arianna* del Monteverdi (1608) ne è il prototipo, ma per i letterati dell'epoca il lamento è *in primis* luogo tipico di un diffuso patrimonio letterario, ricorrente in opere come la *Gerusalemme liberata* del Tasso (p. es. il lamento di Armida abbandonata da Rinaldo, canto XVII) e dell'*Orlando furioso* ariostesco (p. es. il lamento di Olimpia, canto X, o il lamento di Fiordiligi, canto XLIII).

Il genere riscuote ampia fortuna anche tra i poeti marinisti come Antonio Bruni,³⁸ le cui *Epistole Eroiche*,³⁹ ispirate alle *Heroides* di Ovidio,⁴⁰ sono vere e proprie lettere di doglianze nelle quali celebri eroine della letteratura sfogano i propri tormenti amorosi.

Il lamento rappresenta la *climax* della crisi e il culmine della spettacolarità. Nelle opere di Minato di solito precede il momento risolutivo. Così nel *Xerse il topos* (III,19) mostra – ed è la prima volta nel corso del dramma – l'espressione puramente umana del dolore di Xerse per la perdita dell'amata. Il primo distico funge da intercalare tra le due strofe che compongono il numero:

XERSE

Lasciatemi morir, stelle spietate,
che 'l mantenermi in vita è crudeltà.
Anima disperata,

³⁷ Cfr. L. BIANCONI, *Il Seicento*, cap. IV: Il teatro d'opera, par. 23, *Convenzioni formali e drammaturgiche. Il lamento*, Torino, EDT, 1991, pp. 219-235, e P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 85 e sgg. Sulla formalizzazione musicale del *topos* cfr. E. ROSAND, *The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament*, «Musical Quarterly», LV, 1979, pp. 346-359, e ID., *Opera in Seventeenth-Century Venice: the Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press, 1991, p. 361. Si vedano anche A. L. BELLINA, e T. WALKER, *Il melodramma: poesia e musica nell'esperienza teatrale*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, IV: *Dalla controriforma alla fine della Repubblica. Il Seicento*, I, Vicenza, Pozza, 1983, p. 427, e E. R. RUTSCHMAN, *Minato and the Venetian Opera Libretto*, in «Current Musicology», XXVII, 1979, p. 87.

³⁸ Si vedano: B. CROCE, *Sensualismo e ingegnosità nella lirica del Seicento*, nei suoi *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1911, pp. 379-433; O. POLITI, *Antonio Bruni poeta e letterato del '600 (1593-1635)*, Lecce, G. Guido, 1912; M. R. FILIERI, *Antonio Bruni marinista leccese*, Lecce, Tipografia Sociale, 1919; I. GIAMPAGLIA, *Studio critico su Antonio Bruni con particolare riferimento alle «Epistole Eroiche»*, Roma, Di Rubba, 1926; M. DE FILIPPIS, *Antonio Bruni, 1593-1635*, in «Modern Language Journal», XX, 1935, pp. 151-157; M. RIDOLA, *Antonio Bruni seicentista salentino e il suo mondo poetico*, Lecce, Scorrano, 1955; ID., *Arte e poesia in Antonio Bruni seicentista salentino*, Lecce, Scorrano, 1956; F. CROCE, *Il marinismo conservatore del Preti e del Bruni*, nel suo *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 7-92. Cfr. anche *I marinisti*, a cura di G. Getto, Torino, UTET, 1954, pp. 325-328, e *Marino e i marinisti*, a cura di G. G. Ferrero, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 783-785.

³⁹ A. BRUNI, *Epistole eroiche*, a cura di G. Rizzo, Galatina, Congedo, 1993. Sull'opera del Bruni mi soffermo nel capitolo dedicato alle fonti di *Scipione Africano*, nella seconda parte della dissertazione. Le epistole del Bruni si rifanno all'*Orlando furioso*, alla *Gerusalemme liberata* e all'*Adone*. Allo stesso genere appartengono gli *Scherzi geniali* di Giovan Francesco Loredan, conosciuti grazie a numerose edizioni a partire dagli anni trenta del secolo diciassettesimo.

⁴⁰ E. PARATORE, *L'influenza della letteratura latina da Ovidio ad Apuleio nell'età del manierismo e del barocco*, in *Manierismo, barocco, rococò: concetti e termini*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1962, pp. 239-301.

rifiuto d'un'ingrata,
privo d'ogni speranza e di pietà,
al pianto moverò l'alme dannate.
Lasciatemi *ecc.*

Di vilipeso re pompe sprezzate,
scetro e benda real non curo più;
s'a comprarmi un affetto,
o mio scetro negletto,
bastevole non sei, ben vil sei tu.
Si da poco non son l'ombre gelate.
Lasciatemi *ecc.*

Poche scene più tardi il tiranno si ravvederà e concederà il perdono generale.

Il tono patetico tocca alte vette anche nelle aspre parole proferite dalla regina Sofonisba nel terzo atto di *Scipione Africano* (III,15). Sofonisba, figura già annoverata dal Bruni nelle sue *Epistole Eroiche* (dalle quali Minato trae probabilmente spunto⁴¹), è costretta a fuggire su una barca a remi. Il moto di ribellione per la propria infelice sorte motiva un lamento che occupa da solo un'intera scena:

SOFONISBA

Infelice Regina, a che m'ha scorto
dispietata Fortuna!
Mi scherne ed importuna:
ora che naufragai, mi guida in porto.
O di barbaro Ciel rigor estremo:
ridur la sorte mia
a sventura sì ria
d'aver trono uno schifo e scettro un remo!

● IL TRAVESTIMENTO

Vestire mentite spoglie è per i personaggi minatiani – dell'opera barocca in genere – all'ordine del giorno.⁴² Il travestimento di solito è indotto da motivi di carattere sentimentale che spingono il personaggio a camuffarsi per raggiungere con maggior facilità la persona amata, puntualmente lontana. Più spesso sono le donne a vestire abiti maschili, per viaggiare in tutta libertà senza il seguito di un parente o di un aio, come di consuetudine al tempo.

La dissimulazione d'identità è indotta talvolta dalla necessità di sottoporre l'amato o l'amata a una serie di frangenti che ne provino il buon animo. Ciò avviene per esempio in *Antioco*, il cui eroe eponimo si traveste da damigella (Eurilla) per saggiare l'indole della promessa sposa Laodicea, e per lo stesso motivo si traveste Luceio in *Scipione Africano*.⁴³ Antioco è Eurilla, damigella di Laodicea (I,15-16):

ANTIOCO

Ambi eravamo in fasce: io, fatto adulto,
di Laodicea – ma insiem di Berenice,
altra figlia minor di Tolomeo –,
l'effigi rimirai:
mi spiacque Laodicea, l'altra adorai.
Mi finì una dongella
da me stesso inviata a Laodicea.
Berenice in tal guisa ignoto adoro
e, da propizia stella
nascosto in queste vesti,
per sdegnar Laodicea cerco pretesti.

⁴¹ Cfr. analisi delle fonti letterarie in *Scipione Africano*, Parte Seconda della dissertazione.

⁴² E. R. RUTSCHMAN, *Minato and the Venetian Opera Libretto*, in «Current Musicology», XXVII, 1979, pp. 87; P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 169 e sgg. Il travestimento è *topos* caro alla drammaturgia teatrale iberica del *Siglo de oro* cfr. M. G. PROFETI, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, Firenze, La Casa Usher, 1994, p. 170.

⁴³ Per lo studio del *topos* in *Scipione Africano* rimando all'analisi del dramma nella Parte Seconda della dissertazione.

Il mascheramento è così efficace che Laodicea, non dubitando di aprire il suo cuore ad una serva, disprezza Antioco a dure parole (I,15-16). Sdegnato il principe rivela allora la propria identità creando grave imbarazzo alla fanciulla (I,17).

Spesso il travestimento implica un simulato cambiamento di sesso che dà avvio a scene dal carattere ridicolo quando non a situazioni giocate sull'ambiguità erotica. Proprio questo accade in *Elena*, quando Menelao si traveste da amazzone (Elisa) per avvicinare l'amata spartana (I,3):

MENELAO [...]

Lascia in disparte
i titoli di ossequio ed abbandona
le memorie di servo: io più non sono
prencipe né Signore,
il re di Creta Atreo non è mio zio,
Menelao non son io.
Mercator di Corinto,
da' corsari di Ponto
amazzone cattiva
tu me comprasti: io sono
lottatrice famosa, onde mi porti
al re Tindaro in dono,
acciò d'Elena i' sia ne la palestra
direttrice e maestra.

Menelao sarà però vittima del suo stesso imbroglio quando sia Tindaro, padre di Elena, sia Peritoo, amico di Teseo, si invaghiranno di lui. A Tindaro questa passione costerà perfino un'aria (I,6):

TINDARO Amico, io peno, ahimè:
quel crin m'incatenò,
quel ciglio mi ferì,
l'anima si turbò,
il cor s'incenerì,
lo spirto si perdè.
Amico, io peno, ahimè.

Il motivo del travestimento di Amastre (*Xerse*) è simile a quello che muove Oronta (*Artemisia*) e Ippolita (*Elena*). Le tre donne, abbandonate dal rispettivo compagno (spesso ciò è denunciato nell'antefatto) vestono abiti maschili per rintracciare l'amato che ritrovano invaghito di un'altra donzella e totalmente insensibile alle querele dell'antico amore (nell'ordine: Xerse è infatuato di Romilda, Alindo di Artemisia⁴⁴ e Teseo di Elena).

Il travestimento di Isandra (*L'Orimonte*) è più problematico: ella nega infatti la propria identità per seguire l'amato Orimonte in fuga dalla corte (I,1). Isandra, poi esiliata, veste i panni di Torindo per tornare incognita alla reggia (I,9). Se grave è la causa, le conseguenze sono per lo più facete: la principessa Cleanta, credendo Isandra un uomo, se ne invaghisce fino a costringerla per gelosia a scrivere una lettera di commiato ad un presunto antico amore. La lettera provocherà una serie di equivoci destinati a protrarsi per tutta la durata del dramma.

Negli ultimi tre drammi la convenzione è meno efficace. La trovata sembra una consuetudine logora incapace di innescare situazioni d'un certo interesse. Issicratea (*Pompeo Magno*) veste abiti da schiava in quanto bottino di guerra del console,⁴⁵ ma è subito riconosciuta, così come accade alla povera Sofonisba (*Scipione Africano* I,5), che vediamo occultarsi sotto panni maschili. Ce lo rammenta una

⁴⁴ I,4 Oronta si traveste da uomo (Aldimiro) per raggiungere l'amato Alindo, che è in missione per conto di Artemisia. I,5 Il travestimento le permette di sondare i sentimenti di Alindo.

⁴⁵ Secondo le fonti letterarie il travestimento di Issicratea sarebbe motivato dall'esigenza di seguire l'amato Mitridate sul campo di battaglia. Cfr. PLUTARCO, *Vite*, a cura di A. Traglia, VI: *Pompeo*, Torino, UTET, 1998, p. 619.

stringata didascalia (I,5) e una concisa espressione di stupore che Siface rimugina tra sé una scena dopo, osservando Massanissa e la regina da lontano (I,6):⁴⁶

SIFACE (Che veggio!)
MASSANISSA Ti promisi –
SIFACE (Sofonisba –
MASSANISSA – occultarti –
SIFACE – in abito viril?)
MASSANISSA – sol per sottrarti –
SIFACE (O me infelice!)
MASSANISSA – a servitù noiosa
e preservarti a me, caro tesoro.

● IL CONVEGNO NOTTURNO DEGLI AMANTI

L'incontro di due amanti ha luogo talvolta in ore notturne e in ambienti tenebrosi che favoriscono l'occultamento dell'identità di uno dei due o di entrambi. Il *topos* vanta celebri antecedenti come il *Giasone* di Cicognini e l'*Euripo* del Faustini (entrambi risalgono al 1649), ma ricorre anche nel teatro iberico:⁴⁷ *La viuda valenciana*, commedia di Lope de Vega, propone una situazione analoga a quella di *Antioco*, ovvero una donna si concede all'amante senza svelare la propria identità. Nella prima scena di *Antioco* la principessa Laodicea raggiunge il carcere per offrirsi a Stesicrate, prigioniero da lei amato in segreto ogni notte, al quale cela la propria identità col soccorso delle tenebre.⁴⁸ L'esordio riecheggia un antico *topos* della letteratura cortese: l'*aube*, l'alba, per gli amanti il momento del commiato (I,1):⁴⁹

LAODICEA L'alba, ch'in Oriente al sol bambino
va le fasce apprestando,
la partenza m'impone.
STESICRATE E quando, quando
potrò mirarti un dì?
LAODICEA Taci e godi così.
STESICRATE Sempre un idolo occulto, un Sol coperto,
una luce velata,
hanno a tenermi il cor dubbio ed incerto
senza scoprir giamai chi mi ferì?
LAODICEA Taci e godi così.
STESICRATE Stesicrate, addio.
LAODICEA Addio, mia diva ignota.
STESICRATE Addio, mio bene.
LAODICEA Addio, stelle offuscate e pur serene.
STESICRATE Addio, mia gioia.
LAODICEA Addio, mio core.
STESICRATE Addio, mio core.
LAODICEA Stesicrate, addio.

⁴⁶ Per lo studio del *topos* in *Scipione Africano* rimando all'analisi del dramma nella Parte Seconda della dissertazione.

⁴⁷ Di recente L. Bianconi e F. Antonucci hanno dimostrato la parziale derivazione del *Giasone* da opere del repertorio iberico: *La viuda valenciana*, *La fuerça lastimosa* e *El velloncino de oro*. «[...] cosa forse ancor più importante, la discussione cui tale situazione dà luogo, con la sua dialettica fra vista e tatto, sono il perno intorno al quale ruota una commedia di Lope de Vega, *La viuda valenciana*, pubblicata nella *Parte XIV* (1620) delle sue commedie. La vicenda base – una giovane vedova che, invaghita di un uomo e non volendosi risposare, lo fa condurre di notte a casa sua per offrirglisi – deriva a sua volta da una novella di Matteo Bandello (IV, 25) [...]». (F. ANTONUCCI, e L. BIANCONI, *Miti, tramiti e trame nel "Giasone"*, *Plotting the Myth of "Giasone"*, intervento al convegno *Yale Baroque Opera Project. Manuscript Edition Production. Readyng Cavalli's Opera for the Stage*. 30 April-2 May 2009 (in corso di stampa). Antonucci segnala i vv. 1087-1109 in LOPE DE VEGA, *La viuda valenciana*, a cura di T. Ferrer Valls, Madrid, Castalia, 2001.

⁴⁸ P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., pp. 168-169.

⁴⁹ Cfr. *La letteratura romanza medievale*, a cura di C. di Girolamo, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 63-126, e D. RIEGER, *La posizione dell'alba nella lirica trobadorica*, in *La lirica*, a cura di L. Formisano, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 157-169.

Spronato da simili intenti, in *Pompeo Magno* Sesto approfitta dell'oscurità per insinuarsi nelle stanze di Issicratea ma viene presto sorpreso e scacciato. Miglior sorte avrà Mitridate che riuscirà ad introdursi negli appartamenti della regina con la forza e a giacere con la legittima consorte sebbene ella creda si tratti proprio di Sesto, appena allontanato (II,16 e sgg. II,20):

MITRIDATE

Tra le braccia di Sesto
 si credé Issicratea:
 si scosse, tramorti, si fé di gelo.
 Io sui rubin loquaci
 impressi muti e sconosciuti baci.
 Ella oprò ciò che deve.
 Io la vita innocente a lei serbai
 e ciò che devo oprai.

● LA MUSICA IN SCENA

Non di rado accade che un deuteragonista o personaggi secondari come servitori, cortigiani o cantori intonino una canzone in scena, ora per personale diletto ora dietro invito di un protagonista. Tali sezioni cantate manterrebbero insomma l'intonazione musicale anche se ricontestualizzate in seno al teatro di parola.⁵⁰ L'effetto di teatro nel teatro che ne sortisce è tanto più gustoso quanto più è valido il pretesto che innesca il momento musicale.⁵¹

Il canto può essere intonato indifferentemente da personaggi umili o di alto rango, ma le funzioni nei due casi differiscono. Se l'aria è intonata dai comici, il canto assume più spesso funzione di intermezzo tra un'azione e l'altra. Per esempio in *Antioco* il paggio Lisetto intona un canto (I,19) mentre Liro lo accompagna con uno strumento (II,5). Artemisia nel primo atto del dramma omonimo domanda a Eurillo di eseguire un canto (I,10), nel secondo atto il cantore intona un'aria con eco (II,6). In questi casi il testo è generalmente decontestualizzabile:

EURILLO	<p>Fortunato chi piagato da Cupido il sen non ha. Prigioniero di quel fiero mai ritorna in libertà. Quand'un core cieco Amore di catene circondò, un momento di contento ottener più non si può.</p>	<p><i>A quest'aria risponde l'eco.</i></p>
---------	---	---

Nel terzo atto lo stesso Eurillo intona un'aria che, come dichiara la didascalia «ogni sera sarà variata.» (III,9). In *Xerse* Clito ed Elviro, rispettivamente paggio e servitore, intonano la “canzonetta della donna avara” per allietarsi dopo la violenta tempesta (II,16); nell'*Orimonte* Fleria, damigella di corte, canta mentre il melenso Lisi mangia la grandine.

I testi intonati dagli altolocati svolgono funzioni di grado superiore e risultano meno decontestualizzabili in ragione della loro pregnanza diegetica. Per esempio in *Antioco* l'eroe eponimo intona un'aria pensando ad Anassandra, ch'egli crede però essere l'amata Berenice (I,15), mentre in *Muzio Scevola* Elisa intona una ninna nanna alla figlioletta Vitellia (II,5):

⁵⁰ Nell'*Eliogabalo* dell'Aureli (1668) Nisbe «suona e canta in tiorba», nell'*Orfeo* (1673) Achille siede «ad un arpicordo e sonando canta». Gli esempi sono numerosissimi. Si veda P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., pp. 304-305.

⁵¹ C. DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 2005, pp. 56-60. Si veda anche E. ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice: the Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press, 1991, p. 333.

ELISA

Quest'ingiurie son freggi a la mia fede,
e tal da le percosse
di giusta cetra l'armonia procede.

Elisa siede, e prende in braccio la figlia.

Dolce gioia del mio core,
un sol bacio ch'io ti porgo
m'addolcisce ogni dolore.
Lungi vola dal mio petto
ogni pena nel baciarti,
caro labro pargoletto.

Il caso più significativo si rintraccia in *Xerse*, nel momento in cui il re persiano cade innamorato della bella Romilda in virtù delle sua capacità canore, senza averla mai prima veduta (I,3-4).

La musica in scena non risponde perciò solo a un'esigenza di tipo ludico che implica una seppur momentanea sospensione dell'azione, ma funge spesso da pretesto per innescare degli intrighi.

● L'USO DELLA LINGUA

La povertà culturale dei personaggi umili si riflette a livello stilistico nell'uso di un linguaggio improprio quando non storpiato. Nel caso il personaggio abbia necessità di camuffarsi, la lingua viene intenzionalmente corrotta. L'alterazione dell'espressione linguistica è causa di fraintendimenti, strumento di comicità facile ad innescare *gags*. Ne abbiamo un esempio nel dialogo tra Nainana Mora, confidente d'Antioco, e il gobbo Liro (*Antioco*); la prima si esprime in un gergo gravemente contaminato, mentre il povero Liro tartaglia.⁵² La comicità nasce dal fallimento di modalità espressive, corrotte alla base, la prima da un problema prettamente linguistico e la seconda da una deficienza di tipo fonetico-fisiologico (*Antioco* I,14):

NAINANA	Gobbo, gobbo, sentir.
LIRO	Con chi pa-ra-pa-parli, affumicata?
NAINANA	Ingiuria ti dicir a chi gobbo chiamar: mi gobba taliar.
LIRO	Perche mi chiami gobbo, e non Li-Liro?
NAINANA	Perche gobba veder, nu veder lira; se lira ti portar, mi Liro chiamar.
LIRO	A fe-fe sei gentil, mi pia-pia-piaci.

Volontariamente deturpato è il linguaggio che Elviro, servitore di Arsamene (*Xerse* II,1), esibisce all'inizio del secondo atto del dramma per dissimularsi, quando si accinge a consegnare incognito una lettera a Romilda, amata da Arsamene:

ELVIRO	Ah chi voler fiora de bella giardina. Giacinta, indiana, tulipana, gelsomina. Ah chi voler fiora de bella giardina.
--------	--

Il servo travestito da vendifiori ripete il primo distico più volte nella prima scena a mo d'intercalare, e il primo verso nella seconda scena. La cantilena è naturalmente associata alla figura del venditore e funge perciò da mascheramento sonoro: a questa Elviro ricorre ogni qualvolta avverte il pericolo di essere riconosciuto.⁵³ Mutamento d'abito e corruzione linguistica sono il doppio travestimento col quale Elviro rafforza la propria capacità dissimulativa. Che il trucco poi non sortisca l'esito desiderato è

⁵² Cfr. P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 219.

⁵³ Nel capitolo dedicato a *Xerse* analizzo la questione linguistica nel dettaglio.

effetto della raffinata ironia del drammaturgo: Elviro, nonostante tutte le cure, sarà subito scoperto da Adelanta, la quale lo costringerà a cederle la lettera destinata a Romilda, innescando così il pretesto per l'avvio dell'intrigo più saporito del dramma.

● LA COMICITÀ

Tratto distintivo dell'opera veneziana nel suo primo mezzo secolo di vita è la ricerca di varietà che implica l'interpolazione di scene comiche in un intreccio sostanzialmente serio, e di ridicoli che interagiscono con gli altolocati alimentando il senso del comico e del grottesco. Verso la fine degli anni cinquanta i drammi veneziani stabiliscono di norma una coppia di personaggi ridicoli, di solito di bassa estrazione, siano essi servi, buffoni o balie,⁵⁴ spesso esemplati sui caratteri del teatro di parola.⁵⁵

Generalmente situate in prossimità di un cambio di scena, gli interventi comici svolgono una funzione demarcativa in quanto costituiscono un intermezzo tra sequenze di scene differenti.

I ridicoli sono imbrigliati in situazioni ricorrenti: scherno per le deformità della vecchiaia, lussuria, desideri inappagati, improprietà linguistiche,⁵⁶ sempre causa di equivoci per lo più innocui.

Spesso la coppia di comici parodia situazioni già presentate dai personaggi seri. Invano Fleria (*L'Orimonte*) auspica che Lisi la corteggi emulando i modi raffinati dei padroni, e lamenta l'inadeguatezza dell'amato negli affari amorosi (I,12):

FLERIA	Un concetto mai spendi, mai mi doni un sonetto, più melenso amator mai si trovò. Com'io t'ami non so.
LISI	Odi questa sentenza: “come corre il monton la dura testa delle capre ad urtar nella foresta”.
FLERIA	Così? Segui.
LISI	È finita.
FLERIA	O sentenza inaudita!

Per contro più tardi Lisi esibirà istinti quasi animaleschi: invece di ascoltare il canto di Fleria il melenso si getta a terra a mangiare la grandine (II,15) e, pavido, pochi momenti dopo indietreggia di fronte al corpo di un serpente morto (*L'Orimonte* II,15). Così accade anche a Lesbo (*Scipione Affricano* I,18), servo di Scipione, che trema davanti al cadavere del creduto Siface e tentenna quando il proconsole gli ordina di afferrare la lettera stretta nella mano del corpo senza vita.

Ricorrono con maggior frequenza situazioni comiche dal carattere meno candido: giovani che scherniscono vecchie lussuose e serve complici di malfattori.

La vecchia nutrice è oggetto di scherno nell'*Orimonte*, in cui Lisi beffeggia la sdentata Alcea (I,12), e in *Artemisia*, dove il servo Niso ed il cantore Eurillo illudono la vecchia Erisbe di poter recuperare la giovinezza sorbendo un prodigioso liquido (II,11).

Nei drammi storici la figura della vecchia nutrice perde ogni tratto di dabbenaggine per diventare invece cattiva consigliera quando non molesta macchinatrice di misfatti: in *Pompeo Magno* la vecchia Arpalia incoraggia Sesto, innamorato di Issicratea, a raggiungere gli appartamenti della regina, tradendo la fiducia di Issicratea e al contempo decretando la propria morte per mano di Mitridate (III,19):

ARPALIA	Non t'avvilir: quei baci che sui gelidi sassi d'improntar ti contenti stampar forse potrai d'Issicratea sui bei rubin ridenti.
---------	--

⁵⁴ Cfr. M. HAGER, *La funzione del linguaggio poetico nelle opere comiche di Amalteo, Draghi e Minato*, in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, a cura di M. T. Muraro, Firenze, Olschki, 1990, pp. 17-30.

⁵⁵ P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., pp. 93, 104-108.

⁵⁶ P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 219.

MITRIDATE (Mitridate, che senti!)
 SESTO Ciò non pretendo.
 ARPALIA Folle,
 ben hai l'alma insensata.
 MITRIDATE (Arpalia scelerata!)
 ARPALIA Assali, espugna
 la tua nemica.
 SESTO Di pudico core
 Sesto non nacque a violar l'onore.
 MITRIDATE (Solo merita Arpalia il mio furore.)

Non diversamente in *Muzio Scevola* Porfiria, nutrice di Valeria, sprona la virtuosa fanciulla a gettarsi tra le braccia di Porsenna, nemico di Roma (I,9):

PORFIRIA S'io non erro, Porsenna
 per te languisce. Amore
 frangerà l'ire sue.
 VALERIA Porfiria, ho core
 ad ogni duol bastante:
 nol chiedo amico e non lo voglio amante.

La frequenza con la quale vecchie nutrici s'invaghiscono di giovani uomini, precipitando inevitabilmente verso la definitiva disillusione, accresce il senso del grottesco. Porfiria vorrebbe infatti amoreggiare con Clodio, soldato già innamorato di Valeria (II,2), mentre in *Scipione Africano* la vecchia Ceffea si lancia alla conquista del principe Luceio, creduto servitore (II,9).

La funzione demarcativa delle scene comiche spesso implica la loro collocazione a metà dell'atto, più spesso a fine di ogni atto quali momenti di chiusura.⁵⁷ È il caso di *Artemisia* (i comici sono Niso ed Erisbe I,20; Niso Erisbe ed Eurillo II,20) e di *Elena* (Iro rincorso dagli orsi I,16; II,16). Il numero delle scene comiche varia da un massimo di otto scene per dramma (*Artemisia*, *Antioco*) a un minimo di due o tre scene (*Muzio Scevola*). Negli ultimi drammi le scene comiche tendono ad abbandonare la posizione in chiusura per prediligere la collocazione intorno alla metà dell'atto. Nei drammi storici le scene comiche *tout court* vengono meno a causa della progressiva tendenza a coinvolgere i personaggi comici nell'intrigo e a farli interagire con gli altolocati.⁵⁸ Così i comici contaminano la società degli alti valori e ne influenzano i membri spesso secondo morale poco ortodossa. Se infatti nell'*Orimonte* Lisi e Fleria dividono pacificamente una scena con i re Esone e Bellireno senza che le due coppie si influenzino reciprocamente (I,12), in *Muzio Scevola* la vecchia Arpalia è mezzana di Sesto e lo aiuta senza scrupoli a raggiungere gli appartamenti di Issicratea.

● IL MITO DI VENEZIA

Motivo ricorrente nei drammi minatiani è un tributo formale alla Repubblica veneziana:⁵⁹ i primi cinque drammi, *L'Orimonte*, *Xerse*, *Artemisia*, *Antioco*, *Elena*, celebrano i fasti della Serenissima nel Prologo, scena

⁵⁷ E. R. RUTSCHMAN, *Minato and the Venetian Opera Libretto*, in «Current Musicology», XXVII, 1979, p. 88. *L'Orimonte* e *Antioco* rappresentano un'eccezione. In questi due drammi l'elevato numero di scene comiche con funzione d'intermezzo è correlato alla frequente alternanza di scene serie deputate ai diversi intrighi paralleli.

⁵⁸ Si veda l'analisi di *Scipione Africano* nella Parte Seconda della dissertazione.

⁵⁹ Celebrazioni della grandiosità della Serenissima occorrono in ogni genere letterario del tempo. Si veda A. L. BELLINA, e T. WALKER, *Il melodramma: Poesia e musica nell'esperienza teatrale*, cit.: «Prolifici all'inverosimile e per questo ripetitivi, i letterati del secondo Seicento mostrano da un lato la noncuranza professionale nella facilità della scrittura che caratterizza ad esempio l'opera di Matteo Noris o dell'avvocato Aurelio Aurelii, dall'altro la tendenza ad indirizzarsi verso un solido impiego di funzionario facendo tesoro dell'allenamento veneziano alla celebrazione dello stato: non a caso il tono eroico predomina nei testi di Nicolò Minato (...)» Ivi p. 424. Cfr. anche C. ANNIBALDI, *Uno "spettacolo veramente da principi": committenza e ricezione dell'opera aulica nel primo Seicento*, in *Lo stupor dell'invenzione: Firenze e la nascita dell'opera, Atti del convegno internazionale di studi, Firenze 5-6 ottobre, 2000*, a cura di P. Gargiulo, Firenze, Olschki, 2001, pp. 31-60, e ID., *Tipologia della committenza musicale nella Venezia seicentesca*, in *Musica, scienza e idee nella Serenissima durante il Seicento: atti del convegno internazionale di studi, Venezia,*

dal carattere extradiegetico popolata da personaggi allegorici spesso volta ad annunciare il tema del dramma. Il Prologo magnifica Venezia quale potenza invitta, capace di annientare la flotta turco-ottomana⁶⁰ che minaccia da oriente. In *Xerse*,⁶¹ *Artemisia*,⁶² ed *Elena* i riferimenti al conflitto armato sono lampanti:

LA VERITÀ	Odan de l'Adria i gloriosi eroi: tempo verrà ch'afflito e stanco il Trace, pentito alfin de' folli orgogli suoi, implorerà dal Gran Leon la pace.
LA PACE	In onta di Discordia omai gli ulivi mia pacifica mano a l'Adria aduna. Già già mi par ch'il Gran Leon arrivi co' suoi ruggiti a spaventar la Luna. (<i>Elena</i> , Prologo)

E «Il prologo dell'Antioco allude all'eroico isolamento di Venezia nel contrastare il pericolo ottomano»:⁶³

VIRTÙ	E la Virtù de' veneti monarchi sola resiste agl'impeti, ai furori del tuo barbaro Trace.
LA PACE	E in breve alfin trionferà la Pace. (<i>Antioco</i> , Prologo)

Con la scomparsa del prologo nei drammi storici viene meno anche il repertorio di allegorie a cui il prologo stesso suole far ricorso, ed è allora il dramma stesso a farsi metafora delle virtù della Serenissima: lo spirito dell'allegoria investirà tutto il corpo del dramma.⁶⁴ Alla scomparsa del prologo fa contraltare l'ampliamento della prima scena, un sontuoso quadro corale più incisivo nella misura in cui è inserito nel contesto diegetico, e a mutamenti d'ordine strutturale si affiancano cambiamenti di tipo tematico-contenutistico. I drammi storici tendono a problematizzare alcuni temi cari alle virtù repubblicane come la virtù della continenza (*Scipione Africano*⁶⁵), l'eroismo, il coraggio (*Muzio Scevola*), la grandezza d'animo e la rinuncia alle brame soggettive in favore di ideali d'ordine superiore (*Pompeo Magno*). Se è vero che gli stessi protagonisti incarnano le virtù repubblicane, chiamati in causa non sono soltanto gli eroi eponimi. Tra i temi più diffusi è la salvaguardia dell'onore: nel *Muzio Scevola* Publicola è pronto a restituire la figlia Vitellia a Porsenna, al quale è stata data in ostaggio (II,18), e affida proprio a Muzio, di lei innamorato, il compito di riconsegnarla al nemico. Che Muzio esorti Valeria a sacrificarsi per la patria (III,7) sembra prevedibile, lo è meno l'improvvisa generosità dimostrata da Porsenna, che libererà la fanciulla.

Il terzo atto è centrato sul motivo del disonore che per Valeria comporterebbe il venir meno al suo stato di prigioniera. Muzio sacrifica senza esitare la propria felicità per il bene della repubblica.

Palazzo Giustinian Lolin, 13-15 dicembre 1993, a cura di F. Passadore e F. Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 1996, pp. 63-77.

⁶⁰ Il tema ricorre in *Xerse*, per la cui analisi rimando al capitolo deputato nella Parte Seconda della dissertazione.

⁶¹ Cfr. Parte Seconda. *Xerse: fonti letterarie e analisi del dramma*.

⁶² La superiorità militare di Venezia è esplicita nel prologo di *Artemisia*: «APOLLO | Grazie vi rendo, o dive, | e del zodiaco tra i distinti segni, | memore ognor de' veneti favori, | coronerò il Leon d'eterni allori. | MELPOMENE | E questa nostra cetra, | ch'ora con basso stile intreccia amori, | un giorno ancor de' veneti monarchi | – se tal virtù gli presteran gli dèi – | suonerà, fatta tromba, armi e trofei. | VIRTÙ | Gioite pur, gioite, | dal veneto Leon figli famosi | passate festosi | notti felici senza noia alcuna, | se voi potete più che la Fortuna» (*Artemisia*, Prologo).

⁶³ P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 208.

⁶⁴ Per l'assenza del Prologo nei drammi a partire dagli anni Sessanta si veda P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 220, in particolare le note 21 e 22.

⁶⁵ Per il tema dibattuto in *Scipione Africano* rimando all'analisi del dramma nella Parte Seconda della dissertazione.

Emblema della grandezza di Pompeo (*Pompeo Magno*) è la lotta che il console combatte contro la propria coscienza, divisa tra Amore, che lo invita a cedere ai sentimenti, e il proprio Genio, che lo esorta a resistere (III,15):

AMORE, POMPEO <i>«a due»</i>	Seguimi.
POMPEO	Dice Amor.
GENIO, POMPEO <i>«a due»</i>	Fuggi, Pompeo.
POMPEO	Replica il Genio illustre.
AMORE, POMPEO <i>«a due»</i>	Ama.
POMPEO	Mi dice l'un. L'altro:
POMPEO, GENIO <i>«a due»</i>	Resisti.
AMORE, POMPEO <i>«a due»</i>	Perdi un bel volto.
POMPEO, GENIO <i>«a due»</i>	Un bel trionfo acquisti.
POMPEO	Agitato, confuso, dove, dove mi piego? ove mi volgo? Ma Virtù sempre vince in nobil core: Genio, ti seguo, e t'abbandono, Amore.

Stessa nobiltà d'animo è dimostrata da Scipione nel rinunciare all'amore per Ericlea (III,20):

SCIPIONE	Stringete omai le destre, e veggia il mondo ch'è trofeo glorioso una provincia doma, un re depresso, ma vittoria maggior vincer sé stesso.
----------	---

● LE SCENE DI MAGIA, APPARIZIONI E VATICINI

Episodi i cui attori siano *medium* tra mondo reale e dimensione fantastica sono tra i fattori più frequenti d'infrazione della verosimiglianza scenica, vicende che decretano l'interazione tra protagonisti e figure dagli straordinari poteri, capaci di accrescere l'effetto spettacolare.

L'opera in musica condivide col teatro di prosa un ricco repertorio di scene di magia o scene d'evocazione, care in particolare alla tradizione del teatro spagnolo.⁶⁶ Il teatro musicale sfoggia però un esoterismo ingenuo,⁶⁷ funzionale alla pura spettacolarità. Spesso il rito è legato a un repertorio di oggetti che nel dramma rivestono una particolare funzione. Nulla, alla fine, che riporti a studi autorevoli sull'occultismo, già oggetto di seria indagine da parte del neoplatonismo rinascimentale.

Sono nei drammi storici gli episodi più interessanti. Elisa (*Muzio Scevola*) domanda al servo Milo di procurarle ingredienti adatti a preparare una pozione in grado di addormentare Ismeno, che la tiene prigioniera; dopo l'assunzione delle droghe sarà più semplice uccidere il carceriere (III,10):⁶⁸

ELISA	Milo, altrove conduci Vitellia, e non ritorni s'io non la chiedo. E tu, tosto mi reca di papaveri oscuri gelidi succhi, e sonnolente polvi.
-------	---

La donna taglierà la testa a Ismeno e nell'ultima scena consegnerà ad Orazio la spada tinta del sangue del suo aguzzino.

⁶⁶ La scena "di magia o incantesimo" è un *topos* della letteratura drammatica secentesca e del teatro spagnolo. Cfr. M. G. PROFETI, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, Firenze, La Casa Usher, 1994, pp. 146, 208. Si veda a proposito S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Bari, Laterza, 1997, p. 216.

⁶⁷ S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, cit., p. 216.

⁶⁸ Scene di negromanzia saranno usuali verso la fine del secolo: nel *Carlo re d'Italia* del Noris (1682) la principessa Cirene compie operazioni negromantiche attorno a un cadavere, mentre nel *Rodoaldo re d'Italia* di Stanziani (1685) la maga Melissa trae auspici dalle viscere di un fanciullo; il Noris nel *Numa Pompilio* (1674) affida con cinismo una "scena della lettera" a un personaggio cieco. (P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 288.)

Più innocui i prodigi compiuti in *Xerse*, quando il re persiano, in procinto di partire per la guerra, affida l'amato platano alle cure dei maghi Sesostre e Scitalce: le fasi del rito sono descritte con meticolosità (I,2):

SCITALCE [...] Ecco, il terreno
di caratteri stampo e di possente
circolo imprimo.

SESOSTRE In giro
io tre fiata mi volgo, e l'Oriente
da la magica verga, e in un l'Occaso,
minacciati oscurarsi omai rimiro.

SCITALCE Voi, tartaree possanze
del mondo ardente e de l'oscura Dite,
voi questa pianta a custodir venite.

Scipione Africano e Muzio Scevola raccolgono indizi di pace o guerra consultando sibille (*Scipione Affricano* I,19; II,20) o partecipando ai sacri riti nel tempio di Giano, ove la statua del dio prende parola (*Muzio Scevola* I,20; II,16-20).

La profezia dell'oracolo⁶⁹ è alla base dell'intreccio dell'*Orimonte* e di *Antioco*. Nell'*Orimonte*, per esempio, la profezia è enunciata nel prologo dallo stesso Plutone, ostile alla pace tra Media e Assiria. Gli spiriti maligni interverranno scatenando gelosie e attriti. Così il re dell'Ade sprona le potenze infernali (*L'Orimonte*, Prologo):

PLUTONE “Sia tra dieci annua sorte. Armi d'ardire
chi scelto fia sua destra, al serpe vada. *Sedente nel trono.*
Saran, quando avverrà ch'estinto ei cada,
le medie unite e le potenze assire”.
Così l'oracol disse
chiesto del mostro ond'è l'Assiria infesta. *Si leva.*
E questo a punto il giorno è dell'impresa;
de' comandati abissi a grave offesa
parmi veder il serpe fier cadente.

L'Ombra di Mausolo è l'unico caso di apparizione in *Artemisia*,⁷⁰ spirito che torna a parlare alla consorte per esortarla a perdonare Meraspe, suo uccisore e ora di lei innamorato (I,10):

MERASPE [...] Io stimerai, Regina,
proprio per voi Meraspe,
di Cappadocia il prence.

ARTEMISIA Ch'è mio nemico tu non sai ancora?

MERASPE So di più: ch'ei v'adora.

ARTEMISIA Io di quell'empio, fin che spirto avrò,
le straggi cercherò.

MERASPE (Ahi che sentenza atroce!)

OMBRA di MAUSOLO Artemisia! Artemisia!

ARTEMISIA Che sento, ahimè, di Mausolo la voce?

OMBRA L'epitafio rileggi.

NISO Ahimè! Ahimè!

MERASPE Che precipizi!

ARTEMISIA Che rovine!

MERASPE O Cieli!

ARTEMISIA Che leggo, oh dio! “Perdona a' miei nemici.” *«Legge.»*

MERASPE Che portenti felici!

ARTEMISIA Partiam di qui. Mi scorre
un gelido rigor entro le vene.

⁶⁹ P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 89, nota 26.

⁷⁰ P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 89, nota 25.

c) La trilogia repubblicana

Gli ultimi tre drammi che Minato scrive a Venezia per Cavalli (*Scipione Africano*, *Muzio Scevola*, *Pompeo Magno*) costituiscono un *corpus* di opere affini per temi e propositi, già per questo definito dal Dubowy “trilogia repubblicana”.⁷¹ I testi sono stesi nell’arco di tre anni consecutivi, dal 1664 al 1666, e rappresentano una seconda fase della produzione di Minato, nella quale si consolidano nuove convenzioni sia dal punto di vista tematico sia formale.⁷²

Le vicende che occupano gli eroi della Roma repubblicana non sono solo metafora delle virtù della Serenissima (la tendenza alla letteratura di propaganda è motivo condiviso da molte tra le opere pubblicate in quegli anni a Venezia⁷³) ma significano anche il recupero di un vigoroso spirito razionale in netto contrasto con la tendenza al languore erotico effuso dai personaggi “effeminati” proposti dagli Incogniti.⁷⁴ Vero che la continenza di Scipione, il coraggio di Muzio Scevola e la grandezza di Pompeo sono il pretesto per la creazione di situazioni drammatiche che obliano il mondo del mito e si interessano *in toto* a quello degli uomini: non più lo sfoggio di un vasto repertorio allegorico, ma la celebrazione di valori civili attraverso la messinscena di virtù puramente umane.⁷⁵

A partire dalla seconda metà del secolo emergono alcune importanti innovazioni strutturali: in concomitanza della scomparsa dei prologhi si assiste a un incremento nelle dimensioni della scena d’esordio. Ne muta anche la fisionomia ricorrente: le incursioni in scena dei personaggi sovranaturali cedono il posto a momenti deputati alla collettività civile, nei quali il ruolo dominante espresso dal coro si manifesta nell’intonazione di versi che celebrano le imprese dell’eroe eponimo.

Il sovranaturale tuttavia persiste in una forma più evoluta e plausibile: pratiche divinatorie sono appannaggio di personaggi reali, talvolta dotati di facoltà medianiche (si veda per esempio il ruolo della Sibilla in *Scipione Africano* I,16-19; II,20) occasionalmente parodiate dai comici (in *Pompeo Magno* II,12, Atrea la pazza legge la mano al servo Delfo, per poi schernirlo).

Le scene comiche *tout court* sono meno frequenti; i comici tendono a interagire con i personaggi di rango elevato e a partecipare alle loro vicende piuttosto che abbozzarne di parallele o accessorie. Ne consegue la perdita graduale dell’elemento comico inteso come intermezzo caricaturale (come accade invece per i personaggi di Lisi nell’*Orimonte* e Niso in *Artemisia*). Il ridicolo insomma si fa complice di azioni che nulla hanno da spartire con l’universo comico. Ne è un esempio il caso di Milo (*Muzio Scevola*) servo di Elisa che, benché non resista alla tentazione di beffeggiare la vecchia Porfiria (III,5), svolge l’importante funzione di aiutare Elisa procurando alla donna gli ingredienti per la pozione che avvelenerà il crudele Ismeno (III,16). Emblematica in questo caso è la figura della vecchia Arpalia (*Pompeo Magno*), che tradisce Issicratea agevolando a Sesto l’accesso agli appartamenti della padrona.

⁷¹ Tradotto da N. DUBOWY, *Minato Nicolò*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, XII, Kassel, Bärenreiter, 2004, pp. 242-244.

⁷² Cfr. E. R. RUTSCHMAN, *The Minato-Cavalli Operas: The Search for Structure in Libretto and Solo Scenes*, Ph.D. diss., University of Washington, 1979.

⁷³ R. KETTERER, *Ancient Rome in Early Opera*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2009, e R. STROHM, “Romanità” and “Italianità”: *Ancient Rome in the “Dramma per Musica”, c. 1660-c. 1730*, in *Italian Opera in Central Europe 1614-1780*, II: *Italianità: Image and Practice*, a cura di C. Herr, H. Seifert, A. Sommer-Mathis e R. Strohm, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, pp. 11-40. Il tema, che coinvolge il ceto dirigente della Serenissima, è in parte argomentato in G. BENZONI, *Istoriar con le favole e favoleggiar con le istorie*, in G. BRUSONI, *Avventure di penna e di vita nel Seicento veneto*, a cura di G. Benzoni, Rovigo, Minelliana, 2001, pp. 9-28.

⁷⁴ P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 206.

⁷⁵ «Per bocca di Servilio, che nel finale del *Pompeo Magno* concede l’amata Giulia a Pompeo, Minato canta l’eroismo davvero virile della rinuncia, e il saper anteporre il comportamento virtuoso ai personali piaceri d’amore: Perdo ’l mio cor, perdo ’l mio ben, è vero, | ma ne l’amiche gare | di generoso spirito, | quel che più perde è più di gloria cinto | et è più vincitor quel ch’è più vinto». P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 207.

Cadono inoltre in disuso alcune scene tipiche della prima produzione minatiana: i casi di riconoscimento del protagonista grazie a ritratti o monili scompaiono e, fatta eccezione per *Scipione Affricano*, e scompare anche il *topos* della “lettera rivelatrice”.

La musica in scena non svolge una funzione puramente ludica nel contesto della vita di corte (come invece accade dei primi drammi) ma si fa strumento per esaltare pubblicamente le virtù dell’eroe: proprio a tal fine sono intonati i cori in apertura dei drammi.

Anche la pratica del travestimento assume una nuova funzione: se nei primi drammi i personaggi si travestono per raggiungere l’amato lontano (Amastre in *Xerse*, Isandra in *Orimonte*, Menelao in *Elena e Antioco* nell’omonimo dramma), in *Pompeo Magno* Issicratea camuffa il proprio stato sociale solo per sottrarsi alla schiavitù e in *Scipione Affricano* Siface veste i panni di servo per fuggire dalla prigionia. Muta insomma l’obiettivo del travestimento: ci si traveste solo per passare inosservati e non per assumere un’identità alternativa che consenta l’interazione col prossimo sotto mentite spoglie. Dal momento che solo nei primi drammi l’assunzione di vesti del sesso opposto incide sul reciproco relazionarsi dei personaggi, nella trilogia vengono a perdersi gli equivoci creati dal senso di ambiguità erotica che la pratica comporta.

In ultimo la scena del sonno, che consente al dormiente l’espressione di sentimenti altrimenti occultati in stato di veglia, si rivela negli ultimi drammi esclusivamente un pretesto per un’azione concreta. Così in *Muzio Scevola* Elisa addormenta Ismeno per ucciderlo e riconquistare la libertà (III,16), in *Pompeo Magno* Mitridate approfitta del riposo di Pompeo per tentare di assassinarlo (II,19).⁷⁶

Se è vero che i principali obiettivi dei drammi storici sono l’esaltazione della clemenza del principe e del mito della libertà,⁷⁷ allora lussuria, fellonia e omicidio⁷⁸ sono *topoi* dal potere catartico che esortano ai buoni principii. Al caos generato dal dispotismo tirannico⁷⁹ segue sempre infatti un atto di pentimento o generosità improvvisa:⁸⁰ Scipione rinuncia al possesso di Ericea (III,20), Porsenna all’amore di Valeria (III,19) e Pompeo perdona Mitridate, colpevole di aver ucciso Arpalia, la serva traditrice (III,20).

Episodi di violenza e immagini raccapriccianti accomunano i tre drammi: Mitridate colpisce barbaramente Arpalia (*Pompeo Magno* II,20), Elisa approfitta del sonno di Ismeno per mozzargli la testa e fuggire (*Muzio Scevola* III,16), Siface si getta dalla torre e ordina di collocare ai piedi della stessa un cadavere con volto sfigurato (*Scipione Affricano* I,16).

Frequente è la minaccia di morte per avvelenamento, ma spesso il folle gesto è sventato. Così Pompeo Magno salva *in extremis* la famiglia di Mitridate (III,18), Massanissa esorta Sofonisba ad assumere il veleno (*Scipione Affricano* III,6,8) ed Elisa provoca il sonno di Ismeno con l’aiuto di una pozione (*Muzio Scevola* III,16).

Alcune tra le convenzioni drammaturgiche che non trovano riscontro nei drammi del primo periodo (1650-1659) sono riportate nella terza colonna dello schema:

⁷⁶ Tra i primi drammi fa eccezione *Elena* in cui sia Ippolita sia Menesteeo vogliono approfittare del sonno di Teseo per ucciderlo.

⁷⁷ Cfr. R. KETTERER, *Ancient Rome in Early Opera*, cit., p. 2 e sgg. e G. MORELLI, *Il filo di Poppea: il soggetto antico-romano nell’opera veneziana del Seicento, osservazioni*, cit., pp. 245-274.

⁷⁸ P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., pp. 217-219.

⁷⁹ P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 213 e sgg.

⁸⁰ R. KETTERER, *Ancient Rome in Early Opera*, cit., p. 10.

CONVENZIONI CARATTERISTICHE DI <i>L'ORIMONTE</i> , <i>ARTEMISIA</i> , <i>ANTIOCO</i> , <i>ELENA</i> .	CONVENZIONI CONDIVISE DAI PRIMI DRAMMI E DAI DRAMMI STORICI.	CONVENZIONI IMPIEGATE ESCLUSIVAMENTE NEI DRAMMI STORICI.
Ritratto (<i>L'Orimonte</i> , <i>Artemisia</i> , <i>Antioco</i>)	Travestimento (<i>L'Orimonte</i> , <i>Xerse</i> , <i>Artemisia</i> , <i>Antioco</i> , <i>Elena</i> , <i>Pompeo</i>)	Scena in cui compare un cadavere (<i>Scipione</i> , <i>Muzio</i>)
Monile (<i>Artemisia</i>)	Profezia/Oracolo (<i>L'Orimonte</i> , <i>Scipione</i> , <i>Pompeo</i>)	Incendio/Rogo (<i>Scipione</i> , <i>Muzio</i>)
Apparizioni (<i>Artemisia</i>)	Gioco (<i>L'Orimonte</i> , <i>Scipione</i>)	Precipizio (<i>Scipione</i>)
Scacchi e gioco (<i>L'Orimonte</i>)	Lettera o scritti (<i>L'Orimonte</i> , <i>Xerse</i> , <i>Artemisia</i> , <i>Antioco</i> , <i>Scipione</i>)	Veleno (<i>Scipione</i> , <i>Muzio</i>)
	Musica di scena (<i>L'Orimonte</i> , <i>Xerse</i> , <i>Artemisia</i> , <i>Antioco</i> , <i>Muzio</i>)	Svenimento (<i>Pompeo</i>)
	Scena del Sonno (<i>Artemisia</i> , <i>Elena</i> , <i>Pompeo</i>)	Preghiera (<i>Muzio</i> , <i>Pompeo</i>)
	Rapimento (<i>Elena</i> , <i>Muzio</i>)	Omicidio (<i>Muzio</i> , <i>Pompeo</i>)
	Scena di magia o incantesimo (<i>Xerse</i> , <i>Scipione</i>)	Fuga (<i>Scipione</i> , <i>Muzio</i>)
	Convegno notturno (<i>Antioco</i> , <i>Pompeo</i>)	
	Scena del carcere (<i>Xerse</i> , <i>Antioco</i> , <i>Scipione</i> , <i>Pompeo</i>)	
	Spade e armi (<i>Artemisia</i> , <i>Muzio</i> , <i>Pompeo</i>)	
	Lamento (<i>Xerse</i> , <i>Scipione Africano</i>)	

CAPITOLO

4

LA MORFOLOGIA DELLE ARIE

Il libretto, base letteraria del dramma per musica, è costituito da un testo versificato la cui struttura metrica è evoluta dalla tradizione del teatro rinascimentale nei suoi principali generi, la commedia pastorale,¹ la tragedia, l'intermezzo mitologico.²

La natura diegetica del dramma per musica si spiega a livello testuale grazie al libero alternarsi di endecasillabi e settenari senza schema prefissato (versi sciolti), metri che, grazie alla singolare mobilità accentuativa che li caratterizza, riproducono il ritmo variegato proprio della prosa e sono particolarmente adatti a simulare il dialogo. Il testo in “stile recitativo” (o più semplicemente “recitativo”) è periodicamente interrotto da aggregazioni strofiche più brevi e compatte, le arie, che impiegano metri di vario genere e sono regolate da un sistema di rime a schema fisso³ che facilita l'individuazione dell'aggregato e il suo isolamento dal flusso recitativo. L'impiego di sofisticati giochi rimici migliora l'eufonia e identifica un'area poetica in sé conchiusa, sintatticamente autonoma, che si distingue per senso di compiutezza strutturale ed affettiva, terreno ideale per manifestazione di effusioni liriche, affermazione di sentenze paradigmatiche quando non addirittura luogo di ostentazione retorica.⁴

Le soluzioni formali sono soggette a rapide metamorfosi, e la trasgressione alla tendenza normalizzante sembra essere, almeno agli albori, la regola piuttosto che l'eccezione. Le arie, isole strofiche in versi misurati, tendono ad assumere una veste melodica caratterizzante che le distingue dal recitativo;⁵ cori e canti solistici si rifanno ai modelli della vecchia ballata nella varietà delle sue forme, del madrigale e della canzone melica anacreontica perfezionata dal Chiabrera.⁶

Recitativo e aria non si delineano soltanto come poli strutturali del discorso ma impongono differenti velocità di scorrimento:⁷ mentre il primo riflette retoricamente lo svolgersi del dialogo e lo scorrere dell'azione secondo una qualità che definiremmo dinamica, nell'aria l'elemento statico prevale e l'azione tende ad arrestarsi per lasciar libero sfogo all'esternazione dell'affetto o al ripiegamento contemplativo. Un delicato equilibrio regola il rapporto di consequenzialità tra i due istituti formali: la tensione accumulata nel recitativo scatena la reazione emotiva del personaggio; di conseguenza, lo sfogo dell'affetto nell'aria convalida l'assoluta necessità dell'istituto, vero e proprio *punctum saliens* della scena. Secondo l'anonimo autore del *Corago*⁸ l'esternazione dell'affetto richiamerà nell'aria e nel recitativo

¹ I principali riferimenti sono *Aminta* di Torquato Tasso e *Il pastor fido* di Giovan Battista Guarini. Cfr. P. G. BELTRAMI, *Gli strumenti della poesia*, Bologna, il Mulino, 1996, in particolare p. 147 e sgg.

² W. OSTHOFF, *Musica e versificazione: funzioni del verso poetico nell'opera italiana*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, il Mulino, 1986, p. 125.

³ Per la funzione demarcativa e strutturante della rima cfr. P. G. BELTRAMI, *Gli strumenti della poesia*, cit., pp. 75-76.

⁴ Il caso più comune è l'impiego della similitudine che desume figure da diversi ambiti semantici per illustrare gli affetti che investono il personaggio titolare dell'aria.

⁵ Nelle *Le nuove musiche* del 1601 e nell'*Euridice* del 1600 Giulio Caccini delinea i primi interessanti sviluppi di queste “arie” o “canzoni” in cui strofe differenti sono intonate tutte nella stessa linea melodica (Cfr. P. FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, 2ª ed., Roma, Bulzoni, 2003, p. 42).

⁶ Per le novità apportate da Gabriello Chiabrera nella lirica italiana tardo rinascimentale si veda G. GETTO, *Il Barocco letterario in Italia*, Milano, Mondadori, 2000. Sulla lirica anacreontica si legge in M. RAMOUS, *La metrica*, Milano, Garzanti, 1984; cfr. *Paolo Rolli: Libretti per musica*, a cura di C. Caruso, Milano, FrancoAngeli, 1993, e anche B. GALLOTTA, *Manuale di Poesia e Musica*, Milano, Rugginenti, 2001, pp. 50-51. In particolare sul Chiabrera *Opere di Gabriello Chiabrera e lirici non marinisti del Seicento*, a cura di M. Turchi, Torino, UTET, 1974.

⁷ Per le strutture temporali nell'opera italiana cfr. C. DAHLHAUS, *Le strutture temporali nel teatro d'opera*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 183-193.

⁸ *Il Corago, o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, a cura di P. Fabbri e A. Pompilio, Firenze, Olschki, 1983, e anche P. FABBRI, *Istituti metrici e formali*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e

profili retorico-musicali distinti: i versi di un'aria manifestano affetti simili tra loro che sfogano generalmente in una linea melodica più volte esposta, mentre nel recitativo la musica tenderà a marcare il significato di ogni singolo verso (è una progressiva emancipazione dalle consuetudini madrigalistiche, in cui la musica era solita rimarcare il senso di un singolo lemma o un sintagma particolarmente significativo; nel recitativo drammatico l'intonazione esprime invece il senso generale della frase sintattica, e stringe legame col significato piuttosto che col significante).

Il problema della verosimiglianza scenica dell'aria limita inizialmente il suo impiego in contesti specifici.⁹ L'aria è opportuna qualora nel dramma occorra della "musica di scena"¹⁰ (ovvero momenti che manterrebbero l'intonazione musicale anche se ricontestualizzati in seno al teatro di parola), la comparsa di personaggi ultraterreni (che si suppone si esprimano cantando¹¹), ora per esaltare la comicità dei servi¹² ora per enfatizzare momenti di preghiera. La forma chiusa diventa auspicabile dunque soprattutto nei cori e nei prologhi, dove si suppone il canto sia verosimile, e attestato tra l'altro da una consolidata tradizione del teatro di parola.¹³

Musicalmente la frattura tra recitativo ed aria è segnata dal cambio di metro e dall'acquisizione di una maggiore uniformità ritmica. La strumentazione si vivacizza, un ritornello strumentale separa le diverse stanze e il basso continuo si anima per aderire al canto. Il rapporto col testo è allentato nella misura in cui il canto, diversamente da quanto accade nel recitativo, non si modella sulla declamazione del testo ma ne esprime il senso generale.¹⁴

La fortuna della lirica anacreontica incoraggia il proliferare di forme che tendono ad accostamenti metrici eterogenei. L'isometria cede al gusto per lo sperimentalismo¹⁵ e, come testimonia Andrea Perrucci (*Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, 1699)¹⁶ prendono a diffondersi le soluzioni polimetriche offerte dalla melica da camera.¹⁷

Tra le forme più diffuse nella seconda metà del Seicento è l'aria in forma di ballata,¹⁸ che contempla un'organizzazione strofica caratterizzata dalla ripresa del primo verso (o del primo emistichio) e dal legame rimico tra gli ultimi versi della strofa e i primi della ripresa. Questa ripresa, che può ben dirsi il nucleo base della futura "aria col da capo", era nota al tempo come "intercalare" o "ritornello". La sinonimia è testimoniata da Loreto Mattei, che si riferisce al medesimo fenomeno impiegando entrambi i termini "intercalare" e "ritornello" (*Teorica del verso volgare e pratica di retta pronunzia*, 1695).¹⁹

G. Pestelli, VI: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1988, pp. 165-233 (ora in forma di tascabile, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007).

⁹ E. ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice: the Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press, 1991, p. 246. Per il dibattito circa la verosimiglianza nell'opera in musica si veda anche L. BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 50.

¹⁰ C. DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 2005, pp. 56-60.

¹¹ E. ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice: the Creation of a Genre*, cit., p. 246 e sgg.

¹² E. BENZI, *Annotazioni sui versi sdrucchioli nel dramma per musica*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2007, vol. I, pp. 658.

¹³ E. ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice: the Creation of a Genre*, cit., p. 246. Cfr. anche O. G. BROCKETT, *Storia del teatro*, Venezia, Marsilio, 1987, rist. 1996, p. 207.

¹⁴ P. FABBRI, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007, p. 18. Fabbri rimanda al *Corago*, cit., p. 60 e sgg.

¹⁵ A. L. BELLINA, e T. WALKER, *Il melodramma: poesia e musica nell'esperienza teatrale*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, IV: *Dalla controriforma alla fine della Repubblica. Il Seicento*, I, Vicenza, Pozza, 1983, pp. 409-432.

¹⁶ P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 250.

¹⁷ *Il corago*, cit., pp. 70-79.

¹⁸ Lo schema base tradizionale consiste nella sequenza "ripresa-piedi-volta-ripresa". Cfr. P. G. BELTRAMI, *Gli strumenti della poesia*, cit., p. 121 e sgg., e M. RAMOUS, *La metrica*, cit., p. 84 e sgg.

¹⁹ P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 252. Se il Crescimbeni, proprio in riferimento alla vecchia forma di ballata, predilige il termine "ritornello" (*L'istoria della volgar poesia*, 1731), il Martello preferisce impiegare la denominazione "intercalare" (1715). I termini tuttavia si equivalgono.

Anche dal vecchio madrigale evolvono nuove forme: da questi l'aria mutuerà il carattere epigrammatico del distico conclusivo collocando però i versi sentenziosi in testa alla strofe quale subitaneo vessillo dell'affetto esibito,²⁰ nell'*incipit* destinato a ripetersi in chiusura.

Il *refrain*, ritornello o intercalare che dir si voglia, crea una «cornice orbiculata che fa corona alla strofe»²¹ e facilita l'individuazione del pezzo chiuso nel flusso recitativo. Detto altrimenti, l'*amplificatio* generata dalla ricorrenza del *refrain* dilata il pezzo chiuso e ne definisce al contempo la compiutezza melodico-armonica agevolando la percezione dell'articolazione formale del testo. La regolarità metrica e il richiamo rimico si prestano a un rivestimento musicale di facile memorizzazione, dove il procedimento della ripetizione melodico-ritmica caratterizza debitamente *refrain* e strofe. Queste sono distinte grazie all'impiego di un ritornello strumentale e dal cambio di metro, dal binario al ternario o viceversa. Eventualmente il cambio metrico può presentarsi all'interno della stessa strofa.²²

L'impiego del *refrain* non è esclusivo delle arie ma investe talvolta anche i versi sciolti del recitativo. Spesso in questo caso il riproporsi di un *refrain* ostacola l'identificazione del pezzo chiuso nella misura in cui offusca il rapporto dialettico tra i due istituti. La consuetudine tuttavia è destinata a esaurirsi parallelamente alla progressiva polarizzazione degli istituti formali: il *refrain* diventa per antonomasia tratto distintivo delle forme chiuse. Nell'opera di Minato si rintracciano *refrains* nel recitativo soprattutto nei primi drammi (*L'Orimonte*, *Xerse*, *Artemisia*), ma anche gli ultimi non ne sono esenti: in *Scipione Africano*²³ il verso "Chiedi, bella, che vuoi?" irrompe più volte nel testo²⁴ (sottolineo il *refrain*):

SCIPIONE

Dimmi, Ericlea, poss'io
raddolcir il tuo Fato?
Brami di gemme e d'ori
cumuli preziosi a' piedi tuoi?
Chiedi, bella, che vuoi?
Ti darò spoglie, ti darò guerrieri,
armi e genti a tua voglia:
ciò che da me dipende
tutto dispor tu puoi.
Chiedi, bella, che vuoi?
Ti darò il cor. (Ma dove
mi trae l'insania de l'arcier bambino!)
Addio, parto. Ericlea,
aspetta che si cangi il tuo Destino.
(*Scipione Africano* I,14)

Gran parte delle arie dei libretti minatiani si struttura dall'evoluzione della forma madrigalesca, con frequente ripresa finale del verso d'esordio. Numerose sono le arie polistrofiche in cui l'*amplificatio* è possibile grazie al moltiplicarsi delle stanze piuttosto che dall'espandersi della singola strofe.²⁵ L'aria di Ceffea mantiene una forma madrigaleggiante con distico sentenzioso in chiusura:

CEFFEA

[...]

²⁰ Talvolta per mettere in risalto l'*incipit* il compositore decide di isolarlo dal testo poetico e collocarlo in testa a guisa di motto, motto che Hugo Riemann definisce *Devise*. Cfr. P. FABBRI, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007, p. 41.

Teorizzano sull'evoluzione dell'aria e del suo impiego tra gli altri GIOVANNI MARIO CRESCIMBENI, *L'istoria della volgar poesia*, Venezia, Basegio, 1731; ANTONIO PLANELLI, *Dell'opera in musica*, Napoli, 1722; PIER JACOPO MARTELLO, *Della tragedia antica e moderna. Dialogo*, Roma, Gonzaga, 1715; LUDOVICO ANTONIO MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, Modena, Soliani, 1706; BENEDETTO MARCELLO, *Il teatro alla moda*, Venezia, 1720.

²¹ LORETO MATTEI, *Teorica del verso volgare e pratica di retta pronunzia*, Venezia, Albrizzi, 1695, p. 78 e sgg., in P. FABBRI, *Metro e canto nell'opera italiana*, cit., p. 40.

²² Cfr. l'aria di Ippolita *S'io peno, s'io moro* in *Elena* II,5.

²³ Cfr. anche in *Scipione Africano* III,4 la periodica ripresa del verso *Parla! tu non rispondi?*

²⁴ Cfr. anche l'intercalare di Romilda *Partite, ob dio, non m'affliggete più* in *Xerse* I,9.

²⁵ H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna, il Mulino, 1969, e B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988.

Amate pur, amate,
 donne, fin che potete,
 ch'il ben ch'oggi lasciate
 diman non troverete;
 ché l'ore del piacer fuggon volando,
 e non si può gioir se non amando.
 Giovinette vezzose,
 gioite pur, gioite,
 sin ch'avete di rose
 le guance colorite;
 va 'l seren di beltà sempre mancando,
 e non si può gioir se non amando.
 (*Scipione Affricano* I,14)

La forma evoluta prevede un *refrain* annunciato in testa e ripreso in coda alla prima e alla seconda stanza (raramente il *refrain* si propone in testa alla seconda stanza):

RAMIRO

[...]
Non è mai tempo perduto
il servire a la beltà.
 A bel labbro
 di cinabro
 far de l'anima tributo
 non può dirsi vanità.
Non è mai tempo perduto ecc.
 Cede il marmo a goccia lieve
 che cadendo ognora va,
 io costante,
 fido amante,
 di servir son risoluto,
 finché spirto il core avrà.
Non è mai tempo perduto ecc.
 (*Artemisia* II,4)

Non sempre l'aria si presenta come un aggregato facilmente isolabile. Strutture strofiche di endecasillabi e settenari, metri canonici del recitativo, sono enucleabili grazie all'impiego di uno schema fisso di rime che consente di intendere la sequenza come un pezzo chiuso. Nell'aria di *Muzio Scevola* la scelta del metro è funzionale all'andamento prosastico che riflette la formulazione della supplica:

MUZIO

Prima essenza increata,	<i>a</i>
che senza tempo e moto	<i>b</i>
e del tempo e del moto il fonte sei,	<i>C</i>
se son giusti, seconda i voti miei.	<i>C</i>
Tu, ch'immenso, incompreso	<i>d</i>
il tutto in te comprendi,	<i>e</i>
movi non mosso, e non creato crei,	<i>C</i>
se son giusti, seconda i voti miei.	<i>C</i>

(*Muzio Scevola* I,18)

Occasionalmente dal flusso recitativo emergono aggregati strofici di minima estensione da cui il compositore può ricavare una mezz'aria. In *Xerse*, per esempio, il re implora l'amore di Romilda in una strofetta di settenari che Cavalli svincola dal tessuto recitativo e dota di una seppur minima autonomia musicale facendone un piccolo arioso nel bel mezzo della scena.

XERSE

[...]
 Deh rimirate un re
 che supplicante sta,
 che vi chiede mercé,
 che ricerca pietà.
 (*Xerse* I,7)

Le diverse modalità d'impiego del *refrain* consentono una tale varietà di soluzioni formali da rendere difficile un'esauriente classificazione delle arie. È comunque possibile rintracciare alcune tipologie standard. Come parametri assumo il numero di strofe e la presenza o meno dell'intercalare o ritornello. Si individuano principalmente cinque modelli:

1-arie monostrofiche senza intercalare. Il *refrain* è assente. L'aria di Ericlea consta di soli cinque versi isolabili dal tessuto recitativo grazie al sistema di rime che identifica sia in testa sia in chiusura un distico a rima baciata. Il verso centrale imposta la domanda retorica e funge da perno logico e strutturale.

ERICLEA
Dite, dite, dolci aurette,
odorose, placidette,
perché mai
son penosi i miei respiri,
e si cangiano in sospiri?
(*Scipione Africano* II,6)

2-arie monostrofiche con intercalare. Generalmente l'aria è breve e consta di una strofetta incorniciata da un verso che funge da ritornello (sottolineo il *refrain*).

Nel caso specifico il *refrain* dell'aria riapparirà due volte nel recitativo che segue, la seconda volta in chiusura della scena, minimamente variato.

FLERIA
Com'io t'ami non so.
Trovar di te più freddo
un amante chi può?
Com'io t'ami non so.
(*L'Orimonte* I,12)

3-arie polistrofiche senza intercalare. Non presentano *refrain* e si enucleano dal recitativo in virtù di una certa compattezza strofica e schema fisso di rime. Nelle strofe dell'aria di Romilda (in *Xerse*) non ricorre alcun tipo di *refrain* testuale. Comune alle due stanze è la particella avversativa (quarto verso della prima strofa e secondo verso della seconda strofa), fulcro del cambio di concetto.²⁶

ROMILDA
Luci belle che lampeggiano
soglion anco fulminar;
bionde chiome tesoreggiano,
ma poi sanno incatenar.
Rose e gigli un seno infiorano,
ma celato il serpe sta;
di quell'alme che l'adorano
son tiranne le beltà.
(*Xerse* I,6)

Un caso del tutto originale rappresenta l'aria di Romilda *O voi che penate* che si svolge a cavallo tra due scene (I,3; I,4) ed è interrotta più volte da squarci di recitativo, prima da Arsamene, poi da Elviro e infine da Xerse. La compattezza dell'istituto formale si piega alle ragioni del dramma che esige, in quel

²⁶ Alla stessa tipologia appartengono l'aria di Orazio *Se il mio mal da voi dipende* e l'aria di Valeria *La fiamma che Amore*, rispettivamente in *Muzio Scevola* I,11 e I,16, e l'aria di Mitridate *Deh se l'uomo a tua vaghezza* in *Pompeo Magno* I,3 e l'aria di Giulia *A che movo 'l piede insano* in *Pompeo Magno* III,2. Nel caso si tratti di un'aria a due (un duetto), i due personaggi in genere si spartiscono equamente le strofe.

momento, una reazione dei tre uomini al canto della fanciulla.²⁷ I versicoli affidati ad Arsamene ed Elviro si incuneano nell'enunciazione di una *devisè* articolata in due riprese, saturando uno spazio sonoro altrimenti privo di canto. Xerse invece è più incisivo: irrompe in scena a metà della prima stanza e il suo improvviso intervento accentua il senso di frattura. L'aria consiste di due strofe madrigalesche chiuse da un distico a rima baciata ($a_6 \times_6 a_6 X_{11} b_7 B_{11}$) e separate da un ritornello orchestrale (evidenzio il canto di Romilda).

[SCENA TERZA]

ARSAMENE Non ti partir.
 ROMILDA O voi – *«Cantando.»*
 ARSAMENE Quest'è Romilda.
 ROMILDA – o voi che penate.
 ELVIRO Da voi amata?
 ARSAMENE Sì, non parlar più.
 ROMILDA O voi che penate
 per cruda beltà,
 un Xerse mirate, –

SCENA QUARTA

XERSE, ARSAMENE, ELVIRO,
 ROMILDA «» ADELANTA *su la loggia.*

«XERSE» (Qui si canta il mio nome?)
 «ROMILDA» – che di ruvido tronco acceso sta,
 e pur non corrisponde
 altro al su' amor che mormorio di fronde.
 Di rami frondosi
 lo sterile Amor,
 con vezzi dannosi
 punge i baci sul labbro al baciator.
 È di Cupido un gioco
 far che mantenga un verde tronco il foco.
 (Xerse I,3/4)

4-arie polistrofiche con intercalare. Si differenziano a loro volta in tre tipologie:

- arie a due strofe con un solo intercalare (l'intercalare è annunciato in testa alla prima strofa e ripreso in chiusura di ciascuna delle due stanze ma non in testa alla seconda).
- arie a due strofe a due differenti intercalare (l'aria è formata da due stanze, ognuna delle quali è incorniciata da un diverso *refrain*, in testa e in chiusura).
- arie a più di due strofe con refrain, identico oppure variato.

es. a) La tipologia è molto diffusa: l'*incipit* funge da intercalare e si ripete in chiusura di strofa, ma non in testa alla seconda. Ne è esempio l'aria di Orazio, geloso della moglie Elisa, nel terzo atto del *Muzio Scevola*.²⁸

ORAZIO Non ti credo, o Gelosia;
 per affligger l'alme amanti,
 con flagel di pena ria,
 tu fai gl'atomi giganti
 e dà forza a la bugia.

²⁷ È un caso emblematico di “musica in scena”: i versi manterrebbero l'intonazione musicale anche se ricontestualizzati in seno al teatro di parola.

²⁸ Cfr. anche l'aria di Mitridate *Tormentosa Gelosia* in *Pompeo Magno* II,11.

Non ti credo, o Gelosia.

Fuggi pur da l'alma mia;
il mio ben a me ribelle
non dirò giamai che sia,
se dal Ciel le vive stelle
non vedrò partirsi pria.

Non ti credo, o Gelosia.

(*Muzio Scevola* III,6)

Occasionalmente l'intero intercalare può essere affidato a un personaggio non titolare dell'aria.²⁹ Nell'aria di Arsamene *Ch'io sveni colei* in *Xerse* (III,19) il *refrain* pronunciato da Xerse ha funzione performativa. L'espedito è d'effetto: per ben tre volte Xerse esorta Arsamene a sacrificare Romilda e a tal fine gli offre l'arma accompagnando il gesto con l'intercalare *Prendi, barbaro, prendi*. Può accadere che un secondo personaggio canti il distico finale di ogni strofa³⁰ anche nel caso non si riscontri una vera e propria ripetizione testuale. È il caso dell'aria di Elisa *Se nel ben sempre costante* in *Muzio Scevola* (I,12) in cui Orazio sigilla ogni stanza commentando il canto della donna.³¹ La struttura costituisce in ogni caso un duetto in nuce.³² Nell'aria di Menelao qui sotto, l'intercalare è affidato a Elena:

ELENA

MENELAO

Non temer, no, mio core.

Mi par che dal Fato
già meco sdegnato
mi siate rapita.

ELENA

MENELAO

Non temer, no, mia vita.

Ignoto martire
mi sforza a languire,
m'astringe a le pene.

ELENA

Non temer, no, mio bene.

(*Elena* III,12)

Diffuso anche il modello di aria polistrofica in cui il secondo personaggio interviene dividendo le stanze con uno o più versi di recitativo, e non intonando un *refrain*. L'aria di Iro *Io son pur felice* in *Elena* (I,4) mostra il caso nella sua forma più elementare: le due strofe di senari sono separate da un settenario affidato a Diomede. Nel caso le stanze siano separate da un cospicuo numero di versi recitativi viene meno la diretta consequenzialità tra le strofe, e l'aria, per conseguenza, si estende e occupa, nel suo complesso, gran parte della scena.³³

es. b) L'aria di Meraspe (*Artemisia* I,19) esemplifica la seconda tipologia. Le due stanze sono caratterizzate da *refrain* dal testo differente:³⁴

MERASPE

[...]

Che pena è la mia!

Morir io mi sento
né so chi m'uccida,
la speme o 'l tormento,
in sorte si ria.

²⁹ Cfr. p. es. l'aria di Antioco *Tu non dà | crudo Amore* in *Antioco* I,3 dove è Nainana a intonare l'intercalare. La funzione è analoga a quella del pertichino ottocentesco.

³⁰ Cfr. l'aria di Massanissa *Amar e tacere* in *Scipione Affricano* I,15.

³¹ Alla stessa tipologia risponde l'aria di Menesteeo *E pur voi nodrite*, *Elena* II,9.

³² Cfr. anche l'aria di Menelao *Nel regno d'Amore* in *Elena* I,4, in cui all'intonazione del *refrain* si aggiunge Diomede.

³³ Si vedano per esempio l'aria di Isandra *Aprè Apollo l'uscio d'oro* nell'*Orimonte* (I,1), l'aria di Meraspe *Respiri chiudete* in *Artemisia* (III,17), e l'aria di Anassandra *Amor nel mio seno* in *Antioco* (II,14).

³⁴ Nella partitura la seconda stanza è stata riscritta forse per accentuare il tono patetico con la reiterazione di versi simili. Ecco il testo: «In sorte si ria, | che pena è la mia | che pena è la mia | in sorte si ria | che pena è la mia.» Cfr. *L'Artemisia*, Testo: Minato Niccolò, ?Autograph? 17.me, 1 score: 144f., 3 parts: vl, 1, 2, bc. Incompl.: other parts missing. I-Vnm it. IV, 352 (9876) Contarini [RISM A/II: 850.003.986].

Che pena è la mia!
Che sorte infelice!
Se sono aborrito,
penar mi conviene;
se poi son gradito,
gioir non mi lice.
Che sorte infelice!
(*Artemisia* I,19)

es. c) Le arie composte da più di due strofe non sono molte; spesso collocate in luoghi di rilievo come scene d'esordio o a fine atto, di solito sono appannaggio di personaggi che dominano da soli un'intera scena. L'aria di Mercurio *Là raccolto | in quel volto* in *L'Orimonte* (I,20) sigla la chiusura d'atto, mentre l'aria di Orimonte nell'omonimo dramma *V'a', fantasia dolente* (II,1) esprime il reiterato sconforto che investe il protagonista all'inizio dell'atto secondo. In entrambi i casi il *refrain* separa le diverse stanze, ma si presenta diversamente: l'aria di Mercurio ripropone gli stessi versi, mentre in quella di Orimonte variano.

5-Una tipologia piuttosto rara prevede la suddivisione del testo poetico in tre strofe delle quali la terza ripete integralmente la prima. La prima breve stanza coincide col *refrain*, a sua volta interpretabile come un "da capo" *ante litteram*, e di conseguenza l'aria si delinea come prodromo della forma destinata ad avere tanta fortuna a distanza di pochi decenni.

Sofonisba canta un testo tripartito secondo schema ABA in cui la terza strofa è identica alla prima e contrastante dal punto di vista metrico con la seconda, il corpo centrale dell'aria.

SOFONISBA

Tanto rigida
sorte perfida
contro me!
Già regina ed adorata
fui la gioia del mio re;
or cattiva e disprezzata
calco nemico suol con servo piè.
Tanto rigida ecc.
(*Scipione Affricano* I,5)

La notevole varietà nella concezione formale del pezzo chiuso offre risultati difficilmente riconducibili a categorie sistematiche. L'aria d'esordio del *Xerse*, forse l'aria più celebre di Minato,³⁵ più che una tipologia ricorrente esemplifica una forma inusitata ma di straordinaria efficacia. L'aria occupa da sola un'intera scena: una strofe di quattro versi di quinari, compatta e sintatticamente autonoma, funge da ripresa, mentre due strofe centrali di sei versi ognuna (*abbaCC*) riflettono una forma madrigaleggiante che alterna endecasillabi e settenari a schema fisso di rime con distico a rima baciata in chiusura. Il contrasto con la ripresa è significativo sia dal punto di vista metrico sia formale. Dalla partitura si evince la funzione del ritornello strumentale [X] che incornicia le diverse porzioni testuali:

³⁵ Negli anni il testo sarà sottoposto a significativi rimaneggiamenti: Cfr. P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., pp. 254-255.

XERSE		[X]	Ombra mai fu
	A		di vegetabile cara ed amabile, soave più.
		[X]	Bei smeraldi crescenti, frondi tenere e belle,
	B		di turbini o procelle importuni tormenti non v'affligano mai la cara pace, né giunga a profanarvi Austro rapace.
		[X]	Mai con rustica scure bifolco ingiurioso tronchi ramo frondoso; e se reciso pure fia che ne resti alcuno, in stral cangiato o lo scocchi Diana o 'l dio bendato.
	B ¹		
		[X] ³⁶	Ombra mai fu
	A		di vegetabile cara ed amabile, soave più.
		[X]	

Il progressivo interesse suscitato dall'aria quale centro dell'espressione musicale e affettiva giustifica il rapido proliferare delle forme e l'incremento del numero, mentre la collocazione del numero chiuso nel contesto scenico risponde a strategie di tipo funzionale. L'aria di sortita ha una funzione segnaletica, presenta il personaggio e ne fissa i caratteri, mentre l'aria d'entrata (di rientro in quinta) o "di congedo" riassume l'affetto dominante e costituisce perciò il momento di *climax* emotivo. Ha altresì un'importante funzione pragmatica: conclude una sezione del discorso drammatico e consente al cantante di raccogliere gli applausi senza il rischio di interrompere l'azione. Viceversa nell'aria collocata a metà della scena (aria mediana) tale rischio è alto perciò, verso la fine del secolo, si tenderà a limitarne l'impiego e, funzionalmente al progressivo dilagare del divismo canoro, si preferirà collocare l'aria a fine scena. Ne consegue una progressiva polarizzazione degli istituti formali. Così anche l'Arteaga è convinto che l'aria, «epifonema della passione»,³⁷ dovrebbe collocarsi non all'inizio e non a metà, ma alla fine della scena, perché l'evolvere del sentimento non procede per salti ma gradualmente. Secondo Quadrio i due istituti dovrebbero distribuirsi nella scena secondo leggi di armonia che permettano alle arie di «germogliare dai recitativi».³⁸ L'aria a fine scena diviene col tempo la formula più accreditata³⁹ tanto che per Martello «un musico non dee mai partire senza un gorgheggiamento di canzonetta. Siasi o non siasi verisimile, poco importa».⁴⁰

³⁶ Nella partitura è cassato il ritornello in coda alla terza stanza. Cfr. *Xerse*, Te: Minato Niccolò, ?Autograph? 17.me, 1 score: 190f., 3 parts: vl 1, 2, vlc, bc. Incpl: other parts missing, I Vnm-it. IV, 374 (9898), RISM A/II: 850.004.012, c. 1-3 r/v.

³⁷ S. ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, I, Bologna, Trenti, 1783, pp. 321-322, in P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 244.

³⁸ F. S. QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, III, 2, Milano, Agnelli, 1744, p. 446, in P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 244.

³⁹ Cfr. anche P. FABBRI, *L'apogeo dell'opera*, in *Musica in Scena*, a cura di A. Basso, I: *Il teatro musicale dalle origini al primo Settecento*, Torino, UTET, 1995, pp. 131-157.

⁴⁰ P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 245. L'aria di congedo diventerà presto bersaglio dei detrattori dell'opera. Emblematico, ma non isolato, il caso del Muratori (*Della perfetta poesia italiana*, 1706) che considera l'aria una "cosa ridicolosa", in quanto implica la ripetizione reiterata dei versi laddove l'azione necessiterebbe un'immediata dipartita del personaggio dalla scena.

Anche nei drammi di Minato (dal 1650 al 1666, rispettivamente anno di pubblicazione dell'*Orimonte* e di *Pompeo Magno*) si assiste a un notevole calo del numero delle arie mediane: mentre nell'*Orimonte* il numero dei pezzi chiusi si aggira intorno alla ventina, in *Pompeo Magno* sono molto meno della metà.

Il rapporto tra aria e contesto scenico può talvolta determinare situazioni complesse in cui l'aria assume carattere plurifunzionale; in queste circostanze sottoporre il testo a un'analisi di tipo semantico può ovviare ad alcune ambiguità. Il caso più comune: un personaggio domina l'intera scena intonando una sola lunga aria che, coincidendo perciò con la scena stessa, assolverà contemporaneamente la funzione introduttiva dell'aria di sortita e quella conclusiva dell'aria di congedo. La prevalenza dell'una sull'altra può essere nondimeno dedotta dal contenuto del testo, principale indice di caratterizzazione del sentimento.⁴¹

Le qualità dell'affetto sono talvolta segnalate anche dall'uscita del verso, in particolare, considerata la sua eccezionalità, dall'impiego del verso sdrucchiolo. Il valore semantico del proparossitismo è un efficace strumento per l'individuazione di *topoi* ritmici ricorrenti in grado di «pilotare subito la fantasia dell'ascoltatore nella direzione voluta».⁴² Nel primo secolo di vita del melodramma la scansione dattilica dell'uscita sdrucchiola caratterizza personaggi il cui canto è verosimile poiché giustificato dalla loro origine o estrazione, e diventa così strumento di caratterizzazione tipologica: spiriti ultraterreni, infernali (l'arrogante verso sdrucchiolo intima riverenza quando non terrore), figure satiresche o afferenti all'ambiente pastorale in genere (il canto esprime l'armonia dei paesaggi arcadici), e personaggi comici, da sempre connessi al verso sdrucchiolo a causa delle sue connotazioni popolareggianti.⁴³

Minato si colloca sul fronte della tradizione. In genere arie con versi dall'uscita dattilica ricorrono in scene di rilievo dal punto di vista strutturale-esornativo, come prologhi o chiusure d'atto.⁴⁴ Nell'aria a due affidata alle allegorie infernali, Confusione e Volturio Spirito, che appaiono nel prologo dell'*Orimonte*, il verso proparossitono espone in uscita i lemmi che esprimono l'affetto (“essànime”, “orribile”, “terribile”) e accresce il senso di terrore in luogo di massima visibilità:⁴⁵

CONFUSIONE

Saprò confondere⁴⁶
gl'arbitri e l'ànime,
il mostro essànime
non caderà.

VOLTURIO SPIRITO

Saprò diffondere
tempesta orribile
l'angue terribile
non perirà.
(*Orimonte* Prologo)

Più raramente il verso è impiegato in contesti non propriamente ultraterreni in cui i personaggi terrestri invocano spiriti affinché questi propizino l'impresa.

Lo stesso obiettivo accomuna Siface e Massanissa (in *Scipione Africano* rispettivamente II,2; II,14): nel primo caso Siface invoca le potenze infernali affinché gli favoriscano la vendetta. Il proparossitismo coinvolge i primi cinque versi della stanza chiusa da un distico in ottonari a rima baciata.

SIFACE

Voi Tesifoni,
deh porgètemi
un flagel di serpi squallide,
assistètemi,

⁴¹ La varietà strutturale incide spesso sulle possibilità di contestualizzazione e svolge di conseguenza funzioni differenti e difficilmente definibili. Nel caso di un'aria mediana le cui stanze siano separate da significativi squarci di recitativo la distribuzione delle stanze nel contesto scenico si apre a diverse soluzioni: è possibile che la prima stanza sia collocata in testa alla scena e la seconda a metà, oppure la prima a metà e la seconda in chiusura, oppure ancora entrambe le stanze a metà scena ecc.

⁴² W. OSTHOFF, *Musica e versificazione: funzioni del verso poetico nell'opera italiana*, cit., p. 127.

⁴³ E. BENZI, *Annotazioni sui versi sdrucchioli nel dramma per musica*, cit., p. 638.

⁴⁴ E. BENZI, *Annotazioni sui versi sdrucchioli nel dramma per musica*, cit., p. 649.

⁴⁵ Nella stessa opera cfr. anche l'aria in I,18.

⁴⁶ Negli esempi accento solo i lemmi in uscita della prima strofa.

voi d'abisso larve pàllide,
 ché poter disumanarmi
 io vorrei per vedicarmi.
 Un sol fulmine
 deh prestatemi,
 crudi numi inessorabili,
 indi siatemi
 dispietati ed implacabili.
 Son contento annichilarmi,
 pur ch'io possa vendicarmi.
 (*Scipione Affricano* II,2)

Analogamente Massanissa invoca Amore affinché Sofonisba ricambi i suoi sentimenti. In questo caso l'alternarsi della clausola sdrucchiola e tronca accresce il senso di asprezza:

MASSANISSA	[...] <p> Con acutissima saetta d'or quell'alma asprissima deh pungi Amor, onde sen fuggano e si distruggano i suoi rigor. Quel marmo a frangere deh prendi tu, già ch'il mio piangere non giova più, e d'alma debile preghiera flebile non ha virtù. (<i>Scipione Affricano</i> II,14) </p>
------------	--

In *Xerse* i maghi Sesostre e Scitalce invocano divinità celesti e infernali a protezione del platano. In genere gli incantatori⁴⁷ si avvalgono di arti magiche per evocare spiriti infernali e danno luogo a una solennità rituale particolarmente adatta a creare effetti spettacolari.

SESOSTRE	<p> Da le tènebre de l'orribile cieco tàrtaro pur uscite al nostro dì. </p>
SCITALCE	<p> Pluto ed Ecate vi disciolgano, e venir vi lascin qui. </p>
CORO di Spiriti	<p> Per le torbide vie de l'etera, sopra i nubili, qui vedeteci pronti già. (<i>Xerse</i> I,2) </p>

Sesto (*Pompeo Magno*) invoca le ombre della notte affinché occultino il suo tentativo clandestino di sedurre Issicratea.

SESTO	<p> Cieche tènebre apprestàtemi denso vel. Ocultàtemi anco al ciel. D'ombre tacite </p>
-------	--

⁴⁷ E. BENZI, *Annotazioni sui versi sdrucchioli nel dramma per musica*, cit., p. 647.

pur mi celino
foschi orror;
né mai svelino
quest'amor.
(*Pompeo Magno* II,16)

Poiché le voci proparossitone costituiscono una trasgressione alla più comune clausola piana l'uscita sdrucchiola è indice di condizioni estreme: grave indebolimento del personaggio, conseguente perdita di lucidità e cedimento allo sconforto (cfr. esempio l'aria di Sofonisba *Tanto rigida | sorte perfida*, in *Scipione Affricano* I,5, in cui la regina, sentendosi minacciata da un pericolo ignoto, canta in versi sdrucchioli il suo dolore per la prigionia). La disperazione⁴⁸ rischia talvolta di sfociare in gesti inconsulti. Sconfitto da Pompeo, Mitridate, che soffre per la prigionia della consorte, cerca occasioni per uccidere il rivale (*Pompeo Magno*):

MITRIDATE

Ognora misero
ho da languir!
E sempre crèscono
i miei martir!
Di stelle perfide
empi rigor
ognor mi turbano
con fier tenor.
(*Pompeo Magno* I,19)

Rabbia, concitazione, tensione e battibecchi non caratterizzano però soltanto i comici (in genere la cantilena del verso sdrucchiolo si addice ai buffi e ai grotteschi in quanto trasgredisce la consuetudine che prevede la clausola versale piana impiegata per i personaggi seri) ma anche altolocati, come Stesicrate e Laodicea, principessa d'Egitto (*Antioco*):

LAODICEA

Chi mai avrèbbeti
creduto, o bàrbaro,
empio così.

STESICRATE

Chi mai, o perfida,
frode si rigida
vi suggerì.
(*Antioco* III,13)

Benché non ricorrano casi di proparossitismo in contesti propriamente arcadico-pastorali,⁴⁹ se ne trovano però di significativi in luoghi "deliziosi". Il *refrain* dell'aria di Alindo (in *Artemisia*) denuncia l'ambiente incantevole in cui l'innamorato, ammirando la bellezza di un fiore, vagheggia l'amata. La sequenza si svolge in un giardino (I,12-20):

ALINDO

Cari, cari vegetàbili,
se ben rigida
è colei ch'a me vi diè,
pur da me sete adoràbili.
Cari, cari vegetàbili.
[...]
Vezzi amabili
di chi fa col suo rigor
nel mio cor piaghe insanabili,
cari, cari vegetabili.
(*Artemisia*, II,16)

⁴⁸ Cfr. anche aria di Artemia *Affliggetemi | guai dolenti* in *Artemisia* II,12 e *Deg'abissi profondissimi* III,13.

⁴⁹ E. BENZI, *Annotazioni sui versi sdrucchioli nel dramma per musica*, cit., p. 653 e sgg.

Poche scene dopo, nella medesima sequenza, la vecchia Erisbe si appropria del *refrain* di Alindo con finalità parodistiche: Erisbe canta mentre il goffo Niso strappa alcuni fiori dal prato⁵⁰ e canzona la vecchia alludendo al suo volto sfiorito. L'amara disillusione per la perdita della giovinezza emerge dal distico sentenzioso che sigla entrambe le strofe. Il *refrain*, enunciato in apertura da Erisbe, è ripreso in chiusura dal buffo Niso con palese funzione di scherno:

ERISBE

Cari, cari vegetabili,
i danni
degl'anni
sono, o belle, irreparabili,
le beltà non son durabili.
Pur liete
godete
pria che fuggan gl'anni labili,
le beltà non son durabili.

NISO

Cari, cari vegetabili.
(*Artemisia* I,20)

⁵⁰ La stessa tendenza all'associazione di proparossitismo e comicità è anche nell'aria di Erisbe *Se tu vuoi ch'io t'ami pregami* in *Artemisia* II,20.

*I drammi musicali
di Nicolò Minato
per Francesco Cavalli*

Parte Seconda

CAPITOLO

1

XERSE (1655): FONTI LETTERARIE E ANALISI DEL DRAMMA

La figura di Serse I re dei persiani (519 a.C.-465 a.C.) gode in ambito storico-letterario fortuna millenaria. Noto per aver tentato la conquista della Grecia, l'ambizioso condottiero è per Venezia simbolo della sopraffazione turco-ottomana. Minato trae il soggetto dal VII e dal IX libro delle *Storie* di Erodoto: la vicenda ha luogo durante la seconda guerra greco-persiana quando Serse, dopo la morte del padre Dario I, subentra alla conduzione dell'esercito. Uno degli episodi più noti delle *Storie* narra che per invadere l'Illiria Serse avrebbe ordinato di costruire un ponte di barche sull'Ellesponto che gli avrebbe aperto l'accesso all'Europa. L'intera opera sarebbe poi stata distrutta dal sopraggiungere di un'improvvisa tempesta, un disastro inflitto dalla Natura per mortificare la sfrenata ambizione del sovrano condottiero.

L'ambientazione mediorientale è senza dubbio una metafora del conflitto insorto tra Venezia e l'impero Ottomano¹ ma risponde più che altro al gusto per l'esotico e per il meraviglioso in voga nel teatro coevo.²

È probabile anche che la scelta di adottare un soggetto di larga fama e comprovato fascino fosse la strada più semplice per accattivarsi le simpatie del pubblico, e riscattarsi in seguito al fallimento della prima opera *L'Orimonte* (1650).³ *Xerse* è il secondo libretto di Minato e la ventisettesima opera di Cavalli, e sigla l'apice della carriera artistica del compositore.⁴ Minato riscuote il primo grande successo: la fortuna dell'opera è testimoniata dalle numerose riprese⁵ – con *Xerse* l'opera veneziana approderà alla corte di Luigi XIV⁶ –, e soprattutto dalla tradizione alla quale il soggetto dà origine. L'argomento verrà ripreso da Silvio Stampiglia che nel 1694 riarrangerà il libretto per la musica di Giovanni Bononcini⁷ e,

¹ Nel 1645 veneziani e turchi combattono la guerra di Candia (la città più grande di Creta) e tra gli intellettuali della Serenissima si alimenta un cocente patriottismo. Su questo fronte è noto l'impegno dei membri dell'Accademia degli Imperfetti, alla quale anche Minato afferisce. Lo stesso Minato scriverà un'*Oda al mare* (L. CATALDI, "Lo cierto por lo dudoso" trasformato in "Xerse", in «Studi urbinati», LXV, 1992, p. 318). Il prologo del *Xerse* è testimone della grave questione ottomana: «GIOVE: Vedete ciò che fa |l'ingrata umanità; |e s'a l'occhio di voi, Cause seconde, |quella nube l'asconde, |da questo fulmine |ch'or or cadrà |squarciata e lacera |sen rimarrà. |Quante frodi, mirate, e quanti inganni, |quanto l'ozio trionfa, e quanto il lusso, |quanti il proprio fallir chiamano influxo: |corrotti sono e depravati gli anni. |Del tirán di Bisanzio, iniquo Trace, |volgetevi a mirar gl'empi furori, |l'udite pur con bellici fragori |de la mia Creta sovvertir la pace. |Tanta, tanta empietà soffrir non vo': |i rei mortali fulminerò.» (*Xerse* Prologo, vv. 1-18). (XERSE | DRAMA PER MUSICA | Nel Teatro | A SS. GIO: E PAOLO | Per l'Anno | M.DC.LIV. | DEDICATO | All'Illustrissimo, & Eccellentissimo Signor | MARCHESE | CORNELIO | BENTIVOGLIO. | IN VENETIA, M.DC.LIV | Per Matteo Leni. | CON LICENZA, E PRIVILEGIO.) L'«iniquo Trace» di cui riferisce Minato potrebbe non essere il sultano Maometto IV (Mehmet IV, 1648-1687dep.), che nei primi anni cinquanta del Seicento era solo un bambino. Più ragionevole supporre che si accenni al gran visir Ipsir Mustafa Paşa, in carica in quegli anni e responsabile delle operazioni militari nel Mediterraneo. Cfr. *Storia dell'impero ottomano*, a cura di R. Mantran, Lecce, Argo, 1999, pp. 264-265. Rimando anche a A. CAPPELLI, *Cronologia, Cronografia e Calendario perpetuo*, Milano, Hoepli, 1998, 7ª ed., p. 645.

² J. F. LATTARICO, *Il soggetto esotico nei melodrammi veneziani del Seicento*, in *Le arti della scena e l'esotismo in età moderna*, a cura di F. Cotticelli e P. Maione, Napoli, Turchini, 2006, pp. 157-173.

³ Cfr. Parte Prima, cap. 2, *I drammi di Minato per Cavalli: le fonti letterarie*.

⁴ M. N. CLINKSCALE, *Pier Francesco Cavalli's "Xerses"*, Ann Arbor, UMI, 1984 (Ph.D. diss., University of Minnesota, 1970, p. 100).

⁵ Riprese: Genova 1656, Bologna 1657, Napoli 1657, Palermo 1658, Parigi 1660, Milano 1665, Verona 1665, Torino 1667, Cortona 1682, Roma 1694.

⁶ Cfr. Parte Prima, cap. 2, *I drammi di Minato per Cavalli: le fonti letterarie*.

⁷ N. MINATO - S. STAMPIGLIA, *Il Xerse*, 1694, in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di G. Gronda e P. Fabbri, Milano, Mondadori, 1997, pp. 209-284.

circa mezzo secolo più tardi, da Georg Friedrich Händel (Londra 1738) che piegherà il testo alle esigenze drammaturgiche proprie del primo Settecento e fornirà ai posteri il noto capolavoro.⁸

Ecco una brevissima sintesi del dramma di Minato:

Atto I

Giunto in Abido Xerse, re di Persia, ode improvvisamente il canto di una misteriosa donna e ne rimane invaghito. Si tratta di Romilda, figlia di Ariodate, vassallo e comandante del suo esercito. Il re domanda allora al fratello Arsamene di mettere a parte Romilda dei suoi sentimenti ma Arsamene, amante di Romilda a sua volta corrisposto, rifiuta. Xerse decide di agire da solo. Scoperto per caso il sentimento del fratello, il re lo obbliga all'esilio. Allora Adelanta, sorella di Romilda e anch'ella innamorata di Arsamene, incoraggia Romilda ad accettare la corte del re.

Intanto Amastre, principessa di Susia già promessa a Xerse, giunge in Abido in abiti maschili per ritrovare l'amato. Origlia per caso un dialogo tra Xerse e Ariodate, tornato vittorioso dalla guerra: Ariodate sarà ricompensato con un matrimonio vantaggioso per la figlia. Amastre sospetta che il re la tradisca.

Prima di partire Arsamene scrive una lettera per Romilda e comanda al servo Elviro di consegnarla. Al contempo Adelanta cerca invano di convincere Romilda ad accettare la proposta del re.

Atto II

Elviro si aggira travestito da vendifiori con la lettera. Da questi Amastre apprende l'amore di Xerse per Romilda. Il servo incontra poi Adelanta che insiste per consegnare lei stessa la lettera alla sorella, che nel frattempo -dice mentendo-, sta scrivendo al re.

Adelanta mostra la lettera a Xerse e lo convince di esserne la destinataria: Arsamene l'amerebbe in segreto per non destare la gelosia di Romilda. Il re riesce a convincere Romilda dell'infedeltà di Arsamene, ma la fanciulla persevera comunque a rifiutare la sua corte. Nel frattempo Elviro riferisce ad Arsamene le parole di Adelanta e questo inizia a sua volta a dubitare della fedeltà di Romilda.

Xerse supervisiona la costruzione del ponte sull'Ellesponto. Incontra Arsamene e gli confida di essere al corrente del suo amore per Adelanta. Arsamene nega con sdegno.

Sopraggiunge una tempesta che distrugge il ponte.

Amastre, che Xerse ha accolto come soldato, mette in guardia Romilda dalle insidie del re. Questi ne ordina allora l'arresto. Romilda la libererà.

Atto III

Arsamene e Romilda scoprono l'inganno di Adelanta. Romilda è però costretta a cedere alle minacce di Xerse: acconsentirà a sposarlo solo una volta avuto il consenso del padre.

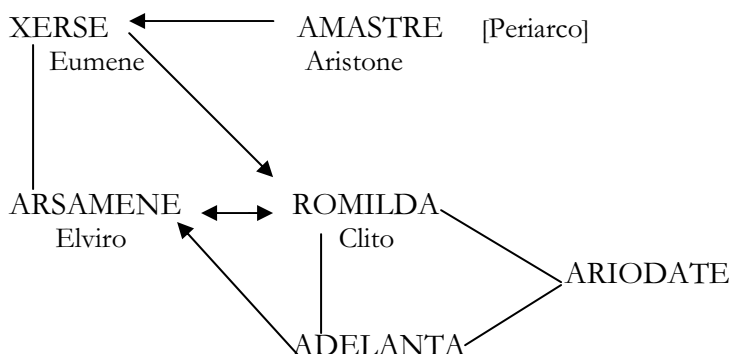
Xerse comunica ad Ariodate che Romilda avrà in sposo un uomo della sua stessa stirpe reale. Il matrimonio deve però svolgersi in gran segreto a causa dello *status* non nobile della fanciulla. Una volta rincasato Ariodate troverà un uomo di sangue reale, e con questi egli dovrà unire in matrimonio la figlia. Ariodate sospetta che lo sposo prescelto sia Arsamene. In un estremo tentativo di liberarsi da Xerse Romilda dichiara di essere stata baciata da Arsamene, e di avere perciò perduto l'onore: Xerse ordina immantinente la morte del fratello. Nel frattempo Ariodate rincasa, trova Arsamene e obbedisce all'ordine del re: unisce in matrimonio Romilda e Arsamene, e così Xerse rimane beffato dall'inganno da lui stesso ordito. Còlto dall'ira, ordina la morte di tutti, quindi esorta Arsamene a uccidere Romilda di sua stessa mano. Amastre allora svela la propria identità e accusa il re di tradimento. Alle parole della fanciulla Xerse si ravvede, accoglie Amastre quale sposa e concede il perdono generale.

Arsamene e Romilda costituiscono l'asse di una vicenda della quale Xerse è il primo elemento perturbante: si infrappone fra la coppia e strumentalizza il fratello affinché sia messaggero del suo

⁸ Dal *Xerse* di Minato a quello di Händel trascorre quasi un secolo. Gli interventi di Händel sul testo sono notevoli. Si veda a proposito L. BIANCONI, *Serse uno e trino*, in *Serse*, a cura di S. de Camerini, Nuova AlfaEditoriale, 1994, pp. 15-30 (programma di sala, Teatro Comunale di Bologna, stagione d'opera 1994-95); M. CURNIS, *Les héros de l'Orient dans l'opéra baroque à Venise: le cas de Xerxès*, «Théâtre et Drame musical», V, 2005, pp. 11-26; W. DEAN, *Handel's Serse*, in *Opera and the Enlightenment*, a cura di T. Bauman e M. Pestzoldt McClymonds, Cambridge University Press, 1995, pp. 135-167; G. BONONCINI, *Il Xerse*, Introduction by J. H. Roberts, in *Handel Sources, Materials for the study of Handel's borrowing*, VIII, Garland Publishing, New York-London, 1986; L. LINDGREN, *To Be a Bee in 18th-century England, as Exemplified by Händel's "Xerse"*, in «Göttinger Händel-Beiträge», VII, 1998, pp. 57-72; H. S. POWERS, *Il Serse trasformato*, in «The Musical Quarterly», XLVII, 1961, pp. 481-492, trad. in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 229-241.

amore per Romilda. Adelanta, che trama per la conquista di Arsamene, è il secondo elemento perturbante.

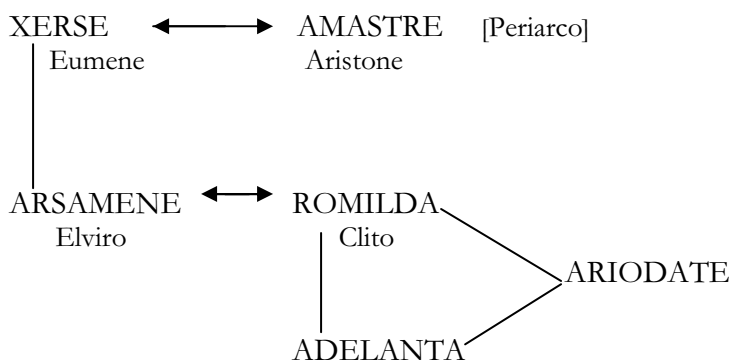
Amastre, che raggiunge Abido in abiti maschili per mantenere l'incognito e che, pur dissimulando il proprio stato, vorrebbe essere riconosciuta da Xerse, è il terzo elemento perturbante e al contempo il personaggio che consentirà il lieto fine, il ravvedimento del tiranno e le doppie nozze. Lo schema illustra i rapporti che intercorrono tra i personaggi:⁹ le frecce orientate indicano l'oggetto della tensione amorosa, le linee i rapporti di consanguineità. Sotto al nome dei personaggi principali riporto in carattere minore il nome del relativo servitore, o paggio:



Si deduce:

1. Consanguineità tra Xerse e Arsamene; Romilda, Adelanta e Ariodate
2. Amore corrisposto tra Arsamene e Romilda (la coppia stabile del dramma)
3. Amore non corrisposto di Amastre per Xerse, di Xerse per Romilda, di Adelanta per Arsamene

Il ravvedimento di Xerse consente l'esaurirsi delle tensioni amorose illecite (cadono le frecce oblique che indicano il desiderio di Xerse per Romilda e di Adelanta per Arsamene) e la soluzione del dramma:¹⁰



a) Le fonti storico-letterarie: soggetto e temi

In calce all'Argomento Minato dichiara la fonte: Erodoto di Alicarnasso, «famosissimo autore»¹¹ delle *Storie*, opera da cui il drammaturgo avrebbe attinto materia per il dramma.

⁹ Mutuo lo schema attanziale da L. BIANCONI, *Serse uno e trino*, cit.; cfr. anche i modelli di schematizzazione del testo drammatico proposti da A. UBERSFELD, *Le modèle actantiel au théâtre*, in *Lire le Théâtre*, I, Parigi, Belin, 1996, pp. 43-87. Si veda anche C. SEGRE, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984 (in particolare cap. 1-4), e A. J. GREIMAS, *Del Senso*, Milano, Bompiani, 1974.

¹⁰ L. BIANCONI, *Serse uno e trino*, cit., p. 27 e sgg.

Fin dal Cinquecento gli umanisti manifestano un forte interesse per l'antichità e avviano una fase di recupero, traduzione e riscrittura, delle opere dei classici.

In questo clima di rinascita letteraria anche i testi di Erodoto prendono a diffondersi nelle corti: piuttosto che alla cronaca degli eventi egli si dedica allo studio dell'etnografia e della geografia, elenca nomi e luoghi con rigore enciclopedico e contribuisce significativamente allo studio delle "storia etnica", che proprio in epoca rinascimentale nasce e si afferma. Sebbene per Erodoto la storia sia strumento di conoscenza necessario al superamento dell'espressione fin troppo soggettiva di scritti coevi, poetici e religiosi, l'autorevolezza della sua opera è però spesso messa in discussione a causa del carattere fantasioso delle sue cronache, dal sapore quasi leggendario.¹²

Ma l'interesse per Erodoto va oltre la legittimità storica delle informazioni che la sua opera veicola. Lo storico infatti metterebbe in luce contenuti imprescindibili per la cultura rinascimentale: il tema della tirannide per esempio, e di conseguenza quello della libertà individuale.¹³ Quale detentore delle memorie dell'antichità, la stima che Erodoto riscuote presso gli umanisti pareggia quella tributata a Omero.

Nella trasmissione dell'opera di Erodoto gioca un ruolo di primo piano Lorenzo Valla che, nel 1455, su commissione di Niccolò V, traduce il VII libro delle *Storie*,¹⁴ facendone un punto di riferimento per gli intellettuali del tempo.¹⁵

Funzionale al progresso nello sviluppo della conoscenza, la storia deve imporsi come disciplina dal rigore scientifico, superare l'ispirazione aneddotica e, piuttosto che limitarsi a un mero elenco di uomini e di imprese, occorre che si prefigga l'obiettivo di scoprire i meccanismi che sottendono l'evolversi del sistema sociale. Per indagare la storia con metodo occorre rifarsi a documenti utili alla riflessione circa i fondamenti della società.¹⁶

Erodoto si innesta così nel pensiero politico del Rinascimento. Ispira Erasmo nell'argomentare circa la formazione dei giovani principi e sull'importanza della capacità persuasiva del sovrano,¹⁷ il buon uso della quale consentirebbe di conquistare facilmente il consenso dei sudditi. Entrambi si pongono il problema di come gestire il potere nella lotta contro la tirannide,¹⁸ uno dei principali obiettivi politici del Rinascimento.

¹¹ Si veda Appendice: *Edizione dei drammi di Nicolò Minato per Francesco Cavalli, Xerse*, LETTORE, p. 73.

¹² Già Tucidide, Strabone, Pollione e Libanio accusano Erodoto di inverosimiglianza, e Plutarco nel suo trattato *De la malignité d'Hérodote* gli rimprovera di avere deformato i fatti, dimostrando troppa simpatia per i barbari. Difendono Erodoto Luciano e Denys d'Halicarnasse, soprattutto quest'ultimo che stima le sue opere come mirabili creazioni poetiche. Cfr. B. BOUDOU, *La réception d'Hérodote au XVI^e siècle*, in *Grecs et Romains aux prises avec l'histoire. Représentations, récits et idéologie*. Colloque de Nantes et Angers, 12-15 septembre 2001, a cura di G. Lachenaud e D. Longrée, II, Rennes, Università di Rennes, 2003, pp. 729-743.

¹³ A. OLIVIERI, *Erodoto nel Rinascimento: l'umano e la storia*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2004.

¹⁴ Erodoto è tradotto in latino da Mattia Palmieri Pisano e da Lorenzo Valla, per la biblioteca vaticana di Papa Nicola V. L'opera è stampata a Venezia presso Aldo Manunzio nel 1474. Cfr. B. BOUDOU, *La réception d'Hérodote au XVI^e siècle*, cit.

¹⁵ L'opera si diffonde nelle università e nei luoghi di cultura: «La penetrazione dell'Erodoto di Lorenzo Valla, nella sua fortuna editoriale incisiva di Venezia e della Penisola si accresce con le edizioni promosse da Aldo Manunzio. Aldo Manunzio costituisce il punto "ideale" dal quale si dipartono nella geografia intellettuale dell'Europa del Cinquecento le linee di diffusione di Erodoto. [...] Erodoto in altri termini costituisce parte di un progetto editoriale dedicato alla storia classica [...]». A. OLIVIERI, *Erodoto nel Rinascimento*, cit., p. 86.

¹⁶ Tra gli umanisti più attenti all'opera di Erodoto è Leon Battista Alberti, che riprende il concetto dell'abitudine e della tolleranza, il controllo che la ragione esercita per orientarsi nella giungla del mondo. L'Alberti è attento alle descrizioni di Erodoto, degli uomini e dell'ambiente, e alla concezione della storia come depositaria della memoria e delle glorie della famiglia, custode delle virtù umane e religiose. Fra Quattrocento e Cinquecento Alberti è il principale mediatore della cultura erodotea. Erodoto in altri termini diviene un punto di riferimento nel dibattito rinascimentale sulla formazione del "principe" e sulla conduzione delle cose di Stato (A. OLIVIERI, *Erodoto nel Rinascimento*, cit., p. 197).

¹⁷ Erodoto ne tratta nel VII libro, dove si narra dell'occupazione di Andro da parte dei greci.

¹⁸ Negli *Adagia* Erasmo affronta il tema del potere libero dalla tirannia (*Adagia*, Firenze, Giunta, 1575, in A. OLIVIERI, *Erodoto nel Rinascimento*, cit.). L'opera di Erodoto, insieme a quella di Tucidide, interesserà anche Machiavelli e Speroni sia per le considerazioni relative alla gestione del potere sia per il modo di scrivere la storia.

Dall'ascendente che Erodoto esercita sugli autori di *Moralia* si evince l'interesse per la figura di Xerse. Nel commento di Oliviero da Arzignano ai *Moralium exemplorum libri novem* di Valerio Massimo (Venezia, 1558) molti dei temi trattati sono ispirati alle *Storie* di Erodoto. Nel testo di Oliviero la figura di Xerse ritorna più volte quale emblema di superbia e arroganza. Punito dagli dèi per aver cercato di valicare il *limes* tra le imprese concesse agli uomini e le gesta divine, Xerse è pura *cupiditas*: dapprima con feroce crudeltà dichiara guerra alla Grecia, poi piange stoltamente il destino di quegli uomini da lui stesso mandati a morire sul campo di battaglia. La sua *désmesure*, la stessa brama di grandezza che lo porta a concepire un'opera grandiosa come l'edificazione del ponte sull'Ellesponto, manifesta l'aspetto più pericoloso del potere: punito dagli dèi per aver concepito un'impresa tanto ambiziosa, Xerse si dispera di fronte al crollo della propria opera.¹⁹

Se l'intellettuale del Rinascimento procede a epurare la narrazione storiografica dall'aneddotica e a intraprendere una cernita di documenti che non scadano nel racconto fantastico,²⁰ sorge un problema laddove è evidente che proprio il "fantastico", in Erodoto, ha ricadute interessanti per la storia della letteratura.²¹ E seguendo questa via si comprende l'apporto di Matteo Maria Boiardo alla divulgazione delle *Storie*. S'è detto che il Rinascimento manifesta un clima favorevole al recupero dell'antico da parte di aristocratici e intellettuali che studiano le opere dell'antichità sia a scopo puramente edonistico sia come modello dal quale trarre ispirazione per la nascita di nuova letteratura. La volgarizzazione delle *Storie* per mano del Boiardo è senza alcun dubbio una delle principali manifestazioni di quest'ultima tendenza.²² Boiardo si dedica alla traduzione delle *Storie* nel momento in cui l'interesse per l'opera nelle corti italiane è al culmine, in particolare a seguito alla traduzione latina del Valla. Il Ferrarese ne favorisce così la divulgazione anche ai non specialisti.

Scrivere per una corte, nel caso specifico per gli estensi, significa scrivere per un'*élite* al cui mondo occorre uniformarsi, e ciò implica una limitazione a priori della fedeltà al testo originale.

Machiavelli ne risente nelle *Storie fiorentine* (II), mentre Speroni mette a confronto la storia di Erodoto e quella di Tucidide: riconosce in Tucidide lo storico, in Erodoto il narratore di favole. «Sermon fusse quella che parla di molte e varie operazioni di molti uomini, quale è l'istoria di Erodoto». A. OLIVIERI, *Erodoto nel Rinascimento*, cit., p. 257.

¹⁹ A. OLIVIERI, *Erodoto nel Rinascimento*, cit., p. 212 e sgg.

²⁰ Questo spiega la maggior considerazione che alcuni studiosi accordano alla storiografia di Tucidide piuttosto che a quella di Erodoto. «[...] in Erodoto lo Speroni individua l'alternanza di due modelli di scrivere: il momento del "favoloso" ed il momento della verità. La verità si appoggia alle pagine dedicate alle guerre di Serse: la guerra appare l'elemento che maggiormente sospinge a dare un fondamento alla scrittura storica». (A. OLIVIERI, *Erodoto nel Rinascimento*, cit., p. 269.)

²¹ B. BOUDOU, *La réception d'Hérodote au XVI^e siècle*, cit. La questione della verosimiglianza storica è trattata anche in M. BRIX, *Les traductions françaises d'Hérodote, de la Renaissance au XIX^e siècle*, «Les études classiques», LVIII, 1990, pp. 347-362. Riconsidera Erodoto Joachim Camerarius che nel 1541 traduce il Valla: l'affidabilità di Erodoto sarebbe motivata dalla sua onestà storica, che induce spesso l'autore stesso a esprimere dubbi circa ciò che egli stesso riconosce al limite del bizzarro. La piena riabilitazione dello storico avviene grazie a Henri Estienne che riprende la traduzione del Valla e scrive una prefazione *Apologia pro Herodoto e Traité préparatif à la Conformité des merveilles anciennes avec les modernes*, sottotitolata *Apologie pour Hérodote* (1566). Estienne sostiene che la verosimiglianza non esiga la veridicità dei fatti. La distinzione tra vero e credibile segna un cambiamento importante nell'approccio alle *Storie*. Occorre evitare di misurare il passato con il metro che impieghiamo per definire il presente. La storia non deve solo mostrare gli eventi gloriosi, ma anche scoprire la logica delle azioni e delle emozioni; ciò conduce Estienne a riconoscere nell'opera erodotea il senso del tragico nell'imprevedibilità delle azioni umane: orgoglio, ambizione, desiderio di vendetta. Erodoto rivela la fragilità della vita umana, il peccato, le miserie dell'uomo. Il destino umano è pensato talvolta come una piramide: l'eroe, Ciro o Xerse, ascende verso un apogeo donde segue ineluttabilmente una caduta. I grandi sono i più esposti a questi rovesciamenti, e di conseguenza alle punizioni divine. Erodoto è l'unico tra gli storici greci che rifiuta di far dipendere gli esiti delle azioni umane dalla fortuna e a individuare nella natura una provvidenza organizzatrice. Inoltre Estienne riconosce a Erodoto il merito di essersi interrogato sul limite della storiografia coeva.

²² L'opera è dedicata al Duca Ercole I d'Este e pubblicata a Venezia nel 1539. Non si tratta dell'unica impresa del "Boiardo storico": si ricordano le traduzioni della *Ciropedia* di Senofonte, dell'*Asino d'oro* di Apuleio e delle *Vite* di Cornelio Nepote.

Se è vero che Boiardo opera le proprie scelte secondo un'ottica utilitaristica, tesa alla formazione del principe e del cortigiano,²³ egli non dà però tanto rilievo alla cronaca esemplare quanto allo sviluppo dell'intreccio nelle varie vicende²⁴ (prima il dilettevole poi l'utile, diremmo), e le *Storie* diventano il pretesto per proporre aneddoti ricchi di episodi magnifici ambientati in terre esotiche e in epoche lontane. Tramite gli scritti di Erodoto Boiardo porta il "meraviglioso" nella cultura di corte, e lo storico diventa il depositario della memoria dei popoli antichi.

Boiardo opera la volgarizzazione non dal testo originale greco ma dalla traduzione latina del Valla, la *princeps* veneziana del 1474.²⁵ Pur seguendo la sequenza narrativa impostata da Erodoto, Boiardo introduce importanti novità: suddivide ogni libro in singoli capitoli che inframmezzano il lungo flusso della narrazione e offrono al lettore una visione più agile. Al termine di ogni libro è annunciato un sunto della materia che seguirà nel successivo; si tratta di una formula di passaggio, una breve sezione che funge da ponte, da giuntura,²⁶ un espediente tipico del procedere romanzesco che accresce la curiosità nel lettore e particolarmente apprezzato dal pubblico di corte. Il testo del Boiardo si apre così alle convenzioni del nuovo genere romanzesco, mirando al contempo a una maggior comprensibilità del testo scritto.

Non a caso Boiardo offre spesso delucidazioni e parafrasi che chiariscano i termini latini più ostici.²⁷ Interventi notevoli si trovano laddove occorre addolcire il testo per l'eccessiva crudezza delle descrizioni, o espungere riferimenti ad azioni tiranniche che male si sarebbero accordate coi raffinati gusti di corte e, soprattutto, a un'opera intesa quale tributo agli estensi. In questo clima di sperimentazione Boiardo "normalizza" Erodoto²⁸ e assembla storia e aneddotica. È così superato il problema della verosimiglianza: scrivere per una corte significa arricchire il testo di elementi accattivanti e, per conseguenza, appropriarsi di tecniche narrative che all'epoca si identificano con le norme che regolano il romanzo cavalleresco:²⁹ la verità è da cercarsi tra poesia e storia, in una terra di mezzo tra cronaca e romanzo.³⁰

²³ «È costume tra gli huomini eccellenti di porre a publica utilità quelle cose che ritrovate havessero, o per suo ingegno, o per la dimostrazione d'altrui, e per questo forno mola di eletta dottrina che comoserò opere morali per instituire gli animi nostri alla virtù, e altri che scrissero historie, acciò che per esempio di gesti passati sapessero i Principi governarsi nella pace, e i Duci nella guerra, forno di quelli che anchora ne le scritture estreme, e le cose forestieri per interpretatione alla sua patria palesarno.» Dalla prefazione alle *Storie* di Erodoto volgarizzate dal Boiardo, in A. OLIVIERI, *Erodoto nel Rinascimento*, cit., p. 21.

²⁴ A. OLIVIERI, *Erodoto nel Rinascimento*, cit., p. 18.

²⁵ E. FUMAGALLI, *Il volgarizzamento di Erodoto*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento. Atti del convegno internazionale di studi*, Scandiano-Modena-Reggio Emilia-Ferrara, 13-17 settembre 1994, a cura di G. Anceschi e T. Matarrese, I, Padova, Antenore, 1998, p. 406. Molti errori e scorrettezze a lungo imputate al Boiardo risalgono in realtà alla *princeps*, ricca di lacune e di errori tipografici. L'esemplare utilizzato da Boiardo sembra aver subito precedenti ritocchi a penna (ivi p. 421). In molti casi è dunque la stessa versione del Valla a indurre Boiardo nell'errore. Alla nota 26, cita Reichenbach: «L'edizione 1474 che il Boiardo aveva sott'occhi doveva già essere stata oggetto di qualche revisione e correzione; poiché non sono pochi i passi dove il testo del Valla è lacunoso o errato, e il Boiardo invece traduce giusto».

²⁶ Si tratta del tipico intervento della chiosa narrativa (D. LOONEY, *Erodoto dalle "Storie" al Romanzo*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento. Atti del convegno internazionale di studi*, Scandiano-Modena-Reggio Emilia-Ferrara, 13-17 settembre 1994, a cura di G. Anceschi e T. Matarrese, I, Padova, Antenore, 1998, p. 439).

²⁷ I latinismi non sono sintomo di incuranza. Ad esempio il termine "ambasciatore" è normalmente sostituito con "caduceatori" per ripresa del modello latino del Valla; non si tratta però di una passiva assunzione terminologica poiché Boiardo ricorre alla parafrasi per spiegare il termine.

²⁸ E. FUMAGALLI, *Il volgarizzamento di Erodoto*, cit., p. 438.

²⁹ D. LOONEY, *Erodoto dalle "Storie" al Romanzo*, cit., p. 436.

³⁰ Erodoto riscuote fortuna anche in territorio francese: la prima versione francese completa delle *Storie*, *Histoire des neuf livres de Hérodote d'Alicarnasse, prince et premier des histographes grecs, intitulés du nom des Muses* [...], è una traduzione di Pierre Saliat (Paris, pour Jean de Roigny, 1556). L'opera di Saliat è preceduta da un'edizione seppur parziale del 1552, *Les trois premiers livres des Histoires d'Herodote*, Pierre Saliat, Paris, Charles l'Angelier (M. BRIX, *Les traductions françaises d'Hérodote, de la Renaissance au XIXe siècle*, cit.). Molto apprezzato da Montaigne, Saliat è considerato l'Amyot di Erodoto. Nel 1645 Pierre du Ryer pubblica *Les Histoire d'Herodote mises en françois par Pierre*

a1. Le fonti antiche: Erodoto, *Le Storie*, libri VII e IX

Il settimo libro delle Storie di Erodoto è la fonte che Minato cita in calce all'Argomento.³¹ Da questi il drammaturgo mutua la scena che apre il dramma, scena esemplare per meraviglia e suggestioni esotiche:³² Xerse, affascinato dalla bellezza di un platano, lo fa ornare d'oro e siede sotto la pianta per ammirarne lo splendore. In primo piano è dunque la bizzarria di un re eccentrico tutto preso dall'amore per un albero, un vegetale al quale egli attribuisce dignità umana. L'adorazione di Xerse per la pianta ha quasi i connotati di un'infatuazione erotica ed il re pare affetto da uno stravagante caso di fitoerotia. Anche l'innamoramento di Xerse per Romilda si svela singolare: attratto dal canto della fanciulla Xerse è vittima di un colpo di fulmine di tipo uditivo, è sedotto da un elemento incorporeo ed evanescente, in netto contrasto con la matericità del "ruvido platano".³³

Ecco quel che Minato poté leggere nelle *Storie*:

[31] All'uscita della Frigia, quando si entra in Lidia, la strada si divide in due: quella di sinistra porta in Caria, quella di destra a Sardi; chi segue quest'ultima deve inevitabilmente attraversare il Meandro e passare vicino alla città di Callatebo, dove gli artigiani fabbricano il miele con tamarisco e grano. Percorrendo tale strada, Serse trovò un platano che, per la sua bellezza, ornò con ornamenti d'oro e che affidò alla cura di un Immortale; il giorno seguente giunse nella capitale dei Lidi.³⁴

Fedeli sono le versioni del Valla e del Boiardo:

[...] Movens e Colossis exercitus venit ad oppidum Cydra, quod est in finibus Phrygum ac Lydorum, ubi cippus depactus atque erectus a Croeso est, indicans litteris eos fines. Ubi e Phrygia in Lydiam ventum est, ad divortia viarum, quarum sinistra in Cariam fert, dextera Sardis, quam tenentibus necesse est prorsus Maeandrum transire, urbemque Callatebum praeterire, in qua sunt opifices mellis e myrica et tritico

du Ryer, l'opera che farà conoscere Erodoto al Settecento. Il secolo seguente il tema verrà ripreso da Émile Egger e Eugène Talbot.

Nel 1740 François Bellenger pubblica una raccolta di studi critici in cui analizza le diverse traduzioni esistenti di Erodoto: la prima versione di Valla, le versioni francesi di Saliat e di Ryer, la versione del Boiardo (1539) e quella inglese di Littlebury: tutte si possono accusare d'infedeltà all'originale e questo giustifica le varianti introdotte dal Boiardo; ogni traduttore s'ispira alle versioni che lo precedono piuttosto che all'originale greco: Saliat e Boiardo traducono Valla; Du Ryer adatta Saliat, Littlebury traduce Du Ryer, e ognuna aggiunge errori rispetto alla versione precedente. Le traduzioni tradiscono l'ignoranza delle realtà geografiche, etniche e zoologiche che abbondano in Erodoto. Nei secoli XVI e XVII la conoscenza del mondo antico era troppo ridotta per tradurre Erodoto correttamente, inoltre gli storici sembrano più interessati alle vicende dei grandi uomini piuttosto che alla storia naturale. La definitiva riabilitazione di Erodoto si avrà nel Settecento con Pierre-Henri Larcher, che prende le parti dello storico nella sua opera *Supplement à la «Philosophie de l'histoire»* (*Supplement à la «Philosophie de l'histoire» de feu: l'abbé Bazin, nécessaire a ceux qui veulent lire cet ouvrage avec fruit*, Amsterdam, Changuion, 1767) e difende Erodoto dalle accuse di Voltaire secondo cui le *Storie* non avrebbero alcun valore storico. Ne deriverà una polemica nella quale sarà Larcher ad avere la meglio.

³¹ «Xerse nacque di Dario e di Atossa che fu di Ciro figliola, ond'ereditò la corona di Persia. Ebbe molti fratelli, tra' quali Arsamene, forse delli altri più caro. Si maritò ad Amastre figlia d'Ottane, Grande persiano che aveva seguite le parti di Dario nelle guerre contro li Magi. Successo alla Corona in luoco del padre defonto, proseguì l'espedizione contro li Ateniesi già destinata dal padre, perché uniti con Aristagora di Mileto, servo fugitivo de' Persi, abbruciassero Sardi città della Persia. Per comodo di passare in Europa a questa impresa fece fabricare sopra l'Ellesponto su le navi un lunghissimo ponte, per cui passò con tutto l'essercito; ma prima da fierissimi venti e torbidissime procelle agitato l'Ellesponto, si ruppero le navi che sostenevano il ponte, onde rimasto disfatto gli convenne rifarlo. Occorse anco a Xerse di trovare un'arbore di platano, e per la sua bellezza l'adornò di gioie con cinte d'oro e, da quello dovendo partire lasciò in sua guardia un uomo immortale. *Ita Herodotus Halicarnass. lib. 7. Histor.*» Cfr. Appendice, *Edizione dei drammi di Nicolò Minato per Francesco Cavalli, Xerse*, ARGOMENTO.

³² Si veda anche Claudio Eliano in ÉLIEN, *Histoire Variée*, a cura di A. Lukinovich e A. F. Morand, II,14, Paris, Les Belles Lettres, 1991, pp. 20-21.

³³ Così Romilda definisce il vegetale all'inizio del dramma. Cfr. aria di Romilda in *Xerse*, I,4, v. 153.

³⁴ ERODOTO, *Le Storie*, a cura di A. Colonna e F. Bevilacqua, vol. II, libri V-IX, Torino, UTET, 1996. Qui p. 303.

conficiendi. Hanc viam tenens Xerxes comperit platanum quam ob pulchritudinem aureo monili donavit, eamque tuendam viro immortalis delegavit. Et ad urbem lydorum altero die pervenit.³⁵

[...] Da Colossa andò l'esercito a Cidra. Questa terra è posta nelle confine di Phrigia e di Lidia, ove un pilastro di marmo fu posto da Creso con lettere dimostrative di quel confine, e giunto di poi ove la maestra strada si divide, e tenendo la sinistra si passa in Caria e alla destra si viene a Sardi, e tenendo questa via è necessario passare il fiume Mandro alla città detta Callatebo, nella quale artificiosamente si fe mel con frumento e con Mirica. Presso a questa strada trovò Xerxe un'arbore di Platano, la quale per la bellezza sua adornò di gioie con cinta d'oro, e pose alla sua guardia un'huomo immortale. L'altro giorno pervenne a Sardi capo del regno di Lydia.³⁶

L'esordio del *Xerxe* è d'effetto, e il "platano" offre il pretesto per la stesura di alcuni tra i versi più celebri di tutta la produzione minatiana:³⁷

XERSE

Ombra mai fu
di vegetabile
cara ed amabile,
soave più.

Bei smeraldi crescenti,
frondi tenere e belle,
di turbini o procelle
importuni tormenti
non v'affligano mai la cara pace,
né giunga a profanarvi Austro rapace.

Mai con rustica scure
bifolco ingiurioso
tronchi ramo frondoso;
e se reciso pure
fia che ne resti alcuno, in stral cangiato
o lo scocchi Diana o 'l dio bendato.

Ombra mai fu
di vegetabile
cara ed amabile,
soave più.
(*Xerxe* I,1; vv. 65-82)

Secondo la versione di Erodoto, Xerxe, prima di partire per la guerra, affida la pianta ad un "uomo immortale",³⁸ mentre nel dramma *Minato* ricorre all'intervento di due maghi, Sesostre e Scitalce, che proteggeranno il platano con un incantesimo:³⁹

³⁵ HERODOTUS, *Historiae* (tr. Laurentius Valla), Venezia Jacobus Rubeus, liber VII, 1474, (I-Bu A.V.KK.VII.32, carta 178v).

³⁶ HERODOTO HALICARNASEO HISTORICO, *Delle Guerre de Greci, et de Persi*. Tradotto per il Conte Mattheo Maria Boiardo. Venezia, Lelio Bariletto, 1565, cap. IV, p. 230 (I-Bu A.M.D.7.6). Si apportano al testo i seguenti interventi: distinzione v/u, normalizzazione della punteggiatura e degli accenti, sostituzione di & con e/ed, mantenimento della h- etimologica, regolarizzazione delle maiuscole e delle minuscole (mantenimento delle maiuscole negli aggettivi a carattere enfatico), mantenimento del nesso -ti-, riduzione di -ij a -ii/i, mantenimento degli spazi supplementari quale tratto distintivo del capoverso.

³⁷ A. Noe riferisce a proposito di una tradizione di ascendenza petrarchesca di madrigali idilliaci il cui tema confluisce anche nei romanzi cavallereschi. Si veda di F. Petrarca la sestina *A la dolce ombra* (*Canzoniere*, CXLII), di L. Ariosto *Vaghi boschetti di soavi allori* (*Orlando furioso*, VI,21) e di T. Tasso *Vezzosi augelli in fra le verdi fronde* (*Gerusalemme liberata*, XVI.12). Cfr. A. NOE, *Geschichte und Finktion in Nicolò's Minato libretti*, in *Italian Opera in Central Europe 1614-1780*, II: *Italianità: Image and Practice*, a cura di C. Herr, H. Seifert, A. Sommer-Mathis e R. Strohm, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, pp. 69-83.

³⁸ Soldato addetto al corpo speciale degli "Immortali". Cfr. ERODOTO, *Le Storie*, cit., VII, 83: «Costoro erano i comandanti di tutta la fanteria, eccettuati i Diecimila [...]. Questi Persiani erano chiamati gli Immortali per il seguente motivo; se uno di loro, colpito da morte o da malattia, veniva a mancare, al suo posto ne veniva scelto un altro e così non erano mai né più né meno di diecimila».

XERSE

Udite: l'armi nostre
già minacciano straggi, e co' stendardi
diam segno a la Fortuna
ch'è tempo omai che si rovini Atene,
quell'Atene superba
ch'osò portar – ma non andremo inulti –
a Sardi nostra bellicosi insulti.
Poco resta d'indugio
a varcar in Europa; il nostro amato
platano qui riman: di lui dovete
stringer co' vostri carmi amici spirti
a custodia incessante,
perché non sian, da man profana o avara,
svelte le frondi o pur rapiti i doni
onde l'abbiam di nostra mano ornate.
Vi lascio. Udite: oprite. *«Entra.»*
(*Xerse* I,2; vv. 86-101)

Erodoto narra dei conflitti tra greci e persiani durante la seconda guerra persiana. Lo scontro armato tra Grecia e Persia diviene metafora della guerra tra Venezia e l'Impero Ottomano:⁴⁰ la minaccia di Xerse all'occidente deve fungere da monito o le ostilità saranno destinate a ripetersi.

Da Erodoto Minato mutua anche alcune tra le caratteristiche più significative dei personaggi, come la loro indole, il loro temperamento. In primo luogo la *désmesure* del re, crudele condottiero, tiranno esorbitante per ferocia e bizzarria, ambizioso tanto da costruire un gigantesco ponte di barche per passare l'Ellesponto e conquistare l'Europa. Quando la Natura, che risponde ad ogni impulso con forza uguale e contraria, scatena una violenta tempesta che distrugge l'opera, Xerse ha un gesto blasfemo: il fiume, che la cultura popolare venera come una divinità, sarà frustato, e i costruttori del ponte giustiziati.

[33] Quindi si preparava a raggiungere Abido.⁴¹ Nel frattempo univano l'Asia all'Europa mediante dei ponti sull'Ellesponto. Nel Chersoneso dell'Ellesponto, tra la città di Sesto e quella di Madito, vi è un promontorio roccioso che si protende in mare di fronte ad Abido, dove in seguito, non molto tempo dopo, gli Ateniesi, al comando dello stratego Santippo figlio di Arifrone, catturarono il persiano Artautte, governatore di Sesto, e lo inchiodarono vivo a una tavola: costui era solito portare delle donne nel santuario di Protesilao a Eleunte, e abbandonarsi ad azioni empie.⁴²

[34] Puntando dunque da Abido verso questo promontorio, coloro che ne avevano ricevuto l'incarico costruivano i ponti, con funi di lino bianco i Fenici, con funi di papiro gli Egiziani; da Abido alla riva opposta ci sono sette stadi. E quando lo stretto era ormai dotato di ponti, sopraggiunse una terribile tempesta, che li fece a pezzi e li distrusse completamente.

[35, I] Serse, non appena ne fu informato, in preda all'ira, ordinò di colpire l'Ellesponto con trecento frustate e di gettare in mare un paio di ceppi. Ho sentito dire che insieme agli esecutori di questi ordini inviò anche degli uomini a marciare l'Ellesponto.⁴³ [2] E comandò di pronunciare, mentre frustavano l'Ellesponto, parole barbare e folli: «Acqua amara, il tuo signore ti infligge questo castigo, perché lo hai offeso senza aver ricevuto alcuna offesa da lui. Il re Serse ti varcherà, che tu lo voglia o no. Giustamente nessuno tra gli uomini ti offre

³⁹ La scena “di magia o incantesimo” è un *topos* della letteratura drammaturgica secentesca e del teatro iberico. Cfr. M. G. PROFETI, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, La Casa Usher, 1994, pp. 146, 208.

⁴⁰ Venezia vive una situazione analoga in seguito alla guerra di Candia (1645-1669) che per più di vent'anni coinvolgerà la Serenissima e comprometterà, tra l'altro, la vivacità della vita teatrale. Cfr. P. PRETO, *I Turchi e la cultura veneziana del Seicento*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, IV: *Dalla controriforma alla fine della Repubblica. Il Seicento*, II, Vicenza, Pozza, 1984, pp. 313-341; E. ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice: the Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press, 1991, p. 128, e R. CESSI, *Storia della Repubblica di Venezia*, Milano e Messina, Principato, 1968.

⁴¹ Colonia di Mileto sulla riva asiatica dell'Ellesponto, situata di fronte a Sesto, che sorgeva invece sulla costa europea.

⁴² ERODOTO, *Le Storie*, cit., pp. 303-305.

⁴³ In contrasto con la tradizionale usanza persiana di venerare i fiumi.

sacrifici, perché sei un fiume torbido e salmastro». [3] Ordinò dunque di punire il mare in tal modo e fece tagliare la testa a quanti sovrintendevano alla costruzione dei ponti sull'Ellesponto.⁴⁴

La versione del Valla è aderente:

Secundum haec sese apparabat tanquam Abydum profecturus, cum interea ii quibus negocium hoc datum erat, Hellespontum ex Asia in Europam coniunxerat. Est autem Chersonnesi in Hellesponto, Sestum inter et Abydum urbes, ora salebrosa, quae in mare procurrit Abydo tenus e regione, ubi non longo post tempore sub Xanthippo Arephronis atheniensium duce, Artayctem virum Persam Sesti praefectum cepere vivum, stipitique suffecerunt: qui etiam in templum Protesilai quod est in Eleunte adductis foeminis nefanda perpetrabat. Ad hanc oram ex Abydo iungere pontem incohavere ii quibus hoc munus erat delegatum: hinc Phoenices albolino, illinc Ægyptiis scirpo. Est autem ex Abydo ad ulteriorem continentem septem stadiorum traiectus; quem pontibus victum ingens adorta tempestas ea omnia dirupit atque dissolvit. Quod cum audisset Xerxes, indigne ferens, iussit trecenta Hellesponto verbera infligi, et in eius pelagus par compedum demitti. Iam audivi misisse quoque cum his etiam qui stigmata Hellesponto inurerent. Certe mandavit ut colaphos Hellesponto incuterent, dicentes barbara verba ac vesana: «O aqua amara, dominus hanc tibi irrogat poenam, quod eum laesisti, qui de te nihil male meritus erat. Te tamen rex Xerxes, velis nolisque, transmittet. Meritoque nemo hominum tibi sacrificat, ut doloso pariter et amaro flumini». Hac poena mare Xerxes plecti iussit, atque eis qui praepositi operi erant caput praecidi. Et illos quidem pontes fecerunt ii quibus haec ingrata merces proposita erat.⁴⁵

Così come quella del Boiardo :

[...] fermossi a Sardi con intentione di passare a Abido quando havesse la risposta di questi Caduceatori che egli intendesse il passo sopra all'Hellesponto essere fornito, alquale si lavorava al diretto di quello Chersoneso che è sopra al stretto di Steso e Abido. Questa è come una lingua arenosa che procorre in mare ove non molto tempo di poi fu preso da Xanthippo Capitano degli Ateniesi, Artaitte prefetto di Sesto, e fu quivi impalato però che nel tempio di Protesilao qual è in Eleonte aveva commesse molte sceleragine. Da questa lingua di terra incominciarno a giungere il ponte coloro alliquali era commesso: dall'una banda gli Phenici con lino e gli Egyti dalla altra con Sparto. Questo traietto ha sette stadi di longheza, già il ponte insieme agionto, una tempesta con horribile vento lo disciolse e roppè ogni cosa. Il che intendendo Xerxe condannò adiratamente l'Hellesponto in trecento sferzate e fece gettare in esso uno paio di boge, cioè ferramenti da piedi. Intesi anchora che egli haveva comandato che a guisa di servo fuggitivo fusse l'Hellesponto signato con affocati ferramenti; questo è certo che battere lo fece con ingiuriose parole, dicendogli «Acqua amara questa pena ti dona il Signore perché a torto ingiuriato l'hai, e pure sopra ti vargarà lui a tuo male grato, fiume doloso e amaro, a quale niuno huomo meritamente rende sacrificio». A questa pena sententiò Xerxe il mare, ma a preposti dell'opera fece tagliare il capo per mercede di questo lavorio, e gli altri architettori inzegneri del Re fabricarno il ponte in cotale forma.⁴⁶

Per il dramma la costruzione del ponte sull'Ellesponto è episodio d'esclusivo interesse storico-esotico. Ininfluenza sull'intreccio, contestualizza la vicenda offrendo al contempo un pretesto per l'allestimento di una grandiosa situazione spettacolare.

Xerxe osserva costruire il ponte (II,8):

XERSE	Eumene?
EUMENE	Alto Signor.
XERSE	Vediamo il ponte.
EUMENE	Ecco in onta de' flutti giunto Sesto ad Abido.
XERSE	Un lito a l'altro accomuna il passaggio, e 'l mar infido machina inutilmente ondoso oltraggio.
<i>Coro di marinai</i>	Viva Xerxe, lunga età, che cavalcabili quest'onde fa.

⁴⁴ ERODOTO, *Le Storie*, cit., p. 305 e sgg.

⁴⁵ HERODOTUS, *Historiae* (tr. Laurentius Valla), cit., c. 178v-179r.

⁴⁶ ERODOTO HALICARNASEO HISTORICO, *Delle Guerre de Greci, et de Persi*. Tradotto per il Conte Mattheo Maria Boiardo, cit., pp. 230-231.

Viva Xerse, lunga età.

XERSE
Per passar in Europa
è già in ordine il tutto; in Asia ancora
non voglio ch'aspettiam la terza aurora.
(*Xerse*, II,8; vv. 1051-1062)

Giunge una terribile tempesta ed Elviro barcolla sul ponte di navi finché non cade in acqua (II,11).
Verrà salvato da Clito poche scene dopo (II,16).

ELVIRO
Me infelice, ho smarrito il mio signore.
Ma mi confesso reo? Son pazzo a fé:
egli ha smarrito me.
Forse per questo ponte ei se n'andò;
no, ch'io nol vedo, no.
Ma qual adombra il ciel repente nubilo?
L'onde fremono,
l'aria sibila,
vacilla il ponte e fa danzar il piè.
Pietà, pietà, Nettuno, ahimè, ahimè!
Tutto si spezza il ponte, e non poss'io
tornar al lito, oh dio!
Cieli, s'il mio morir punto v'incresce,
cangiatemi in un pesce.
Mar di qua, mar di là,
questo che mi sostiene lacero avanzo
tosto s'affonderà.
Chi mi soccorre? chi, per carità?
I lampi m'acciecano,
i folgori m'assordano,
quante montagne d'acqua
sorgon di qua, di là:
chi mi soccorre? chi, per carità?
(*Xerse* II,11; vv. 1146-1168)

Anche il nono libro delle *Storie* fornisce materia utile a Minato. Ivi si narra delle crude vicende di quella che possiamo definire la saga familiare di Xerse.

Xerse rientra in Sardi e, senza curarsi della moglie Amestri, si innamora della moglie del fratello Masiste (si noti la somiglianza con il nome di Arsamene, fratello di Xerse nel dramma di Minato: parte dell'onomastica in *Xerse* è ricavata da questo episodio delle *Storie*) e, per avere occasione di sedurla, combina un matrimonio tra il proprio figlio Dario e Artaunte, figlia di Masiste. Improvvisamente il capriccioso Xerse muta oggetto del proprio interesse e s'invaghisce della stessa Artaunte.

[108, I] Mentre soggiornava a Sardi, Serse si innamorò della moglie di Masiste, che era là anche lei. Poiché, nonostante i messaggi che le inviava, non riusciva a conquistarla né ricorreva alla forza per riguardo al fratello Masiste (la stessa ragione tratteneva anche la donna, che era certa di non subire violenza), allora Serse, vistesi precluse le altre strade, combinò un matrimonio tra suo figlio Dario e la figlia di questa donna e di Masiste, persuaso che, così facendo, avrebbe potuto sedurla più facilmente. [2] Concluso il fidanzamento e compiute le cerimonie d'uso, partì per Susa. Ma quando fu arrivato a Susa ed ebbe condotto in casa sua la sposa di Dario, aveva ormai smesso di pensare alla moglie di Masiste e, cambiando idea, si innamorò della moglie di Dario, la figlia di Masiste, e riuscì ad averla; costei si chiamava Artaunte.⁴⁷

Amestri (che Minato battezzerà Amastre) sospetta l'infedeltà del consorte e vuole raccogliergli prove: confeziona per Xerse un mantello e glielo dona. Quando Artaunte lo vede esprime il desiderio di averlo per sé: Xerse, suo malgrado, è costretto a cederglielo.

[109, I] Col tempo, la cosa fu scoperta nel modo seguente. Amestri, la moglie di Serse, aveva tessuto un mantello, ampio, di vari colori e meraviglioso a vedersi, e lo donò a Serse. Lui, tutto contento, lo indossò e si

⁴⁷ ERODOTO, *Le Storie*, cit., libro IX, p. 699.

recò da Artaunte. [2] Contento anche di lei, la invitò a chiedergli ciò che voleva come ricompensa dei suoi favori: avrebbe ottenuto qualsiasi cosa, se solo l'avesse domandata. Era destino che la sventura si abbattesse su di lei e su tutta la sua famiglia: a queste parole Artaunte replicò: «Mi darai davvero quello che ti chiederò?». E lui, convinto che avrebbe fatto qualsiasi altra richiesta, promise e giurò; lei, non appena Serse ebbe giurato, in tutta tranquillità gli domandò il mantello. [3] Serse tentò di tutto per non darglielo, non per altro, ma perché temeva che Amestri, che già sospettava quanto stava accadendo, potesse in tal modo coglierlo in fallo: le offrì città, oro senza fine e un esercito di cui nessun altro avrebbe avuto il comando (l'esercito è un dono tipicamente persiano). Ma non riuscì a persuaderla e le regalò il mantello; lei, felicissima del dono, lo indossava e se ne faceva bella.⁴⁸

Amestri viene al corrente del fatto e, per vendicare l'umiliazione subita, si accanisce contro la madre della fanciulla: al momento propizio domanda a Xerse di farle dono della moglie di Masiste, madre di Artaunte. La situazione impone a Xerse di accondiscendere alla richiesta:

[110, I] Amestri venne a sapere che il mantello lo aveva Artaunte; una volta appreso ciò che succedeva, non se la prese con lei, ma supponendo che la colpevole, la responsabile di tutta la faccenda fosse sua madre, meditava di rovinare la moglie di Masiste. [2] Attese che suo marito Serse imbandisse il banchetto regale (questo banchetto viene allestito una volta all'anno, nel giorno in cui è nato il re: il suo nome in persiano è *tyktà*, in greco *teleion*, ed è l'unica occasione in cui il re si cosparge la testa di profumi e distribuisce regali ai Persiani); Amestri attese dunque questo giorno e domandò a Serse di farle dono della moglie di Masiste. [3] Serse riteneva un'azione terribile e mostruosa consegnarle la moglie di suo fratello, tanto più che la donna non aveva nessuna responsabilità in quell'affare: aveva capito infatti per quale motivo Amestri la chiedeva.⁴⁹ [...]

[...] [111, I] Alla fine, poiché lei insisteva, Serse, vincolato dall'usanza che non consente che una richiesta rimanga insoddisfatta nel giorno del banchetto regale, sia pure molto a malincuore, acconsentì. Nel consegnare la donna, si comportò così: invitò Amestri a fare quello che voleva e lui, dal canto suo, convocò il fratello e gli disse: [2] «Masiste, tu sei figlio di Dario e mio fratello, inoltre sei anche un uomo di valore. Non vivere più con la donna con cui vivi ora; in cambio io ti do mia figlia. Sposa lei; la moglie che hai adesso non mi va bene: lasciala». [3] Masiste, allibito a queste parole, replicò: «Signore, che assurdo discorso mi stai facendo? Mia moglie, dalla quale ho avuto figli ormai adolescenti e figlie – e una tu l'hai presa come sposa per tuo figlio –, una moglie che è proprio come la desidero, tu dunque mi esorti ad abbandonarla? E a sposare tua figlia? [4] Io, o re, ritengo un grande onore essere considerato degno di tua figlia, ma non farò nulla di tutto ciò. Non cercare di forzarmi chiedendomi una cosa del genere. Per tua figlia si troverà certo un altro marito, in nulla inferiore a me; quanto a me, lasciami vivere con mia moglie». [5] Così rispose, ma Serse, adirato, ribatté: «Allora, Masiste, per te tutto è deciso: non posso più darti mia figlia in sposa, né vivrai più con quella là: così imparerai ad accettare ciò che ti si offre». Masiste, udito questo, uscì, dopo aver detto soltanto: «Signore, non mi hai ancora finito».⁵⁰

Masiste rifiuta di consegnare la propria moglie a Xerse, e Amestri, in collera, ordina di mutilare la sventurata. L'epilogo è drammatico:

[112] Nel frattempo, proprio mentre Serse parlava con suo fratello, Amestri mandò a chiamare le guardie del corpo di Serse e fece torturare la moglie di Masiste: le fece tagliare i seni e gettarli ai cani le fece mozzare il naso, le orecchie, le labbra e la lingua e la rimandò a casa orribilmente sfigurata.⁵¹ [...]

[...] [113, I] Masiste, che non sapeva ancora niente di tutto ciò, ma si aspettava qualche sciagura, si precipitò a casa di corsa. Quando vide sua moglie atrocemente mutilata, subito si consultò con i figli e partì per la Battriana insieme a loro e ad altri, con l'intenzione di far sollevare il distretto della Battriana e di arrecare al re i danni più gravi. [2] E questo, a mio parere, sarebbe anche avvenuto, se avesse fatto in tempo ad arrivare tra i Battriani e i Saci: infatti era benvenuto da loro ed era governatore della Battriana. Ma Serse, informato dei suoi propositi, mandò contro di lui delle truppe e lo fece uccidere lungo il cammino, lui, i suoi figli e i suoi uomini. E questo è tutto riguardo agli amori di Serse e alla morte di Masiste.⁵²

Xerse dunque attinge da Erodoto due motivi base: la rivalità tra i due fratelli, Xerse e Masiste (in Xerse sono Xerse e Arsamene) e l'uso strumentale della moglie del fratello Masiste (in Xerse è Romilda, l'amata di Arsamene). Minato cambia il nome della moglie di Xerse, Amestri, in Amastre, e trasla al

⁴⁸ Ivi p. 699 e sgg.

⁴⁹ Ivi p. 701.

⁵⁰ Ivi p. 701.

⁵¹ Ivi p. 703.

⁵² Ivi p. 703.

contempo le vicende delle due coppie (Xerse-Amestri, Masiste-moglie di Masiste) in un contesto pre-matrimoniale.

La versione del Valla è aderente a quella di Erodoto sia nella sequenza degli episodi sia nei dettagli: ad esempio i doni che Xerse offre ad Artaunte invece del mantello intessuto da Amestri, che Artaunte desidera. Né si discosta troppo dalla fonte il Boiardo che fa della vicenda della morte di Masiste un capitolo a parte e introduce così l'episodio: “Libro IX, DELL’AMORE DI XERSE, & DELLA MORTE DI MASISTIO. Cap. 10”.⁵³ Lo schema sotto riporta nella colonna di sinistra la versione del Valla, nella colonna di destra quella del Boiardo, limitatamente ai temi salienti. Ugualmente Valla e Boiardo accennano all’usanza, tipica persiana, di offrire eserciti in dono:

<p>Offerre ei et urbes, et immensam vim auri, et copias militum, quibus nemo praeter illam esset praefecturus. Eximium autem donum est apud Persas exercitu donari. (HERODOTUS, <i>Historiae</i>, tr. Laurentius Valla, c. 253r-v; 254r-v.)</p>	<p>Grandissimamente offeriva il Re ad Arthaynta città, thesoro, compagnia di gente d’arme, alle qual altri che lei non potesse comandare, l’esimio dono che in Persia concesso sia, e l’esercito ma, non potendo persuadere, a costei gli concesse il manto alla fine, delquale essa vestita, con grande alerezza ne fece dimostrazione. (HERODOTO HALICARNASEO HISTORICO, <i>Delle Guerre de Greci, et de Persi</i>. Tradotto per il Conte Mattheo Maria Boiardo, cit., pp. 333-334.)⁵⁴</p>
---	---

Accomuna le due versioni il tema dell’odio concepito da Amestri contro la moglie di Masiste:

<p>Verum cum non posset persuadere mulieri, amiculum dedit. Quo dono illa supra modum laeta, eo gestando gestiebat. Amestris ubi mulierem habere amiculum rescivit, et rem gestam, non in puellam concepit sed odium in illius matrem, penes quam culpam et quam huius rei auctorem esse credebatur exitium machinatur. (Ivi c. 253r-v; 254r-v.)</p>	<p>Come questo fu per Amestre inteso, d’odio troppo fuocoso s’accese, non contro alla giovanetta, ma contro alla madre, laquale estimava conduttrice e colpevole di tutta questa pratica, ma nel petto ascose all’hora il concetto sdegno, ed aspettò la festa regale. (Ivi p. 333v.)</p>
--	---

Simile è anche l’interesse per alcune consuetudini tipiche della cultura persiana:

<p>Observato itaque tempore quo vir suus Xerxes regalem instrueret [...]: quae coena semel quot annis eo die quo rex creatus est instruebatur. Coenae nomen Persice Tycta, Graece Telion. i. perfecta, in qua rex solum caput ornatur, Persasque strenis donat. Hoc die observato Amestris a Xerxe petiit ut se Masistis uxore donaret. Xerxes id indignum factu nefariumque arbitrari, uxorem germani dono dari, eamque insontem negotii illius cuius causa uxor sua eam flagitaret. (Ivi c. 253r-v; 254r-v)</p>	<p>Questa è una cena per ciascedun anno ordinata nel giorno della regale coronatione, in lingua persiana viene appellata questa cena Tytta, in Grecia Telio, cioè viene a dire perfetta; in quella sede il Re con la testa coronata e dona a’ principi di Persia le strenne, cioè li doni annuali. In questo convito adimandò Amestre a Xerxe che gli facesse dono della moglie di Masistio, laqual cosa parve al Re molto indegna e dishonesta, e lui intendeva molto bene la cagione perché la dimandasse la moglie, e sapeva che senza colpa era colei di quello perché era odiata [...]. (Ivi pp. 333-334)</p>
---	--

Con crudo realismo è narrata la feroce tortura della moglie di Masiste. Valla e Boiardo testimoniano le atrocità compiute dai sovrani di quei popoli, documentabili al di là dalla veridicità dei fatti narrati da Erodoto.

⁵³ HERODOTO HALICARNASEO HISTORICO, *Delle Guerre de Greci, et de Persi*. Tradotto per il Conte Mattheo Maria Boiardo, cit., Libro IX, p. 333r.

⁵⁴ Normalizzo l’interpunzione.

<p>Hoc interim tempore dum Xerxes cum fratre colloquitur, Amestris accitis satellitibus Xerxis, uxorem Masistae excarnificat, mammillas praecidit, easque canibus abiicit; praecidit nares, aures, labra, linguam, atque ita excarnificatam remittit domum. (Ivi c. 253r-v; 254r-v.)</p>	<p>[...] ma nel tempo ch'esso con Xerxe ragionava, Amestre, per li sateliti di Xerxe, haveva fatta a sé condur la moglie di Masistio e crudelmente la stracciava, però che tagliate a quella le mamille, veggente lei faceva mangiare a cani, taglioli il naso, le orecchie e li labri, e la lingua, e così conca la rimandò alla casa del marito [...]. (Ivi p. 334v.)</p>
--	---

a2. L'intreccio: la triade Lope-Tauro-Minato

Se la storia antica fornisce spunti per soggetti e tematiche, è ormai certo che per elaborare l'intreccio Minato abbia attinto a piene mani dalla letteratura coeva.

Un saggio di Luigi Cataldi del 1992 attesta la derivazione del *Xerse* di Minato da una commedia di Lope de Vega Carpio, *Lo cierto por lo dudoso* del 1625.⁵⁵ Dal dramma di Lope Minato trarrebbe fabula e la maggior parte dei personaggi (rispettivi ruoli e relative funzioni).

Nella prima metà del secolo decimosettimo il teatro spagnolo conosce una vasta fortuna in Italia. Napoli in particolare accoglie numerosi intellettuali impegnati a tradurre le opere dei maggiori esponenti del *Siglo de oro*, come Tirso de Molina, Calderón de la Barca e lo stesso Lope de Vega.⁵⁶

La Spagna dei secoli d'oro (XVI e XVII) vanta supremazia sia in ambito politico-militare sia economico. Per un breve periodo la corona spagnola e quella asburgica saranno unite nelle mani di Carlo V, cattolico, impegnato a stringere rapporti con la Roma dei Papi. Lo sfruttamento delle colonie americane apre alla Spagna un'epoca di grande prosperità: la nazione si arricchisce e diviene una delle maggiori potenze militari del Mediterraneo. Tale clima di sviluppo consente il fiorire di attività artistiche e culturali: nasce in questo contesto la *Comedia*, dramma per teatro da recitarsi da attori professionisti, a fine lucrativo, genere che fin da subito conosce grande fortuna.⁵⁷

Per rispondere all'abbondante richiesta di commedie i drammaturghi sono sottoposti ad un ritmo di produzione incalzante che implica un tipo di scrittura dozzinale e la formalizzazione di un repertorio di convenzioni che sveltiscano la stesura: si consolida così rapidamente un codice condiviso tra attori e e

⁵⁵ Mi baso per l'analisi sulla traduzione italiana LOPE DE VEGA CARPIO, *Il certo per l'incerto*, Milano, Rizzoli, 1965. Per la derivazione dal *Cierto por lo dudoso* si veda L. CATALDI, "Lo cierto por lo dudoso" trasformato in "Xerse", in «Studi urbinati», LXV, 1992, pp. 309-333. Cfr. anche C. MARCHANTE MORALEJO, *Traducciones, adaptaciones, scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007, p. 308. Per l'opera di Lope de Vega e relative vicende biografiche rimando a *A Companion to Lope de Vega*, a cura di A. Samson e J. Thacker, Woodbridge, Tamesis, 2008.

⁵⁶ LOPE DE VEGA, *Nuova arte di far commedie in questi tempi*, a cura di M. G. Profeti, Napoli, Liguori, 1999. Per la fortuna della drammaturgia spagnola in ambito italico cfr. anche A. TEDESCO «Scrivere a gusti del popolo»: l'"Arte nuevo" di Lope de Vega nell'Italia del Seicento, in «Il Saggiatore musicale», XIII, 2006, pp. 221-245. In campo artistico vige tra Italia e Spagna reciproco scambio: basilare per la formazione di un teatro iberico è l'influenza della commedia dell'arte italiana in Spagna, mentre in Italia, in particolare a Napoli, si assiste alla grande diffusione del repertorio drammatico ispanico, ormai consolidato. Per questo interscambio culturale si veda M. G. PROFETI, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, La Casa Usher, 1994, in particolare pp. 45, 90.

⁵⁷ Il secolo sedicesimo vede la formazione delle monarchie nazionali e il benessere seguito all'espansione coloniale favorisce l'attività artistica in tutte quelle nazioni in cui il sentimento d'appartenenza a una cultura è forte almeno quanto la compattezza politica: si pensi per esempio alla tradizione teatrale che si sviluppa in Inghilterra sotto il regno prima di Elisabetta I, di Giacomo I Stuart in seguito.

spettatori.⁵⁸ Le rappresentazioni avvengono per un pubblico eterogeneo, generalmente in teatri pubblici a pagamento chiamati *corrales*.⁵⁹

Lope de Vega, “fenice dell’ingegno”,⁶⁰ è considerato il padre della commedia spagnola del *Siglo de Oro*. Gli si riconosce il merito di aver operato una creativa sintesi tra commedia latina e commedia erudita italiana: l’esplicito rifiuto dell’adozione delle norme pseudo-aristoteliche,⁶¹ che tendono a codificare canoni poetici in senso dogmatico e a interpretare perciò la teoria drammatica in senso restrittivo, contribuisce a creare un tipo dramma del tutto originale, letteralmente un *mostrum*,⁶² una forma composita, straordinaria per licenziosità e inventiva che non ha simili nel teatro di parola precedente o coevo.⁶³ La completa versificazione del testo è tratto distintivo della commedia spagnola, la cui polimetria concorre a identificare il rango del personaggio e a formalizzare la situazione drammatica.⁶⁴

Il cambio metrico ha altresì funzione demarcativa: corrisponde a un cambio dell’azione o a una modifica nello spazio scenico (visivamente ciò si manifesta con il “palcoscenico vuoto”). La parola scandisce tempo e luogo, e ha perciò una funzione fondante a livello strutturale.

Tratto comune all’opera in musica e al teatro spagnolo è il carattere ibrido del testo *in primis*, che prevede la commistione fra tragico e comico. Secondo i neoaristotelici infatti i criteri per la distinzione dei generi sarebbero il differente stato sociale dei personaggi e il tipo di epilogo (lieto o tragico). Lope rifiuterà di onorare il primo criterio, che relega personaggi di alto rango alla tragedia e di media-bassa estrazione alla commedia.

Le commedie sono scandite in tre atti, detti *jornadas*; il primo atto espone la materia, il secondo la sviluppa e la complica, il terzo la conclude. In genere il ricorso a grandi effetti scenografici è raro (in particolare per quanto concerne le commedie di *Capa y spada* o d’intrigo,⁶⁵ una tipologia di commedia che punta principalmente sulla complicazione dell’intreccio) ma non si prescinde dall’abilità dell’attore nella gestualità e nella dizione, dalla bravura nei soliloqui, ovvero monologhi in posizione di spicco che costituiscono un banco di prova per l’artista: abilità nella metamorfosi espressiva e nella retorica gestuale catalizzano l’attenzione del pubblico.⁶⁶

Se è vero che vige una poetica non affatto restrittiva, lo è però il repertorio dei soggetti: è d’uso insistere sui casi “d’onore”, su motivi quali la vendetta, l’onore muliebre e familiare, sull’importanza del blasone e sulla mortificazione delle azioni virtuose, che ispira situazioni patetiche e consente l’epifania della virtù dopo la sua negazione.

⁵⁸ Per gli autori contemporanei a Lope, la critica, l’analisi dei problemi linguistici e la trasmissione dell’opera si veda J. L. SIRERA, *El teatro en el Siglo XVII: ciclo de Lope de Vega*, in *Lectura crítica de la literatura española*, Madrid, Playor, 1983, e *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I congreso internacional sobre Lope de Vega*, a cura di M. Criado de Val, Madrid, EDI, 1981.

⁵⁹ Solo una volta decretatone il successo le commedie saranno proposte alle case aristocratiche. Cfr. D. CAPRA, *I secoli d’oro del teatro spagnolo*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, I: *La nascita del teatro moderno Cinquecento-Seicento*, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2000, pp. 679-803.

⁶⁰ Di Lope ci rimangono circa 500 commedie. Per l’attività svolta da Lope de Vega rimando al saggio di D. Capra su citato.

⁶¹ Per le dispute sulla precettistica, lo studio dei generi drammatici e sui problemi di classificazione dei generi si veda M. NEWELS, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, Tamesis, 1974.

⁶² M. G. PROFETI, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, cit., p. 81.

⁶³ Cfr. introduzione a LOPE DE VEGA, *Il cane dell’ortolano*, introduzione e commento di F. Antonucci e S. Arata, trad. di B. Fiorellino, Napoli, Liguori, 2006, p. 4.

⁶⁴ Il sonetto per esempio è la forma associata all’argomento amoroso, il *romance* al resoconto retrospettivo e la *décima* indica il soliloquio, luogo “alto” e fondante della *comedia*.

⁶⁵ Per i generi diffusi nel teatro spagnolo del Seicento si veda *Teatro del siglo de oro: Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca*, a cura di M. Socrate, M. G. Profeti, C. Samonà, 3 voll., Milano, Garzanti, 1989-1991.

⁶⁶ Per questo si parla di “scenografia di parola” (Cfr. introduzione a LOPE DE VEGA, *Il cane dell’ortolano*, cit., p. 5). La funzione del monologo nella *comedia* è analoga a quella dell’aria nel dramma per musica: si tratta di un momento dal carattere contemplativo in cui l’attore stringe il contatto col pubblico (dirigendosi direttamente alla platea, nel caso del monologo, comunicando gli affetti, nel caso dell’aria). In entrambi i casi l’artista si congeda con formule retoriche siglate spesso da una sentenza a fine scena.

Una prospettiva, diremmo nazionalista, che impone necessarie consuetudini: il protagonista del dramma non sarà mai un personaggio straniero che agisce contro uno spagnolo, né apparirà a classi subalterne, il potere regale non potrà essere messo in discussione e mai si concepirà in scena l'assassinio di un re spagnolo.⁶⁷

Lo cierto por lo dudoso, opera alla quale Minato ricorrerebbe per elaborare l'impianto drammaturgico del *Xerse*, è stampata a Madrid nel 1625 e inserita nella Parte XX delle *Comedie* di Lope de Vega.⁶⁸ Caratteristica "comedia d'intrigo", *Lo cierto* eccelle nello studio dei caratteri, dei tratti psicologici, conservati in buona parte anche nei personaggi del *Xerse* di Minato.

Il dramma trae spunto da vicende storiche documentate.⁶⁹ In sintesi il dramma di Lope: Re Pedro I di Castiglia e il suo fratellastro Conte Enrique sono innamorati della stessa fanciulla, Giovanna, figlia del Governatore di Siviglia, che ricambia Enrique ma non può dichiaratamente rifiutare la corte del re. Enrique è però anche oggetto dell'amore di Donna Ines, cugina di Donna Giovanna, la quale trama affinché Giovanna ceda alle lusinghe di Pietro e si separi da Enrique. Dopo una serie di sofferte peripezie Giovanna rifiuta la corona di Castiglia e re Pietro si rassegna a riconoscere l'amore dei due giovani.

Xerse attinge gran parte dei personaggi dal *Cierto* (cambiano i nomi ma la funzione dei caratteri non muta) fatta eccezione per il Maestro di Santiago (fratello di Pedro nel *Cierto*) e di Teodora (amante di Enrique), che nel dramma di Minato non compaiono. Nella tabella lo sfondo celeste indica i tagli, quello giallo le aggiunte:

<i>Lope De Vega</i>	<i>Nicolò Minato</i>
<i>Il certo per l'incerto</i> (1625)	<i>Xerse</i> (1655)
DON PEDRO, re di Castiglia	XERSE, re di Persia
MAESTRO di SANTIAGO, confidente fratello del re	EUMENE, eunuco confidente di Xerse
MENDO, domestico del re	
DON ENRIQUE, fratello del re	ARSAMENE, fratello di Xerse
RAMIRO, servo di Enrique	ELVIRO, servo di Arsamene
DONNA GIOVANNA, figlia del Governatore di Siviglia	ROMILDA, figlia di Ariodate
ELVIRA, domestica di Giovanna	CLITO, paggio di Romilda
DONNA INES, cugina di Donna Giovanna	ADELANTA, sorella di Romilda

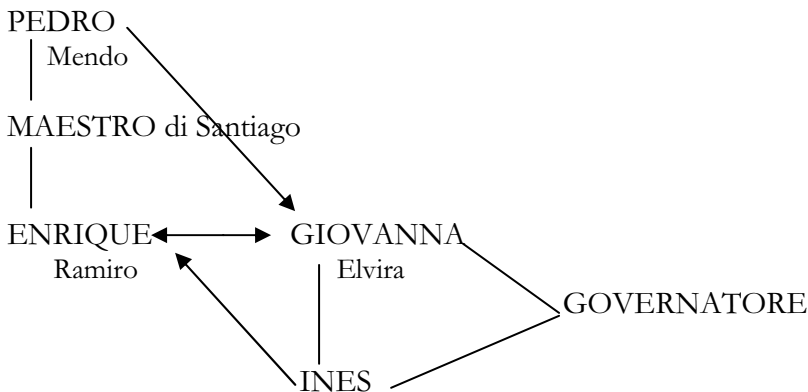
⁶⁷ Per l'impiego delle convenzioni nel teatro spagnolo rimando al trattato dello stesso LOPE DE VEGA, *Nuova arte di far commedie in questi tempi*, a cura di M. G. Profeti, Napoli, Liguori, 1999. Per lo studio dell'ordine sociale, del privilegio legato al rango e alla monarchia si veda J. A. MARAVALL, *Teatro e letteratura nella Spagna barocca*, Bologna, il Mulino, 1990.

⁶⁸ La fortuna di quest'opera è testimoniata dalle numerose ristampe: 1627, 1629, 1630, e della stampa di un'edizione svelta (isolata) che esce nel 1649 a Bruxelles.

⁶⁹ Pedro I re di Castiglia e Léon detto "Pietro il Crudele" (regna dal 1350 al 1369), è ricordato per le battaglie combattute contro il regno d'Aragona e per la partecipazione alla guerra dei Cent'anni. Ebbe questioni sanguinose con il fratellastro Enrique di Trastamara, il quale con l'aiuto di alcune bande mercenarie e si ribellò a Pietro. Appoggiato dalla casa d'Aragona e dal regno di Francia Enrique riuscirà a conquistare quasi tutta la Castiglia. Pietro, caduto prigioniero, invano tenterà la fuga: Enrique lo ucciderà e salirà al trono col nome di Enrico II di Castiglia.

GOVERNATORE, padre di Donna Giovanna	ARIODATE, padre di Romilda e di Adelanta, principe d'Abido
TEODORA, donna accessibili ai desideri	
GIUSTA, domestica di Teodora	AMASTRE, principessa di Susia
	ARISTONE, balio di Amastre
	PERIARCO, ambasciatore d'Ottanere di Susia
	SESOSTRE e SCITALCE, maghi

Anche l'attanziale ricostruibile è analogo a quello elaborato per *Xerse*: tuttavia non esiste nel *Cierto* un personaggio corrispettivo di Amastre.



Alla realtà storica si sovrappone la fantasia popolare che ricerca le radici della conflittualità fraterna nel motivo sentimentale, ed erge perciò ad argomento cardine la rivalità amorosa. L'indole dei personaggi emerge ben definita e la veridicità dei fatti non preclude all'azione la possibilità di allargarsi a uno spazio scenico connotato da magica atmosfera.⁷⁰

Tutto è occultato: il codice dell'onore ostacola le nozze del re con una fanciulla di rango inferiore, così Don Pedro non può ufficialmente unirsi in matrimonio con Giovanna. Ne affiora nel complesso la figura di un eroe che affronta con onore la sconfitta.

Più realistica la gelosia di Donna Ines che macchiana contro la felicità di Enrique e Giovanna. I tratti ambigui di quest'ultima sono prove della sua umanità, in primo luogo la vulnerabilità che la rende sensibile alla corte del re.

Enrique è il carattere che più differisce dal personaggio corrispondente nel dramma di Minato, Arsamene. Introspettivo e tendenzialmente misogino, Enrique è pronto alla menzogna, e cade facilmente nell'inganno di Ines.

⁷⁰ Siamo alla vigilia della festa di S. Giovanni, ricorrenza nata da una tradizione pagana che coincideva col solstizio d'estate. In quella notte le ragazze in età da marito costruivano un altarino e si dedicavano a pratiche divinatorie: si scioglievano i capelli, i piedi nell'acqua, a mezzanotte ascoltavano le voci provenire dalla strada e le interpretavano sperando di cogliere un segno di buon auspicio che promettesse un matrimonio entro l'anno. Tutto evoca «suggerzioni magiche che attenuano col buio la forza delle relazioni gerarchiche». L. CATALDI, *Lo cierto por lo dudoso* trasformato in *“Xerse”*, «Studi urbinati», LXV, 1992, p. 313.

Lope fornisce a *Xerse* il motivo su cui si basa l'equivoco che darà infine scacco al re: una vittoria contro i Mori offre a Xerse il pretesto per garantire al Governatore (padre dell'amata) nozze vantaggiose per la figlia. Innamorato di una vassalla, il re non può dichiarare un matrimonio di Stato e la funzione deve avvenire in segreto;⁷¹ invita perciò il Governatore ad unire in matrimonio con Giovanna l'uomo di sangue reale che troverà una volta rincasato, ma non ne esplicita il nome. Di qui si genererà l'equivoco che consentirà l'unione di Enrique e Giovanna (in *Xerse* Arsamene e Romilda) e il definitivo scorno di re Pietro (Xerse), che cade così vittima del suo stesso inganno.⁷²

Rispetto al dramma di Lope *Xerse* presenta sostanziali differenze: in primo luogo l'aggiunta del nucleo tematico di Amastre, principessa di Susia, giunta in Abido in abiti maschili per riunirsi all'amato Xerse.⁷³ L'inserimento di Amastre apporta sostanziali conseguenze: altera i contenuti drammatici, contorce maggiormente l'intreccio (l'azione non si concentra più soltanto sul binomio Enrique/Giovanna ovvero Xerse/Romilda), e incide sul mutamento dell'indole del protagonista: dimentico della promessa sposa il re, da saggio venerabile quale si presenta nel *Cierto*, appare in tutta la sua incostanza: un capriccioso libertino incapace di scegliere l'oggetto del proprio amore, un animo grottesco che ama un platano e non sa corteggiare una donna.

Nonostante i tratti comuni alle due opere è provato che *Lo cierto por lo dudoso* non è la fonte diretta di *Minato*.

La fortuna del teatro spagnolo in Italia nel Seicento è testimoniata da un influsso ponderoso che la commedia aurea esercita sui letterati italiani che traducono e favoriscono la fruizione di opere del repertorio iberico.⁷⁴ È Napoli, in particolare, terra di scambio tra le due culture, città mediatrice⁷⁵ tra «[...] due mondi culturali così contigui e comunicanti».⁷⁶ La diversa configurazione politica delle due nazioni comporta ricadute anche nel settore artistico: da una parte la forte monarchia accentratrice spagnola, dall'altra la frammentarietà politica italiana, il regionalismo, che rende necessaria una rivisitazione linguistica (e qualche volta tematica) dei testi per favorirne la fruizione.

In tale contesto si colloca la produzione di Raffaele Tauro di Bitonto,⁷⁷ autore dell'*Ingelosite speranze* (1651),⁷⁸ traduzione e rifacimento del *Cierto por lo dudoso*,⁷⁹ nonché fonte diretta del *Xerse*, perciò anello di congiunzione tra le due opere.⁸⁰

Nella premessa alle *Ingelosite speranze* Tauro denuncia esplicitamente la propria fonte:

La Comedia di Lope De Vega, detta *Lo Certo por lo dudoso* che va inserita nel vigesimo tomo delle sue Comedie, ha dato materia alla presente opera, la quale non la do per tradotta, mentre, avendola accresciuta

⁷¹ Critica all'ipocrisia e questioni relative al codice dell'onore sono argomentate in Introduzione a LOPE DE VEGA, *Il cane dell'ortolano*, cit., pp. 16-17.

⁷² Cfr. tabella p. 114 (III,6).

⁷³ *La mujer vestida de hombre* è un topos che l'opera veneziana mutua dal teatro iberico. Cfr. L. CATALDI, "Lo cierto por lo dudoso" trasformato in "Xerse", cit., p. 317. *Minato* ricorre spesso a questo espediente, per esempio nell'*Orimonte* (1650), e in *Artemisia* (1656).

⁷⁴ Diversi autori italiani dichiarano di ispirarsi a drammi spagnoli che citano nei paratesti. Cfr. M. BRINDICCI, *Libri in scena. Editoria e teatro a Napoli nel secolo XVII*, Napoli, Dante & Descartes, 2007.

⁷⁵ Per le relazioni ed i contatti tra la letteratura spagnola e l'Italia si veda: A. FARINELLI, *Italia e Spagna*, Torino, Bocca, 1929; B. CROCE, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1941; ID., *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Bari, Laterza, 1947; J. C. FUCILLA, *Relaciones Hispanoitalianas*, Madrid, Imp. Ograma, 1953; J. SIRACUSA, *Relaciones literarias entre España e Italia. Ensayo de una Bibliografía de Literatura comparada*, a cura di J. Siracusa e J. L. Laurenti, Boston, Hall, 1972; F. MEREGALLI, *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Firenze, Sansoni, 1974.

⁷⁶ R. MARTINELLI, *Il problema delle rielaborazioni italiane del teatro del "Siglo de Oro": il caso de «La falsa astrologia» di R. Tauro*, in «Studi bitontini», 34-36, 1981-82, p. 5.

⁷⁷ Per le vicende biografiche relative a Raffaele Tauro rimando a R. MARTINELLI, *Notizie su Raffaele Tauro*, in «Studi bitontini», 30-31, 1980, pp. 136-141.

⁷⁸ L'opera ha avuto più edizioni; la prima è segnalata da Allacci nella sua *Drammaturgia* del 1666, p. 184.

⁷⁹ C. MARCHANTE MORALEJO, *Traducciones, adaptaciones, scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007, pp. 45, 122.

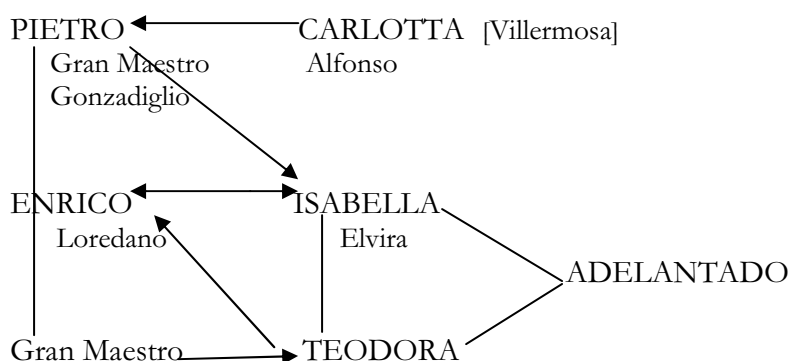
⁸⁰ L. BIANCONI, *Von Lope zu Händel. Traditionen europäischer Theaters in Händels Opernlibretti*, in «Handel Jahrbuch», LVI-LVII, 2010-11 (in corso di stampa).

d'episodio, e variata di scene, ha quasi perduto affatto il buono del suo idioma spagnuolo, e rimastole solo il cattivo del mio scarso talento; il fine, per lo quale mi sono a ciò indotto, è stato solo per conformarmi al possibile col nostro modo italiano, persuadendomi poi venir compatito nel rimanente da chi, con abito di gentilezza, professa questa virtù.⁸¹

L'opera del Tauro è “accreciuta d'episodio”, ovvero il lavoro dell'autore non si esaurisce in una mera traduzione del testo del Vega, ma lo arricchisce di episodi originali interpolati.⁸² Tauro assume il *plot* di Lope, complica l'intreccio introducendo nuovi personaggi, arricchisce il testo e ottiene materia sufficiente da articolare il dramma in cinque atti (il teatro spagnolo predilige invece la scansione in tre atti). Il verso polimetro, tipico della drammaturgia spagnola, è abbandonato in favore della prosa. Tauro interviene sul testo di Lope con tagli, aggiunte, e modifiche d'ordine strutturale: accorpa più scene e inserisce monologhi.⁸³

Gli interventi che Tauro opera sul *Cierto* inducono a ritenere una diretta derivazione di *Xerse* dalle *Ingelosite speranze*.⁸⁴ Minato assume interamente la materia fornita da Tauro e la versifica, ricontestualizza la *pièce* (dalla Spagna alla Persia), cambia i nomi dei personaggi ma non le reciproche funzioni. Una prova della indiscussa relazione di parentela tra i due drammi consiste nell'inserimento, in testa al secondo atto, dell'episodio che vede protagonista Carlotta (Amastre in *Xerse*), principessa figlia del defunto re d'Aragona (re di Susia in *Xerse*), promessa a re Pietro (*Xerse* in *Xerse*), che lascia la patria *en travesti* per raggiungere l'amato.

L'attanziale proposto è a tutti gli effetti un calco di quello elaborato per il *Xerse* (p. 91):



⁸¹ *L'Ingelosite speranze*, comedia del Signor Raffaele Tauro Gentil'huomo ed accademico degli Infiammati della città di Bitonto [...] In Napoli, per Ettore Cicconio, e di nuovo per Gio. Francesco Paci, 1670.

L'esemplare consultato è custodito alla “Biblioteca Estense e Universitaria di Modena”, coll. 70.F.5. Per il rifacimento del *Cierto por lo dudoso* si veda C. MARCHANTE MORALEJO, *Traducciones, adaptaciones, escenarios de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII*, cit.

⁸² Tra i rifacimenti più noti del Tauro ricordiamo *La Falsa Astrologia* da *La vita è un sogno* di Calderón de la Barca. Cfr. G. SPALLONE, *Un Clarín che suona a Carnevale (ma non è Calderón)*, in *Scrittura e riscrittura. Atti del Convegno di Roma, 12 novembre 1993*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 103-114; (anche in <cvc.cervantes.es/literatura/aisp/pdf/06/06_103.pdf> in data 15/X/2008).

Ecco le opere di Raffaele Tauro conosciute: 1) *L'Ingelosite speranze*, comedia in prosa, in Napoli, per Ettore Cicconio, 1651, in 8- ivi, per Gio. Francesco Paci, 1670, in 12- in Roma, per il Buagni, 1721, in 12- di Raffaello Tauro, Gentiluomo di Bitonto, ed Accademico Infiammato della stessa città. (Allacci 1666: 1651. SBN: 1670); 2) *L'Equivoco, ovvero la verità mascherata*, altrimenti detta *la Contessa di Barcellona*, Napoli, Paci, 1691. (Allacci 1666: 1662/REBIUN: 1662), (SBN: *G'equivoci intrigati, ovvero la contessa di Barcellona*, Napoli 1693); 3) *Il fingere per vivere*, opera scenica in prosa, Napoli, per Novello de' Bonis, 1673 in 12- di R. Tauro. (SBN: 1695. GVK: *Il fingere per vivere*, Napoli, Miele, 1711); 4) *La Falsa Astrologia, ovvero il Sognar Vegghiando*, comedia in prosa, in Napoli, per il Paci, 1690, in 12- di R. Tauro. (SBN: 1670); 5) *L'Isabella, ovvero la Donna più Costante*, comedia in prosa, in Napoli, per Novello de' Bonis, 1697, in 12- di R. Tauro. (SBN: 1679).

⁸³ Segue nel testo una tabella con sinossi comparata dei tre drammi e analisi dettagliata delle sequenze (p. 148). Per un'analisi sommaria delle operazioni svolte da Tauro sulla commedia di Lope cfr. L. BASALISCO, *L'ingelosite speranze del Tauro e Lo cierto por lo dudoso di Lope de Vega*, in «Quaderni di lingue e letterature», XII, 1987, pp. 109-116.

⁸⁴ Cfr. tabella “Sinossi dei tre drammi” p. 148.

Siamo perciò in grado di assumere la seguente serie di derivazioni:

Lo cierto pur lo dudoso (1625) → *L'ingelosite speranze* (1651) → *Xerse* (1655).

Le analogie sono evidenti fin nell'impiego dell'onomastica. La tabella che segue evidenzia le corrispondenze nei tre drammi:

<i>Lope De Vega</i>	<i>Raffaele Tauro</i>	<i>Nicolò Minato</i>
<u><i>Il certo per l'incerto</i></u> (1625)	<u><i>L'ingelosite speranze</i></u> (1651)	<u><i>Xerse</i></u> (1655)
DON PEDRO, re di Castiglia	RE PIETRO di Castiglia	XERSE, re di Persia
MAESTRO di SANTIAGO, confidente fratello del re	GRAN MAESTRO di S. GIACOMO, fratello del re	EUMENE, eunuco confidente di Xerse
MENDO, domestico del re	GONZADIGLIO, paggio del re	
DON ENRIQUE, fratello del re	CONTE ENRICO, fratello del re	ARSAMENE, fratello di Xerse
RAMIRO, servo di Enrique	LOREDANO, servo di Enrico	<u>ELVIRO</u> , servo di Arsamene
DONNA GIOVANNA, figlia del Governatore di Siviglia	ISABELLA, figlia dell'Adelantado	ROMILDA, figlia di Ariodate
<u>ELVIRA</u> , domestica di Giovanna	<u>ELVIRA</u> , serva d'Isabella	CLITO, paggio di Romilda
DONNA INES, cugina di Donna Giovanna	TEODORA, sua sorella	<u>ADELANTA</u> , sorella di Romilda
GOVERNATORE, padre di Donna Giovanna	<u>ADELANTADO</u> , padre d'Isabella e di Teodora	ARIODATE, padre di Romilda e di Adelanta, principe d'Abido
TEODORA, donna accessibili ai desideri		
GIUSTA, domestica di Teodora		
	CARLOTTA, principessa figlia del re d'Aragona	AMASTRE, principessa di Susia
	ALFONSO, Signor de Pradas, balio di Carlotta	ARISTONE, balio di Amastre
	DUCA DI VILLERMOSA, ambasciatore della regina d'Aragona	PERIARCO, ambasciatore d'Ottane re di Susia
		SESOSTRE e SCITALCE, maghi

Tauro mutua i nomi di re Pietro e del Maestro direttamente dal dramma di Lope.

Donna Giovanna e Donna Ines diventano, nelle *Ingelosite speranze*, rispettivamente Isabella e Teodora (nel *Cierto por lo dudoso* Teodora è l'amante di Enrique, donna di facili costumi) e tra le due muta il rapporto di parentela: cugine nel dramma di Lope, le due fanciulle nelle *Ingelosite speranze* sono sorelle: in questo modo Tauro stringe il rapporto di consanguineità tra le due rivali.

Nel *Cierto* il servo di Enrique è Ramiro, che Tauro ribattezza Loredano. Loredano è figura di spicco, e Tauro dà più rilievo a questo servitore di quanto faccia Lope con il corrispettivo Ramiro. Loredano è a tutti gli effetti l'equivalente napoletano del *gracioso* della commedia spagnola, un professionista della risata, servitore filosofastro che sulle scene italiane assume però tratti più comici.⁸⁵

⁸⁵ G. SPALLONE, *Un Clarin che suona a Carnevale (ma non è Calderón)*, cit.

Sia Lope de Vega sia Tauro riservano il nome di Elvira alla serva di Giovanna/Isabella; Minato impiega invece il nome al maschile: Elviro è il servo di Arsamene.
Infine Adelanta (in *Xerse*) deriva il proprio nome da quello del padre di Isabella, Adelantado, che Tauro nomina con il titolo di una carica ufficiale spagnola.⁸⁶

⁸⁶ Titolo militare assegnato dal re di Castiglia ad alcuni *conquistadores*, che serviva a conferire il diritto di diventare Governatore.

b) Analisi del dramma

b1. Distribuzione della materia drammatica

Xerse è articolato in tre atti da venti scene ciascuno. Il primo atto è preceduto da un prologo⁸⁷ che introduce il tema del dramma servendosi di figure allegoriche. Giove in persona prende parola: deluso dalla meschinità del genere umano ne denuncia la naturale depravazione e attacca apertamente l'oriente bizantino. È evidente l'allusione alle guerre che nel corso del Seicento Venezia combatte contro i turchi ottomani:⁸⁸

GIOVE [...]
 Quante frodi, mirate, e quanti inganni,
 quanto l'ozio trionfa, e quanto il lusso,
 quanti il proprio fallir chiamano influsso:
 corrotti sono e depravati gli anni.
 Del tirán di Bisanzio, iniquo Trace,⁸⁹
 volgetevi a mirar gl'empì furori,
 l'udite pur con bellici fragori
 de la mia Creta sovvertir la pace.
 (*Xerse*, Prologo; vv. 9-16)

L'accusa diventa più esplicita in bocca all'allegoria della Vittoria:

VITTORIA Io l'empio Trace debellar vi giuro.
 Se co' fulmini vostri
 voi distruggete gl'Ottomani rei,
 a l'Adriaco Leone
 usurpate i trofei.
 Lasciate ch'al tonar de' suoi metalli,
 al folgorar de' suoi temuti acciari,
 cadan Arabi e Mori.
 Farò de l'Adria al merto, a la fortuna
 trionfata cader la tracia Luna.
 (*Xerse*, Prologo; vv. 27-36)

Il soggetto del dramma non sarà però la guerra ma gli “amori di Xerse”:

AMORE E noi qui restarem, soli, oziosi,
 Amoretti vezzosi?
 No, no; colà dove in teatro altèro
 degli amori di Xerse
 cantan l'adriache scene

⁸⁷ La presenza del prologo è costante nei primi drammi di Minato (*L'Orimonte* 1650, *Elena* 1659) mentre verrà meno nei drammi storici, a partire da *Scipione Africano* (1664).

⁸⁸ Venezia è coinvolta nella lunga e lacerante guerra di Candia (1645-1669) i cui disagi si ripercuoteranno anche sulla vita teatrale. Cfr. P. PRETO, *I Turchi e la cultura veneziana del Seicento*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, IV: *Dalla controriforma alla fine della Repubblica. Il Seicento*, II, Vicenza, Pozza, 1984, pp. 313-341, e E. ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice*, cit., p. 128.

⁸⁹ Nel 1648 il sultano in carica Maometto IV (Mehmet IV, 1648-1687 dep.) ha solo sei anni. L'impero è in preda a un pericoloso dissesto finanziario e il potere è gestito da una sequela di gran visir che si succedono con gran rapidità. Valutata la tenera età del sultano è possibile che nel testo Minato si riferisca al visir in carica. L'impero ottomano è dilaniato da lotte per il potere: al visir Tarhuncu Ahmed Paşa, messo a morte nel marzo del 1653, succede Ipsir Mustafa Paşa, anch'egli destinato a una sorte tragica. «A tutto questo si aggiunge la guerra con Venezia. Nel marzo del 1650 la flotta veneziana ha bloccato lo stretto dei Dardanelli. Nel giugno dello stesso anno i veneziani infliggono una severa sconfitta alla flotta ottomana che si prende la rivincita nel maggio 1654 [...]». Si veda *Storia dell'impero ottomano*, cit., pp. 264-265. Rimando anche a A. CAPPELLI, *Cronologia, Cronografia e Calendario perpetuo*, cit., p. 645.

trasferirsi potiamo; assai godemmo,
tempo già fu di saettarli il petto,
or de la rimembranza avrem diletto.
(*Xerse*, Prologo; vv. 51-58)

La guerra è un'allusione funzionale, un pretesto per giustificare la scelta di un soggetto tutto sommato faceto.

Dal punto di vista strutturale *Xerse* consta di una vicenda principale, ovvero l'innamoramento di Xerse per la vassalla Romilda (intrigo A), e di una vicenda secondaria, l'amore di Amastre per Xerse (intrigo B), concorrente e funzionale alla prima, e che in questa si innesta a partire dalla metà del primo atto (I,10). Sebbene l'intrigo B incida significativamente sul primo, non costituisce però un'azione indipendente.

La funzione di Amastre è infatti portare scompiglio nella vicenda principale (A) e assecondare così un noto *topos* della drammaturgia in voga all'epoca che stima intrecci tanto più spettacolari quanto più complessi. I personaggi si trovano coinvolti in situazioni rocambolesche che fungono da pretesto per l'accrescimento della tensione drammatica e dei momenti patetici.

La tabella sotto riporta nel dettaglio la vicenda. La quarta colonna scinde graficamente le scene dedicate alle due vicende sentimentali (nelle celle di sinistra la vicenda tra Xerse e Romilda, in quelle di destra gli episodi legati ad Amastre) e ne offre così una visione globale.

ATTO SCENA	MUTAZIONE SCENICA	SEQUENZA	SCENE	ISTITUTI FORMALI	AFFETTO ESPRESSO	OGGETTI SIGNIFICATIVI E TOPOI
I, 1-9	<i>Villaggio delizioso dietro le mura della città</i>	Xerse si innamora di Romilda, già amante corrisposta di Arsamene, fratello di Xerse. Esilio di Arsamene.	<p>1. Xerse siede sotto un platano, lo fa ornare l'oro e ne ammira la bellezza.</p> <p>2. Xerse comanda ai maghi di proteggere il platano. Scena d'incantesimo.</p> <p>3. Arsamene ed Elviro presso l'abitazione di Romilda (amata d'Arsamene): ne ascoltano il delizioso canto.</p> <p>4. Complicazione. Colpo di fulmine di Xerse che ode il canto di Romilda e se ne innamora. Ordina ad Arsamene di portare alla fanciulla il suo messaggio d'amore. Arsamene tentenna: il re farà da sé.</p> <p>5. Idillio di Arsamene e Romilda. Gelosia di Adelanta. Giunge il re. Arsamene si nasconde.</p> <p>6. Appare una minacciosa "fera". Nel difendere Romilda Arsamene rivela il proprio amore per lei. Xerse ordina l'esilio di Arsamene.</p> <p>7. Xerse dichiara il proprio amore a Romilda,</p>	<p>1. aria di Xerse ▪ <i>Ombra mai fu</i></p> <p>2. rec. <i>a 2 maghi</i> ▪ <i>Da le tenebre</i> coro di spiriti ▪ <i>Per le torbide</i></p> <p>3. rec. aria di Arsamene ▪ <i>Caro letto felice</i> rec. aria di Romilda ▪ <i>O voi che penate</i> [1° parte]</p> <p>4. rec. aria di Romilda ▪ [2° parte] rec. aria di Arsamene ▪ <i>Vanne, barbaro, va'</i> rec.</p> <p>5. aria di Romilda ▪ <i>Vibra pur, ignudo</i> <i>Aziaro</i> rec.</p> <p>6. aria di Romilda ▪ <i>Luci belle che lampeggiano</i> rec.</p> <p>7. rec.</p>	<p>beatitudine</p> <p>-----</p> <p>-----</p> <p>amore</p> <p>derisione</p> <p>rabbia</p> <p>amore</p> <p>disinganno</p>	<p>Incantesimo</p>

I, 10-20	<i>Cortile</i>	Giunge Amastre in Abido in cerca di Xerse. Promessa di Xerse ad Ariodate: Romilda avrà un marito della sua stessa stirpe reale. Arsamene scrive a Romilda. Adelanta, gelosa, incoraggia la sorella ad accettare la corte del re: così Arsamene sarà finalmente suo.	che lo ascolta “come immobile”. 8. Confusione di Romilda. Adelanta incoraggia Romilda ad accettare la corte del re. 9. Romilda esorta Arsamene ad affrettarsi a partire. Arsamene dubita che Romilda ceda alle attenzioni del re. Adelanta insinua che Arsamene sia infedele.	10. Travestimento. Amastre giunge in Abido in abito d'uomo per rivedere l'amato Xerse. Incontra Aristone. 11. Ariodate torna vittorioso dalla guerra. 12. Xerse si congratula con Ariodate. Xerse offre ad Ariodate un matrimonio vantaggioso per la figlia Romilda. 13. Complicazione. Amastre, confusa dal dialogo di Xerse ed Eumene, palesa la propria presenza. 14. Amastre e Aristone si presentano quali	8. rec. aria di Eumene ▪ <i>Miseria de' viventi</i> rec. 9. rec. aria di Romilda ▪ <i>Partite, ob dio, partite</i> rec.	disillusione pena	Travestimento
----------	----------------	--	--	--	--	--------------------------	---------------

II, 1-5	<i>Sala regia</i>	Adelanta consegna a Xerse la lettera che Arsamene ha scritto per Romilda, e dà ad intendere di essere sua amante.	<p>forestieri. Aristone dissimula l'identità di Amastre.</p> <p>15. Amastre rimane in Abido. Parte Aristone.</p> <p>16. Amastre s'imbatte in Clito.</p>	<p>17. Arsamene consegna a Elviro una lettera per Romilda.</p> <p>18. Adelanta tenta di insinuare in Ariodate l'idea che lo stesso re intenda sposare Romilda.</p> <p>19. Adelanta consiglia a Romilda di accettare la corte del re; Arsamene potrà così essere suo.</p> <p>Romilda riafferma il proprio amore.</p> <p>20. Eumene esulta per l'imminente vittoria su Atene.</p>	<p>15. rec.</p> <p>16. aria di Clito</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>A fè mi fate ridere</i> rec. aria d'Amastre ▪ <i>Regie stelle che fatali</i> 17. rec. aria di Arsamene ▪ <i>Imamorato cor</i> 18. rec. <p>19. rec.</p> <p>20. aria di Eumene</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Arrieri, guerrieri</i> rec. 	amore	Lettera
			<p>1. Travestimento. Elviro si traveste da vendifiori per consegnare la lettera. Da questi Amastre apprende l'amore di Xerse per Romilda, una vassalla.</p> <p>2. Elviro incontra Clito.</p> <p>3. Complicazione. Adelanta convince Elviro a darle la lettera per Romilda; penserà lei a consegnarla.</p> <p>4. Adelanta legge la lettera e mente a Xerse: lo scritto</p>	<p>1. aria di Amastre</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Speranze, fermate</i> arioso di Elviro ▪ <i>Ab chi voler fiora</i> rec. aria di Amastre ▪ <i>Speranze, fuggite</i> 2. rec. 3. aria di Adelanta ▪ <i>Figlio del genio Amor</i> rec. 4. rec. 	<p>derisione</p> <p>amore</p> <p>speranza</p>	Travestimento	
					<p>speranza</p> <p>afflizione</p> <p>desiderio</p>	Lettera	

II, 6-11	<i>Ellesponto con il ponte su le navi</i>	Arsamene dubita della fedeltà di Romilda. Contesa tra Xerse e Arsamene.	sarebbe per lei, che contraccambia Arsamene in segreto a causa della gelosia di Romilda. Romilda scrive al re. 5. Xerse mostra il foglio a Romilda. Tormento di Romilda.	<p>a 2</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Fortunato quel cor</i> rec. 5. rec. a 2 ▪ <i>Che farete? (...)</i> rec. aria di Romilda ▪ <i>L'amerò? Non fia vero</i> 	disincanto dolore dolore / sdegno	
		6. Amastre, sconvolta dal dolore, risolve accusare Xerse di tradimento.		6. rec.		Lettera
		7. Elviro riporta ad Arsamene le parole di Adelanta: Romilda scrive al re. Sdegno di Arsamene.		7. rec. aria di Arsamene ▪ <i>Stocco è ben chi crede a femina</i> rec.	amarezza	
		8. Xerse ed Eumene osservano il ponte costruito sull'Ellesponto.		8. aria di Eumene ▪ <i>La bellezza è un don fugace</i> rec. coro ▪ <i>Viva Xerse, lunga età</i> rec. ▪ <i>ripresa coro</i> rec.	disinganno esaltazione	Lettera
		9. Xerse, convinto che Arsamene ami Adelanta, offre al fratello la mano della fanciulla. Arsamene rifiuta indignato: la lettera di sua mano non era per Adelanta: l'amata è Romilda, e l'otterrà. 10. Xerse assicura ad Adelanta di non essere amata da Arsamene.		9. rec. aria di Arsamene ▪ <i>La voglio e l'otterrò</i>	collera	
				10. rec aria di Adelanta ▪ <i>V'oi mi dite ch'io non l'ami</i>	amore	

II, 12-20	<i>Stanze terrene che portano alle sale</i>	Amastre accusa Xerse. Arresto e liberazione di Amastre. Periarco riconosce Amastre.	<p>11. Elviro, sul ponte, è colto da una tempesta.</p> <p>12. Ariodote vittorioso contro i Mori.</p> <p>13. Gelosia di Xerse e di Amastre. Amastre, quale soldato, a cospetto di Xerse.</p> <p>14. Amastre mette in guardia Romilda degli inganni di Xerse. Xerse ordina l'arresto di Amastre.</p> <p>15. Romilda libera Amastre.</p> <p>16. Clito salva Elviro dall'impeto della tempesta.</p>	<p>11. rec.</p> <p>12. rec. aria di Ariodote ▪ <i>Chi brama (...)</i></p> <p>13. aria di Amastre ▪ <i>Morirò: volete più?</i> rec.</p> <p>14. rec.</p> <p>15. rec. aria di Romilda ▪ <i>Amante non è</i></p> <p>16. rec. <i>a 2</i> ▪ <i>A labbra di rose</i></p> <p>17. aria di Periarco ▪ <i>Beato chi può</i> rec.</p> <p>18. rec.</p> <p>19. aria di Xerse ▪ <i>Quante son d'amor le pene</i> rec.</p> <p>20. aria di Romilda ▪ <i>La Fortuna è variabile</i> rec. aria di Eumene ▪ <i>Mai ricetta</i> rec. ▪ ripresa aria</p>	<p>esaltazione</p> <p>disperazione</p> <p>costanza</p> <p>avarizia</p> <p>amarezza</p> <p>pena d'amore</p> <p>sconforto</p> <p>disinganno</p>	
		<p>17. Periarco riconosce Aristone, il quale finge falsa identità.</p> <p>18. Amastre raggiunge Aristone, che per distrazione si tradisce e rivela l'identità della principessa. Confusione di Periarco.</p> <p>19. Periarco a cospetto di Xerse. Questi gli domanda notizie di Amastre e Periarco, sgomento, finge un malore e tace.</p>	<p>17. Periarco riconosce Aristone, il quale finge falsa identità.</p> <p>18. Amastre raggiunge Aristone, che per distrazione si tradisce e rivela l'identità della principessa. Confusione di Periarco.</p> <p>19. Periarco a cospetto di Xerse. Questi gli domanda notizie di Amastre e Periarco, sgomento, finge un malore e tace.</p>	<p>19. aria di Xerse ▪ <i>Quante son d'amor le pene</i> rec.</p> <p>20. aria di Romilda ▪ <i>La Fortuna è variabile</i> rec. aria di Eumene ▪ <i>Mai ricetta</i> rec. ▪ ripresa aria</p>	<p>pena d'amore</p> <p>sconforto</p> <p>disinganno</p>	
		<p>20. Eumene e Romilda vedono pronte le schiere per il combattimento.</p>	<p>20. Eumene e Romilda vedono pronte le schiere per il combattimento.</p>	<p>20. aria di Romilda ▪ <i>La Fortuna è variabile</i> rec. aria di Eumene ▪ <i>Mai ricetta</i> rec. ▪ ripresa aria</p>	<p>sconforto</p> <p>disinganno</p>	

III, 1-6	<i>Giardino</i>	L'inganno di Adalanta è scoperto. Xerse esorta Ariodato a dare in matrimonio Romilda all'uomo di sangue reale che troverà nelle sue stanze una volta rincasato.	1. Romilda e Arsamene si accusano di reciproca infedeltà. 2. L'inganno di Adalanta è scoperto. Romilda e Arsamene si riconciliano. Giunge Xerse; Arsamene si nasconde. 3. Romilda prende tempo: per unirsi a Xerse occorre l'assenso del genitore. 4. Sdegno di Arsamene. Romilda sta per svenire, poi si allontana con dolore; così Arsamene. Sofferenza di Adalanta. 5. Periarco s'imbatte in Eumene, che sta per offrire a Romilda la corona di Persia.		1. aria di Romilda ▪ <i>Non mi dir che ti distruggi</i> rec. 2. rec. <i>a 3/a 2/a 3</i> ▪ <i>M'amerete (...)</i> rec. 3. rec. aria di Xerse ▪ <i>Deh non negate più</i> rec. 4. rec. aria di Adalanta ▪ <i>Danni, Amor, la libertà</i> 5. rec. aria di Eumene ▪ <i>Sete pazze a innamorarvi</i> 6. rec. aria di Ariodato ▪ <i>O me lieto, o me beato!</i>	pene d'amore amore/gelosia sdegno afflizione	Lettera
III, 7-10	<i>Villaggio delizioso dietro le mura della città</i>	Romilda rifiuta la corona di Persia. Un bacio di Arsamene l'ha disonorata. Condanna a morte di Arsamene. Amastre mette in salvo Arsamene, e Romilda fa consegnare a Xerse uno scritto di Amastre.	6. Complicazione. Xerse avverte Ariodato: nelle proprie stanze troverà un uomo di sangue reale; a questi egli dovrà offrire Romilda. Ariodato dubita si tratti di Arsamene. 7. Romilda rifiuta la corona di Persia.		7. aria di Eumene ▪ <i>Di donar i serri già</i> rec. 8. rec. aria di Romilda ▪ <i>Che barbara pietà!</i>	disincanto dolore	Lettera

III, 11-17	<i>Stanze reali del palazzo d'Ariodote.</i>	Xerse rifiuta la mano di Amastre. Nozze tra Romilda e Arsamene. Ira di Xerse. Lettera di Amastre per Xerse.	9. Romilda domanda ad Amastre di mettere in salvo Arsamene, in cambio consegnerà una lettera scritta da Amastre per Xerse.	9. rec.		
			10. Clito ed Elviro invidiano il platano che Xerse ha comandato di ornare d'oro.	10. rec. aria di Elviro ▪ <i>Quanti son ch' adesso dicono</i> rec.	illusione	
III, 11-17	<i>Stanze reali del palazzo d'Ariodote.</i>	11. Amastre avvisa Arsamene.	11. aria di Amastre ▪ <i>V'a', speranza, vanne, va'</i> rec.	11. rec.	dolore	
		12. Arsamene accusa Romilda di non amarlo e di favorire il suo esilio. 13. Equivoco. Ariodote trova Arsamene e lo unisce in matrimonio con Romilda.	12. rec. 13. rec. a 2 ▪ <i>Resta il cor (...)</i>	12. rec. 13. rec. a 2 ▪ <i>Resta il cor (...)</i>	amore	
III, 11-17	<i>Stanze reali del palazzo d'Ariodote.</i>	14. Aristone attende Amastre. 15. Periarco offre a Xerse la mano di Amastre, che il re rifiuta.	14. rec. aria di Aristone ▪ <i>La donna caduta</i> 15. rec.	14. rec. aria di Aristone ▪ <i>La donna caduta</i> 15. rec.	inquietudine	
		16. Nodo. Ariodote comunica a Xerse le avvenute nozze. Ira di Xerse: tutti moriranno. 17. Equivoco. Clito consegna a Xerse una lettera di Amastre che Xerse crede scritta da Romilda.	16. rec. 17. rec.	Lettera		
III, 18-20	<i>Reggia d'Abido.</i>	Rassegnazione di Adelanta. Ravvedimento di Xerse e perdono generale.	18. Rassegnazione di Adelanta. 19. Lamento di Xerse. Xerse ordina ad Arsamene di uccidere Romilda. Xerse gli offre un'arma.	18. rec. aria di Adelanta ▪ <i>Più rigido (...)</i> 19. lamento di Xerse ▪ <i>Lasciatemi morir, stelle</i> rec. aria di Arsamene	amarezza/ sdegno disperazione	

			<p>20. Scioglimento. Amastre, tradita, reclama l'arma per uccidersi. Ravvedimento di Xerse. Perdono generale.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Ch'io sveni colei</i> 20. rec. a 4 ▪ <i>Amante di me</i> 	<p>sdegno letizia</p>	
--	--	--	--	--	---------------------------	--

I tre atti sono deputati a funzioni differenti:

- Primo atto: funzione informativa→esposizione dell'intreccio e delle prime complicazioni.
- Secondo atto: funzione problematizzante→aggrava le complicazioni.
- Terzo atto: funzione risolutiva→scioglimento.

Nel primo atto sfilano scene dal carattere informativo: i personaggi sono presentati via via che la vicenda si dipana; si evita così una congestione di elementi in esordio, e la tensione è incrementata gradualmente. Un episodio bizzarro apre il dramma: Xerse, fatto ornare d'oro un platano, ne ammira la bellezza e, al momento di partire per la guerra, lo affida alle cure di due maghi (I,2). **I complicazione.** Solo due scene dopo (I,4) improvvisamente Xerse cambia oggetto del suo amore: ode il canto di Romilda e se ne invaghisce (un colpo di fulmine per via uditiva). Romilda però è già amante ricambiata di Arsamene, fratello di Xerse: Arsamene non intende rinunciare al suo amore e per questo il re lo esilia (I,6). Xerse è così il primo elemento perturbante della vicenda, ovvero l'amore contrastato tra Arsamene e Romilda, coppia stabile del dramma. **II complicazione.** Adelanta, sorella di Romilda, è il secondo elemento perturbante: innamorata anch'ella di Arsamene, insiste affinché Romilda sposi il re e le lasci via libera con Arsamene. **III complicazione.** Amastre principessa di Susia, nuovo elemento perturbante, giunge in Abido per rivedere l'amato Xerse: una nuova vicenda si innesta nella principale e la situazione si complica: quattro scene (I,10-I,15) mostrano Amastre confusa, sospettosa del tradimento di Xerse. Nel frattempo Ariodate, padre di Romilda, torna vittorioso dalla guerra (I,12) e Xerse per premiarlo gli prospetta, con una frase sibillina, un matrimonio vantaggioso per la figlia Romilda.

XERSE [...] Abbiám diletto
de le vittorie sue, del vostro merto;
e 'n premio de' disaggi e de' disturbi
che diamo a questa vostra
città col farne piazza a l'armi nostre
per l'impresa d'Atene,
Romilda vostra figlia
avrà sposo reale
de la stirpe di Xerse, a Xerse eguale.
(Xerse, I,12; vv. 489-497)

Arsamene intanto raccomanda al servo Elviro di consegnare una lettera all'amata Romilda (I,17). Il fatto in sé appare secondario ma le sue conseguenze sono notevoli: prelude all'equivoco della lettera sul quale si regge l'intero secondo atto e crea così nuove aspettative nel pubblico. Gelosia di Adelanta per Romilda.

L'intrigo si complica nel secondo atto. **Equivoco. Inganno di Adelanta.** Elviro si traveste da vendifiori per consegnare la lettera a Romilda.⁹⁰ Sfortunatamente si imbatte prima in Amastre, alla quale riferisce dell'amore del re per una vassalla, poi in Adelanta, che pretende di avere lo scritto assumendosi l'impegno di consegnarlo lei stessa. Adelanta, mentendo, confida a Elviro che Romilda ha accettato la corte del re e ch'ella sta a sua volta scrivendo a Xerse. Elviro riferirà ciò ad Arsamene (II,7) che sospetterà dell'infedeltà di Romilda. Xerse sorprende Adelanta con la lettera. La fanciulla finge allora di essere la destinataria dello scritto che Arsamene avrebbe vergato in segreto per via della gelosia di Romilda.

Adelanta riesce a ingannare tutti: inganna Elviro (e di conseguenza Arsamene che sospetta della fedeltà di Romilda) e inganna Xerse, indotto a credere che Adelanta stessa sia oggetto dell'amore di Arsamene. L'inganno è scoperto solo all'inizio del terzo atto (III,2), quando Romilda e Arsamene si accusano di reciproca infedeltà (III,1). **IV complicazione. Inganno di Xerse.** Per onorare Ariodate in seguito alle vittorie riportate sul campo di battaglia Xerse promette al comandante buone nozze per la figlia Romilda (III,6): un consorte del suo stesso sangue reale. Il re ordina che Ariodate, una volta rincasato, unisca Romilda in matrimonio col primo uomo che troverà sotto il suo tetto (non essendo Romilda di sangue reale Xerse non può dichiarare matrimonio di Stato). **V complicazione. Inganno di Romilda.**

⁹⁰ L'equivoco è illustrato nel dettaglio in seguito nel testo.

Romilda rifiuta Xerse e mente per allontanarlo: un bacio di Arsamene l'avrebbe disonorata. Xerse, indignato, decreta la morte di Arsamene (III,8).

XERSE [...] Ah ben m'avveglio
che per fuggir le nozze mie mentite.
Ma siasi o no, l'aver sue colpe udite
m'obliga a castigarle. Olà, veloci
Arsamene seguite e l'uccidete.
Vedova di quel bacio,
sposa poi mi sarete.
(Xerse, III,8; vv. 1748-1754)

Arsamene verrà messo in salvo da Amastre, mentre Romilda farà consegnare a Xerse una lettera scritta dalla principessa (III,9). **Equivoco.** Ariodate rincasa, trova Romilda e Arsamene e li unisce in matrimonio (III,13). **Nodo.** Ariodate comunica le nozze avvenute a Xerse, il quale in preda all'ira decreta la morte di tutti (III, 16). Xerse fallisce per propria mano, per aver cioè passato un messaggio equivoco ad Ariodate.

Il re ordina ad Arsamene di uccidere Romilda (III,19). Lamento di Xerse. **Scioglimento.** Amastre palesa la propria identità e le sue parole muovono Xerse al ravvedimento: il re concede il perdono generale.

Amastre funge perciò da elemento perturbante che fa contrappeso a Xerse, il quale altrimenti avrebbe modo di sfogare tutta la propria ira.

Lo schema sotto riassume i momenti salienti del dramma:

I, 1-9	<i>Villaggio delizioso dietro le mura della città</i>	<u>Scena informativa.</u> Situazione iniziale: Xerse e Arsamene innamorati di Romilda, Romilda e Adalanta di Arsamene; gelosia di Adalanta.
I, 10-20	<i>Cortile</i>	<u>Complicazione.</u> Amastre, in veste d'uomo, raggiunge Xerse. Ariodate annuncia la vittoria sui mori. Xerse incontra Amastre. <u>Complicazione.</u> Lettera di Arsamene per Romilda. Gelosia di Adalanta.
II, 1-5	<i>Sala regia</i>	Amastre scopre che Xerse ama Romilda. <u>Complicazione.</u> Inganno di Adalanta: la lettera finisce in mano a Xerse che la mostra a Romilda.
II, 6-11	<i>Ellesponto con il ponte su le navi</i>	Ancora della lettera. L'equivoco si protrae: Adalanta convince Xerse che Arsamene non sia innamorato di Romilda ma di lei stessa. (Elviro sul ponte).
II, 12-20	<i>Stanze terrene che portano alle sale</i>	I Mori sono vinti. Amastre arrestata da Xerse e liberata da Romilda. Periarco riconosce Aristone e Amastre.
III, 1-6	<i>Giardino</i>	Arsamene e Romilda si accusano d'infedeltà reciproca. L'inganno di Adalanta è scoperto. <u>Equivoco:</u> Xerse ordina ad Ariodate di dare in sposa la figlia Romilda al primo uomo che troverà una volta rincasato.
III, 7-10	<i>Villaggio delizioso dietro le mura della città</i>	<u>Complicazione.</u> Inganno di Romilda: Arsamene le ha tolto l'onore con un bacio. Xerse vuole uccidere Arsamene. Amastre scrive a Xerse.
III, 11-17	<i>Stanze reali del palazzo d'Ariodate</i>	Ariodate unisce in matrimonio Romilda e Arsamene. Xerse rifiuta Amastre. NODO: Xerse scopre l'unione di Romilda e Arsamene, e mette tutti a morte. Xerse legge la lettera.
III, 18-20	<i>Reggia d'Abido</i>	Lamento di Xerse. Xerse ordina ad Arsamene di uccidere Romilda. SCIOGLIMENTO: Xerse incontra Amastre. Ravvedimento di Xerse.

b2. Le mutazioni sceniche

La persistenza o il mutamento di un ambiente costituisce un notevole elemento di coesione o frattura della sequenza drammatica. La mutazione scenica rappresenta il fattore di segmentazione più consistente del testo: il cambio di scena corrisponde a un mutamento d'azione e di conseguenza ha un' incisiva funzione demarcativa.

I luoghi rappresentati hanno inoltre valore assiologico e designano attributi di valore concernenti i personaggi o all'azione che ivi si svolge; le sequenze sceniche tendenzialmente si spiegano secondo principi d'ordine oppositivo: luogo pubblico/privato, giorno/notte, ecc.

Tale ricerca di varietà, comune nell'opera veneziana, è l'elemento di maggior contrasto con la tendenza propugnata dagli aristotelici per i quali il dramma, la commedia nella fattispecie, comporta una certa limitatezza nelle sequenze sceniche. Xerse presenta dieci mutazioni sceniche, una nel Prologo, due nel primo atto, tre nel secondo e quattro nel terzo. Accanto a ogni mutazione scenica segnalo la categoria alla quale la mutazione afferisce secondo la tassonomia indicata da Claude-François Ménéstrier:⁹¹

Mutazione	Tipologia scenica
Prologo	
<i>Palazzo di Giove</i>	celeste
Atto I	
<i>Villaggio delizioso dietro le mura della città</i>	campestre
<i>Cortile</i>	civile
Atto II	
<i>Sala regia</i>	regia
<i>Ellesponto con il ponte su le navi</i>	marittima
<i>Stanze terrene che portano alle sale</i>	regia
Atto III	
<i>Giardino</i>	regia
<i>Villaggio delizioso dietro le mura della città</i>	campestre
<i>Stanze reali del palazzo d'Ariodate</i>	regia
<i>Reggia d'Abido</i>	regia

Xerse abita diversi ambienti: si va dalla scena campestre (in cui non indossa tanto gli abiti del re quanto quelli dell'amante, del platano prima, di Romilda poi) alla scena regia, ove si trova naturalmente iscritto per diritto. La scena campestre è in questo caso il luogo prescelto per l'incantesimo⁹² (I,2) e per vicende sentimentali da occultarsi, per esempio l'amore di Arsamene per Romilda, o per le imprese amorose dello stesso Xerse. Il cortile è invece un luogo di scambio d'informazioni e di dialogo, in cui la componente visivo-sensoriale soppianta quella intuitivo-sensitiva. In un cortile giunge Amastre, e qui Xerse incontra Ariodate di ritorno dalla guerra. La scena marittima caratterizza Xerse come condottiero, mentre la sala regia è luogo devoluto alle azioni regali, perciò alla corona. È nella sala regia che il nodo del dramma viene sciolto, dove gli equivoci si chiariscono e il tiranno si ravvede, ove l'equilibrio, inizialmente scomposto, è ripristinato.

Ogni sequenza comprende più scene la cui omogeneità è marcata dall'impiego della *liaison des scènes*,⁹³ una convenzione tipica della drammaturgia barocca francese che prevede il collegamento di più scene attraverso un personaggio "perno" che si trattiene sul palco tra una scena e l'altra mentre gli altri attori vanno e vengono, e che funge perciò da cerniera tra due o più scene eludendo la frantumazione del testo in una sequela di azioni scollegate. L'obiettivo è quello di conferire la maggior coesione possibile

⁹¹ La teorizzazione di CLAUDE-FRANÇOIS MÉNESTRIER si legge in *Représentation et musique anciennes et modernes*, Parigi, René Guignard, 1681, in P. FABBRI, *L'apogeo dell'opera*, in *Musica in Scena*, a cura di A. Basso, I: *Il teatro musicale dalle origini al primo Settecento*, Torino, UTET, 1995, p. 139 e sgg. Per la stessa opera si veda anche B. L. GLIXON, e J. E. GLIXON, *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, New York, Oxford University Press, 2006, in particolare p. 245.

⁹² La tradizione esoterica vuole che i riti magici avvengano preferibilmente fuori dalle mura della città, in luoghi isolati, protetti dall'oscurità e dall'influenza della gente comune.

⁹³ H. S. POWERS, *Il Serse trasformato*, in «The Musical Quarterly», XLVII, 1961, pp. 481-492; trad. in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 229-241; P. FABBRI, *L'apogeo dell'opera*, cit., p. 140 e sgg.

tra scene dello stesso tipo.⁹⁴ Le scene tendono a saldarsi in sottoblocchi omogenei all'interno di una sequenza della quale possono occupare tutta l'estensione o ampie porzioni di essa.

Riporto nelle pagine seguenti l'ossatura dei tre drammi (*Lo cierto por lo dudoso*, *L'ingelosite speranze*, *Xerse*),⁹⁵ che consente di cogliere a colpo d'occhio la collocazione dei personaggi nelle diverse sequenze sceniche e, relativamente a *Xerse*, la distribuzione delle arie.

Le lunghe barre orizzontali segnalano i cambiamenti di scena. Nella colonna a estrema sinistra è indicato il numero delle scene. I nomi dei personaggi seguono un incolonnamento verticale che permette di verificare a colpo d'occhio la loro presenza in scena e la loro permanenza nella sequenza. Lo schema prevede che ad ogni personaggio sia affiancato un subalterno o l'attore a lui più prossimo. Sotto ciascun nome riporto l'incipit dell'aria che il personaggio canta in quella scena. Le linee orizzontali collegano i nomi dei personaggi che appaiono in scena simultaneamente. La rete di combinazioni visualizza così la *liaison des scènes*.

Lope de Vega adotta il procedimento con molto rigore: nel *Cierto por lo dudoso* soltanto in un caso la sequenza è interrotta (tra III,8 e III,9: Enrique vuole partire per non assistere alle nozze; il re ordina di convocare l'arcivescovo per celebrare la funzione), mentre in *Xerse* le scene isolate, nelle quali manca cioè un personaggio cerniera che crei un blocco di scene omogenee, sono più numerose. L'azione non subisce comunque una vera e propria interruzione: le scene si collocano tra una sequenza e l'altra come un momentaneo intermezzo.

Nel *Xerse* la *liaison des scènes* è elusa in due casi: in occorrenza di scene estranee all'intreccio o di scene che esibiscono elementi ed episodi aggiunti rispetto alle *Ingelosite speranze*. Li elenco:

- I,1 Xerse e il platano
- I,2 Scena di magia
- I,17 Arsamene consegna ad Elviro la lettera per Romilda
- I,20 Eumene esulta per l'imminente vittoria in Atene
- II,6 Amastre lamenta la propria sfortuna
- II,7 Elviro narra ad Arsamene dell'incontro con Adelanta
- II,11 Elviro colto dalla tempesta
- II,12 Ariodate si rallegra per la vittoria militare
- II,16 Clito ed Elviro
- II,20 Eumene e Romilda vedono pronte le schiere per il combattimento
- III,5 Periarco incontra Eumene
- III,6 Xerse comunica ad Ariodate l'intenzione di dare a Romilda uno sposo di sangue reale
- III,14 Aristone attende Amastre
- III,18 Disinganno di Adelanta

Nelle *Ingelosite speranze* l'andamento delle sequenze è meno frammentario, le scene isolate meno numerose:

- II,7 Enrico consegna a Loredano lo scritto per Isabella
- III,9 Carlotta lamenta il proprio amore infelice
- III,10 Loredano narra ad Enrico dell'incontro con Teodora
- IV,1 Villerosa si complimenta con l'Adelantado
- IV,6 Alfonso trova a terra il cappotto di Carlotta
- IV,7 Il Maestro libera Carlotta
- V,1 Riflessioni di Villerosa
- V,10 Villerosa e Alfonso concertano le nozze di Carlotta e re Pietro
- V,11 Adelantado rincasa impaziente di conoscere lo sposo che il re prescrive a Isabella
- V,16 Gonzadiglio consegna la lettera di Carlotta a Pietro

Da Lope a Minato si assiste a una progressiva segmentazione di blocchi di scene all'interno della stessa sequenza.

⁹⁴ Si veda J. SCHERER, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1986 (1^a ed. 1950), pp. 266-284.

⁹⁵ Assumo il modello che L. Bianconi adotta in R. FABBI, e M. VIGHI, *Orlando*, dramma in tre atti (1733) da un libretto di Carlo Sigismondo Capeci (1711), musica di Georg Friedrich Händel, Reggio Emilia, Teatro Municipale Valli, 2004.

DON PEDRO MAESTRO MENDO DON ENRICO RAMIRO DONNA GIOVANNA ELVIRA DONNA INES GOVERNATORE TEODORA GIUSTA SOLDATI
DI SANTIAGO

ATTO I

Le rive del Guadalquivir. Un gruppo di case da un lato.

1 ENRICO — RAMIRO
|
2 DON PEDRO — MAESTRO — MENDO — ENRICO — RAMIRO
| | |
3 DON PEDRO — MAESTRO — MENDO — ENRICO — RAMIRO — GIUSTA

Sala in casa di Teodora

4 DON PEDRO — MAESTRO — MENDO — ENRICO — RAMIRO — TEODORA — GIUSTA
| | |
5 DON PEDRO — MAESTRO — MENDO — TEODORA — GIUSTA
| |
6 TEODORA — GIUSTA

Sala in casa del Governatore

7 DONNA GIOVANNA — DONNA INES
|
8 ENRICO — RAMIRO — DONNA GIOVANNA — DONNA INES
| |
9 ENRICO — RAMIRO — DONNA GIOVANNA
| |
10 ENRICO — RAMIRO — DONNA GIOVANNA — DONNA INES
| |

11 DON PEDRO—MAESTRO—MENDO — ENRICO — RAMIRO — DONNA GIOVANNA — DONNA INES
 12 DON PEDRO—MAESTRO—MENDO — RAMIRO — DONNA GIOVANNA — DONNA INES
 13 DON PEDRO—MAESTRO—MENDO — DONNA GIOVANNA — DONNA INES
 14 MAESTRO — DONNA GIOVANNA — DONNA INES
 15 DONNA GIOVANNA — DONNA INES
 16 ENRICO — RAMIRO — DONNA GIOVANNA — DONNA INES
 17 DONNA GIOVANNA — DONNA INES
 18 DONNA INES

ATTO II

Aperta campagna

1 GOVERNATORE — SOLDATI
 2 DON PEDRO—MAESTRO — GOVERNATORE — SOLDATI
 3 DON PEDRO—MAESTRO — GOVERNATORE — SOLDATI

Una strada

4 ENRICO — RAMIRO
 5 ENRICO — RAMIRO — GIUSTA
 6 ENRICO — RAMIRO — TEODORA — GIUSTA

Sala in casa del Governatore

7 DONNA GIOVANNA——DONNA INES——GOVERNATORE
|
8 DONNA GIOVANNA——DONNA INES
DONNA INES
9
10 RAMIRO——DONNA INES
|
11 DONNA INES
|
12 DON PEDRO——MAESTRO——MENDO——DONNA INES
|
13 DON PEDRO——DONNA INES
|
14 DON PEDRO——DONNA GIOVANNA——DONNA INES
|
15 DON PEDRO——DONNA INES
|
16 DON PEDRO

Sala in Casa di Teodora

17 ENRICO——RAMIRO

Una strada di notte

18 DON PEDRO——MAESTRO——MENDO
|
19 DON PEDRO——MAESTRO
|
20 MAESTRO——ENRICO——RAMIRO
|

21 ENRICO—RAMIRO
 |
 22 DON PEDRO — ENRICO—RAMIRO
 |
 23 DON PEDRO—MAESTRO—MENDO

ATTO III

Sala in casa del Governatore

1 DONNA GIOVANNA—TEODORA
 |
 2 DONNA GIOVANNA
 |
 3 ENRICO—RAMIRO—DONNA GIOVANNA
 |
 4 ENRICO—RAMIRO—DONNA GIOVANNA—DONNA INES
 |
 5 DONNA GIOVANNA—DONNA INES
 |
 6 DON PEDRO—DONNA GIOVANNA—DONNA INES
 |
 7 ENRICO—RAMIRO—DONNA GIOVANNA—DONNA INES
 |
 8 ENRICO—RAMIRO
 |
 9 DON PEDRO—MENDO—GOVERNATORE
 |
 10 DON PEDRO—GOVERNATORE
 |
 11 GOVERNATORE
 |
 12 DONNA GIOVANNA—ELVIRA—GOVERNATORE
 |
 13 DONNA GIOVANNA—ELVIRA

14 MAESTRO—MENDO——— |
DONNA GIOVANNA—ELVIRA |

15 DONNA GIOVANNA—ELVIRA |

16 DON PEDRO——— |
DONNA GIOVANNA—ELVIRA |

17 DONNA GIOVANNA |

18 DONNA GIOVANNA—ELVIRA |

19 ELVIRA———GOVERNATORE |

20 GOVERNATORE |

21 DONNA INES—GOVERNATORE |

22 DONNA INES |

23 DON PEDRO—MAESTRO—MENDO——— |
DONNA INES |

24 DON PEDRO—MAESTRO—MENDO——— |
DONNA INES—GOVERNATORE |

25 DON PEDRO—MAESTRO—MENDO — ENRICO —RAMIRO—DONNA GIOVANNA——— DONNA INES—GOVERNATORE

RAFFAELE TAURO, L'INGELOSITE SPERANZE (1651)

RE PIETRO MAESTRO RAMIRO GONZADIGLIO ENRICO LOREDANO ISABELLA ELVIRA TEODORA CARLOTTA ALFONSO ADELANTADO DUCA SCHIAVO
DI S. GIACOMO DI VILLERMOSA

(Nel testo del Tauro le mutazioni sceniche non sono esplicitate nelle didascalie)

ATTO I

- 1 ENRICO—LOREDANO
- 2 RE PIETRO—MAESTRO—RAMIRO — ENRICO—LOREDANO
ENRICO
- 4 ENRICO—LOREDANO — ISABELLA — TEODORA
- 5 RE PIETRO—MAESTRO—RAMIRO — ISABELLA — TEODORA
- 6 RE PIETRO—MAESTRO—RAMIRO — ENRICO—LOREDANO — ISABELLA — TEODORA
- 7 RE PIETRO—MAESTRO—RAMIRO — ISABELLA — TEODORA
- 8 MAESTRO — ISABELLA — TEODORA
- 9 ISABELLA — TEODORA
- 10 ENRICO—LOREDANO — ISABELLA — TEODORA
- 11 ISABELLA — TEODORA

ATTO II

1
2
3 RE PIETRO—MAESTRO ————— CARLOTTA — ALFONSO
4 RE PIETRO—MAESTRO ————— CARLOTTA — ALFONSO — ADELANTADO
5 CARLOTTA — ALFONSO — ADELANTADO
6 CARLOTTA — ALFONSO
7 CARLOTTA — ALFONSO
8 CARLOTTA

ENRICO—LOREDANO

8 ISABELLA ————— TEODORA ————— ADELANTADO
9 ISABELLA ————— TEODORA
10 TEODORA

ATTO III

1 CARLOTTA
2 LOREDANO ————— CARLOTTA
3 CARLOTTA
4 LOREDANO ————— TEODORA
5 RE PIETRO—MAESTRO ————— TEODORA
6 RE PIETRO ————— ISABELLA

7 ISABELLA
 |
 ISABELLA—ELVIRA

9 CARLOTTA — ALFONSO

10 ENRICO — LOREDANO

11 RE PIETRO — MAESTRO — RAMIRO
 |
 MAESTRO — ENRICO — LOREDANO
 |
 ENRICO — LOREDANO

13 RE PIETRO — ENRICO — LOREDANO

14 RE PIETRO — MAESTRO — RAMIRO

ATTO IV

1 ADELANTADO — DUCA

2 RE PIETRO — GONZADIGLIO — CARLOTTA

3 RE PIETRO — CARLOTTA
 |
 CARLOTTA

4 RE PIETRO — GONZADIGLIO — ISABELLA — CARLOTTA
 |
 ISABELLA

5 RE PIETRO — GONZADIGLIO — ISABELLA — CARLOTTA
 |
 ISABELLA

6 ALFONSO

7 MAESTRO — CARLOTTA

8 ALFONSO — DUCA

9 CARLOTTA — ALFONSO — DUCA

10 ADELANTADO — DUCA

11 RE PIETRO—MAESTRO———ADELANTADO—— DUCA

12 ENRICO—LOREDANO—ISABELLA

13 ENRICO—LOREDANO—ISABELLA——TEODORA

14 RE PIETRO—— ISABELLA——TEODORA

15 ENRICO—LOREDANO—ISABELLA——TEODORA

16 ENRICO—LOREDANO

ATTO V

1 DUCA

2 RE PIETRO———ADELANTADO

3 ELVIRA———ADELANTADO

4 ISABELLA—ELVIRA

5 MAESTRO—RAMIRO———ISABELLA—ELVIRA

6 ISABELLA—ELVIRA

7 RE PIETRO—— ISABELLA

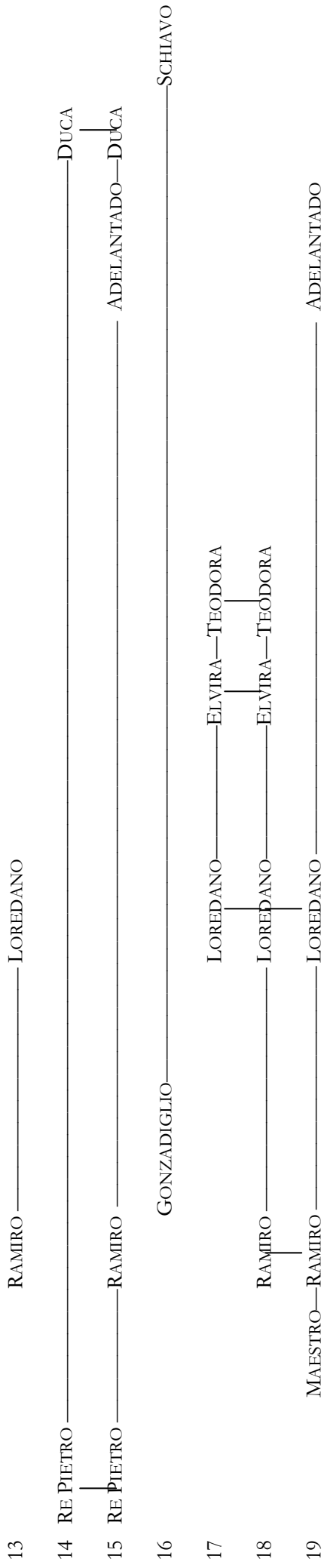
8 GONZADIGLIO———ISABELLA—ELVIRA

9 ISABELLA———CARLOTTA

10 ALFONSO——— DUCA

11 ADELANTADO

12 ENRICO—LOREDANO



ATTO I

Villaggio delizioso dietro le mura della città

- 1 XERSE
«Ombra mai fu»
|
- 2 XERSE ————— MAGI—CORO
«Da le tenebre»
- 3 ARSAMENE —ELVIRO —ROMILDA ————— ADELANTA
«Caro tetto felice» | «O voi che pehate»
- 4 XERSE ————— ARSAMENE —ELVIRO —ROMILDA ————— ADELANTA
| | «Di rami frondosi»
- 5 ARSAMENE —ELVIRO —ROMILDA ————— ADELANTA
«Vanne, barbaro, va'» | «Vibra pur, ignudo arciero»
- 6 XERSE — EUMENE — ARSAMENE —ELVIRO — ROMILDA ————— ADELANTA
| | | «L'uci belle che lampeggiano»
- 7 XERSE —EUMENE ————— ROMILDA ————— ADELANTA
«Romilda, mi sentite?» | |
- 8 EUMENE ————— ROMILDA ————— ADELANTA
«Miseria de' viventis» | |
- 9 ARSAMENE —ELVIRO —ROMILDA ————— ADELANTA
«Partite, oh dio, partite»

Cortile

10 AMASTRE — ARISTONE
«Fiamma che accesa fu»

11 AMASTRE — ARISTONE — ARIODATE — CORO (DI SOLDATI)
«Già la tromba»

12 XERSE — EUMENE — ARISTONE — ARIODATE — CORO (DI SOLDATI)

13 XERSE — EUMENE — ARISTONE

14 XERSE — EUMENE — ARISTONE

15 «Del nume guerriero» a2

16 AMASTRE — ARISTONE

17 CLITO — AMASTRE
«A fé mi fate ridere» «Regie stelle che fatali»

18 ARSAMENE — ELVIRO
«Innamorato cor»

19 ROMILDA — ADELANTA — ARIODATE
ROMILDA — ADELANTA
«Invida del mio bene»

20 EUMENE
«Arcicri guerrieri»

ATTO II

Sala regia

1 ELVIRO — AMASTRE
«Ah chi voler fiora»
«Speranze, fermate»
«Speranze, fuggite»

2 ELVIRO — CLITO

3 ELVIRO ——— ADELANTA

«Figlio del genio Amor»

4 XERSE — EUMENE ——— ADELANTA

«Fortunato quel cor» a2

5 XERSE — EUMENE ——— ROMILDA

Ellesponto con il ponte su le navi

6 AMASTRE — ARISTONE

7 ARSAMENE — ELVIRO
«Sciocco è ben chi crede a femina»

8 XERSE — EUMENE ——— CORO (DI MARINAI)
«Viva Xerse lunga età»

«La bellezza è un don fugace»

9 XERSE — ARSAMENE

10 XERSE ——— ADELANTA

«Voi mi dite ch'io non l'ami»

11 ELVIRO

Stanze terrene che portano alle sale

12 ARIODATE
«Chi brama...»

13 XERSE ——— AMASTRE

«Morirò, volete più?»

14 XERSE ——— ROMILDA ——— AMASTRE

ROMILDA ——— AMASTRE

«Amante non è»

CAPITANO

16 ELVIRO ————— CLITO
«A labbra di rose» a2

17 ARISTONE ————— PERIARCO
|
«Beato chi può»

18 AMASTRE — ARISTONE ————— PERIARCO
|
|
————— PERIARCO

19 XERSE —————
«Quante son d'amor le pene»

20 EUMENE ————— ROMILDA ————— CORO (DI SOLDATI)
«Mai ricetta...»
«La fortuna è variabile»

ATTO III

Giardino

1 ARSAMENE — ELVIRO — ROMILDA
| |
«Non mi dir che ti distruggi»

2 ARSAMENE — ELVIRO — ROMILDA — ADELANTA
«M'amerete...»
| |
...V'amerò sempre, sì, sì» a2

3 XERSE — ARSAMENE — ROMILDA — ADELANTA
| |
«Deh non negate più»

4 ARSAMENE — ROMILDA — ADELANTA
«Dammì, Amor, la libertà»

5 EUMENE ————— PERIARCO
«Sete pazze a innamorarvi»

6 XERSE ————— ARIODATE
«O me lieto, o me beato!»

Villaggio delizioso dietro le mura della città

7 EUMENE ————— ROMILDA — CLITO

«Di donar i serti già»

8 XERSE _____ ROMILDA

9 ROMILDA _____ CLITO _____ AMASTRE

10 ELVIRO _____ CLITO
«Quanti son ch'adesso dicono»

Stanze reali del palazzo d'Ariodate

11 ARSAMENE _____ AMASTRE
«Va' speranza, vanne, va'»

12 ARSAMENE _____ ROMILDA
«M'avrete ognor squalido spettro intorno»

13 ARSAMENE _____ ROMILDA _____ ARIODATE

14 ARISTONE
«La donna caduta»

15 XERSE _____ PERIARCO

16 XERSE _____ ARIODATE

17 XERSE _____ CLITO _____ ARIODATE

Reggia d'Abido

18 ADELANTA
«Più rigido»

19 XERSE _____ ARSAMENE
«Lasciatemi morir, stelle spietate»
ARSAMENE
«Ch'io sveni colei»

20 XERSE _____ ARSAMENE _____ ROMILDA _____ AMASTRE _____ ARISTONE _____ ARIODATE _____ PERIARCO
«Amante di me» a 4 (XERSE, AMASTRE, ARSAMENE, ROMILDA)

b3. Osservanza condizionata delle unità aristoteliche

Il teatro musicale barocco tende ad infrangere, parzialmente o *in toto*, le unità pseudo-aristoteliche⁹⁶ per rispondere alle esigenze di una drammaturgia tesa a ottenere intrecci sempre più complessi.⁹⁷

In *Xerse* non vi sono clamorose infrazioni alle unità di tempo e luogo, e l'azione è sostanzialmente una, nonostante l'aggiunta di un intreccio concorrente che fa capo ad Amastre (l'intrigo B dipende dall'intrigo A). Amastre (intrigo B) consente la soluzione del dramma: la strage minacciata da Xerse è sventata dall'irruzione della principessa, le cui parole spronano il tiranno al ravvedimento. Se è vero che il primo intrigo sentimentale (A) è il movente del dramma e che l'arrivo di Amastre apporta disordine nella vicenda principale, occorre valutare che la principessa ha a suo seguito un corredo di personaggi a sé accessori testimoni di una vicenda già in moto, a noi nota grazie alla narrazione dell'antefatto: il balio Aristone e, più tardi, l'ambasciatore Periarco, spalleggiano Amastre e contribuiscono, ciascuno a suo modo, a favorire il riavvicinamento del re. Il tentativo di Amastre di ricongiungersi all'amato costituisce comunque un'azione innestata nella vicenda principale: Amastre è funzionale al lieto epilogo, e occupa perciò una posizione di finale predominio.

b4. Convenzioni drammaturgiche

Xerse impiega un vasto numero di convenzioni drammaturgiche tipiche del repertorio coevo. Si tratta di espedienti volti a complicare l'intreccio e a catturare l'attenzione del pubblico. Gli equivoci si moltiplicano e di conseguenza i punti di vista dei personaggi che sono indotti a costruire la propria realtà in base alla carica informativa ottenuta, sempre manchevole e imperfetta.

• TRAVESTIMENTI

Espediente particolarmente caro al teatro di parola spagnolo,⁹⁸ la pratica del travestimento consente al personaggio di mantenere l'anonimato e realizzare così senza intralcio i propri progetti; ciò è vero in particolare se è una donna a travestirsi e aggirarsi incognita nel mondo, libera di agire grazie alla dissimulazione del proprio sesso, senza la scorta di un parente o di un aio.

In *Xerse* due personaggi si travestono: Amastre, principessa di Susia, ed Elviro, servo di Arsamene. I travestimenti sono diversamente motivati e danno luogo a situazioni dall'esito del tutto differente. Il travestimento di Amastre ha motivazioni amorose ed è dettato dalla necessità di raggiungere Xerse con quanta più facilità (I,10): l'identità non viene svelata fino all'ultima scena poiché l'anonimato consente ad Amastre di sondare i sentimenti del monarca e di provarne l'infedeltà. Amastre è la *mujer vestida de hombre* tipica del teatro del *Siglo de Oro*.⁹⁹

Non mancano risvolti umoristici nel momento in cui ella vorrebbe palesarsi all'amato, mentre il saggio Aristone fa in modo che l'identità della principessa rimanga occulta a Xerse (II,14). Amastre deve ostentare indifferenza:

⁹⁶ Una questione nevralgica per la poetica cinque-secentesca per cui rimando a R. HANKE, *Pastoral Transformation, Italian Tragicomedy and Shakespeare's Late Plays*, London, Associated University Presses, 1997. Per la librettistica secentesca si vedano A. CHIARELLI, e A. POMPILIO, «Or vaghi or fieri». *Cenni di poetica nei libretti veneziani (circa 1640-1740)*, Bologna, CLUEB, 2004; P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 114 e sgg., e E. ROSAND, *In Defense of the Venetian Libretto*, in «Studi Musicali», IX, 1980, pp. 271-285.

⁹⁷ Sui dibattiti relativi alle norme aristoteliche e in particolare alle tre unità nella drammaturgia moderna cfr. O. G. BROCKETT, *Storia del teatro*, Venezia, Marsilio, 1987, rist. 1996, pp. 139-175; *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, I: *La nascita del teatro moderno Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000; G. ATTOLINI, *Teatro e Spettacolo nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 1988, pp. 205-235; J. SCHERER, *La drammaturgia classique en France*, cit., pp. 91-196. Per la librettistica secentesca si veda A. CHIARELLI, e A. POMPILIO, «Or vaghi or fieri», cit.

⁹⁸ M. G. PROFETI, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, cit., p. 170. In ambito drammaturgico cfr. E. R. RUTSCHMAN, *Minato and the Venetian Opera Libretto*, in «Current Musicology», XXVII, 1979, pp. 84-91.

⁹⁹ Per la pratica del travestimento femminile nel teatro dell'età aurea rimando a M. G. PROFETI, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, cit., pp. 170, 211. Si veda anche Cfr. L. CATALDI, «Lo cierto por lo dudoso» trasformato in «Xerse», cit., p. 317.

ARISTONE	(Che fate, ahimè?)	<i>«Si palesa.»</i>
EUMENE	Chi parla, olà?	
XERSE	Chi sete?	
ARISTONE	Forastieri, Signor; di novità curioso desio vagar ci fa.	
XERSE	A chi mentita diè costui ch'è teco?	
ARISTONE	A me, ma per discorso, e non per sdegno.	
AMASTRE	Io dissi che...	
ARISTONE	Disse ch'il vasto Eufrate...	
AMASTRE	Che l'amor che portate...	
ARISTONE	Ah sì, a le vostre genti.	
AMASTRE	...è degno...	
ARISTONE	(Oh dio, lascia parlar a me.)	<i>«Ad Amastre.»</i>
	È degno d'un sì grande e nobil re.	<i>«A Xerse.»</i>
XERSE	Che d'amor, che di genti, e che d'Eufrate? Sciocchi mi rassemblete.	
ARISTONE	De' sempre vari oggetti i diversi fantasmi rendon del peregrin confusi i detti. <i>(Xerse, II,14; vv. 526-540)</i>	

Il travestimento di Elviro, personaggio di basso rango, è invece occasionale: si cala nei panni di vendifiori per consegnare incognito la lettera di Arsamene a Romilda (II,1) e permette così l'innescarsi di un equivoco che dominerà tutto il secondo atto. Minato mutua il motivo del travestimento di Elviro dalla fonte letteraria, non da Lope de Vega, più probabilmente dalle *Ingelosite Speranze* di Raffaele Tauro (III,2) in cui Elviro si finge merciaiuolo, figura del venditore ambulante diffusa nella società del tempo. Amastre e Elviro, entrambi travestiti, si incontrano nella prima scena del secondo atto: il travestimento consente loro la libera espressione, e proprio dalla bocca di Elviro Amastre viene a conoscenza del tradimento di Xerse.

• LA LETTERA

La lettera scritta da Arsamene per Romilda genera un equivoco attorno al quale si dipanano le numerose complicazioni dell'intero secondo atto. Elviro consegna la lettera ad Adelanta (II,3) che agisce dando luogo a una serie di malintesi:¹⁰⁰ soltanto all'inizio del terzo atto l'imbroglio viene svelato (III,1) e Adelanta è costretta a confessare.

In sintesi il "percorso" della lettera di Arsamene:

- Arsamene scrive una lettera per Romilda e la affida a Elviro affinché questi la consegna (I,17).
- Elviro, pressato da Adelanta, la cede a quest'ultima: ella promette di consegnarla a destinazione e riferisce al contempo le attenzioni di Romilda per il re, al quale Romilda starebbe scrivendo (II,1).
- Adelanta mostra la lettera a Xerse e gli fa credere di essere la destinataria dello scritto (II,4).
- Xerse, lettera in mano, avvisa Romilda di essere ingannata: Arsamene non amerebbe lei, ma la sorella (II,5).
- Elviro riporta ad Arsamene le parole di Adelanta. (II,7) Arsamene sospetterà dell'infedeltà di Romilda.
- Xerse, convinto dell'amore di Arsamene per Adelanta, intende unirli in matrimonio. Arsamene si sdegna (II,9) e ribadisce il proprio amore per Romilda.

Conseguenze:

- Xerse assicura ad Adelanta di non essere oggetto dell'amore di Arsamene (II,10).
- Romilda e Arsamene si accusano d'infedeltà reciproca (III,1).
- L'inganno di Adelanta viene scoperto ma ella dissimula: avrebbe mentito a Xerse solo per salvare la sorella dall'imbarazzo di dover giustificare il suo amore per Arsamene di fronte al re (III,2).

¹⁰⁰ Nell'atto II la questione della lettera scritta da Arsamene per Romilda tiene unita un'intera sequenza di scene e ne è il motivo dominante. Le scene sono animate da affetti differenti: l'effetto comico suscitato dal grido del venditore, la speranza di Amastre che giunge per vedere Xerse e la seguente mortificazione di Romilda.

ADELANTA Xerse mi sopragiunse e de la carta
 i trattati mi chiese; io, per oppormi
 a motivi di sdegno,
 finsi a me scritto il foglio e d'Arsamene
 amata mi chiamai:
 questo titolo solo, infruttuoso,
 per giovarvi usurpai.
 (Xerse, III,2; vv. 1520-1525)

Adelanta innesca così un meccanismo calunnioso che provoca una generale incrinatura della base su cui si regge l'armonia, e provoca un dissesto nella comunicazione. Il secondo atto è governato dalla dissimulazione, dall'illusione destinata a risolversi nel disinganno. Il tutto avviene mediante l'apporto all'intreccio di personaggi comici e seri (Arsamene sarebbe del tutto inerme senza Elviro).

Il lungo equivoco innescato da Adelanta ne definisce il carattere e la sua definitiva estromissione dal dramma.

• MAGIA E INCANTESIMI

La seconda scena del primo atto è dominata da Sesostre e Scitalce, due maghi che, dietro ordine di Xerse, ricorrono a un incantesimo che protegga il platano in assenza del re. Sebbene i due maghi appaiano solo in questa scena la descrizione del rito prodigioso è minuziosa e riflette il vivo interesse dell'epoca per le pratiche esoteriche in generale, in particolare magia e alchimia.¹⁰¹ L'incantesimo offre il pretesto per l'intonazione di un duetto e un coro che chiude la scena:

SCITALCE [...] Ecco, il terreno
 di caratteri stampo e di possente
 circolo imprimo.

SESOSTRE In giro
 io tre fiata mi volgo, e l'Oriente
 da la magica verga, e in un l'Occaso,
 minacciati oscurarsi omai rimiro.

SCITALCE Voi, tartaree possanze
 del mondo ardente e de l'oscura Dite,
 voi questa pianta a custodir venite.

SESOSTRE Da le tenebre
 de l'orribile
 cieco Tartaro
 pur uscite al nostro dì.

SCITALCE Pluto ed Ecate
 vi disciolgano
 e venir vi lascin qui.

Coro di Spiriti Per le torbide
 vic de l'etera,
 sopra i nubili,
 qui vedeteci pronti già.

SESOSTRE Noi vi lasciam, vostro dover sapete.

Coro di Spiriti Al bel platano
 fida guardia si farà.
 (Xerse, I,2; vv. 102-124)

¹⁰¹ L'attrazione per gli studi esoterici è di derivazione neoplatonica. Si veda a proposito S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Bari, Laterza, 1997, p. 216.

• LA COMICITÀ

La comicità in *Xerse* si manifesta in due modi: nell'espressività occasionale di un singolo personaggio o in scene riservate all'esclusiva presenza di personaggi comici, del tutto ininfluenti sull'intreccio. La funzione di queste scene è demarcativa, ovvero segnalano un cambio di azione. Frequente è la commistione di personaggi seri e comici nella stessa scena; questi ultimi, per lo più di basso rango sono esemplati sul teatro di parola.¹⁰² Anche gli altolocati non sono immuni da situazioni umoristiche, *in primis* lo stesso re, che dà avvio al dramma con una scena in cui esprime nientemeno che venerazione per un vegetale (I,1). In questo caso la comicità scaturisce dal contrasto che questa immagine crea con la situazione in cui Xerse si troverà qualche scena dopo (I,4), quando repentinamente cambierà oggetto del suo amore: ode il canto di Romilda ed è vittima di un colpo di fulmine uditivo, diremmo. Xerse è l'eroe della *désmesure*, incapace di razionalizzare le proprie pulsioni e perfino di scegliere l'oggetto del proprio amore. Il senso del comico scaturisce proprio dalla involontaria negazione di quelle che dovrebbero essere le virtù di un condottiero: coerenza, nobiltà d'animo, ecc.

Così le azioni di Xerse hanno risvolti caricaturali, così la platealità dei suoi gesti, delle sue disposizioni, come l'esilio di Arsamene seduta stante (I,6). Sarà la sua stessa impulsività a farlo cadere, prima nel tranello di Adelanta (II,4), poi nel suo stesso inganno (III,16).

La comicità di Elviro spicca all'inizio del secondo atto, quando appare in scena vestito da vendifiori per recarsi incognito a consegnare la lettera a Romilda. Il grido del venditore sortisce un marcato effetto comico (la messa in scena realizza a pieno la comicità di questa sequenza) che accresce nel constatare quanto Elviro si affanni per non essere riconosciuto da Clito (II,2). Un fattore d'ordine linguistico caratterizza la sequenza: il grido del vendifiori è una cantilena appositamente concepita in un linguaggio storpiato, frequente nei personaggi di basso rango.¹⁰³ I versi sono reiterati a mo di intercalare, e inframmezzano gli interventi dell'interlocutore:

ELVIRO Ah chi voler fiora *«Sembra notare Amastre.»*
 de bella giardina.
 Giacinta, indiana,
 tulipana, gelsomina.
 Ah chi voler fiora
 de bella giardina.
 (*Xerse*, II,1; vv. 761-766)

Amastre percepisce immediatamente la bizzarria di questo linguaggio, innaturale e men che meno convincente:

AMASTRE [...] Amico?
 ELVIRO (Ah ci fui còlto.)
 Ah chi voler fiora
 de bella giardina.
 AMASTRE (Ei finge altro linguaggio: è messo o spia.)
 Una parola, olà.
 ELVIRO Gelsomina, tulipana.
 AMASTRE (Ma non vo' dir d'averlo udito pria.)
 (*Xerse*, II,1; vv. 790-796)

Quando Elviro incontra Adelanta il senso di comicità accresce poiché "il comico" non è più solo d'ordine linguistico; la sua debolezza psicologica (o sventatezza che dir si voglia) gli impedisce di agire con senno: Elviro rivela la propria identità proprio all'unica persona a cui dovrebbe tacerla, e Adelanta lo persuade facilmente a cederle la lettera (II,2). Ne va che il travestimento di Elviro in questo caso non sortisce la supposta utilità poiché rivelandosi ad Adelanta egli ottiene l'effetto opposto a quello desiderato, e le offre lo strumento per innescare il più grosso imbroglio del dramma.

¹⁰² P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 93, 104-108.

¹⁰³ Lo stesso impiego del linguaggio occorre in *Orimonte* (Lisi) e in *Antioco* (Nainana mora).

La comicità di Elviro si manifesta con ingenuità anche nella metà del secondo atto quando, camminando sul ponte di barche, viene colto da una tempesta e cade in acqua (II,11). Clito lo metterà in salvo poche scene dopo (II,16).

ELVIRO [...]
Ma qual adombra il ciel repente nubilo?
L'onde fremono,
l'aria sibila,
vacilla il ponte e fa danzar il piè.
Pietà, pietà, Nettuno, ahimè, ahimè!
Tutto si spezza il ponte, e non poss'io
tornar al lito, oh dio!
Cieli, s'il mio morir punto v'incresce,
cangiatemi in un pesce.
Mar di qua, mar di là,
questo che mi sostiene lacero avanzo
tosto s'affonderà.
Chi mi soccorre? chi, per carità?
I lampi m'acciecano,
i folgori m'assordano,
quante montagne d'acqua
sorgon di qua, di là:
chi mi soccorre? chi, per carità?
(*Xerse*, II,11; vv. 1151-1168)

La scena del ponte, ispirata a uno tra i più noti episodi delle *Storie* di Erodoto, è in sé irrilevante per la trama ma efficacissima dal punto di vista spettacolare perché Minato vi fonde due fattori: l'elemento buffo (Elviro) e l'impiego delle macchine.¹⁰⁴

La comicità di Elviro non si esaurisce nelle scene a lui riservate. Il carattere appare già ben definito fin dalle prime scene in cui funge da spalla ad Arsamene. All'inizio del primo atto Arsamene ode il canto di Romilda; Elviro è tenuto a seguire il padrone mentre proseguirebbe volentieri a dormire per evitare di imbattersi in Xerse (I,3; I,4); la stessa reticenza è manifestata in seguito alla prescrizione d'esilio per Arsamene (I,6).

Elviro spicca nelle scene comiche *tout court* che hanno funzione demarcativa, ovvero scene collocate in posizione tale da segnare la fine di un'azione e l'inizio della seguente. Schematicamente:

II,11. Elviro è sul ponte che barcolla a causa della tempesta. (L'azione che precede si svolge tra Xerse e Arsamene, quella che segue tra Xerse e Ariodate.)

II,16. Clito salva Elviro dalla tempesta: un pretesto per l'intonazione della "canzonetta della donna avara". (L'azione che precede è l'arresto di Amastre, la seguente vede Periarco giunto a offrire a Xerse la mano di Amastre.)

III,10. Clito e Elviro invidiano il platano che Xerse ha ornato d'oro. (Nella scena precedente Romilda mette in salvo Amastre, nella seguente Amastre avvisa Arsamene del decreto.)

• SCENE A FUNZIONE DEMARCATIVA

Alcune scene dal valore demarcativo non sono caratterizzate da comicità né hanno alcuna rilevanza per l'intreccio. Alcune di queste segnano l'apertura e la chiusura dell'atto, altre esibiscono elementi che permettono una contestualizzazione più puntuale della vicenda. Per esempio:

I,1. Xerse ammira il platano. (Episodio tratto dalle storie di Erodoto; ha funzione spettacolare e contestualizzante.)

I,20. Eumene esulta per la vittoria imminente su Atene. (Valore storico e spettacolare.)

II,8. Xerse ed Eumene osservano il ponte costruito sull'Ellesponto. (Valore storico e spettacolare.)

II,20. Eumene e Romilda vedono le schiere pronte per il combattimento. (Valore spettacolare.)

¹⁰⁴ *Il corago, o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, a cura di P. Fabbri e A. Pompilio, Firenze, Olschki, 1983, p. 116 e sgg.

b5. Le arie¹⁰⁵

L'aria è l'istituto formale deputato all'esternazione dell'affetto e perciò alla sua formalizzazione.¹⁰⁶ Il dramma è costruito secondo un dispositivo di contrasti che prevede che ogni aria debba avere un profilo riconoscibile, una precisa fisionomia. L'intreccio deve così giustificare una sfilata di arie dal diverso carattere, in una successione in grado di suggerire l'avanzamento dell'azione. Lo spettro di affetti deve essere riconducibile a un sistema centrale che è poi il sentimento amoroso.¹⁰⁷ Non a caso il maggior numero di arie è affidato a personaggi implicati in questioni affettive, in primo luogo le protagoniste femminili Romilda e Amastre.

Le arie collocate a metà della scena sono numericamente inferiori alle arie di sortita e a quelle di entrata.

ROMILDA	9+3 brani d'assieme
AMASTRE	6+1 brano d'assieme
EUMENE	6+2 brani d'assieme
ARSAMENE	6+2 brani d'assieme
XERSE	4+4 brani d'assieme
ADELANTA	4+1 brano d'assieme
ARIODATE	2+1 aria con coro
ELVIRO	2+1 brano d'assieme
ARISTONE	1
PERIARCO	1
CLITO	1+1 brano d'assieme
SESOSTRE-SCITALCE	1 brano d'assieme

Ecco nel dettaglio la sequenza dei numeri chiusi:

PROLOGO			
	Vittoria	<i>La Vittoria a voi sen viene</i>	aria mediana
ATTO I			
I,1	Xerse	<i>Ombra mai fu</i>	aria di sortita
I,2	Sesostre, Scitalce	<i>Da le tenebre</i>	a 2
	coro	<i>Per le torbide</i>	aria di entrata
I,3	Arsamene	<i>Caro tetto felice</i>	aria mediana
I,3/4	Romilda	<i>O voi che penate</i>	sortita (a cavallo tra due scene)
I,4	Arsamene	<i>Vanne, barbaro, va'</i>	aria mediana
I,5	Romilda	<i>Vibra pur, ignoto Arciero</i>	aria di sortita
I,6	Romilda	<i>Luci belle che lampeggiano</i>	aria di sortita
I,8	Eumene	<i>Miseria de' viventi</i>	aria mediana
I,9	Romilda	<i>Partite, o dio, partite</i>	aria mediana
I,10	Amastre	<i>Fiamma ch'accesa fu</i>	aria di sortita
I,11	Ariodate+coro	<i>Già la tromba</i>	aria di sortita
I,14	Xerse, Eumene	<i>Del nume guerriero</i>	a 2
I,16	Clito	<i>A fè mi fate ridere</i>	aria di sortita
	Amastre	<i>Regie stelle</i>	aria di entrata
I,17	Arsamene	<i>Innamorato cor</i>	aria di entrata
I,20	Eumene	<i>Arcieri, guerrieri</i>	aria di sortita
ATTO II			
II,1	Amastre	<i>Speranze, fermate</i>	aria di sortita

¹⁰⁵ Per la morfologia delle arie in *Xerse* cfr. Parte Prima, cap. 4, *La morfologia delle arie*.

¹⁰⁶ P. FABBRI, *Istituti metrici e formali*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, VI: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1988, pp. 165-233 (ora in forma di tascabile, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007); C. DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, VI: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1988, pp. 79-162 (ora in forma di tascabile, *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 2005).

¹⁰⁷ La sesta colonna dello schema a p. 112 indica l'affetto espresso in ciascuna aria.

	Elviro	<i>Ab chi voler fiora</i>	arioso (refrain)
	Amastre	<i>Speranze, fuggite</i>	aria di entrata
II,3	Adelanta	<i>Figlio del genio Amor</i>	aria di sortita
II,4	Xerse, Eumene	<i>Fortunato quel cor</i>	a 2
II,5	Xerse, Romilda	<i>Che farete? (...)</i>	a 2
	Romilda	<i>L'amerò? Non fia vero</i>	aria di entrata
II,7	Arsamene	<i>Sciocco è ben chi crede a femina</i>	aria mediana
II,8	Eumene	<i>La bellezza è un don fugace</i>	aria di sortita
	Coro	<i>Viva Xerse lunga età</i>	
II,9	Arsamene	<i>La voglio e l'otterrò</i>	aria di entrata
II,10	Adelanta	<i>Voi mi dite ch'io non l'ami</i>	aria di entrata
II,12	Ariodate	<i>Chi brama (...)</i>	aria di entrata
II,13	Amastre	<i>Morirò, volete più?</i>	aria di sortita
II,15	Romilda	<i>Amante non è</i>	aria di entrata
II,16	Clito, Elviro	<i>A labbra di rose</i>	a 2
II,17	Periarco	<i>Beato chi può</i>	aria di sortita
II,19	Xerse	<i>Quante son d'amor le pene</i>	aria di sortita
II,20	Romilda	<i>La fortuna è variabile</i>	aria di sortita
	Eumene	<i>Mai ricetto (...)</i>	aria di entrata
ATTO III			
III,1	Romilda	<i>Non mi dir che ti distruggi</i>	aria di sortita
III,2	Arsam., Rom., Adel.	<i>M'amerete (...)</i>	a 3
III,3	Xerse	<i>Deb non negate più</i>	aria mediana
III,4	Adelanta	<i>Dammi, Amor, la libertà</i>	aria di entrata
III,5	Eumene	<i>Sete pazze a innamorarvi</i>	aria di entrata
III,6	Ariodate	<i>O me lieto, o me beato!</i>	aria di entrata
III,7	Eumene	<i>Di donar i serti già</i>	aria di sortita
III,8	Romilda	<i>Che barbara pietà!</i>	aria di entrata
III,10	Elviro	<i>Quanti son ch'adesso dicono</i>	aria mediana
III,11	Amastre	<i>Va' Speranza, vanne, va'</i>	aria di sortita
III,14	Aristone	<i>La donna caduta</i>	aria di entrata
III,18	Adelanta	<i>Più rigido (...)</i>	aria di entrata
III,19	Xerse	<i>Lasciatemi morir, stelle spietate</i>	aria di sortita
	Arsamene	<i>Ch'io sveni colei</i>	aria di entrata
II,20	Ars., Rom., Amas., Xer.	<i>Amante di me</i>	a 4

b6. Analisi comparativa dei tre drammi

Dal raffronto del *Xerse* con la fonte, *L'Ingelosite speranze* e, seppur indirettamente, con *Lo cierto por lo dudoso*, si deducono gli interventi di Minato.

La tabella sotto mostra la sinossi di ciascun dramma: (da sinistra verso destra) *Lo cierto por lo dudoso*, *L'ingelosite speranze*, *Xerse*. Lo sfondo verde individua le sezioni cassate, lo sfondo arancione le aggiunte. Lemmi e sintagmi che trovano significativa ricorrenza nei tre drammi sono incassati in appositi riquadri.

Lope De Vega
Lo cierto por lo dudoso (1625)

Raffaele Tauro
L'Ingeloste speranze (1651)

Nicolò Minato
Xerse (1655)

Atto I

Atto I

Atto I

Villaggio delizioso

I,1. Xerse siede sotto un platano e ammira la bellezza della pianta.

I,2. Xerse parte per la guerra e comanda ai maghi Sesostre e Scitalce di sorvegliare il platano.

Rive del Guadalquivir

I,1. È la notte di San Giovanni. Enrique e Ramiro si trovano lungo le rive del fiume e odono **canti** provenire da un interno.

I,1. Enrico e Loredano odono musica e **canti** provenire dalla casa di Isabella.

I,3. Arsamene ed Elviro odono il **canto** di Romilda, che Arsamene ama ricambiato.

I,2. All'arrivo del re Enrique tenta invano di nascondersi. Segue un dialogo circa la natura dell'indole delle donne. Il re vuole conoscere la donna amata dal fratellastro Enrique. Questi ne ama due: una accessibile ai desideri, l'altra no. Il re si accontenta di vedere la prima.

I,2. Il re discorre con il Maestro circa principi del buon governo. Incontrano Enrico. Si ode il **canto** di una donna e il re se ne invaghisce. Interrogato circa l'identità della fanciulla, Enrico esita a rispondere: la voce appartiene a Isabella, ch'egli ama da lei ricambiato. Il re gli ordina di portare a Isabella il proprio messaggio d'amore ma Enrico tentenna. Il re, indispettito, farà da sé.

I,4. Xerse ode il **canto** di Romilda e se ne invaghisce. Ordina ad Arsamene di portarle il proprio messaggio d'amore ma il fratellastro tentenna. Il re, indispettito, farà da sé.

I,3 I detti vengono accolti nella casa di Teodora.

I,3. Enrico, solo, lancia ingiurie contro il re e ne lamenta la crudeltà.

Rimasto solo con Elviro, Arsamene lancia ingiurie contro il re e ne lamenta la crudeltà.

Casa di Teodora

I,4. Enrique chiede a Teodora di trattenere qualche ora il re e il suo servo, poi fugge a casa di Giovanna.

I,5. Teodora è affascinata dal Maestro, fratello del re. Il re realizza di essere stato imbrogliato.

I,6. Teodora e Giusta commentano la gelosia del re.

Casa del Governatore

I,7. Giovanna spera che Enrique giunga a chiederla in

I,4. Isabella spera che giunga Enrico; **Teodora, gelosa,** le

I,5. **Adelanta è gelosa;** Arsamene e Romilda si scambiano

sposa; **Ines, gelosa**, cerca di convincerla ad accogliere invece la corte del re.

I,8. Enrique confessa a Giovanna il timore ch'ella ricambi i sentimenti del re.

I,9. Giovanna rassicura Enrique ma esorta il servo Ramiro al silenzio: è bene che il loro amore rimanga segreto.

I,10. Giunge il re. **Enrique si nasconde** dietro le piante che adornano l'altare eretto a San Giovanni.

I,11. Il re giunge nel salotto di Giovanna. Questa nega la presenza di Enrique ma il rinvio di un **orologio** da tasca tradisce la presenza del conte dietro l'altare.

Il re gli impone di scegliere: o rinuncia a Giovanna o sarà bandito dalla città. Giovanna tace ed Enrique, per rabbia, nega di amarla. Enrique sceglie **l'esilio**.

I,12. Prima della partenza il re consegna a Ramiro un **diamante**.

I,13. **Il re dichiara il proprio amore a Giovanna.**

I,14. **Il Maestro incoraggia Giovanna** ad accettare la corte del re.

I,15. Giovanna è confusa; **Ines, gelosa**, la esorta a dimenticare Enrique e ad accogliere il re.

I,16. Prima di partire **Enrique visita ancora Giovanna** l'alba e lei lo spinge a lasciare la casa.

I,17. Giovanna **lamenta** la partenza di Enrique.

I,18. Ines, sola, si augura che i fatti volgano a suo favore e che, sposando Giovanna il re, Enrique potrà essere finalmente suo.

Atto II

insinua il sospetto che Enrico la inganni.

Enrico confessa a Isabella il timore ch'ella ricambi i sentimenti del re. Giunge il re.

Giunge il re. **Enrico corre a nascondersi** dietro una fontana.

I,5. Il re raggiunge Isabella temendo di trovare il conte, e sente "suonare un **orologio** da petto".

I,6. Enrico è svelato. Il re gli impone di scegliere: o rinuncia a Isabella o sarà bandito dalla città. Enrico, che ama Isabella sceglie **l'esilio**.

Prima della partenza il re consegna a Loredano un diamante per il conte.

I,7. **Il re dichiara il proprio amore a Isabella.**

I,8. **Il Maestro incoraggia Isabella** ad accettare la corte del re.

I,9. Isabella è confusa; **Teodora, gelosa**, la esorta a dimenticare Enrico e ad accogliere il re.

I,10. Prima di partire **Enrico visita ancora Isabella**. Confusa, la fanciulla lo spinge a lasciare la casa.

I,11. Isabella **lamenta** la partenza di Enrico.

Teodora insinua in Isabella il **sospetto** che Enrico le sia infedele e si augura di avere qualche possibilità di conquistare l'amore del conte.

Atto II

promesse d'amore.

Xerse viene e **Arsamene si nasconde**

I,6. Xerse raggiunge Romilda per dichiararle il suo amore. Romilda è minacciata da una "**fera**"; Arsamene subito la uccide e tradisce così i sentimenti che nutre per la fanciulla.

Il re gli impone di scegliere: o rinuncia a Romilda o sarà bandito. Arsamene sceglie **l'esilio**.

I,7. **Xerse dichiara il proprio amore a Romilda**, che lo ascolta "come immobile".

I,8. Romilda è confusa; **Adelanta, gelosa**, la esorta a dimenticare Arsamene e ad accogliere il re.

I,9. Prima della partenza **Arsamene visita Romilda**. Confusa, la fanciulla lo incoraggia a lasciare la città.

Romilda **lamenta** la partenza di Arsamene.

Adelanta insinua in Romilda il **sospetto** che Arsamene non sia fedele. Si augura di avere qualche possibilità di conquistare l'amore di Arsamene.

Cortile

Aperta campagna _____

II,1. Il Governatore [forna vittorioso] dalla guerra.

II,2. Per rendere omaggio al Governatore il re intende onorarlo con un [matrimonio] vantaggioso per la figlia.

II, 1. Carlotta principessa d'Aragona, giunge in Siviglia "in abito d'uomo" per ritrovare il re, al quale è promessa. Il balio Alfonso la accompagna. Odonò alcune voci: si nascondono.

II,2. L'Adelantado [torna vittorioso] dalla guerra contro i Mori.

II,3. Per rendere omaggio all'Adelantado il re intende onorarlo con un [matrimonio] vantaggioso per la figlia Isabella.

II,4. Carlotta ode discorrere il re e il Maestro. Insospettita dalle parole equivoche del re, esce allo scoperto e si presenta quale [forestiera]. Alfonso interviene cercando di impedire che il re la riconosca.

II,5. Alfonso, solo con Carlotta, la invita a pazientare e a mentire circa la propria identità. Alfonso parte.

II,6. Carlotta, sola, commenta con tenerezza le apprensioni di Alfonso.

II,3. Il re intende recarsi a casa di Giovanna.

Una strada _____

II,4. Enrique, ignorando le disposizioni del re, rientra in Siviglia.

II,5. Enrique e Ramiro si recano da Teodora.

II,6. I detti si nascondono in casa di Teodora. Da questa Enrique apprende che il re da tempo corteggia Giovanna, e forse ella accetta la sua corte. Enrique è amareggiato dall'incostanza delle donne e dalla loro mancanza di senso dell'onore.

Casa del Governatore _____

II,7. Il Governatore crede che il re intenda unire in matrimonio i suoi due fratelli con Giovanna e Ines. Ines tenta di insinuare che [lo stesso re desidera sposare _____]

I,10. Amastre principessa di Susia, giunge in Abido per ritrovare Xerse, al quale è promessa. Incontra il balio Aristone. Odonò alcune voci: si nascondono.

I,11. Ariodato [forna vittorioso] dalla guerra contro i Mori.

I,12. Per rendere omaggio ad Ariodato Xerse intende [dare] sposa Romilda a un uomo della sua stessa stirpe.

I,13. Amastre ode discorrere Xerse ed Eumene e non comprende a pieno le parole equivoche del re.

I,14. Amastre esce allo scoperto e si presenta quale [forestiera]. Aristone interviene cercando di impedire che il re la riconosca.

I,15. Aristone invita Amastre a lasciar l'impresa e a tornare in Aracca, ma invano. Aristone parte.

I,16. Amastre incontra Clito ma riesce a dissimulare la propria identità. Amastre si duole della partenza di Aristone.

I,17. Arsamene consegna a Elviro una [lettera] per Romilda.

I,18. Ariodato crede che il re intenda dare in sposo a Romilda il fratello Arsamene. Adelanta tenta di insinuare che [lo stesso Xerse desidera sposare Romilda].

Giovanna.

II,8. Giovanna non ha dimenticato Enrique, ma a cospetto della cugina finge di voler accettare la proposta del re. Ines palesa allora il suo amore per Enrique; accende così la gelosia di Giovanna, che riafferma con vigore la fedeltà al primo affetto.

II,9. Ines, sola, lamenta la fragilità della speranza.

II,9. Isabella non ha dimenticato Enrico, ma a cospetto della sorella finge di voler accettare la proposta del re. Teodora palesa allora il suo amore per Enrico; accende così la gelosia di Isabella, che riafferma con vigore la fedeltà al primo affetto.

II,10. Teodora, sola e gelosa, lamenta la propria infelice condizione.

Atto III

Atto II

Sala regia

II,10. Ramiro si finge merciaio per consegnare incognito una lettera di Enrique a Giovanna.

Incontra Ines che si offre di consegnare lei stessa lo scritto. Ines afferma che Giovanna ha accettato la corte del re e che gli sta scrivendo una lettera. Irritato Ramiro si allontana.

II,11. Ines, sola, legge la lettera.

II,12. Il re e il Maestro vedono Ines che legge.

II,13. Ines mostra la lettera al re e finge di essere la destinataria dello scritto: lei ed Enrique si amerebbero in segreto per via della gelosia di Giovanna. Ines domanda al re di costringere Enrique a chiederla in sposa.

III, 1. Carlotta, sola, riafferma con vigore il proprio amore per il re.

III,2. Loredano si finge merciaio per consegnare incognito la lettera di Enrico a Isabella. Da Loredano Carlotta apprende che il re ha cambiato oggetto del suo affetto, e che intende prender per moglie un'altra donna.

III,3. Carlotta lamenta la propria infelicità.

II,1. Amastre, sola, riafferma con vigore il proprio amore per Xerse.

Incontra Elviro che si finge vendifiori per consegnare incognito la lettera di Arsamene a Romilda. Da Elviro Amastre apprende che Xerse ha cambiato oggetto del suo affetto, e che intende sposare un'altra donna.

II,2. Elviro incontra Clitro e gli regala un nastro per levarselo in fretta di torno.

II,3. Elviro si imbatte poi in Adalanta che si offre di consegnare personalmente la lettera alla sorella: Romilda ha accettato la corte di Xerse e gli sta scrivendo una lettera. Elviro si allontana.

II,4. Adalanta legge il foglio.

Eumene la vede leggere.

Adalanta mostra la lettera a Xerse e finge di essere la destinataria dello scritto: lei e Arsamene si amerebbero in segreto per via della gelosia di Romilda.

II,14. Giovanna accoglie il re che finge di aver ricevuto la lettera dal fratellastro. Dal momento che Enrique sembra mostrarsi pentito, il re intende riaccoglierlo e trovargli una buona moglie. Giovanna domanda di essere data in sposa a Enrique.

II,15. Il re è irritato e medita vendetta. Ines gli rammenta la promessa: quella stessa notte Enrique dovrà essere suo sposo.

II,16. Il re, solo, esprime la desolazione del disinganno.

Casa di Teodora

II,17. Ramiro narra a Enrique dell'incontro con Ines. Enrique crede che Giovanna ami il re. In collera decide di tornare in Castiglia, ma non senza prima aver visto l'amata un'ultima volta.

Una strada, di notte

II,18. Il re crede che Enrique tornerà per vedere Ines e intende unirli in matrimonio.

II,19. Il re e il Maestro si recano presso Giovanni.

II,20. Giungono Enrique e Ramiro.

II,21. Enrique lamenta la propria sfortuna, mentre Ramiro dubita dell'assennatezza del padrone.

III,6. Il re mostra la lettera a Isabella. Questa, che non crede che la sorella sia la destinataria, domanda allora di vedere la "sopracarta" che però è in mano di Teodora. Il re intende riaccogliere Enrique e dargli in sposa Teodora.

III,7. Isabella, sola, lamenta l'inganno del conte.

III,8. Elvira dialoga con Isabella e non comprende la ragione della sua malinconia.

III,9. Carlotta lamenta con Alfonso la condizione di sfortunata amante: intende svelarsi al re e accusarlo di tradimento.

III,10. Loredano narra a Enrico dell'incontro con Teodora. Enrico crede che Isabella ami il re. Prima di partire per l'esilio se ne vuole accertare.

III,11. Il Maestro diffida dei detti di Teodora, ma il re non concorda.

Il re sospetta che Enrico tornerà e, nel caso, ordina di trattenerlo.

Il re si reca presso Isabella.

III,12. Enrico e Loredano, incappucciati, giungono alla porta della casa di Isabella. Enrico lamenta la propria sfortuna, mentre Loredano lamenta il guaio in cui il padrone lo costringe. Il Maestro li ode e si nasconde.

II,5. Xerse mostra la lettera a Romilda. Questa, che non crede che la sorella sia la destinataria, domanda di vedere la "sopra carta" che però è stata gettata. Romilda riconferma il proprio amore per Arsamene.

Romilda lamenta l'inganno di Arsamene.

Ellesponto con il ponte su le navi

II,6. Amastre lamenta con Aristone la condizione di sfortunata amante: intende svelarsi a Xerse e accusarlo di tradimento.

II,7. Elviro narra ad Arsamene dell'incontro con Adelanta. Arsamene crede che Romilda ami Xerse. Arsamene lamenta l'incostanza delle donne.

II,8. Xerse osserva insieme a Eumene il ponte costruito sull'Ellesponto.

II,22. Il re realizza che entrambe le donne desiderano il conte. Enrique, che ha infranto il bando, rivela la sua presenza: afferma di aver scritto a Giovanna e non a Ines, e che quest'ultima voglia **l'imbrogliare le carte a suo vantaggio?** Enrique consegna la spada al re poi, amareggiato, lascia la casa.

II,23. Il re maledice la cattiva sorte.

III,14. Il re maledice la cattiva sorte.

III,13. Il re incontra il conte. Enrico, che ha infranto il bando, rivela la sua presenza. Afferma di aver scritto a Isabella, non a Teodora, e che questa pensa di **ottenere il suo amore con l'inganno.** Enrico depona la spada ai piedi del re e, amareggiato, lascia la casa.

II,9. Xerse intende unire in matrimonio Arsamene e Adelanta, creduta destinataria della lettera di Arsamene. Questi allora, sdegnato **dall'inganno,** ribadisce il proprio amore per Romilda: è determinato ad ottenerla ad ogni costo.

II,10. Xerse informa Adelanta che è Romilda l'oggetto dell'amore di Arsamene, non lei.

II,11. Elviro, sul ponte, è colto dal sopraggiungere di una tempesta che lo fa crollare.

Atto III

Atto IV

Stanze terrene

IV,1. Il Duca di Villermosa, ambasciatore della regina d'Aragona, si complimenta con l'Adelantado per la **vittoria** ottenuta sui Mori.

IV,2. Il re destina Gonzadiglio al servizio di Isabella perch'egli gli riferisca tutto quanto può riguardare la fanciulla.

IV,3. Carlotta ed il re sono morsi dalla gelosia. Il re s'accorge della presenza di **Carlotta che si finge soldato,** un tempo a servizio del re.

IV,4. Giunge Isabella e Carlotta la mette in guardia dagli **inganni del re.**

IV,5. Il re ordina che **Carlotta sia arrestata.**

IV,6. Alfonso cerca Carlotta e trova il suo cappotto a terra.

IV,7. Il Maestro **libera** Carlotta.

II,12. Ariodote si rallegra per la **vittoria** militare.

II,13. Amastre e Xerse sono morsi dalla gelosia. Xerse s'accorge della presenza di **Amastre che si finge soldato,** un tempo a servizio del re.

II,14. Giunge Romilda e Amastre la mette in guardia dagli **inganni di Xerse.**

Xerse ordina **l'arresto di Amastre.**

II,15. Romilda **libera** Amastre.

II,16. Clito ha salvato Elviro dall'impeto della tempesta.

II,17. Periarco si imbatte in Aristone, il quale **dissimula** la propria identità.

IV,9. Alfonso si tradisce e si rivolge a Carlotta con l'appellativo di **principessa**. Il Duca allora la riconosce: è giunto dall'Aragona proprio per darla in sposa al re, come d'accordo.

IV,10. Il Duca vuole incontrare il re, che si sta avvicinando.

IV,11. Il Duca ringrazia il re per la vittoria riportata sui Mori in Aragona, e aver così riconquistato a pieno quella terra. La regina è ora **in obbligo** verso di lui. Quando il re domanda di Carlotta il Duca, colto alla sprovvista, è preso da un malore. Stremato, confessa di aver visto una donna a lei somigliante.

II,18. Aristone si tradisce e si rivolge ad Amastre con l'appellativo di **principessa**. Periarco allora la riconosce: è giunto dalla Susia proprio per darla in sposa a Xerse, come d'accordo.

II,19. Periarco ringrazia Xerse per la vittoria riportata sui Mori; Ottane, re di Susia, è ora **in obbligo** verso di lui. Quando Xerse domanda di Amastre Periarco, per non rispondere, finge un malore.

II,20. Eumene e Romilda vedono pronte le schiere per il combattimento.

Atto III

Giardino

Casa del Governatore

III,1. Teodora, spinta dall'affetto che nutre verso Enrique, comunica a Giovanna il disagio del conte. Egli crede che il suo esilio sia frutto di un complotto tra il re e la stessa Giovanna.

Giovanna è invece convinta che le attenzioni di Enrique siano per Ines.

III,2. Giovanna, irritata con Enrique, lamenta la propria infelicità.

III,3. Giovanna ed Enrique si rimproverano la reciproca **infedeltà**. Giovanna pensa che Enrique ami la cugina, mentre il conte nega di aver scritto la lettera per Ines e crede di essere stato vittima di un complotto ordito dalle due donne.

III,4. Giovanna ed Enrique riconfermano il reciproco amore e accusano Ines di aver consegnato la lettera al re. Questa si discolpa: colta di sorpresa dal sovrano non voleva confessare una verità che gli avrebbe portato sofferenza. Giunge il re: **Enrique si nasconde**.

IV,12. Enrico rimprovera a Isabella per aver scritto al re, e la accusa di **infedeltà**. Ugualmente ella rinfaccia a Enrico la lettera che crede egli abbia scritto a Teodora. Entrambi attendono spiegazioni da quest'ultima.

IV,13. L'inganno di Teodora è scoperto ed ella si giustifica: colta di sorpresa dal re mentre leggeva la lettera avrebbe mentito per evitarne le ire.

Giunge il re: **Enrique si nasconde**.

III,1. Arsamene rimprovera a Romilda di aver scritto a Xerse, e la accusa di **infedeltà**. Ugualmente Romilda rinfaccia ad Arsamene la lettera che crede egli abbia scritto ad Adelanta. Entrambi attendono spiegazioni da quest'ultima.

III,2. L'inganno di Adelanta è scoperto ed ella si giustifica: colta di sorpresa da Xerse mentre leggeva la lettera avrebbe mentito per evitare lo sdegno del re.

Giunge Xerse: **Arsamene si nasconde**.

III,5. Ines ammette la propria colpevolezza.

III,6. Il re annuncia alle due cugine che il suo matrimonio con Giovanna è imminente.

III,3. Romilda tentenna ad accogliere la proposta di nozze di Xerse: occorre prima il consenso del padre.

III,7. Giovanna ed Enrique lamentano la sorte che li attende.

III,4. Arsamene, Romilda e Adelanta lamentano la propria sorte.

III,8. Enrique vuole partire per non assistere al matrimonio di Giovanna.

Arsamene parte per non assistere al tradimento di Romilda.

III,9. In presenza del Governatore il re dà ordine di convocare l'arcivescovo per celebrare le nozze.

Atto V

V,1. Il Duca, rimasto solo, riflette sullo strano caso del travestimento di Carlotta.

III,5. Periarco dubita di aver incontrato Amastre e Aristone. Si imbatte in Eumene che si sta recando da Romilda a offrirle la corona di Persia.

III,10. Il re comunica al Governatore che intende dar sposa Giovanna ad un uomo del suo stesso valore, ma non ne palesa il nome. "All'uomo che verrà segretamente a casa vostra, voi darete in sposa Giovanna".

III,6. Xerse comunica ad Ariodate che intende dar sposa Romilda ad un uomo del suo stesso sangue, ma non ne palesa il nome. Gli ordina di concedere la mano di Romilda all'uomo "col mantello sul viso" che troverà nelle proprie stanze casa.

III,11. Il Governatore, solo, gioisce per la buona sorte.

III,12. Il Governatore crede che Enrique sia partito e deduce che il marito prescelto per Giovanna non sia il conte, bensì il Maestro.

V,3. L'Adelantado crede che Enrique sia partito e vuole accertarsi dell'identità del marito prescelto.

III,13. Elvira incoraggia Giovanna a gioire per il prossimo matrimonio con il re.

V,4. Elvira esorta Isabella a non disprezzare l'amore del re.

Villaggio delizioso

III,14. Il Maestro consegna a Giovanna la corona di Castiglia. Giovanna tentenna ed esprime il desiderio di parlare al re.

III,7. Eumene consegna a Romilda la corona di Persia. Romilda rinuncia al trono.

III,15. Giovanna, benché incerta circa l'amore di Enrique, confessa a Elvira la sua intenzione di rinunciare al regno e

V,6. Isabella, rimasta sola con Elvira, consegna alla serva la corona: "...che chi ha piaga nel cuore, non gli giova avere

di "lasciare il certo per l'incerto".

III,16. Giovanna tenta di dissuadere il re dalle proprie intenzioni; gli confida di essere stata baciata da Enrique. Ciò scatena l'ira del re, che intende far giustiziare il fratellastro.

III,17. Giovanna, pentita, vuole scrivere ad Enrique al più presto perché si salvi.

V,9. Carlotta scrive al re una lettera in cui svela la propria identità e chiede a Isabella di farla consegnare. In cambio, una volta giunta a Castiglia, Carlotta stessa metterà in salvo il conte. Isabella affiderà la lettera per il re a Gonzadiglio.

V,10. Il Duca e Alfonso concertano le nozze tra il re e Carlotta.

V,11. Adelantado rincasa ignaro dell'identità dell'uomo che incontrerà.

V,12. Enrico vuole recarsi a vedere di nascosto le nozze di Isabella.

V,13. Tutto è pronto per la cattura del conte. Ramiro e gli altri uomini prendono Loredano per sapere dove si trova il suo padrone. Egli alle prime tentenna poi, forzato dalla ronda, confessa che il conte si trova poco lontano. Ramiro dà ordine che Loredano sia incarcerato.

III,18. Elvira le confida che il conte si trova in Siviglia, tornato per assistere alle nozze.

III,19. Il Governatore cerca Giovanna senza successo.

corona nel capo". Viene il re.

V,7. Isabella tenta di dissuadere il re dalle proprie intenzioni; gli confida di essere stata baciata da Enrico. Ciò scatena l'ira del re, che intende far giustiziare il fratellastro.

V,8. Isabella, pentita, vuole scrivere ad Enrico al più presto perché si salvi.

V,9. Carlotta scrive al re una lettera in cui svela la propria identità e chiede a Isabella di farla consegnare. In cambio, una volta giunta a Castiglia, Carlotta stessa metterà in salvo il conte. Isabella affiderà la lettera per il re a Gonzadiglio.

V,10. Il Duca e Alfonso concertano le nozze tra il re e Carlotta.

V,11. Adelantado rincasa ignaro dell'identità dell'uomo che incontrerà.

V,12. Enrico vuole recarsi a vedere di nascosto le nozze di Isabella.

V,13. Tutto è pronto per la cattura del conte. Ramiro e gli altri uomini prendono Loredano per sapere dove si trova il suo padrone. Egli alle prime tentenna poi, forzato dalla ronda, confessa che il conte si trova poco lontano. Ramiro dà ordine che Loredano sia incarcerato.

V,14. Il Duca offre la mano di Carlotta al re, che la rifiuta. Giunge l'Adelantado.

Giunge Xerse.

III,8. Romilda tenta di dissuadere il re dalle proprie intenzioni; gli confida di essere stata baciata da Arsamene. Ciò scatena l'ira di Xerse, che intende far giustiziare il fratello.

Romilda, pentita, teme per la vita dell'amato.

III,9. Amastre scrive una lettera a Xerse. Romilda la consegnerà al re, in cambio Amastre cercherà Arsamene e lo metterà in salvo.

III,10. Clito ed Elviro ammirano l'oro con cui Xerse ha fatto ornare il platano.

III,11. Amastre avvisa Arsamene della condanna a morte.

III,12. Giunge Romilda, che Arsamene ancora accusa d'infedeltà.

III,13. Aniodate rincasa e trova Arsamene. Ricordando le parole di Xerse egli crede di doverlo congiungere in matrimonio con Romilda.

III,14. Aristone attende Amastre.

III,15. Periarco offre a Xerse la mano di Amastre, ma il re rifiuta.

III,20. Giunge improvvisamente l'arcivescovo. Il Governatore è solo e confuso.

III,21. Ines afferma di aver visto Enrique nella stanza di Elvira.

III,22. Ines, sola, è preda di sensazioni contrastanti.

III,23. Circondato da “volti turbati”, il re vuole che il rito nuziale si compia in segreto.

III,24. Il Governatore annuncia di avere eseguito gli ordini del re: proprio come il re aveva predetto un uomo travestito è giunto segretamente nella propria casa, e l'ha dato in sposo a Giovanna. Il re è così vittima del suo stesso imbroglio.

V,15. L'Adelantado dichiara di aver eseguito gli ordini del re: ha dato in sposa Isabella al conte, trovato in casa al suo ritorno. Il re, vittima del suo stesso imbroglio, è infuriato: Enrico morirà.

V,16. Gonzadiglio consegna al re la lettera di Carlotta. Il re pentito si ravvede e intende raggiungerla.

V,17. Teodora, che si strugge tra gelosia e pianti, ode la voce di Loredano provenire dal carcere.

II,25. Il re riconosce l'unione di Giovanna ed Enrique e, conscio del proprio fallo, concede a tutti il perdono.

III,16. Ariodate comunica a Xerse di aver eseguito i suoi ordini: ha dato in sposa Romilda ad Arsamene, trovato in casa al suo ritorno. Xerse, vittima del suo stesso imbroglio, è infuriato: tutti moriranno.

III,17. Clito consegna a Xerse la lettera di Amastre.

III,18. Adelanta risolve di non scherzare più con Amore.

III,19. Xerse lamenta la propria infelicità. Ordina ad Arsamene di uccidere Romilda.

III,20. Grazie all'intervento di Amastre Xerse si ravvede e concede il perdono generale.

V,19. Isabella e Teodora vengono date in sposa ai fratelli del re. Loredano è scarcerato.

Dalla tabella si deduce che:

1- l'innamoramento di Xerse per Romilda per via uditiva (I,3) è tema già introdotto da Tauro (I,2) ma non da Lope. Beninteso anche Lope esordisce con una scena di canti e balli (I,1-2) ma in questa Giovanna non è coinvolta.

2- Arsamene si nasconde all'arrivo di Xerse (I,5). In Lope (I,11) e in Tauro (I,5) la presenza del principe è rivelata dal ticchettio di un orologio, accessorio prezioso in voga all'epoca. La presenza di Arsamene è invece rivelata al comparire di una "fera" che minaccia Romilda (I,6): l'orologio è invenzione troppo recente da ritrovarsi nella Persia antica.

3- Soltanto Lope (I,12) e Tauro (I,6) accennano al diamante che il re ha cura di far consegnare al fratello prima ch'egli parta per l'esilio. Minato cassa l'evento: un'attenzione inutile per Xerse, essere bizzarro ed egoista che si cura solo degli affari propri.

Un esame puntuale delle sequenze sceniche evidenzia le varianti di contenuto e di struttura tra i tre drammi. Schematicamente:

- Interventi di Tauro sul *plot* di Lope: 1-tagli e 2-aggiunte
- Interventi di Minato sul *plot* di Tauro: 3-tagli e 4-aggiunte

Punto 1. Tauro: interventi sul *plot* di Lope: I TAGLI.

Nella sua commedia (in prosa, in cinque atti) Tauro cassa intere scene o porzioni di testo poetico che incidono marginalmente sull'intreccio: scene che frenano l'azione, passi in cui il personaggio si duole o riflette. Non per questo Tauro vuol mortificare i momenti statico-contemplativi per far risaltare quelli cinetici: ci sono pur sempre lunghi monologhi nelle *Ingelosite speranze*, vuoi affettivi vuoi "politici".¹⁰⁸

Alcuni tagli, pochi invero, riguardano particolari aspetti del color locale spagnolo, che poco forse avrebbe apprezzato un pubblico italiano.¹⁰⁹ Sono così sacrificate le descrizioni della notte di san Giovanni a Siviglia, alle quali Lope dedica invece buona parte del prim'atto di *Lo cierto por lo dudoso*.

Tauro cassa le sequenze dedicate alla Teodora di Lope, la seconda dama corteggiata da Enrique (Lope *Casa di Teodora* I,4-6; II,4; III,1). Teodora è una figura meramente funzionale, un "passatempo erotico" che però asseconda l'inganno ordito da Enrique, e su sua richiesta trattiene il re (I,4) consentendo a lui di raggiungere l'amata Juana.¹¹⁰ Nell'ultim'atto (III,1-2) incontriamo Teodora che intercede per Enrique presso Juana. Se l'eliminazione di Teodora non arreca danni rilevanti alla trama, incide però sul profilo morale di Enrique/Enrico: nelle *Ingelosite speranze* il conte non indulge alle inclinazioni libertine e si vota a un unico divorante amore.

Nel second'atto (II,4-6 *Una strada*) Enrique trasgredisce il bando impostogli dal re e cerca rifugio presso la casa di Teodora. Da Teodora il conte apprende che il re corteggia Juana e che costei – così pare – ricambia le sue attenzioni. In Tauro questo ruolo viene svolto dalla sorella (che si chiama sì Teodora, ma che nel suo sistema dei ruoli corrisponde a Inés).

Sono cassate anche le ultime scene del terz'atto (III,18-24), nelle quali il precipitare dell'azione è rallentato da elementi ritardanti: l'arrivo dell'arcivescovo, chiamato per unire in matrimonio il re e Juana; le riflessioni di Inés; il turbamento suscitato dall'inspiegabile segretezza imposta dal re alle nozze. Tauro espunge questi momenti statici e dunque accelera l'annuncio, da parte dell'Adelantado, del matrimonio, appena contatto, tra Enrico e Isabella.

¹⁰⁸ I,3 Monologo del conte; 7 il re dichiara il proprio amore a Isabella; II,6 Carlotta pensa con gratitudine al balio Alfonso; II,10 Teodora lamenta la sfortuna in amore e compiangere la propria gelosia; III,1 Carlotta riafferma il proprio amore per il re; III,4 Carlotta lamenta la propria infelicità; III,7 Isabella lamenta l'inganno del conte: crede che Enrico abbia scritto a Teodora; III,6 Alfonso trova il cappotto di Carlotta e la cerca ansioso; V,1 Il Duca riflette sullo strano caso del travestimento di Carlotta; V,11 Adelantado rincasa: in corte non è riuscito a scoprire chi sarà lo sposo di Isabella. Emergono motivi politici e strategia bellica in I,2 e IV,1.

¹⁰⁹ Ne tratta L. BASALISCO, *L'Ingelosite speranze del Tauro e Lo cierto por lo dudoso di Lope de Vega*, in «Quaderni di lingue e letterature», XII, 1987, pp. 109-116.

¹¹⁰ Adotto qui il nome spagnolo.

Punto 2. Tauro: interventi sul *plot* di Lope: LE AGGIUNTE.

La novità più sostanziosa introdotta da Tauro è l'inserimento, a partire dall'inizio del second'atto, del nucleo tematico relativo a Carlotta, principessa d'Aragona.¹¹¹ L'aggiunta complica notevolmente l'intreccio, innesca numerose situazioni patetiche e assicurerà infine il ristabilimento dell'equilibrio perturbato in esordio: le nozze di Carlotta con Pietro a fine dramma consentono la formazione di una coppia regale Castiglia/Aragona (in barba al flagrante anacronismo). La presenza di Carlotta implica anche l'aggiunta di altri aiutanti come il balio Alfonso che la accompagna, e l'ambasciatore Villerosa, giunto per offrire la sua mano al re.

Nel dettaglio: nelle prime scene dell'atto secondo (II,1-II,4-6) Carlotta giunge dall'Aragona, incognita, in abito d'uomo, per rivedere l'amato re Pietro al quale è promessa. Per caso origlia il re mentre discorre col Governatore appena rientrato vittorioso da una campagna militare contro i Mori. L'inattesa comparsa di Carlotta, oltre a permettere il lieto fine, offre una via d'uscita al dilemma d'onore in cui si era andato a cacciare Pietro: il matrimonio d'un sovrano con una principessa dello stesso rango offre un'alternativa onorevole alla *mésalliance* con una semplice vassalla (in Lope il re schiva tale disdoro solo per un involontario equivoco).

Nelle prime tre scene del terz'atto (III,1-3), corrispondenti al secondo di Lope, Carlotta apprende infatti da un merciaiuolo – il servo Loredano travestito – che il re si accinge a impalmare una vassalla. Nelle prime undici scene del quart'atto (IV,1-11), il terzo in Lope, Carlotta, travestita da soldato per essere vicina al re, mette in guardia Isabella dalla di lui perfidia. Ciò le vale l'arresto (sarà liberata dal Maestro di S. Giacomo, fratello del re, due scene dopo). Nel quint'atto Carlotta accusa il re di tradimento per lettera (V,9-14) (V,16-17). Pentito del proprio comportamento fedifrago, impressionato dalla fedeltà di Carlotta, Pietro accondiscende a sposarla.

Tauro interviene anche sul brillante episodio della lettera (II,7). Enrico consegna al servo Loredano una missiva per Isabella, ma lo scritto finisce in mano a sua sorella Teodora, la quale, innamorata anch'ella del Conte, ne sfrutterà il contenuto a proprio vantaggio. L'episodio della lettera è mutuato da Lope, ma la sua gestione è innovativa: Tauro ci mette al corrente dell'esistenza della lettera ben otto scene prima del suo errato recapito (III,2), in modo che lo spettatore sospetti che ne deriverà un intrigo. Al contrario, nel *Cierto por lo dudoso* la lettera fa la sua comparsa solo nel momento in cui il servo Ramiro si accinge a consegnarla (II,10).

V'è poi una questione che investe le convenzioni teatrali e le scelte linguistiche: Tauro ha rifiuto da zero la figura del *gracioso*, facendone un servo (Loredano) che non solo parla in lingua napoletana stretta, ma esibisce tutto il repertorio dei *tic* e delle *gag* del servitore meridionale. Il ricorso al dialetto garantisce quel rapporto di "complicità comica" essenziale nei confronti del pubblico cittadino.

Inoltre lo scioglimento, fulmineo nel *Cierto* – Lope vi dedica solo l'ultima scena (III,25) –, è molto più articolato in Tauro. Grazie a una lettera vergata da Carlotta e consegnata al re da Gonzadiglio Pietro rammenta l'antico amore ed è mosso al ravvedimento (V,16-17). Lo scioglimento in Lope comporta la formazione di una coppia nobile Enrique-Juana, mentre Tauro arricchisce la soluzione con le nozze di una seconda coppia nobile Maestro-Teodora e della coppia regale Pietro-Carlotta (V,18-19).

Punto 3. Minato: interventi sul *plot* di Tauro: I TAGLI.

Ad onta dello spostamento di luogo e di tempo (da Siviglia ad Abido in Asia minore, dal 1350 al 480 a.C.), il Minato mantiene la linea diegetica impostata dal Tauro. Cassa o modifica le scene che Tauro riserva al Maestro di S. Giacomo (p. es. I,8¹¹²), una sorta di saggio mediatore tra la corona e i vassalli: il suo ruolo viene sussunto nell'eunuco Eumene, confidente di Xerse. Dunque alla fine del dramma non ci sarà un terzo sposalizio: Adelanta, che nel *Xerse* tiene il posto della Teodora di Tauro, non si accasa; maliziosa per com'è, resta emarginata. D'altro canto sia nel *Cierto* sia nelle *Ingelosite speranze* la figura del Maestro arricchisce il ventaglio degli equivoci, giacché fino all'ultimo permane l'incertezza circa l'identità del promesso sposo di Juana/Isabella: posto che in casa dell'Adelantado nessuno osa sperare che sia il re, il fortunato sarà il Conte oppure il Maestro?

¹¹¹ L. BASALISCO, *L'Ingelosite speranze del Tauro e Lo cierto por lo dudoso di Lope de Vega*, cit.

¹¹² Il Maestro incoraggia Isabella ad accettare la corte del re.

Punto 4. Minato: interventi sul *plot* di Tauro: LE AGGIUNTE.

Le aggiunte effettuate da Minato riguardano i momenti spettacolari – le scene di magia, il colore esotico, la grandiosità delle vedute sceniche – più o meno direttamente desunti dalle fonti antiche.

È iniziativa di Minato il travestimento erodoteo del soggetto di partenza (I,1-2.) È collocato in apertura – a ridosso del prologo – il passo più famoso: nella prima scena Xerse ammira un grandioso platano e, affascinato dal suo rigoglio, lo fa adornare d'oro. L'episodio, tratto dal VII libro delle *Storie* di Erodoto,¹¹³ è un tipico esempio di scena della meraviglia. Il tema del platano ricompare una sola volta nel dramma, al terz'atto (III,10), in una buffa scena in cui due servitori manifestano la loro invidia per il ricco addobbo della pianta. Al bizzarro esordio Minato aggiunge una scena d'incantesimo: prima di partire per la guerra ateniese, Xerse ingiunge a due maghi di adibire il loro potere alla protezione della pianta (I,2).

Altra derivazione erodotea: nell'ottava scena dell'atto secondo (II,8) Xerse ed Eumene ammirano il ponte di barche costruito sull'Ellesponto. L'episodio non ha alcuna incidenza sull'intreccio: offre unicamente un contesto storico-geografico alla vicenda e un allettamento spettacolare al pubblico. Di lì a poche scene una terribile tempesta distruggerà il ponte (come in Erodoto): ebbro, il servo Elviro si trova sul ponte e atterrito barcolla finché non cade in acqua (II,11); lo salverà Clito poche scene dopo (II,16).

Altre aggiunte di Minato sono funzionali allo spettacolo ma ininfluenti sul *plot*: hanno carattere accessorio, servono a chiudere i primi due atti con scene festose. L'atto primo (I,20) termina con l'enfatico canto di Eumene che pregusta la vittoria su Atene, ch'egli crede imminente; nell'ultima scena del second'atto (II,20) Eumene con Romilda, la dama prescelta dal sovrano, assiste allo schieramento dell'esercito persiano.

L'ingelosite speranze è l'anello di congiunzione tra la *comedia* di Lope e il dramma per musica di Minato.

1 - Minato assume per intero il *plot* di Tauro (non quello di Lope), riguardo alle aggiunte come ai tagli.

2 - Nel *Xerse* non c'è traccia delle sequenze relative al personaggio di Teodora (l'altra amante di Enrique nel *Cierto*), già soppresso dal Tauro.

3 - Corollario di 2: scomparsa la Teodora lopesca, nel *Xerse* la psicologia di Arsamene riflette la morale di Enrico, non quella del libertino Enrique.

4 - Minato assume da Tauro il personaggio di Carlotta (ribattezzata Amastre, ricalcando il nome di Amestri, la consorte di Xerse in Erodoto). Gli aiutanti di Carlotta mantengono le stesse funzioni: ad Alfonso corrisponde l'aiò Aristóne (decisamente comico), all'ambasciatore Villermosa corrisponde Periarco (mezzo carattere).

5 - Minato ricalca il Tauro nell'intessere l'equivoco della lettera fuorviata. Se in Lope la lettera compare per la prima volta solo nel momento in cui il *gracioso* si accinge a consegnarla (II,10), Tauro menziona lo scritto ben otto scene prima della sua consegna (la lettera è nominata in II,7, consegnata in III,4), di modo che lo spettatore sospetti che ne seguirà un intrigo: lo stesso avviene in *Xerse* (la lettera è nominata in I,17 e consegnata in II,3).

6 - Nel quint'atto delle *Ingelosite speranze*, nell'elencare i grandi tiranni dell'antichità, Tauro cita tra gli altri il condottiero persiano Xerse: «Gran spavento recò Serse circondato da infinito numero di soldati...».¹¹⁴ Magari proprio alla lettura di questa battuta sarà scattato nella mente di Minato, lettore eruditissimo, il ricordo del libro IX di Erodoto, ch'egli avrà conosciuto nella traduzione del Boiardo. È lì che si narra l'atroce rivalità amorosa tra Xerse e il fratello Masiste (Ariamenes nelle *Storie filippiche* di Giustino); non è improbabile che questa truce vicenda di libidine e gelosia abbia offerto il quadro di riferimento culturale necessario perché il soggetto tardomedievale delle *Ingelosite speranze* potesse venir tradotto in un dramma per musica, obbligatoriamente collocato nel mondo antico.

¹¹³ Cfr. anche Claudio Eliano in ÉLIEN, *Histoire Variée*, a cura di A. Lukinovich e A. F. Morand, II,14, Paris, Les Belles Lettres, 1991, pp. 20-21.

¹¹⁴ R. TAURO, *L'ingelosite speranze*, Napoli, Gio. Francesco Paci, 1670, V,14, p. 158.

CAPITOLO

2

SCIPIONE AFRICANO (1664): FONTI LETTERARIE E ANALISI DEL DRAMMA

a) Le fonti letterarie

Gli ultimi tre libretti che Minato scrive a Venezia per Francesco Cavalli si distinguono dalla produzione antecedente per l'adozione di nuove tematiche e soggetti tratti dalla storia romana. A proposito già il Dubowy definisce *Scipione Africano* (1664), *Muzio Scevola* (1665) e *Pompeo Magno* (1666) drammi della "trilogia repubblicana", nell'intento di marcare la comune appartenenza a uno stesso ciclo.¹

A partire dalla seconda metà del Seicento il teatro d'opera accoglie volentieri soggetti di carattere storico celebrativo che rievocano le virtù della romana Repubblica quale metafora della grandezza della Serenissima.² Tra i promotori di questa peculiare tendenza sono agli accademici Incogniti e il ricco patriziato veneziano,³ che incoraggia un rinnovamento di temi che volgano in forma spettacolare soggetti appartenenti al patrimonio culturale antico. Conseguenza di questo orientamento è la rievocazione di "due Rome": accanto al clima encomiastico evocato dalle virtù della Roma repubblicana imperversa il degrado morale dell'età imperiale, rappresentato a monito quale *exemplum* del cattivo governo. Dunque in questo senso la prospettiva è duplice: da una parte lo scatto propositivo di una Roma al culmine dello splendore quale depositaria di virtù, dall'altra il degrado storico e morale della Roma imperiale, allo spettro del declino.

Questa è la teoria. Nella pratica la verità storica è incessantemente infranta, manipolata dai drammaturghi, artefici di intrighi labirintici in cui il tema erotico funge sempre da catalizzatore. Così l'interesse per la storia fugge un sapere documentato e il passato è assunto come pretesto per dar vita a situazioni drammatiche intessute in un conturbante sfondo erotico.

Non sarà un caso la fortuna riscossa dai drammi del "ciclo neroniano",⁴ una celebre teoria di melodrammi il cui capostipite è individuato nell'*Incoronazione di Poppea* del Monteverdi, il primo dramma a denunciare amori illeciti e intrighi politici della vita nella Roma imperiale.

La disinvoltura con la quale i drammaturghi rielaborano le fonti è senza dubbio frutto di una divertita curiosità che gli intellettuali moderni nutrono nei confronti dell'età antica, comprovato il fatto che a Venezia sembra non esistere neppure un autorevole compendio di storia romana.⁵

¹ N. DUBOWY, *Minato Nicolò*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, XII, Kassel, Bärenreiter, 2004, pp. 242-244.

² G. MORELLI, *La Musica*, in *Storia di Venezia*, VIII: *La Venezia barocca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, pp. 239-305; G. MORELLI, *Il filo di Poppea: il soggetto antico-romano nell'Opera veneziana del Seicento, osservazioni*, in *Venezia e la Roma dei Papi*, Milano, Electa, 1987, pp. 245-274, propone una copiosa cronologia degli eventi della storia romana assunti a soggetto nella librettistica veneziana. Che la glorificazione di Venezia fosse tema diffuso in ambito letterario lo testimonia il lavoro di Giulio Strozzi, autore della *Venezia edificata* (1624), poema eroico volto a glorificare Venezia ed il suo imporsi quale seconda Roma e terza Troia (cfr. E. ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice: the Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press, 1991, p. 128). Per la valorizzazione delle esperienze artistiche dell'entroterra veneto si veda anche A. L. BELLINA, e T. WALKER, *Il melodramma: poesia e musica nell'esperienza teatrale*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, IV: *Dalla controriforma alla fine della Repubblica. Il Seicento*, I, Vicenza, Pozza, 1983, pp. 409-432.

³ G. MORELLI, *Il filo di Poppea*, cit., p. 245.

⁴ Ecco alcuni tra i più celebri titoli ispirati alla storia di Roma (1640 Francesco Maildachino pubblica una vita di *Nerone Cesare* e due anni più tardi Federico Malipiero scrive *l'Imperatrice ambiziosa*, storia di Agrippina): del 1679 è il *Nerone* di Corradi e Pallavicino, del 1700 *La fortezza al cimento* di Silvani e Aldrovandini, un noto esempio di drammaturgia antitirannica: l'imperatore muore esausto, tormentato dalle visioni delle sue vittime, Agrippina, Ottavia, e Britannico. Allo stesso anno risale il *Ripudio d'Ottavia* Noris-Pollarolo. Del 1709 è la celebre *Agrippina* di Händel, del 1693 il *Nerone fatto Cesare* di Noris-Perti. Cfr. G. MORELLI, *Il filo di Poppea*, cit., e P. FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 213 e sgg.; si veda anche P. FABBRI, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985.

Scipione Africano è rappresentato per la prima volta a Venezia nel 1664 al teatro SS. Giovanni e Paolo; cinque anni lo separano dalla precedente opera *Elena* (1659) ed è il primo dramma della trilogia storica che impegnerà Minato nei tre anni seguenti, nei quali lavorerà per il teatro S. Salvatore nella duplice veste di drammaturgo e impresario.⁶ *Scipione* è altresì la prima opera che Cavalli compone dopo il rientro dal soggiorno in Francia, nel 1662. Numerose saranno le riprese: in Ancona, Genova, Napoli, Ferrara, Firenze, Bologna e Roma, e nella stessa Venezia nel 1678.⁷

Eroe della seconda guerra punica, Publio Cornelio Scipione L'Africano Maggiore è figura esemplare per virtù militari e continenza. La campagna che Scipione intraprende per la conquista di Cartagine allude ai conflitti che, nel corso dell'età moderna, interessano Venezia e l'Impero ottomano per l'egemonia nel Mediterraneo:⁸ la letteratura in generale esalta Venezia quale custode della cristianità in opposizione alle barbarie del turco islamico.

Le fonti storico-letterarie apportano a proposito un contributo sostanzioso che il drammaturgo coglie con prontezza. In particolare l'incontro tra Massinissa e Sofonisba, noto episodio della seconda guerra cartaginese,⁹ è tema accolto e rielaborato con cura.

Tra la vasta congerie di scritti che tramandano la vicenda è possibile rintracciarne alcuni che abbiano presumibilmente offerto elementi utili al drammaturgo per lo sviluppo della fabula e l'articolazione dell'intreccio.

⁵ Da autori come Cesare, Livio, Tacito, Svetonio, si attinge la materia storica per elaborare il dramma per musica. Cfr. G. MORELLI, *Il filo di Poppea*, cit., p. 256. Per gli assunti poetici nei libretti secenteschi si veda A. CHIARELLI, e A. POMPILIO, «*Or vaghi or fieri*». *Cenni di poetica nei libretti veneziani (circa 1640-1740)*, Bologna, CLUEB, 2004.

⁶ N. MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, p. 54, e M. GIRARDI, *Da Venezia a Vienna: Le "Facezie teatrali" di Nicolò Minato*, in *Il diletto della scena e dell'armonia: Teatro e Musica nelle Venezia dal '500 al '700*, a cura di I. Cavallini, Rovigo, Minelliana, 1990, p. 191.

⁷ *SCIPIONE AFRICANO*. Drama per musica nel Teatro a S.S. Gio e Paolo l'anno 1664. Dedicato all'illustriss. et eccellentiss. sig. D. Lorenzo Onofrio Colonna principe romano grande di Spagna di prima classe gran contestabile del regno di Napoli etc. [...]. Venetia, Steffano Curti e Franc. Nicolini, 1664. Riprese: (Ancona, 1666): *SCIPIONE AFRICANO*. Drama per musica da recitarsi nel nobiliss. Teatro d'Ancona l'anno 1666. Dedicato all'illustr. et reverendiss. sig. conte Angelo Ranuzzi nobile bolognese gover. di detta città. Ancona, Stamperia Cam., 1666; (Napoli, 1667): *SCIPIONE AFRICANO*. Drama musicale dedicato a D. Pietro Antonio d'Aragona viceré. Napoli, Lodovico Cavallo, 1667; (Ferrara, 1669): *SCIPIONE AFRICANO*. Drama per musica da rappresentarsi in Ferrara nel Teatro di San Stefano dell'illustrissimo signor conte Pinamonte Bonacossi l'anno 1669. Dedicato all'eminentissimo [...] cardinale Neri Corsini legato. Ferrara per il Giglio, 1669; (Firenze, 1669): *SCIPIONE AFRICANO*. Drama teatrale del signor Nicolò Minati posto in musica dal signor Francesco Cavalli l'anno 1664 e rappresentato nel Teatro di Firenze l'anno 1669. Dedicato [...] cardinale Leopoldo di Toscana. Firenze, Stamp. di S.A.S.; (Bologna, 1670): *SCIPIONE AFRICANO*. Drama per musica da recitarsi in Bologna nel Teatro de' SS. Formagliari l'anno 1670. Dedicato all'illustriss. monsig. Marc'Antonio Buratti vicelegato di Bologna. Bologna, herede del Benacci; (Roma, 1671): *SCIPIONE AFRICANO*. Drama per musica recitato nel Teatro Novo di Roma in Tordinona l'anno 1671. Dedicato alla sacra real maestà della regina di Svetia, etc. Roma, success. al Mascardi, 1671; (Venezia 1678): *SCIPIONE AFRICANO*. Drama per musica nel famoso Teatro Grimano a SS. Gio. e Paolo l'anno 1678. Consacrato all'illustrissimo signor Ferdinando Torriani de Tassis gentil' homo della camera del serenissimo granduca di Toscana [...]. Venetia, Francesco Nicolini, 1678.

⁸ La guerra di Candia (1645-1669) impegnerà Venezia per più di vent'anni e avrà gravi conseguenze anche per quel che concerne la vita teatrale nella laguna. Cfr. P. PRETO, P., *I Turchi e la cultura veneziana del Seicento*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, IV: *Dalla controriforma alla fine della Repubblica. Il Seicento*, II, Vicenza, Pozza, 1984, pp. 313-341, e E. ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice*, cit., p. 128.

⁹ Conquistata Cartagine, il re Siface è prigioniero di Scipione. Il re della Numidia Massinissa, ai comandi del console, giunge al palazzo di Siface dove incontra Sofonisba, sua consorte. La regina è in lacrime poiché teme di essere tratta in trionfo a Roma, e supplica Massinissa di risparmiarle l'umiliazione. Questi, affascinato dalla sua bellezza, se ne innamora e la sposa. Scipione però, che reclama Sofonisba quale bottino di guerra, redarguisce Massinissa e gli ordina di restituire la regina ai romani. Il numida deve obbedire: invia allora una coppa di veleno a Sofonisba per offrirle la possibilità di salvarsi con la morte. La regina accetta il dono, assume il veleno e muore con regale dignità.

Ad una prima amplissima fascia cronologica (approssimativamente a partire da Tito Livio fino a Petrarca) risalgono antecedenti storico-letterari tratti dalla storiografia romana e dalla letteratura medievale che riferiscono in veste non drammatica (cioè non destinata alla rappresentazione) della munificenza di Scipione e dell'amore tra la sfortunata coppia Sofonisba-Massinissa.

Le fonti più recenti risalgono ai secoli XVI e XVII e si distinguono dalle suddette per la loro, più o meno teorizzata, sempre discussa, destinazione alla scena. Si tratta infatti di generi rappresentativi afferenti soprattutto al repertorio italiano e francese, capostipite dei quali è la *Sofonisba* di Giangiorgio Trissino (1515). A ben vedere, la suddivisione considerata implica al contempo una distinzione di genere.

In questi due grandi serbatoi, che per comodità argomentativa definiamo rispettivamente "fonti antiche" e "fonti moderne", i temi trattati sono soggetti a modifiche, ripensamenti, sia sul piano del contenuto sia su quello della forma. Minato attinge con libertà da entrambi i vivai pur concedendosi numerose licenze, notevoli nel terzo atto del dramma. In questo luogo la verità storica è completamente infranta: condizione necessaria al lieto fine è il ravvedimento del console che, se da una parte non ripristina integralmente l'equilibrio auspicato, almeno elude l'esito affatto tragico.

Ecco la sinossi dettagliata del dramma di Minato:

SCIPIONE AFFRICANO

Atto I

Anfiteatro

- I,1 Scipione ha preso Cartagine ed il coro acclama la sua vittoria.
I,2 In onore di Scipione si svolgono i giochi dei gladiatori.
I,3 Ericlea, principessa cartaginese, si presenta a cospetto del vincitore quale schiava. Subito Scipione è colpito dalla bellezza della fanciulla. Ericlea narra però di essere promessa a Luceio, principe dei Celtiberi.

Lito di mare con una torre, dov'è prigioniero Siface

- I,4 Siface, re di Cartagine caduta, ora prigioniero, lamenta con il servo Lesbo la propria disfatta.
I,5 Sofonisba, regina di Cartagine e ora prigioniera, confida a Massanissa, re della Numidia, l'unica vera cura del proprio cuore: essere consegnata ai romani come prigioniera. Massanissa, innamorato, la conforta.
I,6 Siface vede Sofonisba e Massanissa. La regina apprezza Massanissa, ma ribadisce la propria fedeltà verso il marito Siface: non tradirà Siface per ottenere la libertà. Massanissa la tiene prigioniera ma Siface dubita della fedeltà della sposa.
I,7 Siface progetta di tornare in libertà gettandosi dalla torre ov'è rinchiuso.
I,8 Catone esorta Scipione a contrastare il suo sentimento per Ericlea. Ma Scipione è innamorato e spera che il principe dei Celtiberi non venga a reclamarla: Ericlea è comunque schiava dei romani.
I,9 Massanissa riferisce a Scipione circa vittorie militari appena compiute. Quando Scipione domanda di Sofonisba, Massanissa mentendo risponde che la regina è fuggita. Scipione si duole di aver perso un trofeo così importante.
I,10 Luceio si traveste per raggiungere incognito la promessa sposa, e provare così rettitudine e bontà d'animo della futura consorte. Si fingerà servo del fratello Polinio, il quale invece acquisirà la sua identità. I fratelli fanno un patto: qualora Ericlea si innamorasse di Polinio, egli potrà sposarla.
I,11 Ceffea prepara Ericlea a ricevere lo sposo.
I,12 Polinio, sotto false spoglie, è presentato a Ericlea. La giovane è però colpita dalla bellezza del servo che vede al suo seguito, ovvero Luceio travestito.
I,13 Scipione vede Ericlea turbata: non ricambia l'amore del promesso sposo, né di Scipione, che tenta di consolarla.
I,14 Ericlea mostra il proprio turbamento a Ceffea che però non la capisce.
I,15 Massanissa sfida Sofonisba a lasciare la prigione e a raggiungere Scipione, del quale sarebbe legittima schiava di guerra. Sofonisba accusa Massanissa di slealtà nei confronti di Scipione, di lascivia e tradimento. Massanissa spera di ottenere i favori della regina che lo incoraggia ad agire da eroe, e di tacere l'amore che egli nutre per lei.

Altra faccia della torre, dov'è prigioniero Siface. Con l'antro d'una Sibilla

- I,16 Siface si cala dalla torre. Ai piedi del dirupo ordina di collocare un cadavere che abbia volto sfigurato, in modo a dar da credere che si tratti del suo corpo, non scampato alla morte. Ordina poi ad Asdrubale di mettere in mano al cadavere una lettera appena vergata di suo pugno.
I,17 Catone e Scipione giungono all'antro della Sibilla.

- I,18 Il cadavere è scoperto: le vesti inducono tutti a credere che si tratti di Siface. Il defunto stringe un foglio in mano, e Scipione lo legge: è di Siface, che denuncia il rapimento di Sofonisba e il tradimento di Massanissa, e chiede a Scipione di fare giustizia.
- I,19 Scipione e Catone si rivolgono alla Sibilla: se sapranno ben interpretare i segni che giungeranno loro, conosceranno il destino. La Sibilla sparisce.
- I,20 I segni di buon auspicio non tardano: appare l'arcobaleno e un'aquila in volo si dirige verso il Sole.

Atto II

Campagna aperta con gl'esserciti de' Romani e de' Cartaginesi uno per parte, con due padiglioni reali

- II,1 Scipione ordina di bruciare le navi dei cartaginesi.

Logge

- II,2 Siface lamenta la propria sorte: vuole vendicarsi.
- II,3 Lesbo comunica a Massanissa che Scipione ha espresso il desiderio di vederlo.
- II,4 Scipione domanda a Massanissa dove sia Sofonisba. Quando Massanissa ripete che la regina è fuggita Scipione si irrita: ha in mano la lettera di Siface che denuncia la prigionia della consorte. Esce allo scoperto Siface che, non riconosciuto da Scipione, gli impedisce di mettere a morte Massanissa. Siface vuole consumare da solo la vendetta. Nel frattempo è ordinato che Massanissa riconsegna Sofonisba ai romani.
- II,5 Luceio incoraggia Polinio a insistere presso Ericlea perché lei lo accetti come paggio.
- II,6 Ericlea è mesta, e a poco valgono le parole di Polinio, che la corteggia con più passione di quanta Luceio s'aspettasse. Luceio, geloso, è offerto a Ericlea come servo.
- II,7 Ericlea manifesta il proprio interesse per il servo Eurillo (Luceio travestito).

Giardino

- II,8 Sofonisba, sola, lamenta la crudeltà del suo stato.
- II,9 Ceffea cerca di corteggiare Luceio, che crede essere un servo. Luceio finge di assecondarla per liberarsene in fretta.
- II,10 Lesbo canzona Ceffea, e la insulta.
- II,11 Scipione vede Ericlea e la trattiene; la fanciulla è visibilmente afflitta, e il console vorrebbe consolarla. Quando però Ericlea gli domanda la libertà, Scipione si sente rifiutato e si irrita.
- II,12 Siface ed Ericlea si incontrano per caso, ed entrambi lamentano la crudeltà della sorte.
- II,13 Giunge Polinio che equivoca le parole d'amore che Ericlea ha appena pronunciato in presenza di Siface: non può sapere che quei pensieri erano rivolti a lui. Polinio vuole uccidere Siface ma Massanissa lo ferma.
- II,14 Massanissa, che non riconosce Siface, gli rivela che Sofonisba è prigioniera presso di lui. Gli ordina di recarsi presso di lei e di narrarle tutto l'accaduto: egli la libererà solo in cambio del suo amore. Massanissa vuole che Siface la esorti ad ammorbidirsi e a prenderlo come amante.
- II,15 Ericlea domanda ad Eurillo (Luceio) quale sia l'oggetto del suo amore. Lui esita a rispondere, ma dietro le sue insistenze cede e le rivela il proprio amore. Eurillo però è un servo, e la distanza sociale che li separa non consente tanta confidenza con una dama del rango di Ericlea. La principessa, due volte imbarazzata, lo redarguisce con asprezza.
- II,16 Ericlea riceve una lettera dal padre di Luceio, che rivela la vera identità del principe.
- II,17 Sofonisba non riconosce Siface, che si reca da lei come ambasciatore di Massanissa, e lo manda via.
- II,18 Ancora Sofonisba ammonisce Massanissa: o egli cesserà di parlarle d'amore o lei andrà di sua spontanea volontà a Scipione. Massanissa sembra rassegnarsi.

Piazza con il tempio di Marte

- II,19 Catone e Scipione si preparano per il rito.
- II,20 La Sibilla emette il vaticinio: l'esito della guerra non sarà favorevole ai romani finché "la moglie | non si rende al morto vivo". Scipione capisce che Siface non è estinto.

Atto III

Stanze reali

- III,1 Ericlea vuole vendicarsi della menzogna ordita da Luceio.
- III,2 Ericlea asseconda Polinio e finge di ricambiare le sue attenzioni. Ma segretamente si rivolge a Eurillo (Luceio) promettendo di essere sua.
- III,3 L'indole civettuola di Ericlea accende lo sdegno di Luceio; nella foga offende Ceffea.
- III,4 Scipione corteggia ancora Ericlea ma lei chiede il permesso di sposare Luceio. Scipione le scriverà una lettera: che

- ella torni a prenderla dopo qualche istante.
- III,5 Scipione esorta ancora Massanissa a consegnare Sofonisba: Scipione sa che il numida sta fingendo e gli porge la lettera trovata in mano al cadavere, scritto che lo accusa del rapimento della regina.
- III,6 Sofonisba è intenerita dal pianto di Massanissa. Il numida la prega di tornare più tardi, e leggerà la lettera che le lascerà.
- III,7 Ceffea è beffata da Lesbo.
- III,8 Scipione e Massanissa terminano le lettere destinate rispettivamente a Ericlea e a Sofonisba.
- III,9 Giunge Ericlea e per errore legge la lettera che Massanissa ha destinato a Sofonisba. Ericlea crede che la lettera, che prescrive di assumere il veleno, sia opera di Scipione. Vuole spiegazioni.
- III,10 La lettera, con la quale Scipione approva le nozze tra Ericlea e Luceio, cade invece nelle mani di Sofonisba, e lo scritto la induce a credere che Massanissa le riservi un destino ancor più crudele.

Appartamenti solitari con logge

- III,11 Catone cerca di convincere Scipione a non abbandonarsi all'amore che nutre per Ericlea.
- III,12 Ericlea raggiunge Scipione per chiedere spiegazioni circa la lettera. Scipione riconosce nello scritto la grafia di Massanissa. Solleva la fanciulla dal timore del patibolo ma rimane dubbioso circa i motivi che possono aver spinto il numida a scriverle.
- III,13 Scipione dunque interroga Massanissa. Questi si chiarisce: il foglio che Scipione stringe non era destinato a Ericlea, ma a Sofonisba. Scipione ha ormai la certezza che Massanissa gli abbia sottratto la schiava. Gli ordina allora di consegnare subito Sofonisba ai romani, oppure morirà.
- III,14 Sofonisba domanda a Massanissa il senso dello scritto che ha letto. Il numida è turbato: deve consegnarla a Scipione oppure morire. Massanissa la esorta alla fuga e le suggerisce di raggiungere il porto, e una volta là, nascondersi nelle navi dei cartaginesi. Lui sarà là ad aspettarla. Sofonisba obbedisce. Siface ascolta il dialogo e la segue.

Porto di mare con le navi abbandonate da' Cartaginesi

- III,15 Lamento di Sofonisba che è costretta a remare sopra un piccolo battello.
- III,16 Siface cerca una barca per raggiungerla ma in quella giungono Scipione e Catone che danno ordine di bruciare le navi, come stabilito. Le navi vengono date alle fiamme. Massanissa corre verso il porto mentre Siface si getta in mare e nuota per raggiungere le navi.

Sala regia

- III,17 Ericlea, infine conscia della vera identità di Luceio, vuole vendicarsi dell'inganno e dichiara di voler sposare Luceio (Polinio travestito). Mentre si dichiara, manifesta a Eurillo (Luceio) di essere interessata a lui. Arrabbiato Luceio la accusa di infedeltà. Ericlea gli mostra allora la lettera vergata da suo padre.
- III,18 Scipione cerca di convincere Ericlea a seguirlo a Roma, e si oppone alle nozze stabilite con Luceio.
- III,19 Massanissa segue Siface, che cade; sorpresi da Scipione, Siface è costretto a svelarsi e a narrare dell'inganno del cadavere. Poi, non trovata Sofonisba tra le navi arse, minaccia Massanissa. Ma Massanissa è riuscito a salvarla.
- III,20 Sofonisba e Siface si incontrano davanti a Scipione. Il re la esorta a consegnarsi ai vincitori, come intende fare lui stesso. Scipione, colpito dalla nobiltà d'animo dei prigionieri, dona loro la libertà, e acconsente alle nozze di Ericlea e Luceio.

a1. Antichità e medioevo: generi e tematiche

Le fonti antiche concordano su alcuni punti fondamentali che la letteratura medievale e moderna assumeranno quali costanti, episodi cardine per la costruzione della vicenda:

- 1-Presa di Cartagine da parte di Scipione
- 2-Incontro tra Massinissa e Sofonisba
- 3-Innamoramento di Massinissa per Sofonisba (il sentimento di Sofonisba invece non è sempre manifesto)
- 4-Incontro e dialogo tra Scipione e Siface
- 5-Scipione rimprovera Massinissa
- 6-Massinissa ordina di preparare il veleno per Sofonisba
- 7-Sofonisba sorbisce il veleno e muore

L'infelice episodio di Massinissa e Sofonisba appare per la prima volta nella monumentale *Storia di Roma* di Tito Livio, il cui trentesimo libro è dedicato alle vicende relative alla questione cartaginese. Dagli autori a venire l'opera di Livio sarà assunta quale vera e propria *auctoritas* e Minato non fa eccezione: desume da Livio la base della materia storica prendendo però, come detto, le distanze dall'epilogo tragico.

Alcuni episodi della narrazione liviana diventeranno punto di riferimento per tutti gli autori che si cimenteranno con la vicenda. Tra questi celebre è la preghiera che Sofonisba rivolge a Massinissa. Così Livio narra dell'incontro tra i due amanti:

12.

[...] All'ingresso del vestibolo proprio sulla soglia gli si fece incontro Sofonisba moglie di Siface, figlia del Cartaginese Asdrubale, che, avendo visto Massinissa che si distingueva in mezzo ai soldati sia per le armi, sia per l'abbigliamento, pensando che quello fosse il re, come effettivamente era, prostrandosi alle sue ginocchia, così gli parlò: «Gli dèi ti diedero valore e fortuna in modo che tu avessi ogni potere sopra di noi: ma se è permesso ad una prigioniera far giungere una supplica a colui che ha su di lei diritto di vita o di morte, se le è permesso abbracciare le ginocchia e toccare la destra del vincitore, per quella maestà regale, della quale fino a poco fa anch'io fui partecipe, nel nome della stirpe dei Numidi che con Siface hai condiviso, per le divinità protettrici di questa reggia, che io mi auguro ti accolgano con auspici migliori di quelli coi quali accompagnarono Siface quando uscì di qui, ti scongiuro di fare a me suppliche la grazia di decidere tu stesso della mia sorte di prigioniera, qualunque cosa tu voglia fare di me, pur che tu non permetta che io sia sottoposta all'altezzoso e spietato arbitrio di qualsiasi Romano. Se io null'altro fossi stata che la moglie di Siface, avrei, tuttavia, preferito fare esperienza della lealtà di un Numida o di qualche altro che fosse nato come me in terra d'Africa, che di un uomo di diversa stirpe o di altra terra; ma tu vedi quanto debba temere da un Romano un Cartaginese ed in modo particolare la figlia di Asdrubale. Se null'altro puoi fare, ti supplico di liberarmi con la morte perché io non cada in potere dei Romani».

La donna era nel fiore dell'età, splendente di bellezza; pertanto, stringendo la destra di Massinissa, questo solo chiedeva: la sua parola d'onore che non l'avrebbe consegnata ad alcun Romano; i suoi accenti erano più simili a carezze che a preghiere; perciò l'animo del vincitore non solo inclinò alla pietà, ma fu acceso d'amore per la prigioniera, per quella tendenza innata nella razza numida, alla passione voluttuosa. Massinissa strinse la destra di Sofonisba consacrando la promessa di fare ciò che ella chiedeva ed entrò nella reggia.

Cominciò allora a meditare tra sé e sé come potesse mantenere la parola data. Poiché non riusciva a trovare un modo per cavarsela, si fece consigliare dall'amore una soluzione temeraria e indecorosa, disponendo all'improvviso di fare i preparativi delle nozze per quello stesso giorno, perché a Lelio ed a Scipione non fosse più lasciata libertà di decidere della sorte di Sofonisba come di una prigioniera, poiché essa ormai era divenuta moglie di Massinissa.

A nozze compiute sopraggiunse Lelio, che non riuscì a nascondere la sua disapprovazione, al punto che per prima cosa tentò di strappare la donna dal letto nuziale e di mandarla a Scipione insieme con Siface e gli altri prigionieri. Vinto poi dalle preghiere di Massinissa che lo supplicava di rimettere a Scipione la facoltà di decidere di quale dei due re Sofonisba dovesse seguire il destino, Lelio, spediti via Siface e i prigionieri, con l'aiuto di Massinissa ricevette la resa delle altre città della Numidia, che erano presidiate dalle truppe del re.¹⁰

Nel dramma di Minato Sofonisba non avanza a Massinissa una vera e propria implorazione. Il timore di dover essere consegnata al nemico trapela da una richiesta di protezione implicita nei versi:

MASSANISSA	Bellissima regina, i regni e i serti la Fortuna incostante oggi li presta e poi diman li toglie; e tra queste vicende ha più virtù chi volontier li rende.
SOFONISBA	Del regno non mi pesa, e l'alma invitta ben sa porlo in oblio, ma ch'il Tebro mi veggia illustrar il trionfo a l'Affricano, e ch'il volgo romano misera ancella abbia a mostrarmi a dito,

¹⁰ TITO LIVIO, *Storia di Roma dalla sua fondazione*, a cura di B. Ceva e M. Scandola, vol. VII, libro XXX, Milano, Rizzoli, 1986, pp. 357-361.

MASSANISSA

quest'è immenso martir, duolo infinito.
Sofonisba, qualor di ciò paventi,
di tua beltà ti scordi,
e l'amor mio mal col tuo merto accordi.
(*Scipione Africano* I,5; vv. 123-137)

Nella versione liviana Massinissa accetta di proteggere Sofonisba e la prende in sposa. Scipione allora rimprovera il numida per l'atto fedifrago e lascivo, e lo esorta alla continenza:

14.

[...] A Scipione tutto questo pareva tanto più indecoroso, in quanto egli stesso in Spagna, nonostante la sua giovinezza, non era mai stato irretito dal fascino di una prigioniera.

[...] Dopo averli accolti, sia l'uno che l'altro, con grande cordialità ed aver tributato ad essi molti elogi dinanzi ai soldati che affollavano il pretorio, preso da parte Massinissa così gli parlò: «Io penso, o Massinissa, che tu sia venuto in principio a stringere con me amicizia in Spagna proprio perché avevi scorto in me qualche virtù: successivamente in Africa tu, per la medesima ragione, hai affidato alla mia lealtà te stesso e le tue speranze. Orbene, di nessuna virtù, di quelle che ti hanno fatto desiderare la mia amicizia, io vado tanto superbo quanto del senso della misura e del saper frenare le passioni. Queste doti, o Massinissa, io vorrei che anche tu aggiungessi a tutti gli altri tuoi altissimi pregi. Mi devi credere quando ti dico che la nostra età non è posta in pericolo tanto da nemici armati, quanto dai piaceri del senso che da ogni parte ci assalgono. [...] ». ¹¹

Livio, compassato, calca la mano sull'esercizio della virtù in funzione della ragion di Stato: la consegna di Sofonisba ai romani gioverebbe tanto alla tempra di Massinissa quanto a Roma. Più aggressivo il console di Minato che, innamorato a sua volta della giovane Ericlea, non può competere in virtù con l'eroe liviano.

Nell'*Africano* per ben tre volte, in tre scene distanti tra loro (I,9; II,4; III,5), Scipione domanda a Massinissa quale sorte abbia seguito Sofonisba, senza ottenere dal numida una risposta certa. L'agnizione (Scipione viene a conoscenza del tradimento di Massinissa e della sorte di Sofonisba), che nella fonte liviana avviene grazie a un racconto per bocca di Siface, nel dramma di Minato è favorita dal ritrovamento di una lettera (I,18): stretto in mano al presunto cadavere di Siface, Scipione trova lo scritto nel quale il re denuncia il rapimento della consorte.

Scipione Africano I,9: Massinissa riferisce a Scipione delle vittorie militari appena compiute. Scipione domanda di Sofonisba e Massinissa risponde che la regina è fuggita. Scipione si duole di aver perso un trofeo così importante.

MASSANISSA

Sommo duce del Tebro,
Massanissa t'inchina.

SCIPIONE

Ed io l'abbraccio.

MASSANISSA

De' Massessuli 'l rege,
ch'a noi ribelle ci assali co' Pèni,
tu prigionier traesti; io penetrai
nel regno suo con l'armi,
ruppi instrutte falangi,
diroccai mura e soggiogai cittadi,
accolsi chi si rese,
debellai chi s'oppose e in ogni lato
sparsi d'Aquile altere,
piantai stendardi ed inalzai bandiere.
Ecco di prigionieri
lungo stuolo e di spoglie
infinito tesoro,
l'insegne, i regi impronti e l'auree chiavi;
e con tua gloria estrema,
ecco al tuo piè lo scettro, ecco 'l diadema.
Anco 'l medesimo Marte

SCIPIONE

¹¹ TITO LIVIO, *Storia di Roma dalla sua fondazione*, cit., libro XXX, pp. 365-367.

cederebbe al tuo brando.
 MASSANISSA Anzi, ogni palma,
 grande quantunque sia,
 l'istesso Marte a le tue piante invia.
 SCIPIONE Ma dov'è Sofonisba
 la regina?
 MASSANISSA Fuggi; né seppi mai
 trarne raguaglio.
 SCIPIONE Andiamo, *«A Catone.»*
 non vollero gli dèi
 ch'illustrar io potessi
 con sì gran prigioniera i miei trofei. *«Entra con Catone.»*
(Scipione Africano I,9; vv. 273-300)

II,4: Scipione domanda ancora a Massanissa dove si trovi Sofonisba. Il numida ripete che la regina è fuggita. Scipione si irrita: possiede ora la lettera di Siface che denuncia la prigionia della consorte. Esce allo scoperto Siface che, non riconosciuto, impedisce al console di mettere a morte Massanissa poiché intende consumare la vendetta egli stesso. Viene ordinato che Massanissa riconsegna Sofonisba ai romani.

SCIPIONE Massanissa!
 MASSANISSA Del Tebro
 duce invitto, che chiedi?
 SCIPIONE Sofonisba!
 MASSANISSA Signor? (Che sento, ahimè!)
 SCIPIONE Sofonisba dov'è?
 MASSANISSA (Mio cor, ardire!)
 Fra gl'impeti, fra l'ire
 di furibondo Marte
 fuggi; né seppi dove, allor che tutto
 vasto incendio di guerra arse il suo regno.
 SIFACE (Menti, barbaro indegno.)
 SCIPIONE Sofonisba fuggì eh? Scelerato!
 SIFACE Olà, costui sia tosto saettato.
 (Che ascolto!)
Siface esce fuori e dice a Scipione:
 Ferma, eccelso duce. E come,
 non udito, indifeso,
 lo condanni per reo? Non vanno insieme
 fretta e giustizia: oprar sì d'improvviso
 non è prudente; e non conviene alfine
 che sì prode guerriero
 così punito sia
 per un picciolo error d'una bugia.
 (Diffendo il traditore
 per poter di mia man svellergli 'l core.)
 CATONE Diffesa inaspettata!
 SCIPIONE Chi tanto ardito l'opre mie riprende?
 SIFACE Uno che per lung'uso
 di servitute in corte il giusto intende.
 (E che vendetta di sua man pretende.)
 SCIPIONE Tant'ardir è follia.
 SIFACE Questa, qual che si sia,
 vita infelice e misera – se chiedi –,
 in pena de l'ardir eccoti a' piedi.
 CATONE Saggiamente, Signor, parlò lo schiavo.
 E forse a tal difesa
 l'indusse 'l Ciel, che spesso i suoi voleri
 per via d'umili mezzi a noi palesa.
 SCIPIONE Ragion move il prudente.
 Sospendo 'l tutto. Massanissa, trova
 chi Sofonisba asconde

e fa' che mi sia resa
 pria ch'il lucido dio scenda ne l'onde. *«Entra con Catone.»*
 (*Scipione Affricano* II,4; vv. 767-805)

III,5: Ultima esortazione alla consegna di Sofonisba: Scipione sa che Massinissa mente, e gli mostra la lettera trovata in mano al cadavere di Siface, lo scritto che lo accusa del rapimento della regina.

MASSANISSA	Duce sublime.	
SCIPIONE	E senza Sofonisba dinanzi ancor mi vieni?	
MASSANISSA	Onde poss'io trarne contezza mai?	
SCIPIONE	Pensaci e lo saprai.	
MASSANISSA	Con le notizie mie già non v'arrivo.	
SCIPIONE	Un infido, un lascivo, cui fiamma indegna amor nel petto infonde, empio, a me la nasconde.	
MASSANISSA	(Che ascolto!) Sai chi sia?	
SCIPIONE	Tu fingi ancora? Prendi, leggi, arrossisci, pèntiti, affretta d'emendar l'errore, o 'l fio mi pagherai di traditore.	<i>Li dà la lettera trovata in mano al cadavere. «Entra.» Massinissa legge la lettera, poi segue:</i>
MASSANISSA	O me infelice! oh dèi! come? Siface accusa le mie colpe? O d'aspro Fato acerbissime tempore: chi è in odio del Destin misero è sempre. (<i>Scipione Affricano</i> III,5; vv. 1421-1436)	

Livio conclude l'episodio narrando il dolore di Massinissa che, costretto a consegnare l'amata a Scipione, dopo un accorato lamento, risolve di far avere a Sofonisba il veleno affinché si salvi dalla schiavitù con la morte.

15.

Massinissa mentre ascoltava queste parole non solo arrossì, ma ruppe anche in pianto. Dopo aver affermato che per quanto riguardava lui si considerava a discrezione del generale, lo pregava per quanto le circostanze lo consentissero, di permettergli di assolvere quell'impegno che egli aveva preso senza riflettere, poiché aveva promesso alla donna che non l'avrebbe mai consegnata in potere di alcuno. Turbato, uscì dal pretorio e si ritirò nella sua tenda. Qui, allontanati i testimoni, con profondi sospiri e gemiti, che facilmente chi stava intorno alla tenda poteva udire, passò molto tempo; alla fine, mandato un grido soffocato, chiamò uno dei servi devoti che, secondo la consuetudine del re, teneva in custodia il veleno pronto per tutte le evenienze della sorte e, versatolo in una coppa, gli comandò di portarlo a Sofonisba. Ordinò al servo di annunciare nello stesso tempo alla donna che Massinissa volentieri avrebbe mantenuto il suo primo impegno verso di lei, quello che un marito deve alla moglie, ma, poiché glielo impediva chi aveva potere sopra di lui, egli manteneva il suo secondo impegno, quello di non consegnarla viva nelle mani dei Romani: da sola provvedesse a se stessa, ricordandosi di essere stata figlia di Asdrubale cartaginese e consorte di due re.

Quando il servo giunse recando questo annuncio e con esso la coppa avvelenata, Sofonisba così gli disse: «Accolgo il dono nuziale che non mi dispiace se nulla di meglio un marito può offrire alla moglie; tuttavia, di' a Massinissa che sarei morta meglio se non mi fossi sposata il giorno del mio funerale».

La ferezza delle sue parole non fu maggiore del coraggio col quale prese la tazza; senza batter ciglio bevve il veleno.¹²

Il lieto fine imposto invece da Minato infrange completamente la verità storica: la lettera con la quale Massinissa prescrive la morte all'amata fornisce un efficace strumento drammaturgico¹³ per la complicazione dell'intreccio: lo scritto non raggiunge Sofonisba ma cade per errore nelle mani di Ericlea (III,9) e la tragedia è sventata.

¹² TITO LIVIO, *Storia di Roma*, cit., pp. 367-369.

¹³ P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 191 e sgg.

Relativamente alle ragioni del tradimento di Siface, Livio e Appiano Alessandrino¹⁴ forniscono informazioni decisive. Secondo le fonti, Siface, condotto al campo dei romani, confessa a Scipione di aver tradito l'alleanza con Roma per la pressante influenza di Sofonisba, tenacemente leale al proprio Paese. Minato sceglie invece di non responsabilizzare Sofonisba, vittima, nel dramma, e non cospiratrice (II,8).

Quanto invece all'alleanza tra Scipione e Massinissa, e alla legittimazione dell'unione di quest'ultimo con Sofonisba, Appiano aggiunge alla versione liviana un elemento importante. Mentre secondo Livio le pretese di Massinissa sono da ricondurre esclusivamente a motivi politici (l'alleanza coi romani doveva permettere a Massinissa di riprendere possesso del suo regno, perduto durante la campagna di Spagna) per Appiano le motivazioni sono di carattere privato: prima di partire per la Spagna Asdrubale promette la mano di Sofonisba a Massinissa ma i Cartaginesi, per avere l'appoggio di Siface nella guerra contro i romani, risolvono di dare in sposa Sofonisba al re all'insaputa di Asdrubale e di Massinissa, entrambi impegnati in Iberia.¹⁵

Secondo questa prospettiva le pretese di Massinissa si fanno legittime, poiché intenzionato a riprendersi la giovane ingiustamente sottrattagli.¹⁶ Ecco come Appiano descrive il fatto nel libro iberico:

149 A l'insu d'Asdrubal, Massinissa, franchit de son côté le détroit et, après avoir établi des liens d'amitié avec Scipion, il jura d'être son allié, s'il faisait une expedition en Afrique. Il avait conclu cet accord, en homme d'une fidélité à toute épreuve, pour la raison que voici. 150 La fille d'Asdrubal (le général dont Massinissa était alors le compagnon d'armes) lui avait été promise en mariage. Mais le prince Syphax brûlait d'amour pour cette fille et les Carthaginois, qui jugeaient capital de s'assurer de son appui contre les Romains, lui donnèrent la fille sans s'être informés de rien auprès d'Asdrubal. Quand la chose fût accomplie, Asdrubal s'efforça de la tenir secrète par égard pour Massinissa. Mais celui-ci l'apprit et conclut un accord avec Scipion.¹⁷

La stessa versione Appiano registra nel libro Cartaginese:

X.37 Quant au vaillant peuple des Massyles, leur roi avait un fils, Massinissa, qui avait été élevé et éduqué à Carthage. Comme il joignait à la beauté du corps la noblesse des manières, Asdrubal, fils de Giscon, auquel personne à Carthage ne disputait le premier rang, lui promit la main de sa fille, bien qu'il fût Numide et lui-même Carthaginois. Sitôt les fiançailles, il emmena le jeune homme en Ibérie, où il exerçait le commandement, 38 cependant que Syphax, brûlant d'amour pour la jeune fille, pillait les possessions des Carthaginois et concluait un accord avec Scipion, arrivé d'Ibérie par mer pour le rencontrer : il serait son allié quand celui-ci attaquerait les Carthaginois. 39 Ces derniers, informés de l'intrigue et tenant beaucoup à s'adjoindre Syphax dans leur guerre contre Rome, lui donnèrent la jeune fille en mariage, à l'insu d'Asdrubal et de Massinissa, qui se trouvaient en Ibérie.¹⁸

Simile testimonianza troviamo nella *Biblioteca storica* di Diodoro Siculo :

¹⁴ APPIEN, *Histoire romaine*, a cura di P. Goukowsky (t. II, Livre VI: *L'Ibérie*; t. IV, Livre VIII: *Le livre Africain*), Paris, Les Belles Lettres, 1997-2001. È proprio delle fonti storiche l'intento di esaltare la fortuna militare di Scipione, dalla campagna in Spagna alla battaglia di Zama, concentrandosi su tematiche di carattere militare e strategico, e relegando in secondo piano gli episodi relativi alla vita privata dell'eroe. La vicenda di Massinissa e Sofonisba è dunque narrata nelle sue linee essenziali.

¹⁵ Cfr. Introduzione a J. MAIRET, *La Sophonisbe*, in *Théâtre complet*, I, a cura di G. Forestier, Paris, Champion, 2004, p. 48.

¹⁶ APPIEN, *Histoire romaine*, *L'Ibérie*, cit., pp. 32-33; ID., *Le livre Africain*, cit., pp. 7-12. Si veda anche Introduzione a J. MAIRET, *La Sophonisbe*, cit., e APPIEN ALEXANDRIN, *Des guerres des romains*, livre XI, traduits en françois par feu maistre Claude de Seyssel, Paris, 1569, f. 7^{r-v}, *Extrait d'Appien traitant de L'histoire de Sophonisbe* in appendice a N. DE MONTREUX, *La Sophonisbe: tragédie*, a cura di D. Stone Jr., Genève, Droz, 1976, pp. 25-27.

¹⁷ APPIEN, *Histoire romaine*, *L'Ibérie*, cit., p. 33.

¹⁸ APPIEN, *Histoire romaine*, *Le livre Africain*, cit., pp. 7-8.

Sofonisba, che prima era stata moglie di Massinissa poi di Siface, e finalmente fatta prigioniera di guerra venuta era di nuovo nelle mani di Massinissa, era donna di beltà superba, e con varie arti, ed allettamenti, potea facilmente impetrare qualunque cosa.¹⁹

Da Livio e da Polibio, e da una lunga tradizione che a questi lega Plutarco e Petrarca, Minato attinge poi un argomento particolarmente utile per l'intreccio, ovvero l'episodio in cui è narrato l'incontro di Scipione con una bella fanciulla cartaginese, il nome della quale non è mai menzionato nelle fonti, e che Minato presenta con il nome di Ericlea. Il console si invaghisce della giovinetta ma, avendola saputa promessa al giovane principe dei Celtiberi Luceio, le concede la libertà. Narra Livio a proposito della campagna in Iberia:

Dopo di ciò, fu dai soldati condotta a Scipione una giovane donna ancor vergine, così bella che al suo passaggio attirava sopra di sé gli sguardi di tutti. Scipione le domandò quali fossero la sua patria e i suoi genitori e, fra l'altro, venne a sapere che era fidanzata ad un principe dei Celtiberi, un giovane di nome Allucio. Subito fece chiamare da casa i genitori e il fidanzato, avendo nel frattempo saputo che costui si struggeva d'amore per lei. Appena questi si presentò, Scipione rivolse la parola a lui con maggior premura che non ai genitori. «Io giovane parlo a te che sei giovane» disse «perché tra noi sia minore il riserbo di questa conversazione. Quando la tua fidanzata, fatta prigioniera dai miei soldati, fu da loro condotta dinanzi a me, io seppi quanto tu l'amavi e la sua bellezza me ne dava la prova sicura. Se mi fosse permesso godere dei piaceri della giovinezza, particolarmente di un puro e legittimo amore e se le cure dello stato non occupassero tutto il mio animo, io vorrei essere scusato se amassi intensamente la mia fidanzata; perciò, dal momento che lo posso fare, voglio favorire il tuo amore. La tua fidanzata è stata trattata presso di noi con lo stesso rispetto come se fosse stata presso i tuoi suoceri e suoi genitori; ti è stata riserbata pura ed inviolata, perché tu la possa accogliere come un dono degno di me e di te. Per questo dono chiedo una sola ricompensa, che tu sia amico del popolo romano e, se tu pensi che io sia un uomo retto, quali lo erano, come queste genti hanno già conosciuto, mi padre e mio zio, sappi che anche fra i cittadini romani molti sono simili a noi e che nel mondo di oggi non si può citare alcun popolo che tu meno debba volere nemico a te e ai tuoi o che tu debba preferire amico».²⁰

La versione di Polibio è simile, tuttavia omette il riferimento ad Allucio:

(3) In questa occasione alcuni soldati romani, essendosi imbattuti in una fanciulla nel fiore della giovinezza, che spiccava in bellezza tra le altre donne, e sapendo che a Publio piacevano le donne, andarono da lui conducendo la fanciulla, e gliela presentarono dicendo che era un dono per lui. (4) Egli, colpito e ammirato dalla sua bellezza, disse che se fosse stato un privato cittadino non avrebbe potuto ricevere un dono più gradito di quello, ma, nella sua condizione di generale, nessun dono avrebbe potuto esserlo di meno: (5) con quest'affermazione intendeva dire, secondo me, che talvolta nella vita, nei momenti di riposo e di ozio, circostanze simili offrono ai giovani graditissimi piaceri e distrazioni, ma nei momenti dell'azione sono per chi vi si dedica ostacoli grandissimi, sia nel corpo che nell'animo. (6) Così, espresse ai soldati la sua gratitudine, ma fece chiamare il padre della fanciulla e gliela consegnò subito, e lo invitò a darla in sposa a quello fra i cittadini che preferisse.²¹

Il tema è ripreso in Plutarco. Sappiamo tuttavia che la *Vita di Scipione Africano* di Plutarco di Cheronea, che nelle *Vite parallele* era concepita in coppia con la *Vita di Epaminonda*,²² è andata perduta. Nel 1478 una traduzione latina delle *Vite* di Plutarco è pubblicata a Venezia. Questa include tre libri aggiunti per mano di Donato Acciaiuoli (1429-1478): si tratta delle vite di *Scipione*, *Annibale* e *Carlomagno*. Nel 1564

¹⁹ *Biblioteca storica di Diodoro Siculo volgarizzata dal cav. Compagnoni*, tomo VII, frammenti del libro XXVI, cap. XIV-XVI, Milano, Sonzogno, 1820-1822, pp. 355-356. Anche nel sito:

<http://books.google.it/books?id=HVvAgBCqn8gC&pg=RA1-PA355&clpg=RA1-A355&dq=diodoro+siculo+-+sofonisba&source=bl&ots=i62CwucxMW&sig=OnILMshjiabGN6WAGDZfQvqIQmE&hl=it&ei=m0MeSv3UB83dsgb08rXNCg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1> (28/05/2009).

²⁰ TITO LIVIO, *Storia di Roma*, cit., vol. VI, libro XXVI, 50, pp. 491-493.

²¹ POLIBIO, *Storie*, a cura di D. Musti, X, 19, 3-6, Milano, Rizzoli, 2002, pp. 285-287.

²² Cfr. K. HERBERT, *The Identity of Plutarch's Lost Scipio*, «The American Journal of Philology», LXXVIII, 1957, pp. 83-88 (anche in <<http://www.jstor.org/stable/291992?seq=1>>).

Francesco Sansovino (1521-1586) traduce l'opera di Acciaiuoli e la pubblica a Venezia,²³ favorendone la fruizione.

Così Sansovino narra circa la comparsa della bella cartaginese:

SCIPIONE RENDE UNA FANCIULLA PRIGIONA. UN ESSEMPIO DI GRAN CONTINENZA²⁴

[...] Gli fu condotto innanzi fra gli altri prigionieri una vergine, fra tutte l'altre per bellezza molto meravigliosa, la quale Scipione comandò che si guardasse e conservasse con grandissima cura e diligenza. Poco dopo, havendo trovato ch'ella era sposata a Luceio Principe de Celtiberi, chiamato a sé lo sposo (era costui giovanetto), gliela diede inviolata e incorrotta. Certo che questo atto merita d'esser celebrato dalle lettere, ed esso Scipione è degno di ricorrere il frutto di tanta cortesia e di tanta continenza da tutti gli scrittori. Luceio, ricordevole di cotal beneficio, havendo divulgato tra i suoi popoli, la liberalità, la modestia, e la singolare eccellenza in ogni virtù del Capitano Romano, poco dopo se ne ritornò nel campo di Romani con una grossa banda di cavalli.²⁵

Il *De viris illustribus* del Petrarca, notando il nome del promesso sposo, sembra allacciarsi direttamente a Plutarco:

5 Egli ordinò che venisse preservata la vergine più bella di tutte, promessa sposa di Luceio, capo dei Celtiberi, proprio con tutti gli scrupoli, come sembrava esigere la situazione; fatti venire presso di sé il futuro sposo e i genitori, la restituì senza alcun prezzo al fidanzato come un grande dono, aggiungendovi parole dolci, niente altro con lui pattuendo se non che si convincesse di essere amico del popolo romano e, se credeva che lui fosse un uomo leale e se aveva conosciuto che il padre e lo zio erano stati leali, sapesse che molti a Roma erano simili, proclamando a chiara voce che non ci sarebbe stata sulla terra un'amicizia più desiderabile di quella romana e nessun odio più formidabile. 6 Poi, siccome veniva pregato con insistenza dai genitori perché accettasse in dono quella grande quantità di oro che per il riscatto della figlia essi avevano portato, fattala deporre ai piedi di Luceio, la dette a lui in aggiunta alla dote. E quegli, vinto da quel beneficio e più incline alle lacrime che alle parole per la gioia, se ne andò senza dire altro se non di essere impari a tanti onori, affidando la sua ricompensa agli dei e riempiendo ogni luogo delle lodi e della fama dell'eroe: era apparso con le sembianze di un dio un giovane romano, che era superiore in tutto, nelle armi come nella liberalità e nella mitezza. 7 E dopo pochi giorni, memore del favore ricevuto ritornò con milletrecento cavalieri per rendere omaggio al comandante romano, suscitando negli altri capi iberici il desiderio di imitarlo.²⁶

È ragionevole ipotizzare che Petrarca costituisca l'anello di congiunzione tra Livio-Polibio-Plutarco e Minato.²⁷

²³ F. SANSOVINO, *Delle vite de gli huomini illustri greci, et romani di Plutarcho Cberoneo*, II: *La vita di Scipione Africano*, Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1563-1564, pp. 560-580. Il primo a fornire una traduzione dell'opera di Acciaiuoli è Jacques Amyot nel 1559, che precede quella italiana del Sansovino, datata 1564. Il titolo della traduzione di Sansovino è simile a quello di Amyot. Potrebbe essere dunque una traduzione dello stesso Amyot. Nel 1579 appare a Londra la traduzione inglese di Sir Thomas North. Proprio Polibio potrebbe essere fonte di Plutarco. Sansovino lo cita, sebbene Polibio sfiori appena alcuni dei temi più conosciuti nelle altre fonti, per esempio l'amore tra Sofonisba e Massinissa. Secondo Sansovino: «[...] Scrive Polibio che il Re Siface fu menato nel trionfo, e altri dicono ch'egli morì innanzi che Scipione trionfasse.» (F. SANSOVINO, *La vita di Scipione Africano*, cit., p. 575.) A Jennifer Williams Brown devo la conoscenza dell'opera dell'Acciaiuoli, e per questo sentitamente la ringrazio.

²⁴ Si apportano al testo i seguenti interventi: distinzione v/u, normalizzazione della punteggiatura e degli accenti, sostituzione di & con e/ed, regolarizzazione delle maiuscole e delle minuscole (mantenimento delle maiuscole negli aggettivi a carattere enfatico), mantenimento del nesso -ti-, della -h- etimologica e degli spazi supplementari quale tratto distintivo del capoverso.

²⁵ F. SANSOVINO, *La vita di Scipione Africano*, cit., p. 564.

²⁶ F. PETRARCA, *Publio Cornelio Scipione l'Africano Maggiore*, in *De viris illustribus*, XXI, II, 4-7, a cura di S. Ferrone, Firenze, Le Lettere, 2003, pp. 251-253. Si veda M. AURIGEMMA, *La concezione storica del Petrarca nel primo nucleo del «De viris illustribus»*, nella *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 1983, 5 voll., vol. I, pp. 365-388.

²⁷ Cfr. anche SILIUS ITALICUS, *La guerre punique*, a cura di J. Volpilhac, P. Miniconi e G. Devallet, t. IV, libro XV, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 44. La vicenda di Luceo (Luceio) e della bella vergine cartaginese (Cartagine Nuova in Spagna) tratta da Livio e Plutarco, è ripresa e alterata in *Il Trionfo della continenza considerato Scipione*

La presenza della coppia Luceio-Ericelea è funzionale alla costruzione della seconda trama parallela²⁸ che, insieme al tema dell'amore tormentato di Scipione per Ericlea (parto della fantasia di Minato), consente al drammaturgo l'istituzione di una "seconda coppia d'innamorati"²⁹ assente nelle fonti ma convenzionale alla drammaturgia operistica dell'epoca, in particolare quelli di Minato e Cavalli.

La derivazione di *Scipione Africano* da Livio, Plutarco e Petrarca è confermata dal ricorrere di un tema dibattuto: la natura impura e lasciva dell'amore di Massinissa per la regina.³⁰ Impossibile identificare la pulsione di Massinissa con uno slancio amoroso di tipo edificante, in quanto i numidi avrebbero una tendenza innata alla pura libidine. L'eroe corrotto da amore lascivo, figura peculiare della drammaturgia musicale secentesca,³¹ è in questo caso più che suffragata dalle testimonianze delle fonti antiche:³²

<p>[...] l'animo del vincitore non solo inclinò alla pietà, ma fu acceso d'amore per la prigioniera, per quella <u>tendenza innata nella razza numida, alla passione voluttuosa</u>. Massinissa strinse la destra di Sofonisba consacrando la promessa di fare ciò che ella chiedeva ed entrò nella reggia. (Livio, <i>Storia di Roma</i>, cit., XXX,12)</p>	<p>Queste cose risapute subito da Scipione lo conturbano grandemente. Perché si vedeva chiaro che Siface era stato vinto col favor de Romani e che tutte le cose sue s'appartenevano al giudizio de Romani, onde se Massinissa, senza saputo di Scipione, aveva preso la protezione di Sofonisba, pareva che in un tempo medesimo avesse fatto poco conto dell'Imperio del Capitano e della maestà del popolo Romano. S'aggiungeva a questa colpa la <u>bruttissima causa della libidine</u>, la qual pareva tanto più grave, quanto che la continenza del Capitano Romano era maggiore, la quale Massinissa aveva dinanzi a gli occhi per poter imitare. (Plutarco-Acciaiuoli, cit., <i>La vita di Scipione Africano</i>, p. 574)</p>	<p>E davvero alla mente dell'integerrimo eroe si presentavano molteplici aspetti indegni dei fatti: uno, perché in mezzo al ribollire della guerra considerava cosa orribile e lontanissima dal costume romano che un uomo valoroso e dedito al dovere pensasse alle nozze; un altro, perché in un medesimo giorno essa era stata catturata e, a prima vista, amata e presa in matrimonio e messa sotto la propria protezione nella camera matrimoniale dentro il palazzo del nemico, così che <u>tutto appariva fatto senza un criterio ma per rovinosa libidine</u>; e di tutti gli aspetti indegni il principale era che avesse deciso della prigioniera come di una persona libera senza un ordine del senato e del popolo romano e senza aver chiesto al comandante in capo, così che <u>non si poteva credere alla libidine sola</u>, ma che fosse congiunta alla sfida. (Petrarca, <i>De viris illustribus</i>, cit., XXI, VI, 69)</p>
--	--	---

Africano, dramma per musica da rappresentarsi con gl'intramezzi nel Teatro della Fortuna (Fano 1677). Si vedano i saggi di L. Bianconi, L. Ferretti e F. Agostinelli in *"A vagheggiare Orfeo"*, Festival del Barocco Musicale, saggi e documenti, Fano, Comune di Fano, Assessorato alla Cultura, 1998 (stampa 1999).

²⁸ Prassi comune ai drammi di Minato è articolare l'intreccio intorno a vicende che interessano due distinte coppie di innamorati. Si veda P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 155 e sgg.

²⁹ La prima coppia è chiaramente quella costituita da Massinissa e Sofonisba.

³⁰ La questione è ampiamente trattata in J. BARTUSCHAT, *Sofonisba e Massinissa: Dall'Africa e dal De viris ai Trionfi*, in *Petrarca e i suoi lettori*, a cura di V. Caratozzolo e G. Guntert, Ravenna, Longo, 2000, pp. 109-141, e in I. TOPPANI, *Una regina da ritrovare. Sofonisba e il suo tragico destino*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 1977-78, pp. 561-578.

³¹ Cfr. P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 215; la figura del tiranno lascivo nell'opera del Seicento è argomentata anche in G. MORELLI, *Il filo di Poppea*, cit.

³² Ugualmente si pronuncia il Boccaccio, che così narra circa l'incontro tra Massinissa e la regina di Cirta: «Massinissa, numida anch'esso, e, come tutti i numidi, disposto alla libidine, guardando la bellezza di quel volto implorante, la cui disgrazia aveva aggiunto una dignità nuova e quasi sacra, fu commosso da pietà e travolto dalla passione.» (G. BOCCACCIO, *De mulieribus claris*, LXX. *Sofonisba, regina di Numidia*, in ID. *Tutte le opere*, a cura di V. Zaccaria, vol. X, Milano, Mondadori, 1967, p. 283). Il motivo impressionerà anche il Bandello, secondo il quale «Massinissa essendo giovine e secondo la natura dei numidi molto facile ad irretirsi nei lacci de l'amore, veggendosi tanta beltà innanzi, non si poteva saziare con occhio ingordo e a fiamme amorose pieghevole di rimirlarla e vagheggiarla.» (M. BANDELLO, *Novella XLI. Infelice esito dell'amore del re Masinissa e de la reina Sofonisba sua moglie*, in ID. *Tutte le opere*, a cura di F. Flora, Milano, Mondadori, 1966, pp. 482-495).

Ma se le fonti denunciano le passioni impure come elementi di degrado, il teatro venturo considererà positivo almeno l'effetto del loro superamento, funzionale ad un catartico rinvigorimento etico.

La concezione della natura dell'amore di Massinissa, e perciò della sua indole, è motivo di profonda discordia tra le fonti antiche (storiche) e le fonti medievali-moderne (letterarie): queste ultime tendono a riconoscere l'amore del numida per Sofonisba come sentimento genuino, condizione necessaria per legittimare il lirismo e l'afflato elegiaco che l'opera letteraria divulga.

Il Massinissa di Livio è un audace guerriero, "barbaro", le cui turpi azioni hanno la chiara funzione di gettare buona luce su Scipione e farne risaltare il nobile animo.³³ Si tratterebbe così di una figura funzionale, tutto sommato negativa, un deuteragonista i cui sentimenti non possono che scaturire da natura ignobile.

La biografia di Scipione stesa dal Petrarca nel *De viris illustribus* segue Livio. Consocio di porre mano a un genere storiografico, Petrarca evita di indugiare nel patetico, e lascia il campo ad una brulla voce narrante nella quale l'apoteosi della virtù romana è quasi martellante, e sorprendentemente priva di quelle sfumature psicologiche che riconosciamo invece come elementi distintivi del Petrarca lirico. Anche in questo caso la passione amorosa è "vizio", inteso quale attributo anti-romano: non è dato di concepire l'amore come fonte di virtù poiché forza irrazionale, devastatrice, quando non morbo o follia.

Tale concezione del sentimento amoroso verrà completamente ribaltata negli scritti successivi: nell'*Africa*³⁴ e nei *Trionfi*³⁵ prevarrà infatti l'esaltazione dell'amore con potenzialità trasfiguranti. Sull'esempio del Petrarca lirico i drammaturghi del XVII secolo elaboreranno un'innovativa concezione del sentimento amoroso e del personaggio: il moderno Massinissa è un "uomo nuovo", dotato di anima e spirito elevati, la cui natura contemplativa è impressionabile dalla pura bellezza.

Minato, dal canto suo, si stacca dalla tradizione a sé contemporanea, recupera l'antica concezione del tema e lo affida alle parole di Sofonisba che dubita della natura dell'amore del numida (invero Sofonisba si domanda per quale motivo Massinissa non la consegni a Scipione: se per nobiltà di spirito o perché incline a un amore lascivo; I,15, vv. 503-504). Decidendo di incassare il concetto nella protasi di un periodo ipotetico, accresce nella scena il senso di ambiguità (v. 509). Di che natura sia l'amore di Massinissa non è del tutto chiaro, ma è certo che si dubita circa la sua purezza; il termine "lascivia" è intenzionalmente impiegato nel testo:

MASSANISSA	Pur sei libera almeno d'irne vil prigioniera del trionfante incatenata al carro che pur tanto abborristi, idolo mio.
SOFONISBA	Questi vezzi indecenti, Massanissa, raffrena, che peggiori mi son d'ogni catena.
MASSANISSA	A chi ti lascia, oh dio, libero il piede tu vuoi dunque, scortese, incatenar la lingua? e nel profondo del core agonizante sepellir i sospir d'un'alma amante?
SOFONISBA	Teco stesso arrossisci di celarmi a Scipione, se da grande nol fai. S'a ciò t'induce o magnanimo spirto o nobile pietà, quest'opra è degna d'applauso e gradimento; ma <u>s'il fai per lascivia, è tradimento.</u> (<i>Scipione Affricano</i> I,15; vv. 491-509)

³³ Per l'analogia tra Scipione e il *Pius Aeneas* virgiliano si veda A. CARLINI, *Studio sull'Africa di Francesco Petrarca*, Firenze, Le Monnier, 1902, pp. 133-134.

³⁴ F. PETRARCA, *L'Africa*, in *Poesie latine*, a cura di G. Martellotti ed E. Bianchi, Torino, Einaudi, 1976.

³⁵ F. PETRARCA, *Rime e Trionfi*, a cura di F. Neri, 2^a ed. a cura di E. Bonora, Torino, UTET, 1960.

E ancora così Scipione domanda a Massinissa notizie di Sofonisba:

MASSANISSA Duce sublime.
SCIPIONE E senza Sofonisba
 dinanzi ancor mi vieni?
MASSANISSA Onde poss'io
 trarne contezza mai?
SCIPIONE Pensaci e lo saprai.
MASSANISSA Con le notizie mie già non v'arrivo.
SCIPIONE Un infido, un lascivo,
 cui fiamma indegna amor nel petto infonde,
 empio, a me la nasconde.
 (*Scipione Affricano* III,5; vv. 1421-1428)

La vicenda di Massinissa e Sofonisba ha particolare rilievo negli scritti poetici del “Petarca lirico”, in particolare nell’*Africa* e nel *Trionfo Cupidinis II*.³⁶ In queste ultime opere Petarca si stacca dall’arida enunciazione storiografica per dedicarsi a sondare il vissuto intimo della coppia che appare del tutto trasfigurata.

Oggetto dell’*Africa* (1339-43), poema incompiuto, «opera moderna palesemente ispirata ad un modello classico»,³⁷ è la narrazione della seconda guerra punica. La finalità è evidente: esaltare la gloria della Roma repubblicana, un’apoteosi della storia romana, delle antiche virtù di una Roma quale sede prescelta per accogliere virtù civili, politiche, ma soprattutto valori cristiani. La fonte è ancora Livio, che ora però Petarca reinterpreta: la storia antica è prodromo all’epoca di diffusione del cristianesimo, e il patriottismo e la grandiosità epica sono ora asservite alla celebrazione dei valori cristiani.³⁸ Si tratta insomma di un tentativo di narrare la materia antica, pagana, secondo lo spirito della cristianità medievale,³⁹ in un’opera che assemblerebbe fervori di tipo cristiano a materia già nota. L’*Africa* è percepita a lungo come un poema ibrido, difficile da categorizzare proprio per la sua incompiutezza ed

³⁶ Gli scritti che il Petarca dedica alla vicenda di Scipione sono numerosi. Si veda anche F. PETRARCA, *Rerum memorandarum libri*, a cura di G. Billanovich, Firenze, Sansoni, 1945, pp. 4, 108, 109.

³⁷ I. TOPPANI, *Alla ricerca di un metodo: il tema di Sofonisba nella letteratura occidentale (Petarca e Trissino)*, in «Atti dell’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 1979-80, p. 373.

³⁸ Il poema è stato oggetto di molti studi soprattutto nei primi decenni del Novecento. Tra questi segnalo: A. GIORDANO, *Francesco Petarca e L’Africa*, Fabriano, Gentile, 1890; A. CARLINI, *Studio sull’Africa di Francesco Petarca*, Firenze, Le Monnier, 1902; P. MUSTARD WILFRED, *Petrarch’s Africa*, in «American Journal of Philology», XLII, 1921, pp. 97-121; N. FESTA, *Antichi commenti dell’Africa del Petarca*, in «Rendiconti dell’Accademia nazionale dei Lincei», XXXI, 1922, pp. 161-163; F. PETRARCA, *L’Africa*, edizione critica a cura di N. Festa, Firenze, Sansoni, 1926 (rist. anast., Firenze, Le Lettere, 1998); P. P. GEROSA, *L’Africa del Petarca*, in «Civiltà Cattolica», LVIII, 1927, pp. 426-432; N. FESTA, *A proposito dell’Africa*, in «Cultura», VII, 1927-1928, pp. 168-172, anche in «Atti dell’Accademia degli Arcadi», I, 1927, pp. 3-8; C. CALCATERRA, NICOLA FESTA, «Saggio sull’Africa del Petarca», in «Aevum», II, 3, 1928, pp. 441-444; A. GANDIGLIO, *Appunti sull’Africa edita da Nicola Festa*, in «Giornale storico della Letteratura italiana», XC, 270, 1927, pp. 289-308; N. FESTA, *L’Africa poema della grandezza di Roma nella storia e nella visione profetica di Francesco Petarca*, in «Annali della Cattedra petrarchesca», II, 1931, pp. 3-15; E. CARRARA, *Sulla soglia dell’Africa*, in «Studi romanzi», X, 1931, pp. 5-25; G. MAZZONI, *La vittoria di Roma su L’Africa nel poema del Petarca*, in «Annali della Cattedra petrarchesca», VII, 1937, pp. 3-31; I. COLLI, *Attualità del poema africano del Petarca*, in «Annali dell’Africa italiana», III, 1940, pp. 333-337; G. MARTELOTTI, *Sulla composizione del De viris e dell’Africa*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», X, 1941, pp. 247-262 (rist. in ID., *Scritti petrarcheschi*, a cura di M. Feo e S. Rizzo, Padova, 1983, pp. 3-26). Tra gli studi più recenti *La revisione petrarchesca dell’Africa*, a cura di V. Fera, Messina, Centro di Studi umanistici, 1984, e *Francesco Petarca, l’opera latina: tradizione e fortuna, Atti del XVI Convegno internazionale (Chianciano-Pienza 12-19 luglio 2004)*, a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze, Cesati, 2006.

³⁹ Cfr. M. AURIGEMMA, *La concezione storica del Petarca nel primo nucleo del «De viris illustribus»*, cit. Uniformandosi a un costume caro alla poetica dantesca, Petarca imputa il disastro provocato dalle guerre puniche a tre peccati: invidia, superbia e avarizia. Per questo arcinoto luogo della letteratura si veda D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di T. di Salvo, *Inferno*, canto I, vv. 31-60, e anche canto VI, v. 74, Bologna, Zanichelli, 1985.

il suo carattere sfuggente, e per questo a lungo considerato un tentativo fallito di ricreare un vero e proprio poema epico.⁴⁰ Ne deriva comunque che il tentativo di epicizzare la materia liviana dettato da una visione di matrice cristologica induce il Petrarca a fare dell'eroismo del singolo un *exemplum* della grandezza romana intesa più come simbolo assoluto di virtù che come motivo funzionale ad una prospettiva di tipo politico propagandistico.

Secondo quest'ottica l'episodio di Massinissa e Sofonisba se perde di veridicità storica, acquista in coinvolgimento emotivo.

Proprio con *L'Africa* inizia infatti la fase di liricizzazione della vicenda liviana.⁴¹ In questo senso l'opera del Petrarca assume una funzione di raccordo tra l'età antica-medievale e quella moderna, rinascimentale e barocca. Si stempera progressivamente la concezione dell'inflessibile eroe pagano per esaltare i tratti umani del *magnanimus victor*,⁴² e si valorizza di conseguenza la visione intimistica: il trasporto amoroso non è più follia, ma mezzo per l'elevazione e presupposto per il compiersi del destino tragico.

Petrarca, ispirato da Livio, sviluppa il paradosso del "vincitore vinto dall'amore",⁴³ ma si distacca dalla fonte per il particolare *pathos* che scaturisce dall'opera grazie alla possibile identificazione del lettore con i personaggi.⁴⁴ Se la materia è tratta da Livio, dal punto di vista formale il riferimento è Virgilio, modello indiscusso del Petrarca per ciò che concerne la trattazione epica.⁴⁵ Petrarca drammatizza Livio, ma abbandona l'interesse per la questione politica e si impegna a sondare il mondo affettivo dei personaggi. L'episodio di Massinissa e Sofonisba è allora trapiantato da un contesto di tipo storiografico a uno di tipo letterario, epico-lirico.⁴⁶ Petrarca forgia così un Massinissa dalla personalità più complessa, che si esprime in lunghi monologhi dai quali traspare un lirismo latore di chiari motivi autobiografici.

Il libro quinto dell'*Africa* è dedicato interamente all'incontro tra Massinissa e Sofonisba, e si avvale di una lunga allegoria quale artificio retorico che consente di approfondire facilmente l'analisi dello stato interiore dei personaggi: Massinissa, obbligato da Scipione ad abbandonare la propria sposa, è il poeta-Petrarca, che esprime il tormento d'Amore ricorrendo all'abusata similitudine della tempesta.⁴⁷ Massinissa è il navigatore che soccombe al naufragio:

⁴⁰ Cfr. a proposito G. PIAZZA, *Il poema dell'umanesimo: studio critico sull'Africa di Francesco Petrarca*, Roma, La vita letteraria, 1906. Due sono le posizioni discusse: da una parte il Gaspary che attribuisce il fallimento dell'*Africa* alla mancanza di elementi epici nella fonte (secondo Gaspary la seconda guerra punica non conterrebbe elementi epici), dall'altra il De Sanctis che denuncia la visione limitata che gli studiosi contemporanei, interessati al carattere contemplativo della poesia, hanno del Petrarca come poeta dell'amore.

⁴¹ Petrarca opera alcuni interventi sulla fonte: amplifica il racconto di Livio ed inserisce elementi tipici dell'epopea. Lo stile del poema però implica, a livello diegetico, il ricorso frequente al discorso diretto, al soliloquio e un numero elevato di descrizioni (tra cui spicca il ritratto di Sofonisba), a livello retorico il ricorso alla similitudine per approfondire l'analisi psicologica di Massinissa amante. (J. BARTUSCHAT, *Sofonisba e Massinissa: Dall'Africa e dal De viris ai Trionfi*, cit., pp. 109-141.)

⁴² *L'Africa*, in *Poesie latine*, cit., p. 16.

⁴³ «[...] non in misericordiam modo prolapsus est animus victoris, sed [...] amore captivae victor captus». (TITO LIVIO, *Storia di Roma*, cit., XXX, 12, p. 358).

⁴⁴ Bartuschat conia la definizione di «estetica petrarchesca del pathos» (J. BARTUSCHAT, *Sofonisba e Massinissa: Dall'Africa e dal De viris ai Trionfi*, cit., p. 115). Per il concetto di *Pathosformel* si veda E. H. GOMBRICH, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London, The Warburg Institute, 1970.

⁴⁵ Significativi sono nell'*Africa* i richiami al libro IV e VI dell'*Eneide*. Nell'*Africa* il superamento dell'amore non è però, come nell'*Eneide*, funzionale a motivi politico-patriottici ma riguarda più propriamente la sfera intima, personale, dell'eroe. Sofonisba, similmente alla Didone virgiliana, è emblema della passionalità femminile, l'eroina che antepone l'amore alla ragion di Stato. Nel libro VI dell'*Africa* Petrarca colloca Sofonisba nell'ade: in quanto suicida, Sofonisba è condannata alle oscurità tartaree e vivrà nella selva dei mirti, tra gli amanti infelici. Evidente è l'analogia con il canto V dell'*Inferno* dantesco, in cui la passione di Paolo e Francesca è figura *post mortem* dell'amore tragico (F. PETRARCA, *L'Africa*, cit., libro VI).

⁴⁶ I. TOPPANI, *Alla ricerca di un metodo: il tema di Sofonisba nella letteratura occidentale (Petrarca e Trissino)*, cit., pp. 365-379.

⁴⁷ Per il significato dell'allegoria nell'opera di Petrarca rimando a N. FESTA, *L'Africa poema della grandezza di Roma nella storia e nella visione profetica di Francesco Petrarca*, in «Annali della Cattedra petrarchesca», II, 1931, pp. 3-15.

(170) [...] Come un nocchiero nell'alto del mare, che triste con gli stessi suoi occhi vede davanti a sé gli scogli e le Sirti sabbiose, ma non è capace di volger la prora con l'usata maestria perché sopraffatto dal vento e dalle onde, vinto senza più speranza abbandona all'iniqua fortuna il timone, i remi, le vele grondanti di pioggia, (180) e siede sulla poppa piangendo; così la mente naufraga del re s'abbandona inerte, spinta da flutti e incapace di volgere in qualche altra parte i suoi sforzi. Così egli passò lungo tempo agitato in vari lamenti. Ed ora si vede innanzi il volto splendente della regina, ora rifinge tra sé le voci soavi, i baci ch'ella aveva impressi ai suoi piedi e le dolci strette di mano, e il petto scosso dalle lagrime e come gli occhi piangenti ardessero di dolci faville. Ma in mezzo a queste cure se per caso gli si presentava alla mente il volto diletto del capitano venerando, allora la temeraria speranza volgeva le spalle, (190) e il cuore si calmava domate le fiamme.⁴⁸

Sofonisba, regina dagli eburnei attributi, è madonna Laura, immagine di un amore chimerico. Così la donna appare agli occhi di Massinissa:

(20) [...] Si ergeva candida come neve la fronte, che l'alto Giove avrebbe ammirato e la gelosa sorella temuto assai più d'ogni altra bellezza amata dall'incostante marito. Più fulgide d'oro, tali da offuscare i raggi del sole, le chiome, mosse all'aura leggera, le scendevano sul collo che s'alzava, bianco al pari del latte, con tratto dolce e diritto e si spargevano a coprire le agili spalle – allora, ché altre volte erano annodate, in dolce gara, con fermagli d'oro (30) e avvolte in morbide fogge – sicché leggiadra acconciatura congiungeva il candido al giallo in un misto di colori, cui avrebbero ceduto al confronto vasi d'oro ripieni di latte rappreso o neve perenne colpita dal raggio del sole sereno. E che dire degli occhi ben collocati sotto la fronte, che avrebbero fatto invidia alle dee? [...] (40) Ma ora, bagnati di pianto recente, essi mandavano un dolce splendore, più dolce del solito, come quando due stelle vicine scintillano a gara rugiadoso nel cielo bagnato, al cessare della pioggia notturna. [...] (60) Con tale aspetto, non inferiore ad alcuna dea, la donna si fece incontro al giovane.⁴⁹

E le aggettivazioni abbondano nel momento del compiersi della tragedia:

(600) [...] Non eri tu la candida cerva,⁵⁰ sottratta a forza al marito atterrito, ma poi rapita al nuovo custode per il comando di un iniquo pastore?⁵¹

(640) La candida fronte, ornata tutto intorno d'oro cespito, più augusta dell'umano, starà nascosta in angusta pietra.⁵²

Il piele bianco al pari del latte sulla nera barca dovrà salire affrettando il passo divino, (650) e attraversare il ribollente gorgo del Lete.⁵³

Mentre Livio ci mostra Sofonisba attraverso il racconto di Siface, in Petrarca la regina si esprime in prima persona per divenire così un'eroina a tutto tondo, dedita alle leggi d'Amore. Ma il libro quinto dell'*Africa* è soprattutto il racconto della condizione esistenziale di Petrarca “come Massinissa”, sofferente per l'impossibilità del compiersi dell'amore terreno. Petrarca dà risalto alla vicenda personale, e la descrizione della passione spicca rispetto la narrazione del dissidio morale.

Il lamento di Massinissa nella tenda,⁵⁴ già presente in Livio⁵⁵ e in Plutarco,⁵⁶ è dal Petrarca ampliato fino a occupare più di un terzo del libro.⁵⁷

⁴⁸ F. PETRARCA, *L'Africa*, in *Poesie latine*, cit., p. 27. Per il tema della *navigatio* cfr. RVF sonetto CLXXXIX.

⁴⁹ F. PETRARCA, *L'Africa*, cit., pp. 17-21.

⁵⁰ Cfr. RVF sonetto CXC.

⁵¹ F. PETRARCA, *L'Africa*, cit., p. 51.

⁵² F. PETRARCA, *L'Africa*, cit., p. 53.

⁵³ F. PETRARCA, *L'Africa*, cit., p. 53.

⁵⁴ F. PETRARCA, *L'Africa*, cit., pp. 43-47.

⁵⁵ TITO LIVIO, *Storia di Roma*, cit., XXX,15.

⁵⁶ F. SANSONOVINO, *La vita di Scipione Africano*, cit., pp. 573-574.

⁵⁷ «[...] Lasciò queste voci incompiute spegnersi tra i singhiozzi in un roco mormorio e si ritrasse nella tenda, (450) mesto lo sguardo ed il volto, battendosi il petto con le mani. Così il reo, quando ha udito la sentenza che lo condanna a morte e la voce della tromba risuonare gravemente nunzia del fato, trema impaurito e un pallor cereo gli copre il volto; [...] Se il tuo cuore è aspro di dura selce, e il petto di rigido diamante, o Scipione, che cosa hai creduto ch'io avessi in comune con la crudeltà romana? Perché mandi in rovina così un amico che aveva meritato

Massinissa, “vincitore vinto” da Amore,⁵⁸ che nell’*Africa* soccombe annientato dall’inflexibilità di Scipione, si riscatta nei *Trionfi*: nel *Triumphus Cupidinis II*⁵⁹ i “vinti d’amore” sfilano in corteo davanti agli occhi del poeta e prendono parola confidando a questi l’amarezza della loro condizione esistenziale. La passione amorosa, ora intesa come vera e propria battaglia, offre al poeta la possibilità di «sviluppare una fenomenologia delle passioni, e di raffigurarla in termini di conflitto e superamento».⁶⁰

Massinissa partecipa di un duplice trionfo: vinto d’Amore, è costretto da Scipione a vincere la propria passione, elevando in questo modo il proprio animo a un livello superiore.⁶¹

Così Petrarca poeta, non più *alter ego* dell’eroe, “si decentra” e narra l’incontro con i due sfortunati amanti. Il momento è articolato in due sezioni: la prima è riferibile al dialogo tra il poeta e Massinissa, la seconda all’incontro tra Petrarca e Sofonisba. Pleonastico rilevare l’affinità con il modello dantesco, in particolare con il canto quinto dell’*Inferno*⁶² e la vicenda di Paolo e Francesca, alla quale certamente il Petrarca s’ispira.⁶³

Il *Triumphus Cupidinis II*, analogamente al quinto canto dell’*Inferno* dantesco, fa poesia di un amore illecito. È evidente tuttavia che Petrarca giudichi la passione illegittima con un metro ben diverso da quello di Dante. La natura del conflitto interiore di Massinissa muove il poeta alla condiscendenza, e la

di meglio? La vita mia ti è molesta. (470) Quante ferite sofferi in questo petto, per morire adesso d’amore, perché l’animo triste si struggesse in lagrime e sospiri! Nessuna morte è meno degna di un uomo. Ma più non mi è dato. – Così disse e ruggendo innalzò alle stelle grida orrende di dolore, che le schiere tutto intorno udirono per largo tratto e ne rimasero turbate le coorti. [...] (510) In lagrime, non sapendo a quali arti rivolgersi, quali dei invocare, con quali preghiere allentare i neri fili delle Parche e il destino dell’amica diletta. Ed ora vorrebbe involarsi con la cara consorte lasciandosi indietro, con una flotta improvvisata, le Colonne d’Ercole, e tentare la fama delle Isole Fortunate; ora per la via più dritta penetrare nelle mura dell’alta Cartagine e correre ai vecchi amici, piangente e con la dolce sposa, per chiedere umilmente perdono, e i lacci per sé, (520) e gli strumenti di morte apprestati con rapida mano, e stringere tristi nodi e con l’aiuto della morte por fine a tanti dolori. Spesso gli corse la mano alla spada: la vergogna soltanto lo distolse dal proposito, non la paura, non il trepido amore di una vita ormai vedova; temendo di macchiare la sua fama con una colpa non cancellabile, trattenne l’elsa della spada e allentò l’intenzione dell’animo. E poi si rivolta nel letto, giacché per tutta la notte amore gl’infuria nell’animo e tristi affanni lacerano il suo cuore; si strugge; lo vegliano timore, tristezza, ira, furore. Spesso anche, mentre credeva di stringere piangendo l’amica lontana, (530) diede abbracci al letto e dolci parole.» (F. PETRARCA, *L’Africa*, cit., pp. 43-47).

⁵⁸ Il tema ritornerà nei *Trionfi*. Oltre a J. BARTUSCHAT, *Sofonisba e Massinissa: Dall’Africa e dal De viris ai Trionfi*, cit., si veda S. LONGHI, *Vincitori e vinti. La macchina dei «Trionfi»*, in *La tradizione del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis*, a cura di F. Gavazzoni e G. Gorni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1993, pp. 35-48.

⁵⁹ F. PETRARCA, *Rime e Trionfi*, cit., p. 530. In questo caso il termine Trionfo si carica di una duplice valenza: da una parte il richiamo alla cultura romana, che ne fa il culmine dell’apoteosi guerresca, dall’altro indica la dimensione del superamento della condizione alla quale il Trionfo d’Amore sottopone il “vinto”.

⁶⁰ J. BARTUSCHAT, *Sofonisba e Massinissa: Dall’Africa e dal De viris ai Trionfi*, cit., p. 113. Il torso del tema è già enunciato in TITO LIVIO, *Storia di Roma*, cit., XXX, 14, pp. 6-11, nel momento in cui Scipione tenta di ricondurre Massinissa alla ragione: «Orbene, di nessuna virtù, di quelle che ti hanno fatto desiderare la mia amicizia, io vado tanto superbo quanto del senso della misura e del saper frenare le passioni. Queste doti, o Massinissa, io vorrei che anche tu aggiungessi a tutti gli altri tuoi altissimi pregi. Mi devi credere quando ti dico che la nostra età non è posta in pericolo tanto da nemici armati, quanto dai piaceri del senso che da ogni parte ci assalgono. [...] Cerca di soffocare il desiderio; cerca di non guastare con un solo errore le molte buone doti che possiedi in modo da non distruggere con un fallo sproporzionato alla causa che lo determinerebbe il favore acquistato con tanti meriti tuoi».

⁶¹ In tal senso «la vicenda di Massinissa racchiude pertanto la dialettica del superamento, caratteristica dei Trionfi» J. BARTUSCHAT, *Sofonisba e Massinissa: Dall’Africa e dal De viris ai Trionfi*, cit., p. 113.

⁶² Sul *Triumphus Cupidinis II* si veda C. GIUNTA, *Memoria di Dante nei «Trionfi»*, in «Rivista di Letteratura italiana», XI, 1993, pp. 411-452.

⁶³ L’incontro tra i due sfortunati amanti si legge in F. PETRARCA, *Rime e Trionfi*, cit., *Triumphus Cupidinis II*, pp. 522-526, vv. 1-93, e si articola in due momenti salienti: 1-Il poeta incontra Massinissa. Racconto di Massinissa; 2-Incontro con Sofonisba.

stessa Sofonisba, che nei *Trionfi* non ha parole di biasimo per l'amante,⁶⁴ è garante dell'avvenuto superamento.

Sintomatica poi la scelta di posporre al *Triumphus Cupidinis* il *Triumphus Pudicitiae*, in cui centrale è la figura di Scipione, che sigla la supremazia della continenza sulla passione amorosa.⁶⁵

Petrarca insomma non assume la materia liviana solo quale *auctoritas*, ma come mezzo per narrare la tragicità della passione amorosa che la lirica cortese non era stata in grado di esprimere: egli inaugura un nuovo modo di raccontare l'amore e induce il lettore a confrontarsi con le ambiguità di un sentimento puramente umano.

Non è un caso se la drammaturgia rinascimentale maturerà all'ombra dell'estetica petrarchesca, reinterpretando la materia storica alla luce delle nuove mode, e nuovi generi.⁶⁶

a2. L'età moderna: la tradizione teatrale

È Giangiorgio Trissino a inaugurare una lunga tradizione drammaturgica legata all'infelice vicenda di Massinissa e Sofonisba.⁶⁷ Scritta intorno al 1515, *La Sofonisba* del Trissino è considerata, per la fedeltà alle norme pseudo-aristoteliche, la prima tragedia regolare della letteratura italiana.⁶⁸ I testi dei

⁶⁴ Sofonisba ha nell'*Africa* dure parole: «Anche tu, carissimo sposo, se ancora terrai fede ai patti con lui, sii turbato sempre da tumulti ai confini (760) e costretto a vedere i figli partirsi per morte immatura e i nepoti insozzarsi di mutua strage.» F. PETRARCA, *L'Africa*, cit., pp. 59-61.

⁶⁵ «Era 'l trionfo dove l'onde salse | percoton baia, ch'al tepido verno | giuns'e a man destra in terra ferma salse. | Indi, fra monte Barbaro ed Averno, | l'antichissimo albergo di Sibilla | lassando, se n'andar dritto a Linterno. | In così angusta e solitaria villa | era il grand'uom che d'Affrica s'appella, | perché prima col ferro al vivo aprilla. | Qui de l'ostile onor l'alta novella, | non scemato cogli occhi, a tutti piacque, | e la più casta v'era la più bella; | né 'l trionfo non suo seguire spiacque | a lui che, se credenza non è vana, | sol per trionfi e per imperi nacque.» *Triumphus Pudicitiae*, p. 553, vv. 163-177.

⁶⁶ Per i problemi connessi allo studio della letteratura comparata e alle citazioni letterarie della *Sofonisba* si veda I. TOPPANI, *Alla ricerca di un metodo: il tema di Sofonisba nella letteratura occidentale (Petrarca e Trissino)*, cit.

⁶⁷ La figura di Sofonisba è nota, almeno nell'Italia settentrionale, anche grazie anche all'opera di Galeotto Del Carretto. (Cfr. G. DEL CARRETTO, *La Sofonisba*, in *Li sei contenti e La Sofonisba*, edizione e commento di M. Bregoli-Russo, Madrid, J. P. Turanzas, 1982.) Il Croce riferisce che secondo C. Ricci due tragedie ispirate al tema di Sofonisba anticiperebbero quella Del Carretto, e risalirebbero alla fine del secolo decimoquinto: la prima sarebbe di Iacopo Castellino e la seconda di Eustachio Romano (Roma, B. Zucchetto, 1491) ma di quest'ultima «non sa niente l'Audifredi, nel catalogo degl'incunamboli romani; e, in quanto alla prima, par chiaro che ci debba essere equivoco, perché il Ricci stesso cita del medesimo autore commedie pubblicate sul finire del secolo decimosesto. – Il Quadrio (*Storia e ragione d'ogni poesia*, III, p. I, p. 75) ricorda una *Sofonisba* di Carlo Fiamma, della fine del Cinquecento. Una *Sofonisba tragicomedia rappresentata a Roma nel Collegio Clementino l'anno 1681* (Roma, per il Bussotti, 1681), in prosa mista di versi, è ricordata nell'ALLACCI, *Drammaturgia*. Si veda B. CROCE, *Il tema «Sofonisba»*, nel suo *Problemi di Estetica e contributi alla storia dell'Estetica italiana*, Bari, Laterza, 1954, 5ª ed., p. 77, nota 2. Possibile che la tragedia della quale riferisce il Ricci non fosse una generica *Sofonisba*, come ipotizzato dal Croce, ma l'*Asdrubale*, dramma scritto da Iacopo Castellini (non "Castellino") quarantacinque anni dopo la pubblicazione della *Sofonisba* del Trissino. La tragedia non sarebbe d'argomento sentimentale-amoroso, ma rigorosamente politico. (Cfr. B. CORRIGAN, *Two Renaissance Views of Carthage: Trissino's Sofonisba and Castellini's Asdrubale*, in «Comparative Drama», V, 3, 1971, pp. 193-206.)

⁶⁸ E. CIAMPOLINI, *La prima tragedia regolare della letteratura italiana*, Firenze, Sansoni, 1896; B. CORRIGAN, *Two Renaissance Views of Carthage: Trissino's Sofonisba and Castellini's Asdrubale*, cit., e M. ARIANI, *Tra classicismo e manierismo, il teatro tragico del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1974, pp. 9-113. Numerose ristampe seguono la *princeps* romana del 1524 e testimoniano il successo della tragedia: per i tipi Lodovico Scrittore e Lautitio Perugino 15 ristampe, due vicentine per Janiculo 1529, Perin e Greco 1585, e una genovese (Bellone 1572); a Venezia quattro per i tipi del Giolito 1553, 1562, 1585, 1586, poi Pentio 1530, Bindoni 1549, Lorenzini 1560, Maggio e Salicato 1569, Guglielmo 1576, Salicato 1582, Cavalcalupo 1585, Bocobello 1595. Si veda G. TRISSINO, *La Sofonisba*, in *La Tragedia del Cinquecento*, I, a cura di M. Ariani, Torino, Einaudi, 1977, pp. 14-78. Sulla fortuna di Sofonisba nel teatro di parola, in musica e nelle arti figurative cfr. I. TOPPANI, *Una regina da ritrovare. Sofonisba e il suo tragico destino*, cit., p. 563 testo, e nota 3. Secondo Toppani, grazie alle potenzialità espressive offerte dal testo liviano «[...] il modello della vicenda di Sofonisba diventerà "dinamico", cioè passibile di molteplici riprese in tradizioni letterarie successive». Ivi p. 564.

tragediografi greci e la poetica di Aristotele costituiscono un punto di riferimento per gli autori che nel XVI secolo tentano di creare un teatro tragico moderno in Italia, genere tipico della letteratura alta, atto a trasmettere contenuti elevati e a drammatizzare questioni politiche. E la ragion di Stato, in Trissino, è la colonna portante del dramma. Fonti della *Sofonisba* sono la *Storia di Roma* di Tito Livio e l'*Historia Romana* di Appiano Alessandrino. La scena si apre in Cirta, assediata dai romani. Una novità assoluta rispetto alla tradizione è la comparsa della nutrice di Sofonisba, Erminia, confidente della regina, che funge da “spalla” mentre Sofonisba narra l’antefatto: Asdrubale, dopo aver promesso la figlia a Massinissa, l’ha data in moglie a Siface per farselo alleato. Massinissa ora chiede l’aiuto di Scipione per vendicarsi dell’oltraggio subito. Ottenuto il successo militare, Massinissa accede a palazzo dove incontra Sofonisba. La regina, che teme di essere tratta prigioniera in trionfo a Roma, lo supplica di proteggerla e di risparmiarla dall’umiliazione. Massinissa accondiscende: non la consegnerà ai romani a patto ch’ella accetti di sposarlo. Quando Scipione viene messo al corrente dall’avventatezza del numida non nasconde la propria delusione e lo redarguisce esortandolo a consegnare la prigioniera. Il racconto di una serva chiude la vicenda: Massinissa, volendo mantenere la promessa data all’amata, le invia una coppa di veleno perché possa fuggire la schiavitù con la morte; la regina lo assume e si spegne lentamente tra le ancelle.

Trissino segue la storia di Livio con scrupolo. Da questi trae il tema del contrasto tra passione amorosa e ragion di Stato, mentre come Appiano considera l’argomento erotico secondario rispetto alle vicende militari di Massinissa. Da Appiano Trissino mutua anche il tema del suicidio inteso come protesta contro il dispotismo romano, vero nucleo ideologico della tragedia.

La sequenza degli episodi è derivata da Livio. La tragedia è accuratamente tripartita in ampie sezioni scandite da intermezzi corali. Anche i cambiamenti di scena, seppur impliciti e desumibili dal testo, concorrono a delimitare la ripartizione: 1-Incontro di Sofonisba e Massinissa (vv. 1-691), 2-Dialogo tra Massinissa e Lelio; tra Scipione e Siface; tra Scipione e Massinissa (vv. 692-1477), 3-Morte di Sofonisba (vv. 1478-2103).

La cura per le sezioni dedicate a Sofonisba sono sintomo della centralità assunta dal personaggio:⁶⁹ con Trissino Sofonisba diventa eroina eponima. L’autore coglie così in pieno il senso dell’eredità del Petrarca e inaugura una nuova drammaturgia centrata sull’interesse per il femminile e l’universo emozionale che lo delinea, che andrà ad oscurare in breve l’antico attaccamento al tema militare.

La Sofonisba, insomma, fa scuola: sulla scia di Livio, Trissino delinea alcuni episodi che si consolideranno come veri e propri luoghi topici per le tragedie venturose ispirate allo stesso soggetto. Nella colonna di destra riporto le scene corrispondenti in *Scipione Affricano*. In sintesi:

- | | |
|---|--|
| 1. Preghiera di Sofonisba a Massinissa (vv. 390-420); | <i>Scipione Affricano</i> : I,5 |
| 2. Replica di Massinissa (vv. 423-544); | <i>Scipione Affricano</i> : I,5/6 |
| 3. Dialogo tra Scipione e Siface (il prigioniero confida al console di essere stato spronato al tradimento dalla regina) (vv. 1162-1208); | <i>Scipione Affricano</i> I,18 ⁷⁰ |
| 4. Discorso di Scipione a Massinissa (vv. 1272-1308); | <i>Scipione Affricano</i> I,9; II,4; III,5 |
| 5. Consegnare del veleno (vv. 1569-1608); | <i>Scipione Affricano</i> III,8/9 |
| 6. Morte di Sofonisba (vv. 1609-1914); | <i>Scipione Affricano</i> ----- |
| 7. Dolore di Massinissa (vv. 2027-2037); | <i>Scipione Affricano</i> III,6 |

Lo sguardo dell’umanista coglie una prospettiva che incide profondamente sulla natura del dramma: l’indulgenza concessa agli amanti e l’empatia che scaturisce dalla possibilità di immedesimazione sono indice di un totale superamento del proposito didascalico tramandato dall’antichità. La vicenda di Sofonisba e Massinissa è il pretesto per dare voce all’amore infelice e porre l’accento sui contrasti d’affetto. Massinissa si spoglia definitivamente del ruolo di deuteragonista, il messaggio virtuoso si

⁶⁹ Trissino, rispetto a Petrarca, taglia il lungo monologo di Massinissa (*L’Africa* vv. 534-688) e ne riduce la parte per far risaltare quella di Sofonisba. Petrarca invece riserva a Sofonisba solo la scena della morte (vv. 719-773), così si comporta l’Acciaiuoli.

⁷⁰ Minato non ricorre a un dialogo vero e proprio: Siface denuncia il tradimento di Massinissa tramite una lettera destinata a Scipione.

oscura e la figura dello stesso Scipione perde di spessore: scompare ogni finalità di carattere morale edificante per approfondire l'ambiguità che governa gli umani affetti. Anche Siface, figura di spicco nella tradizione liviana, viene progressivamente accantonato fino a che Jean Mairet, nella sua *Sophonisbe* (1635), deciderà addirittura di toglierlo di scena alla fine del secondo atto, comunicandone il decesso ed eliminando così l'unico ostacolo alla legittimazione dell'unione tra i due amanti.

L'opera di Trissino, tradotta in francese da Mellin de Saint-Gelais e Jacques Amyot⁷¹ (nel 1559 per opera di Saint Gelais e nel 1584 da Claude Mermet), inaugura la fortunata stagione della riscrittura e diffusione della tragedia di Sofonisba in Francia. La figura di Sofonisba è nota, almeno nell'Italia settentrionale, anche grazie all'opera di Galeotto Del Carretto, *La Sofonisba*, scritta intorno al 1502 e stampata a Venezia nel 1546.⁷² Galeotto Del Carretto si cimenta però in un dramma più affine alle forme della sacra rappresentazione che a una tragedia moderna, come quella proposta dal Trissino. Non è possibile escludere che il testo del Carretto fosse stato rappresentato o comunque diffuso in ambito francofono, in ragione dei numerosi viaggi compiuti dall'autore in quelle terre.⁷³ Fatto sta che il soggetto in questione ha in territorio francese gran fortuna.⁷⁴ Tra gli autori più noti sono Nicolas de Montreux (1601),⁷⁵ Antoine de Montchrestien (1604),⁷⁶ Jean Mairet (1635)⁷⁷ e Pierre Corneille (1663).⁷⁸ Montreux, che dal 1591 gode della protezione del duca di Mercoer governatore di Bretagna, dà alla luce la sua *Sophonisbe* in un clima favorito dalla protezione della nobiltà francese.

⁷¹ L. ZILLI, *Mellin de Saint-Gelais, Jacques Amyot e un manoscritto della tragedia Sophonisba*, in «Studi di Letteratura francese», XVII, 1990, pp. 7-29.

⁷² G. DEL CARRETTO, *La Sofonisba*, cit., pp. 30-31.

⁷³ I marchesi Del Carretto sono originari del Monferrato. Galeotto è ambasciatore a Mantova, ha contatti con gli Estensi (in particolare con Isabella d'Este) e sarà più volte in Francia. La materia della tragedia è articolata in 48 parti, cori compresi. Manca la scansione in atti e in scene. Le fonti sono Livio, Petrarca, e Boccaccio (*De Claris Mulieribus*). All'eroina eponima è però riservata ben poca parte, ed entra in scena solo dopo la metà della tragedia. Il dramma in ottava rima, è scandito in sezioni convenzionali: prologo, protasi, epitesi e catastrofe. Nell'ultima sezione, l'intervento del coro è articolato in base ad una struttura a "botta e risposta" che induce gli studiosi a ipotizzare un'esecuzione cantata. Si veda G. DEL CARRETTO, *La Sofonisba*, cit., p. 48.

⁷⁴ A. ANDRAE, *Sophonisbe in der französische Tragödie*, Oppeln-Leipzig, Franck, 1891; B. CROCE, *Il tema «Sofonisba»*, nel suo *Problemi di Estetica e contributi alla storia dell'Estetica italiana*, Bari, Laterza, 1954, 5ª ed., pp. 77-83; M. E. RAFFI, *Sophonisba da Saint-Gelais a Corneille o la ricerca del luogo tragico*, in «Studi di Letteratura Francese», V, 1979, pp. 86-117; C. RICCI, *Sophonisbe dans la tragédie classique italienne et française*, Torino, Paravia, 1904; A. DUROUX, *Les Formes de la tragédie française de 1550 à 1640. La leçon de réécriture*, tesi dottorale, Université Paris IV, 2001; C. DELMAS, *Les Sophonisbes et le renouveau de la tragédie en France*, in «XVIIe siècle», LII, 208, 3, 2000, pp. 443-464 (anche in *Mythe et Histoire dans le Théâtre classique. Hommage à Christian Delmas*, a cura di F. Népote-Desmarres e J.-Ph. Groperrin, Toulouse, Littérature classiques, 2002). In area anglosassone il soggetto viene riproposto da John Marston. Si vedano inoltre: P. URE, *John Marston's Sophonisba: A Reconsideration*, in «Durham University Journal», New Series, X, 1949, pp. 75-92; J. MARSTON, *Una donna meravigliosa ossia La tragedia di Sofonisba*, a cura di N. Rocco-Bergera, Trieste, La Editoriale libraria, 1956; W. KEMP, *John Marston's "The Wonder of Women or The Tragedy of Sophonisba": a Critical Edition*, New York, Garland, 1979; H. GARLICK, *Two Aspects of John Marston's Sophonisba*, in «Parergon. Bulletin of the Australian and New Zeland Association for the Medieval and Renaissance Studies», Canberra, Australia, XXVII, 1980, pp. 39-41; M. WEST, e M. THORSEN, *Observation on the Text of Marston's Sophonisba*, in «Anglia: Zeitschrift für Englische Philologie», XCVIII, 1980, pp. 348-356; J. CHAUCHAIX, *Mythe et histoire dans la Sophonisbe de J. Marston*, in *Mythe et histoire*, a cura di M. T. Jones-Davies, Parigi, Touzot, 1984, pp. 127-146; ID., *Visage de femmes dans la Sophonisbe de J. Marston*, in *Visages de la féminité*, a cura di A. J. Bullier e J. M. Racault, St-Denis, Univ. de Réunion, 1984, pp. 41-56.

⁷⁵ La data tra parentesi riferisce all'anno della pubblicazione dell'opera. Si fa riferimento l'edizione moderna: N. MONTREUX, *La Sophonisbe: tragédie*, a cura di D. Stone Jr., Genève, Droz, 1976.

⁷⁶ A. DE MONTCHRESTIEN, *La Carthaginoise ou la liberté*, in *Les Tragédies de Montchrestien*, a cura di L. Petit de Julleville, Paris, E. Plon, Nourrit et C^{ie}, 1891 (nouvelle ed. d'après l'ed. de 1604). Una prima versione del dramma, intitolata *Sophonisbe*, risale al 1596.

⁷⁷ J. MAIRET, *La Sophonisbe*, in *Théâtre complet*, I, a cura di G. Forestier, Paris, Champion, 2004.

⁷⁸ P. CORNEILLE, *Sophonisbe*, in *Œuvres complètes*, III, a cura di G. Couton, Paris, Gallimard, 1987, pp. 386-446.

Anche Montreux sembra aver guardato all'opera di Appiano e di Plutarco. Enunciato l'*Argomento*, l'autore cita i due storici quali biografi di Scipione. Non c'è ragione di escludere che Montreux conoscesse anche i testi di Livio e di Trissino.

Quanto alle tematiche adottate è possibile ipotizzare che due tradizioni differenti tramandino la materia riferita: a un primo filone appartenerebbero Livio, Trissino, Montchrestien, Mairet e Corneille; capostipite del secondo filone è Plutarco (insieme ad Appiano), fonte d'ispirazione per Montreux.

Schematicamente:

1-Livio → Trissino → Montchrestien → Mairet (→ Corneille)	Prevale la questione sentimentale (eccetto Livio), anche se talvolta vista in funzione della ragion di stato
2-Plutarco → Appiano → Montreux	Prevale la questione politica

Non diversamente dal Trissino il Montchrestien fin dalla prima scena ci catapulta *in medias res*: l'angoscia di Sofonisba crea un esordio d'effetto. La regina incontra poi Massinissa il quale, come tramandano le fonti, promette di proteggerla dai romani e la sposa. Lelio condanna le azioni di Massinissa, che rifiuta di riconoscere il diritto romano su Sofonisba. A cospetto di Scipione, Siface confessa di aver tradito Roma a causa delle insistenze della consorte fedele agli interessi del proprio Paese. Siface avverte il console che le stesse capacità seduttive impiegate da Sofonisba per indurlo al tradimento potranno corrompere anche Massinissa, e persuaderlo a tradire Scipione a sua volta. Convinto, Scipione obbliga Massinissa ad abbandonare l'amata. Massinissa obbedisce e ordina che venga consegnato a Sofonisba del veleno che possa aiutarla a morire e a salvarsi così dalla schiavitù romana. In questo modo il Montchrestien termina il dramma, piuttosto similmente alla *pièce* del Trissino, si direbbe, se non per un particolare: Trissino decide in ultimo di fare ricomparire Massinissa, pentito, intenzionato a salvare la regina ma, avendone appresa la morte, si assicura che Sofonisba abbia degne esequie.

Nelle versioni di Plutarco, Appiano e Montreux l'intrigo è semplificato per la minore ingerenza dei personaggi secondari nella vicenda. Come Appiano Montreux suppone che un fidanzamento tra Massinissa e Sofonisba precedesse il matrimonio di quest'ultima con Siface,⁷⁹ e segue invece Plutarco per quanto concerne l'epilogo: nella versione data da Appiano è lo stesso Massinissa a consegnare il veleno,⁸⁰ in quella di Plutarco il veleno è fatto consegnare.⁸¹

Tra le versioni di Trissino, Montreux e Montchrestien emergono notevoli differenze.⁸²

Innovando rispetto al Trissino, Montchrestien (e poi Mairet, che al Montchrestien si ispira) fa della passione amorosa un eccesso che travalica ogni possibile tentativo di razionalizzazione: l'autore si concentra su Massinissa e scandaglia la sue risposte emotive alla fatale imposizione. Cirta è presa e Siface è fatto prigioniero (I). Sebbene Sofonisba si dimostri fedele a Siface, Massinissa riesce a farla sua sposa: il matrimonio con Massinissa è per Sofonisba un'unione imposta ch'ella soffre come un'ulteriore forma di schiavitù. Massinissa riuscirà a conquistare il suo amore soltanto promettendole di salvaguardare la sua libertà, il suo onore, e assicurandole che mai sarà consegnata ai romani (II).

Diversamente dal Montchrestien, Montreux non si concentra tanto sul tema amoroso quanto sul motivo politico-strategico che da questo deriva: Massinissa intende infatti far sollevare la Numidia contro i romani, e così trattenere Sofonisba. Privilegiare la questione politico-patriottica non sembra una ragione che giustifichi una trovata del Montreux poco efficace, ovvero la decisione di evitare per tutto il dramma un incontro *vis à vis* tra i due amanti.⁸³

⁷⁹ N. MONTREUX, *La Sophonisbe*, cit., atto III.

⁸⁰ APPIEN, *Histoire romaine, Le livre Africain*, cit., p. 21.

⁸¹ F. SANSONOVINO, *La vita di Scipione Africano*, cit., p. 574.

⁸² A. DE MONTCHRESTIEN, *La Carthaginoise ou la liberté*, cit., p. 129.

⁸³ A. ANDRAE, *Sophonisbe in der französische Tragödie*, cit., p. 11.

La struttura del dramma è geometricamente scandita; ogni atto (eccetto il quinto) si articola seguendo lo stesso schema: lunghe tirate introducono un'estesa *sticomitia*, seguita a sua volta da una tirata più corta. Questo tipo di reiterazione morfologica dota ogni atto di una conchiusa autonomia, e ne fa un piccolo dramma a sé stante il cui tratto distintivo è la centralità assunta proprio dalla *sticomitia*.

Che Montreux dia ampio spazio alla figura di Siface⁸⁴ e releghi in secondo piano la vicenda sentimentale di Massinissa e Sofonisba è chiaro sintomo della sua attenzione per la questione politica, che mette al bando ogni indugio di tipo lacrimevole.⁸⁵ Il dramma offre infatti possibilità di digressione verso dibattiti circa motivi politici e religiosi: i conflitti tra i sovrani africani e la repubblica romana offrono il pretesto per avanzare riflessioni sul governo monarchico (vv. 2114-2174). A Siface spetta un ruolo di primo piano: vittima del rovesciamento della Fortuna, della mutevolezza della sorte, la sua figura incarna uno dei timori più rappresentativi del secolo decimosettimo.

Se la geometria del dramma, il particolare rilievo conferito a questioni di tipo politico e conseguente disinteresse per la vicenda sentimentale fanno dell'opera di Montreux una tragedia sobria e moderata, un pretesto per un dibattito di tipo politico, con Montchrestien e Mairet torna in primo piano il tema erotico-sentimentale,⁸⁶ già dominante nel Petrarca lirico.

Del capitale apporto dell'*Africa* del Petrarca s'è già detto; il quinto libro costituisce un'*amplificatio* in chiave lirica del motivo dell'incontro tra i due amanti.

È allora possibile integrare lo schema:

1-Livio → Trissino → Livio → Petrarca →	Montchrestien → Mairet (→ Corneille)
2-Plutarco → Appiano → Montreux	

Fino ai primi anni del secolo XVII la figura di Sofonisba non riscuote presso i letterati grande simpatia poiché la vicenda di cui è protagonista pone notevoli problemi sul piano morale; di qui la scelta di penalizzare in scena la rappresentazione delle passioni. Se l'atto estremo della regina è tollerato quale trovata necessaria al compiersi della tragedia, e perciò garante dello *status* del genere letterario, l'adulterio è per la società cristiana una questione spinosa.⁸⁷ L'infedeltà coniugale⁸⁸ è problema scottante tanto che Mairet non si fa scrupolo di infrangere la versione fornita dalle fonti e recide il problema alla radice decretando la morte di Siface alla fine del secondo atto in modo da legittimare l'unione tra Massinissa e la vedova di Cirta. La drasticità di Mairet è però anche sigla dell'unicità del suo dramma.

Da parte sua Minato, pronto a infrangere la versione tramandata dalle fonti, accoglie il tema della fedeltà muliebre e ne fa un valido strumento drammaturgico; la sua Sofonisba è casta e, pur ammettendo di essere sensibile al fascino di Massinissa, non cede alle sue lusinghe.⁸⁹ La trovata di non troncarsi sul nascere le speranze di Massinissa è efficace: offre al dramma non solo la possibilità di ulteriori sviluppi (l'azione è portata avanti sfruttando il tema del rifiuto di Massinissa da parte di

⁸⁴ C. RICCI, *Sophonisbe dans la tragédie classique italienne et française*, Torino, Paravia, 1904.

⁸⁵ Probabilmente si tratta di un'altra mutuazione da Appiano, il quale non sembra alludere a scene d'amore tra Sofonisba e Massinissa, come pure poco peso vi dà Plutarco.

⁸⁶ Fonte preferenziale è il *De claris mulieribus* del Boccaccio (1360) che, ispirandosi dichiaratamente all'analoga opera che il Petrarca dedica agli uomini illustri, inaugura la tradizione della "galleria delle donne forti". Si veda a proposito G. DE SCUDERY, *Les femmes illustres ou les harangues héroïques*, Paris, A. de Sommerville e A. Courbe, 1644, e A. DUFOUR, *Les vies des femmes célèbres*, del 1504 (Genève, Minard, 1970).

⁸⁷ Solo Petrarca sembra interessarsi alla Sofonisba suicida piuttosto che a quella adultera: dopo la morte la regina è collocata nell'Ade (Cfr. *L'Africa*, libro VI).

⁸⁸ S'è già detto che per Appiano l'unione tra Sofonisba e Massinissa è legittimo in quanto approvato prima che si decretasse il matrimonio con Siface.

⁸⁹ *Scipione Africano*, I,6, v. 145 e sgg.

Sofonisba) ma dota la vicenda di un senso d'ambiguità dal valore al contempo funzionale ed esornativo: l'indugio nella scelta è un vezzo che destabilizza e sorprende le aspettative di un pubblico al quale la vicenda è già nota. Il perdono e la libertà che infine Scipione concede alla coppia Siface-Sofonisba è conforme alle convenzioni drammaturgiche del tempo e non significa adesione a una morale di tipo comune. L'eventualità del tradimento (che alla fine a ben vedere mai si consuma) è un espediente che Minato sfrutta per tenere viva l'attenzione del pubblico.

In questo senso il potere seduttivo di Sofonisba gioca un ruolo di primo piano: una dote che anche Montchrestien e Mairet considerano ingrediente essenziale per ottenere i favori del numida.⁹⁰ Se è vero che la strumentalizzazione della bellezza da parte della regina annienterebbe il *topos* petrarchesco, vero pur è che l'ambiguità del carattere non consente di dare interpretazioni univoche; anche Massinissa dal canto suo è contraddittorio, e giustifica la propria debolezza dichiarandosi affetto dal morbo d'amore.⁹¹

Montchrestien e Mairet presentano tematiche analoghe (in ragione della derivazione del secondo dal primo) ma Mairet si distingue per aver concepito una struttura più ricca e retoricamente più efficace. Nella prima metà del dramma Montchrestien propone un andamento di tipo "ascendente": una situazione critica muove verso la propria risoluzione (l'unione tra i due amanti, s'intende, è precaria), mentre dalla seconda metà del dramma la direzione del cambiamento mostra un andamento "discendente" verso la definitiva catastrofe. All'inizio del terzo atto avviene una sorta di ribaltamento:

I-II	III	IV-V
Sofferenza → Gioia	/	Gioia → Sofferenza

Mairet adatta la versione di Montchrestien introducendo elementi innovativi. Oltre alla prematura morte di Siface, Mairet decreta, al termine del dramma, anche il decesso di Massinissa. La morte di Massinissa costituisce il compiersi della completa catastrofe, che fa della *Sophonisbe* una tragedia in piena regola.

La scomparsa di Siface assolve a una doppia funzione poiché permette al contempo sia la soluzione del dilemma morale sia un rinnovamento dell'impostazione della struttura drammaturgica, in quanto la sua definitiva uscita di scena alla fine del secondo atto, consente di collocare l'incontro tra i due amanti in posizione centrale, all'apertura del terzo atto.⁹² Se si integra lo schema sopra riportato, ne risulta una costruzione di tipo chiasmico:

I-II	III	IV-V
Sofferenza → Gioia	Notte d'amore	Gioia → Sofferenza

La scena dell'incontro tra i due amanti diviene così il cuore della pièce.⁹³ La scena si fonda su una contaminazione tra Trissino e Montschrestien. Da Trissino assume la dimensione retorica, dal Montchrestien la natura lirica del dialogo. Mairet fa precedere l'incontro dei due amanti da una scena in cui Sofonisba dichiara l'intenzione di sedurre il numida, e pronuncia un "voto all'amore".⁹⁴ In questa sua volontà di salvezza la Sofonisba di Corneille⁹⁵ sembra ancor più tenace. L'amore che la lega alla patria valica sia il sentimento per Massinissa sia la fedeltà verso il consorte Siface. Sofonisba accondiscende al matrimonio con il numida solo in quanto unica soluzione per sottrarsi alla schiavitù

⁹⁰ A. DE MONTCHRESTIEN, *La Carthaginoise ou la liberté*, cit., I, p. 125; J. MAIRET, *La Sophonisbe*, cit., II, p. 135.

⁹¹ J. MAIRET, *La Sophonisbe*, cit., V, p. 176, v. 1400 e sgg.

⁹² Si aggiunga che la prematura morte di Siface rende impossibile il dialogo tra questi e Scipione, sempre riportato nelle fonti.

⁹³ È la Grande scena dell'innamoramento. Alla scena centrale in cui Sofonisba abbraccia le ginocchia di Massinissa, Mairet fa precedere un dialogo tra i due che elogiano le rispettive virtù e commentano la nascita dell'amore. Mairet ripropone l'ossimoro petrarchesco del "vincitore vinto" che supplica la mano della prigioniera, vincitrice.

⁹⁴ J. MAIRET, *La Sophonisbe*, cit., III,3, p. 143, vv. 739-744.

⁹⁵ P. CORNEILLE, *Sophonisbe*, cit. La ragion di Stato per Corneille è motivo dominante nel dramma.

dei romani.⁹⁶ Il debole Massinissa accetta. Ma il tema amoroso non domina; basti considerare che l'incontro tra i due amanti, episodio centrale per Mairet, in Corneille è semplicemente narrato da un personaggio: la regina Éryxe.⁹⁷

Ecco per ogni dramma, una sinossi dettagliata:

GIAN GIORGIO TRISSINO

La Sofonisba

SOFONISBA
ERMINIA
CORO DI DONNE CIRTENSI
UN FAMIGLIO DI SIFACE
UN MESSO
MASSINISSA
LELIO
UN ALTRO MESSO
CATONE
SCIPIONE
SIFACE
UN FAMIGLIO DI SOFONISBA
UNA SERVA DI SOFONISBA

Prima parte (vv 1-691).

Sofonisba lamenta con Erminia la sconfitta del proprio Paese. (Rammenta ad Erminia il destino della sfortunata Didone.) La miseria di Cartagine è causa dell'avvento dei romani. Racconto dell'antefatto. La regina narra un sogno fatto all'alba: in una selva oscura alcuni pastori legano Siface ad un albero e Sofonisba prega un pastore di lasciarlo libero; questo le tende le braccia e la trae in una caverna affinché non rimanga ferita lei stessa (mi sembra evidente che si tratti di Massinissa).

Coro. Un famiglia è messaggero dal campo di battaglia. Sofonisba scopre così che Siface è stato fatto prigioniero; lei stessa è determinata a non cadere nelle mani del nemico. Un messo consiglia la fuga: Massinissa vuole mettere il paese a ferro e fuoco.

PREGHIERA DI SOFONISBA (vv. 390-420). La regina prega Massinissa di non consegnarla ai romani ma questi non può promettere di metterla in salvo perché è sottoposto alle loro leggi. Sofonisba allora lo supplica: cade ai suoi piedi e abbraccia sue ginocchia. Davanti a tanto slancio Massinissa cede e promette alla regina che mai sarà consegnata a Roma.

Coro.

Seconda parte (vv. 692-1477).

Un messo riferisce a Lelio che Massinissa è in compagnia di Sofonisba, sposata in gran segreto quello stesso giorno. Massinissa ostenta il proprio diritto su Sofonisba che, prima di esser sposa di Siface, era stata a lui promessa. Il messo narra le nozze con dovizia di dettagli. Lelio intuisce che Massinissa è caduto, il suo intelletto è offuscato: rifiuta di consegnare Sofonisba a Roma. Lelio è certo che, così facendo, Massinissa si attirerà l'odio dei romani. Catone giunge a sedare la discussione: sarà Scipione a decidere della sorte della regina. Per Massinissa schierarsi contro i romani equivarrebbe alla completa disfatta.

SIFACE COMPARE INNANZI A SCIPIONE. MONOLOGO DI SCIPIONE (VV. 1162-1174) Meditazione sulla caduta degli uomini potenti: Siface ne è un visibile esempio. La Fortuna è instabile, la durata della vita incerta. Catone presenta a Scipione i prigionieri.

DIALOGO SCIPIONE-SIFACE. Il re narra a Scipione che causa della sua diserzione è la regina Sofonisba, presa ora da Massinissa. Catone rassicura Scipione: sembra che Massinissa sia disposto ad accondiscendere alle decisioni del console.

SCIPIONE PARLA A MASSINISSA (vv. 1272-1308). Il console redarguisce Massinissa: occorre frenare gli eccessi delle passioni, solo così si fa acquisto della vera gloria. Le motivazioni addotte da Massinissa sono fragili: se Sofonisba in passato gli fu promessa, mai però gli era stata data in sposa, per questo le sue richieste non possono essere accettate. Si consulterà il Senato.

Massinissa giura di non consegnare la regina viva ai romani.

Terza parte (vv. 1478-2101).

Dialogo tra il coro e una serva di Sofonisba. La regina si prepara a morire. Massinissa le ha fatto portare del veleno. Sofonisba si ritira nelle sue stanze e assume il veleno "senza gittare lacrima o sospiro" (v. 1637). Parla alle donne presenti (rivolge lo sguardo al proprio letto: letto nuziale/ letto di morte). Abbraccia e consola il figlio; Sofonisba è serena e lo affida

⁹⁶ P. CORNEILLE, *Sophonisbe*, cit., II,4, pp. 408-409, vv. 675-699.

⁹⁷ P. CORNEILLE, *Sophonisbe*, cit., II,1, pp. 400-401.

alla fedele Erminia. Massinissa lamenta la crudeltà della sorte: esprime il desiderio di toccare il cadavere dell'amata ma si ritrae poiché non intende macchiare nuovamente le carni immacolate della regina. Si assicura che Sofonisba abbia un degno funerale.

Coro.

GALEOTTO DEL CARRETTO

La Sofonisba

Prologo (in ottava rima).

Argomento (idem).

Massinissa invia alcuni messaggeri a Scipione per stringere alleanza coi romani.

Scipione vuole legarsi a Siface per assicurarsi un alleato contro Asdrubale.

Asdrubale si reca da Siface per convincerlo a non accettare la proposta di Scipione.

Massinissa prega Scipione di accettarlo come alleato.

Scipione e Asdrubale si recano in Africa presso Siface.

Siface accetta la proposta di Scipione ma gli suggerisce di riappacificarsi con Asdrubale. Scipione rifiuta.

Siface invita Scipione a desinare.

Per allontanare Siface da Scipione ad Asdrubale rimane una sola possibilità: dare in moglie a Siface la figlia Sofonisba.

Siface, non appena partito Scipione, tradirà i romani.

Sofonisba induce Siface a rompere l'amicizia coi romani.

Massinissa entra in Cirta e Sofonisba lo prega di non consegnarla ai romani. Massinissa giura di sposarla.

Per questo Lelio rimprovera Massinissa.

Scipione biasima Siface per la sua defezione.

Massinissa è redarguito per l'unione con Sofonisba. Massinissa domanda perdono al console ma è combattuto: come mantenere entrambe le promesse? Risolve di inviare il veleno a Sofonisba.

L'immagine di Sofonisba morente è raccontata in versi sciolti.

Asdrubale lamenta la morte della figlia.

Un nunzio informa Massinissa della morte della regina.

Il coro descrive i funerali di Sofonisba.

NICOLAS DE MONTREUX

La Sophonisbe

SCIPION capo dell'armata romana

SIPHAX re dei Massessuli

LELIUS amico di Scipion

SOPHONISBE regina

NUTRICE

DACEE dama d'onore

MASSINISSE re di Numidia

GELOSSES

MISIPSA

MASSAGER

CORO di soldati romani

CORO di soldati numidi

Atto I

Scipion, Siphax, Lelius, Massinisse.

Scipion rende grazie agli dèi per la vittoria su Cartagine (similitudine tra la vittoria romana e la lotta tra Giove e i Giganti) e medita sugli esiti rovinosi della guerra: le vittime, lo spargimento di sangue, i corpi deceduti. Nessuno può tuttavia impedire il trionfo di Roma. Siphax lamenta la sconfitta che riconosce avvenuta per volontà degli dèi: una volontà inumana che lo riduce in miseria. Scipion si rivolge a Siphax con lealtà: se non avesse rotto il patto coi romani, ora non si troverebbe in difficoltà. La replica di Siphax è prevedibile: la Fortuna governa sia i saggi sia i folli, e la miseria accomuna tutti i mortali. Non è possibile pretendere di conoscere i disegni degli dèi. Scipion allora gli domanda quale potere sia stato tanto grande

da convincerlo a tradire la parola data a Roma. Il re non ha dubbi: colpevole è Sophonisbe, sua consorte, bella d'anima e di corpo (v. 377) e di ammirevole prudenza, che ha sempre molto amato Cartagine ed il suo popolo. Scipion non lo giustifica: era dovere del re non assecondare Sophonisbe, sebbene ella non volesse nient'altro se non il bene della propria patria. Per governare un Paese è necessario governare le proprie passioni, mai sottomettersi alle volontà di una donna, mai vivere nel disonore per compiacere la propria consorte (v. 394). Siphax accusa allora Scipion di non conoscere la natura dell'amore. Ma il console persevera: l'amore per Sophonisbe non giustifica il tradimento compiuto verso i romani: l'amore può portare alla perdizione. Segue una lunga sticomitia; il tema è il significato della virtù. Un altro fatto turba Siphax: Massinisse si è invaghito a sua volta di Sophonisbe, e sta per cedere al suo fascino. Scipion ordina che la regina sia consegnata ai romani. PREGHIERA DI MASSINISSE (v. 499): Massinisse rende grazie agli dèi per la cattura di Siphax, re indegno perché infedele a Roma. Massinisse possiede ora la regina Sophonisbe: promessa sposa che tiene schiavo il suo cuore (v. 546). Coro dei soldati romani: si canta la virtù romana, la giustizia della legge che punisce il vizio. La vittoria è concessa per merito. Il cielo guarda al valore degli uomini.

Atto II

Sophonisbe, Nutrice, Dacee, Siphax.

Pianto di Sophonisbe. Più duro di ogni perdita è essere costretti a sopravvivere alla sconfitta, sopravvivere alla morte della propria patria. ELOGIO A CARTAGINE caduta in rovina. La morte non è che un momento, ma il tormento di Sophonisbe è destinato a non avere fine. La regina non si fida di Massinisse poiché è certa che, dopo averla posseduta, la consegnerà ai romani. La nutrice la incoraggia a non cedere allo sconforto e fa appello al suo senso dell'onore; sa che sposando Massinisse la regina cambierà sposo, ma manterrà il potere: "si riverisce colui che è presente, non colui che è assente". Sophonisbe potrebbe così diventare regina d'Africa. Ma di fronte allo sgomento la ragione è inutile. Sophonisbe teme di cadere schiava dei romani perché sa che Massinisse è sottomesso alle loro leggi. Dacee la incoraggia: non esiste lamento prima della definitiva disfatta. Sophonisbe tentenna: è attratta da Massinisse ma il timore della miseria raffredda l'ardore della passione (v. 990). Tuttavia lo asseconda e accondiscende all'unione per timore di essere consegnata al nemico. Siphax lamenta la perdita della libertà e del suo stato.

Coro di africani: gli dèi non reggono le sorti del mondo perché niente qui sulla terra è della loro stessa divina sostanza. È la Fortuna a disporre della caduta degli Stati.

Atto III

Massinisse, Misipsa, Gelosses.

Lamento di Massinisse. Scipion intima a Massinisse di consegnare Sophonisbe ai romani. Massinisse però considera la regina sua poiché in passato Sophonisbe era stata a lui promessa, prima che Asdrubale decidesse di darla in sposa a Siphax. Massinisse vuole schierarsi contro Roma. Misipsa lo incoraggia e lo sprona a non cedere al dolore. Gelosses avanza generali considerazioni sulla guerra: i romani si servono delle braccia degli africani per ottenere la vittoria; avendo il coraggio di resistere a Roma non potrà più esserci schiavitù (v. 1393). La libertà va difesa così come le tombe dei padri. Massinisse riflette: cos'avrebbe fatto Scipion senza le armi del suo esercito? Sarebbe forse riuscito da solo a piegare la città? Risolve di non rendere la regina ai romani: piuttosto la morte (v. 1450). Inutilmente Misipsa cerca di placare la collera di Massinisse: occorre prudenza perché Roma, come ha avuto il potere di sottomettere Cartagine, potrà privarlo di tutti i suoi beni. Che Massinisse non si opponga al volere degli dèi! (Segue un lungo dibattito sulle strategie da adottare con o contro i romani: se Massinisse si schierasse contro i romani, e quand'anche riuscisse a rovinarli, perderebbe ogni potere. Misipsa lo esorta ad accondiscendere alle richieste di Scipion: il possesso di Sophonisbe non vale la stima del console (v. 1665). Massinisse riflette: il desiderio non deve sopraffare la ragione.

Coro di romani: dibattito sul potere e il diritto; la gloria rende ambiziosi i cuori e dimenticano che la vittoria è una concessione degli dèi.

Atto IV

Scipion, Siphax, Curtius, Sophonisbe.

Scipion teme che, dopo tanta virtù dimostrata, Massinisse si perda nel vizio e che perda l'onore per un amore infame, folle. La bellezza è la peste dei mortali (v. 1799) (Citaz. la figura di Elena traditrice v. 1820). Perseverando nella sua ostinazione Massinisse si attirerà l'odio dei romani: non può negare a Roma la regina.

Lamento di Siphax. Invoca la morte. Invettiva contro Roma. Scipion lo redarguisce aspramente: i re hanno l'obbligo di sperare che la sorte volgerà a loro favore.

Massinisse mantiene la promessa fatta alla regina: non la consegnerà ai romani. Curtius porta a Sophonisbe il veleno con il quale potrà togliersi la vita, veleno che la regina riceve come un dono, come una dolce medicina (v. 2215): riconosce così la fedeltà di Massinisse ed il suo amore.

Atto V

Massinisse, Sophonisbe, Nourrice, Dacee, Lelius, Scipion, Siphax.

Pianto di Massinisse per Sophonisbe. Sophonisbe conquista la vita eterna per mezzo della morte.

È dolce il trapasso nella libertà: il suo corpo nato in Africa non avrà tomba a Roma (v. 2460). Massinisse ha salvaguardato il suo onore (vv. 2487-2490).

Da Dacee si apprende che Sophonisbe è morta. Elogio di Sophonisbe.

Lelius narra a Scipion la morte della regina. (Lelius riassume tutta la vicenda.) Scipion è colpito dal coraggio mostrato da

Sophonisbe.

Pianto di Siphax sul corpo di Sophonisbe. Meditazione sulla caducità della vita.

ANTOINE DE MONTCHRESTIEN

La Carthaginoise ou la liberté

Atto I

Sophonisbe, Nourrice, Messenger.

Sophonisbe medita sulla caducità della vita (metafora della vita come onda del mare tormentata dai venti, v. 1.⁹⁸). Lamenta la cattiva sorte e paventa il destino che la costringerà schiava dei romani, come ora è il suo sposo Siphax. Unica legge certa è l'instabilità delle cose del mondo: l'ambizioso re doveva essere in grado di prevedere il funesto disastro. Ma chi per superbia vuole entrare nel regno dei cieli si rende autore delle proprie sofferenze. L'uomo stesso è perciò causa della propria rovina. La nutrice incoraggia la regina e la invita a non lasciarsi abbattere, a non rinnegare Siphax e ad apprezzare il coraggio con il quale egli fronteggia la catastrofe, perché le avversità vanno contrastate con cuore alto e costante. Tormentarsi è inutile: la sofferenza non restituisce le antiche perdite. Non è facile però confortare Sophonisbe. Turbata, ella narra di aver fatto un sogno profetico. La nutrice ha accenti severi: se si teme che un sogno abbia effetti sulla realtà, allora presto ella perderà coraggio e spirito. Albeggia, Sophonisbe procede nel racconto: un leone libico cerca di trattenerla con zampe enormi, compare poi una bestia mostruosa con sette corna e terrifici occhi fiammeggianti. Esausta ella si lascia cadere ai piedi del leone, che ora sembra accennare un sorriso, le lecca le mani e l'accarezza. L'altra bestia allora avanza pretendendo il bottino del leone. Questo, più debole del mostruoso avversario, languisce, poi, realizzando che non è in grado di proteggere la propria preda, la uccide.

Il messaggero annuncia che Cirta è assediata. Riferisce degli esiti dello scontro armato e avverte che Massinisse è già in marcia per raggiungere il castello.

Coro.

Atto II

Massinisse, Sophonisbe.

Massinisse rende grazie agli dèi per avergli concesso la vittoria. Dopo tante fatiche la Fortuna gli ha restituito trono e gloria. Sophonisbe saluta Massinisse. Il re, ammaliato dalla bellezza della donna, la esorta ad avanzare senza timore le proprie richieste, poiché il vincitore che sottopone il proprio cuore all'ira non è che vassallo di sé stesso.

PREGHIERA DI SOPHONISBE. Sophonisbe consacra la propria devozione al potere di Massinisse. Pur di non cadere nelle mani dei romani la regina è pronta alla morte. Supplica il re affinché egli non la consegni al nemico e aggiunge che, nel momento in cui Siphax verrà a mancare, si augura di cadere nelle mani di un monarca con il quale condividere l'amore per la patria comune. Massinisse cede al fascino della regina, accondiscende alle richieste, la sprona all'ottimismo e le giura fedeltà chiedendola in matrimonio: se sarà sua, ella non potrà cadere in mano nemica. A Sophonisbe non rimane scelta: pur smarrita nell'amarezza di cattivi presagi, ella accetta di condividere con Massinisse la gloria della vittoria.

Coro

Atto III

Megere, Lelie, Massinisse, Sophonisbe, Nourrice.

Megere evoca le potenze infernali a partecipare alla disfatta dell'amore nascente. Declama poi alcuni episodi della guerra e narra della sfortuna di Siphax.

Lelie è sorpreso dalla fiacchezza mostrata da Massinisse nonché dalla perdita della sua abituale tempra. Non volendo irritarlo Lelie opta per un approccio delicato; vede Massinisse triste e a disagio, vincitore eppur vinto, soggiogato dal fascino di una donna nemica. Il re narra di come la regina abbia all'istante conquistato il favore dei suoi soldati ed il suo cuore. Lelie lo rimprovera: ha forse Massinisse perduto la ragione per permettere che una donna lo riduca in prigionia? Che riprenda vigore e raziocinio. Desolato Massinisse riconosce suo malgrado il buon senso del consiglio, ma il proprio cuore è in cenere e sconfitta la volontà. Lelie incalza: se Massinisse non riuscirà a controllare questa insana passione, ogni decisione verrà rimessa nelle mani dell'imperatore (questo il termine impiegato da Montchrestien). Massinisse prega gli dèi affinché Scipion gli si mostri favorevole. Sophonisbe invece, disperata, esprime il desiderio di morire prima che giungano i romani. La nutrice, capace di distacco e ottimismo, la rimprovera: è la paura a portare alla disperazione, la paura a rendere ardua la conquista di un bene che, altrimenti, sarebbe semplice ottenere.

Coro

Atto IV

Scipion, Siphax, Massinisse.

Scipion, soddisfatto delle vittorie ottenute, domanda di Siphax. Questi accusa gli dèi a torto: se è stato sconfitto, egli deve

⁹⁸ La numerazione dei versi è mia.

biasimare solo sé stesso. Il re confida a Scipion di aver tradito Roma per aver ceduto alla volontà dell'affascinante consorte, fedele alla propria patria. Lo avverte che anche Massinisse potrà essere vittima delle arti seduttive della regina, proprio come lo è stato lui. Scipion congeda Siphax e compiange il destino del re.

Il console accoglie Massinisse vittorioso. Siphax è caduto nelle mani dei romani e ora essi attendono che siano condotti al campo anche la consorte, i figli e tutte le ricchezze del re, affinché vengano mostrate in pomposo trionfo a Roma. Le parole di Scipion hanno sapore di minaccia: che Massinisse si guardi bene dal fare uno sgarbo all'alleato, più forte, a non contrariare la volontà del Senato per un amore lascivo. Massinisse deve obbedire. Se il destino di Sophonisbe è deciso, almeno gli sia consentito di mantenere la parola data: che possa permettere alla regina di evitare la schiavitù dandole la morte. Dapprima Scipion è contrario poiché ritiene che la milizia romana non debba macchiarsi con un simile gesto, ma Massinisse assicura che la regina accetterà di darsi morte con propria mano.

Coro

Atto V

Massinisse, Hiempsal, Sophonisbe, Nourrice, Messenger.

LAMENTO DI MASSINISSE alleviato dalle parole consolatorie di Hiempsal.

Coro

Sophonisbe si divide tra timore e speranza, ma giunge Hiempsal a consegnarle il veleno per volontà di Massinisse. I timori della regina erano dunque fondati; ella accetta il veleno come unica soluzione possibile per non perdere la libertà: sarà la morte a renderla libera e immortale.

MORTE DI SOPHONISBE.

PIANTO DELLA NUTRICE.

JEAN MAIRET

La Sophonisbe

SYPHAX	Re della Numidia
PHILON	generale di Syphax
MASSINISSE	nemico di Syphax
PHILIPPE	luogotenente di Massinisse
SCIPION	console romano
LÉLIE	luogotenente di Scipion
CALIODORE	domestica di Sophonisbe
ARISTON	soldato romano
SOPHONISBE	moglie di Syphax, e amante di Massinisse
PHÉNICE ET CORISBÉ	suoi confidenti

La scena è in Cirta, città della Numidia.

Atto I

1. Syphax, Sophonisbe.

Syphax scopre che Sophonisbe ha scritto una lettera a Massinisse: la accusa d'ingratitudine e infedeltà. Il re apostrofa la moglie "impudica Elena" (I,1, v. 132).

2. Philon, Syphax.

Syphax sa che la Fortuna è dalla parte di Massinisse. Mostra allora a Philon la lettera che Sophonisbe ha scritto al nemico, nella quale la regina rivela il proprio amore per Massinisse. Syphax è deluso dal rivelarsi della vera indole della moglie.

3. Sophonisbe, Phénice, Corisbé.

La regina confida il suo amore per Massinisse, e teme che il cuore dell'amato sia già posseduto da un'altra donna.

Atto II

1. Sophonisbe, Corisbé, Phénice.

Sta per avere luogo la battaglia tra africani e romani. Sophonisbe rifiuta di assistervi.

Monologo di Sophonisbe (v. 347-403). Sophonisbe riconosce che sia ingiusto desiderare la vittoria del nemico: tradisce il proprio onore in nome dell'amore, e maledice la sorte. Sconfitta, Sophonisbe è vinta due volte, in guerra e in amore. Ma amare Massinisse è "un crimine necessario" (v. 403).

Phénice narra l'esito della battaglia. Qualche notte prima Sophonisbe aveva avuto un sogno premonitore di disgrazie. Phénice la rassicura. Bussano alla porta.

2. Caliodore, Sophonisbe, Corisbé, Phénice.

Caliodore annuncia la sconfitta: i romani stanno entrando in Cirta. Sophonisbe domanda del re: Syphax è deceduto durante il combattimento. Phénice esorta la regina alla fuga ma ella rifiuta.

3. Caliodore, Sophonisbe, Corisbé, Phénice.

Viene annunciato l'arrivo di Massinisse. Sophonisbe intende "evitare attraverso la morte la vergogna della schiavitù" (v. 568). Phénice rincuora la regina: non sarà difficile conquistare il cuore di Massinisse. Sophonisbe non intende usare la propria bellezza come strumento di fascino: lo conquisterà piuttosto mostrando coraggio e dignità.

Atto III

1. Massinisse, Philippe, Soldati romani.

Giunge Massinisse, che ordina a Philippe di risparmiare le vite dei prigionieri e di rispettare la regina con il proprio seguito.

2. Sophonisbe, Phénice, Corisbé.

Sophonisbe vorrebbe uccidersi per la vergogna della sconfitta ma Phénice la riconforta: certamente Massinisse verrà toccato dalla sua bellezza, e non potrà che accondiscendere alla sue preghiere.

3. Sophonisbe, Phénice, Corisbé, Caliodore.

Massinisse entra nella corte. Phénice raccomanda a Sophonisbe di intenerirlo con eloquenza e dolcezza.

VOTO DI SOPHONISBE ALL'AMORE (vv. 739-744). Se Amore l'assisterà nell'impresa, allora ergerà in suo onore un magnifico tempio.

5. Massinisse, Sophonisbe, Phénice, Corisbé.

ARRINGA DI MASSINISSE (vv. 749-770). Massinisse assicura alla regina che per nessuna ragione sarà trattata da schiava.

RISPOSTA DI SOPHONISBE (vv. 771-810). Pochi vincitori sanno meritarsi gli scettri. La regina commenta la propria caduta. Si appella alla virtù di Massinisse.

Massinisse cede al fascino della regina che ormai ha potere assoluto su di lui.

PREGHIERA DI SOPHONISBE (vv. 830-848). Sophonisbe domanda solo la pietà di Massinisse; lo prega di non renderla schiava, ma di farla morire da donna libera. Massinisse è alla sua mercé: la regina ha conquistato il suo cuore. Da vincitore è fatto vinto: in nome dell'amore abbandonerebbe ogni titolo. Syphax è morto, e Massinisse la domanda in sposa. Incoraggiata da Corisbé, Sophonisbe accetta.

Atto IV

1. Massinisse, Sophonisbe.

Massinisse e Sophonisbe si scambiano promesse d'amore. La loro unione è legittima perché prima che Asdrubale desse in sposa la figlia a Syphax, ella era già promessa a Massinisse.

Ariston informa dell'arrivo di Scipion. Sophonisbe teme la reazione del console. Massinisse sa che Scipion cercherà di rendere nullo il matrimonio e giura a Sophonisbe che mai sarà schiava di Roma.

2. Scipion, Lélie.

Scipion domanda a Lélie quale crede sia il miglior rimedio per far rinsavire Massinisse, se ricorrere alla delicatezza o alla violenza. Agli occhi del console Massinisse ha perso completamente la ragione. Scipion decide di tastare le intenzioni di Massinisse con delicatezza.

3. Massinisse, Scipion.

Scipion si mostra stupefatto: come, nella stessa giornata, conquistare un regno e contrarre un matrimonio? Massinisse conferma di aver sposato la regina.

RIMPROVERO DI SCIPION (vv. 1215-1258) Occorre appellarsi alla virtù, e non cedere alle molli passioni. La realtà è follia: come sposarsi lo stesso giorno in cui ci si innamora? Ed entrare poi nel letto del nemico? Non dimentichi inoltre che Sophonisbe è prigioniera di Roma e perciò il matrimonio è nullo: si renda dunque Sophonisbe ai romani.

PIANTO DI MASSINISSE (vv. 1296-1314) Massinisse lamenta la crudeltà di Scipion.

4. Scipion, Massinisse, Lélie.

Scipion vede Massinisse melanconico. Massinisse rifiuta di obbedire a Scipion. Lélie cerca di ammansirlo: Scipion ha fatto la giusta richiesta. Massinisse persevera nella propria ostinazione.

Atto V

1. Massinisse.

TIRATA DI MASSINISSE. Massinisse è re ma non ha potere, si oppone da solo a tutto il popolo romano e alle sue leggi. Spera ancora di poter trattenere Sophonisbe.

2. Lélie, Massinisse.

Lélie porta gli ordini di Scipion: renda Sophonisbe o l'abbandoni. Massinisse è colmo di amarezza: preferisce morire piuttosto che assistere all'umiliazione dell'amata. Il Senato romano chiede Sophonisbe a Roma. A Sophonisbe viene però concesso di darsi morte da sé.

3. Caliodore, Massinisse, Lélie.

In una lettera Sophonisbe dichiara di preferire la morte piuttosto che essere consegnata ai romani. A Massinisse non resta che ordinare che le venga consegnato il veleno.

4. Sophonisbe, Corisbé, Phénice.

Sophonisbe ha visto in sogno Syphax insanguinato, che sussurrava parole di malaugurio.

5. Caliodore, Sophonisbe, Phénice, Corisbé.

Massinisse fa consegnare una lettera a Sophonisbe, e il veleno, come segno della sua ultima fedeltà. Sophonisbe muore con dignità.

6. Scipion, Massinisse, Lélie.

Scipion è certo che le vittorie militari e le ricompense presto consoleranno Massinisse.

7. Caliodore, Massinisse, Scipion, Lélie.

Annuncio della morte della regina. Massinisse vede Sophonisbe (vv. 1739-1777).

8 PIANTO DI MASSINISSE SUL CORPO DI SOPHONISBE (vv. 1781-1832). Massinisse si suicida con un pugnale.

PIERRE CORNEILLE

Sophonisbe

ACTEURS

SYPHAX	re di Numidia
MASSINISSE	altro re di Numidia
LÉLIUS	luogotenente di Scipione console di Roma
LÉPIDE	tribuno romano
BOCCHAR	luogotenente di Syphax
MÉZÉTULLE	luogotenente di Massinisse
ALBIN	centenario romano
SOPHONISBE	figlia d'Asdrubale generale dei cartaginesi, e regina di Numidia
ÉRYXE	regina di Gaetulia
HERMINIE	dama d'onore di Sophonisbe
BARCÉE	dama d'onore d'Éryxe
PAGGIO	di Sophonisbe
GUARDIE	

La scena è a Cirta, capitale del reame di Syphax, nel palazzo del re.

Atto I

1. Sophonisbe, Bocchar, Herminie.

Bocchar riferisce alla regina i primi esiti degli scontri tra i romani e gli africani. Sembra che Syphax nutra qualche speranza di vittoria.

2. Sophonisbe, Herminie.

La regina rimpiange di avere acconsentito tempo prima al matrimonio con Syphax, ed avere così tradito Massinisse, suo amato e promesso. Sposando Syphax Sophonisbe ha salvato il proprio Paese e al contempo tradito il proprio cuore. La regina Éryxe è prigioniera presso Sophonisbe ed è a sua volta innamorata di Massinisse. Egli però non può ricambiare il suo sentimento: sebben deluso dall'infedeltà di Sophonisbe, egli la ama ancora segretamente.

3. Sophonisbe, Éryxe, Herminie, Barcée.

Éryxe è al corrente delle trattative di pace di Syphax, ma Sophonisbe è amareggiata: meglio attendere a gioire poiché la pace è incerta. Non si illuda Éryxe circa l'amore di Massinisse: amandolo ella ama un nemico della propria patria. La replica di Éryxe è audace: anche Syphax, proprio come Massinisse, ha deciso di allearsi e servire i romani; se si vuole riconquistare l'Africa, urge uno schieramento contro il nemico comune.

4. Syphax, Sophonisbe, Herminie, Bocchar.

Syphax informa Sophonisbe di aver raggiunto una tregua con i romani, che per causa sua ha tradito. Il re invero è diviso tra le volontà di Scipione e di Asdrubale: il primo che lo vuole alleato a Roma, il secondo che lo invita a fianco dei cartaginesi. Per amore di Sophonisbe Syphax decide di allearsi con Cartagine. Intuisce però che la regina non ha dimenticato Massinisse, e teme che ella lo inciti a muoversi negli interessi dei romani per agevolare l'amante. Sophonisbe lo esorta a rifiutare la pace e a salvare Cartagine anche a costo della morte. Ciò che sarà di lei non lo riguarda: saprà a sua volta morire con onore. Syphax cede alla sua volontà: combatterà contro i romani.

Atto II

1. Éryxe, Barcée.

Éryxe NARRA DELL'INCONTRO TRA SOPHONISBE E MASSINISSE e, perplessa, confida a Barcée di aver compreso che Massinisse non ricambia i suoi sentimenti e che Sophonisbe è ancora innamorata di lui. Massinisse protegge la regina come se fosse un onore per lui averla prigioniera, giurandole che mai sarà tratta in trionfo al Campidoglio. Allo stesso tempo il re cerca di evitare la compagnia di Éryxe. Barcée conforta la prigioniera: anche se tra Massinisse e la regina fosse ancora Amore, vana sarebbe la preoccupazione dal momento che Sophonisbe, essendo già sposata, non potrebbe legarsi a lui. Éryxe esige però che il proprio matrimonio sia fondato su un sentimento autentico. Non le rimane che osservare gli amanti con attenzione: qualora il cuore di Massinisse non fosse libero, eviterà di sposarlo.

2. Massinisse, Éryxe, Barcée, Mézétulle.

Massinisse è fiero di aver avuto la meglio negli scontri e sarà in grado di offrire ad Éryxe entrambi gli scettri. Ma la regina sa che i nemici gelosi difficilmente acconsentiranno all'unione dei loro due troni. Éryxe non gli risparmia il suo biasimo: Massinisse non avrebbe dovuto promettere protezione a Sophonisbe, ma consegnarla ai romani. La regina di Gaetulia lo esorta al ravvedimento e ad agire secondo ciò che giusta coscienza detta.

3. Massinisse, Éryxe, Sophonisbe, Barcée, Mézétulle.

Éryxe spinge Sophonisbe ad abbandonare Massinisse. Sophonisbe, che tiene più alla gloria della patria che non all'amante, amareggiata, rassicura la rivale. Éryxe rimette tutto nelle mani del destino.

4. Massinisse, Sophonisbe, Herminie, Mézétulle.

Massinisse cerca di convincere Sophonisbe a sposarlo: vero è che la moglie di un re vinto deve subire il supplizio del trionfo, ma l'umiliazione le sarebbe risparmiata qualora concedesse la propria mano al vincitore. L'audace proposta di Massinisse la colpisce poiché Syphax è ancora in vita. In ragione della prima promessa di matrimonio scambiata con Sophonisbe, Massinisse non riconosce il valore dell'unione tra la regina e Syphax. Il re è ora in catene, e dunque loro liberi di amarsi. La regina non può credere che, dopo averlo tradito con Syphax, Massinisse desideri ancora accoglierla come consorte. Se ne convince solo di fronte ad una toccante dichiarazione dell'amante, che le assicura di non aver intrapreso la campagna per conquistare Cartagine, bensì per riconquistare lei stessa. La scelta si impone da sé: o sposare lui o seguire Scipion a Roma. Con onestà la regina confida il proprio amore a Massinisse, ma anche che la sua unione con Syphax non fu forzata e che, senza rimpianto, ha rinunciato all'amore per il bene della sua patria. Potrà accettare di sposarlo, ma mai, come lui, amare e servire Roma. Sappia inoltre che non lo sposerebbe se fosse in suo potere evitare in qualche altro modo l'umiliazione del Trionfo. Nonostante tutto Massinisse accetta: le nozze sono preparate.

5. Sophonisbe, Herminie.

Sophonisbe avverte finalmente accordarsi gloria e cuore; allontana Massinisse da Éryxe e toglie ai romani la gloria del trionfo. È nei suoi scopi convincere Massinisse a piegarsi al bene di Cartagine, nello stesso modo con il quale è riuscita con Syphax. Herminie non crede che la regina strappi Massinisse dalle braccia di Éryxe perché quest'ultima appare discreta, silenziosa. Se Éryxe si mostrasse infelice, allora avrebbero un segnale della sua gelosia. Sophonisbe subito corregge la dama: più si è gelosi, meno lo si lascia a intendere. La regina è scaltra: sa che occorre muoversi in fretta, prima che Éryxe la prevenga con qualche mossa inaspettata.

Atto III

1. Massinisse, Mézétulle.

Mézétulle dispone che Éryxe sia sorvegliata.

2. Massinisse, Éryxe, Barcée.

Éryxe si sente umiliata perché è convinta che Massinisse persegua il possesso della sua corona, ma che in realtà non la ami. Che Massinisse realizzi che i romani sono più liberali di parola che non di fatto: quel che gli si consentirà di gestire sarà tutto da vedersi.

3. Massinisse, Sophonisbe, Éryxe, Mézétulle, Herminie, Barcée.

Éryxe afferma di non aver nulla da recriminare a Sophonisbe.

4. Massinisse, Sophonisbe, Mézétulle, Herminie.

La serenità di Éryxe convince Massinisse ma non la regina. Sebbene essi siano ora sposati sono comunque sottomessi alle leggi di Roma. Sophonisbe dubita di poter confidare nella validità del matrimonio appena contratto.

5. Syphax, Massinisse, Sophonisbe, Lépide, Herminie, Mézétulle, Gardes.

Lélius è annunciato. Sophonisbe intende salvaguardare la propria gloria.

6. Syphax, Sophonisbe, Lépide, Herminie, Gardes.

Tenacemente Sophonisbe si difende dalle accuse di Syphax. Roma non la vedrà mai dietro il carro del trionfo. Ha contratto seconde nozze con un monarca al quale era stata promessa prima di sposare Syphax e questo darebbe legittimità alla seconda unione. Ma se Syphax fosse in grado di evitarle la schiavitù, allora ella rinuncerebbe a Massinisse, poiché la sua unica vera aspirazione è la libertà.

7. Syphax, Lépide, Gardes.

Lépide esorta Syphax a confidare nell'arrivo di Lélius, che forse apporterà piacevoli nuove.

Atto IV

1. Syphax, Lépide.

Lépide conforta Syphax: il matrimonio tra Massinisse e Sophonisbe irrita anche Lélius e Scipion. Certamente i romani intervengono.

2. Lélius, Syphax, Lépide.

Lélius ordina che siano tolti i ferri a Syphax, che sia trattato da amico. Egli domanda a Syphax cosa lo abbia indotto a tradire Roma. Il re ammette di essere stato vittima della ferrea volontà della moglie, contraria da sempre all'alleanza con i romani. Intuisce che nella stessa trappola sta cadendo anche Massinisse. Sophonisbe agli occhi di Syphax è un veleno dal quale volentieri egli ora si libera (v. 1226). I romani fermeranno Massinisse. Syphax teme però che Massinisse riesca a sollevare la Numidia intera contro i romani.

3. Lélius, Massinisse, Mézétulle.

Massinisse è contrariato: i romani esigono che Sophonisbe sia condotta al campo. Il loro matrimonio non è compatibile con l'amicizia promessa ai romani. Massinisse dovrebbe ascoltare più la ragione e meno il cuore: la regina deve seguire la sorte di Syphax. È una preda comune, e come tale occorre che insieme si decida del suo destino. Massinisse parla d'amore tanto che Lélius si vergogna della sua fiacchezza e capisce che ormai è troppo tardi per farlo rinsavire.

4. Lélius, Massinisse, Mézétulle, Albin.

Albin annuncia l'arrivo di Scipion. Tutto gli verrà narrato, che sia lui il giudice. Massinisse si illude di trovare un rifugio in Scipion e domanda di far chiamare la regina.

5. Massinisse, Sophonisbe, Mèzétulle, Herminie.

Massinisse è convinto che alla vista della regina Scipion approverà il matrimonio. Sophonisbe è scettica ma lo incontrerà: farà tutto il necessario per evitare il Campidoglio.

Atto V

1. Sophonisbe, Herminie.

Herminie dubita che il colloquio con il console sarà fruttuoso. Sophonisbe nutre sentimenti contraddittori. Nota che Mèzétulle torna senza il principe e lo considera di cattivo augurio.

2. Sophonisbe, Mèzétulle, Herminie.

Mèzétulle comunica a Sophonisbe che Scipion non vuole che Massinisse la riveda. La regina capisce quanto grande sia il potere che il console esercita sul suo amato: se solo Scipion volesse, Massinisse potrebbe arrivare perfino ad odiarla. L'amore dei numidi non dura che un giorno.

LETTERA DI MASSINISSE A SOPHONISBE. A Massinisse non è permesso il matrimonio con Sophonisbe, ma può mantenere la promessa di evitarle il Campidoglio. Le invia perciò del veleno, affinché ella possa darsi la morte.

3. Sophonisbe, Éryxe, Page, Herminie, Barcée, Mèzétulle.

Sophonisbe esorta Éryxe a leggere lo scritto: conoscerà così molto meglio l'animo dell'uomo che crede di amare. Quest'ultima è colpita più dalla debolezza di Massinisse che dalla crudele sentenza dei romani.

4. Sophonisbe, Éryxe, Herminie, Barcée.

Sophonisbe cede Massinisse a Éryxe. Ella ha accolto un grande principe africano, colmo di onori, e ora lo rende come ingrato e assassino, schiavo dei romani (v. 1665).

5. Lélius, Éryxe. Lèpide, Barcée.

Lélius crede che la regina rifiuti il veleno per una mossa strategica. Se è così, la convincerà a raggiungere Syphax al campo.

6. Lélius, Éryxe, Barcée.

Lélius incoraggia Éryxe a unirsi a Massinisse. Éryxe però non desidera uno sposo che sia schiavo dei romani; non potendo scegliere il proprio destino, prenda allora Roma direttamente il suo scettro. Lélius sa che Massinisse si sottometterà ai romani, e per questo sarà ricompensato.

7. Lélius, Éryxe. Lèpide, Barcée.

Lépide narra della dignitosa morte della regina. Anche Éryxe ammira il coraggio di Sophonisbe che, con un solo sospiro, ha portato la vergogna a tutti i romani. Si consoli ora Massinisse, reso infelice dalla sua sola imprudenza. Éryxe teme che i romani intendano disporre anche della sua vita; la risposta di Lélius è evasiva: si lasci fare al tempo.

Non è impensabile che le opere di Trissino, Montreux, Montchrestien e Mairet figurassero nella biblioteca minatiana (più difficile pronunciarsi rispetto a Corneille, la cui *Sophonisbe* è pubblicata un anno soltanto prima di *Scipione Africano*, e non è scontato che Minato la conoscesse) ma è arduo stabilire quale tra queste sia stata la fonte di principale riferimento. Verosimilmente ci troviamo di fronte a un processo creativo di tipo sincretico, che contempla l'adattamento della materia storica a nuove esigenze drammaturgiche e ne risulta una congerie di elementi che il librettista assembla con cura.⁹⁹

Unica certezza è la fonte che lo stesso Minato denuncia in calce all'Argomento di *Scipione Africano*: Plutarco.¹⁰⁰ Ora, come abbiamo visto, il testo di Plutarco di Cheronea è andato perduto ed è possibile

⁹⁹ È almeno da valutare l'ipotesi dell'influenza della commedia aurea spagnola in *Scipione Africano*. Nel 1609 Gaspar de Aguilar dà alle stampe *Los amantes de Carthago*, interessante non tanto per l'intreccio nel suo complesso quanto per lo scioglimento. La commedia – forse l'unica tra le numerosissime opere scritte sulla vicenda di Sofonisba – mostra un inatteso lieto fine, e sembra avere qualche punto di contatto con *Scipione Africano* almeno relativamente all'ultima peripezia: Sofonisba non muore perché il veleno è sostituito con un'altra bevanda. Pur non presentando una situazione identica, entrambi i drammi, *Los amantes de Carthago* e *Scipione Africano*, eludono l'epilogo tragico optando per la non assunzione del veleno. (Cfr. G. DE AGUILAR, *Los amantes de Carthago*, in *Doze comedias famosas, de quatro poetas naturales de la [...] Ciudad de Valencia*, Barcelona, Sebastian de Cormellas, 1609.)

¹⁰⁰ ARGOMENTO. *Di quello si ha dall'istoria*. Scipione, della nobilissima famiglia de' Cornelii di Roma, che fu poi dall'Africa vinta nominato Affricano, in età d'anni 24 fu proconsole de' Romani. Prese Cartagine nova in Ispagna. Ebbe lega contro i Cartaginesi, con Siface re de' Massessuli, il quale poi, vinto dall'affetto di Sofonisba, la ricevè per moglie, e ribellossi a' Romani. Scipione si mosse contro di lui, lo vinse, lo fece prigioniero e disfece le genti d'Asdrubale, il quale poi mandò foglio bianco a Scipione per ricever dal di lui arbitrio le condizioni di pace. Ebbe tra le sue genti quel Massanissa ch'era da Siface stato privo del regno paterno, onde risolse inviarlo alla presa di esso. Egli vi si portò, lo prese e fece prigioniera Sofonisba, la regina, dalle bellezze della quale rimasto vinto, la tenne occulta a Scipione perché da lui non fosse condotta in trionfo; e questo Massanissa fu quello che poi col favore de' Romani diventò re della Numidia. Nella presa di Cartagine fu presentata a Scipione una bellissima cartaginese: egli se ne compiacque ma, inteso ch'era destinata per isposa al principe Luceio, s'astenne

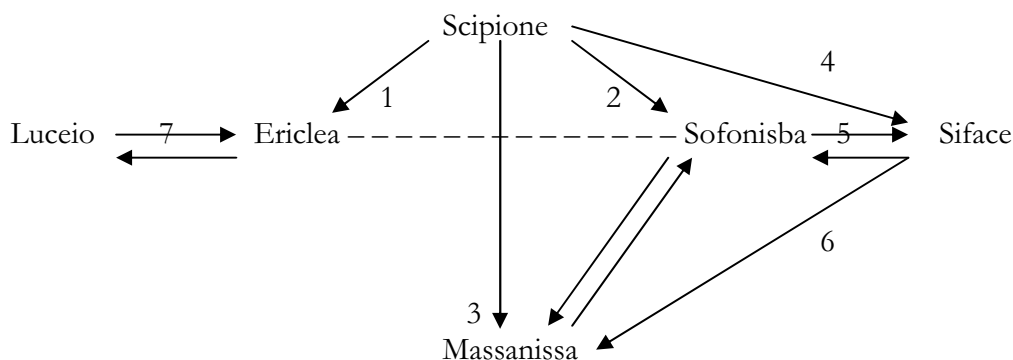
che Minato disponesse di una copia delle *Vite degli uomini illustri* di Donato Acciaiuoli, volgarizzazione latina dello scritto dello stesso Plutarco forse stesa *ex novo* per restituire compiutezza all'intera opera. Acciaiuoli fornirebbe perciò la materia di base e molti spunti: la vicenda di Sofonisba e Massinissa, l'amore di Scipione per Ericlea e il combattimento dei nobili Orsua e Corbis, presente quest'ultimo nella partitura del Cavalli anche se non nel libretto di Minato.

Il testo di Acciaiuoli dice però poco circa l'evolversi delle vicende sentimentali, centrali invece nell'opera di Minato, e fornisce a proposito solo pochi indizi. È intuibile che per organizzare la materia drammatica Minato abbia attinto altrove, probabilmente dalla letteratura a sé coeva. I drammi antecedenti, italiani e francesi, ignorano questo pullulare di peripezie e si attengono maggiormente alla materia storica.

Scipione Africano di Minato è un dramma a doppio intreccio,¹⁰¹ basato su due vicende sentimentali parallele, distinte e simultanee: la prima vicenda (A) vede Ericlea, giovane principessa cartaginese, presentata a Scipione quale schiava. Il console se ne invaghisce ma sfortunatamente Ericlea è già promessa a Luceio, principe dei Celtiberi. La seconda (B), ispirata al doloroso episodio di Sofonisba e Massinissa, catapultata lo spettatore *in medias res*: re Siface, sconfitto dopo la presa di Cartagine, è in catene, e Sofonisba è prigioniera di Massinissa. Il numida, di lei innamorato, la nasconde a Scipione e ne finge la scomparsa. Così Minato elude uno dei *topoi* più rappresentativi e toccanti della tradizione letteraria-teatrale, ovvero il primo incontro tra i due amanti.

Le due vicende scorrono parallele e si intersecano solo in due momenti: verso la metà del terzo atto (III,12-13) e alla fine della *pièce*,¹⁰² in corrispondenza dello scioglimento. La costruzione di un dramma a "doppi fili"¹⁰³ implica la presenza di un "personaggio cerniera",¹⁰⁴ nella fattispecie Scipione, che partecipi ad entrambe le vicende; Scipione agisce relativamente poco grazie alla situazione di dominio conferita dal suo potere politico che lo colloca in una condizione tale da non dover tesser intrecci ma piuttosto gestirne le fila.

Scipione, eroe eponimo, partecipa marginalmente ai due intrecci: la stessa vicenda di Ericlea è un pretesto per manifestare la proverbiale continenza del proconsole. Dallo schema attanziale si deduce in qual modo Scipione condiziona le relazioni che si instaurano tra i personaggi:



N. MINATO, *Scipione Africano* (schema 1)

1-Scipione ama Ericlea → Scipione ostacola l'unione di Ericlea con l'amato Luceio.

2-Scipione esige che gli sia consegnata Sofonisba → Scipione impedisce l'unione tra Sofonisba e Massinissa e, allo stesso tempo, il ricongiungimento tra Sofonisba e il marito Siface.

3-Scipione esige la fedeltà di Massinissa → Scipione impedisce l'unione tra Massinissa e Sofonisba.

dal mirarla e comandò che fosse a lui riserbata. Fece anco fare i giuochi de' gladiatori per allegrezza delle sue vittorie. *Ita Plut.*

¹⁰¹ È il principio costruttivo di gran parte dei drammi iberici dell'età aurea. Cfr. M. G. PROFETI, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, Firenze, La Casa Usher, 1994, p. 81.

¹⁰² Si veda sinossi di *Scipione Africano* e tabella III,8-10.

¹⁰³ Cfr. P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 158.

¹⁰⁴ Cfr. P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 230.

4-Scipione domina le azioni di Siface, suo prigioniero.

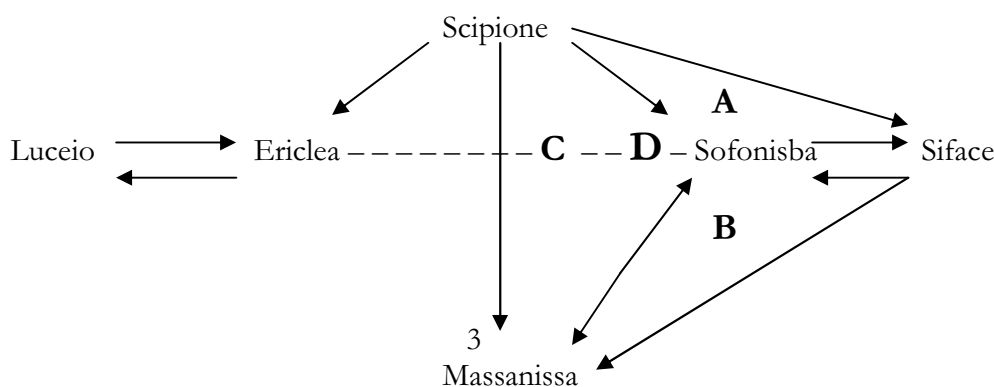
5-Sofonisba (diversamente dalle fonti), pur ricambiando l'amore di Massanissa, si mantiene fedele a Siface → ambiguità.

6-Siface è arrestato; desidera riavere la moglie e vendicarsi del nemico Massanissa.

7-Ericea ama ricambiata Luceio, ma le nozze sono loro impedito da Scipione (cfr. punto 1).

La linea orizzontale tratteggiata indica il contatto tra le vicende che coinvolgono Ericea (A) e Sofonisba (B), ovvero l'accidentale scambio delle lettere in III,8-10.

Il lato sinistro del quadrilatero è più povero, l'intreccio meno articolato. La ragione è da rintracciare nella decisione di innestare la coppia Luceio-Ericea nella trama, nonostante le fonti trattino l'evento come una questione marginale. La vicenda che coinvolge Massanissa e Sofonisba origina situazioni più complesse, ognuna graficamente rappresentabile da un triangolo in cui ogni personaggio costituisce uno dei vertici (cfr. schema 1a):



N. MINATO, *Scipione Africano* (schema 1a)

A) Scipione-Sofonisba-Siface (vicenda politica);

B) Massanissa-Sofonisba-Siface (vicenda sentimentale);

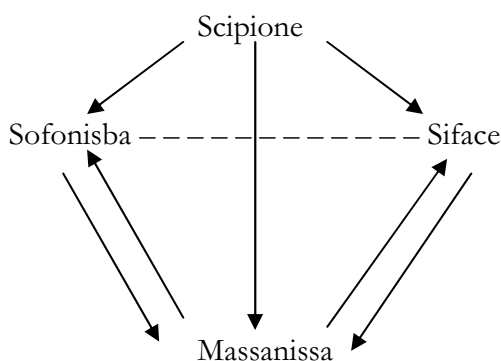
C) Scipione-Sofonisba-Massanissa (vicenda politica e sentimentale);

D) Scipione-Siface-Massanissa (vicenda politica).

Riporto sotto gli attanziali delle opere di Trissino, Montreux, Montchrestien, Mairet e Corneille.¹⁰⁵

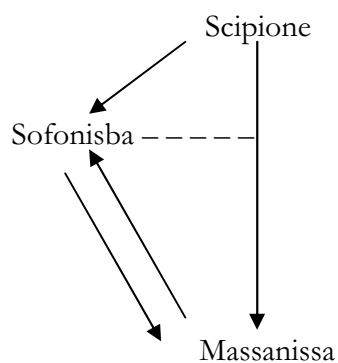
Ogni dramma è impostato sulle relazioni che intercorrono tra Sofonisba, Massinissa, Siface e Scipione.

Gli schemi attanziali qui sotto riassumono le relazioni che intercorrono tra i personaggi principali:

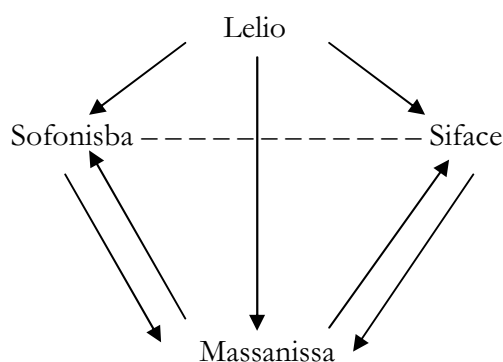


TRISSINO-MONTREUX-MONTCHRESTIEN (schema 2)

¹⁰⁵ Ometto i riferimenti alla *Sofonisba* di Galeotto del Carretto, opera dalla struttura troppo distante da quella del teatro moderno.



MAIRET (schema 3)



CORNEILLE (schema 4)

Nelle opere di Trissino, Montreux e Montchrestien (schema 2) la costellazione dei personaggi costituisce un quadrilatero che deve il suo equilibrio al carattere dominante esercitato da Scipione. L'attanziale, limitatamente alla vicenda di Massinissa e Sofonisba, è del tutto analogo a quello elaborato per il dramma di Minato (schema 1).

Dunque Scipione impedisce:

- 1- un contatto tra Sofonisba e Siface.
- 2- l'amore tra Sofonisba e Massinissa.

La *Sophonisbe* di Mairet (schema 3) presenta una situazione del tutto differente: il decesso di Siface alla fine del secondo atto trasla l'interesse verso l'asse Sofonisba-Massinissa, favorendo così l'indagine del sentimento a discapito delle ragioni di tipo politico.

Scipione impedisce:

- 1-L'amore tra Sofonisba e Massinissa.

Nel caso di Corneille (schema 4) l'equilibrio si ripristina, ma il poeta ha di Scipione una scarsa considerazione: il console non è mai presente in scena e Lelio ne fa le veci.

Scipione Africano pare attagliarsi alla situazione illustrata dal secondo schema. È giocoforza escludere come fonte diretta l'opera del Mairet, poiché Siface è presente solo nei primi due atti. Nemmeno Corneille sembra avere influito granché: Minato fa di Scipione un carattere dominante, mentre Corneille lo concepisce come una presenza effimera, direi simbolica,¹⁰⁶ certo non adeguatamente caratterizzata. Escluderei un'ascendenza diretta dalla *Sophonisbe* del Montchrestien, a causa del suo fin troppo marcato carattere lirico e retorico. Diverso il caso di Trissino e Montreux (si consideri l'aderenza degli attanziali

¹⁰⁶ *La Sophonisbe* di Corneille precede di un anno il dramma di Minato. È legittimo domandarsi se Minato abbia avuto l'occasione di conoscerla. Non sembrano esserci motivi per supporre il contrario; fatto sta che l'unico elemento che accomuna i due drammi, ovvero il rifiuto di Sofonisba ad assumere il veleno, non è sufficiente a ipotizzare un legame tra le due opere poiché tali scelte sono nei due drammi diversamente motivate, così come agli antipodi sono i contesti.

1-2): Trissino potrebbe aver fornito la trama attorno alla quale intessere l'intreccio (che Minato invero avrebbe poi complicato senza però mai scartare le componenti della fonte più notevoli), mentre Montreux avrebbe indotto un allargamento di interessi e tematiche (amorosa e politico-morale, incidendo in modo particolare sullo sviluppo della seconda. *La Sophonisbe* di Montreux, così come *Scipione Africano*, riserva particolare cura al tema della fedeltà coniugale).

Il contesto storico-culturale attesterebbe il contributo della drammaturgia francese su questo fronte. Intorno all'inizio del sesto decennio del Seicento anche Venezia risente dell'affermarsi dell'assolutismo di Luigi XIV e di un libertinismo francofilo.¹⁰⁷

Ma un rinvio agli scritti antichi e al teatro francese sarebbe limitante. Considerando la militanza di Minato nell'Accademia degli Imperfetti, ideologicamente affine alla più conosciuta Accademia degli Incogniti, è ipotizzabile che gli scritti attribuiti ai membri di quest'ultima abbiano avuto una notevole influenza. Gli accademici Incogniti, dei quali certo Minato conosceva e condivideva gli assunti poetici, guardavano all'opera del Marino come a un modello letterario.¹⁰⁸ Non sarà un caso che il Marino proponga nella sua *Galeria* ritratti di molti eroi che ritroviamo nei drammi minatiani,¹⁰⁹ un caso che testimonia tra l'altro l'atteggiamento alquanto disinvolto con il quale vengono rimaneggiati i soggetti dell'antichità occidentale. Marino dedica a Scipione due madrigali nei quali aleggia il sentimento di un patriottismo eroico:

L'ossa mie non avrai
Patria indegna ed ingrata:
ché se di quanto per tua gloria oprai
la memoria onorata
sì tosto n'ha portata,
ben il cenere ancora in un momento
ne porterebbe il vento.¹¹⁰

E ancora:

Del Libico Campione,
fido riparo del Romano Impero,
peregrino, è l'effigie ivi ritratta.
Meraviglia ben fia, come sì fiero
nemico di riposo,
stupido ed ozioso
non guerreggi ancor finto, e non combatta.
Ma sai tu la cagione,
perché l'armi non tratta?
Mori Annibàl, Cartagine è disfatta.¹¹¹

Tutt'altro clima si ravvisa nei poemi di Antonio Bruni, moderato marinista¹¹² che nelle *Epistole Eroiche* (Roma 1627) dà voce a una lunga teoria di celebri personaggi, spesso amanti abbandonate che affidano

¹⁰⁷ Il libretto del *Trionfo della continenza considerato in Scipione Africano* (Fano, 1677) sarà dedicato «all'invitto monarca delle Francie LUIGI XIV» (Cfr. *Il Trionfo della continenza*, cit., in C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, V, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990-1994, p. 282).

¹⁰⁸ Cfr. P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., pp. 114-115, e G. GETTO, *Il Barocco letterario in Italia*, Milano, Mondadori, 2000.

¹⁰⁹ Ecco i ritratti che spiccano nell'opulente museo immaginario della *Galeria* mariniana: *Pompeo Magno*, *Scipione Africano*, *Mutio Scevola* (Ritratti uomini: principi, ed capitani ed eroi), *Xerse* (Ritratti uomini: tiranni, corsari, scelerati); *Artemisia* (Ritratti donne: belle, caste e magnanime), *Elena* (Ritratti donne: belle, impudiche e scelerate; Statue). Cfr. G. B. MARINO, *La Galeria*, a cura di M. Pieri, Padova, Liviana, 1979. Per la fortuna della *Galeria* in ambito editoriale nel secolo XVII si veda G. B. MARINO, *La Galeria*, cit., p. XLIX, nota 2.

¹¹⁰ G. B. MARINO, *La Galeria*, cit., t. I, p. 90, 25a. Il Pieri specifica: «È il celebre "Ingrata Patria, non avrai le mie ossa" che Scipione avrebbe fatto scrivere sulla sua tomba, per essere stato costretto, da mene di avversari capeggiati da Catone, al volontario esilio». Ivi, t. II, p. 59.

¹¹¹ G. B. MARINO, *La Galeria*, cit., t. I, p. 90, 25b.

il proprio lamento a lettere intrise di intenso patetismo.¹¹³ L'epistola quinta è dedicata all'amaro caso di Sofonisba e Massinissa: la regina ha appena ricevuto il veleno e rivolge all'amato accenti dolorosi.¹¹⁴ Ripreso è anche il tema dell'"amore lascivo", come accade in *Scipione Africano*:

Si di mia pudicizia il pregio offeso,
in me provo il rossor del labro impuro
di lascivia assai più che d'ostro acceso.
(A. BRUNI, *Epistole Eroiche*, V; vv. 82-84)

SOFONISBA O di fiamma lasciva
non favellarmi, o a l'Affrican cattiva
io stessa andrò.
(*Scipione Africano* II,18; vv. 1237-1239)

L'interesse destato dal caso dei due sfortunati amanti spiega come le virtù di Scipione, tanto inneggiate dalle fonti antiche, non offrano più ai poeti materiale autonomamente significante, ma assumano una funzione antagonistica al tema erotico-sentimentale, sempre prevalente. Anche la proverbiale continenza di Scipione, intaccata essa stessa da pulsioni erotiche, nel dramma minatiano è a rischio. Ma le convenzioni impongono in conclusione il lieto fine, e la virtù trionfa tra versi che risuonano, neanche a dirsi, come una parafrasi del Petrarca:¹¹⁵

SCIPIONE

Stringete omai le destre, e veggia il mondo
ch'è trofeo glorioso
una provincia doma, un re depresso,
ma vittoria maggior vincer sé stesso.
(*Scipione Africano* scena ultima; vv. 1950-1954)

¹¹² Per l'influenza esercitata dal Marino sul Bruni si veda l'introduzione alla recente edizione dell'opera: A. BRUNI, *Epistole eroiche*, a cura di G. Rizzo, Galatina, Congedo, 1993, pp. 9-47.

¹¹³ A. BRUNI, *Epistole Heroiche*, in Venetia, nella Stamparia di Francesco Baba, MDCXXVIII. La *princeps* romana precede di un anno l'edizione veneziana. Riferisco tuttavia di quest'ultima, più verosimilmente conosciuta da Minato. Modello del Bruni sono le *Heroides* di Ovidio. Cfr. E. PARATORE, *L'influenza della letteratura latina da Ovidio ad Apuleio nell'età del manierismo e del barocco*, in *Manierismo, barocco, rococò: concetti e termini*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1962, pp. 239-301.

¹¹⁴ Dal punto di vista retorico è possibile rilevare nel testo una marcata tripartizione: 1-esordio *in medias res*, Lamento (vv. 1-18); 2-*narratio* degli eventi, corpo centrale del poema: conquista di Cartagine e incontro con Massinissa (vv. 19-138); 3-conclusione: rifiuto dell'amore da parte di Sofonisba e invettiva contro Massinissa (vv. 139-199). Fin dalle prime terzine è manifesta la dimensione patetica del lamento; la vittima rifiuta di vivere il martirio in una dimensione privata: responsabilizzare Massinissa della condizione imposta è una necessità. La seconda sezione, più corposa, è a sua volta articolata in diversi momenti: a) rievocazione della grandezza del regno di Numidia e del proprio potere quale sovrana di tal regno (vv. 19-27); b) arrivo di Massinissa, al fascino del quale Sofonisba soggiace (vv. 28-123); c) declino del regno di Asdrubale (motivi di carattere politico) (vv. 124-138).

L'epistola è dedicata al Al sig. Cavalier Pier Francesco Paoli, segretario del Principe Savelli, Ambasciator Cesareo in Roma. (Cfr. dedica in A. BRUNI, *Epistole Heroiche*, cit., epistola V, p. 296).

¹¹⁵ «Cedi per un po', Massinissa, alla maestà del popolo romano e anteponi la sua dignità alla tua voglia. A lui spetta il giudizio sulla sua prigioniera, non a te o a chicchessia. Se forse queste parole ti appaiono difficili da ascoltare, tu le renderai facili con l'animo equo. Vinci, ti prego, te stesso, tu che tante volte hai vinto gli altri.» F. PETRARCA, *Publio Cornelio Scipione l'Africano Maggiore*, cit., XXI, VI, 78, pp. 339-353.

b) Analisi del dramma

b1. Distribuzione della materia drammatica

Minato articola l'opera ripartendo la materia in tre atti da venti scene ciascuno.

La tradizione drammaturgica in voga tende a sfoggiare vicende tanto più accattivanti quanto più complesse. L'obiettivo è ottenuto coniugando espedienti volti a ottenere effetti spettacolari e intrecci labirintici che pongono i personaggi di fronte alle casistiche più impensate e fungono da pretesto per l'incremento delle situazioni patetiche. Gli equivoci complicano l'intreccio, scompaginano le aspettative dei personaggi i quali, emotivamente sconvolti, reagiscono cantando un'aria, istituto formale deputato alla esternazione degli affetti.¹¹⁶

Il disordine creato dagli equivoci può avere una durata minima (un evento inatteso che suscita una risposta emotiva immediata) o durare più scene e dar luogo a una situazione caotica prolungata nel tempo, e generalmente più carica dal punto di vista emotivo.

L'esordio del dramma è critico per entrambe le coppie coinvolte: Ericlea è fatta schiava di Scipione e Sofonisba è prigioniera di Massanissa.

La tabella che segue mostra nel dettaglio l'articolarsi della vicenda: la quarta colonna scinde graficamente le scene dedicate alle due vicende sentimentali (nelle celle di sinistra la vicenda di Ericlea, in quella di destra gli episodi legati a Sofonisba) e ne offre così una visione globale.

¹¹⁶ Un concetto chiave della drammaturgia che implica conseguenze a livello musicale: «[...] il “bello scompiglio” – che nel romanzo europeo del Seicento toccò vertici addirittura grotteschi – non è soltanto un ideale estetico in voga che s'impossessa dell'opera come d'altri generi letterari coevi: è anche il corrispettivo del principio secondo cui un'opera deve consistere di una moltitudine di arie piuttosto brevi, basate su affetti alterni». (C. DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 2005, p. 25.)

ATTO SCENA	MUTAZIONE SCENICA	SEQUENZA	SCENE	ISTITUTI FORMALI	AFFETTO ESPRESSO	OGGETTI SIGNIFI- CATIVI E TOPOI
I, 1-3	<i>Anfiteatro fuori della città.</i>	Scipione innamorato di Ericlea.	<p>1. Scipione assoggetta Cartagine. 2. Gioco dei gladiatori.</p> <p>3. 1° intr. sentimentale. Ericlea, promessa sposa a Luceio, è presentata a Scipione. Scipione se ne innamora a prima vista.</p>	<p>1. coro ▪ <i>Viva, viva Scipione</i> recitativo 2. rec. coro ▪ <i>Con la zampa Eto e Piroo</i> ▪ <i>Ferite, uccidete</i> rec. coro ▪ <i>Viva, viva Scipione</i> 3. rec.</p>	esaltazione	Giochi
I, 4-15	<i>Lito di mare con una torre, dov'è prigioniero Siface.</i>	Siface scopre Sofonisba prigioniera di Massanissa. Luceio inganna Ericlea fingendosi un servo.	<p>4. Sofferenza di Siface prigioniero.</p> <p>5. 2° intr. sentimentale. Sofonisba prigioniera di Massanissa, di lei innamorato. Travestimento: Sofonisba in abito d'uomo.</p> <p>6. Complicazione. Siface vede Sofonisba prigioniera di Massanissa.</p> <p>7. Siface vuole tentare la fuga dalla torre gettandosi da un precipizio.</p>	<p>4. aria di Siface ▪ <i>Dite, o Cieli, s'e l'istesso</i> rec. 5. aria di Sofonisba ▪ <i>Tanto rigida</i> 6. rec. aria di Siface ▪ <i>Ora sì ch'assai più fiero</i> 7. rec. aria di Asdrubale ▪ <i>Non s'aspetti (...)</i></p>	<p>disperazione</p> <p>sconforto</p> <p>gelosia</p> <p>disincanto</p>	<p>Travestimen- to</p> <p>Precipizio</p>

		<p>8. Ericlea è confusa: Scipione la corteggia e la invita a seguirlo a Roma.</p>	<p>9. Scipione domanda a Massanissa quale sorte sia toccata a Sofonisba: la regina sembra fuggita.</p>	<p>8. aria di Ericlea ▪ <i>Che dite, pensieri?</i></p> <p>9. rec. aria di Massanissa ▪ <i>A mascherar il ver</i></p> <p>10. a 2 ▪ <i>Bellezza sognosa</i> rec.</p> <p>11. aria di Ceffea ▪ <i>S'io potessi ritornar</i> rec.</p> <p>12. rec.</p> <p>13. aria di Scipione ▪ <i>Vibrar dardi più pungenti</i> rec.</p> <p>14. rec. aria di Ericlea ▪ <i>Nudo Arziero</i> rec.</p> <p>aria di Ceffea ▪ <i>Amate pur, amate</i></p> <p>15. aria di Sofonisba ▪ <i>Non m'inganna la speranza</i> rec.</p>	<p>dubbio</p> <p>inquietudine</p> <p>diletto</p> <p>rimpianto</p> <p>amore</p> <p>tormento d'amore</p> <p>disinganno</p> <p>disperazione</p>	<p>Travestimento</p>
		<p>10. Luceio si finge servo (Eurillo) per provare la buona indole della promessa Ericlea. Travestimento: Luceio cede i propri abiti al fratello Polinio, il quale assume ad arte la sua identità.</p> <p>11. Ericlea è pensosa. Viene Luceio.</p> <p>12. Polinio si presenta quale Luceio. Polinio e Luceio affascinati da Ericlea, Ericlea e Ceffea da Luceio.</p> <p>13. Scipione corteggia Ericlea.</p> <p>14. Confusione di Ericlea.</p>				
			<p>15. Prigionia di Sofonisba.</p>			

I, 16-20	<i>Altra faccia della torre dov'è prigionia Siface. Con l'antro d'una Sibilla.</i>	Siface fugge dal carcere; per mezzo di uno scritto mette al corrente Scipione del tradimento di Massanissa.	16. Siface si getta dalla torre . Ordina che sia posta una lettera nella mani di un cadavere (creduto di Siface) ai piedi della torre. 17. Scipione e Catone giungono all'antro della Sibilla. 18. Scipione legge la lettera: Sofonisba è prigioniera di Massanissa. 19. Scipione e Catone all'antro della Sibilla. Profesia. 20. Simboli di buon auspicio: l'Iride e l'Aquila.	aria di Massanissa ▪ <i>Amar e tacere</i> 16. aria di Siface ▪ <i>Pera chi ritrovò</i> rec. aria di Siface ▪ <i>Zeffretti, qua correte</i> rec. 17. aria di Scipione <i>Se non seppa l' dio de' l'armi</i> 18. rec. 19. aria della Sibilla ▪ <i>De' latini eccelsi eroi</i> 20. rec. coro ▪ <i>Pace, pace si godrà</i> 1. a 2 rec. coro ▪ <i>Allegrezza, allegrezza, e pace, pace.</i> 2. rec. aria di Siface ▪ <i>Voi, Tesifoni</i> rec. 3. rec. 4. rec.	risentimento amarezza speranza fierezza speranza pace	Lettera Cadavere Torre Magia Lettera Vaticinio
II, 1	<i>Campagna aperta con g'esserciti de' Romani e de' Cartaginesi uno per parte, con due padiglioni reali. Logge.</i>	Scipione dà ordini ad Asdrubale.	1. Scipione detta condizioni di pace e ordina di ardere le navi nemiche. 2. Siface medita vendetta. 3. Massanissa è convocato da Scipione: teme ch'egli voglia domandargli di Sofonisba. 4. Scipione interroga Massanissa che conferma la fuga della regina. Collera di Scipione. Siface, incognito,			Incendio
II, 2-7		Siface vuole vendetta. Collera di Scipione verso Massanissa. Ericlea invaghita di Eurillo (Luceio travestito).				giubilo collera

II, 8-18			<p>5. Luceio incontra Ericlea.</p> <p>6. Polinio (finto Luceio) corteggia Ericlea e le offre i servigi di Eurillo (Luceio travestito).</p> <p>7. Ericlea si invaghisce di Eurillo.</p>	difende Massanissa.	<p>5. a 2</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Un ciglio che splende</i> rec. <p>6. aria di Ericlea</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Dite, dite, dolci aurette</i> rec. <p>7. rec. aria di Ericlea</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Chi mi presta un marmo asprissimo</i> 	disincanto malinconia	
		Scontro tra Polinio e Siface; Massanissa difende Siface. Ericlea scopre la vera identità di Eurillo.	<p>8. Sofonisba lamenta la dura sorte.</p> <p>9. Ceffea cerca di sedurre Eurillo.</p> <p>10. Lesbo beffeggia Ceffea.</p> <p>11. Gentilezze di Scipione per Ericlea. Dispetto di Scipione.</p> <p>12. Incontro di Ericlea e Siface: la prima lamenta tra sé la sorte che la vuole innamorata di Eurillo, il secondo medita vendetta.</p> <p>13. Polinio cerca di colpire Siface perché lo crede amante di</p>		<p>8. rec. aria di Sofonisba</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Deh pietose</i> <p>9. aria di Ceffea</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Scioccarello, tu non sai</i> rec. <p>aria di Luceio</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Non pregarmi</i> rec. <p>10. rec. arietta di Lesbo</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Darti ai lupi, agl'avoltoi</i> rec. <p>aria di Ceffea</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Donne, credete a me</i> <p>11. aria di Scipione</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Quante ha 'l ciel brillanti stelle</i> rec. <p>12. rec.</p> <p>13. rec.</p>	piacere malizia derisione disinganno fierezza	

			Ericlea. Massanissa difende Siface.				
			14. Siface in obbligo verso Massanissa. Massanissa si confida con Siface.		14. rec. aria di Massanissa ▪ <i>Con acutissima</i>	pena	
			15. Ericlea interroga Eurillo. Questi le dichiara il proprio amore. Finto sdegno di Ericlea. 16. Agnizione. Ericlea apprende da una lettera l'inganno di Luceio.		15. aria di Luceio ▪ <i>Amante ch'adora</i> rec. 16. rec. aria di Ericlea ▪ <i>Contenti d'amore</i>	felicità	Lettera
			17. Sofonisba piange Siface. Sofonisba non riconosce Siface, messo di Massanissa. 18. Sofonisba respinge Massanissa.		17. aria di Sofonisba ▪ <i>E come poss'io</i> rec. 18. rec.	dolore	
II, 19-20	<i>Piazza con il tempio di Marte.</i>	Scipione scopre che Siface è vivo.	19. Scipione dispone di preparare l'occorrente per il rito. 20. Agnizione. Vaticinio della Sibilla. Scipione apprende che Siface è vivo. Alcuni precipitano dalle logge ma, come per prodigio, rimangono illesi.		19. rec. 20. rec.		Vaticinio Precipizio
III, 1-10	<i>Stanze reali.</i>	Equivoco delle lettere: Ericlea legge per errore lo scritto che Massanissa destina a Sofonisba e quest'ultima la lettera che Scipione scrive a Ericlea.	1. Ericlea provoca Luceio. 2. Ericlea accetta la mano di Polinio (finto Luceio) e al contempo la corte di Luceio (finto Eurillo). Sdegno di Luceio. 3. Irritato Luceio apostrofa Ceffea, ch'egli crede Ericlea. 4. Scipione invita Ericlea a leggere uno scritto che sarà		1. aria di Ericlea ▪ <i>Chi si rende a una bellezza</i> rec. 2. rec. 3. rec. aria di Ceffea ▪ <i>A tuo dispetto, Amor</i> 4. a 2 rec.	speranza dispetto	

			pronto di lì a breve.	5. Scipione domanda a Massanisa di Sofonisba e gli mostra lo scritto di Siface. 6. Massanisa invita Sofonisba a leggere una lettera che troverà di lì a poco.	5. rec. 6. rec. 7. aria di Lesbo ▪ <i>Altri scherzi col bambino</i> rec. aria di Ceffa ▪ <i>Gionnette, se sapeste</i> 8. rec.	letizia amarezza	Lettera Lettera
III, 11-14	<i>Appartamenti solitari con logge.</i>	L'equivoco si svela: ira di Scipione.	11. Catone esorta Scipione alla virtù. 12. Ericlea mostra a Scipione lo scritto: Scipione riconosce la mano di Massanisa.	8. Scipione scrive una lettera per Ericlea; Massanisa subito dopo lascia uno scritto per Sofonisba. 10. Nodo. Sofonisba legge per errore la lettera destinata a Ericlea.	9. aria di Ericlea ▪ <i>Non spero godere</i> rec. aria di Luceio ▪ <i>Cieco Amor, tu non farai</i> 10. aria di Sofonisba ▪ <i>Fortuna importuna</i> rec.	turbamento sdegno sconforto	Lettera Lettera
			7. Lesbo beffeggia Ceffea.	11. rec. aria di Scipione ▪ <i>Tiranno del mio cor</i> 12. rec. 13. rec.	amarezza	Lettera Lettera	

III, 15-16	<i>Porto di mare con le navi abbandonate da' Cartaginesi.</i>	Fuga di Sofonisba. Salvataggio.		sua mano, per Sofonisba. Ira di Scipione. 14. Sofonisba domanda spiegazioni a Massanissa; egli le consiglia la fuga.	14. rec. aria di Siface ▪ <i>È pur cara la speranza</i>	fiducia	
III, 17-sc. ultima	<i>Sala regia.</i>	Ericea svela l'identità di Luceio. Ravvedimento di Scipione e ripristino dell'equilibrio iniziale.	17. Ericea svela l'identità di Luceio. 18. Prepotenza di Scipione verso Ericea. 19. Siface aggredisce Massanissa. Sofonisba salvata da Massanissa. Scena ultima. Scioglimento. Lieto fine. Scipione approva le nozze tra Ericea e Luceio; Sofonisba si riunisce a Siface; perdono di Massanissa.	15. Sofonisba fugge verso il porto su una barca a remi. 16. Incendio delle navi. Massanissa corre verso il porto; Siface si getta in acqua per salvare Sofonisba.	15. lamento di Sofonisba ▪ <i>Infelice Regina (...)</i> 16. rec. coro ▪ <i>Ardete</i> rec. 17. aria di Ericea ▪ <i>Stelle indeterminate</i> rec. 18. rec. 19. rec. 20. rec. aria di Ericea ▪ <i>O voi, che portate</i> coro-ripresa	Fuga afflizione esaltazione	Incendio Tuffo in mare

I tre atti ottemperano a diverse funzioni:

- Primo atto: funzione informativa→impostazione del dramma e orchestrazione del materiale.
- Secondo atto: funzione problematizzante→complicazione dell'intreccio-agnizione.
- Terzo atto: funzione risolutiva→parossismo e *climax*. Nodo. Scioglimento.

1 • Il **primo atto** presenta una serie di scene informative che esplicitano i presupposti e dirimono gli elementi base dell'intreccio, ovvero la compresenza dei due distinti intrighi di materia sentimentale (A: vicenda Ericlea-Luceio, I,3 – B: vicenda Sofonisba-Massanissa, I,5). Poiché le vicende si presentano fin da subito distinte è facile seguire l'evoluzione di ciascun *plot*. Evidenzio in grassetto le parole chiave.

A. L'equilibrio è incrinato: **I complicazione** (segna tutto il corso del dramma). Il primo elemento perturbante è Scipione: il console conquista Cartagine e si innamora a prima vista di Ericlea, principessa cartaginese già promessa sposa di Luceio, principe dei Celtiberi (I,3). Ericlea è schiava di guerra e Scipione ordina che le siano tolte le catene (I,3).¹¹⁷

II complicazione. Luceio giunge a Cartagine incognito poiché intende conoscere l'indole della promessa sposa prima del matrimonio. A tal fine scambia i propri abiti con quelli del fratello Polinio fingendosi egli stesso servo col nome di Eurillo (**doppio travestimento**, I,10).

B. I motivi base della seconda vicenda sentimentale sono: 1-l'occultamento di Sofonisba da parte di Massanissa; 2- la volontà di vendetta da parte di Siface, creduto morto e invece libero di muoversi in corte poiché travestito da servo.

Dapprima Siface è prigioniero di Scipione e detenuto in una torre (I,4). Massanissa, attratto da Sofonisba, si rifiuta di consegnarla al proconsole quale bottino di guerra e la tiene rinchiusa in una torre travestita in abito d'uomo (**travestimento**, I,5). **I complicazione.** Siface vede per caso Sofonisba prigioniera (I,6): suo obiettivo sarà vendicarne il rapimento. Siface fugge dal carcere gettandosi dalla torre, ordina di collocare un cadavere ai piedi del precipizio e gli pone in mano una **lettera** (**fuga+lettera**, I,16): da questa Scipione arguirà il tradimento di Massanissa (I,18). Scipione accresce così la propria carica informazionale: Sofonisba è viva e Massanissa, tenendola prigioniera, tradisce Roma. L'occultamento di Sofonisba è altresì una trovata efficace per portare avanti l'azione poiché per ben tre volte Scipione domanderà a Massanissa notizie della regina (I,9-II,4-III,5) senza ricevere risposta.

Il primo atto esplicita tra l'altro il differente tenore delle due vicende: languorosa e capricciosa la prima (Scipione intestardito a corteggiare Ericlea che non ricambia il suo amore; il capriccioso Luceio che vuole ad ogni costo provare l'indole della fanciulla), drammatica la seconda, nella quale la posta in gioco sono salvaguardia della vita e riconquista della libertà.

2 • Il **secondo atto** complica le situazioni impostate dal primo.

A. Polinio¹¹⁸ d'accordo col fratello Luceio ne assume l'identità e affascinato da Ericlea la corteggia offrendole i servigi di Eurillo (Luceio travestito, II,6). Inattesa la reazione di Ericlea che, come predestinata ad amare Luceio, si invaghisce del servo. La differenza di rango impedisce però alla fanciulla di rivelare i propri sentimenti (II,7). Solo alla fine del secondo atto Ericlea scoprirà la vera identità dell'amato (II,16). Ericlea persevera a rifiutare Scipione.

B. Scipione domanda a Massanissa circa la sorte di Sofonisba; Massanissa ne finge la fuga e Siface, in incognito, lo asseconda per ottenerne i favori e attendere il momento migliore per vendicarsi.

A+B. A partire dalla metà del secondo atto le due vicende si intrecciano (II,12-13): il caso fa incontrare Ericlea e Siface; a questi si aggiunge presto Polinio che, sospettando Siface amante di Ericlea, tenta di ucciderlo per gelosia. Massanissa salva la vita al re: da questo momento Siface è in obbligo verso il numida.

Due momenti rivelatori chiudono il secondo atto: **I agnizione (A):** Ericlea conosce la vera identità di Luceio grazie a uno scritto inviatole dal padre dell'amato, e realizza così di essere stata ingannata (**II**

¹¹⁷ Nota Ketterer che in *Scipione Affricano* il paradosso del vincitore vinto da Amore si estende da Massanissa allo stesso Scipione, conquistatore sottomesso all'amore per Ericlea. Cfr. R. KETTERER, *Ancient Rome in Early Opera*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2009, p. 49.

¹¹⁸ Personaggio partorito dalla fantasia di Minato, del tutto funzionale alle imprese di Luceio.

lettera, II,16). **II agnizione (B)**: dal vaticinio della Sibilla Scipione apprende che Siface è vivo (**vaticinio**, II,19-20).

3 • L'equivoco più significativo è generato dallo scambio accidentale di due lettere che costituisce il nodo del dramma presente nel **terzo atto**.

A. Ericlea prende rivincita: finge di accettare la mano di Polinio (finto Luceio) e al contempo l'amore di Luceio (finto Eurillo); egli, che la crede ora donna di poco onore, si irrita e cade vittima del suo stesso inganno (III,2-3).

A+B. NODO. L'espiente della lettera è duplicato: Scipione prepara uno scritto per Ericlea mentre Massanissa scrive una lettera destinata a Sofonisba (III,8). Entrambi gli scritti sono annunciati dagli uomini alle rispettive fanciulle due scene prima la loro stesura (A: III,4; B: III,6). Le due donne per errore si scambiano le lettere e la situazione si congestionata: Ericlea legge la lettera destinata a Sofonisba, che le prescrive fuga o morte (III,9),¹¹⁹ e Sofonisba prende la lettera scritta da Scipione, nella quale il proconsole dichiara di rinunciare al suo amore in favore di Luceio. Lo scompiglio generato dall'equivoco si protrae per ben sette scene (fino a III,14). Ericlea mostra la lettera a Scipione e la situazione precipita; Massanissa riconosce lo scritto di sua mano e diviene oggetto della sua stessa prescrizione: il proconsole gli ordina immediatamente la consegna di Sofonisba, pena la morte (III,13-14):

SCIPIONE

[...] Non più, perfido, ascolta:
o con quelle catene
Sofonisba conduci a me cattiva,
o pur con giusta sorte
oggi con quel velen bevi la morte.
(*Scipione Affricano* III,13; vv. 1685-1699)

Massanissa esorta la regina alla fuga; su una barca Sofonisba rema a fatica verso il porto ove intanto Scipione ha dato ordine di bruciare le navi nemiche (**fuga**, III,15-16). Massanissa mette in salvo Sofonisba. Al contempo Ericlea svela l'identità di Luceio. **SCIOGLIMENTO**. Il lieto fine è una completa infrazione della verità storica: Scipione approva le nozze tra Ericlea e Luceio, Sofonisba si riunisce a Siface e Massanissa viene perdonato.

Le scene che aprono e chiudono ogni atto sono dominate dalla presenza di Scipione intento a ponderare, nella maggior parte dei casi, questioni militari. Si tratta di scene "cuscinetto" non tanto funzionali all'intreccio quanto adeguate a corredare le vicende d'intrigo di un'ideale cornice e collocarle su comprovato sfondo storico.

ATTO I	1-2. Scena accessoria	3-16. Intrighi sentimentali A/B	17. Sc. accessoria	18. Intrigo B	19-20. Sc. accessorie
--------	-----------------------	---------------------------------	--------------------	---------------	-----------------------

ATTO II	1. Sc. accessoria	2-9. Intrighi sentimentali A/B	10. Sc. accessoria	11. Intrigo A	12-13. Intrigo A+B	14-18. Intrighi A/B Agnizione I	19-20. Sc. accessorie + Agnizione II
---------	-------------------	--------------------------------	--------------------	---------------	--------------------	---	--

ATTO III	1-6. Intrighi A/B	7. Sc. accessoria	8-10. Intrighi A+B Nodo	11. Sc. accessoria	12-19. Intrighi A+B	20. Scioglimento
----------	-------------------	-------------------	-----------------------------------	--------------------	---------------------	----------------------------

¹¹⁹ Nota Ketterer l'effetto della trovata: Ericlea, liberata dal proconsole nel primo atto, teme di tornare in schiavitù, e disprezza Scipione. (R. KETTERER, *Ancient Rome in Early Opera*, cit., p. 51.)

Sintetizzo le peripezie:

-Fuga di Siface dal carcere (I,16).

-Scipione legge la lettera trovata in mano al cadavere creduto di Siface (I,18).

-Travestimento di Luceio (I,10).

-Ricomparsa di Siface presso Scipione (II,4).

-Ercilea apprende la vera identità di Luceio grazie a una lettera inviata dal padre del promesso sposo (**II agnizione**, II,16).

-Scipione apprende che Siface è vivo (**II agnizione**, II,19-20).

-Scipione e Massinissa scrivono una lettera rispettivamente per Ercilea e Sofonisba. Nella prima Scipione concede ad Ercilea di sposare Luceio, nella seconda Massinissa offre il veleno a Sofonisba. Le due donne per errore trovano l'una la lettera destinata all'altra (**nodo**).

-Sofonisba fugge su una barca a remi (III,15).

-Scipione acconsente alle nozze tra Ercilea e Luceio, riunisce Sofonisba e Siface e perdona Massinissa (**scioglimento**).

Minato stravolge platealmente il finale come riportato nelle fonti, che riferiscono invece della morte di Sofonisba, della gloria e degli onori attribuiti a Massinissa, e del viaggio di Siface a Roma.

La tabella che segue agevola la visione d'insieme:

ATTO SCENE	MUTAZIONE SCENICA	INTRECCIO
I, 1-3	<i>Anfiteatro fuori della città.</i>	1. Scena collettiva: gioco dei gladiatori. 3. Primo intrigo sentimentale: Ericlea presentata a Scipione. Complicazione: Scipione innamorato di Ericlea.
I, 4-15	<i>Lito di mare con una torre, dov'è prigioniero Siface.</i>	4. Siface prigioniero. 5. Secondo intrigo sentimentale: Sofonisba prigioniera di Massanissa, di lei innamorato. => aria di Sofonisba <i>Tanto rigida</i> I travestimento: Sofonisba in abito d'uomo. 6. Complicazione: Siface vede prigioniera Sofonisba. => aria di Siface <i>Ora sì ch'assai più fiero</i> 8. aria di Ericlea <i>Che dite, pensieri?</i> 9. Scipione domanda a Massanissa di Sofonisba. => aria di Massanissa <i>A mascherar il ver</i> 10. II travestimento/complicazione: scambio d'abito tra Luceio e Polinio. 11. Intervento del comico (Ceffea). => aria di Ceffea <i>S'io potessi ritornar</i> 14. Ericlea confusa da Scipione. => aria di Ericlea <i>Nudo arciero</i> => aria di Ceffea <i>Amate pur, amate</i> 15. Sofonisba rifiuta Massanissa. => aria di Sofonisba <i>Non m'inganna la speranza</i> => aria di Massanissa <i>Amar e tacere</i>
I, 16-20	<i>Altra faccia della torre dov'è prigioniera Siface. Con l'antro d'una Sibilla.</i>	16. Siface si getta dalla torre ; esposizione del cadavere sfigurato creduto di Siface. => aria di Siface <i>Pèra chi ritrovò</i> 17. Scena di magia: antro della Sibilla. 18. Intervento del comico: Lesbo teme il cadavere . Peripezia (attinente alla seconda vicenda sentimentale): Scipione legge la lettera stretta in mano al cadavere . 19. Scena di magia: vaticinio della Sibilla. Simboli della vittoria.
II, 1	<i>Campagna aperta con gl'esserciti de' Romani e de' Cartaginesi uno per parte, con due padiglioni reali.</i>	1. Scipione ordina di bruciare le navi
II, 2-7	<i>Logge.</i>	2. Siface vuole vendetta. => aria di Siface <i>Voi Tesifoni</i> 4. Complicazione: Scipione domanda a Massanissa di Sofonisba (2° volta). Siface difende Massanissa. 6-7. L'equivoco circa l'identità di Luceio si protrae (Luceio è il servo Eurillo). Complicazione: Ericlea ama un servo. => aria di Ericlea <i>Chi mi presta un marmo asprissimo</i>
II, 8-18	<i>Giardino.</i>	8. Lamento di Sofonisba. => aria di Sofonisba <i>Deb pietose</i> 9. Comica: Ceffea ciruisce Luceio. => aria di Ceffea <i>Scioccarello tu non sai</i> => aria di Luceio <i>Non pregarmi</i> 10. Comica: Ceffea beffata da Lesbo. => aria di Lesbo <i>Darti ai lupi, agl'avoltoi</i> => aria di Ceffea <i>Dno credete a me</i>

		<p>12-13. Incontro di Ericlea e Siface. Equivoco: Polinio cerca di colpire Siface perché lo crede amante di Ericlea. Massanissa ferma Polinio e difende Siface.</p> <p>14. Massanissa confida a Siface di tenere prigioniera Sofonisba. => aria di Siface <i>Con acutissima</i></p> <p>15. Luceio/Eurillo si dichiara a Ericlea.</p> <p>16. Agnizione: Ericlea legge la lettera inviata dal padre di Luceio. => aria di Ericlea <i>Contenti d'Amore</i></p> <p>17. Sofonisba non riconosce Siface.</p>
II, 19-20	<i>Piazza con il tempio di Marte.</i>	<p>Agnizione: dal vaticinio della Sibilla Scipione comprende che Siface è ancora vivo.</p> <p>Caduta di soldati dalle logge.</p>
III, 1-10	<i>Stanze reali.</i>	<p>1-3. Equivoco Ericlea-Luceio si protrae. 3. Comica equivoco: Ceffea crede che Luceio la apostrofi. => aria di Ceffea <i>A tuo dispetto, Amor</i></p> <p>5. Scipione domanda a Massanissa di Sofonisba (3° volta): l'inganno di Massanissa è scoperto.</p> <p>6. Pianto di Massanissa.</p> <p>7. Comica: Lesbo schernisce Ceffea. => aria di Ceffea <i>Giovinette, se sapeste</i></p> <p>8-10. NODO. Complicazione. Scambio delle lettere: Sofonisba trova la lettera di Scipione per Ericlea, e quest'ultima trova invece quella scritta da Massanissa per Sofonisba. => aria di Luceio <i>Cieco Amor, tu non farai</i></p>
III, 11-14	<i>Appartamenti solitari con logge.</i>	<p>12. Equivoco: Ericlea mostra a Scipione lo scritto: Massanissa le imporrebbe il veleno.</p> <p>13. Massanissa rivela di aver scritto a Sofonisba.</p> <p>14. Massanissa nega che lo scritto mostrato da Sofonisba sia di propria mano.</p> <p>Massanissa consiglia la fuga a Sofonisba. => aria di Siface <i>È pur cara la speranza</i></p>
III, 15-16	<i>Porto di mare con le navi abbandonate da' Cartaginesi.</i>	<p>15. Fuga di Sofonisba su una barca a remi. => lamento di Sofonisba <i>Infelice regina [...]</i></p> <p>16. Incendio delle navi. Siface si getta in mare per salvare Sofonisba.</p>
III, 17-20	<i>Sala regia.</i>	<p>17. Ericlea mostra la lettera a Luceio: la sua identità è svelata.</p> <p>19. Racconto di Siface.</p> <p>20. SCIOGLIMENTO: ravvedimento di Scipione, ricongiungimento delle coppie Ericlea-Luceio, Sofonisba-Siface, perdono di Massanissa.</p>

b2. Le mutazioni sceniche

Agli occhi dello spettatore la persistenza o il mutamento d'ambiente costituisce un forte elemento di coesione o frattura della sequenza drammatica. Il cambio di scena gioca un ruolo decisivo per la segmentazione del testo drammatico, per sua natura complesso ed eterogeneo.¹²⁰

Le mutazioni sceniche rappresentano il fattore di segmentazione più consistente del testo, segnalano cambiamenti d'azione e hanno perciò una fondamentale funzione demarcativa.¹²¹ I luoghi rappresentati hanno altresì valore assiologico e designano attributi di valore relativi ai personaggi o all'azione che si svolge in tali siti; le sequenze sceniche tendenzialmente si spiegano secondo principi d'ordine oppositivo: luogo pubblico/privato, giorno/notte, ecc.

¹²⁰ Cfr. P. FABBRI, *L'apogeo dell'opera*, in *Musica in Scena*, a cura di A. Basso, I: *Il teatro musicale dalle origini al primo Settecento*, Torino, UTET, 1995, pp. 131-157, e in ID. *Il secolo cantante*, cit., p. 225. Fabbri si rifà a H. S. POWERS, *Il Serse trasformato*, in «The Musical Quarterly», XLVII, 1961, pp. 481-492; trad. in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 229-241.

¹²¹ Cfr. P. FABBRI, *L'apogeo dell'opera*, cit., p. 142.

Scipione Affricano presenta undici mutazioni: tre nel primo atto, quattro nel secondo e quattro nel terzo. Accanto a ogni mutazione scenica segnalo la categoria alla quale la mutazione afferisce secondo la tassonomia indicata da Claude-François Ménéstrier:¹²²

Atto I	Tipologia scenica
<i>Anfiteatro fuori della città.</i>	civile
<i>Lito di mare con una torre, dov'è prigioniero Siface.</i>	marittima/militare (carcere)
<i>Altra faccia della torre dov'è prigioniera Siface. Con l'antro d'una Sibilla.</i>	militare (carcere)/sacra
Atto II	
<i>Campagna aperta con gl'esserciti de' Romani e de' Cartaginesi uno per parte, con due padiglioni reali.</i>	militare
<i>Logge.</i>	regia
<i>Giardino.</i>	regia
<i>Piazza con il tempio di Marte.</i>	militare/sacra (comparsa della Sibilla)
Atto III	
<i>Stanze reali.</i>	regia
<i>Appartamenti solitari con logge.</i>	regia
<i>Porto di mare con le navi abbandonate da' Cartaginesi.</i>	marittima
<i>Sala regia.</i>	regia

Tendenzialmente la presenza di Scipione è legata a luoghi di tipo militare, non diversamente da Siface e Sofonisba. Ericea si aggira invece in ambienti deliziosi e regali. Gli esterni dominano il primo atto, mentre a partire dal secondo l'azione si svolge prevalentemente in interni di tipo signorile. In particolare la sequenza finale ha luogo nella *Sala regia*, uno spazio devoluto alla regalità e adibito alla divulgazione delle disposizioni reali.

Abbondano scene di tipo “militare” e “regio”; se non per puro effetto spettacolare, la necessità dell'impiego di scene marittime è motivata dal sito ove la vicenda si svolge.

Il secondo elemento di coesione è dato dalla presenza protratta di un personaggio in scena.

L'ossatura del dramma, che sotto riporto, consente di cogliere a colpo d'occhio la distribuzione dei personaggi nelle diverse sequenze sceniche¹²³ e la distribuzione delle arie.

Le lunghe barre orizzontali segnalano i cambiamenti di scena. Nella colonna a estrema sinistra è indicato il numero delle scene. I nomi dei personaggi seguono un incolonnamento verticale che permette di verificare a colpo d'occhio la loro presenza in scena e la loro permanenza nella sequenza. Lo schema prevede che ad ogni personaggio sia affiancato un subalterno o l'attore a lui più prossimo. Sotto ciascun nome riporto l'*incipit* dell'aria che il personaggio canta in quella scena.

Le linee orizzontali collegano i personaggi che appaiono in scena simultaneamente. La rete di combinazioni visualizza così la *liaison des scènes*, un procedimento caro alla drammaturgia barocca francese volto a conferire la maggior coesione possibile tra scene dello stesso tipo: le scene si collegano attraverso un personaggio “perno” che si trattiene sul palco tra una scena e l'altra mentre gli altri attori vanno e vengono, e che funge perciò da cerniera tra due o più scene eludendo la frantumazione del testo in una sequela di azioni scollegate.¹²⁴ Le scene tendono a saldarsi in sottoblocchi omogenei all'interno di una sequenza della quale possono occupare tutta l'estensione o ampie porzioni di essa.¹²⁵

¹²² La classificazione del Ménéstrier si legge in *Représentation de musique anciennes et modernes*, Parigi, René Guignard, 1681, descritta in P. FABBRI, *L'apogeo dell'opera*, cit., p. 139 e sgg.

¹²³ Assumo il modello che L. Bianconi adotta in R. FABBRI, e M. VIGHI, *Orlando*, dramma in tre atti (1733) da un libretto di Carlo Sigismondo Capeci (1711), musica di Georg Friedrich Händel, Reggio Emilia, Teatro Municipale Valli, 2004.

¹²⁴ H. S. POWERS, *Il Serse trasformato*, in «The Musical Quarterly», cit. Si veda anche P. FABBRI, *L'apogeo dell'opera*, cit., pp. 143-145.

¹²⁵ Si valuti inoltre che il drammaturgo doveva assicurare ai cantanti il tempo per riposarsi tra una sequenza di scene e l'altra.

SCIPIONE—CATONE—ERICLEA—CEFFEA—LUCEJO—POLINIO—SOFONISBA—MASSANISSA—SIFACE—ASDRUBALE—LESBO—MESSO—PAGGIO—SIBILLA—CAPITANI—CORO
SOLDATI
GUARDIE

ATTO I

Anfiteatro fuori della città

1 SCIPIONE—CATONE—CAPITANI — CORO
«Viva, Scipione»

2 SCIPIONE—CATONE—CAPITANI — CORO
«Con la zampa (...)»

3 SCIPIONE—CATONE—ERICLEA — CAPITANI

Lito di mare con una torre, dov'è prigioniero Siface

4 SIFACE — LESBO — GUARDIE
«Dite, o Cieli, s'è l'istesso»

5 SOFONISBA—MASSANISSA
«Tanto rigida»

6 SOFONISBA—MASSANISSA—SIFACE
«Ora sì ch'assai piu fiero»

7 SIFACE—ASDRUBALE
«Non s'aspetti che per poco»

8 SCIPIONE—CATONE—ERICLEA
«Che dite, pensieri?»

9 SCIPIONE—CATONE — MASSINISSA
«A mascherar il ver»

10 LUCEJO—POLINIO
«Bellezza sdegnosa...
...Sembianza vezzosa»

11 ERICLEA—CEFFEA — MESSO
«S'io potessi ritornar»

12 ERICLEA—CEFFEA—LUCEIO—POLINIO

13 SCIPIONE—ERICLEA—CEFFEA

«Vibran dardi più pungenti»

ERICLEA—CEFFEA

«Nudo arciero»

«Amate pur, amate»

15 SOFONISBA—MASSANISSA

«Non m'inganna la speranza»

«Amor e tacere»

Altra faccia della torre ov'è prigione Siface. Con l'antro d'una Sibilla

16 SIFACE—ASDRUBALE

«Pera chi ritrovò»

«Zefiretti, qua correte»

17 SCIPIONE—CATONE—SOLDATI

«Se non seppe 'l dio de l'armi»

18 SCIPIONE—CATONE—LESBO—SOLDATI

19 SCIPIONE—CATONE—LESBO—SIBILLA—SOLDATI

«De' latini eccelsi droi»

20 SCIPIONE—CATONE—SOLDATI

«Pace, pace (...)»

ATTO II

Campagna aperta con gl'eserciti de' Romani e de' Cartaginesi uno per parte, con due padiglioni reali

1 SCIPIONE—ASDRUBALE

«Eterne menti»

Logge

2 SIFACE

«Voi, Tesifoni»

3 MASSANISSA—SIFACE—LESBO

4 SCIPIONE—CATONE———MASSANISSA—SIFACE———LESBO

5 LUCEIO—POLINIO
«Un ciglio che splende...
...Be! crini lucenti!»

6 ERICLEA—CEFFEA—LUCEIO—POLINIO
«Dite, dite, dolci aurette»

7 ERICLEA—CEFFEA—LUCEIO
«Chi mi presta un marmo asprissimo»

Giardino

8 SOFONISBA
«Deh pietose»

9 CEFFEA—LUCEIO
«Scioccarello, tu non sai»
«No! pregarmi»

10 CEFFEA———LESBO
«Donne, credete a me»
«Darti ai lupi, agl'avoltoio»

11 SCIPIONE———ERICLEA
«Quante ha 'l ciel brillanti stelle»

12 ERICLEA———SIFACE

POLINIO———MASSANISSA—SIFACE

13 MASSANISSA—SIFACE
«Con acutissima»

14 ERICLEA———LUCEIO
«Amante ch'adora»

15 ERICLEA—CEFFEA———MESSO

16 SOFONISBA———SIFACE
«E come poss'io»

Piazza con il tempio di Marte

19 SCIPIONE—CATONE—SIBILLA—SOLDATI
 20 SCIPIONE—CATONE—SIBILLA—SOLDATI

ATTO III

Stanze reali

1 ERICLEA — LUCEIO
 «Chi si rende a una bellezza»
 ERICLEA — LUCEIO—POLINIO
 CEFFEA—LUCEIO
 «A tuo dispetto, Amor»

4 SCIPIONE — ERICLEA
 «O Amor...
 ...soave, fiero»

5 SCIPIONE — MASSANISSA
 SOFONISBA — MASSANISSA

7 CEFFEA — LESBO
 «Giovinette, se sapeste»
 «Altri scherzi col bambino»

8 SCIPIONE — MASSANISSA

9 ERICLEA — LUCEIO
 «Non spero godere»
 «Cieto Amor, tu non farai»

10 SOFONISBA
 «Fortuna | importuna»

Appartamenti solitari con logge

- 11 SCIPIONE—CATONE
«Tiranno del cor mio»
- 12 SCIPIONE—ERICLEA—LESBO—PAGGI
- 13 SCIPIONE—MASSANISSA
- 14 SOFONISBA—MASSANISSA—SIFACE
«È pur cara la speranza»

Porto di mare con le navi abbandonate da' Cartaginesi

- 15 SOFONISBA
«Infelice Regina, a che m'ha scorto»
- 16 SCIPIONE—CATONE—MASSANISSA—SIFACE—CAPITANO
«Ardete, | struggete»

Sala regia

- 17 ERICLEA—LUCEIO—POLINIO
«Stelle indeterminate, incerto Fato»
- 18 SCIPIONE—ERICLEA—LUCEIO—POLINIO
- 19 SCIPIONE—CATONE—ERICLEA—LUCEIO—POLINIO—MASSANISSA—SIFACE
- 20 SCIPIONE—CATONE—ERICLEA—CEFFEÀ—LUCEIO—POLINIO—SOFONISBA—MASSANISSA—SIFACE—CORO
«O voi, che portate»
«Che non sono d'amor»

Ogni atto (eccetto il terzo) è aperto e chiuso da una sequenza il cui personaggio cerniera è Scipione: un'ideale cornice che delimita secondo una precisa geometria lo svolgersi dei due intrighi.

Riassumendo:

Scene accessorie	X
Primo intrigo	A
Secondo intrigo	B
Scene comiche	C

SEQUENZE	PERSONAGGI CERNIERA
<p>ATTO I</p> <p><u>Anfiteatro fuori della città</u></p> <p>X(-A) 1-3 Vittoria di Scipione. Scipione innamorato di Ericlea.</p> <p><u>Lito di mare con una torre, dov'è prigioniero Siface</u></p> <p>B 4 Siface prigioniero.</p> <p>5-7 Sofonisba prigioniera di Massanissa. Siface medita la fuga.</p> <p>8-9 Scipione corteggia Ericlea e interroga Massanissa.</p> <p>A 10 Travestimento di Luceio.</p> <p>11-14 Luceio presentato a Ericlea come servo.</p> <p>B 15 Prigionia di Sofonisba.</p> <p><u>Altra faccia della torre ov'è prigione Siface. Con l'antro d'una Sibilla</u></p> <p>16 Fuga di Siface.</p> <p>X 17-20 Scipione presso l'antro della Sibilla.</p>	<p>Scipione, Catone</p> <p>5-6 Sofonisba, Massanissa, 6-7 Siface</p> <p>Scipione, Catone</p> <p>Ericlea, Ceffea</p> <p>Scipione, Catone</p>
<p>ATTO II</p> <p><u>Campagna aperta con gl'esserciti de' Romani e de' Cartaginesi</u></p> <p>X 1 Scipione dà ordini militari.</p> <p><u>Logge</u></p> <p>B 2-4 Scipione interroga Massanissa; Siface medita vendetta.</p> <p>A 5-7 Servigi di Eurillo a Ericlea.</p> <p><u>Giardino</u></p> <p>B 8 Dolore di Sofonisba.</p> <p>C 9-10 Comica: Ceffea-Eurillo</p> <p>A+B 11-14 Incontro tra Ericlea e Siface. Massanissa scongiura la morte di Siface.</p> <p>A 15-16 Ericlea apprende l'inganno di Luceio.</p> <p>B 17-18 Sofonisba respinge Massanissa.</p> <p><u>Piazza con il tempio di Marte</u></p> <p>X 19-20 Scipione all'antro della Sibilla.</p>	<p>Scipione</p> <p>Siface</p> <p>Luceio</p> <p>Ceffea</p> <p>11-12 Ericlea, 12-14 Siface</p> <p>Ericlea</p> <p>Sofonisba, Siface</p> <p>Scipione, Catone</p>
<p>ATTO III</p> <p><u>Stanze reali</u></p> <p>A 1-3 Rivincita di Ericlea.</p> <p>A+B 4-6 Scipione e Massanissa scrivono lettere per Ericlea e Sofonisba.</p> <p>C 7 Comica: Lesbo-Ceffea.</p> <p>A+B 8 Scipione e Massanissa depongono le lettere.</p> <p>9 Ericlea legge la lettera destinata a Sofonisba</p> <p>10 Sofonisba legge la lettera per Ericlea.</p> <p><u>Appartamenti solitari con logge</u></p> <p>B 11-14 Svelato il tradimento di Massanissa.</p> <p><u>Porto di mare con le navi abbandonate da' Cartaginesi</u></p> <p>15 Sofonisba: fuga e lamento.</p> <p>16 Incendio delle navi.</p> <p><u>Sala regia</u></p> <p>A+B 17-20 Svelata l'identità di Luceio; ricomposizione delle coppie, perdono di Massanissa.</p>	<p>Ericlea, Luceio</p> <p>4-5 Scipione, 5-6 Massanissa</p> <p>11-13 Scipione, 13-14 Massanissa</p> <p>Ericlea, Luceio, Polinio.</p>

Ne deriva una costruzione di questo tipo:

Atto I	☒	B	A	B	☒				
Atto II	☒	B	A	B	C	A+B	A	B	☒
Atto III	A	A+B	C	A+B	B	A+B			

A metà del secondo e del terzo atto sono inserite scene comiche.

Verso la fine del secondo atto le due vicende iniziano ad intersecarsi. Il terzo atto è interamente imperniato su sequenze sceniche del tipo A+B.

b3. Osservanza condizionata delle unità aristoteliche

La volontà di creare in Italia un teatro moderno libero dai vincoli imposti dalla precettistica aristotelica si coniuga precisamente con alcune tra le tendenze poetiche propugnate dagli accademici veneziani, in particolare dagli Incogniti.¹²⁶ Anche la tradizione teatrale iberica, inosservante le norme dello Stagirita¹²⁷ e al contempo così influente nell'Italia del Seicento, contribuisce all'emancipazione della moderna drammaturgia: i librettisti tendono ad ignorare le norme costrittive del teatro classico e optano per una maggior libertà di mezzi e procedure, il tutto finalizzato all'accrescimento dell'effetto spettacolare.¹²⁸ Il repertorio storico-mitologico offerto dalla classicità è ripreso e riattato con disinvoltura, talvolta irriverenza.¹²⁹ Giustificare le proprie scelte poetiche diviene quasi una prassi per i librettisti, che esplicitano il rifiuto delle antiche norme nelle prefazioni ai drammi: la stampa del libretto convalida perciò la scelta poetica e al contempo schiva la critica.¹³⁰

Anche la trattatistica correlata mira a riconoscere al melodramma lo *status* di vero e proprio genere letterario.¹³¹ Siamo nell'ambito del puro intrattenimento:¹³² il drammaturgo crea e dirime i fili dell'intreccio di una congerie di vicende, nella maggior parte dei casi soggetti già noti in quanto afferenti a un patrimonio culturale condiviso. E il prologo dell'*Ulisse errante* del Badoer (1644) è vessillifero della nuova poetica:

«Infelice secolo, se l'orme de' passati obbligassero il nostro piede ad un inalterabil cammino; ben potrebbe chiamarsi questa l'età de' ciechi, che non sanno se non esser guidati. [...] Potrei aggiungere che i precetti della poetica non sono come le proposizioni matematiche certi e permanenti [...]. Aggiungo che per confessione universale non si è trovata la Poetica di Aristotele tutta intera e perfetta [...] Vedasi dunque

¹²⁶ Cfr. P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 114 e sgg.

¹²⁷ Si dice inosservanza, non incuranza. Invero il tema è ampiamente dibattuto: si veda la prefazione a LOPE DE VEGA, *Il cane dell'ortolano*, introduzione e commento di F. Antonucci e S. Arata, trad. di B. Fiorellino, Napoli, Liguori, 2006; LOPE DE VEGA, *Nuova arte di far commedie in questi tempi*, a cura di M. G. Profeti, Napoli, Liguori, 1999, e A. CHIARELLI, e A. POMPILIO, «*Or vaghi or fieri*», cit., pp. 20, 25.

¹²⁸ Cfr. A. CHIARELLI, e A. POMPILIO, «*Or vaghi or fieri*», cit., pp. 23, 31, e B. CORRIGAN, *All Happy Endings: Libretti of the Late Seicento*, in «Forum italicum», VII, 1973, pp. 250-267.

¹²⁹ La prefazione al *Bellerofonte* del Nolfi denuncia la sfrontatezza degli Incogniti: «Tu perdi tempo, o lettore, se con la poetica dello Stagirita in mano vai rintracciando gli errori di quest'opera, perch'io confesso alla libera che nel comporla non ho voluto osservare altri precetti che i sentimenti dell'inventore degl'apparati, né ho avuto altra mira che il genio di quel popolo a cui s'ha ella da rappresentare». P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 142.

¹³⁰ Esempi di tentativi di giustificazione morale o letteraria sono riportati in A. CHIARELLI, e A. POMPILIO, «*Or vaghi or fieri*», cit., p. 19 e sgg. Si veda anche R. DI BENEDETTO, *Poetiche e polemiche*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, VI: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1988, pp. 10-25.

¹³¹ Tra i principi della buona drammaturgia sono il rifiuto della scurrilità, la presentazione naturale degli affetti, il ricorso al verisimile senza stravaganze, serietà e decoro. Cfr. A. CHIARELLI, e A. POMPILIO, «*Or vaghi or fieri*», cit. pp. 19-20. Cfr. anche *Il corago, o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, a cura di P. Fabbri e A. Pompilio, Firenze, Olschki, 1983.

¹³² A proposito dell'unità d'azione il Bartolini afferma nella *Venere gelosa* del 1643: «Il soggetto che v'ho tessuto non è stato più sentito, contiene un'azione composta non semplice, intera, non tronca né così minuta che non appaghi, né così grande che v'annoio». P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 115.

l'opera, e quando abbia fortuna ella di bene incontrare, non mi tassi altri con le regole, poiché la vera regola è soddisfare a chi ascolta.»¹³³

Minato manipola i soggetti con lambiccosa inventiva e il risultato più evidente dell'inosservanza alle norme è l'infrazione dell'unità d'azione: l'intreccio è la somma dei casi sentimentali di due coppie di amanti le cui vicende procedono distinte e parallele, sebbene annodate nella figura dell'eroe eponimo.

Relativamente all'unità di luogo v'è una vistosa incongruenza: secondo Acciaiuoli-Plutarco l'incontro tra Scipione ed Ericlea avverrebbe in occasione della campagna in Iberia, in Cartagine Nuova in Spagna (211-206 a.C.),¹³⁴ mentre Minato pospone l'episodio alla conquista di Cartagine d'Africa (204-202 a.C.), dove ha luogo la vicenda di Sofonisba e Massanissa. Le "due Cartagini" si fondono in un'unica città ideale, teatro delle vicende amorose delle due coppie.

La necessità delle soluzioni proposte è intuibile: l'articolarsi del dramma in Iberia e in Africa implicherebbe:

- a) un assurdo: l'azione dell'eroe eponimo divisa tra due continenti;
- b) la conseguente impossibilità di attuare l'equivoco dovuto allo scambio delle lettere, nodo del terzo atto.

b4. Convenzioni drammaturgiche

Un vasto repertorio di stratagemmi ed espedienti costituisce il mezzo più sicuro per ottenere il massimo effetto spettacolare.

L'elenco delle MACHINE mostra alcuni tra gli artifici impiegati:

«Discesa di Siface da una torre; Trasporto della Sibilla per aria da' spiriti; Apparsa dell'Iride; Volo d'un'Aquila intorno la scena; Sparimento della Sibilla; Precipizio d'uno senza offendersi».¹³⁵

In *Scipione Africano* si evincono convenzioni drammaturgiche di diversa natura:

1-Convenzioni a fine esclusivamente spettacolare (di solito esauriscono il loro effetto nella scena in cui compaiono).

2-Espedienti significativi che incidono sulla trama, funzionali alla complicazione dell'intreccio (implicano equivoci che si protraggono per diverse scene, talvolta per tutta la durata del dramma).

Al primo tipo afferiscono momenti puramente ludici, azioni spettacolari, scene collettive come giochi di piazza ma anche eventi rocamboleschi come cadute da precipizi e tuffi in mare, scene di magia o d'incantesimo. Più significativi sono gli stratagemmi che generano situazioni di caos protratto. Tra i più comuni è la presenza di (una o più) lettere foriere di messaggi che il contesto puntualmente porta a equivocare, il recupero di cadaveri sfigurati e perciò identità confuse.

Talvolta l'ingegnosa combinazione di più trovate accresce la spettacolarità: per esempio nel primo atto Siface si getta dalla torre per fuggire di prigione e dispone ai piedi del precipizio un cadavere sfigurato che stringe in mano una lettera: da questa Scipione arguirà la prigionia di Sofonisba. Minato integra perciò diversi espedienti in una sola occasione: la caduta dal precipizio (effetto spettacolare), la presenza del cadavere (che accentua il senso del macabro¹³⁶) e il già detto espediente della lettera.

• SCENE COLLETTIVE CARATTERISTICHE

Non è rara la presenza di scene collettive concepite per "esterni". Il contesto suggerisce l'allestimento di luoghi deputati a momenti di vita sociale: anfiteatri, archi trionfali,¹³⁷ fiere, e momenti della vita

¹³³ P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 149 e sgg.

¹³⁴ F. SANSONO, *La vita di Scipione Africano*, cit., p. 563. Cfr. anche Polibio, *Storie*, cit., X, 2, Vicende di Spagna, p. 243 e sgg., in particolare pp. 285-287. Sono molti i drammi che vedono Scipione impegnato in Iberia. Tra i più conosciuti è *Scipione* di Händel del 1726 (si veda R. KETTERER, *Handel's "Scipione" and the Neutralisation of Politics*, in «Newsletter of the American Handel Society», XVI, 1, 2002, pp. 4-8, e anche ID., *Scipio in Africa*, in *Ancient Rome in Early Opera*, cit., 2009, p. 46).

¹³⁵ Cfr. Tomo II, Appendice, *Scipione Africano*, MACHINE.

¹³⁶ P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 221.

¹³⁷ Tipicamente barocca è la concezione della città come teatro, luogo della spettacolarità sociale. L'arco trionfale, il trionfo in sé, spettacolarizza ideologia e politica e ha funzione di propaganda (S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo*

comunitaria particolarmente adatti a evocare magnificenza e grandiosità.¹³⁸ Le prime due scene sono dedicate al gioco dei gladiatori (I,1-2),¹³⁹ consuetudine testimoniata dalle fonti antiche.¹⁴⁰ Il gioco assume una doppia funzione, esornativa e documentaria: accresce la spettacolarità (è un pretesto per momenti di musica in scena, i musicisti intonano un coro) e celebra al contempo la vittoria su Cartagine, coniugando puro divertimento e celebrazione della vittoria militare.¹⁴¹

Per accrescere l'effetto di sorpresa Minato sceglie di omettere nel testo del libretto una scena in cui due nobili campioni si fronteggiano in combattimento (scena invece presente nella partitura¹⁴²): lo stratagemma mira a scompaginare le aspettative del pubblico.

La scena, volutamente ignorata nel libretto minatiano, è ispirata alla versione di Acciaiuoli-Plutarco:¹⁴³ Scipione ha appena messo in ginocchio Cartagine e ordina di allestire un incontro di gladiatori per divertire il pubblico. Corbis e Orsua, valorosi nobili spagnoli, si battono fino all'ultimo sangue. Ecco come Acciaiuoli ci tramanda il duello:

DUELLO FRA CORBIS, & ORSUA FRATELLI CUGINI PER CONTO DEL REGNO.

[...] E acciocché a tali e tante imprese felicemente fatte non vi mancasse niuna sorte d'allegrezza, andato a Cartagine Nuova, vi fece i giuochi de' Gladiatori con magnifico apparato, ne quali furono molti huomini illustri non pure a vedere, ma a combattere ancora. E tra gli spagnuoli due fra gli altri nobilissimi Principi Corbis e Orsua, che eran tra di loro discordi per conto del Regno, finirono quel giorno la lor controversia, essendo un di loro rimasto morto per le man dell'altro. Grave spettacolo a riguardanti fu il combattimento loro, e più grave anco (perch'erano amendue cugini) la morte di colui che fu ammazzato.¹⁴⁴

Nel libretto Minato ridimensiona molto l'evento e omette i nomi dei campioni. Piazza in festa e torneo si offrono come luoghi per situazioni spettacolari dal carattere conchiuso, e l'incontro tra gladiatori, genere ludico noto al gran pubblico nella sua dimensione storico culturale, è adottato quale mezzo per attuare una sorta di spettacolarizzazione di secondo grado in cui anche lo scontro armato si fa teatro:¹⁴⁵

CAPITANI

Ecco pronto lo stuol de' gladiatori
ad essibir, insanamente forti,
spontanee stragi e volontarie morti.

*Al suono di vari stromenti li gladiatori
girano l'anfiteatro gettando in aria gl'elmi
e l'aste in forma di gioco.*

CATONE

Tal de' Quiriti ne' trionfi è l'uso,
e s'hai come Roman pugnato e vinto,
a Cartagine estrano
non sembri ne' trofei l'uso romano.

nel *Seicento*, Bari, Laterza, 1997, cap. V: *Dalla festa alla scenografia: luoghi, apparati, teatri effimeri e sale di teatro*, in particolare p. 167).

¹³⁸ Per l'analisi della funzione rituale che investe questa tipologia scenica, in particolare in *Scipione Africano*, si veda R. STROHM, *Memories of ancient rituals in early opera*, relazione tenuta durante il Convegno internazionale *Ritual Dynamics and the Science of Ritual*, Università di Heidelberg, 1 ottobre 2008. Lo stesso genere di scena è impiegato anche nei drammi che elenco: *Claudio Cesare di Aureli* (1672: III,1), *Diocleziano* di Noris (1675: I,14 e sgg.), *l'Enea in Italia* di Bussani (1675: III,21), *Germanico sul Reno* di Corradi (1676: II,6), *Tomiri* di Medolago (1680: fine del secondo atto). Cfr. P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., pp. 221-222.

¹³⁹ Così recita la didascalia: «*Si rappresenta l'opera in Cartagine in tempo che Scipione, soggiogata l'Africa, vi fece fare per allegrezza il gioco de' gladiatori*». L'intera prima sequenza ha luogo in un esterno: «*Anfiteatro fuori della città*».

¹⁴⁰ F. SANSOVINO, *La vita di Scipione Africano*, cit.

¹⁴¹ Leggiamo nell'Argomento: «*Fece anco fare i giuochi de' gladiatori per allegrezza delle sue vittorie*».

¹⁴² Si veda F. CAVALLI, *Scipione Africano*, Manuscript 17.2d, 1 score: 141f., 5 parts: vl 1, 2, vla, vlc, bc. Inopl: other parts missing; perf. 1664 Venezia-1671 Roma, Teatro Tordinona; I Vnm-it. IV, 371, fondo Contarini (9895); RISM A/II: 850.004.008. c. 7v-8r.v.-9r.v.-10r.v.-11r.v.

¹⁴³ F. SANSOVINO, *La vita di Scipione Africano*, cit.

¹⁴⁴ F. SANSOVINO, *La vita di Scipione Africano*, cit., pp. 566-567. Nella partitura Atto I, scena 3.

¹⁴⁵ Questa tipologia di scena riflette una consuetudine drammaturgica abbastanza comune. Si veda P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 221.

MUSICI (<i>coro I</i>)	Con la zampa Eto e Piroo ogni nube scacci e franga, e da l'Indo al lito Eoo tutto raggi 'l ciel rimanga.	<i>Si replica il suono delli stromenti, e li gladiatori girano di nuovo il teatro.</i>
MUSICI (<i>coro II</i>)	L'inquieto suo tridente lasci 'n pace 'l nume ondoso, ed in giorno si ridente abbia Teti un bel riposo.	<i>Datosi con le trombe il segno della pugna, segue il gioco de' gladiatori.</i>
POPOLO (<i>coro I</i>)	Ferite, uccidete, no, no, non temete, mostrando valore con gloria si more.	
POPOLO (<i>coro II</i>)	Feroci pugnate, severi svenate, ch'un animo forte disprezza la morte.	<i>Li gladiatori resteranno parte estinti parte feriti, cedendo l'armi alli vincitori.</i>
CAPITANI	Del domator dell'Africa superba rimbombi eterno il nome dal Gange insin là dove Atlante arriva.	
CORO	Viva, viva Scipione ecc. (<i>Scipione Affricano I,2; vv. 17-43</i>)	

• TRAVESTIMENTI¹⁴⁶

Un personaggio è spinto a travestirsi laddove si presenti la necessità di muoversi incognito, qualunque sia l'obiettivo che si propone.

Il caso più comune: una fanciulla è indotta a vestire abiti maschili per avere piena libertà d'azione e poter viaggiare senza la scorta di un parente o di un aio. L'assunzione di una falsa identità favorisce una serie di equivoci funzionali alla complicazione dell'intreccio¹⁴⁷ in quanto implica spesso un simulato cambiamento di sesso o di *status* sociale.¹⁴⁸

Nei drammi storici di Minato la pratica del travestimento è depauperizzata e gli effetti sono meno incisivi: se ancora in *Orimonte* (1650, ma lo stesso vale per *Elena* del 1659) il travestimento è un pretesto per creare situazioni che giocano sull'ambiguità erotica (Cleanta si innamora di Torindo, Isandra travestita) il travestimento d'Issicratea in *Pompeo Magno* (1666) ha scarse conseguenze: nonostante ella indossi abiti da schiavo per sottrarsi al nemico è subito riconosciuta, e la trovata non ha alcuna ricaduta sull'intreccio. Non diverso è il caso di Sofonisba, in *Scipione Affricano*, i cui abiti maschili non le

¹⁴⁶ Per questo invalso *topos* dei drammi del *Siglo de oro* rimando a M. G. PROFETI, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, cit., p. 170. In ambito drammaturgico cfr. E. R. RUTSCHMAN, *Minato and the Venetian Opera Libretto*, in «Current Musicology», XXVII, 1979, pp. 84-91.

¹⁴⁷ Adottano l'ingegnosa trovata il *Pastor regio* del Ferrari (1640: II,2) e un certo numero di drammi del Faustini come le *Virtù de' strali d'Amore* (1642), *Ormindo* (1644), *Doriclea* (1645), *L'Euripo* (1649). Cfr. P. FABBRI, cit., p. 169 e sgg., e anche N. BADOLATO, *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, Bologna, Università degli Studi di Bologna, 2007 (tesi di dottorato in Musicologia e Beni musicali, XIX ciclo).

¹⁴⁸ Nell'*Orimonte* (1650) Isandra, la protagonista femminile, si traveste per poter seguire l'amato Orimonte in fuga, poi per potersi muovere in corte con libertà e riconquistare amore e privilegi. Allo stesso modo in *Xerse* (1655) Amastre si traveste per raggiungere l'amato Xerse, e in *Artemisia* (1656) Oronta veste abiti maschili per raggiungere Alindo (I,4). In *Elena* (1659) il travestimento assume tinte più umoristiche: Menelao si traveste da amazzone (Elisa) per rimanere accanto all'amata Elena (I,3), così come Antioco, nell'omonimo dramma, si traveste da donna (Eurilla) per fare da damigella alla promessa sposa Laodicea e provarne la buona indole (I,15-16). Tale usanza non interessa soltanto personaggi d'alto rango: il travestimento dei servi dà luogo ai casi più comici, come accade in *Xerse* (II,1) in cui Elviro, servo d'Arsamene, si traveste da vendifiori per consegnare ignoto una lettera all'amata del suo padrone.

impediscono di essere riconosciuta dal marito Siface (I,6), a sua volta destinato a presentarsi a Scipione in abito di schiavo (II,2). Entrambi i casi manifestano tipi di dissimulazione necessaria alla salvaguardia della vita. Il travestimento di Siface è però più significativo di quello di Sofonisba: consente infatti la fuga dal carcere e l'avventurarsi in corte per attuare propositi di vendetta (I,16).

Abile dissimulatore, Siface riesce a farsi credere morto, cadavere sfigurato in seguito alla caduta dalla torre (I,16,18):

ASDRUBALE De l'alta torre a' piedi e de le vesti
che tu stesso mi desti
il cadavere adorno omai sen giace:
i tuoi cenni adempiti ecco, Siface.

SIFACE E sfigurato il volto
sì che alcun nol ravvisi?

ASDRUBALE Tra i gladiator che uccisi
oggi restar lo scelsi;
e la faccia di sangue e d'orror piena
vestigio d'uom non rappresenta a pena.
Or che pensi?

Siface mostra un lenzuolo, poi segue.

SIFACE Raccor in questi lini
de' zeffiri cortesi
i fiati veementi
ed affidarmi a la pieta de' venti.

ASDRUBALE Ardimento impensato!

SIFACE Ogni rischio e leggiero a un disperato.
(*Scipione Africano* I,16; vv. 545-560)

Si aggira poi travestito da servo per cercare Massanissa e ucciderlo (II,4,13-14,17-18):

SIFACE Io, misero, fui rege? Io son Siface?
Appena mi conosco,
e sott'altra figura
sol mi resta di mio la mia sventura;
e sempre, sempre, oh dio (ne val cangiarmi),
mi conosce 'l Destin per tormentarmi.
Ma che fo, pigro e neghitoso? lascio
con Sofonisba Massanissa? Adunque
perche mentii di schiavo
aspetto e panni? È tempo
d'impeto, di furore,
d'ire, di straggi, e non di pianti, o core.
(*Scipione Africano* II,2; vv. 718-729)

Scipione verrà a sapere della sua sopravvivenza grazie all'oracolo della Sibilla (II,20).

Poco più che un capriccio è invece il motivo che spinge Luceio a scambiarsi d'abito (e identità) con il fratello (I,10). Se la trovata ha connotati più giocosi¹⁴⁹ le conseguenze non sono innocue poiché Ericlea cade innamorata di Luceio, seppur travestito da servo (I,14; II,6-7,15). Non è un caso se nella vicenda che coinvolge Ericlea e Luceio è innestata la maggior parte delle scene comiche¹⁵⁰ (interventi di Ceffea, II,9, e Lesbo, II,10). Una lettera che il padre di Luceio invia ad Ericlea svela l'identità del principe (II,16). Sollevata e al contempo risentita Ericlea passa al contrattacco: finge di accettare le nozze con Polinio (finto Luceio) e allo stesso tempo l'amore di Eurillo (Luceio travestito). Luceio è vittima dall'inganno da lui stesso ordito (III,17):

¹⁴⁹ Lo stesso accade in *Antioco* (I,15-16).

¹⁵⁰ Ericlea, oggetto dell'amore sia di Scipione sia di Luceio, avrebbe una posizione di rilievo rispetto agli altri personaggi. Argomenta la tesi R. KETTERER in *Ancient Rome in Early Opera*, cit., p. 41 e sgg.

LUCEIO (Che leggo? le mie frodi
il genitor svelò?) M'avveggo, o bella,
che, variando il Fato,
chi cerca d'ingannar resta ingannato.
(*Scipione Africano* vv. 1824-1827)

• LETTERE E SCRITTI

I drammi del secolo XVII abbondano di una copiosa quantità di lettere e biglietti che spesso per errore (più frequentemente per mano di un personaggio non mosso dalle migliori intenzioni) non raggiungono i destinatari e finiscono nelle mani sbagliate.¹⁵¹ La trovata offre notevoli possibilità sul piano drammaturgico.¹⁵² In *Scipione Africano* l'espedito della lettera si quadruplica.

1-Siface è in fuga dalla torre, scrive un biglietto che andrà collocato in mano a un cadavere dal volto sfigurato; simula così la propria morte e informa al contempo Scipione della prigionia di Sofonisba (I,18):

LETTERA "A Scipione. – Scipione,
Sofonisba, mia sposa e sua cattiva,
Massanissa ti cela, e per lasciva
fiamma che l'arde il core
tenta, vile ed indegno,
d'oscurarmi l'onore.
Da la torre mi getto, e se gli dèi
consentiran ch'io viva,
d'ogni mio torto prenderò vendetta.
Se di morir m'avviene, a la tua fede,
a la virtute, a la grandezza tua
Sofonisba consegno. Il mondo veggia
che l'invitto Scipione
nobile fé con generose sorti
osserva ai vivi e non la nega ai morti.
Il re Siface."
(*Scipione Africano* I,18; vv. 618-633)

2- Una lettera svela a Ericlea la vera identità di Luceio (II,16) e fornisce il pretesto per l'intonazione di un'aria gioiosa:

CEFFEA Signora, uno straniero
desia recarti un foglio.
ERICLEA Di' che venga.
MESSO Signora,
il genitor del prencipe Luceio
a te da l'alto Cielo

¹⁵¹ Per la funzione della lettera nella drammaturgia musicale del secolo XVII si veda B. L. Glixon, *The Letter as Convention in Seventeenth-Century Venetian Opera*, in *Critica musica: Essays in Honour of Paul Brainard*, a cura di J. Knowles, Amsterdam, Gordon and Breach, 1996, pp. 125-141. La lettera, mezzo di complicazione dell'intrigo, è espedito ben noto al teatro iberico. Si vedano a proposito i contributi di T. EARLE HAMILTON, *Spoken Letters in the Comedias of Alarcón*, in «Publications of the Modern Language Association», LXII, 1947, pp. 62-67; ID. *The Functions of the Spoken Letter in the Plays of Tirso de Molina*, in *Homage to Charles Blaise Quailia*, Lubbock, The Texas Technological Press, 1962, pp. 105-112; P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 191 e sgg. L'espedito è impiegato in molti celebri drammi del *Siglo de oro*, si veda p. es. PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *La vita è un sogno*, a cura di F. Antonucci, Venezia, Marsilio, 2009.

¹⁵² Particolarmente sfruttata la convenzione in *Antioco*, dramma che Minato articola intorno a ben tre lettere. Nel primo caso il giovane re Tolomeo legge una lettera del padre defunto che gli raccomanda di affrettare le nozze di Antioco e Laodicea (I,6). In un altro foglio lo stesso Tolomeo padre dichiara l'innocenza di Stesicrate carcerato, e dispone di dargli libertà. Tolomeo mostrerà il foglio a Stesicrate (I,12). Nel secondo atto (II,14-15) Anassandra induce Berenice a scrivere per lei una lettera a Tolomeo: una volta tratto nelle sue stanze, ingannandolo, lo indurrà a giacere con lei.

piacere carnale e l'ossessione per la perduta età fertile ne fanno un costante oggetto di scherno.¹⁵⁵ La sua principale funzione è esortare Ericlea ad approfittare della giovinezza che troppo presto sfiorisce (*S'io potessi ritornar* I,11). Accrescono effetto comico e senso del grottesco le sue pretese sul giovane Eurillo (Luceio travestito), un aristocratico ch'ella però crede un servo. Ne segue una presunta rivalità con la padrona, anch'ella invaghita dello stesso giovane (beninteso la rivalità è nota solo al pubblico, depositario della maggior carica informazionale: Ericlea non ha modo né intenzione di intendere le passioni della vecchia, quest'ultima ingannata dal travestimento di Luceio). Lesbo è il servo sciocco, pavido semplicitto al servizio di Scipione.¹⁵⁶ Messo a guardia di Siface (I,4), dopo la fuga di questi egli teme di essere punito (I,18), e quando Scipione gli comanda di recuperare la lettera stretta in mano al cadavere del creduto Siface Lesbo trema dalla paura (I,18).

Se il senso del decoro impone di tacere i lati oscuri dell'indole nei personaggi di alto rango, ai comici è invece concesso lo sfogo degli istinti primari. Lesbo finge di adulare Ceffea per poi insultarla (*Darti ai lupi, agl'avoltoi* II,10), ama il buon vino e le gioie semplici (*Altri scherzi col bambino* III,7). In Lesbo è la doppiezza tipica del "servo": la codardia nei confronti del padrone si appaia alla tracotanza dimostrata verso i propri pari.

La comicità in *Scipione* ha diverse funzioni. Diversamente da quanto accade nei primi drammi Minato tende a non esaurire la comicità in scene deputate.

Si individuano due possibili tipologie di scene comiche: un primo tipo vede l'interazione tra personaggi seri e ridicoli, un secondo tipo prevede l'esclusiva presenza di personaggi comici che assecondano motivi convenzionali, come beffe, ostentazioni del grottesco, ecc.¹⁵⁷ Tuttavia nessuna delle due tipologie ha significative ricadute nell'ambito dell'intreccio, né in alcun modo lo compromette.

Ecco un elenco sintetico delle scene in questione:

scene del tipo 1- "Comico innestato nel vivo dell'intrigo":

I,4. Lesbo non comprende le sofferenze di Siface prigioniero: tutto sommato cibo e acqua gli permettono di soddisfare i bisogni primari.

I,12. La vecchia Ceffea si invaghisce del giovane Luceio.

I,18. Lesbo trema avvicinandosi al cadavere del creduto Siface.

II,3. Lesbo è messaggero di Scipione presso Massanissa; con lieve sadismo egli accresce le pene del numida fingendo di conoscere i progetti del console e di non volerli rivelare.

II,6. Ceffea esorta Ericlea a non disdegnare il pretendente.

II,7. Ceffea è affascinata da Luceio.

II,16. Ceffea, curiosa, è risentita per i silenzi di Ericlea e ne forza le confidenze. Minato esprime in pochi versi un marcato senso di amarezza:

CEFFEA [...] Un tempo
 sapev'anco i tuoi sogni, adesso tutto
 m'ascondi e, se dimando,
 mi tacci d'insolenza.
 (*Scipione Affricano* II,16; vv. 1182-1185)

III,3. Luceio, in collera con Ericlea, apostrofa per sbaglio Ceffea, che si prende gli impropri destinati alla padrona.

La scena ultima è il disincanto di Ceffea, la quale viene a conoscenza dell'identità di Luceio.

Scene del tipo 2- "Scene comiche *tout court*":

¹⁵⁵ La consuetudine di affidare il ruolo ad un uomo travestito accresce il senso del grottesco. I drammi di Minato abbondano di "nutrici" o affini che assumono il ruolo di confidenti: Alcea (*L'Orimonte*), Nainana mora (*Antioco*), Erisbe (*Artemisia*), Porfiria (*Muzio Scevola*). Gli aspetti caricaturali del carattere vengono meno nelle ultime opere: *Scipione Affricano*, *Muzio Scevola*, *Pompeo Magno*.

¹⁵⁶ Non diversamente dal Corbaccio nella *Finta Savia*, Demo in *Giasone*, Gelone nell'*Oronthea*. Cfr. P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 92. Si tratta del *topos* del "ridicolo" a cui Minato ricorre spesso e volentieri. Ne sono un esempio Lisi (*L'Orimonte*) e Liro (*Antioco*).

¹⁵⁷ *Artemisia* offre un esempio lampante: la vecchia Erisbe è ingannata da Niso ed Eurillo che la convincono di poter riconquistare la gioventù ingerendo prodigiosi liquidi (II,11).

II,9. (Per la presenza di Luceio la scena nona del secondo atto sarebbe riconducibile alla prima tipologia, ma la scena è strettamente funzionale alla seguente II,10, scena del tipo 2.) Ceffea cerca di sedurre Luceio; egli finge di stare al gioco per togliersela di torno.

II,10. Luceio approfitta dell'arrivo di Lesbo per svignarsela e lascia Ceffea "a bocca asciutta". Lesbo beffeggia Ceffea e la insulta chiamandola Gabrina.¹⁵⁸

III,7. Ceffea importuna Lesbo; medita sulla gioventù perduta e sulla repellente vecchiaia.

La comicità nelle scene del tipo 1 è più raffinata: il comico è innestato nel pieno svolgersi dell'intrigo e il rapportarsi dei ridicoli con individui di rango superiore stempera l'effetto caricaturale che abbonda invece nelle scene del tipo 2.

L'incomunicabilità tra padrone e servo che spesso ricorre è imputabile a universi deontici antitetici; accade così che l'umorismo scaturisca da un dialogo illusorio, del tutto privo di scambio di informazioni (I,11 dialogo tra Ceffea ed Ericlea; I,14 Ceffea insiste su motivi erotici che per nulla intaccano le fantasie di Ericlea).

• CATASTROFI, VATICINI, MAGIA, PRECIPIZI E FUGHE

Espedienti quali cadute da precipizi e scene di magia sortiscono grande effetto, in particolare se sottoposte a criteri combinatori.¹⁵⁹

La fuga. I,7. Siface tenta la fuga dal carcere gettandosi dalla torre (proposito che attua in I,16).¹⁶⁰ Minato ivi combina tre elementi: la *suspence* creata dal salto dalla torre, il gusto per il macabro che si concretizza nell'esposizione del cadavere¹⁶¹ e la lettera posta in mano al defunto, scritto che Scipione leggerà due scene dopo.

III,15. Anche Sofonisba è costretta alla fuga: esortata da Massanissa si allontana verso il porto e intona il proprio lamento su una barca a remi:

SOFONISBA Infelice Regina, a che m'ha scorto
 dispietata Fortuna!
 Mi scherne ed importuna:
 ora che naufragai, mi guida in porto.
 O di barbaro Ciel rigor estremo:
 ridur la sorte mia
 a sventura sì ria
 d'aver trono uno schifo e scettro un remo!
 (*Scipione Africano* II,15; vv. 1736-1743)

Ulteriore effetto spettacolare è dato dall'eroismo di Siface che si getta in mare per salvare Sofonisba dall'incendio che sta distruggendo il porto (III,16).¹⁶²

¹⁵⁸ Noto personaggio dell'*Orlando furioso*, il nome è in genere impiegato come sinonimo di strega. (Si veda L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di M. Turchi, Milano, Garzanti, 2000).

¹⁵⁹ A partire dagli anni settanta del Seicento effetti di esplosioni, crolli, incendi, salti da torri-prigione e nuotate sono all'ordine del giorno: nell'*Eraclio* di Berengani (1671; II,11) Maurizio si tuffa in mare lanciandosi da una torre in fiamme (torre+incendio+tuffo), nel *Germanico sul Reno* di Corradi (1676; I,17) Arminio si lancia da una torre in fiamme. In questo senso Minato (*Scipione Africano* è del 1664) è un precursore. Cfr. P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 303.

¹⁶⁰ Il motivo dell'"evasione dal carcere" è un *topos* della letteratura drammatica secentesca. Cfr. P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 303.

¹⁶¹ È nel secolo un millenarismo dilagante che esorcizza il timore della morte con strumenti che la rappresentano nella quotidianità. Si veda S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Bari, Laterza, 1997, p. 61. Per lo studio del gusto del macabro in ambito drammaturgico si veda P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 288. Cfr. anche M. COSTANZO, *Il «Gran Teatro del Mondo», schede per lo studio dell'iconografia letteraria nell'età del Manierismo*, Milano, Vanni di Scheiwiller, 1964.

¹⁶² Tra i tanti anche Faustini ricorre alla trovata nel *Tiranno umiliato d'amore* (1667), così come Dolfino nell'*Adelaide* (1672) e Bussani in *Massenzio* (1673). (P. FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., p. 303.) Così fa Minato nel *Muzio Scevola*, nel momento in cui Valeria si getta nel Tevere per scappare dai nemici etruschi.

Il vaticinio. I,19-20. Il vaticinio della Sibilla è a pieno titolo una scena di magia-evocazione, convenzione d'effetto ampiamente impiegata non solo in ambito melodrammatico.¹⁶³ La figura della Sibilla chiude magnificamente il primo atto e riappare alla fine del secondo in concomitanza di un notevole motivo spettacolare: il precipizio di alcuni (soldati) dalle logge che rimangono miracolosamente illesi è un segno di buon auspicio per Roma.

La Sibilla ha una funzione non secondaria per l'intreccio: dal vaticinio Scipione apprende che Siface è vivo:

SIBILLA Odi, campion Latino,
 cio che per disvelarti
 qua mi spinse 'l Destino.

SCIPIONE Le profetiche voci
 sempre 'l mio cor divoto
 riverente raccoglie.

SIBILLA "Poco grate
 a Gradivo
 fien le spoglie,
 se la moglie
 non si rende al morto vivo."
(*Scipione Africano* II,20; vv. 1265-1275)

b5. Le arie¹⁶⁴

Relativamente ai numeri chiusi le arie di sortita tendono a prevalere sulle arie mediane e su quelle di entrata. Il maggior numero di arie è affidato alle donne protagoniste dei due intrighi sentimentali, Ericlea e Sofonisba, seguite da Siface e Ceffea. Un numero minore di pezzi chiusi è destinato all'eroe eponimo che funge da "cerniera", elemento connettivo tra le due vicende.

In sintesi:

19 arie di sortita
6 arie mediane
17 aria di entrata

In totale sono 42 arie, così distribuite:¹⁶⁵

Ericlea	9+1 brano d'assieme
Sofonisba	6
Ceffea	6
Siface	6
Scipione	4+2 brani d'assieme
Massanissa	3
Luceio	3+2 brani d'assieme
Lesbo	2
Asdrubale	1+1 brano d'assieme
Sibilla	1
Capitano di Scipione	1

I cori sono cinque: tre nel primo atto e due nel terzo.

Il numero delle arie cantate da Ericlea (ben nove) attesta la preminenza conferita al personaggio e al suo completo trionfo (libertà ottenuta e nozze con l'amato). L'intonazione dell'ultima aria conferma il suo ruolo centrale nel dramma: oggetto dell'amore del proconsole e allo stesso tempo complice dell'umoristica messa in scena di Luceio, Ericlea rende possibile l'esibizione della "continenza di

¹⁶³ Si tratta di una convenzione cara al teatro iberico tanto da dare il nome a un particolare genere di commedia detta "de magia". Cfr. M. G. PROFETI, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, Firenze, La Casa Usher, 1994, pp. 146, 208. Notevole l'interesse fomentato dallo studio della cultura esoterica e neoplatonica considerato in rapporto al teatro del secolo XVII in S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, cit., pp. 213-216.

¹⁶⁴ Per la morfologia delle arie in *Scipione Africano* cfr. Parte Prima, cap. 4, *La morfologia delle arie*.

¹⁶⁵ La tabella a p. 200 (sesta colonna) mostra la varietà nell'alternarsi degli affetti nei numeri chiusi.

Scipione” (episodio che Minato assume a pretesto per la costruzione dell’intero dramma) e per questo il ripristino dell’equilibrio scomposto.¹⁶⁶

ATTO I			
I,1		<i>Viva, viva Scipione, e viva, viva.</i>	coro
I,2		<i>Con la zampa Eto e Piroo</i>	coro
		<i>Ferite, uccidete</i>	
I,4	Siface	<i>Dite, o Cieli, s'è l'istesso</i>	aria di sortita (inizio scena)
I,5	Sofonisba	<i>Tanto rigida</i>	aria di sortita
I,6	Siface	<i>Ora sì ch'assai più fiero</i>	aria di entrata (fine scena)
I,7	Asdrubale	<i>Non s'aspetti che per poco</i>	aria di entrata
I,8	Eriplea	<i>Che dite, pensieri?</i>	aria di sortita
I,9	Massanissa	<i>A mascherar il ver</i>	aria di entrata
I,10	Polinio-Luceio	<i>Bellezza sdegnosa</i>	a 2
I,11	Ceffea	<i>S'io potessi ritornar</i>	aria di sortita
I,13	Scipione	<i>Vibran dardi più pungenti</i>	aria di sortita
I,14	Eriplea	<i>Nudo arciero</i>	aria mediana
	Ceffea	<i>Amate pur, amate</i>	aria di entrata
I,15	Sofonisba	<i>Non m'inganna la speranza</i>	aria di sortita
	Massanissa	<i>Amar e tacere</i>	aria d'entrata
I,16	Siface	<i>Pera chi ritrovò</i>	aria di sortita
	Siface	<i>Zefiretti, qua correte</i>	aria mediana
I,17	Scipione	<i>Se non seppe 'l dio de l'armi</i>	aria di sortita
I,19	Sibilla	<i>De' latini eccelsi eroi</i>	aria d'entrata
I,20		<i>Pace, pace si godrà</i>	coro

ATTO II			
II,1	Scipione-Asdrubale	<i>Alti numi</i>	a 2
II,2	Siface	<i>Voi, Tesifoni</i>	aria mediana
II,5	Polinio-Luceio	<i>Un ciglio che splende</i>	a 2
II,6	Eriplea	<i>Dite, dite, dolci aurette</i>	aria di sortita
II,7	Eriplea	<i>Chi mi presta un marmo asprissimo</i>	aria di entrata
II,8	Sofonisba	<i>Deh pietose</i>	aria di entrata
II,9	Ceffea	<i>Scioccarello, tu non sai</i>	aria di sortita
	Luceio	<i>Non pregarmi</i>	aria mediana
II,10	Lesbo	<i>Darti ai lupi, agl'avoltoi</i>	aria mediana
	Ceffea	<i>Donne, credete a me</i>	aria di entrata
II,11	Scipione	<i>Quante ba 'l ciel brillanti stelle</i>	aria di sortita
II,14	Massanissa	<i>Con acutissima</i>	aria di entrata
II,15	Luceio	<i>Amante ch'adora</i>	aria di sortita
II,16	Eriplea	<i>Contenti d'amore</i>	aria di entrata
II,17	Sofonisba	<i>E come poss'io</i>	aria di sortita

ATTO III			
III,1	Eriplea	<i>Chi si rende a una bellezza</i>	aria di sortita
III,3	Ceffea	<i>A tuo dispetto, Amor</i>	aria di entrata
III,4	Eriplea-Scipione	<i>O Amor</i>	a 2
III,7	Lesbo	<i>Altri scherzi col bambino</i>	aria di sortita
	Ceffea	<i>Giovinette, se sapeste</i>	aria di entrata
III,9	Eriplea	<i>Non sperì godere</i>	aria di sortita
	Luceio	<i>Cieco Amor, tu non farai</i>	aria di entrata

¹⁶⁶ Probabilmente l'origine iberica di Eriplea colloca la principessa in una posizione privilegiata in un dramma concepito quale tributo ai Colonna, sottoposti all'egida della monarchia spagnola. Cfr. R. KETTERER, *Ancient Rome in Early Opera*, cit., p. 54. (Per i contatti tra la nobiltà italiana e la corona spagnola rimando a R. KETTERER, *Ancient Rome in Early Opera*, cit., p. 41.)

III,10	Sofonisba	<i>Fortuna importuna</i>	aria di sortita
III,11	Scipione	<i>Tiranno del cor mio</i>	aria di entrata
III,14	Siface	<i>È pur cara la speranza</i>	aria d'entrata
III,15	Sofonisba	<i>Infelice Regina, a che m'ha scorto</i>	aria di sortita
III,16	Capitano di Scipione	<i>Ardete, struggete</i>	aria mediana+coro
III,17	Ercilea	<i>Stelle indeterminate, incerto Fato</i>	aria di sortita
III,20	Ercilea	<i>O voi, che portate</i>	aria di entrata+coro

TOMO II

*I drammi musicali
di Nicolò Minato
per Francesco Cavalli*

Appendice

*Edizione dei drammi di Nicolò Minato
per Francesco Cavalli*

(1650-1666)

CRITERI D'EDIZIONE

Tra i primi problemi che comporta la restituzione del testo di un dramma per musica è la difficoltà di reperire testimoni in buono stato di conservazione, esemplari che consentano una soddisfacente ricostruzione del dettato.¹ Per *Elena*,² ad esempio, è occorso intervenire per rimediare a una serie di guasti dovuti principalmente alle *défaillances* del tipografo. Sono stati collazionati quattro esemplari appartenenti a un'unica edizione (la *princeps* del 1659) che tuttavia riportano lezioni differenti, varianti che illustrano i diversi stati di forme tipografiche corrette più volte in corso di stampa.³ Una volta stabilito il testo base, è stato necessario servirsi dei restanti testimoni per correggere, integrare il testo, sempre tenendo conto del contesto metrico, stilistico e pragmatico.

Assodato che l'edizione del libretto va condotta sul libretto e non sul testo verbale della partitura manoscritta, tuttavia il confronto con quest'ultimo ha occasionalmente confortato le soluzioni congetture, concorrendo a spiegare lezioni difficili da decifrare. Si considerano i rischi impliciti in tale approccio,⁴ se si valuta che la partitura riproduce il testo poetico e documenta varianti relative a una lettura particolare – quella effettuata dal compositore all'atto della composizione – e che può benissimo riportare lezioni o intere sezioni di testo estranee all'edizione *princeps*.

Le *principes* pervenute testimoniano che la stampa e la messa in circolazione dei libretti a metà Seicento a Venezia sono operazioni da compiersi in breve tempo. Le tempistiche dell'allestimento condizionano i ritmi di produzione e spiegano così gli abbondanti errori tipografici, le sviste dettate dalla fretta. Ciò si ripercuote tra l'altro sull'organizzazione metrica dei versi, sulla quale occorre talvolta intervenire per “ripristinare” una corretta scansione, che tenga conto dello stile versificatorio dell'epoca e del contesto morfologico. Il ripristino della corretta scansione metrica deve inoltre considerare la varietà di soluzioni proposte nei pezzi chiusi, arie e duetti, i cui versi appaiono talvolta smembrati per mettere in risalto le rime interne ed enfatizzare così le particolarità fonetiche del testo.

¹ Nel definire i criteri editoriali e la strutturazione dell'apparato critico mi sono basata sui seguenti studi. Per la critica del testo: F. BRAMBILLA AGENO, *L'edizione critica dei testi volgari*, Padova, Antenore, 1984; S. AVALLE D'ARCO, *Principi di critica testuale*, Padova, Antenore, 1972; A. STUSSI, *La critica del testo*, Bologna, il Mulino, 1985 (e succ. edd.). Per gli studi sulla filologia rimando a *Filologia dei testi a stampa*, a cura di P. Stoppelli, Bologna, il Mulino, 1987; A. STUSSI, *Avviamento agli studi di filologia italiana*, Bologna, il Mulino, 1983 (e succ. edd.). In particolare per la filologia dei testi poetici per musica: *I libretti italiani di Georg Friedrich Händel e le loro fonti*, I- , a cura di L. Bianconi e G. La Face Bianconi, Firenze, Olschki, 1992-; L. BIANCONI, *Hors-d'œuvre alla filologia dei libretti*, in «Il Saggiatore musicale», II, 1995, pp. 143-154; G. LA FACE BIANCONI, *Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana*, «Acta Musicologica», LXVI, 1994, pp. 1-21 e 139; *La filologia dei libretti. Tavola rotonda*, in *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, a cura di R. Borghi e P. Zappalà, Lucca, LIM, 1995, pp. 421-48; M. G. ACCORSI, *Problemi testuali del libretto d'opera fra Seicento e Settecento*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXVI, 1989, pp. 212- 225 (anche in ID., *Scena e lettura. Problemi di scrittura e recitazione dei testi teatrali*, Modena, Mucchi, 2002, pp. 49-72); *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di G. Gronda e P. Fabbri, Milano, Mondadori, 1997; D. DAOLMI, Recensione a Giulio Rospigliosi, *Melodrammi profani e Melodrammi sacri*, a cura di D. Romei, «Il Saggiatore musicale», IX, 2002, pp. 230-249. Per la storia della lingua italiana nel Seicento: C. MARAZZINI, *Il secondo Cinquecento e il Seicento*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di F. Bruni, Bologna, il Mulino, 1993. Ulteriori fondamentali strumenti di studio e consultazione: S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET; B. MIGLIORINI, C. TAGLIAVINI, e P. FIORELLI, *Dizionario d'ortografia e di pronunzia*, Torino, ERI Edizioni RAI, 1969 (ecc.) <<http://www.dizionario.rai.it/>>; L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Roma, Carocci, 2001.

² Illustro il fenomeno nelle note ai testi. Si veda Tomo II, Appendice, Note a *Elena*, p. 483 e sgg.

³ Cfr. C. FAHY, *Edizione, impressione, emissione, stato*, in *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, 1988, pp. 65-88. Illustro il caso nel dettaglio nelle note ai testi.

⁴ Il problema è affrontato in G. LA FACE BIANCONI, *Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana*, cit.

Emergono ancora refusi, cadute di sillabe o fonemi, incoerenze nell'impiego dei segni d'interpunzione, imprecisioni nella distribuzione delle didascalie così come nelle indicazioni di prossemica.

Nella restituzione grafica del testo ho seguito questi criteri editoriali:

- normalizzazione della *b* (mantenimento della *b* nei tipi ahimè, ohimè);
 - distinzione di *u* da *v*;
 - riduzione di *j a i* o doppia *ii*; riduzione di *et* ed *è* a *e* prima di consonante, a *ed* prima di vocale;
 - riduzione a *-zi-* dei nessi *-ti-* e *-tti-* più vocale;
 - omissione della *i* dopo la consonante palatale nei nessi *scie*, *cie*, *gie*, tranne i casi attestati (*scienza*, *coscienza*, ecc.);
 - conservazione della *i* nelle forme *-iero* e *-ieri* (*leggiere*, *leggieri*, *messaggiere* ecc.);
 - congiunzione della grafia separata nelle preposizioni articolate (*de i*→*dei*, *su i*→*sui*, *co 'l*→*col* ecc.), ove essa non comporti raddoppiamento fonosintattico (*de le* non *delle*, *ne le* non *nelle* ecc.). Congiunzione della grafia degli avverbi composti da sintagmi come *in fine*, *in vano*, *in vero*;
 - mantenimento della grafia separata dell'espressione *a dio* per *addio*, accanto alla grafia con doppia consonante. Ugual trattamento è riservato all'espressione *a fé*;
 - regolarizzazione dell'uso delle maiuscole e delle minuscole, dei segni diacritici e dell'accento (introdotto quale elemento distintivo nei casi di prosodia equivoca);
 - normalizzazione e correzione dell'uso improprio di consonanti scempie o doppie (fenomeni riconducibili alla prassi dell'iperrettismo) quando non si tratti di voci attestate (si mantiene p.es. l'oscillazione *Africa/Affrica*, *zefiri/zeffiri*, ma si corregge *baccio*→*bacio*);
 - introduzione del segno di dieresi nel caso in cui il ritmo del verso non suggerisca immediatamente la corretta prosodia;
 - normalizzazione dell'interpunzione;
 - numerazione dei versi dal prologo all'ultimo atto. La numerazione dei versi è sospesa in coincidenza della ripresa della parte "A" nelle arie in cui si ravvisa una struttura prototipo dell'aria tripartita ABA¹ (Cfr. p. es. *Scipione Africano*, aria di Sofonisba *Tanto rigida* I,5).
- In alcuni casi la ricostruzione metrica rivela l'impiego da parte del librettista di versicoli ametrici [bisillabi, trisillabi, p. es. "No." (*Xerse* I,17), "Mio re!" (*Xerse* III,16), oppure "Che fu?" (*Muzio Scevola* III,3)], brevi sintagmi che vengono numerati come versi *bi*;
- si sciolgono le indicazioni degli atti e delle scene riportate in numero romano (es. Atto I→Atto Primo; Scena I→Scena prima);
 - si sciolgono le indicazioni in cifre nella colonna riservata ai nomi degli "Intervenienti" [p. es. "a 6"→ "a sei" (*Antioco* III, scena ultima)];
 - le parentesi (...) indicano sia l'"a parte", discorso extra-diegetico rivolto allo spettatore, sia il dialogo sottovoce, in disparte;
 - si sciolgono le abbreviazioni nel testo e nelle didascalie: *Princ.*→Principe, *Sig.*→Signore, ecc.

La trascrizione del frontespizio è diplomatica.

Le parentesi uncinate <...> indicano le aggiunte del curatore: interventi che colmano lacune, introducono didascalie esplicative, o indicazioni di prossemica.

Le parentesi quadre con tre punti di sospensione [...] indicano passi corrotti e non ricostruibili.

Tra i primi problemi che si pongono al curatore del libretto è la distinzione tra i recitativi (momenti di tipo cinetico che prevedono il protrarsi dell'azione drammatica) e le arie (di natura statico-contemplativa, nei quali in genere l'azione si sospende). Le arie si distinguono graficamente dai recitativi grazie a un sistema di rientri volto a rilevare le scansioni metriche dei versi. I cambiamenti di regime metrico sono segnalati da mezza riga di spazio.

Propongo i seguenti criteri (i versi esemplificativi sono tratti da *Scipione Africano*, 1664):

- 1) Aria col “da capo”. Minato impiega talvolta una struttura che, in una prospettiva teleologica, potremmo considerare archetipica: rientro minimo del primo verso della parte A, rientro minimo del primo verso della strofa (B), rientro abbondante del primo verso del d. c. Non computo il d. c. nel numerare i versi.

Tanto rigida
sorte perfida
contro me!
Già regina ed adorata,
fui la gioia del mio re;
or cattiva e disprezzata
calco nemico suol con servo piè.
Tanto rigida *ecc.* **[verso non numerato]**
(Atto I, sc. V)

- 2) Aria con intercalare a due o più versi → rientro del primo verso della strofa, e rientro minimo del primo verso del ritornello. Tutti i versi sono numerati.

Ora sì ch'assai più fiero
che di Tizio è 'l mio tormento,
che da mostro più severo
divorar il cor mi sento.
È ben prova l'alma mia
ch'un inferno de' vivi è gelosia.
So ben io che men riposo
ho di Sisifo vagante,
perch'un cor che sia geloso
porta un sasso più pesante.
Ah ben prova l'alma mia *ecc.* **[verso numerato]**
(Atto I, sc. VI)

- 3) Aria con intercalare di un singolo verso → rientro del primo verso della strofa, nessun rientro del verso ripetuto. Tutti i versi sono numerati.

Che dite, pensieri?
Volete ch'io spero
i giorni sereni?
o tutti ripieni
di nubi severi?
Che dite pensieri?
Non so s'il Romano,
pietoso o inumano,
più tosto mi serbi
a giorni più acerbi
ch'a casi men fieri.
Che dite, pensieri?
(Atto I, sc. VIII)

- 4) Occasionalmente il verso rientra anche nel tessuto recitativo, qualora abbia funzione retorica, enfatica.

Chiedi, bella, che vuoi?
Ti darò spoglie, ti darò guerrieri,
armi e genti a tua voglia:
ciò che da me dipende
tutto dispor tu puoi.
Chiedi, bella, che vuoi?
(Atto I, sc. XIII)

NICOLÒ MINATO
L'Orimonte
(Venezia, Teatro S. Cassiano, 1650)

L'ORIMONTE | DRAMA PER MUSICA | DEL | CO: NICOLO MINATO. | All'Illustriss. & Eccellentiss. Sig. | GIROLAMO | CONTARINI. | Fù del Eccellentiss. Sig. Bertuzzi. | In VENETIA, MDCL | Per il Valvasense, Con Licenza de' Sup. e Privilegio. | Si vende in Frezaria.

Illustriss. & Eccellentiss. Signore ed Patron Colendissimo.

Posso vantare il mio Orimonte dato alla Fortuna mentre egli ha fortuna di essere conosciuto con la marca gloriosa dell'E. V. Illustriss. su la fronte per un ischiavo del suo merito. Egli passeggerà le scene a rischio di sorte; io a gloria di mio Destino correrò il concetto d'essere annoverato fra le schiere degl'incatenati alla di lei grandezza. Quanto io mi bramo da questa mal abbozzata composizione gl'è il vederla da lei raccolta a ciglia serene; né di là oltre pretendo vantaggi di fama. Lei adunque, a tratti d'innata benignità che, innestata su le più maestose glorie, non lascia che di lei si formi concerto separato dalle meraviglie, lo degni d'un suo lieto sguardo, che sarà bastevole ad obligar la Fortuna a non porlo a fascio tra gli sprezzati, sì come sarà glorioso fondamento d'una relazione inalterabile di servitù ed obbligazione perpetua che mi farà conoscere dell'E. V. Illuss. in eterno

Divotiss. ed Um. Servitore

Nicolò Minato Co.

Di Venezia, li 20 Febraro, 1650.

ARGOMENTO

Egida, Regina d'Assiria, aveva partorite ad Esone, suo consorte, doi figlie quando, gravida del terzo parto, fu minacciata di ripudio se non gli partoriva un maschio onde aver potesse successori alla corona. Ella, intimorita sul dubbio del sesso del futuro parto, praticò con Alcea, allevatrice in quel Regno, d'aver un maschio di nascosto preparato a caso di bisogno, per sostituirlo in suo figlio. Erasi in quel tempo resa gravida ne' furtivi amplessi di Bellireno, allora precipe, poscia re di Media, Tigrinda, figliola d'una contessa in Assiria, che poi egli si prese in consorte. La medesima allevatrice era scelta alla confidenza dell'incognito parto e, perché doveva quello portar fra gl'esposti, avendo da' suoi noti segni che doveva riuscir maschio, lo destinò alle occorrenze della Regina d'Assiria, non però sapendo dell'essere del di lui padre. Al tempo necessario il tutto riuscì opportuno. Il maschio nato della contessa fu dato alla allevatrice con un sigillo che dal padre, per segno in ogni tempo, gli era stato lasciato; ella lo portò ad Egida Regina e, mentre questa diede alla luce una bambina, fu supposito per di lei parto il figliuolo della contessa, il quale con nome di Orimonte crebbe in concetto di precipe d'Assiria. L'anno poi che seguì, figliò Egida un maschio vero suo figliuolo, il quale fu chiamato Ernesto. La bambina poi, in luoco della quale fu sostituito Orimonte, fu allevata da Alcea. Crebbe in bellezze e virtùdi, applicando anco all'uso dell'armi con qualche effetto, onde in corte, dove senza notizia, né pur della stessa Regina, era posta dell'esser proprio nulla sapendo, era amata da ogni uno, e di particolare da Ernesto che dalla ignota simpatia del sangue più che da altro era invitato, ma più da Orimonte, il quale ne ardeva senza misura ed era corrisposto del pari. Questi amori dispiacevano ad Egida ed Esone, come che un suo figlio non degni affetti nodrisse. S'aggionse che Egida, venuta agli estremi di vita, aborrendo di vedere per Orimonte privo il suo vero figlio Ernesto del regno come non primo nato, pubblicò il tutto dell'inganno circa l'essere d'Orimonte, del quale, non sapendosi d'avantaggio, restò ignoto e creduto privato cavaliere. La bambina poi in quel parto nata, non sapendosi a quel essere si fosse, né potendosi aver notizia che solo da Alcea, la quale allora era prigioniera d'alcuni corsari, tutto che fosse in corte come s'è detto, nominata Isandra, per tale quale si era non fu discoperta. Cominciò indi Orimonte ad essere mal veduto in corte, onde risolse la partenza dall'Assiria. Volle Isandra seguirlo. Appuntarono perciò che preceper dovesse egli doi giorni nella partenza perché, preparate le cose al viaggio necessarie, in certo destinato luoco fuori della città di Sitacene, metropoli di quel regno, di poi si ritrovassero.

Il tutto fu eseguito ed Isandra, seco portando certe gemme, imputatoglisi ciò a furto, restò bandita. Uniti, li amanti lungo tratto di tempo insieme andarono, vestendo Isandra l'armi e nominandosi Torindo. Infine borasca di mare li separò. Orimonte fu fatto preda da' corsari. Isandra pensò ch'egli potesse essersi ritornato in Assiria, onde colà si portò. Vi giunse doppo doi o tre giorni Orimonte condotto prigionie da' corsari, li quali, sbarcati in una parte di lito solitaria, scoperti in mare vascelli di Media, legato quello ad un sasso, andarono per farne preda. Isandra, disperata di non aver nuova d'Orimonte, a caso si portò sul medesimo lito. Li vasselli di Media sudetti erano di Bellireno, re di quel regno, il quale veniva in Assiria per levar Cleanta, sua figlia, avuta con Tigrinda che, doppo il furtivo parto, essendo egli fatto re, destinosi in consorte. Di Orimonte nulla sapeva, essendogli stata da Alcea allevatrice fintane la morte; onde ritrovandosi Cleanta unica figlia, l'aveva lasciata praticare alla corte d'Assiria per apprendere gl'usi e le amicizie. Ella s'inamorò di Ernesto precipe, il quale gli corrispose. Ora, assalito da' corsari, combattè, li vinse e gli tolse alcuni schiavi fra li quali Alcea la vecchia allevatrice, e con essi arrivò in Assiria il giorno medesimo che vi fu condotto Orimonte. Tra gli amanti che ossequiarono il bello d'Isandra pria che fosse bandita fu uno de' più affettuosi Farnace, figliolo dell'ambasciatore di Persia, il quale poi passò agl'amori di Cleanta, sempre da questa sprezzato, sì come da quella mai corrisposto. Nel giorno dell'arivo del sudetto re di Media in Assiria, per consuetudine annua doveasi madar un cavaliere a tentar la morte d'un serpe che in certo bosco alla città vicino quella infestava, di cui correva oracolo che quando fosse rimasto ucciso si sarebbe confermata amicizia tra le corone di Media e d'Assiria. Nello stato di queste cose si dà principio al drama.

LETTORE

Sappi ch'io non fo del poeta. Le mie applicazioni sono nel foro. Per servire a chi puote comandarmi ho rubbate alcune ore al sonno per darle a questo drama. Ti giuro che il Sole mai mi ha veduto con la penna alla mano per caratterizzar questi inchiostri, né mai ho fatto un abozzo di rima che non avessi prima usati gli studi alle occupazioni dell'oratoria. So che m'intendi. Poco si affanno gli impieghi del foro con le delizie di Parnasso. Perciò, se tu leggi questi miei aborti di Musa accidentale con pensiero di critico, ti assicuro che l'hai presa male. Io ho voluto sodisfar me stesso, né mi sono sottoposto a regole d'altrui volere, saprò anco far sì che l'orecchie ascoltino senza restarsi infastidite. Adopra la benignità e pensa che la più difficile composizione è quella che si fa per le scene. Compatisci e vivi felice.

INTERVENIENTI

PLUTONE
LA CONFUSIONE
VOLTURIO SPIRITO
TANTALO
TIZIO
ISSIONE
CORO di Spiriti

} Prologo.

ORIMONTE figlio del re di Media, non conosciuto, stimato cavalier privato, già creduto figliuolo del re d'Assiria, amante d'Isandra.
ISANDRA incognita figlia del re d'Assiria, bandita in abito di cavaliere con nome di Torindo, innamorata d'Orimonte.
ERNESTO precipe d'Assiria, amante di Cleanta.
CLEANTA figliola del re di Media, innamorata d'Ernesto, che poi d'Isandra creduta Torindo.
BELLIRENO re di Media, padre di Cleanta e di Orimonte.
ESONE re d'Assiria, padre d'Isandra e di Ernesto.
FARNACE figliolo dell'ambasciator di Persia in Assiria, già innamorato d'Isandra, poi di Cleanta e di novo d'Isandra.

CANCELLIERE d'Assiria tacito.
ALCEA allevatrice liberata dalla schiavitù de' corsari.
FLERIA damigella d'Assiria innamorata di Lisi.
LISI melenso.

Deità di { Giove.
 { Pallade.
 { Mercurio.
 { Amore.

La GELOSIA.
Coro di Schiavi.
Coro di Soldati.
Coro di Cavalieri.
Coro di Marinari.
Coro di Fauni.

SCENE

Infernale con Tantalò, Tizio, Issione ognuno nel proprio tormento, per il Prologo.
Lito di mare con vascelli che combattono in lontananza.
Campagna deliziosa.
Cortil regio.
Giardino con logge che corrispondono nel palazzo.
Bosco vicino alla città con un serpe che viene ucciso.
Sala regia con loggia.
Sala regia.
Scena celeste unita al sudetto lito di mare.

Queste scene si fingono nella città di Sitacene, metropoli dell'Assiria, dove si finge l'opera.

BALLI

Di Spiriti nel Prologo.
Di Soldati e Marinari nel fine del primo atto.
Di Fauni nel fine del secondo atto.

PROLOGO
SCENA INFERNALE

PLUTONE, VOLTURIO SPIRITO, *la* CONFUSIONE,
TANTALO, TIZIO, ISSIONE *ne' propri tormenti.*
Precede un ballo di Spiriti in tre posature con scherzi d'intorno alli tre tormentati.

TANTALO	Ahi chi l'onda mi fura e 'l pomo toglie? Misurate dal sempre avrò le doglie.	<i>Nella prima posatura.</i>
ISSIONE	Ahi chi m'aggira in questo moto eterno? Non ha prescritte fin pena d'Inferno.	<i>Nella seconda posatura.</i>
5 TIZIO	Ahi perché il cor mi si rinnova? ahi, ah! Tormento di qua giù non passa mai.	<i>Nella terza posatura.</i>
PLUTONE	“Sia tra dieci annua sorte. Armi d'ardire chi scelto fia sua destra, al serpe vada. Saran, quando averrà ch'estinto ei cada, le medie unite e le potenze assire”.	<i>Sedente nel trono.</i>
10	Così l'oracol disse chiesto del mostro ond'è l'Assiria infesta.	<i>Si leva.</i>
15	E questo a punto il giorno è dell'impresa. De' comandati abissi a grave offesa parmi veder il serpe fier cadente, le zanne adunche e 'l venenoso dente più d'alme qua non mandaran tributo, e tace, e 'l soffre, e non lo sturba Pluto.	
20	Il tiràn delle stelle (e mie son l'onte) scherniti i sacri orror d'Averno irride; sul margo stigio vide già spesse turbe a tragittar Caronte, or vuoto ha 'l legno e van l'anime ignude	
25	lung'ora attese alla fatal Palude. La bell'etra a sé tenne, e nel profondo me qua cacciò caliginoso centro. Il tolerai. Non entro a riandar il patteggiato mondo;	
30	bensì ch'ogn'alma a Radamanto invola, che sia deserto il trono mio mi duole. Si riepiono i cieli e disusati sono i sentieri onde si cala a Dite; stan nell'ozio sopite idre e ceraste e taciti latrati	
35	del Trifauce infernal, che rare volte chiedono il vacuo passo ombre sepolte.	
<i>La</i> CONFUSIONE	Io, ch'ebbi pria nell'indistinto Caos le fasce, e di Babel su l'alte mura indi passai, qua giungo alle tue voci, fiero monarca delle pene atroci. Dove trarsi dovrà dell'urna il nome andrò assistente, e del sortito caso turberò il voto: o non alcun fia tratto, o pur, se fia, farò che tocchi almeno al cor più imbellè ed al men forte seno.	<i>Sopra densa caligine in aria.</i>
40		
45		

VOLTURIO SPIRITO Salirò, se nol vieti, all'aure anch'io,
dove l'angue s'imbosca androne ardito.
S'a snudar ferro alcun sarà che giunga,
desterò nemi, grandini, procelle,
50 farò dell'aria ottenebrati i campi,
che sul volto del sol l'ombra si stampi.

PLUTONE Miei fidi approvo le proposte udite,
pur vi opponete a tutta possa, ardite:
se vincete, vo' dieci alme nocenti
55 soggette offrir in preda a' vostri intenti.

CONFUSIONE Saprò confondere
gl'arbitri e l'anime,
il mostro essanime
non caderà.

60 VOLTURIO SPIRITO Saprò diffondere
tempesta orribile,
l'angue terribile
non perirà.

VOLTURIO SP. *a due*
65 CONFUSIONE Andiam, Confusion, teco verrò.
Andiam, Volturio, sì, teco verrò.
Io t'attendo.

«VOLTURIO» SPIRITO Ecco, ascendo. *Volturio vola appresso la Confusione.*
a due
Nel bosco a distornar l'assalto andrò.
In corte a distornar le sorti andrò.

70 PLUTONE Volgerò, torberò, sconvoglierò. *«Entrano.»*
Presago di mio male inutil temo
il contrasto col Fato. Ardii più volte
a' decreti degl'astri oppor mia forza,
ma sotto il pondo mio, vinto ed oppresso,
75 restai costretto a flagellar me stesso.

Plutone si profonda sotto la scena, la quale nello stesso momento sparisce.

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

Lito di mare.

ORIMONTE *legato ad un sasso*, ISANDRA *in abito di cavaliere.*
Precede combattimento di vasselli in lontananza.

ORIMONTE Torte giran le sorti. In regie fasce
trassi bambino i dì, corso privato
ne' lustru adulti misuromi il fato,
or mi compiangi schiavo il sol che nasce.

80 ISANDRA Apre Apollo l'uscio d'oro *Sedente dietro il sasso.*
ma per me raggi non ha;
se non veggio il Sol ch'adoro,
va', tramonta, Febo, va'!

ORIMONTE Colpi di stelle avverse! Inutil grido

85 d'estremo fiato sordo mar non move,
sarami qui – né pietà fia ch'io trove –
feretro un sasso e cimitero un lido.

ISANDRA Non per voi più 'l Ciel me infesti,
mie neglette vanità;
90 ogni piede ti calpesti,
vanne, o mio ritratto, va'.

*Getta un proprio ritratto
il quale va ai piedi
d'Orimonte.*

ORIMONTE Che veggio? Ahimè, d'Isandra, oh dio, l'imgo!
Come qui? donde cade?
Del ciel tolta agl'addobbi?
95 Ah, cara effigie! ah, cara!
Fier Destin, sasso duro, aspre ritorte!
Ah, cara effigie! ah, cara!
Se non coglierti posso e non baciarti,
chiuderò nel mirarti
100 cadenti i lumi, o mia spietata sorte!
Fier Destin, ecc.

ISANDRA Qual mormora all'udito
voce che geme? Un cavalier a un marmo?
Ah ferma, Isandra. O Cieli!
105 Tu legato, Orimonte?
ORIMONTE Tu a disciogliermi, Isandra?
ISANDRA Itene, funi indegne, a dar flagelli
unite alle ceraste, a rei rubelli.

Esce.

ORIMONTE Liberatrice amata!
110 ISANDRA Amico sospirato!
ORIMONTE Isandra idolatrata!
ISANDRA Orimonte adorato!

ORIMONTE Ma come, e chi poté di cor sì fiero
te legar, idol mio, te prigioniero?
115 Su l'origliere estremo
me supposito parto
sai ch'Egida scopri; dal re consorte
minacciati ripudi
fur motivo all'inganno,
120 se non maschi vagiti udia la corte.
Allor da queste arene
torsi il non regio piè; tu mi seguisti.

ISANDRA Per poche tolte gemme
indi posta in essilio.

ORIMONTE 125 Dagl'assiri Penati
lungi errammo, t'è noto
scherzo degl'Euri infidi:
s'infranse il nostro pino a' estrani lidi.
Sorte, ch'a lungo ci divise, infine
130 prigion mi fé di barbaro pirata
che qui sbarcò. Legomi
e, di vasselli medi intento a prede,
vele predaci a vento avaro diede.
Isandra, ma di te

135 ISANDRA qual sorte il Cielo fé?
Spesso d'ignoto clima
miei sospiri compose aura straniera,
errai di te chiedendo ai sassi, all'onda;
140 qua venni alfin, di te cercai non giunto
esservi intesi. In disperati accenti
insegnai le bestemmie all'aure, ai venti.

SCENA SECONDA

LISI, ORIMONTE, ISANDRA.

LISI Mai pesci più, mai pésche. *Esce da un battello.*
«ORIM., ISA.» Pur sorte riuni
a due le destre che partì.
145 LISI Rimbombava una voce, tu, tu, tu,
matinate di mare a fé non più.
ORIMONTE Ti ringrazio, corsaro,
che legato ad un sasso
dove il mio ben venia fermasti il passo.
150 LISI Pur ciascun di ritrovo
qualche cosa di novo. *Trova il ritratto.*
ISANDRA Ti benedico, o marmo,
che mi rendi il mio bene:
non ti coprano mai alghe od arene.
155 LISI Un laccio ieri, l'altra sera un corno;
adesso un, un, oh dio! ...
«ORIM., ISA.» *a due* Occhi dardi,
occhi stelle,
sfere del mio Destin!
160 LISI ...un, un, l'ho qui pur della lingua in punta;
oh s'avessi il mio specchio, il vedrei pure!
a due Labbri rose,
labbri fiamme,
stanze mie di rubin.
165 LISI Un, un, ah sì: un ritratto
d'una giovine bella.
«ORIM., ISA.» *a due* Pur sorte riuni
le destre che partì.
LISI Seminan cerimonie
170 due cavalieri uniti,
nascerà 'l quinci e 'l quindi in questi liti.
ISANDRA Ma del ritratto mio non si ramenta?
LISI Ritratto suo? l'intendo: è di sua dama.
ORIMONTE Oh ravogliamilo, sì.
LISI Se lo trovate. *«Lo nasconde.»*

SCENA TERZA

ORIMONTE, ISANDRA.

- 175 *a due*
ISANDRA
ORIMONTE
a due Qui cadé. *Cercando il ritratto.*
Al tuo piè s'umiliò, –
Dal mio cor ben imparò, –
se cadé.
Ma dov'è?
- 180 ORIMONTE Eh l'hai tolto, *Non lo trovano.*
mia gradita.
ISANDRA Tu, mia vita,
tu l'hai, tolto.
a due Eh tu scherzi, non a fé.
Eh tu scherzi, dallo a me.
- 185 ISANDRA Ben chi mi tolse il cor
l'imgo anco può tor.
a due Lo pigliasti, e non vuoi dirlo.
Lo pigliasti, e non vuoi darlo.
- 190 ORIMONTE Pur che de' rai ch'adoro il sol mi splenda,
siami in pace negata
quell'ombra effigiata.
a due Eh vezzeggi, non a fé.
Eh vezzeggi, dallo a me.
- 195 ORIMONTE Vaghi gli scherzi sono.
a due Io non l'ho.
Io nol vo'.
ISANDRA Io tel dono.
ORIMONTE Io tel lascio.
- 200 <ORIM., ISA.> *a due* Ben è leggiadro il gioco,
mio vezzo, mio desio, mio cor, mio foco.
Io non l'ho.
Io nol vo'.
- 205 ORIMONTE Sian gli scherzi ad altr'ora.
Isandra, sei bandita. Ogni tuo passo
incalza l'orme a' precipizi indegni.
Qui tra la sabbia aprica
resti solingo il nome
d'Isandra essiliata, e l'aure assire
non lo sappian ridire.
- 210 Segui a dirti Torindo, inganno usato
sin che prospero Fato. *Partono discorrendo.*

SCENA QUARTA

BELLIRENO, ALCEA, *Coro di Schiavi, Coro di Soldati taciti.*

- BELLIRENO Chi 'l dorso caricò di mille colpe *Esce da' vascelli.*
geme sotto il gran peso, e le ruine
215 trova lo scelerato
dove inanzi scherzò; si sfugge il Fato

più volte, un dì poi si rincontra infine.
 Assali le mie prore
 empio corsaro, e l'ancore cattive
 pensò condur piratico furore
 a morder ne' suoi lidi indegne rive.
 Ma d'inonesto ardire
 aborti sono gl'estermini, e l'ire,
 lungo tratto oziose,
 del Ciel scotonsi un dì. Pugnò, s'oppose
 de' medi bronzi il violento foco,
 l'assalitor si ruppe,
 fu preda il predator; sorte m'arrese
 e de' pirati irrise,
 scherzo dell'onda, erranti
 le reliquie fuggir su' legni infranti.
 Voi tolti a' ceppi sete
 del barbaro servaggio.

220

225

230

235

CORO *di Schiavi*

La vita che ci desti
 a te suggetta resti,
 a te vivrem, Signore,
 de' nostri giorni l'ore.

240

ALCEA

(Questa è mia patria, allevatrice i' fui.
 Schiava doppio doi lustri
 potrò de' corsi mali
 pur al foco natio ridir gl'annali.)

245

BELLIRENO

Cleanta, unica figlia, al medio regno
 per ricondur io vegno.
 Assai l'assirie corti
 s'ha rese familiari:
 convien tornar gl'incensi a' patri altari.
 De' corsari le spoglie
 voi tra di voi partite.
 Alla città m'invio. Me voi seguite.

«Ai soldati.»

250

ALCEA

O lieto dì per me,
 non il volto ha rughe più,
 non d'argento e 'l crin qual fu,
 pronto a balli ho snello il piè.
 O lieto dì per me.

SCENA QUINTA

Prati vicini a luochi di cacce.

FARNACE.

255

FARNACE

Ogni beltà ch'adoro
 prende a scherzo mia fé;
 s'io peno, s'io mi moro,
 per me pietà non v'è.
 Non trovo al mio servir mercede alcuna:
 in amor non ho fortuna.

260

Pria che bandita fosse Isandra amai,
né pur sereno un ciglio suo mirai.

265

Cupido per Farnace
stral ch'impiaghi non ha,
deg'altrui cor la pace
per me turbar non sa.

Gelo contro 'l mio ardor ogn'alma aduna:
in amor *ecc.*

270

Amo Cleanta, e di schernito amore
in trionfo riporto aspro dolore.

Getto i sospiri ai venti,
chi m'ascolti non ho;
tra inutili lamenti
inosservato sto.

275

Ogni preghiera mia sembra importuna:
in amor *ecc.*

SCENA SESTA

CLEANTA, FARNACE.

CLEANTA

Vegetanti smeraldi, sogli erbosi,
molle invito a' riposi,
di seguir fere stanco
io vi consegno il fianco.

280

FARNACE
CLEANTA

(Ed ecco a punto chi mi scherne e aborre.)
La contessa compagna e l'altre e i servi
sudino in mentre a ferir daini e cervi.

Va a posarsi.

285

Pazzi amanti ognor gridate
ch'Amor l'alma vi rubbò,
e sicario e ladro il fate
perch'il cor vi saettò.

290

Amo anch'io,
ma Cupido è meco un dio.
Non mi stringe e non m'aventa
strali al cor, catene al piè,
dir non so ch'ei mi tormenta
né tiràn meco si fé.

295

Amo *ecc.*
Il mio amor non giuro eterno,
dio rapace il roderà;
dentr'il sen non ho un inferno,
né Tesifone vi sta.

300

FARNACE

Adorata mia cruda,
te di pietade ignuda
sempre avrò sorda alle mie doglie amare?
Legherò l'aure e pianterò sul mare?
Vanne in pace, va', Farnace, va';
di te mi rido anzi ch'aver pietà.

Si fa inanti.

305

CLEANTA

	FARNACE	Io ti voglio adorar.
	CLEANTA	Io non ti voglio amar.
	FARNACE	Non curi i miei sospir?
	CLEANTA	Va', non m'infastidir.
310	FARNACE	Sei crudel.
	CLEANTA	Se' importuno.
	FARNACE	Non merita gl'amor chi non gli vuole.
	CLEANTA	Chi non ha merto invan d'altrui si duole.
	FARNACE	Superba più che bella.
	CLEANTA	Altero più ch'amante.
315	FARNACE	Troppo, troppo t'amai.
	CLEANTA	Io troppo tolerai.
	FARNACE	Un dì non t'amerò.
	CLEANTA	Sempre ti sprezerò.

SCENA SETTIMA

CLEANTA.

	CLEANTA	Di costui nulla curo, ben mi corre molesto; s'un dì non veggio Ernesto, il prence assiro, e di mia sorte rea quel dì m'adiro. È bello, è caro, i' l'amo. Ei sarà mia delizia, ei sempre fu. Che dir io posso più? Iperboli e traslati non mi fanno appellar sue guance rose, non le sue luci belle con gl'astri io fo gemelle, alle Naiadi ondose tolto corallo il labbro suo non chiamo. È bello, è caro, io l'amo. Ei sarà <i>ecc.</i> Ma del corrente argento al rocco mormorio le palpebre d'oblio sparger mi sento.
320		
325		
330		
335		
340		Gl'augelli musici co' canti queruli sforzano a chiudersi i raggi tremoli. Il mio bene oh fosse qui! Più serene mi sareste, aurette, sì. Il mio bene <i>ecc.</i>
345		Voci amene più di sue non è chi udi. Il mio <bene> <i>ecc.</i>

Si adormenta.

SCENA OTTAVA

ERNESTO, CLEANTA.

ERNESTO
350 Felice quel core
che serve ad Amore.
Al vago suo bene
un animo intento
sta chiuso alle pene,
non v'entra 'l tormento.
355 Felice *ecc.*
Rugiade non stilla
da mesta pupilla.
Del bel che s'adora
diletta la face,
360 consola e ristora
un guardo che piace.
Felice *ecc.*

Ernesto, e non isvien
per diletto improviso? Occhi, mirate:
sul volto alla beltà
365 negl'alberghi del Sole il sonno sta.
Se di Venere al Ciel l'intelligenza
mancar potesse mai, scelta saria
all'assistenza la Cleanta mia.

370 Il Tago con begl'ori
il crine gl'innondò,
la Via Lattea i candori
sul fronte gli stillò.
Murice preziosa
375 suo labbro colori,
tra le guance gli posa
l'alba nel mezo dì.
Dormi, dormi, idol d'Amor,
in te dorme, in te 'l mio cor.

380 Adormito semblante,
staroti neghitoso
del tuo Morfeo guarda oziosa inante?
Voglio abbracciar. Troppo è l'ardir, non oso.
Aure, deh non portate
le fila d'or sul volto.
385 Ahimè, non la destate.
Dormi, dormi, *ecc.*
Al tatto, o man, ti stendi. Oh, qui tra l'erbe
stansi cadute, e pur son poma acerbe.
Vuo' trionfar d'un bacio, e che mi frena?
390 Ape s'un fior non sugge,
vipera poi lo strugge e lo avelena.
Vuo' trionfar d'un bacio, e che mi frena?
Dietro all'orso, mie piante!
CLEANTA
ERNESTO
395 Si sveglia, ahimè!
CLEANTA Un capro snello a fé.
ERNESTO Cacce si finge fantasia sognante.
Dormi, dormi, *ecc.*

Vede Cleanta.
Sognando.

400 Son gl'occhi splendori,
le labbra tesori,
le guance son fiori,
che dunque bacerò?
Ma fo dubio a me stesso inutil scena.
Vo' trionfar d'un bacio. E che mi... *«Tenta di baciarla.»*

CLEANTA Frena!...

405 ERNESTO Misero, si destò.
CLEANTAfrena l'ultimo corso.
ERNESTO Ahimè!
CLEANTA Compagne, all'orso!
ERNESTO Ahi! *«Lo punge con una freccia.»*
CLEANTA Dove son? che fo? *Si desta.*

410 ERNESTO Tanto un abozzo d'ombre agitar può?
CLEANTA Cleanta, ahimè, Cleanta!
ERNESTO Ernesto mio? ferito? Oh dio, mia vita!
CLEANTA Lo stral raviso, sì,
cacce sognando ei da mia mano uscì.
Fantasme scelerate
415 dalle perfide Erinni
in me precipitate!
ERNESTO Non oscurar di nubi il tuo seren,
non t'affliger, mio ben.
CLEANTA È grave il male? oh dio!
Come il senti, idol mio?

420 ERNESTO Avezzo a' piaghe il core
poco stima il dolore.
CLEANTA Tepidi rubinetti, ostri stillanti,
ogni goccia di sangue
425 da quest'alma che langue
avrà in ricambio un ocean di pianti.
ERNESTO Per legerti negl'occhi
una pietà si vaga
patteggìo d'una piaga.
CLEANTA Fantasme scelerate ecc.
430 ERNESTO Non t'affliger mio ben,
non oscurar ecc.

SCENA NONA

TORINDO, ORIMONTE, ERNESTO, CLEANTA.

TORINDO Ernesto è, sì.
ORIMONTE Come, Signor, ferito
ti ritrova Orimonte?

435 ERNESTO Fu di Cleanta un dardo
ch'a ferirmi imparò dal suo bel guardo.
CLEANTA (O beltà che mi fulmina!) *«Vede Torindo.»*
ORIMONTE E l'amata bellezza
delle ferite il duol cangia in dolcezza.

440 CLEANTA (Il cor dal seno partemi!)
ERNESTO Ma tu, amico, pur torni

a' lasciati soggiorni?
 (Da me l'alma dividesi!)
 (Le dimore – dirò – sono imprudenti,
 dee trarsi il ferro e rinserrar tra fasce
 le porpore cadenti.)
 445
 CLEANTA
 TORINDO
 ERNESTO
 CLEANTA
 ORIMONTE
 CLEANTA
 450
 ERNESTO
 CLEANTA
 TORINDO
 CLEANTA
 ORIMONTE
 455
 CLEANTA
 TORINDO
 ORIMONTE
 ERNESTO
 460
 CLEANTA
 ERNESTO
 CLEANTA
 ORIMONTE
 465
 ERNESTO
 CLEANTA
 470
 TORINDO
 ERNESTO
 475
 ORIMONTE
 ERNESTO
 480
 CLEANTA
 ERNESTO
 CLEANTA
 ORIMONTE
 485
 ERNESTO *a due*
 CLEANTA

Cortese cavaliero!
 E d'aspetti regali...
 Scende da gran natali.
 (Movo a tocco leggiere. Ai liti Eoi
 non così splende il Sole.)
 Che mormori?
 Contemplo i lumi tuoi.
 Pur è lo strale uscito.
 Va', fier.
 Possanlo intorno
 stringer di serpe rio morsi molesti.
 Piè di vil passaggier l'agiti e pesti.
 Guerrier, qual nome d'esser tuo fu degno?
 Torindo.
 A presta aita
 sangue che fugge invita.
 Più di balsamo sano
 render mi può tua mano.
 (Così mi cinge il cor
 con le sue bende Amor del bel Torindo.)
 Che sussuri, mia bella?
 Torindo, dissi, quel guerrier s'appella.
 Dal tuo scettro, Signore,
 Cloto mi filerà pendenti l'ore.
 Non a' tuoi meriti s'affacciò Fortuna
 che non mentir dovea tua regia cuna.
 Torindo, in Sitancene
 come dolce ti par che l'aura spire?
 Non ten vuoi già partire?
 Pensiero indifferente
 non m'obliga la mente.
 (Affettati colloqui.)
 Amico, quel guerrier dimmi chi sia.
 So ch'è di grado e merto,
 ma si nasconde e m'è suo stato incerto.
 Vogliam da' verdi prati
 irsene a passeggiar ori prostrati?
 Con noi Torindo viene...
 A te ch'importa?
 ...di te, prence ferito, a fida scorta.
 (Bevé da' lumi tuoi foco Cleanta:
 sorte felice a te di starti ignota,
 suo cavalier, su' adorator ti vanta.)
 Breve passa il dolor
 che nel corpo ferì,
 ma la piaga del cor
 dura all'ultimo dì.

«A Torindo.»
«Getta lo strale.»
Accostatasi a Torindo.
«A parte.»
Finge.
«A Torindo.»

490 ERNESTO *a due* Io tuo ben sempre...
 CLEANTA Io tuo cor sempre...
 ERNESTO ...sarò.

CLEANTA Guerrier, non parti, no? *«A Torindo.»*
a due ...sempre sarò.
 ORIMONTE Verrò tra pochi instanti
 pur io d'Esone inanti.

ERNESTO Io là t'aspetto.
 495 ORIMONTE (Per chiuder al sospetto *«A Torindo.»*
 le vie non vengo teco.)
 TORINDO (Per Cleantha sarò finto il tormento
 che vero i' per te sento.)

ERNESTO *a due* Stral che mano scoccò
 500 CLEANTA rimedio aver potrà,
 ma non sanar si può
 ferita di beltà.
 ERNESTO Mia sarai? Sempre...
 CLEANTA Sarò tua, sempre...
 ERNESTO ...sì, sì.

CLEANTA Torindo, vieni? di'!
a due ...sempre, sì, sì.
 505 TORINDO Ti segue a scorta di mio ossequio il piede. *«Entrano.»*
 ERNESTO Vacillar veggio del mio ben la fede.
 Nell'orologio degl'umani affetti
 indice è l'occhio, e toccan l'ore i detti.

SCENA DECIMA

ORIMONTE.

510 ORIMONTE Dalla mia vaga a studio mi disgiungo. *In disparte, il tuto
 osservato, ritorna.*
 Passerà sconosciuta il finto sesso
 il simulato amore, e dal viaggio
 l'alterate sembianze
 la serberanno ignota, e 'l foco mio
 saprà solo il mio ben, saprò sol io.

515 Il crin che mi legò
 cinto di ferro va,
 l'occhio che mi piagò
 qual siasi alcun non sa.

520 Aure meco gioite,
 ma l'idol mio gentil chi sia non dite.
 Il nome del mi' amor
 tacer mia lingua de',
 saper chi m'arde il cor
 possibile non è.

525 Aure meco gioite, *ecc.*
 Non vedersi turbato
 il sol da nube alcuna,
 esser amante amato

530 non è lieve fortuna.
 Son miei questi favori,
 ridetemi nel sen teneri amori.
 De' pensier del suo bene
 esser l'unica sfera,
 535 far ogetto a sua spene
 beltà non menzogniera.
 Son miei *ecc.*
 Non sentirsi nel seno
 folgorati i tormenti,
 540 provar non d'un baleno
 a misura i contenti.
 Son miei *ecc.*

SCENA UNDECIMA

Cortil regio.

BELLIRENO, ESONE, ALCEA, *Coro di Schiavi.*

BELLIRENO Dell'assire corone
 inchino il rege Esone.
 545 ESONE Invitto Bellireno,
 a te si piega il seno.
 BELLIRENO Del mi' affetto gl'erari
 ti sono tributari.
 ESONE D'ogni mio genio i sensi
 son tuoi feudi, tuoi censi.
 550 BELLIRENO Ma Cleanta dove è?
 ESONE Sui primi albori
 ita a piacer di cacce.
 Poco fia che dimori.
 BELLIRENO Già dal lucido Apollo
 555 vide sotto il tuo ciel tocco ogni segno:
 ragion l'invita a ritornarsi al regno.
 ESONE Sempre sarà mio serto
 ligio di suo gran merto.
 BELLIRENO Da sua lingua ubligata
 560 udran spesso ridir le medie cene
 glorie di Sitacene.
 Poco lungi, ove al lito i pini ferma
 remora d'arte, adunco ferro e curvo
 pirata assalitore
 mandai sul varco estremo
 565 a sospirar del fatal vecchio il remo.
 Dal sepolcro ondeggiante
 la morta libertà trassi di questi
 che, sottratti da' ceppi, avanzi vedi,
 e la prostro a' tuoi piedi.
 570 ESONE Parto di tuo valor, di tua pietate!
 Ma pesante ognor cade
 carica di favor su mia corona,
 e chi sé stesso a' meriti tuoi già deve

*Dona li schiavi
 ad Esone.*

575 CORO *di Schiavi* ancor grazie riceve?
 Sciolto è da' lacci il piede,
 ma s'incatena a voi del cor la fede.

ALCEA Io poco son di buono
 per darsi a un rege in dono.

580 ESONE Di Bellireno a gloria *Gli pone in libertà.*
 tolta a' barbari insulti
 la manomessa libertade essulti.

ALCEA Allo specchio adornata
 degna forse sarò d'esser mirata.

585 ESONE Delle stanze regali
 chiede i riposi il lungo viaggio, o Sire.

BELLIRENO Stanco i' non son, che per l'ondosa Teti
 posano i passaggier, corron gl'abeti.
 Cleanta aspettiam qui, se pur ti piace,
 e che me non aggravi il fianco lasso

590 ESONE sia testimonio il passo. *Li re passeggiano.*
 Facciasi come vuoi,
 io seguio i moti tuoi.

SCENA DECIMASECONDA

FLERIA, LISI, ESONE, BELLIRENO, ALCEA.

Fleria in una parte della scena con Lisi.

595 FLERIA Com'io t'ami non so.
 Trovar di te più freddo
 un amante chi può?
 Come io t'ami non so.

 LISI Eh senti: così caldo *Le toca la mano.*
 doppo qualche tenzon mai fu Rinaldo.

600 FLERIA Sempre a riverscio intendi.
 ESONE Anco le regie bende
 Lachesi a' piè si stende.

 FLERIA Un concetto mai spendi,
 mai mi doni un sonetto,
 più melenso amator mai si trovò.

605 Com'io t'ami non so.

 LISI Odi questa sentenza:
 “come corre il monton la dura testa
 delle capre ad urtar nella foresta”.

 FLERIA Così? Segui.
 LISI È finita.

610 FLERIA O sentenza inaudita!
 ESONE Non dura il violento: onor rapiti
 sforza scettro tiranno.

 BELLIRENO Le porpore non hanno
 a flagellar gl'arbitri a' geni inviti.

615 LISI Ascolta un assioma:
 “come il Nilo sua sponda
 di cocodrilli inonda”.

FLERIA
LISI
FLERIA
620 <LISI>
BELLIRENO
ESONE
625
LISI
630
635
FLERIA
BELLIRENO
640
LISI
ALCEA
LISI
ALCEA
645
LISI
ALCEA
LISI
650
ALCEA
LISI
ALCEA
FLERIA
LISI
ALCEA
LISI
BELLIRENO
655
LISI
FLERIA
LISI
ESONE
660

Così? Segui.
Così...
“Così Fleria”, vuoi dir, “di grazie abonda”?
A punto, a punto, sì.
Ma senti una canzone.
Più quanto ad alto è regia testa esposta
ai fulmini s’accosta.
E i peccati plebei
meno sdegnan gli dèi.
Fleria, la mia diletta,
batteva foco un dì,
quando una favilletta
da’ suoi begl’occhi uscì.
Ma se matina o pur di sera fu,
non mi ricordo più.
Il sasso percotea
suo colpo, ma nel cor
sempre a me riflettea
con il focil d’amor
Ma ’l Sol quel dì s’in Toro o in Cancro fu,
non mi *ecc.*
Bella da ver. Ma in corte gente nova? *<Vede Alcea.>*
Non parzial co’ regi, il dio vorace
ha ’l corso men fugace.
A me par gente vecchia.
Che vecchia? Ho ancor due denti
per punir gl’insolenti.
Io non ti... *Teme.*
Vile indegno,
mal abozzo disegno.
Io non ti...
Brutto ceffo,
che dici?
Io non ti beffo,
e non teco parlai.
Ma pur vecchia dicesti. A qual mistero?
Diroti il mio mestiero.
O bene?
Intese.
È del signor bufone.
Ben n’ha figura il volto.
Ma vo far riverenza a quel vecchione.
Non se porti le gemme
del tesoriero Idaspe, impoverito
torna Minos nell’urna il nome uscito.
A dio compagno. *A Bellireno.*
Oh stolto,
compagno – ei dir volea – del rege Esone.
Certo, or or lo dicevo.
Han da’ pazzi le corti il lor sollievo.
Ma vien Cleanta, o Sire.

FLERIA
 665 E pur m'incise Amore
 l'imagin sua nel core.
 Nulla di buono egl'ha,
 non ingegno, non grazia, e non beltà.
 E pur d'amarlo il cor lasciar non può.
 Come io l'ami non so.

SCENA DECIMATERZA

CLEANTA, TORINDO, ERNESTO, ESONE, BELLIRENO, ALCEA.

670
 675
 680
 685
 690
 695
 700
 705

CLEANTA
 BELLIRENO
 CLEANTA
 ERNESTO
 CLEANTA
 BELLIRENO
 CLEANTA
 ESONE
 CLEANTA
 ALCEA
 BELLIRENO
 ESONE
 BELLIRENO
 ERNESTO
 CLEANTA
 ERNESTO
 ESONE
 ERNESTO
 CLEANTA
 BELLIRENO

Amato genitore.
 A rivederti il fosco ciglio viene
 di mia calva canizie unica spene.
 Del filial desire
 concedi ai baci queste mani, o Sire.
 Io l'alma e 'l cor divoto
 al diadema di Media appendo in voto.
 (Dolce nome, Torindo.)
 Gl'ossequi ch'a te devo e chiudo in seno,
 prencipe generoso,
 inespressi, condona al labbro annoso.
 (Occhi tolti ad Amore ond'egli è cieco.)
 Precipessa gentile,
 di costei liberata,
 opra di Bellireno e a me donata,
 consacro a' cenni tuoi l'età senile.
 Che l'infinito accresca i' mai credei,
 pur lo giurano in me gl'oblighi miei.
 Andar di mano in mano
 anco l'usanza fu
 della mia gioventù.
 Lunga stagion qui fosti, e fien dovute
 tue memorie ad Eson. Ti chiedono meco
 de' miei restanti di l'ore canute.
 Come? Ferito «Ernesto»?
 Inosservato
 taci così?
 Non teme un'alma ardita
 di leggiera ferita.
 (Diragli il vero o fingerane inganno?)
 A segno d'una fera uscito strale
 me per caso ferì.
 Da qual arco parti?
 Dubio è tra molti.
 (Enigmi ben avolti.)
 Balsami preziosi
 non s'allunghi a stillarvi: infruttuosi
 son poi tardi rimedi.
 Prima corrente d'onda argine serra
 ma ne' cresciuti avanzi
 riparo inopportun passa ed atterra.

Da per sé.
Fra sé.
Dona Alcea a Cleanta.
Vede la sferita di Ernesto.
Da per sé.

Nulla si resti.

ERNESTO
BELLIRENO
CLEANTA

Andiam.

Cleanta, vien.

Il mio cor non sostiene
veder sangue stillar da incise vene.

Io vo. Non lento resti il tuo venire.

(Sì m'insegnò Cupido.)

(A Torindo rimane.)

O merto di mia piaga! o sesso infido!

Da per sé.

710

BELLIRENO
CLEANTA
ERNESTO

SCENA DECIMAQUARTA

CLEANTA, TORINDO, ALCEA.

CLEANTA

Torindo ove s'invia?

TORINDO

Io tuo passo seguia.

715

CLEANTA

Meco in Media verresti?

TORINDO

Verrei, se lo imponesti.

CLEANTA

Ma altrove Amor ti chiede.

TORINDO

Non ho soggetto il piede.

CLEANTA

Ma ben avvinto il core.

720

TORINDO

Io vo cercando Amore.

CLEANTA

Dal ciglio tuo parti,

«ed una lama» in seno

veloce sen fuggì.

TORINDO

L'alma partì da me,

e non tenuta a freno

corse d'un volto a' piè.

725

CLEANTA

S'il labbro che ti piace

è di colei ch'io so, per te si sface.

TORINDO

Come il sai?

CLEANTA

Basta il so.

730

TORINDO

Di chi sai?

CLEANTA

Dir nol vo'.

TORINDO

S'al ver t'apponi, io non negar prometto.

CLEANTA

Arse in instante alle tue fiamme il petto.

TORINDO

Deh, mel dice, Cleanta.

CLEANTA

Io t'adoro, Torindo...

735

TORINDO

Come, Signora?

CLEANTA

...su dorata cetra

ella che t'ama sì cantava all'etra.

(Dubito le ripulse e non m'arrischio.)

Se chi t'arde palesi,

dirò ciò ch'io v'intesi.

740

TORINDO

(Lusingarla mi giova. Io seguo il gioco.)

Tu sei l'idolo mio...

Fra sé.

CLEANTA

Torindo!

TORINDO

...a lei dirò

quando chi sia saprò.

CLEANTA

Io de' tuoi lumi al foco

ho l'alma incenerita.

745

TORINDO Cleanta, che?
CLEANTA Ella da me fu sì tentar udita.
TORINDO L'alma tu mi rapisti,
il sen tu mi feristi...
750 CLEANTA Che dici?
TORINDO ...a lei dirò
quando chi sia saprò.
CLEANTA E non leggi, Torindo,
te stesso entro quest'occhi?
TORINDO Cleanta, e non conosci
755 i dardi che tu scocchi?
a due A fé m'ami? –
Me tu brami? –
Giove il sa,
ch'il sen mi fulminò con tua beltà.
a due Mi rubbasti –
760 Mi donasti –
l'alma e 'l cor.
S'abbracciaro ne' sguardi i nostri amor.
a due Dunque tra vezzi e canti –
– io di te,
– tu di me,
vivremo amanti.
765 TORINDO Ma partir mi convien.
Al centro i' tornerò, sì, sì, mio ben.

SCENA DECIMAQUINTA

FARNACE, TORINDO, CLEANTA, ALCEA.

FARNACE (“Sì, sì, mio ben?”) *Farnace in disparte osserva.*
CLEANTA, TORINDO Tu l'amor mi serba, o caro.
770 *a due* Tu la fé mi serba, o cara.
In te le stelle a idolatrar imparo.
In te 'l mio genio a idolatrar impara.
Tornerai, mio tesoro e mio desio –
Tornerò, chiome d'oro, e mio desio –
FARNACE (“Mio tesoro e mio desio?”) *⟨Tra sé.⟩*
775 CLEANTA – ad illustrarmi col tuo lume il die?
TORINDO – a riverir in te le sorti mie.
a due Lieta rimani. –
Parti felice. –
Addio.
FARNACE (Vanta meco disprezzi,
780 poi dona altrui vile piacer i vezzi?) *Da per sé.*

SCENA DECIMASESTA

CLEANTA, FARNACE, LISI, FLERIA, ALCEA.

CLEANTA
Ma sospiri, ove andate?
Ad Ernesto tornate.
Ernesto a sogli è nato, ei di sua fede
voto mi fé. Non di rapace instante
785 corran suoi meriti in obliate prede,
d' Ernesto i' fui, d'Ernesto i' sono amante.
FARNACE (Più d'ogn'altra incostante!) *In disparte ascolta.*
LISI O bel davvero, o bello. *Con il ritratto.*
CLEANTA
790 Né Torindo è plebeo, gl'alti natali,
e forse regi, asconde. Io mio tesoro
poc'anzi il dissi. Son gl'amor fatali:
scusimi Ernesto, io pur Torindo adoro.
FARNACE (L'infida non aborro?)
LISI O bel ritratto, o bello.
795 CLEANTA Torna, memoria, in te:
Ernesto amar si de'.
Torindo che dirà? Soli ridenti
a scherzo girerà,
e mi saetterà vezzi pungenti.
800 Come, senza adorarlo, il mirerò?
Torindo amar io vo'.
FARNACE (E io l'amo? Sì. No.)
LISI Tu dillo, Alcea: se gli rassomigliasse,
Fleria non sembrerebbe?
805 ALCEA O gran richiesta!
CLEANTA Ernesto che dirà? Sparso d'Aletto
l'occhio balenerà,
infelici trarrà sospir dal petto.
Come di non amarlo i' dir potrò?
Ernesto amar io vo'.
810 FARNACE (Ed io l'amo? Sì. No.)
LISI Ma sai che voglio far? *A Cleanta.*
FLERIA Qualche pazzia.
LISI Scriverovi il tuo nome.
CLEANTA E allora a me somiglierassi?
LISI E come.
CLEANTA
815 Pensa, mio cor, a te:
Torindo amar si de'.
No, sospiri, ove andate?
Ad Ernesto...
...a Torindo...
tornate.
820 FARNACE Ami chi tu non sai. *Si fa inanzi.*
Si vide peggio mai?
CLEANTA Preghi chi t'odia e 'l sai.
Si vide peggio mai?
Lisi, sei su pruriti in questo dì. *Vede Lisi.*
Ma che di vago hai qui?
825 LISI È mio, Signora, è mio.
CLEANTA Ciò che sia ti chied'io.
LISI Il salario d'un mese

830 FARNACE
 LISI
 io spesi in esca, in ami,
 né pur un pesciolin giamai si prese.
 Ciò che là tieni chiese.
 Il signor vostro padre, il nostro amico,
 vinse in mare i corsari,
 ma per timor fugiro ostriche e spari.
 Vani discorsi.
 Adesso
 835 io, lo strepito udito, a terra corsi,
 e là l'ho ritrovato.
 Pur il tutto ho narrato.
 Io nulla so.
 Signora, egl'è un ritratto.
 Anch'io lo dissi.
 Io vo' vederlo.
 È bello.
 840 CLEANTA
 FLERIA
 LISI
 CLEANTA
 LISI
 CLEANTA
 FARNACE
 Lascia che prima i' 'l miri.
 Forse del tuo diletto
 quest'insano l'immagine ha rapita,
 qui forse l'alma tua sta colorita?
 845 CLEANTA
 Nulla rileva a te fia che si voglia.
 Di feminil beltà sembianze adorne?
 D'Isandra, primo amor di questo seno?
 Era di quel guerrier che sol partì.
 Di chi?
 No, no, Signora.
 Spine di gelosia
 pungono l'alma mia.
 Di chi?
 Gl'è vero certo.
 Di Torindo ch'or ora
 fuor del cortile uscì?
 855 LISI
 CLEANTA
 No, no, dico sì, sì.
 D'altra beltà ch'il cor le tiraneggia
 Torindo ne' pensier meco vezzeggia?
 Ma forse il caro, il vago,
 lasciò l'amor di chi perdè l'imgo.
 860 FARNACE
 (L'alma risente il duol de' primi colpi:
 riamo Isandra alla veduta effigie.
 L'affetto in me rinnovo,
 ma in un sol punto anco il rival io trovo.)
 LISI
 Il mio ritratto olà, la mia figura!
 ad Eson dir lo voglio.
 865 ALCEA
 LISI
 FLERIA
 LISI
 FLERIA
 Lisi, teco mi doglio.
 O Signora, o Cleanta!
 E che vorresti?
 Io ve ne fo un presente.
 Offerta violente.

*«Entrano Cleanta
 e Farnace.»*

SCENA DECIMASETTIMA

LISI, FLERIA.

870 LISI Vadano alfin l'imagini o i colori.
a due Cantiam, Fleria, –
FLERIA *a due* Cantiam, Lisi, –
cantiam de' nostri amori.

FLERIA Quando del sole i raggi
s'apron tra gl'orni e i faggi
Amore ti raccorda.

875 LISI Piano, vo' dir anch'io.

Quando tu sola raggi
d'intorno a tutti i paggi
Amor tira la corda.

880 FLERIA Taci. Più non parlar,
o non ti voglio amar:
o sognando gli dèi,
o a caso nato sei.
Taci. Più *ecc.*

SCENA DECIMAOTTAVA

Celeste unita al lito di mare.
PALLADE, MERCURIO, GIOVE.

885 PALLADE Primo dio, sono re, motor degl'astri,
arbitro de' viventi,
rettor degl'elementi,
prence della Natura
ch'hai per sudditi il moto e ch'il misura;
890 vogli all'Assiria in Sitacene il ciglio,
là di Citera il figlio
tutto sconvoglie e domina.

Amor solo, Amor si nomina,
sterili ne' licei dormon gli studi,
opprime ozio d'Amor armi e virtudi.

895 MERCURIO Religion, che più? Posta in non cale,
sul foco sacro inoservata invano
sporge l'arabo odor divota mano.

GIOVE A me stesso – il vegg'io –, tolti gl'incensi,
restan solinghe e inonorate l'are.
900 Sparso è di polve il non più culto altare,
ocupa il cieco dio l'anime e i sensi.

PALLADE Scorno è del Ciel ch'un dio pigmeo, bambino,
sossopra il tutto giri,
e lascivia ogni crine, ogn'occhio, spiri.

905 MERCURIO A' tuoi piè, delle stelle alto Monarca,
legalo, e incatenato
pianga l'ardite colpe il dio bendato.

GIOVE Approvo il tuo consiglio,
degnò nepote del canuto Atlante.
910 Tu l'arciere volante a me conduci,
ch'io dell'eternità nel gran riflesso

m'ascondo in mentre a contemplar me stesso.

SCENA DECIMANONA

PALLADE, MERCURIO, AMORE.

915 PALLADE, MERCURIO
a due
Si prenda Cupido,
s'annodi, si leghi;
invan per lui preghi
la diva di Cnido.
S'annodi, si leghi, si prenda Cupido.

*Amore esce
da una parte
e vola a terra.*

920 <AMORE>
A fé, Cillenio, a fé,
io mi rido di te.
Fosti de' ladri il nume:
or diventa di sbirro il tuo costume.
A fé, Cillenio, ecc.

SCENA VIGESIMA

MERCURIO.

*Mercurio, sceso a terra per
prendere Amore,
non ha potuto.*

925 MERCURIO
Il nudo spiritello
sparì veloce e snello.
A me tocca cercar dove fuggì.
Tra tante belle invero ei sarà qui.
Donne, se mai vi rubbi i fior l'età,
insegnatemi Amor dove ei si sta.

*Mostra, cantando
queste strofe,
le dame ne' palchi.*

930
Là raccolto
in quel volto
a fé mi par.
Su quel labro
di cinabro
ei de' albergar.
935 Donne, se mai vi rubbi i fior l'età,
insegnatemi ecc.
Tra quel crine
ch'è di brine
esser non può.
940 In quel seno
d'anni pieno
ei non andò.
Donne, se mai ecc.
Da quei sguardi

945 vibra dardi
crudo Amor:
timoroso,
forse ascoso,
950 è in qualche cor.
Donne, se mai *ecc.*

*Un coro di soldati e marinari escono da' vasselli di Media
e, dividendo le prede tolte a' corsari, formano un ballo.*

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

Giardino con logge.
ORIMONTE.

ORIMONTE

Mi palpita nel seno
il cor, né so di che,
né respirar a pieno
posso, non so perché.

955 Legno a flutti incessanti
esposto è l'uomo: ah nel teren soggiorno
gira mille incostanze angusto un giorno.
Non so che sia. Con ciglio pur sereno
m'accolse Esone il re.

960 Mi palpita nel seno
il cor, né so di che.
Qual rotonda figura
felicità mortal varia, ed inferma
tocca un sol punto, e mai si posa o ferma.

965 Non so che sia. Qua nel giardin ameno
volgo a sollievo il piè,
né respirar a pieno
posso, non so perché.

970 Va', fantasia dolente,
non vuol darti ricetta
l'inamorata mente.

*Va a seder sopra
alcune sedie che
sono nel giardino
a presso un tavolo.*

975 Con vaghi splendori
due luci divine
mi vibrano ardor,
mi legan gl'amori,
tra i lacci d'un crine
mi legano il cor.
Cara felicità,
perder nel mezo a un crin la libertà!
980 Pur l'anima inquieta

Sorge agitato.

ogni posa mi vieta.
 Va', fantasia dolente,
 pensar vuole ad Isandra
 l'inamorata mente.

985 Il Fato non sforza
 ne' sferici giri
 arbitrio mortal,
 ma contro la forza
 d'un occhio che miri
 990 contrasto non val.
 Cara felicità,
 perder d'un ciglio ai rai la libertà!
 Mi martirizza il petto
 un agitante affetto.

995 Va', fantasia *ecc.*
 L'aurette belle
 bacian le rose,
 volan poi snelle,
 fatte odorose.

1000 Io del lor furto caro
 ciò che dee farsi con l'amata imparo.
 Pur tra 'l pensier di gioia
 entra 'l duolo, e m'annoia.

1005 Va', fantasia *ecc.*
 Il fior ch'adora
 il dio del giorno
 a lui d'ognora
 s'aggira intorno.

1010 Io dal suo moto caro
 ciò che de' *ecc.*
 Ma pur nel cor mi sento
 un ignoto tormento.
 Mi palpita *ecc.*

1015 Presaggi di sventure
 sono insoliti moti. E non ancora
 de' lunghi avversi influssi
 al centro suo la linea mia condussi.
 Un individuo umano
 al vostro pari, o stelle, è un nulla andante,
 1020 un atomo incarnato,
 poca polve spirante,
 e tanta forza contro lui s'adopra?
 e un'ombra sol tanto poter combatte?
 Quai sorti infauste il mio natale ha tratte!

SCENA SECONDA

ERNESTO.

1025 ERNESTO A che servo di bende il braccio porto? *Ernesto getta la benda pel braccio.*
 Lieve mal risanò
 a succhi sparsi, e solo

nel cor ferit'io sto.

1030 Può sul carro del die
 nera la notte uscir dal lito Eoo,
 per le segnate vie
 ir ponno a sferza d'ombre Eto e Piroo.
 Cleanta lo giurò,
1035 se lasciava d'amarmi, e pur lasciò.
 Può Cerere feconda
 mieter l'ariste dall'ondosa Teti,
 ponno usciti dall'onda
 per le selve natie nuotar gl'abeti.
 Cleanta lo giurò *ecc.*
1040 Può d'egizia vagante
 fermarsi piè sicuro in soglio immoto,
 negar puote incostante
 agl'astri usati calamita il moto.
 Cleanta lo giurò:
1045 se lasciava *ecc.*

Ma vien l'infida a punto.

SCENA TERZA

CLEANTA, ERNESTO.

CLEANTA Ernesto amato.
ERNESTO Eh tu vuoi dir Torindo.
1050 CLEANTA Errò la lingua i detti,
 non erra il cor gl'affetti.
 Il labbro non oblia
 l'amorosa imparata idolatria.
 Me dir puoi ch'idolatri,
 ma ne' sinceri amori
 vero nume del cor Torindo adori.
1055 CLEANTA Sognata vanità di gelosie,
 martiriza mia fé,
 su la mia testa il folgore
 di Giove cada, se.
 Taci spergiura, e volontaria all'ire
1060 ERNESTO non ti esponga del Cielo empio mentire.
 Mi porti alta voragine
 al basso centro, se.
 Non più, infedele. Anco sprezzato Ernesto
 l'augurio a' tuoi perigli ascolta infesto.
1065 CLEANTA Tu sprezzato da me?
 Io tradito da te.
 Ond'hai tu conseguenze ad accusarmi?
 Ferito e non curato abandonarmi.
 Sento del sangue uscito aspro dolore.
1070 ERNESTO In equivoco il prendi: è duol d'amore.
 Di tue pupille il foco
 all'amor del mio cor le penne accese

1075 ERNESTO ond'impotente a più fuggir lo rese.
 Ma novo amor entrato
 al primier prestò i vanni; accorto e scaltro
 restò senz'ali, e discacciò poi l'altro.
 CLEANTA D'empia Megera infestimi
 la face il petto, se.
 1080 ERNESTO Ti ferma, o mia ribelle.
 Contro non ti eccitar le ree sorelle.
 CLEANTA Infetta l'aura spirimi
 letale il fiato, se.
 ERNESTO Parto acciò non t'avanzi a reo spergiuri,
 cor macchiato in trescar non s'assicuri.

SCENA QUARTA

CLEANTA.

1085 CLEANTA Ragione, Ernesto, hai tu.
 Smemorata Cleanta,
 del bel Torindo la memoria in te
 come presto s'impresse
 1090 così presta cadé?
 Ei l'adorato è sì, tu non sei più.
 Ragione, Ernesto, hai tu.
 Ma danne colpa al Fato.
 Io d'adorarti mai lasciar vorrò.
 Ma s'il Destin lo vuole,
 1095 Cleanta oprar che può?
 Teco infidel, non io, Cupido fu.
 Ragione *ecc.*

1100 Ma tornatemi, o dèi,
 il soave tiràn de' geni miei.
 Cresce in picciol momento
 amor in sen di donna,
 se gelosia le presta il nutrimento.
 Questo ritratto è il latte
 che all'amor mio sagace balia porge,
 1105 quindi già poco ei nacque e grande or sorge.
 Ma tornatemi *ecc.*
 Ei vien. Nascosto qui, ritratto, sta.
 Il caso a scoprirti insegnerà.

*Tiene il ritratto
tolto a Lisi.*

SCENA QUINTA

TORINDO, CLEANTA.

1110 TORINDO O tra i fiori odorati
 d'adorata beltà
 fiori più fortuna...
 CLEANTA Torindo ahimè!
 Qual inciampo ebbe il piè?
 TORINDO Amor, ch'all'idol mio vicin mi vede,

*Qui cade.
Lo aiuta.*

1115 CLEANTA le cadute del core insegna al piede.
 TORINDO Fors'hai la fede errante
 come il piè vacillante?
 1120 TORINDO Se non ch'in dubio sto
 se la fronte, s'il crin, s'il labbro o 'l guardo
 vibri la face ond'ardo,
 altra incostanza in sen, bella, non ho.
 CLEANTA Con l'idea d'altro ogetto
 forse fingi l'affetto.
 1125 TORINDO Amor, ch'a miei desir le reti tese,
 sol dall'aureo tuo crine i lacci prese.
 CLEANTA Non t'avvince altro nodo?
 TORINDO Di questo sol io godo.
 CLEANTA E non per altra spiri?
 TORINDO A te dono i sospiri.
 1130 CLEANTA Sia così. Ma de' scacchi hai noto il gioco?
 TORINDO S'in oblio non m'andò. Qui preparato
 all'esperienza è 'l tutto.
 CLEANTA Altri giocato
 avervi de' già poco.
 1135 TORINDO Sediam, sediamo;
 CLEANTA gochiam, gochiamo.
 TORINDO Qual sarà il premio?
 Un guardo amorosetto.
 CLEANTA Un vezzo lascivetto. *Ponendo a segno i pezzi.*
 TORINDO
 a due Lieve premio a vincitore –
 Lieve pena a perditor –
 1140 *a due* – che vincendo perde un core.
 – che perdendo vince un core.
 TORINDO La bellezza *Giocando a scacchi.*
 fa di sguardi mercanzia,
 nulla prezza
 1145 capital di cortesia.
 Tutto vuole e poco dà:
 perde chi gioca con la beltà.
 CLEANTA Senza pegno
 non contratta, e vuol usura,
 1150 fa disegno
 sugl'avanzi ognor sicura.
 Tutto vuole *ecc.*
 TORINDO Cleanta in pace sia:
 questa regina è mia.
 1155 CLEANTA Non da vero tai giochi
 son per amanti ch'han le bende agli occhi.
 Un tuo cavallo i' colgo,
 e nova dama a preparar mi volgo.
 TORINDO Venga pur la pedina,
 1160 non sì di lieve diverrà regina.
 Scaccomatto, Cleanta.
 E questo rocco inosservato andossi?
 E pur a fine il mossi

1165	CLEANTA	di poter ad un tratto tor la regina e dar lo scaccomatto. La rocca del tuo amore anco mi pone a scaccomatto il core.	
	TORINDO	Il premio patuito?	
1170	CLEANTA	Nulla ti fia gradito. Eh già, non io scelta dal Fato a compiacerti fui. Torindo, tocca altrui. Quel ritratto conosci?	
	TORINDO	(Ahimè, scoperta i' sono.)	<i>Si crede scoperto.</i>
	CLEANTA	(Come s'impallidiro i fior del volto!)	
1175	TORINDO	(Chi mai qui lo portò? come fu tolto?)	
	CLEANTA	È vero, io sono. Ascolta... E pur meco fingesti amorosi pretesti.	
1180	TORINDO	Io sono Isandra. Ascolta...	
	CLEANTA	Non arrossirti. In ciò mi devi almeno che l'imagin perduta io rendo al seno.	
	TORINDO	Non palesarmi, deh! Cleanta, ascolta...	
	CLEANTA	Non infingerti, bacia il bel ch'il cor t'allaccia.	<i>Torna.</i>
1185	TORINDO	(Ch'il cor m'allaccia? Ancor maschio mi crede. Ardire, Isandra.) È questa...	
	CLEANTA	Di tua dama un'effigie.	
	TORINDO	Di bella non amata pittura disprezzata.	<i>Finge.</i>
1190	CLEANTA	Serba l'amor a chi lo desti, infido.	
	TORINDO	Se l'ideata amassi, non avrei quest'idea donata al lido. Ad altri amori aspiro.	
1195	CLEANTA	Questa è privata dama, io già n'ardei, ma cor che d'alto scende fiamma di foco umile invano accende.	
	TORINDO	Quanto è di simil forma al tuo semblante... Né più le vivi amante? E le memorie sue Lete sen porta?	
1200	CLEANTA	Flagelli di Cocito mi corrano nel sen l'immonde Arpie, s'altra fonte han che te le gioie mie.	
	TORINDO	Olà, da scriver portisi: io di tua fede assicurar mi voglio.	
1205	CLEANTA	Torindo, scrivi.	
	TORINDO	Io t'ubbidisco, o cara.	<i>Cleanta detta la lettera. Torindo scrivendo replica.</i>

*Le parole che hanno li numeri son quelle che vengono lette da Bellireno
mentre la lettera è ritrovata da lui in terra lacerata, nell'atto III.*

CLEANTA	“A te, che più non curo –
TORINDO	...non curo...

- CLEANTA
TORINDO – questo ritratto invio.”
...invio.
5 6 1 2
- CLEANTA
TORINDO “Per te lacero cada in preda ai venti –
...ai venti...
CLEANTA
TORINDO – com’io l’imagin tua scacciai dal core, –
...dal core...
3 4
- 1210
CLEANTA
TORINDO – il re degl’amorosi –
...amorosi...
CLEANTA
TORINDO – miei pensier sul tuo volto.”
...tuo volto.
7 8 9
- CLEANTA
TORINDO “Or mi ribello a’ primi sensi miei.”
...sensi miei.
10 11 12
- CLEANTA
TORINDO “Alzo miglior insegna, –
...insegna...
13 14 15
- CLEANTA
TORINDO – altri sigilli impronto, –
...impronto...
18
- 1215
CLEANTA
TORINDO – nel mio amor muto il regno.”
...il regno.
16
- CLEANTA
TORINDO “Dono a nove bellezze ogni mio voto, –
...mio voto...
19
- CLEANTA
TORINDO – e pronto i’ porto delle mie potenze –
...potenze...
17
- CLEANTA
TORINDO – a ciglio caro più l’ubbidienze.”
...ubbidienze.
CLEANTA
TORINDO “Stringo laccio più degno.”
...degno.
- 1220
CLEANTA
TORINDO “D’averli amato ho le memorie a sdegno.”
...sdegno.
CLEANTA
Sottoscrivi il tuo nome.
20
- TORINDO
CLEANTA Volontieri: “Torindo”.
TORINDO Dentro chiudi il ritratto.
CLEANTA Eccolo chiuso.
TORINDO Sigilla il foglio.
E vuo’ con questo mio
1225
impronto conosciuto...
CLEANTA La soprascritta?
TORINDO ...a Fillide Sirena,
alla corte di Media.
- CLEANTA
1230 Non la scriver. Io voglio
di questa verità far pria l’incontro
e, trovata che sia,
manderò il foglio alla rivale mia.

1235 TORINDO E se tu m'ingannasti, e s'altra fosse,
di quella ch'io saprò
il nome scriverò.
Il dubbio ch'al girar di tua pupilla
non sia nel petto mio l'incendio sorto,
a tue bellezze, o vaga, è un farsi torto.
CLEANTA È solito difetto
il timor nell'affetto.

1240 TORINDO *a due* Non temer, io t'amo sì.
CLEANTA Più non temo, io t'amo sì.
a due Alma in petto non ho,
al tuo crin si legò,
e avvinta sen uscì.

1245 TORINDO *a due* Non temer, io t'amo sì.
CLEANTA Più non temo, io t'amo sì.
TORINDO Va', Cupido, e su la fronte
di Torindo arrota i dardi:
del ferir non temo l'onte,
saneranmi dolci sguardi.

1250 TORINDO Va', Cupido, e la tua face
CLEANTA di Cleanta al foco tocca,
arderà mio cor in pace,
sanerami dolce bocca.

1255 TORINDO *a due* Non temer, io t'amo sì.
CLEANTA Più non temo, io t'amo sì.

SCENA SESTA

ALCEA, LISI, FLERIA.

ALCEA Alla fin son ancor bella
ma da stenti,
da scontenti,
1260 fatta un poco tristarella.
Alla fin *ecc.*

Non ancor son vecchia molto,
ben del mare
l'onde amare
1265 qualche dente già m'han tolto.
Non però son *ecc.*

Qualche vezzo ancor mi resta
per godere
nel piacere
1270 tra gl'amanti in gioia e in festa.
Qualche *ecc.*

FLERIA Delle acque il falso umore *La burla.*
al crin mutò 'l colore, e non l'età
andar curva ti fa.

1275 Mai stata in mare, all'uso de' delfini
imparasti portar gl'omeri chini.

ALCEA Un poco di vermiglio *Bellettandosi.*

1280 FLERIA quanto m'acconcia, o ben.
 Meglio più verso il ciglio
 il crine a starsi vien.
 LISI Ahimè, povera Alcea, chi t'ha percossa?
 Tutta una guancia hai rossa.
 ALCEA Non sturbarmi, importuno.
 1285 LISI (Fleria, non parlo, no.) *«A parte.»*
 Ah ti fai bella, o cara?
 ALCEA Emular le bellezze io vo' digiuno.
 LISI Anch'io sono a digiuno.
 1290 So che di Fleria in seno l'Amor cova,
 vo addimandar s'avesse fatte l'ova,
 le scalderei delle sue luci al foco,
 e mi reficerei con esse un poco.
 (Fleria, non parlo, no.) *«A parte.»*
 FLERIA (Pur desire amoroso *Da per sé.*
 fa ch'ei mi par grazioso.)
 1295 LISI Alcea tu sei venèrea.
 ALCEA Che venerea? Immodesto.
 LISI Io voglio dir venèrea,
 ch'a Venere assomigli.
 ALCEA Oh ti portin le grue ne' loro artigli!
 1300 LISI Non parlo, Fleria, no.
 ALCEA Se qui mi sto, mai d'abbellirmi spero.
 Altrove andar io vo'. *«Entra Alcea.»*
 FLERIA Bene starebbe in guarda a un cimitero.
 1305 LISI Lisi, dove ten vai?
 Parla. Verso la corte?
Egli risponde co' cenni.
«Entra Lisi.»
 E mi sogetta all'amor suo la sorte.

SCENA SETTIMA

FLERIA.

FLERIA Ma d'Alcea che s'arrossa e che s'imbianca
 son per le risa stanca.
 1310 Amanti miserelli,
 spesso, spesso adorate
 rughe in biacca travolte e miniate.
 Crini tolti agl'avelli
 vi legano, e talor vi dona Amore
 pomo guasto di dentro e bel di fuore.
 1315 Quando lascian le piume,
 se le vaghe vedeste,
 paraggo con il Sol non ne fareste.
 Negl'occhi è fosco il lume,
 languisce il labbro, e quasi larve a volo
 1320 vanno allo specchio a tuor bellezze a nolo.
 Falso argento canuto
 sa con finto lavoro
 alchimia feminil cangiar in oro.
 Si fa spesso rifiuto

1325 di giovinetta involta, e senza inganni
piace poi mascherato un groppo d'anni.

SCENA OTTAVA

Sala regia con loggia.

ERNESTO.

ERNESTO

1330 Dagl'Euri furiosi
volta ne' globi ondosi
non così va l'onda labile:
cor di donna è più mutabile.
Orma di piè straniero
cancella di leggiero
non così l'arena instabile:
cor di donna *ecc.*

1335 E mi starà sul fianco il brando immoto?
L'odiato rivale,
vil forastiero ignoto,
non a la tomba andrà d'Amor su l'ale.
Ferirò, svenerò.

1340 Ernesto? No. Torindo in che peccò?
Ei di Cleanta agl'amorosi inviti
nodrisce amori offerti, e non rapiti.
Ma che? Povero ingegno!
Affaticchi a tuo danno,
1345 i comandi d'Amor ragion non hanno.
Ferirò, svenerò.

Ernesto? No. Son prence, ed esser vo'.
Non si ridica mai
che destra a' scettri nata insanguinai.
1350 Non alma tolta di nostr'aure agl'usi
a Minos di sicario Ernesto accusi.
Fingerò non curante
aver d'altra beltà l'anima amante.

1355 Forse ravviverà gl'amor sopiti
Cleanta ingelosita.
Ma su qual dama annoderò l'inganno?
Isandra mi soviene
or d'Assiria bandita.
Già ne sentì picciol faville il core.
1360 Dirò che mi ridòno al primo amore.

SCENA NONA

FARNACE, TORINDO.

FARNACE

1365 Vidi un ritratto della vaga Isandra,
intesi ch'era tuo. Non ne sei degno.
Lascia d'amarla, e giura
di cavaliere in fé,
o guardati da me.

	TORINDO	(Necessità virtù diventa.) Isandra amo a ragion, e male altri 'l contende. Ciò mio ferro diffende.	<i>Da per sé, poi a Farnace.</i>
1370	FARNACE	(L'ira mancar mi sento, d'ogni colpo mi pento.)	
	TORINDO	(Datemi aita, o dèi!)	
	FARNACE	(Son fatto vil?) Resisti a' colpi miei. (Le sembianze ravviso d'Isandra nel suo viso.)	<i>Doppo alcuni al [...]</i>
1375	TORINDO	Neghitoso dimori?	
	FARNACE	(Eh m'inganno.) Soccombi a' miei furori.	
	TORINDO	Celarmi più non posso.	<i>«Si scopre il capo.»</i>
	FARNACE	L'aureo sigillo, Isandra, e l'aureo crine ah riconosco. “Isandra ami a ragion, e male altri 'l contende?” Ben la mia destra inferma contro l'idolo mio non avea scherma. Scusa la colpa involontaria.	
1380			
	TORINDO	Ignoto	
1385		deh taci il sesso mio. Col silenzio resisti a' miei perigli, crudel se fui, l'adamantine tempre ne' più rigidi cor non duran sempre. T'amerò. Ma sen viene il re. Deh parti. Va', taci, mio bene.	<i>Finge amar Farnace.</i>
1390	FARNACE	Mio bene? O cara, in questa voce sta la mia felicità.	<i>«Entra Farnace.»</i>
	TORINDO	Corsi gran rischio, e col promesso amore n'uscii. Ma legge ad osservar non sforza promessa fatta o per timore o a forza.	

SCENA DECIMA

ESONE, BELLIRENO, ERNESTO, CLEANTA, TORINDO,
Coro di Cavalieri, Coro di Scudieri, CANCELLIER REGIO.

1395	ESONE	Ha l'urna i dieci nomi. Il primo a sorte tratto nel vicin bosco il brando porte, lasci dell'orrid'angue diffuso il sangue ed agghiacciato il toscò. Annua è l'impresa, e quando il serpe cada Oracol va ch'a stretti nodi avvinte deggia il Destino unire a scettri medi le corone assire.	
1400			
	BELLIRENO	Oh tocchi a questo giorno il bel trionfo.	
1405	ESONE	Assiri tutelari, a voi sacro le sorti. Io leggo: “Ernesto”.	<i>«Estrae il nome.»</i>
	«ERNESTO»	Giusta Fortuna. In petto mi trionfa il diletto.	
	ESONE	Al voto uscito il loco i' nego. Il prence a comun col privato correr non de' confuso a rischio il Fato.	
1410			

ERNESTO S'adunque a' sogli nasce,
tra gl'ozzi aspetta un crin l'attorte fasce?

ESONE Altri si scriva. No, non s'accomuna
a' privati ed a' regi una fortuna.

1415 ERNESTO S'è inutile al mio regno,
questo ferro io lo sdegno.

BELLIRENO Un suddito è accidente, il prence e senza
restano senza quel le regie intere,
ma 'l tutto in nulla va, se questo pere.

1420 ERNESTO M'acqueto. I serti
fregiansi a' nostri dì con gl'altrui merti.
TORINDO Chiudasi il nome mio.

ESONE L'urna si scota.
Al sitaceno Giove
questa sorte si move. Apro: "Torindo".

1425 TORINDO È mia l'impresa. I numi
girinmi lieti i lumi. *«Legge.»*

CLEANTA (Pur Cieli altrui potea
toccar la sorte real) *Si duole da per sé.*

ESONE A mia notizia ignoto

1430 deh, cavalier, ti scopri, e sappia Esone
chi de' rischiarsi a pro di sue Corone.

TORINDO Sire, il nome è Torindo, il resto occulto
siati con pace.

ESONE Violente insulto

1435 a' tuoi voler non fo. Va', pugna, uccidi:
tra suon di trombe il nome tuo si gridi.

TORINDO Pur esca il serpe. Il dì pur questo sia,
favorisca il Destin la spada mia.

ERNESTO (Amorosi consigli *Fra sé.*
mi fanno del rival cari i perigli.)

1440 ESONE Di guerrieri una squadra al bosco il segua.
BELLIRENO Breve è 'l viaggio. Esone, io del guerriero
duce sarò: liete fortune spero.

TORINDO Troppo, Signor, m'onori.

ESONE Va' con prosperi auspici.

1445 CLEANTA Ti sian gl'astri felici.

SCENA UNDECIMA

ERNESTO, CLEANTA.

ERNESTO (Or il tempo è opportuno *In una parte.*
d'ingelosir co' finti amor Cleanta.) *Cleanta nell'altra.*

«CLEANTA» Sopra divoto altare,
se mai salir di nabatei profumi

1450 feci a voi grati fumi,
a custodia Torindo, o dèi, prendete.

«ERNESTO» Voi, voi, lo protegete.
(Tengo a caso un sonetto. *Ernesto leva di seno un
sonetto e finge*
Legeròllo e, richiesto, a lei dirò

1455
CLEANTA ch'Isandra a me 'l donò.) *di leggerlo.*
Farò di lampa accesa
su l'are vostre a' simulacri inante
splender fiamma incessante,
se inoffeso Torindo a me rendete.

1460
Voi, voi *ecc.*
Intento legi Ernesto?
ERNESTO Eh, eh, Signora.
CLEANTA Qualche senso gradito?
ERNESTO Ei piace a me
come Torindo a te.
CLEANTA Lice sapersi ciò ch'ei sia?
ERNESTO D'Isandra,
1465 già mia diletta ed or rinato ardore,
un testimon d'amore.
CLEANTA Come? di chi?
ERNESTO D'Isandra,
già bellissima in corte.

1470
CLEANTA Leggi, non vo' sturbarti. Ernesto, a dio. *Parte, poi si volge.*
ERNESTO Ove si trova questa Isandra adesso?
Nella corte di Persia essiliata
da questo regno vive.
CLEANTA Ernesto, a dio.
ERNESTO E a te quel foglio scrive?
1475 No, Signora, è un sonetto
questo a me già donato
quando di lei vivevo amante amato.
Chiude questo concetto: *Legge l'ultimo terzetto.*
"Amo i tuoi crini e pur son mie catene,
di tue fulgide luci i moti adoro,
e pur da lor la morte mia sen viene".

1480
CLEANTA Ernesto, i' parto. A dio. *Come sopra.*
ERNESTO E in questo di lo leggi?
Nelle memorie corse
nutro l'ardor che riacceso sorse.

1485
CLEANTA Cleanta s'è scordata?
ERNESTO È da Torindo amata.
CLEANTA Ernesto, a dio.
ERNESTO Mandolo o 'l diede a te?
1490 La cara Isandra, l'adorata mia,
il sonetto mi diè. *Questi due versi sono
uditi da Orimonte.*
Freme di gelosia, ma a mio dispetto
Cleanta parte.
ne' labbri ho Isandra, ed ho Cleanta in petto.

SCENA DUODECIMA

ORIMONTE.

ORIMONTE "La cara Isandra, l'adorata mia,
il sonetto mi diè?"
1495 Odi, Orimonte, Isandra
è fatta Clizia ad altro Sol ch'a te.

Si discoprì, si palesò. D'Ernesto
idolatra si fé:

1500 è fatta Clizia ad altro Sol ch'a te.
Ti schernì, spergiurò, qual nebia al vento
dispersa andò sua fé:

 è fatta *ecc.*
Degl'alterati sensi
che nel giardino il cor mi flagellaro
or la cagione imparo:
1505 fors'eran quei momenti
misura ai tradimenti.

 Che giova simular lo stato e 'l sesso?
Torindo nominarti,
poi beffarmi, tradirmi e palesarti?
1510 L'empia del bando più non teme o cura:
eh la protegge Ernesto e l'assicura.

 E siedono a mirarti, o falsa, o rea,
Nemesi neghitosa, immota Astrea!
Passa l'empia impunita o non veduta,
1515 poi su l'«alpi» innocenti
del Ciel l'ire inclementi
cadono a fulminar balza canuta.

 Passeggian soglia d'or l'infami piante,
poi ne' poveri solchi
1520 a semplici bifolchi
spianta l'umili canne onda vagante.

 Dove, dove, pupille,
son le vostre faville
che fur d'Isandra ardor?
1525 Quel che chiamò suo cor,
che pur sua fiamma fu,
Orimonte son io. No, non son più.

 Lagrima disprezzate,
a dietro pur tornate:
1530 vilipesi sospir
lasciate invan d'uscir.
Quel pur ch'il caro fu
Orimonte *ecc.*

SCENA DECIMATERZA

FARNACE.

1535 FARNACE Disse Isandra d'amarmi. Io ciò che vedo
a pena a donna credo.

 Menzogne colorir,
mentir vezzi bugiardi,
sparger tra finti sguardi
simulati sospir
1540 la donna sa:
e unita star non può fede a beltà?

1545 Occhio mai raggirò,
 labbro a riso non volse,
 se frode nol risolse
 o inganno lo dettò:
 è vanità
 creder ch'unita stia fede a beltà.
1550 Mai trasse lieto un dì,
 s'ingegno ingannatore,
 avendo il no nel core,
 non spergiurò col sì.
 In uso va
 ch'unita mai non stia fede a beltà.

SCENA DECIMAQUARTA

Boschereccia.

BELLIRENO, TORINDO, *Coro di Cavalieri.*

1555 BELLIRENO Sorge turbo improvviso
 e, qual porta le foglie,
 tal di vita mortal pompa si scioglie.
 TORINDO S'i prefissi momenti
 misura questo die,
 uscirà fiero il mostro.
1560 *a due* Io sento orribili
 del serpe i sibili.
 TORINDO Il cor non ho, s'il petto
 qual ha 'l sesso imperfetto.
 Par che l'etra tonante
1565 preconizi sua morte.
 BELLIRENO Esce l'orribil mole.
 TORINDO (Memoria d'Orimonte
 all'impresa m'assisti:
 forza verrà ch'in ramentarlo acquisti.)
1570 Io me gl'affaccio.
 BELLIRENO Cada
 retta pur da Gradivo ognor tua spada.
 TORINDO A te, Orimonte, a te
 questo colpo scendé.
1575 Dagl'Austri impetuosi
 scossa mugge la selva,
 spezzansi i tronchi annosi.
 TORINDO Nel fianco il ferro entrò
 e 'l suolo imporporò.
 BELLIRENO Caduta elce pesante il mostro preme.
1580 TORINDO Compagno meco all'opra il Ciel s'unisce:
 il moto gl'impedisce.
 BELLIRENO S'arrabbia indarno e freme,
 e tragge forza invan dall'ire estreme.
 TORINDO Invan ti scoti
1585 e 'l dente arroti.
 Del teschio trionfato

*In disparte
da Bellireno.*

Va ad incontrare il serpe.

Combatte.

Dopo ucciso il serpe.

BELLIRENO
1590 *a due*
rendansi grazie al Fato.
Guerriero vincitore,
fregerà verde Dafne il tuo valore.
Della grandine, ahimè, crescon le furie.
In quell'antro fugiam del Ciel l'ingiurie.

SCENA DECIMAQUINTA

FLERIA, LISI.

FLERIA
Torna sereno il ciel ch'oscuro fu,
ma perduta beltà non riede più.

1595
Sin che potete,
donne, godete,
sul bel matin:
non troverete
l'ore poi liete
del dì nel fin.

Cessate le tempeste.

1600
Prova donna canuta
eguali col soldato i dì senili;
la Fortuna è perduta
con gl'anni giovanili:
si dice "un Marte ei fu",
ma non s'arrola più.

*Lisi, mentre Fleria canta,
steso a terra mangia
la tempesta.*

1605
Il fodro senza spada il tarlo rode,
e scotervi la polve ei sol si gode.
Sin che potete, *ecc.*

1610
A bellezza invecchiata
occorrere suol quel ch'a sdruscita nave
in arsenal posata
sta sopra incolta trave:
dice ognun "buona fu",
ma non s'adopra più.

1615
Dove l'antenna inanzi alzò le vele
stansi gli aragni a fabricar le tele.
Sin che potete, *ecc.*

1620
LISI
FLERIA
LISI
FLERIA
LISI
Levati, Lisi. Oh? la tempesta mangi?
È buona in fé di Giove.
Verrati il mal di punta.

Il mal di chi?
Di punta, ch'è mortale.
E sen morì

FLERIA
LISI
1625
povera punta? dimmi, era assai bella?
Oh stolto! È un male che così s'appella.
Or intendo. Si pella
adunque per tal male?

FLERIA
Vai d'error in errore,
d'una in l'altra pazzia.

LISI
1630
Perché ti sdegni meco, o Fleria mia?
(Voglio pur una volta
cercar, se Fleria vuole:

Da per sé.

dieci bisogna dir belle parole.)
 Senti, carbon onde il mio cor s'accende. *A Fleria.*
 “Con la Luna Mercurio, Apollo e Marte
 1635 giocavano alle carte. Apollo vinse
 e, per grande allegrezza, agl'occhi tuoi
 donò due raggi suoi.
 Io gli rubai le carte, e l'ho qui meco”.
 Entriam nel bosco un poco:
 1640 vo' teco far un gioco.
 O favola da Lisi!
 Ma che rimiro? È vinto *Vede il serpe ucciso.*
 l'orribil serpe, e fu sì presto estinto?
 LISI Ei mi spaventa. Sei tu morto? di', *Se li accosta.*
 o parti via di qui.
 1645 FLERIA Il cavaliere ardito
 venne, vinse in momenti, e s'è partito.
 LISI Spirato è l'infelice.
 FLERIA Ti cerchi avelenar.
 1650 Lo dico perch'io t'amo:
 Lisi, non t'accostar.
 LISI Vuò fargli un epitafio:
 “Qui giace misser serpe, ognun l'onor
 visse fino al morir, pose in paura
 1655 le donne, i cavalier, l'armi e gl'amori”.
 FLERIA Ti cerchi avelenar *ecc.*
a due
 FLERIA A la citade andiamo
 ad annunziar l'aviso –
 FLERIA – del vinto serpe ucciso.
 LISI – di misser serpe ucciso.
 1660 LISI Viene il re forastiero, i' vo' avvertirlo.
 «FLERIA» Ti cerchi avelenar *ecc.*

SCENA DECIMASESTA

BELLIRENO, TORINDO, ORIMONTE,
Coro di Cavalieri.

BELLIRENO Sono di vaglia i saggi *Ridendosi di Lisi.*
 perché de' geni umani altri son pazzi,
 1665 si crescono di pregio
 l'uno l'altro i contrari.
 TORINDO È bene il bene
 perché dal mal contradistinto viene.
 ORIMONTE (Miei vilipesi amor, l'infida è qui.)
 BELLIRENO Così in soglio tiranno
 per opposto de' giusti i rei si stanno.
 1670 ORIMONTE (Non già scoprila i' vo'.)
 BELLIRENO Trionfator de' mostri,
 Alcide ai secol nostri,
 a te selve recise
 1675 strider faranno all'etra accese vampe,
 udrai ne' sonni rotti

festanti al nome tuo vegliar le notti.
 ORIMONTE (Io, io la celerò,
 s'altrui si palesò.)
 1680 TORINDO Alla mia sorte i' devo,
 che mio ferro onorò. Devonsi a' numi
 sfumar in globo errante
 odorosi vapor d'arabe piante.
 BELLIRENO Or torniamo alla regia.
 1685 TORINDO (Orimonte! Mirate,
 mie luci, e vi beate.) *Vede Orimonte.*
 BELLIRENO Le voci applaudino
 al tuo valor.
 TORINDO Gli dèi si laudino
 de' lor favor.
 1690 *a due* Gli dèi *ecc.*
 TORINDO (Caro, a dio.)
 ORIMONTE (Empia, a dio.)
 TORINDO (Mio ben.)
 ORIMONTE (Perfida.)
 TORINDO (Mia pupilla.)
 ORIMONTE (Iniqua.)
 TORINDO (Sembra irato.)
 ORIMONTE (Ancor beffa?)
 1695 TORINDO Va', rime intreccia, e ne presenta Ernesto.
 ORIMONTE Io?
 TORINDO Ti scopri all'amato.
 ORIMONTE Io?
 TORINDO Si scherna Orimonte, e sia sprezzato.
 ORIMONTE Orimonte tradir? Io no, non io:
 sallo il Ciel, lo sa dio.

SCENA DECIMASETTIMA

ORIMONTE.

1700 ORIMONTE Stolto, e fermo credei
 l'inquieto Mercurio? Ah fragil vetro
 cade a soffio leggier,
 fede non dura in feminil pensier.
 1705 Per vie di striscio giaccio
 amor di donna va, sdrucchiola il passo
 su gelato sentier:
 fede «non dura in feminil pensier.» *ecc.*
 1710 Dispar vapore acceso
 che s'appellò cometa, il minor sesso
 foco accende non ver:
 fede *ecc.*
 Ah l'uso reo deformati un giorno il Cielo!
 Serva Isandra d'esempio
 a un core infido ed empio.

1715 Ove il piè la conduce
scosso a chiuso vapor vacilli il Centro,
alta voragin dentro
la chiuda, e gli si neghi ed aura e luce.
Ah no, lasso, m'inganno,
né la miseria altrui toglie il mio danno.
1720 Svellasi pario sasso,
lavor di prisca man da alzata cima,
e la spergiura opprima.
Tal sua parca gli tronchi e moto e passo.
Ah no, lasso, *ecc.*

1725 Aure, ch'al core
vita portate,
vostro tenore
meco cangiate:
1730 siatemi in seno
letal veneno.
Più non spero gioir:
è d'un lungo penar meglio il morir.
Sangue, che fai
1735 al cor difesa,
cangiate omai
in fiamma accesa:
mortal incendi
nel petto accendi.
Più non spero *ecc.*

SCENA DECIMAOTTAVA

VOLTURIO SPIRITO.

1740 VOLTURIO SPIRITO
Grandini, turbini,
folgori, fulmini,
io sparsi invan.

1745 Gl'Austri ho forzati ad agitar le querce
per disturbar l'impresa,
ma più felice al lor cader s'è resa.

Contro de' superi
gli dèi dell'Erebo
forza non han.

1750 Sul ruginoso tron Pluto sdegnato
invano arrota il dente,
io scendo tra mie rabbie al mondo ardente

dove tra cruci,
dannate e lacere,
l'alme si stan.

1755 Grandini, turbini, *ecc.*

Si profonda sotto terra.

SCENA DECIMANONA

LA GELOSIA.

LA GELOSIA

In aria.

1760

In Sitacene ormai
venen ch'infusi ai cor rode ogni prence.
Crede Orimonte ribellata Isandra
alla fede promessa,
geloso Ernesto gelosie prepara,
Cleanta gelosie teme ed impara.
Stimolata da Amore il tutto fo:
a miglior trofei m'avanzerò.
Stimolata *ecc.*

1765

Amor e Gelosia
han fatto compagnia.

1770

Udite, amanti, udite,
alla diletta vaga
tutti i dolor non dite.
Non mostrate ogni piaga,
non tanto vi giurate incatenati,
né sian tutti sospiri i vostri fiati.

1775

Talor colei ch'amate
racontar d'altri volti
encomi di beltate
da vostra bocca ascolti:
chi l'amata desia ch'al sen lo stringa
in atto di fuggir talor si finga.

SCENA VIGESIMA

AMORE, MERCURIO.

1780

AMORE

Numi ciechi più di me,
se credete di legarmi,
se pensate incatenarmi
prigionier di Giove a' piè.
Numi ciechi *ecc.*

1785

La Gelosia da' freddi alberghi io trassi
le dolcezze più amene
ad infestar ne' cori in Sitacene,
accompagnato ogni amoroso telo
fia da rabido gelo.

1790

Vedano a scorno loro
Pallade e 'l messaggier del Gran Motore
che ne' contrari più rinforza Amore.

1795

L'amante fedele
insidie non cura,
con vane querele
Amor non si fura,
se prima costante s'affisse in un core,
che ne' contrari più rinforza Amore.
A forza abassata
più s'erger la palma,

1800 s'accende negata
la brama d'un'alma,
del ferro spruzzato più cresce l'ardore,
e ne' contrari *ecc.*

1805 A fiamme cocenti
più l'oro s'affina,
tra nubi, tra venti,
in fredda pruina
un folgor diviene l'acceso vapore,
e ne' contrari *ecc.*

1810 MERCURIO (Ecco lo sfacciatello.)
AMORE Oh qual orrido serpe estinto giace!
MERCURIO (Non osservato io vo rapirlo.)
AMORE Ne' deserti di Libia,
tra i sarmatici boschi,
1815 o su le balze ircane,
forme sì strane non fur viste mai.
Ahi! Chi m'annoda? Ahi, ah!

Mercurio rapisce Amore.

Un coro di fauni fa un ballo per allegrezza del serpe ucciso.

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

ORIMONTE.

ORIMONTE

1820 Chi, sollecito amante,
all'uscio del suo bene
gira intorno le piante,
sian le notti nevole o sian serene,
fermi la mente qui:
servir di lunga età perde un sol dì.

1825 Chi dal lontano Ormusse
le perle e dal Pattolo
l'arene d'or condusse
per farne vezzo a un seno oda 'l mio duolo:
fermi *ecc.*

1830 Chi, se del Ciel le vie
sorga a correr l'Aurora
o se tramonti il die,
sospira appassionato il bel ch'adora,
fermi *ecc.*

SCENA SECONDA

ERNESTO, CLEANTA.

1835 ERNESTO
Cleana ama Torindo? ama Torindo.
In essempro non va
maggior infedeltà dal Mauro all'Indo.
Cleana ama *ecc.*

Ernesto ama Cleanta? ama Cleanta.
 Scoglio fermo non è
 1840 quanto saldo in sua fé mio cor si vanta.
 Ernesto ama *ecc.*

CLEANTA Ma l'infedele ariva.
 1845 Material principio al fin comune
 tragge con gl'altri il grande. Il prence nasce
 fragile anch'ei, dal variar tenore
 non è sottratto un regal genio o un core
 cui per tributo al crine o al dorso manda
 Egitto i suoi lavor, sue fasce Olanda.

1850 S'incostante è mia fé,
 non è stupor, non è:
 anco i Grandi son variabili,
 anco i regi son mutabili.

ERNESTO (Studia pretesti all'incostanza. I' voglio
 1855 seguir del finto amor l'inganno ordito.
 Con il moto del core
 mal, s'io sto qui, Cleanta il piè s'accorda.
 Perché vadansi uniti
 convien di tragittarmi a' persi liti.)
 A te serva Torindo. Amato amai,
 1860 sprezzato parto.

CLEANTA Vai?
 Vai dove?

ERNESTO A ridonarmi
 ad Isandra, cui torno i primi affetti.
 Tu resta, e mai si stampi
 d'irato Cielo a te striscio di lampi.

1865 CLEANTA Qual di genio inconstante
 improvviso risalto?

ERNESTO Là stassi Isandra, e degl'ardor risorti
 1870 comanda Amor ch'i testimon le porti.
 Essilio la dilunga. A queste mura
 tornarla in libertà sarà mia cura.

CLEANTA Dunque mi lasci tu?
 E per legarti più
 nel crin lacci non ho?

ERNESTO Lascio chi mi lasciò.

1875 CLEANTA Senza di me pensar
 altri vòlto ad amar
 lasciarmi Ernesto può?

ERNESTO Lascio chi mi lasciò.

CLEANTA 1880 Di me più non ti cal,
 mi lasci e novo stral
 al sen ti s'aventò.

ERNESTO Lascio chi mi lasciò.

CLEANTA 1885 Servi tua volontà:
 così hai prefisso, va'.
 (Cor e fé

*Cleanta in una
 parte di scena.*

Finge.

1890	ERNESTO CLEANTA	mi sacrò.) (Ah crudel! ah mia vita!) (Ei per me lagrimò. È mal, s'io non l'arresto.) Ernesto! (Ah no, son di Torindo.) Io corro a tuo comando. Servi tua volontà: così ecc.	<i>Andandosene. Da per sé.</i>
1895	ERNESTO CLEANTA	(Mi seguì fido ognor.) (Ah mio bene! ah spietata!) (Mi servì tutto Amor. Ei vassi, e non l'arresto?) Ernesto! (No, si pensi a Torindo.) Che chiedi? Io pronto sono. Servi tua volontà ecc.	<i>Lo chiama. Si pente. Torna. Lo licenzia. Ernesto va.</i>
1900	ERNESTO CLEANTA	(Ei fedel, tu mio ben.) (Mia spemel! mio tormento!) (Io, crudel, suo venen. Non l'amo, e non l'arresto?) Ernesto! (Ah no, s'ami Torindo.) Pur mi chiami, io ritorno. Servi ecc.	<i>Andando.</i>
1905	ERNESTO CLEANTA		
1910	ERNESTO CLEANTA		
1915	ERNESTO «CLEANTA»		

SCENA TERZA

ESONE, BELLIRENO, TORINDO, CLEANTA, ERNESTO,
Coro di Cavalieri.

1920	ESONE BELLIRENO	Ma viene il vago tuo trionfatore del serpe, e del tuo core. Copri di nembro oscuro Apollo i lumi invido forse, ch'in ferir pitoni altri lo imiti e suo valor coroni.	<i>Ad Esone.</i>
1925	ESONE TORINDO	Torindo, destinato alle glorie dal Fato, ciò ch'in tributo a mia regal corona dàn l'assire miniere si marchi a tuo piacere. Lunge al merto sovrasta, Sire, tua grazia. A te d'aver servito, è la memoria sol premio che basta.	
1930	CLEANTA ERNESTO	(Sono gl'onori suoi contenti miei.) (Nelle vittorie sue, lasso, i' perdei.) Si volga pur l'età, varii la sorte,	<i>Da per sé. Da per sé. A Torindo.</i>

a te sempre dovrà la destra mia.
 (Voci di cortesia.) *Da per sé.*
 1935 TORINDO Non mio valor ma 'l Cielo il serpe estinse,
 ESONE e in questo brando mio tuo merto vinse.
 A pompa di mia reggia
 di penel prezioso i' vo' che mostri
 colorita fatica il tuo trionfo,
 1940 forastier curioso
 ne chieda i sensi, e dell'udita storia
 tornato al patrio ciel rechi memoria.
 TORINDO All'assignate stanze,
 Sire, a licenza tua giova l'andarmi.
 1945 ESONE Vanne, e la fama intanto
 tra i concavi oricalchi apra il tuo vanto.
 TORINDO (Che d'Ernesto e di rime *Andando, fra sé.*
 Orimonte mi disse? ed a mia fede
 quai rimproveri diede?
 Un foglio i' scriverò,
 1950 e l'innocenze mie gl'attesterò.)

SCENA QUARTA

LISI, FLERIA, ESONE, BELLIRENO, CLEANTA, ERNESTO.

LISI Gran novella t'arredo,
 ma prima, o mio Signor, dinaro hai teco?
 Perch'io la mancia vo'.
 ESONE Pur di', che fia?
 LISI Quel tal ch'abita il bosco,
 1955 quel serpe ch'io non so di che famiglia...
 FLERIA (O senza senno!)
 ESONE Intesi. Il serpe è morto.
 LISI No, no, ben l'infelice è stato ucciso,
 ei stesso a me l'ha detto. Or la mercé
 per l'aviso ch'io porto a me si diè.
 1960 ESONE Arivi tardo, o Lisi,
 che lo stesso uccisor venuto è già.
 LISI L'ostessa? ella che sa?
 BELLIRENO Ingegno grazioso.
 LISI E l'epitafio ch'al defonto i' feci
 1965 ti fu riferito?
 ESONE No, ben volentieri
 da te l'ascolterei.
 LISI Ed io te lo direi. *Parte.*
 BELLIRENO Gentile invero.
 FLERIA (O casual figura!
 Aborto di Natura.)
 1970 ESONE Lice del soglio, alle gravanti cure
 toltasi regia mente,
 a scherzo onesto sollevar sovente.
 BELLIRENO Nelle corti per altro
 starebbe invano il goffo, invan lo scaltro.

1975	ESONE	Può sicura bipenne recider i non più contesi abeti e darli all'onda, e farne alate antenne, or che non è che fero serpe il vieti.	
1980	BELLIRENO	Estinto il mostro giace. Se l'oracol dà il ver, vedransi i modi ond'oggi col tuo scettro il mio s'annodi.	
	ERNESTO	Anzi, da un medio petto parte un assiro affetto.	<i>Intendendo di Cleanta e di sé.</i>
1985	CLEANTA	Rege, padre, men vo.	
	BELLIRENO	Non alla reggia vieni?	
	CLEANTA	Per la via di mie stanze i' là verrò.	
	ERNESTO	Isandra, e quando fia ch'io ti rimiri?	<i>«Finge con Cleanta.»</i>
	CLEANTA	Addio, prencipe. Addio. Con Isandra deliri?	
1990	ERNESTO	O spirito mio!	
	CLEANTA	Addio, prencipe, addio.	<i>Si sdegnà. «Entra.»</i>
	ERNESTO	Se gl'amor di Cleanta non tolgonsi a Torindo a forza del mi' inganno, progressi almen non fanno.	

SCENA QUINTA

LISI, FLERIA.

1995	LISI	Io torno. Dove sono i regi? L'epitafio è qui: gliel dono.	
2000		La bella mia dama mi burla ogni dì, se un bacio talora le dico ch'io vo': s'appresso gli sono, risponde di no, se sto da lontano, mi dice di sì. La bella <i>ecc.</i>	
	FLERIA	Ieri imparai questa canzone.	
	LISI	E questo» è l'epitafio. Eh te ne sei scordato. Oh sì, pensavo ad altro. Adesso, adesso...	
2005		Per fin ch'ho dinari son caro son bel, ma quando la borsa leggiera divien, non son più sua vita, non son più suo ben. Il core ch'ardeva diventa di gel, per fin ch'ho dinari <i>ecc.</i>	
2010	FLERIA	E possibil sarà che mai sani tua mente?	
	LISI	Chi mente? io dico il vero.	
	FLERIA	Di peggio in peggio vai: chi nacque pazzo non risana mai.	

SCENA SESTA

Giardino regio con logge.
ALCEA.

- 2015 ALCEA Salitemi sul crin, *Adornandosi il crine di fiori.*
ligustri e gelsomin.
Son dai mari,
dai corsari,
liberata in questo dì.
- 2020 Lieto, mio core, festeggia, sì, sì.
Salitemi sul crin,
ricchezze del giardin.
Giace essangue
l'orrid'angue
- 2025 che mirato intimorì.
Lieto mio core *ecc.*
- Ognuno m'accarezza, *Doppo essersi adornata.*
e doppo avermi detto
che di mia libertà sente diletto
- 2030 aggonge ch'ho nel volto ancor bellezza.
So che staggion d'April da me s'è tolta,
questa è però l'età da far raccolta.
- Dolce è 'l frutto maturo
ma innanzi sua stagion
non ha sapor di buon,
ed è sol rozo e duro.
- 2035 Si perdon l'ore in seni giovanetti
ad insegnar più ch'a goder dilette.
- 2040 Il piacere si perde
nell'immaturo età,
come inutile va
frassino o faggio verde:
l'umido stilla, e in fumo a poco a poco
consunto va pria che s'accenda il foco.
- 2045 De' veri godimenti
son questi i dì. Però l'usato stile
de' passati contenti
che pria di star prigion dolci provai,
non cangerò giamai.
- 2050 Stolta non professai costanza o fede,
chi nel genio mi diè
ben fu patron di me,
ma non mi lasciai por catena al piede
che, s'un miglior trovai, cangiai pensier.
- 2055 Faccia com'ho fatt'io chi vuol goder.
Da niun bicchier mai tolsi i labbri asciutti,
de' farsi degl'amor
come de' cibi ancor:
molti averne, e gustar sempre di tutti.
- 2060 Può l'un dell'altro più forse piacer.
Faccia come *ecc.*

SCENA SETTIMA

TORINDO, CLEANTA.

2065 TORINDO Ad Orimont'io scrissi, il foglio resta
che gli s'invii. Sincera
mia fedeltà trionfi,
e sciolga il van sospetto
Orimonte dal petto.

2070 Ogn'or mi sembra, ahimè,
sdegnato, averlo inanti,
e udir contro mia fé
voci rimproveranti.
Ah pensier contumace!
T'inganni, va', va', in pace.
2075 Sopra 'l mio ben, che fu
vana sua gelosia,
deh non m'affligger più,
tenace fantasia.
Ah pensier *ecc.*

2080 CLEANTA Caro, vittorioso a me pur torni.
TORINDO Partorì mia vittoria
l'ardir ch'ebbi in serbar di te memoria.
CLEANTA Tesorier del mi' amore.
TORINDO Custode del mio core.
a due Chi vive nel tuo sen?
TORINDO Vive Cleanta.
CLEANTA Vive Torindo.
2085 TORINDO Di rilevante affare
chiedo in un foglio ad Orimonte avvisare.
Nelle tue stanze il posi io qui dappresso.
Deh Signora, gliel porti alcun tuo messo.
CLEANTA Alcea, tu va'.
TORINDO Nel primo appartamento
2090 una lettera vedrai.
CLEANTA La prendi, e ad Orimonte
portala.
TORINDO In corte forse il troverai.
CLEANTA Tutte mie brame ad ubbidirti ho pronte.
ALCEA Vo correndo a servirti, e sol mi duole
2095 che mi mancano al crin quattro viole.
CLEANTA Ma deh, Torindo caro,
tuo stato mi palesa,
di tua notizia a me non farti avaro.

2100 TORINDO Tranne ciò tutto posso
e tutto deggio. A te solo ti basti
saper ch'il mio natal co' re contrasti. *Finge.*
Servo or son di Fortuna. Un dì verrà
che mi discoprirà.
CLEANTA Allora a me sarai regio consorte.

2105 TORINDO Vinta porroti a' piedi ogni mia sorte.
CLEANTA Dammi in segno,
dammi in pegno,
tu fra tanto un tuo sospir.
(Un bacio io volea dir.) *Da per sé.*

2110 TORINDO Ogni fiato
sospirato
fuor dal seno m'uscirà
per servire a tua beltà.
CLEANTA Hai tu palma
2115 di quest'alma,
siane saggio, un mio sospir.
(Un bacio io volea dir.) *Da per sé.*
a due

2120 Io sperando,
sempre amando,
trarò teco in mentre i dì.
Servirò,
seguirò chi mi ferì.
2125 Amorosa,
dilettosa,
speme in petto nutrirò.
Pien d'ardor
a te 'l cor io serberò.

SCENA NONA¹

ORIMONTE, ALCEA.

ORIMONTE
2130 Io vo. Dove? Non so.
Le fantasme travolte
l'intelletto han confuso.
Nel doloroso eccesso
non distinguo me stesso.
Io vo. Dove? Non so.
2135 La racordanza indegna
d'Isandra, ahimè, mi svena;
in lagrimoso umore
stillo consunto il core.
Io vo. Dove? Non so.
2140 Le potenze dell'alma
hanno l'uso perduto,
non serve al vacillante
ingegno il senso errante.
Io vo. Dove? Non so.

ALCEA
2145 Come il trovo opportuno. A te, Orimonte,
un cavalier... *«Reca un foglio.»*

ORIMONTE Alcea,
tu qui?

ALCEA A' tuoi cenni ognor.

¹ Manca la scena ottava. Tutti i testimoni consultati passano direttamente dalla scena VII alla IX.

ORIMONTE Di rei pirati
 allo spietato nodo
 tolta vederti io godo. A me che porti?

2150 ALCEA Un cavalier t'invia
 questo foglio. *Questa è la lettera
 che dettò Cleanta
 a Torindo.*

ORIMONTE (Ahimè forse Isandra fia.)
 Sopra scritta non ha?
 Tien chiuso certo che.
 Il ritratto d'Isandra? e 'l finto nome
 pur sottoscrisse di Torindo? Ah falsa!)
 2155 "A te che più non curo..."
 a me? "...questo ritratto..." ah fiera! ingrata!
 "...invio. Lacero cada." Ah dispietata!
 ALCEA (Prencè il lasciài ma dalla madre Egida
 per supposito figlio ei fu scoperto.
 2160 Corse rischio d'un regno.)
 ORIMONTE "D'averti amato ho le memorie a sdegno."
 Io, io...
 ALCEA (Misera, fugo i primi moti.)
 2165 ORIMONTE "D'averti amato ho le memorie a sdegno?"
 Ch'io la tua imago getti!
 Come discacci tu la mia del core
 io, io l'imagin tua scaccio dal core.
 E questa meco serbar voglio sì,
 perché non passi senza scherno un dì.
 2170 Ah mostro fier d'inganno! iniqua! Isandra
 io dir volea ma con il nome atroce
 non vo' sui labbri avelenar la voce.

Martire del mio duolo,
 disperato per te, sciolto da' vivi
 ombra insepolta errando intorno andrò.
 2175 Fatto furia crudel, t'agiterò.
 Orribili figure,
 recisi busti e sanguinose larve
 di creduti individui
 inanzi ti porrò.
 2180 Fatto furia ecc.
 T'assalirò ne' sogni,
 t'affligerò nelle vigilie ancora;
 trar per fiero timore
 intere ti farò notti tremanti,
 2185 per fin che spirti rei
 prendano a stanza il seno
 dove l'imagin mia prima albergò.
 Fatto ecc.

SCENA DECIMA

FLERIA, FARNACE.

Fleria ha in man l'altro

*foglio con ordine di portarlo
ad Orimonte per essersi [...].*

2190 FLERIA
Se giovinetti,
lascivetti,
che v'adorino vedete,
donne, ridete.
Han questi Ganimedi
2195 lune da capo a piedi,
e credon ch'aver seco ambre ed odori
possa in femineo sen destare amori.
Donna mai vidi risolvere
d'inamorarsi in odorosa polvere.
2200 Se giovinetti, *ecc.*
Misurano a compasso
ogni gesto, ogni passo,
e stimano bellezze peregrine
aver bianco di polve il nero crine.
2205 Diè contento Adon a Venere,
ma su le chiome non portò la cenere.
Se giovinetti, *ecc.*

FARNACE
2210 FLERIA
Fleria, dove t'invii con questo foglio?
Ad Orimonte, a cui
di questo invece un altro porta Alcea
presa in error. Ma poco bene avrà,
s'a portar lettere e messi
più non imparerà.
FARNACE
2215 FLERIA
Meco Orimonte esser tra poco de'.
L'avrà, se vuoi, da me.
Caro mi fia il sollievo.
Parto, e gl'ossequi miei, Signor, ti devo.

Dà il foglio a Farnace.

SCENA DECIMAPRIMA

TORINDO, FARNACE.

FARNACE
2220 Saper il nome di chi scrive almeno
richiede il genio mio,
curioso desio mi vaga in seno.
"Isandra", Isandra a fé, "detta Torindo"
ad Orimonte scrive. *«Legge il foglio.»*

TORINDO
2225 (Che veggio? il foglio mio? Cieli, che sento!
Riparo a tali colpi è l'ardimento.)
Ad Orimonte scrive
Isandra, caro ben, gl'è vero, sì.
Ei le notizie udì del sesso mio.
Qui perché il taccia a lui preghiere invio.
FARNACE
2230 TORINDO
Ma vi leggo: "mia Vita".
Gl'è ver, ma dico a lui che custodita
con il silenzio suo resti mia vita.
FARNACE
TORINDO
Ma più leggo: "mio Bene".
Gl'è ver, ma dico a lui che mi conviene
rovinar, s'ei mi scopre, ogni mio bene.

2235 FARNACE (O sia ver, o sia scusa, anco mi piace.)
 TORINDO Io qui tardar non posso più. Farnace,
 non temer di mia fé,
 giunga il foglio a chi deve: ogni dimora
 la sicurezza mia toglie e divora. *«Entra.»*

2240 FARNACE Di leger ciò che giova altrui si crede;
 a cercar d'Orimonte io voglio il piede.

SCENA DECIMASECONDA

Sala reggia.

ERNESTO, CLEANTA.

ERNESTO Vo' scoprir l'ire mie,
 bestemmiar sua beltà,
 giurarle che non ha
 un Sol ne' sguardi unito.
 2245 Scelerate bellezze... ah son pentito.
 Vaneggio nel desio,
 mi scusi l'idol mio.

CLEANTA Quai vani soliloqui?
 ERNESTO Invento scuse a chi mancò di fé
 2250 per insegnarle a te.

CLEANTA (Vo' consolar l'afflitto suo pensiero:
 dir vo' ch'amo lui sol. No, non è vero.)

ERNESTO Vo' con libere voci
 2255 invocar ch'al suo cor
 di Tizio l'avoltor
 sen venga da Cocito.
 A te l'acuto rostro... ah son pentito.
 Solo a mirarla in petto
 l'ira diventa affetto.

2260 CLEANTA In quai pensieri ondeggi?
 ERNESTO Accostumo al tuo esempio
 l'ingegno ad esser empio.

CLEANTA (Vo' consolar ecc.)
 ERNESTO Voglio augurarle infesta
 2265 l'aurea luce del Sol;
 infetto d'aspro duol
 ogni tetto, ogni lito,
 ti corra il dì funebre... ah son pentito.

CLEANTA Pur da te sol ragioni?
 2270 ERNESTO Geografo l'ingegno
 le distanze pensò del Perso regno;
 del novo die sui rinascenti albori
 partirò, né sarà ch'io più dimori.

CLEANTA Dunque novello amor veloci penne
 2275 fia che presti all'antenne?

SCENA DECIMATERZA

TORINDO, ERNESTO, CLEANTA, ORIMONTE.

ERNESTO
 2280 A te viensi Torindo.
 Cavalier fortunato,
 nelle battaglie e negl'amor felice,
 importuno rival me non avrai:
 sul labbro ch'adorai tu stampa i baci.
 Coralli più vivaci
 fian mio diletto. Godi tu Cleanta,
 basta a mie gioie che fedel mi sia
 la cara Isandra mia.
 2285 ORIMONTE ("La cara Isandra mia?")
 TORINDO (Nomina Isandra e meco parla Ernesto.)
 ORIMONTE Spogliati, scelerata. A che più vesti
 il finto acciaio? a che?
 Spergiura senza fé.
 2290 TORINDO Ahi son scoperta!
 ERNESTO Come?
 CLEANTA O strana sorte!
 ORIMONTE Isandra, Isandra rea!
 A che serrar d'usbergo il seno infido?
 finger d'amar Cleanta,
 dirti Torindo, a che?
 2295 Spergiura senza fé.
 Dunque non è Torindo?
 CLEANTA Isandra è dunque?
 ERNESTO
 TORINDO Tu palesarmi, tu meco inclemente,
 fida amante innocente.
 2300 ORIMONTE In atomi per l'aria
 ah ti disciolga or or vindice Fato.
 Col sospirante fiato
 goderò d'agitarti, empia, inumana
 Isandra, fiera più che tigre ircana.

SCENA DECIMAQUARTA

ESONE, ORIMONTE, TORINDO, CLEANTA, ERNESTO.

2305 ESONE Isandra qui? Del violato essilio
 colpa è l'ardir che l'altra colpa accresce.
 Si guidi a morte. Chi ricovro cerca
 dove co' propri error cavò la mina
 dassi a custodia della sua ruina.
 2310 CLEANTA (L'amante i' perdo, e la rival ritrovo.)
 ERNESTO (Or che di vago è priva
 ritornerà Cleanta a riamarmi.
 Io crudel vo' mostrarmi.)
 TORINDO Dall'amante tradita,
 schernita,
 2315 viver non curo, no.
 Morir non temerò.
 CLEANTA (Ragroppar mi conviene
 Da per sé, accostandosi a Ernesto.

2320 ERNESTO del primo amore il nodo.) Ernesto mio...
 Adesso tuo son io? Torindo è tuo. *Finge disprezzo.*
 Lasciar la messe vuoi
 che dagl'amori tuoi
 resa feconda fu?
 (Ah ch'io non posso più!)

2325 ESONE Qual incognita forza
 il cor nel seno a palpitar mi sforza.

TORINDO Il seguito adorato,
 spietato,
 crudel, mi palesò.
 Morir non temerò.

2330 CLEANTA Errai, ma sol per violenti influssi
 agl'error mi condussi. *Ad Ernesto.*

ERNESTO E di Torindo il volto,
 delle grazie un raccolto,
 più non l'osservi tu? *Burla Cleanta.*

2335 CLEANTA (Ah ch'io non posso più!)
 Deh caro, non schernirmi,
 ti basti il cor ferirmi. *Fra sé, come di sopra.*

ORIMONTE Chiedi all'amato Ernesto,
 al caro prence, aita: *Tosto inanzi.*

2340 ISANDRA ti sia dell'amor suo dono la vita.
 Ernesto i' non amo.
 Ei testimon ti sia
 dell'innocenza mia.

2345 ERNESTO Io la credei Torindo, e mio rivale
 negl'amor di Cleanta. E se d'Isandra
 il nome udisti, fu un inganno mio,
 ché vedendo Cleanta amar Torindo,
 d'Isandra, ch'io fingevo esser in Persia,
 per mostrarmi sprezzante
 mi simulavo con l'infida amante.

2350 Fu menzogna il sonetto –
 Scaltrito Ernesto.

CLEANTA – e fu bugia l'affetto.
 ERNESTO
 ORIMONTE Gl'enigmi non comprendo. *Mostra la lettera
 avuta da Alcea.*

2355 TORINDO Se non tue voglie serve fur d'Ernesto,
 come si scrive a me? Qual foglio è questo?
 Per mia fede attestarti. Oh che rimiro? *[...]ner [...] l'errore.*
 Cleanta, al mio ritratto ingelosita,
 scriver così mi fece a te in errore.
 D'altro mio foglio invece
 Alcea questo portò.

2360 ESONE Per duolo, per stupore
 muta ho la lingua e lagrimante il core.

ORIMONTE Al crudo Radamanto
 lacero, foglio, va'. Di te all'esempio
 fia ch'ei flagelli le dannate genti
 con quei che desti a me fieri tormenti. *Lacera il foglio
 e lo getta.*

2365 <TORINDO> Io dunque non errai.

ORIMONTE Ed io te palesai!
 Destino, m'ingannasti. Ahi lasso! ahimè!
 2370 TORINDO Orimonte, men vo.
 Deh quando l'empia scure
 trarà 'l mio sangue a lastrar il sasso
 colà rivolgi il passo,
 2375 mirami tronco scemo, essangue, e di':
 "Isandra per amarmi è morta qui".
 CLEANTA Pietà m'intenerisce.
 ERNESTO L'alma dolente al pianto lor s'unisce.
 ORIMONTE Oh mi converta in polve
 2380 qualche pietoso nume acciò ch'io possa
 con gl'atomi assorbir gl'amati umori,
 e composto infelice
 rapresentar alla miseria umana
 di polve, e sangue, una figura estrana.
 2385 Voglio morir con te.
 Destino, m'ingannasti *ecc.*
 TORINDO Orimonte, men vo.
 Deh se mai dove l'alma
 lascerà violenta
 2390 questa misera salma il piè trarrai,
 stilla pietosa t'umidisca i rai,
 alla memoria mia dona un sospiro,
 pregami pace, e di':
 "Isandra per amarmi è morta qui".
 2395 ESONE Non vide il mio natal l'orse gelate,
 sento nel cor pietate.
 ORIMONTE Diffonderò commiste
 al sangue tuo queste pupille in pianto,
 saprà la man ferirmi,
 2400 lacerarmi, svenarmi e teco unirmi.
 Voglio morir con te.
 Destino, m'ingannasti *ecc.*

SCENA DECIMAQUINTA

LISI, ALCEA, ESONE, ORIMONTE, TORINDO,
CLEANTA, ERNESTO, FLERIA.

LISI D'ognuna che mi vede il cor va in cenere,
 Amor son'io, che guida a spasso Venere.
 ALCEA Confuso ognun qui miro. *Osservati li altri.*
 2405 CLEANTA Dell'aspro lor tormento
 gl'occhi nel seno a rimbombar mi sento.
 ERNESTO Andranne ombra amorosa
 a impietosir gl'Elisi?
 LISI Son qui, che chiedi a Lisi?
 2410 ERNESTO Signor, del mostro ucciso *Ad Esone.*
 ha 'l merto Isandra. Gli si doni in premio
 la vita. Alfin poche rubbate gioie
 sono picciolo errore:

2415 ESONE se ne condanni Amore.
 Angue fiero di Libia in sen non covo,
 a compassion mi movo.
 Sia come chiedi, in libertà la pono: *Vien slegata Isandra.*
 al merto di Torindo Isandra dono.

2420 ALCEA Isandra? O re, tua figlia abbraccia e stringi.
 ESONE Insana, e che ti fingi?
 ALCEA Io narro il ver. Quando nel terzo parto
 nato Orimonte la regina finse,
 nacque costei. Da me fu fatto il cambio.
 Languida su le piume il disse Egida.

2425 Sai che fuor della soglia
 t'incontrai delle stanze e, impallidita,
 chiesta ove andassi, io non risposi.

ESONE *È vero.*
 ALCEA Allora meco la bambina avevo.

2430 Isandra la chiamai,
 la nutrii, l'allevai, la posi in Corte
 negl'anni adulti. Io de' pirati poi
 fui prigioniera. Or che riveggio Isandra
 la paleso quale è.

ORIMONTE *Che sento?*
 ALCEA *A voi*

2435 del suo amor, del suo bando, è noto il resto.
 Sire, è tua figlia. È tua sorella, Ernesto.
 ESONE *Figlia, dunque ti bacio.*
 TORINDO *Padre, Signor, t'inchino, e umil t'abbraccio.*
 ERNESTO *O fortunato Ernesto, a te fratello!*
 TORINDO *O fortunata Isandra, a te sorella!*

2440 LISI *Deh Signori, appagate un mio desio:
 di chi fratel son io?*

ORIMONTE *D'Isandra i conosciuti alti natali
 ora son miei rivali.*

2445 CLEANTA *Porto gl'abbracciamenti
 in ossequio divoto
 ove sperai d'amor gioie e contenti.*

ISANDRA *Prencipessa, gl'inganni
 scusi necessità d'avverse stelle.
 Finsi d'amarti, e mi dettò 'l consiglio
 fatalità d'essiglio.*

2450 ORIMONTE *(Ignoto me, privato,
 non Isandra amerà. Son disperato.)*

LISI *Io più non so se deggia
 dir signora Torinda,
 o pur signor Isandro.*

2455 CLEANTA *Or d'Ernesto son io.*
 ERNESTO *Cleanta è l'idol mio.*
 CLEANTA *a due* *Caro Ernesto,*
 ERNESTO *a due* *Mia Cleanta,*
a due *per te –*

2460 CLEANTA *a due* *– mi vive*
 ERNESTO *a due* *– mi sorge*

a due
a due

in sen la fé.

Striga Santo Imeneo le destre e i cori,
accrescan le sue faci i nostri ardori.

2465 ESONE O caro nodo! O figlia, dunque, o figlio!
Già ne' lumi ove il tempo alza trofei
sono stille di gioia i pianti miei.

2470 ORIMONTE Alle miserie
infausto ogetto
rimango sol.
Per lunga serie
d'anni nel petto
vivrammi il duol.
2475 Alle miserie *ecc.*
Ben inclemente
il mio natale
astro mirò.
L'occhio piangente
nel dì fatale
sol fermerò.
2480 Ben inclemente *ecc.*

SCENA DECIMASESTA

FARNACE, ESONE, ORIMONTE, TORINDO,
ALCEA, CLEANTA, ERNESTO, FLERIA.

FARNACE Questo foglio dovea
a te la vecchia Alcea.
ISANDRA Orimonte, no, no.
2485 Nelle sorti private
tu prence amasti me;
nelle sorti cangiate
privato amar vo' te.
FARNACE Che sento? Conosciuta
Isandra? *Sospeso.*
ESONE Amico Fato
2490 a me figlia la scopre.
TORINDO Io d'Orimonte
fida vissi agl'amor, le chiuse note
a te glossai sinistre.
Finsi teco, Farnace: *Isandra scopre a Farnace*
2495 FARNACE amar non ti poss'io, soffrilo in pace. *d'aver con lui finto.*
Contro influo fatal
uman poter non val.
Godo anch'io tue fortune:
con gl'altri il mio piacer si fa commune.
ISANDRA Degl'altri invece, idolo mio, ch'avesti
2500 quei ch'a te scrissi, erano i sensi questi.
ORIMONTE Care note amorose!
FARNACE Rida sopra di voi d'ogn'astro il raggio,
lunga età godi, invitto Sire. Io parto.

2505 ORIMONTE *a due* Qui per me non ha fiori il vostro maggio. *«Entra.»*
 ISANDRA *a due* Mia vita, ormai risorgi.
a due Pur la destra mi porgi.
 Stringa Santo Imeneo le destre e i cori:
 accrescan le tue faci i nostri ardori.
 ISANDRA Signor, io così deggio alla sua fede.
 2510 ORIMONTE Confusi nel diletto,
 per letizia indistinti
 io tutti i sensi miei prostro al tuo piede.
 ESONE Qual figlio amato e caro i' ti raccolgo,
 Orimonte, e disciolgo
 2515 in piacere me stesso.
 Temo restar per somma gioia oppresso.
 ERNESTO T'abbraccio, amico, a te pur s'acomuna
 mio amor, mia fé, mio regno e mia fortuna.
 ORIMONTE Di tuo servo, Signore,
 2520 sempre l'impronto io porterò nel core.
 LISI O bene, a fé vo' rallegrarmi anch'io,
 ma per parlar con un discorso adorno
 deggio dir buonasera, e pur buongiorno?
 FLERIA Stolto, in disparte, va'!
 LISI Non voglio invero.
 2525 ESONE Gl'avisi de' sponsali ormai portiamo
 al medio re. Di lui si cerchi, andiamo.
 LISI Sì come le lumache ai rai del sole
 dirizzano le corna, *Fatto inanzi il re.*
 2530 così, precipi miei,
 mora Sanson con tutti i filistei.
 ALCEA Non poteasi dir meglio.
 FLERIA O foste muto.

ORIMONTE, ISANDRA O giocondo passaggio
 ERNESTO, CLEANTA del duolo alle nozze,
a quattro da' ceppi alla reggia,
 2535 da' sprezzati ad amori,
 da' inganni a' piaceri,
 mèta beata d'infelice viaggio!
 O giocondo passaggio!
 2540 Passan l'ore
 che dier dolore,
 del goder è questo il dì:
 o felice lo stral che mi ferì.
 Godrem, beati amanti,
 fortunati d'amor tra gioie e canti.
 2545 Il diletto
 mi danza in petto,
 pur il Ciel sorte girò,
 o felice lo stral che mi piagò.
 Godrem, beati *ecc.*

SCENA DECIMASETTIMA

ALCEA, FLERIA.

2550 ALCEA, FLERIA *a due* Tutta lieta è la corte,
 ‹FLERIA› Alcea,
 ALCEA Fleria,
a due ancor tu –
 di', tra gli amanti, qual ti piaccia più.

2555 ALCEA Sia l'amante canuto
 io non lo sprezzero', s'avrà dinari.
 Stiasi pur meco in ozio: io mi contento
 ch'abbia d'oro la borsa, e 'l crin argento.

2560 FLERIA Pur che non sia geloso
 ogni amante mi piace e mi diletta;
 sappia che altri talor mi stringo al seno,
 ma scaltro finga non saperlo almeno.

ALCEA Non rileva ch'ei sia
 sorto dalla vil plebe involto e rozo.
 I conti non farò co' suoi natali:
 sarà 'l mio re, se mi darà i reali.

2565 FLERIA Vigilante custode
 alla mia libertà reti non tenda.
 Stender la man mi lasci a più d'un ramo:
 né sia ch'un pesce sol s'adeschi all'amo.

2570 ALCEA Timido e pauroso
 alcun mai scaccerò. Che sia codardo
 non penserò, se venga armato il drudo:
 sarà 'l mio Marte, sol s'avrà lo scudo.

2575 FLERIA Se vede ch'altri io miri,
 l'occhio mio non inviti ad altra parte.
 Fermi il visco ogni augel che sorte manda,
 né tolga gli altri cibi una vivanda.

SCENA DECIMAOTTAVA

BELLIRENO, ESONE.

BELLIRENO
 2580 Del gran duce de' Persi
 che lasciaronsi addietro arido il Xanto
 chi dimostra il vanto?
 Serse, Serse dov'è?
 Minuta polve edace tempo il fé.
 Chi m'addita i trionfi
 2585 che del sangue latin sul Trasimeno
 ebbe l'ardito Peno?
 Annibale dov'è?
 Minuta *ecc.*

2590 Del soggiogato mondo
 alle vittorie del peleo monarca
 qual trofeo più s'inarca?
 Alessandro dov'è?
 Minuta *ecc.*

More chi nacque, e per corona altera

2595 differenza dagl'altri invan si spera.
 Ma si raccolga quell'impronto. I' pure
 non errai: del mio regno
 quivi il sigillo? date a me que' fogli,
 chi sottoscrive? "Orindo", ⟨Legge.⟩
 il segretario mio "lacero cada"
 io son tradito "il re per te". Che leggo?
 2600 ESONE Ognun cerca di te.
 BELLIRENO Qui sono, e meco
 il ferro.
 ESONE Bellireno?
 BELLIRENO Esone? Ammetti
 tradimenti in tuo regno?
 ESONE Erri o vaneggi?
 2605 Nunzio vengo di nozze
 tra Cleanta ed Ernesto:
 ciò che l'oracol disse
 de' nostri regni il nodo stretto è questo.
 BELLIRENO Il tutto è bene ma...
 ESONE Torindo finto
 guerriero è mia trovata figlia
 2610 ch'Egida partorì
 e, temendo i ripudi, in di lei luoco
 Orimonte menti.
 BELLIRENO Il tutto è bene, o re, ma tu consenti
 contro me tradimenti?
 ESONE Io contro te?
 2615 BELLIRENO 1 2
 Leggi: "Lacero cada".

SCENA DECIMANONA

ORIMONTE, ISANDRA, ESONE, BELLIRENO,
 ALCEA, LISI, FLERIA.

ORIMONTE, ISANDRA Aure gioconde e liete,
a due al mio gioir godete.
 ORIMONTE Leggon sospesi i regi. *Osservati i re.*
 3 4 5 6 7 8 9
 2620 ⟨BELLIRENO⟩ "Il re per te. Ribello i sensi miei".
 ORIMONTE I fogli son ch'io lacerai già poco.
 17 16
 BELLIRENO "Ubbidienze a nove
 13 14 15
 altri sigilli impronto.
 18 19
 A nove ubbidienze il regno è pronto."
 2625 ESONE Odo? vaneggio? O che?
 BELLIRENO Ecco il medio sigillo.
 20
 ORIMONTE Scrive il rebel mio segretario "Orindo".
 Bell'equivoco a fé.

ISANDRA

Scior quest'enigma i' vo':
Torindo sottoscrisse, Orindo no.

Si fa innanzi.

SCENA ULTIMA

CLEANTA, ERNESTO, ESONE, BELLIRENO,
ISANDRA, ORIMONTE, ALCEA,
LISI, FLERIA.

2630 ERNESTO, CLEANTA Ho lieti e ridenti
a due in seno i contenti.
ISANDRA Vieni opportuna, o Principessa, osserva.
 Tu que' sensi dettasti.
CLEANTA E gelosia
 ne fu maestra.
ISANDRA Sono
2635 di mia penna le note:
 ribellanti sospetti
 ne' mal uniti fogli il rege ha letti.
CLEANTA No, Sire. Un suo ritratto
 di femina qual è m'ingelosi.
2640 Ei maschio e di sua vaga io quel credei.
 Volli che disprezzante
 lo rimandasse alla creduta amante.
ERNESTO Ben del vago miglior t'eri provista. *Scherza.*
ORIMONTE A me portollo Alcea preso in errore,
2645 e diè l'ultimo punto al mio dolore.
 Il "T" levato al nome di Torindo,
 qual io mi finsi, fa che resta "Orindo".
ESONE Su l'apparenza frale
 quanto s'inganna opinion mortale!
2650 BELLIRENO Ma come il medio impronto è qui?
ISANDRA Mio Sire,
 ecco, il sigillo è questi.
BELLIRENO Che veggio? onde l'avesti?
ALCEA Io gliel donai, Signore.
BELLIRENO A te chi 'l diède?
ALCEA D'Orimonte la madre.
2655 BELLIRENO La madre?
ALCEA D'Orimonte.
LISI Quando ch'io rege fui
 non chiesi i fatti altrui.
ESONE Re curioso invero.
ERNESTO Qui sta qualche mistero.
2660 ORIMONTE (Qual fine avran tante richieste? o Cieli!)
BELLIRENO Come? A qual fin te ne fé dono? e quando?
ALCEA Io fui che di nascosto
 il parto gl'allevai. Del genitore
 disse che dono fu. Seco m'impose
 che lasciar lo dovessi ovunque andasse.
2665 BELLIRENO Bellireno, che ascolti!
ALCEA Io ch'Orimonte

- portai d'Isandra a sottentrar nel luoco,
invece d'Orimonte a Isandra il diedi.
Istoria a me dolente.
- 2670 ORIMONTE
BELLIRENO Figlio caro tu sei,
germe de' spirti miei.
ORIMONTE Io figlio a te?
ESONE Quanti prodigi, o Sorte,
oggi riveli.
- 2675 ISANDRA È prence il mio consorte.
BELLIRENO Io te di furto generai nel seno
di Tigrinda che poi,
scorta dagl'imenei
coronata fede ne' sogli miei,
ebbe da me l'impronto, acciò servisse
del genitore allora ignoto in segno.
- 2680 Erede, o figlio, sei del medio regno.
Sento? sogno, o son desto?
Delle viscere mie parte miglior,
ti stringo al seno, e più ti stringo al cor.
- 2685 ORIMONTE Quai sopra il capo mio
versa richi tesori alto Destino!
Invitto genitor, te dunque inchino.
ESONE Prencipe, le tue sorti
son mie felicità, son miei conforti.
- 2690 ORIMONTE Incontro lieto, o Sire, i regni e i serti
per tributar vassalli a tuoi gran meriti.
CLEANTA Anch'io porto gl'amplessi
a sì caro fratello.
- ORIMONTE Io pur t'abbraccio,
riverita sorella.
- 2695 ERNESTO Ernesto umiliato
gioioso a te s'inchina, o prence amato.
ORIMONTE Servo son io d'Ernesto,
di mie fortune il più bel pregio è questo.
- ISANDRA Di letizia e d'affetto
con doppio nodo io mi ti stringo al petto.
- 2700 ORIMONTE Cara sposa gradita, –
ISANDRA Caro sposo gradito, –
a due tocco alfin del piacere abbiamo il lito.
- 2705 FLERIA, ALCEA, LISI Allegrezza, allegrezza,
a tre festa e gioco,
nozze, gioia e contentezza.
Allegrezza, allegrezza.
- FLERIA, LISI Fleria, –
a due Lisi, –
nozze ancor noi facciam, sì, no.
- 2710 ORIMONTE, ISANDRA Io non vo', se tu vuoi. Nozze sì, no.
a due Nostri diletta,
nostri contenti...
ERNESTO, CLEANTA ...vezzi ridenti
a due scrivàn ne' petti.
a quattro Caro di, sereno di,

- 2715 l'uscio d'or
altro albor
lieto più già non aprì.
Caro dì, sereno dì.
- 2720 LISI Studia mio padre in calcolar Lunari:
sereno questo dì pronosticò.
Che dite? È bello inver, l'indovinò?
ESONE Andiam felici, e suon di mille trombe
feste e nozze rimbombe.
- 2725 BELLIRENO, ESONE Intelletto mortal
a due non sa di sé medesimo il bene o 'l mal.
Ignoto abbiamo il fin,
e sempre a pro dell'uom corre il Destin.
- 2730 *a quattro* Caro dì, felice dì,
raggio in ciel
così bel
quando più si discoprì?
Caro *ecc.*
- 2735 ESONE, BELLIRENO Ciò che danno stimò
ingegno uman, talor gioia recò.
Ignoto *ecc.*
- 2740 *a quattro* Caro dì, festoso dì,
salda fé
vinse in me.
Ogni nube alfin sparì.
Caro *ecc.*

NICOLÒ MINATO
Xerse
(Venezia, Teatro SS. Giovanni e Paolo, 1655)

XERSE | DRAMA PER MUSICA | Nel Teatro | A SS. GIO: E PAOLO | Per l'Anno | M.DC.LIV.
| DEDICATO | All'Illustrissimo, & Eccellentissimo Signor | MARCHESE | CORNELIO |
BENTIVOGLIO. | IN VENETIA, M.DC.LIV | Per Matteo Leni. | Con licenza, e privilegio.

Illustrissimo ed Eccellentissimo Signore e Patron colendissimo.

Comparisce questo mio Xerse alla luce, e per non abbagliarsi ha voluto avvezzarsi prima agli splendori del nome di V.E. Solito, come re della Persia, a tener il Sole per insegna, non poteva meglio farsi vedere che con l'impronto del nome dell'E.V., ch'è un Sole di gloria: ed era dovere che dell'ossequentissima servitù ch'io tengo con la sua nobilissima casa mi facesse attestato sogetto, che ha per impresa il Sole, ch'è padre della Verità. S'aggiognerà per l'inanzi alle glorie di Xerse l'essere stato sotto la protezione di V.E., mentre io pure mi preggio della fortuna d'essere dell'E.V.

Umiliss. Devotiss. ed Obligatiss. Servo

Nicolò Minato.

Di Venezia, li 12 Gennaro 1654.

LETTORE

Talora son necessari, nonché geniali all'umanità, i trattenimenti; né viddi mai pianta sì di frutti ferace che non produca i suoi fiori. Io le poch'ore che mi avanzano dall'oratoria, e che altri forse spenderebbe in trattenimenti più liberi, le dono ad Apollo. Così appunto m'è sortito di comporre questo drama, nel quale avrei saputo adoprare frasi più sollevate, discorsi più allungati, figure, traslati ed altri freggi da me conosciuti per essenziali in altra forma di componimenti, ma come stimati, in quelli di tal sorte, dannosi, in questo a bello studio abbandonati: come che dall'esser stati usati ho veduto talvolta indebolirsi la forza delli affetti e la naturalezza della rappresentazione, che vuol essere con frase più familiare, essendo che in queste composizioni non si scrive per l'ingegno ma per l'udito. Nel sogetto spero averti recato qualche accidente venuto dalli erari di famosissimo autore, che già scrisse in altra lingua, del quale forse potrai compiacerti. Tutto ho fatto per diletartarti. Se l'ho incontrato, ne godo; se mi sono ingannato, compatiscimi e sappi che io non scrivo ad altro fine che del mio solo capriccio. Troverai le solite parole di Fato, Dei, Stelle e simili; dichiaro però averle adoperate per essere tale il costume; nel rimanente sono cristiano, scrivo come s'usa e credo come si deve. Va', vedi, e compatisci.

ARGOMENTO

Di quello che si ha dall'istoria.

Xerse nacque di Dario e di Atossa che fu di Ciro figliola, ond'ereditò la corona di Persia. Ebbe molti fratelli, tra' quali Arsamene, forse delli altri più caro. Si maritò ad Amastre figlia d'Ottane, Grande persiano che aveva seguite le parti di Dario nelle guerre contro li Magi. Successo alla Corona in luoco del padre defonto, proseguì l'espedizione contro li Ateniesi già destinata dal padre, perché uniti con Aristagora di Mileto, servo fugitivo de' Persi, abbruciassero Sardi città della Persia. Per comodo di passare in Europa a questa impresa fece fabricare sopra l'Ellesponto su le navi un lunghissimo ponte, per cui passò con tutto l'essercito; ma prima da fierissimi venti e torbidissime procelle agitato l'Ellesponto, si ruppero le navi che sostenevano il ponte, onde rimasto disfatto gli convenne rifarlo. Occorse anco a Xerse di trovare un'arbore di platano, e per la sua bellezza l'adornò di gioie con cinte d'oro e, da quello dovendo partire lasciò in sua guardia un uomo immortale. *Ita Herodotus Halicarnass. lib. 7. Histor.*

Di quello che si finge.

Per condurre il drama all'ultimo oggetto, che sono le nozze di Xerse con Amastre, ed aver modo come tesser intreccio dilettevole, si fingono li seguenti verisimili.

Che Dario, per gratitudine verso Ottane nobile persiano che lo aveva seguito contro li Magi, li facesse dono della corona di Susia, costituendolo Signore di quel regno.

Che li Mori avessero portate l'armi all'assedio di Susa metropoli della Susia, perché Ottane non avesse voluto concedere in moglie la figlia Amastre al loro re; e che Ottane avesse invocato in suo aiuto Xerse, il quale vi fosse andato in persona con buono essercito, e che si fosse innamorato di Amastre, ed ella ardentemente di lui.

Che, stimolato dal Senato persiano d'andar all'impresa contro li Ateniesi per vendicar l'ingiuria dell'incendio di Sardi, gli fosse convenuto lasciar a quell'impresa contro i Mori in aiuto d'Ottane un generale che fu Ariodate, prencipe d'Abido, con l'essercito; e che, per l'affetto che portava ad Amastre, a fine di sicurezza avesse persuaso Ottane a mandarla in Aracca, altra città di Susia, e che il padre così avesse essequito.

Che Xerse poi si fosse portato in Abido, città su l'Ellesponto, per ivi radunar l'essercito e passare in Europa, come luoco più comodo d'ogn'altro per l'opera del ponte che faceva su le navi fabricar sopra l'Ellesponto.

Che in Abido fossero doi sorelle, figlie del prencipe Ariodate, da lui lasciato generale appresso Ottane, la maggiore nominata Romilda, e la minore Adelanta, ambe inamorate d'Arsamene fratello di Xerse; e che Arsamene alla maggiore corrispondesse, e che di Romilda Xerse pure s'innamorasse, giamai però corrisposto.

Che poi, mentre Xerse, avendo eletto per mastro di campo Eumene eunuco suo confidente, stava in Abido raccogliendo le genti per l'impresa d'Europa, si fosse fatta intorno a Susa giornata e scacciatone l'inimico; e che Ariodate se ne ritornasse in Abido.

Che tra tanto d'Aracca si fosse partita Amastre in abito d'uomo con Aristone vecchio suo balio, e fosse venuta in Abido per vedere l'amato Xerse, dove giunta intende la vittoria a favor d'Ottane suo padre contro li Mori e scopre Xerse innamorato di Romilda.

Che da Susa Ottane mandasse un ambasciatore a Xerse a renderli grazie che col suo aiuto avesse scacciati li Mori, e ad offerirli il regno di Susia e la figlia in consorte.

Sopra questa istoria, con questi suppositi verisimili, si finge il drama.

SCENE

Palazzo di Giove nel Prologo.

Villaggio delizioso dietro le mura della città.

Cortile.

Sala regia.

Ellesponto col ponte su le navi.

Stanze terrene che portano alle sale.

Giardino.

Stanze del palazzo d'Ariodate prencipe d'Abido.

Reggia d'Abido.

INTERVENIENTI

Nel Prologo:

GIOVE.

MERCURIO.

PALLADE.

LA VERITÀ.
LA VITTORIA.
AMORE.

Coro d'Amorini.

XERSE	re di Persia.
AMASTRE	alfine sua moglie. Figlia del re di Susia, in abito d'uomo.
ARSAMENE	fratello di Xerse.
ROMILDA	} sorelle, figlie d'Ariodate, prencipe d'Abido.
ADELANTA	
ARIODATE	prencipe d'Abido, vassallo di Xerse.
EUMENE	eunuco favorito di Xerse e suo mastro di campo.
ARISTONE	vecchio balio d'Amastre, nobile di Susa.
PERIARCO	ambasciator d'Ottane re di Susia.
ELVIRO	servo d'Arsamene.
CLITO	paggio di Romilda.
SESOSTRE	} maghi.
SCITALCE	

CAPITANO della guardia di Xerse.

Coro di	}	Persiani della guardia di Xerse.
		Damigelle di Romilda.
		Soldati d'Ariodate.
		Paggi di Periarco.
		Spiriti alla custodia del Platano.
		Marinari nelle navi su l'Ellesponto.
		Indiani delle milizie di Xerse.
		Greci delle milizie di Xerse.

*L'opera si finge in Abido, città su l'Ellesponto dalla parte dell'Asia,
in tempo che Xerse vi fa piazza d'armi per la guerra che ebbe contro gli ateniesi.*

PROLOGO

La scena rappresenta il palazzo di Giove.
GIOVE, MERCURIO, PALLADE, LA VERITÀ,
LA VITTORIA, AMORE, *Coro di Amorini.*

GIOVE
Vedete ciò che fa
l'ingrata umanità;
e s'a l'occhio di voi, Cause seconde,
quella nube l'asconde,
5 da questo fulmine
ch'or or cadrà
squarciata e lacerata
sen rimarrà.
10 Quante frodi, mirate, e quanti inganni,
quanto l'ozio trionfa, e quanto il lusso,
quanti il proprio fallir chiamano influsso:
corrotti sono e depravati gli anni.
15 Del tirán di Bisanzio, iniquo Trace,
volgetevi a mirar gl'empi furori,
l'udite pur con bellici fragori
de la mia Creta sovvertir la pace.
Tanta, tanta empietà soffrir non vo':
i rei mortali fulminerò.
20 MERCURIO, PALLADE
VERITÀ, VITTORIA
a quattro
Deh fermate, –
Deh arrestate, –
– motor degl'astri, il vindice baleno;
tenete l'ire, ancor che giuste, a freno.
25 VERITÀ
MERCURIO
Io svelerò le frodi.
Io scoterò i letarghi
dell'ozio vil.
PALLADE
VITTORIA
30 Con studiosi modi
io cangerò del lusso il genio impuro.
Io l'empio Trace debellar vi giuro.
Se co' fulmini vostri
voi distruggete gl'Ottomani rei,
a l'adriaco Leone
usurpate i trofei.
35 Lasciate ch'al tonar de' suoi metalli,
al folgorar de' suoi temuti acciari,
cadan Arabi e Mori.
Farò de l'Adria al merto, a la fortuna
trionfata cader la tracia Luna.
GIOVE
40 Itene, ch'io m'arresto. E mentre voi
fate ch'il mondo il suo fallir ravvisi,
per non mirar degl'error suoi l'eccesso,
in me medesimo asconderò me stesso. *«Entra.»*
a tre
VERITÀ
PALLADE
MERCURIO
a tre
A distrugger –
– le frodi –
– i lussi –
– e l'ozio –
andiamo, sù, sù:

la Verità trionfi e la Virtù.

«Entrano.»

45 VITTORIA

La Vittoria a voi sen viene,
festeggiate,
trionfate,
de l'Adria felice,
o sponde beate,
o nobili arene.

50

La Vittoria a voi sen viene.

«Entra.»

AMORE

E noi qui restarem, soli, oziosi,
Amoretti vezzosi?
No, no; colà dove in teatro altèro
degl'amori di Xerse
cantan l'adriache scene
trasferirsi potiamo; assai godemmo,
tempo già fu di saettarli il petto,
or de la rimembranza avrem diletto.

55

a tre «Amorini.»

Andiamo, sì, sì.

60 AMORE

Ma s'a tempo opportun giunger vogliamo,
non tardisi qui.

a tre «Amorini.»

Andiamo, sì, sì.

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

Villaggio delizioso dietro le mura della città.

XERSE *sotto un platano.*

XERSE

Ombra mai fu
di vegetabile
cara ed amabile,
soave più.

65

Bei smeraldi crescenti,
frondi tenere e belle,
di turbini o procelle
importuni tormenti
non v'affligano mai la cara pace,
né giunga a profanarvi Austro rapace.

70

Mai con rustica scure
bifolco ingiurioso
tronchi ramo frondoso;
e se reciso pure
fia che ne resti alcuno, in stral cangiato
o lo scocchi Diana o 'l dio bendato.

75

Ombra mai fu
di vegetabile
cara ed amabile,
soave più.

80

SCENA SECONDA

SESOSTRE, SCITALCE *maghi*, XERSE,
Coro di Spiriti.

SCITALCE, SESOSTRE Eccoci, o Sire, ad inchinar quel piede
cui fa sostegno della Persia il trono.
85 XERSE Da la nostra umiltà Xerse che chiede?
Udite: l'armi nostre
già minacciano straggi, e co' stendardi
diam segno a la Fortuna
90 ch'è tempo omai che si rovini Atene,
quell'Atene superba
ch'osò portar – ma non andremo inulti –
a Sardi nostra bellicosi insulti.
Poco resta d'induggio
95 a varcar in Europa; il nostro amato
platano qui riman: di lui dovete
stringer co' vostri carmi amici spirti
a custodia incessante,
perché non sian, da man profana o avara,
100 svelte le frondi o pur rapiti i doni
onde l'abbiam di nostra mano ornate.
Vi lascio. Udiste: oprate. *«Entra.»*

SESOSTRE Ubidienti
darem l'opre in risposta.

SCITALCE Ecco, il terreno
di caratteri stampo e di possente
circolo imprimo.

SESOSTRE In giro
105 io tre fiata mi volgo, e l'Oriente
da la magica verga, e in un l'Occaso,
minacciati oscurarsi omai rimito.

SCITALCE Voi, tartaree possanze
del mondo ardente e de l'oscura Dite,
110 voi questa pianta a custodir venite.

SESOSTRE Da le tenebre
de l'orribile
cieco Tartaro
pur uscite al nostro di.

115 SCITALCE Pluto ed Ecate
vi disciogliono
e venir vi lascin qui.

CORO di Spiriti Per le torbide
120 vie de l'etera,
sopra i nubili,
qui vedeteci pronti già.

SESOSTRE Noi vi lasciam, vostro dover sapete.

CORO di Spiriti Al bel platano
fida guardia si farà.

SCENA TERZA

ELVIRO, ARSAMENE, ROMILDA «
ADELANTA sopra una loggia.

- 125 ELVIRO Tutti dormiano ancor de l'alba i rai
allor ch'io mi levai.
Movo dormendo il piè,
parlo, né so di che.
- 130 ARSAMENE Caro tetto felice,
albergo del mi' amore,
dolce mèta del piè, ma più del core.
Care mura beate,
il mio vago tesoro
invide mi celate, e pur v'adoro.
- 135 ELVIRO Siam giunti, Elviro, –
Intendo.
ARSAMENE – dove alberga –
ELVIRO Seguite.
ARSAMENE – l'idol mio.
ELVIRO Dite pure.
ARSAMENE Oh se Fortuna...
ELVIRO Così è.
ARSAMENE Dove vai?
ELVIRO Ad appoggiarmi, ché di sonno i' cado.
140 ARSAMENE Vien qui, dico. Ma sento *«Si ode una sinfonia.»*
dilettono contento.
- ELVIRO Andiam vicini.
ARSAMENE Andiam.
ELVIRO Son di Romilda
questi villaggi?
ARSAMENE Sì, lasciami udire. *«Sottovoce.»*
ELVIRO Così da la città poco discosti?
145 ARSAMENE Taci.
ELVIRO Vado a dormire.
ARSAMENE Non ti partir.
ROMILDA O voi – *«Cantando.»*
ARSAMENE Quest'è Romilda.
ROMILDA – o voi che penate.
ELVIRO Da voi amata?
ARSAMENE Sì, non parlar più.
- 150 ROMILDA O voi che penate
per cruda beltà,
un Xerse mirate, –

SCENA QUARTA

XERSE, ARSAMENE, ELVIRO,
ROMILDA «
ADELANTA su la loggia.

XERSE (Qui si canta il mio nome?)

ROMILDA
 155 – che di ruvido tronco acceso sta,
 e pur non corrisponde
 altro al su' amor che mormorio di fronde.
 Di rami frondosi
 lo sterile Amor,
 con vezzi dannosi
 punge i baci sul labbro al baciator.
 160 È di Cupido un gioco
 far che mantenga un verde tronco il foco.

XERSE Arsamene?
 ARSAMENE Mio Sire.
 XERSE Udiste?
 ARSAMENE Udi.
 XERSE Conoscete chi sia?
 ARSAMENE Non io, Signore.
 XERSE Io sì.
 ARSAMENE (Ahimè che gelosia m'accora!)
 165 XERSE Che dite?
 ARSAMENE Che amerei sentirla ancora.
 XERSE Il suo canto è un incanto
 che con magica forza
 a catene d'amor l'anima sforza.
 Per mia dama la scelgo.
 ARSAMENE (Ahimè che sento!)
 170 Ella è Romilda, è principessa, e parmi
 che non convenga.
 XERSE Mi diceste pure
 non conoscerla: or come...?
 ARSAMENE Sol la conosco al nome.
 XERSE E al canto ancora.
 175 Se dama non convien, sarà mia sposa.
 L'approvate?
 ARSAMENE Non osa
 la mia fé d'adularvi. A un re non lice
 erger al trono chi non è regina.
 XERSE Per dama non convien, sposa disdice;
 180 nulla vi piace: è rigido il consiglio.
 Rammentate, Arsamene,
 ch'Amor ha poca legge e men puntiglio.
 Diretegli ch'io l'amo.
 Nobile impiego invero.
 ELVIRO
 ARSAMENE Io? Non ho modo
 di parlargli.
 XERSE Cercate.
 185 ARSAMENE Non so poi se potrò.
 XERSE Perché?
 ARSAMENE Sdegnate
 parole, e forse pria d'udirmi...
 XERSE Che?
 ARSAMENE Già non vorrei, ma per modestia...
 XERSE Intesi:
 io gliel dirò, ch'a parlar meglio appresi. *«Entra.»*

190 ARSAMENE Vanne, barbaro, va',
 forse pria che tu parli il labbro indegno
 Giove fulminerà:
 l'insidiator disegno
 di rubbar le mie gioie il dio tonante
 forse non soffrirà.

195 ARSAMENE Vanne, barbaro, va'.

ELVIRO Signor, meglio è tacere.

200 ARSAMENE Stimi lecito, di',
 aver tu i miei trionfi, io le ferite?
 Qual legge vuol così?
 Ma che mi sian rapite
 fuor di man le mie prede, Amor, ch'è giusto
 forse non sosterrà.
 Vanne, barbaro, va'.

ELVIRO Vanne in mal punto,
 maligno, invidioso.

205 ARSAMENE Ecco Romilda: stiamo a parte, Elviro.

SCENA QUINTA

ROMILDA, ADELANTA, ARSAMENE *ed* ELVIRO *a parte*.

210 ROMILDA Vibra pur, ignudo Arciero,
 nel mio sen le tue faville;
 sin ch'io spero le pupille
 del mio ben ver me pietose
 né ritrose,
 non m'affligge ardor cocente,
 ché corrisposto amor fiamma non sente.

ARSAMENE (O che piacer!)

ADELANTA (Che fiera gelosia!)

215 ROMILDA Vuoti pur la sua faretra
 nel piagarmi il cieco Amore;
 sin che impetra il mio dolore
 dal mio ben costanza e fede,
 più non chiede,
 né si duol di stral pungente,
 ché corrisposto amor fiamma non sente.

220 ARSAMENE (Speme m'avviva.)

ADELANTA (Gelosia m'uccide.)

ROMILDA Non resiste, Adelanta, a stral di foco
 alma qual che si sia robusta e forte.
 Lascia, lascia ch'io parli
 del mio amor.

225 ARSAMENE (Del mio ben.)

ADELANTA (De la mia morte.)

ROMILDA Coroniamo d'applausi
 lo stral che mi piagò;

230 sempre l'adorerò,
 sin ch'io beva de l'aure
 i vitali alimenti.
 (O care voci!)
 ARSAMENE (O maledetti accenti!)
 ADELANTA
 ROMILDA Benedetto l'istante in cui primieri
 mi balenaro d'Arsamene i lampi;
 eternò quel momento
 235 il mio ben.
 ARSAMENE (La mia gioia.)
 ADELANTA (Il mio tormento.)
 ROMILDA Speri ch'ei sia mio sposo?
 ADELANTA Io spero. (Ah temo.)
 ARSAMENE Sì, sarò.
 ROMILDA Chi risponde?
 ARSAMENE Son io, Romilda amata.
 ADELANTA (Ah sconoscente!)
 ROMILDA Idolo mio!
 ARSAMENE Sarò tuo sposo, sì
 240 a dispetto...
 ADELANTA (Di me.)
 ROMILDA Di chi?
 ARSAMENE Del re.
 ELVIRO Presto, presto, Arsamene,
 Xerse viene.
 ARSAMENE Empia sorte!
 ADELANTA (O bene, a fé.)
 ROMILDA Di che temete?
 ARSAMENE Lo saprete poi.
 ELVIRO Sù, veloce fuggite.
 245 ROMILDA Sarà meglio celarvi.
 ADELANTA Eh no, partite.
 ELVIRO Sù via, l'ali a le piante.
 ARSAMENE M'ascondo.
 ROMILDA State cauto.
 ARSAMENE E voi costante.

SCENA SESTA

EUMENE, XERSE, ADELANTA, ROMILDA,
 ARSAMENE *ed* ELVIRO *nascosti*.

250 ‹ROMILDA› Luci belle che lampeggiano
 soglion anco fulminar;
 bionde chiome tesoreggiano,
 ma poi sanno incatenar.
 Rose e gigli un seno infiorano,
 ma celato il serpe sta;
 255 di quell'alme che l'adorano
 son tiranne le beltà.
 XERSE (Ecco a punto Romilda.)
 Come qui, prencipessa? Al ciel sereno,

forse agl'inviti d'Arsamene usciste?
 Eglì non mi chiamò.
 ROMILDA
 XERSE Parlòvvi almeno?
 260 ROMILDA Sarebbe grave error? D'amor la face...
 XERSE Basta, non giova udir ciò che dispiace.
 Restate addietro.
 ADELANTA (Che sarà?)
 EUMENE (Si scopre.)
 XERSE Romilda, il Fato al trono oggi vi scorge.
 265 AMOR v'ingemma il serto,
 la Fortuna vel porge.
 ROMILDA Ahi qual ver me *«Compare un angue.»*
 fera sen viene!
 ARSAMENE Non temete. (Ahimè, *«Lo discaccia.»*
 che feci!)
 XERSE Peggior fera
 sei di quella, Arsamene, il dicon l'opre:
 tu m'offendi nascosto, ella ti scopre.
 270 ELVIRO (Io che dovrò mai dire?)
 ARSAMENE Tolga il Ciel ch'io v'offenda: uscir repente
 viddi la principessa, e riverente
 mi celai per modestia.
 ELVIRO (Io per dormire.)
 XERSE Anzi no, per molestia.
 275 PUR li parlasti? ella nol nega.
 ARSAMENE È vero,
 s'ella l'afferma. (Io vo' mentir più tosto.)
 XERSE E se lo dice il re?
 ARSAMENE Non so.
 XERSE Mentite,
 quasi vorreste dir?
 ARSAMENE Non so se 'l dite.
 ROMILDA Credete almen ch'io non sapea.
 XERSE Tacete. *«A Romilda.»*
 280 PIÙ di scitico stral, più di torrente
 veloce il piè togliete
 da questa corte.
 ARSAMENE Andrò, benché innocente.
 ELVIRO (A me non dice niente.)
 EUMENE Sire, Arsamene non credea...
 XERSE Non più.
 285 EUMENE Chiedeteli perdon. *«Ad Arsamene.»*
 ARSAMENE Io non ho colpa.
 EUMENE Deh ch'ei resti, Signor. *«A Xerse.»*
 XERSE Mentre prometta
 non amar più Romilda, il lascerò.
 EUMETE Prencipe, promettete. *«Ad Arsamene.»*
 ARSAMENE O questo no.
 290 SIGNOR, la gelosia
 meglio s'estinguerà col mio partire:
 vado a vostro piacer al mio morire.
 XERSE Va' seco, Elviro.

ELVIRO

Anch'io, lasso, bandito?
(Uh, uh, quant'era meglio aver dormito.)

SCENA SETTIMA

XERSE, EUMENE, ADELANTA,
ROMILDA *come immobile.*

XERSE
295

Or che senza rival parlar mi lice,
uditemi, Romilda: io sono amante,
voi regina di Persia. A me di questo
scettro regal, di queste
che mi fasciano il crine attorte bende,
preziose son più le mie ferite.

300

Romilda, mi sentite?

Deh rimirate un re
che supplicante sta,
che vi chiede mercé,
che ricerca pietà.

305

Deh men superba una sol voce aprite.
Romilda, mi sentite? E pur tacete?

310

Son pur de' vostri lumi
spoglia, preda, trofeo; qual mai si vidde
a le prede, ai trionfi
rigido vincitor d'un guardo avaro?
Un'anima di bronzo, un cor d'acciaro
come, come chiudete
sotto spoglia sì bella? E pur tacete?
E pur tacete ancora?

315

Dite un sì, dite un no, dite ch'io mora.
È dover ch'io vi tolga
il modo di schernirmi. Ahi sorte dura!
Anco il silenzio contro me congiura!

SCENA OTTAVA

EUMENE *partendosi.* ROMILDA, ADELANTA.

EUMENE
320

Romilda, la fortuna
vi chiama, voi dormite, e non vi cale
di stringer l'aureo crin; fuori di tempo,
come il parlar, così 'l tacer è male.

ROMILDA
EUMENE
ROMILDA

Eumene, dite al re ch'io l'amo...

325

Sì?
Ch'io l'amorose fiamme ancor non sento;
no, no, ditegli il ver, dite così:
che per lui vivo...

EUMENE
ROMILDA

Io vado.

Udite pria:

vivo priva del sol degl'occhi miei.

EUMENE
ROMILDA

Non è ciò ch'io credei.

Piano, fermate;

sì, sì, ditegli... no, non gli parlate.

- 330 EUMENE
Miseria de' viventi,
flagello del pensier,
insania de le menti,
perfidissimo Arcier, bendato dio,
non avrai loco, no, nel petto mio.
- 335 ROMILDA
Ho inabili, Adelanta, agl'usi loro
le potenze de l'alma, e mal distinguo,
nel tumulto importun ch'il cor mi preme,
dal foco il gelo e dal timor la speme.
Eh risolvete.
ADELANTA
ROMILDA
ADELANTA
340 ROMILDA
ADELANTA
ROMILDA
ADELANTA
ROMILDA
ADELANTA
ROMILDA
ADELANTA
ROMILDA
345 ADELANTA
- Che?
D'amar il re.
Voi fareste così?
Senza pensarci.
Risolvereste?
E come: ho già risolto.
D'amar il re?
D'amarlo, sì (Arsamene).
Non sete amante?
È ver (che tu nol sai).
Temo che l'idol mio
a dispetto del re voglia seguirmi.
Eccolo, ahimè!
L'ardire
e 'l rischio è grande inver: fâtel partire.

SCENA NONA

ELVIRO, ARSAMENE, ROMILDA, ADELANTA.

- ELVIRO
ARSAMENE
350 ELVIRO
ROMILDA
ARSAMENE
ROMILDA
355
ARSAMENE
360 ROMILDA
- Eccolo qui, Signor.
Dove? Il timore
fa che travedi.
A fé,
è una colonna, e lo credevo il re.
Dove, dove, Arsamene?
A dirvi addio, mio bene.
Così a Xerse ubbidite?
Partite, oh dio, partite;
col labbro che mi parla,
con l'occhio che mi vede,
il vostro re tradite.
Partite, oh dio, partite.
Romilda, al vostro core
i nodi Amor strinse per me sì poco
che in sì brev'ora li scioglieste? Il foco
che mi giuraste eterno estinto fu?
Partite, oh dio, non m'affliggete più.
Non sentite sul fiato

365 palpitarmi la voce?
Gioia di cui pavento,
diletto ch'a voi nuoce,
piacer con mio tormento
non ammetto, non voglio. Itene, sù;
370 partite, oh dio, non m'affliggete più.
ARSAMENE Han dunque le corone
la smemorata qualità di Lete?
E col solo sperarle han de l'oblio
la più forte virtù?
375 ROMILDA Partite, oh dio, non m'affliggete più.
ARSAMENE Ch'io parta eh, dispietata! Ah ben m'avvedo
che pria d'esser regina
sapete esser tiranna.
Parto, e già non vi chiedo
380 il cor, ché s'ai flagelli
ceder lo deggio de le Furie, e quale
qual mai Furia di voi più cruda fu?
ARSAMENE, intendete?
385 Tacete, oh dio, non m'affliggete più. *«Entra.»*
ROMILDA Arsamene! Arsamene!
ADELANTA Eh lasciatelo andar.
ROMILDA Chiamalo, Elviro.
ELVIRO E che volete?
ROMILDA Io gli vo' dir che l'amo
e che male il mio dir inteso fu.
390 ELVIRO Partite, oh dio, non m'affliggete più. *«Entra.»*
ROMILDA Così parte adirato, e non l'offesi!
ADELANTA È un pretesto.
ROMILDA Perché?
ADELANTA Per mancarvi di fé.
ROMILDA Me crede infida.
ADELANTA E fors'egli è incostante.
ROMILDA Io 'l credo assai fedele.
ADELANTA Io poco amante.
395 ROMILDA Cadrei, se così fosse, essanimata.
ADELANTA (Se così fosse, io viverei beata.)

SCENA DECIMA

Cortile.

AMASTRE *in abito d'uomo*, ARISTONE.

AMASTRE Fiamma che accesa fu
per virtù di due bei rai
non cessa mai.
400 Libertà non sperì più
chi d'amar un dì s'avvezza,
ché catena d'Amor giamai si spezza.
Sguardo che ferir sa,
405 piaghe fa ch'in aspre tempre
durano sempre.

Più non speri libertà
chi tra i ceppi un dì s'avvezza,
ché catena d'Amor giamai si spezza.

ARISTONE Or ditemi, chi sete?
410 AMASTRE Nol sai?
ARISTONE Eh rispondete.
AMASTRE Amastre.
ARISTONE Il padre?
AMASTRE Ottane re di Susia.
ARISTONE E di virili
spoglie perché vestite?
AMASTRE Nol sai?
ARISTONE Eh dite, dite.
415 AMASTRE Per venir a veder l'amato Xerse
di cui m'accesi allor che del mio regno
portò l'armi in aiuto
contro il re moro assalitor, irato
perché de le sue nozze i' fei rifiuto.
ARISTONE Al genitor è noto
420 che voi Xerse cercate?
AMASTRE Non sai?
ARISTONE Non vi sdegnate.
AMASTRE Non sai che, allor che dal persian Senato
contro i Greci invitato
425 Xerse partì, per meglio assicurarmi
dagl'eventi incertissimi di Marte
Ottane, il padre mio,
fé condurmi in Aracca?
ARISTONE Onde non sa
che di là voi partite?
Or chi son io?
AMASTRE Che chiedi?
ARISTONE Eh non stupite.
430 AMASTRE Aristone, mio balio e mio fedele.
ARISTONE Se così è ver, partiamo.
AMASTRE E veder Xerse?
ARISTONE Non si deve.
AMASTRE Io voglio
fermarmi.
ARISTONE Eh no, Signora.
AMASTRE Oh dio, perché?
ARISTONE Saremo conosciuti.
AMASTRE Eh certo no.
435 ARISTONE Or ora lo saprò: chi sete?
AMASTRE Amastre.
ARISTONE Non mi fermo. Chi siamo ognun saprà
ch'a voi lo chiederà;
di finger vi scordaste e nome e stato.
AMASTRE E teco vuoi ch'io finga?
ARISTONE E se con altri
440 così faceste?
AMASTRE Non temer: dirò

che siam duo peregrini
scorti da rio destin di stelle irate.
Ma se ve lo scordate? Ecco vien gente.
Ritiriamci.
Tacete,
non parlate, sapete.

ARISTONE
AMASTRE
ARISTONE
445

SCENA UNDICESIMA

ARIODATE, *Coro di Soldati*, AMASTRE «*e*» ARISTONE *a parte*.

Già la tromba
che le straggi risuonò
le vittorie a noi rimbomba.

Pugnammo, amici, e stette
la vittoria per noi; di Susa i piani
agl'estinti Affricani
sono angusti a formar bastevol tomba.

ARIODATE
450

Già la tromba *ecc.*

Dunque è vinto il re moro? O noi felici!
S'obligò la fortuna
Ottane da quel dì che l'armi perse
invitò a sua difesa; il fato stesso
vuol ch'al fato di Xerse
quel d'ogn'altro soccomba.

AMASTRE
ARIODATE
455
460

Già la tromba *ecc.*

Ecco Xerse.
O che luce! o che splendore!
Adoralo, mio core.

ARISTONE
AMASTRE

SCENA DODICESIMA

XERSE, EUMENE, ARIODATE, *Coro di Soldati*,
AMASTRE «*e*» ARISTONE *a parte*.

V'abbraccio, Ariodate; il vostro ferro
sempre porta vittorie.

Il vostro fato
le dona a chi vi serve.
Più volte provocato
venne alfine a giornata il re de' Mori;
formidabile, orrenda
fu la battaglia: in sì brev'ora il campo
fu seminato de' nemici estinti,
che ben parean le morti
prevenir le ferite.
Furo le straggi più che i colpi, e lenta
la vittoria non venne.

XERSE
ARIODATE
465
470
475

Questi di nobil moro illustri figli,
e questi per valor, per nobiltade

ne l'Etiopia insigni,
 a voi presento, e insieme
 da l'armi perse trionfate prede:
 480 ecco le regie insegne al vostro piede.
 EUMENE Sta col vostro valore
 confederata la fortuna e 'l fato.
 XERSE Del vostro merito e de le vostre glorie
 saran memorie. Or dite,
 485 come portòssi Ottane?
 ARIODATE A cento vite
 troncò lo stame la sua spada, e mai
 si stancò la sua destra.
 EUMENE Si mostrò dunque degno
 de li aiuti di Xerse.
 XERSE Abbiàm diletto
 490 de le vittorie sue, del vostro merito;
 e 'n premio de' disaggi e de' disturbi
 che diamo a questa vostra
 città col farne piazza a l'armi nostre
 per l'impresa d'Atene,
 495 Romilda vostra figlia
 avrà sposo reale
 de la stirpe di Xerse, a Xerse eguale.
 ARIODATE Così arditi fantasmi
 nel pensier non ammetto.
 500 XERSE Ite, così prometto.
 ARISTONE (E noi partiam, Signora?)
 AMASTRE (Fermianci un poco ancora.)

SCENA TREDICESIMA

XERSE, EUMENE, AMASTRE,
 «e ARISTONE *a parte*.

XERSE Queste vittorie, Eumene,
 505 augurano vittoria anco al mi' amore.
 AMASTRE (Hai già vinto, mio core.)
 EUMENE Talvolta cor di donna è più feroce
 che barbaro spietato o moro atroce.
 AMASTRE (Costui da l'amor mio cerca ritrarlo.)
 XERSE Angelica beltà
 510 non nutre crudeltà, non ha fierezza.
 AMASTRE (E se l'avesse, stral d'amor la spezza.)
 EUMENE Oggetto a voi più grato
 ben saprei rammentarvi.
 AMASTRE (Oh scelerato!)
 XERSE Io l'amo e più serene
 515 altre luci non viddi.
 AMASTRE (O caro bene!)
 EUMENE Vo' dirlo piano: voi tradite Amastre.
 AMASTRE (Che disse mai?)
 XERSE Non voglio

520 AMASTRE pensar d'altra beltà.
 XERSE (O vera fedeltà!)
 Forse i rai di quel Sol che m'abbagliò
 dovrò ceder ad altri?
 AMASTRE (Come? A chi?)
 EUMENE Forse sì.
 AMASTRE (Certo no.)
 EUMENE Dirò liberi sensi:
 a sponsali indecenti
 525 de l'esser vostro v'applicate.
 AMASTRE Menti. *«Si palesa.»*

SCENA QUATTORDICESIMA

ARISTONE, AMASTRE, XERSE, EUMENE.

ARISTONE (Che fate, ahimè?) *«Si palesa.»*
 EUMENE Chi parla, olà?
 XERSE Chi sete?
 ARISTONE Forastieri, Signor; di novità
 curioso desio vagar ci fa.
 XERSE A chi mentita diè costui ch'è teco?
 530 ARISTONE A me, ma per discorso, e non per sdegno.
 AMASTRE Io dissi che...
 ARISTONE Disse ch'il vasto Eufrate...
 AMASTRE Che l'amor che portate...
 ARISTONE Ah sì, a le vostre genti.
 AMASTRE ...è degno...
 535 ARISTONE (Oh dio, lascia parlar a me.) *«Ad Amastre.»*
 È degno d'un sì grande e nobil re. *«A Xerse.»*
 XERSE Che d'amor, che di genti, e che d'Eufrate?
 Sciocchi mi rassemblete.
 ARISTONE De' sempre vari oggetti
 i diversi fantasmi
 540 rendon del peregrin confusi i detti.
 EUMENE Sire, lasciam costor. Come imponeste,
 sin ch'il Marte de l'Asia
 passi a invader l'Europa,
 a vicenda tra lor squadre d'armati
 545 denno finger battaglie, acciò da l'ozio
 non sia vinto l'ardire;
 tempo è già che venire
 qualche squadra dovrà. Signor, salite
 ne le sale a vedere.
 XERSE Andiamo; in quelle
 550 pugne feroci del guerriero ardore
 contemplerò la ferità d'Amore.
 XERSE, EUMENE Del nume guerriero
 più crudo ferisce
 il picciolo arciero.
 555 EUMENE Col dardo

d'un guardo,
 col vezzo che scocca
 dolcissima bocca,
 fa colpo più fiero.
 560 XERSE, EUMENE Del nume guerriero
 più crudo *ecc.*
 EUMENE Con strale
 fatale,
 565 allor che diletta,
 Cupido saetta
 feroce, severo.
 XERSE, EUMENE Del nume guerriero *ecc.*

SCENA QUINDICESIMA

ARISTONE, AMASTRE.

ARISTONE Ahi principessa, ed in qual grave errore
 trasportovi il furore?
 570 AMASTRE Indecenti sponsali
 le mie nozze reali?
 ARISTONE Eh dite piano. È tempo di partire.
 AMASTRE Sì presto, ahimè?
 ARISTONE Poiché finir le guerre,
 575 per levarvi d'Aracca
 Ottane manderà;
 dunque torniamo là.
 AMASTRE Sù via, partiamo, al lito
 legno appresta spedito,
 580 intant'io qui dimoro:
 vedrò forse di nuovo il Sol ch'adoro.
 ARISTONE E restarete sola?
 AMASTRE Amor sta meco.
 ARISTONE Cauta non è la compagnia d'un cieco.
 AMASTRE Va', non temer.
 ARISTONE Voi qui
 vi fermarete?
 AMASTRE Sì.
 585 AMASTRE S'alcun chiede chi sete,
 ditemi, che direte?
 AMASTRE Dirò che son d'Egitto.
 ARISTONE No, ch'il candor vi mente.
 AMASTRE Dirò che nacqui sotto l'Orsa argente.
 590 AMASTRE No, ch'a curiosità si moverebbe.
 Basta; dirò ch'ei parta.
 ARISTONE No, che si sdegnarebbe.
 AMASTRE Gli dirò che si fermi.
 ARISTONE Ed a qual fine? A fé, partir non voglio:
 595 darete in qualche scoglio.
 AMASTRE Non temer, no: s'ei non vorrà partire,
 io di qui partirò.
 ARISTONE O bene! E dove poi vi troverò?

600 AMASTRE Va', dico, e non temer: sano consiglio
 mi trarrà di periglio.
 ARISTONE Vado con gran tormento.
 Signora, vi rammento.
 AMASTRE Intesi.
 ARISTONE Udite:
 a chi si sia non date più mentite.

SCENA SEDICESIMA

CLITO, AMASTRE.

605 CLITO A fé mi fate ridere,
 amorosi lascivetti;
 d'ogni dama che mirate
 v'infiammate:
 come, come in cento affetti
 un sol cor si può dividere?
 610 A fé mi fate ridere.

AMASTRE È scaltrito costui; certo è di corte.

615 CLITO V'imprigiona, v'incatena
 ogni crin ch'un poco adorno
 vada intorno:
 da beltà veduta a pena
 vi lasciate il cor uccidere.
 A fé mi fate ridere.

Ma chi è quel che m'ascolta?
 Guerrier, chi sei?

620 AMASTRE Non so.

Dimmi il nome.

AMASTRE Non voglio.

CLITO Di', dove vai?

AMASTRE Non posso.

CLITO Donde vieni?

AMASTRE Non deggio.

CLITO Di', che vorresti?

AMASTRE Nulla.

CLITO Chi ricerchi?

625 AMASTRE Niuno.

Sei pazzo?

AMASTRE Che t'importa?

CLITO Se non ci pensi tu, men ci pens'io.
 Così 'l Ciel ti mantenga: addio, addio.

AMASTRE A fé questa riuscì.

O buon vecchio Ariston, se fossi qui!

630 Regie stelle, che fatali
 risplendete a' miei natali,
 con luci sdegnate
 non mirate
 le pazzie d'un cor errante:

635 cieco Amor fa cieco amante.
 Quanto può vezzoso sguardo!
 Trasse pur con simil dardo
 il picciolo imbelle
640 da le stelle
 fatto armento il dio tonante:
 cieco Amor fa cieco amante.

SCENA DICIASSETTESIMA

ARSAMENE, ELVIRO.

ARSAMENE Ecco la lettera, Elviro.
ELVIRO Siete risolto?
ARSAMENE S'ho da star tra i vivi...
ELVIRO Ch'a Romilda la porti?
645 ARSAMENE O scenderò tra i morti.
ELVIRO Che parlar li volete?
 Altro non li scrivete?
647 *bis* ARSAMENE No.
ELVIRO Vado, Signor. (Io l'ho pensata bene.)
 State lieto, Arsamene:
650 dite ch'io vada con felicità.
ARSAMENE Così t'auguro, va'.
ELVIRO Lasciate far a me,
 voglio servirvi a fé.

ARSAMENE Innamorato cor,
655 traffitto dal rigor
 di perfida beltà,
 s'a morte avanza,
 altra vita non ha che la speranza.
 Il luminoso dì
660 del mio gioir spari,
 e un'ombra di seren
 sola m'avanza:
 altra vita non ho che la speranza.

SCENA DICIOTTESIMA

ARIODATE, ROMILDA, ADELANTA.

ARIODATE “Romilda vostra figlia
665 avrà sposo reale
 de la stirpe di Xerse, a Xerse eguale.”
 Con queste istesse voci
 parlòmmi il re.
ROMILDA Signor, non so, non oso
 pensar qual sia lo sposo.
670 ADELANTA Signor, credete a me:
 sarà lo stesso re.
ARIODATE No, figlia, no; il pensier tropp'alto sale:
 altra cosa è l'istesso, altra l'eguale.

675 S'ei non fosse Arsamene,
fratel di Xerse?
ROMILDA Non saprei da vero.
ARIODATE Ma tanto non s'inalza il mio pensiero.
"De la stirpe di Xerse? a Xerse eguale?"
Faccia Giove immortale.

SCENA DICIANNOVESIMA

ADELANTA, ROMILDA.

680 ADELANTA Faccia che siate sposa al vostro Xerse.
ROMILDA Mio Xerse «già» non è.
ADELANTA Meno Arsamene.
ROMILDA Egli sì, perché l'amo.
ADELANTA Egli no, perché parte essule errante;
perdete un re per un perduto amante.
685 ROMILDA Perduto amante? e come?
ADELANTA D'altro strale Arsamene il cor ferito
si scuserà sopra del re; le fiamme
intanto Xerse estinguerà, sarete
priva d'ambi gl'amori. Ah correggete
il pensier vaneggiante:
690 perdete un re per un perduto amante.
ROMILDA Sbarbicar dal terreno alta radice
lente scosse non ponno, e vi si chiede
violenza improvvisa. Odio Arsamene,
amo il re: che direte,
695 Adelanta?
ADELANTA Che sete
prudente. Dunque, ora ch'il re bramate,
io chiederò Arsamene.
ROMILDA E che? l'amate?
ADELANTA Non l'amo: l'amerò.
ROMILDA Sì tosto v'accendete?
700 ADELANTA Ogni cosa ha principio.
ROMILDA Ma l'amor mio non avrà fine. Intesi,
intesi adesso. Udite:
s'impreso è 'l vostro cor di questo amore,
705 ADELANTA pregate Giove che vi cambi il core. *«Entra.»*
Ch'io preghi Giove che mi cambi il core?
Lo pregherò ben prima
che te con giusto stral, perfida, opprima.
Invida del mio bene,
un re tu prendi a sdegno
710 per togliermi Arsamene?
Fai rifiuto d'un regno,
pregiudichi a te stessa
per tradir il mio amore?
Ch'io preghi Giove *ecc.*

SCENA VENTESIMA

EUMENE, *Coro d'indiani che combattono.*

715 EUMENE

Arcieri
guerrieri,
scoccate,
pugnate.

720

Fingete d'avere
a fronte le schiere
de l'oste nemica.
Ben suole a fatica
trionfo seguire,
e l'ozio corrompe
di Marte le pompe;
chi studia il ferire
a vincer impara
gl'assalti più fieri.

725

Arcieri ecc.

730

Tra questi sudori
s'inalzan gl'allori,
s'inaffian le palme,
s'avvezzano l'alme
a nobili glorie;
con arte maestra
il brando s'addestra;
da finte vittorie
ne seguono poi
trionfi più veri.

735

Arcieri ecc.

740

Qui li Etiopi combattono.

Non più, guerrieri; assai
di coraggio e valor saggio mirai.
Se colà tra nemici
contro l'armi d'Atene
pugnarete così,
vinceremo sì, sì.

745

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

Sala regia.

AMASTRE, ELVIRO *vestito da vendifiori.*

AMASTRE

Speranze, fermate;
sì tosto fuggite?
Ancora non sete
speranze tradite.
Voi dunque m'avete
sì poca pietate?
Speranze, fermate.
Pensieri, sperate;

750

755 sì presto temete?
Ancora ingannati
pensieri non sete.
Già d’esser sprezzati
a torto giurate.
760 Pensieri, sperate.

ELVIRO Ah chi voler fiora de bella giardina. *«Sembra notare Amastre.»*
Giacinta, indiàna,
tulipana, gelsomina.
765 Ah chi voler fiora
de bella giardina.

Argo, ch’avea cent’occhi,
non scoprirebbe a fé ch’io son Elviro.
770 AMASTRE (Costui si ferma, ahimè!) *«In disparte.»*
ELVIRO Misero, sarei morto,
se del foglio ch’io porto
sapesse il re.

AMASTRE (Che parla egli di re?)
ELVIRO Ma credo ch’Arsamene
ne l’onde e ne l’arene
775 i pianti spargerà,
e che per moglie alfine il re l’avrà.

AMASTRE (Il re? per moglie? chi? Oh dèi, che sento?)
ELVIRO Xerse però dovrebbe
sposa di regio sangue, e non vassalla,
780 sceglier de le sue nozze al sommo onore.

AMASTRE (Dunque i’ sono schernita. Ah traditore!)
ELVIRO Ahimè, chi voler fiora
de bella giardina.
Non vedo alcuno e parmi aver udito
785 a gridar traditore;
ma questi scherzi son del mio timore.

AMASTRE (Ah Xerse, infido amante!)
ELVIRO Pur anco il cor mi trema.
AMASTRE (Così tradisci la mia fé costante!)
790 Amico?
ELVIRO (Ah ci fui còlto.)
Ah chi voler fiora
de bella giardina.

AMASTRE (Ei finge altro linguaggio: è messo o spia.)
Una parola, olà.
795 Gelsomina, tulipana.

ELVIRO (Ma non vo’ dir d’averlo udito pria.)
AMASTRE Giacinta, indiàna.
ELVIRO Ferma, olà, dico a te!
AMASTRE Da mia che cercar?
ELVIRO Voler fiora comprar?
800 AMASTRE No, ma senti: che Xerse omai sia sposo
mormoran liete voci in questo dì,
vorrei saper di chi.

805 ELVIRO Ti chi star?
 e perché dimandar?
 AMASTRE Viator curioso, e ciò ti basti.
 ELVIRO Ariodate, de chista
 città signur, che star a re vassallo,
 810 aver figlia Romilda, e re voler
 chista sposar; e dir,
 se nu sposar, morir.
 AMASTRE Ma di Romilda il seno
 arde al foco del re?
 ELVIRO No, de fratello
 ch'aver nome Arsameno.
 815 AMASTRE E questo forse i dolor suoi le scrive?
 ELVIRO Ahimè! chi voler fiora
 de bella giardina.
 AMASTRE Dimmi.
 ELVIRO Nun saper altro.
 Tulipana, gelsomina.
 820 AMASTRE Speranze, fuggite,
 adesso che sete
 speranze tradite.
 Ritogliti, o Fortuna,
 825 quelle che fin dal dì de' miei natali
 preparasti al mio piè soglie reali:
 a un'alma disperata
 si convengono più balze romite.
 Speranze, fuggite *ecc.*
 830 Xerse, barbaro Xerse,
 dunque perché li dispergessi ai venti
 tutti posi in tua mano i miei contenti?
 Ah sì fier non flagella
 impetuoso gel piagge fiorite.
 Speranze, fuggite *ecc.*

SCENA SECONDA

ELVIRO, CLITO.

835 ELVIRO Pur alfin s'è partito.
 Ecco un maggior disturbo: arriva Clito.
 Ah chi voler fiora.
 CLITO Hai tu bei nastri? Olà, ferma, ch'io veda.
 840 ELVIRO E che star nastro? Quala sorta fiora?
 (Ei mi conosce or ora.)
 CLITO Nastro non sai che sia?
 ELVIRO Star viola o narciso?
 CLITO Ah ah, mi movi a riso; un nastro è questo.
 845 ELVIRO Chisto? Mi a ti donar;
 addio, andar, andar.
 CLITO Grazie ti rendo.
 ELVIRO (Eh va' in buon'ora.)
 CLITO Addio.

ELVIRO Sai che ne voglio far?
 (Non parte più.)
 CLITO Voglio darlo alla mia vaga vezzosa.
 ELVIRO Anco rosa donar. *«Gli dà un fiore.»*
 850 Addio, andar, andar.
 CLITO Sarò del viver mio per tutti i giorni
 memore del favor.
 ELVIRO (Temo ch'ei torni.)

SCENA TERZA

ADELANTA, ELVIRO.

ADELANTA Figlio del genio Amor,
 855 che legge non hai,
 che nudo ten vai,
 che vuoi dal mio cor?
 ELVIRO (Ecco Adelanta a fé.)
 ADELANTA Scherzi col mio desir,
 860 aligero ignudo,
 a dir che quel crudo
 mi debba gradir.
 ELVIRO Ah chi voler fiora
 de bella giardina.
 ADELANTA Olà, vien qui. Co' fiori
 865 nutre il veleno suo vipera ancora.
 ELVIRO Voler giacinta? voler gelsomina?
 ADELANTA Di strano che cos'hai?
 Strani son anco del mio cor i guai.
 ELVIRO Dimandar, responder.
 870 ADELANTA Tieni amaranti?
 Convien l'amaro nome ai mesti amanti.
 ELVIRO Chisto no aver.
 ADELANTA Avresti un vago croco?
 Spiegherà l'ardor mio color di foco.
 ELVIRO Chisto no aver. Ma mi chi star?
 ADELANTA Non so.
 875 ELVIRO Volea sapir:
 dimandar, responder.
 ADELANTA Chi sei?
 ELVIRO Chi son? Mi conoscete adesso? *«Si palesa.»*
 ADELANTA Tu quivi? Oh sventurato!
 880 Gran rischio, è ver. Or ora
 aggiusto ogni rovina.
 Ah chi voler fiora
 de bella giardina.
 ADELANTA Il Ciel ti guardi bene. Ora che porti?
 ELVIRO Lettere d'Arsamene
 a l'amata Romilda.
 ADELANTA A me le porgi,
 885 io le darò. Tu parti, fuggi, vola.

ELVIRO
 ADELANTA
 ELVIRO
 ADELANTA
 ELVIRO
 890 ADELANTA
 ELVIRO
 ADELANTA
 ELVIRO
 895 ADELANTA
 ELVIRO

Ecco, a voi le consegno. Ella dov'è?
 Sta nelle stanze sue scrivendo al re.
 Al re? ma che li scrive?
 Ch'in lui spera, in lui vive.
 E d'Arsamene?

Punto non li sovviene.
 Così dunque s'inganna
 un fedel amator? Empia, tiranna,
 disleale, infedele,
 aspe, tigre crudele.

Parti, Elviro, ch'il re già s'avvicina.
 Ah chi voler fiora
 de bella giardina.

SCENA QUARTA

ADELANTA, XERSE, EUMENE.

ADELANTA
 900 XERSE, EUMENE
 905
 EUMENE
 ADELANTA
 XERSE
 910 EUMENE
 ADELANTA
 XERSE
 ADELANTA
 EUMENE
 ADELANTA
 XERSE
 915 ADELANTA
 XERSE
 ADELANTA
 XERSE
 ADELANTA
 XERSE
 920

Aprasi questo foglio;
 s'al mio intento s'adega, usar lo voglio.

Fortunato quel cor
 che vive in libertà,
 che del bambino Amor
 seguace non si fa.
 Misero chi cadé
 d'amor in servitù,
 sciolto da' lacci il piè
 gioir non spera più.

Ecco Adelanta.
 (Ecco opportuno il re.)
 Di quel foglio, Adelanta,
 lice saper gl'arcani?
 Saran forse amorosi.
 È ver, ma strani.
 Più ne son curioso, e volentieri
 li leggerei.

Negar non deggio, ma...
 Ma che?
 O dio, temo.
 Di che temete?
 Mi perdonate?
 Sì.
 Dunque leggete.
 (Deh seconda l'inganno, ignudo arciero!)
 Scrive Arsamene.
 È vero.
 “Allor che, ne l'Ibero ascoso il Sole,
 scintilleranno in ciel l'auree facelle,
 verrò notturno, ove talor mi suole
 il raggio balenar di vostre stelle.
 Ivi, a dispetto di maligna sorte,

o sarò vostro o pur sarò di morte.”
A chi scrive Arsamene?

	ADELANTA	A me.	
	XERSE	A voi?	
925	ADELANTA	Vi sdegnate?	
	XERSE	Stupisco, non mi sdegno. Non ama egli Romilda?	
	ADELANTA	Ella ben l'ama; ei finge, acciò sdegnosa de' nostri amori non disturbi il nodo; ella de l'ombra, io de la luce godo. (Bell'inganno, se riesce.)	
930	XERSE	(Siamo felici, o cor!)	«Sottovoce.»
	EUMENE	(Strana avventura.)	
	ADELANTA	Pur da gelosa cura l'ore esenti non passo; e ben desio, e voi ne prego, o sire, che publico imeneo lo faccia mio.	
935	XERSE	Faròllo in questo die o vostro sposo o preda a l'ire mie.	
	ADELANTA	Sire, ei dirà che pria sarà nud'ombra, fredd'ossa, poca polve e spirto errante che lasci d'esser di Romilda amante. Ma voi, ch'il ver sapete, a le menzogne sue nulla credete.	
940	XERSE	Ite, lasciate il foglio a me per prova. (Bella frode, se giova.)	
	ADELANTA		

SCENA QUINTA

EUMENE, XERSE, ROMILDA.

945	EUMENE	(Ecco Romilda.)	«Sottovoce.»
	XERSE	(A fé giunge opportuna.) Ingannata Romilda, questo foglio leggete, dite poi s'Arsamene amar dovete. Leggo.	
	ROMILDA	E di giusto sdegno	
950	XERSE	tutta non avvampate? A chi scrive?	
	ROMILDA	A la sua cara Adelanta.	
	XERSE	Dov'è la sopra carta?	
	ROMILDA	Qual si costuma, a terra, quando l'apri, gettolla; io già non mento. Non m'uccider, tormento.	
955	ROMILDA	Che farete?	
	XERSE	Piangente ognor vivrò.	
	ROMILDA	L'amerete?	
	XERSE	L'amerò.	
	ROMILDA	Se bene ei vi tradi?	
	XERSE	Empia sorte vuol così.	
960	ROMILDA	Se bene ei v'ingannò,	
	XERSE		

ROMILDA l'amerete?
 L'amerò.
 XERSE Un'anima sì dura,
 Cieli, tempraste sol per mia sventura. *«Entra con Eumene.»*
 ROMILDA L'amerò? Non fia vero.
 965 Amante traditor, sorella indegna!
 Empia Fortuna, scelerate Stelle,
 non fulminate il perfido ribelle,
 mentitor menzogniero?
 L'amerò? Non fia vero.
 970 Figlio di Dario, tu? fratello a Xerse?
 No, che non chiudi in seno anima umana,
 o che libico serpe o tigre ircana
 o ti produsse o t'allattò, spietato,
 barbaro, menzogniero.
 975 L'amerò? Non fia vero.

SCENA SESTA

Ellesponto con il ponte su le navi.
 ARISTONE, AMASTRE.

ARISTONE Lasciate questo ferro.
 AMASTRE Io vo' morire.
 ARISTONE Tanto credete a un vil plebeo? Che dunque
 980 degl'affetti reali
 interpreti saranno i giardinieri?
 Che da le lor follie
 andate a mendicar sciocco martire?
 Lasciate questo ferro.
 AMASTRE Io vo' morire.
 ARISTONE Dunque a rapir a Cloto
 985 di vostra vita il filo
 immaturo destin sforzar volete?
 Sì, ch'io voglio morir.
 ARISTONE Ahimè tacete.
 Voi, donzella reale,
 sul margine d'un lito
 990 così morir? De la mordace plebe
 favola vi farete.
 AMASTRE Eh lascia ch'i' m'uccida.
 ARISTONE Ahimè tacete.
 E di me che diràssi?
 De la mia fede incanutita omai
 995 tutto il peggio si perde. Amastre, oh dio,
 vi mova il vostro onor, vi mova il mio.
 Del genitor languente
 figuratevi i pianti,
 le disperate note;
 1000 il Caucaso non ha sì dura cote
 ch'al suo dolor non si frangesse.

AMASTRE Hai vinto.
 Va', ch'io cedo a la tua
 pietade insidiosa. Andiamo.
 ARISTONE E dove?
 AMASTRE
 ARISTONE A Xerse.
 AMASTRE Ed a qual fine?
 AMASTRE A dirli almeno
 ch'è un traditor, un scelerato, un empio.
 1005 Andiamo. «Entra.»
 ARISTONE Oh Ciel! che fate?
 Uditemi, fermate. «La segue.»

SCENA SETTIMA

ARSAMENE, ELVIRO.

ARSAMENE Chi tel disse?
 ELVIRO Adelanta.
 ARSAMENE E che ti disse?
 ELVIRO
 1010 Ciò che v'ho detto già:
 che Romilda ama il re,
 ch'a lui scrivendo sta.
 ARSAMENE E non s'apre il terreno?
E l'iniqua non porta
voragine profonda a Pluto in seno?
Così ti disse?
 ELVIRO Così, appunto.
 ARSAMENE Come?
 1015 ELVIRO Come v'ho detto già.
 ARSAMENE Che Romilda ama il re?
che a lui scrivendo sta?
Adelanta tel disse?
 ELVIRO Ella, Signore.
 ARSAMENE Ne l'Ircania colà belva più fiera
 1020 di Romilda inumana
qual mai si ritrovò?
Adelanta tel disse? e non scherzò?
 ELVIRO Mel disse, e non scherzò.
 ARSAMENE Sciocco è ben chi crede a femina
 1025 che del vento è lieve più.
Genio mutabile,
pensiero instabile,
cor senza fé
non dà mercé.
 1030 Stringe l'aura e l'onda semina
chi li presta servitù.
Sciocco è ben chi crede a femina ecc.

ELVIRO Fuggiam di Xerse l'ire.
 ARSAMENE Non cerca di fuggir chi vuol morire.

SCENA OTTAVA

EUMENE, XERSE, *Coro di marinari.*

1035 EUMENE La bellezza è un don fugace
che si perde in pochi dì.
Il suo sereno
come baleno
tosto fuggì.
1040 Chi s'accese e ne languì
speri pur nel tempo edace.
La bellezza è un don fugace.
L'alterezza d'un bel volto
si castiga con l'età.
1045 Il fresco, il verde
tosto disperde
fior di beltà,
e struggendo ognor si va
come al vento esposta face.
1050 La bellezza è un don fugace.

XERSE Eumene?
EUMENE Alto Signor.
XERSE Vediamo il ponte.
EUMENE Ecco in onta de' flutti
giunto Sesto ad Abido.

XERSE Un lito a l'altro
1055 accomuna il passaggio, e 'l mar infido
machina inutilmente ondoso oltraggio.

CORO Viva Xerse, lunga età,
che cavalcabili
quest'onde fa.
Viva Xerse, lunga età.

1060 XERSE Per passar in Europa
è già in ordine il tutto; in Asia ancora
non voglio ch'aspettiam la terza aurora.

CORO Queste fiamme ch'ardon già
1065 mostrano il giubilo
ch'in sen ci sta.
Viva Xerse, lunga età.

XERSE Quanto di queste, Eumene,
la fiamma del mio cor è più vorace.
Ma qui giunge Arsamene.
1070 EUMENE Costanza pertinace! Ama Adelanta,
finge d'amar Romilda
e, per celar il ver con l'apparente,
seco stesso crudel, al bando assente.

SCENA NONA

XERSE, ARSAMENE.

1075 XERSE Arsamene, ove andate?
 ARSAMENE A ber l'onda di Lete,
 sol per scordarmi che fratel mi sete.
 XERSE Vuo' parlarvi, fermate.
 ARSAMENE Letal portento è che favelli un mostro.
 XERSE Cessi lo sdegno vostro.
 1080 ARSAMENE Cessi vostra empietà.
 XERSE Voglio sposarvi
 a colei che bramate.
 ARSEMENE Ancora mi beffate?
 XERSE So di qual fiamma ardate:
 lessi le vostre note.
 ARSAMENE (Ah che Romilda
 1085 XERSE il foglio palesò.)
 So quanto è forte
 il nodo che vi stringe, e stimerei
 colpa il disciorlo; e solo
 col nascondarlo a me foste a voi stesso
 cagion di duolo.
 ARSAMENE Ed or che lo confesso?
 1090 XERSE E che già lo sapete?
 ARSAMENE Per consorte l'avrete.
 Ora lasciate
 ch'io vi baci la destra.
 XERSE Tanto l'amate?
 ARSAMENE Più che l'alma mia.
 XERSE E nol diceste pria? Lieti saremo
 1095 ambi in un stesso dì,
 io sposo di Romilda...
 ARSAMENE Ed io di chi?
 XERSE D'Adelanta ch'amate.
 ARSAMENE Ah m'ingannate?
 Finor che mi diceste?
 XERSE Di Romilda intendeste?
 1100 ARSAMENE D'Adelanta parlaste?
 XERSE So ch'amate Adelanta.
 ARSAMENE Amo Romilda.
 XERSE So che fingete.
 ARSAMENE So che mi schernite.
 XERSE Eh non fingete più.
 ARSAMENE Dunque Romilda
 a me non concedete?
 1105 XERSE Eh che non la volete.
 ARSAMENE La voglio e l'otterrò,
 e se del cielo avrò nemici i numi,
 le forze di Cocito invocherò.
 XERSE Non la volete, no.
 1110 ARSAMENE E s'avessi nemico anco l'inferno,
 in onta de le Stelle e degl'abissi,
 la voglio e l'otterrò.
 XERSE So che fingete, so.

SCENA DECIMA

ADELANTA, XERSE.

ADELANTA
XERSE
1115 V'inchino, eccelso re.
Negò pur ora
Arsamene costante
di non esservi amante.

ADELANTA
XERSE
1120 Voi che diceste, o sire?
Che so che per Romilda è finto il foco:
ei si diè 'n preda a l'ire.
Credete a me: Romilda è l'adorata,
voi sete l'ingannata
da l'empio scelerato;
non l'amate, l'ingrato. *⟨Entra.⟩*

ADELANTA
1125 Voi mi dite ch'io non l'ami,
ma non dite se potrò.
Tropo belle
son le stelle
ch'al suo volto il Ciel donò;
troppo stretti quei legami
1130 onde Amor m'incatenò.
Voi mi dite *ecc.*
Tropo caro,
benché amaro,
è lo stral che mi piagò.
1135 Dico al cor che non lo brami,
ma fuggirlo il cor non può.
Voi mi dite ch'io non l'ami,
ma non dite se potrò.
Il cinabro
1140 di quel labro
troppo vago Amor formò:
del mi' amor s'io tronco i rami,
le radici in sen pur ho.
Voi mi dite ch'io non l'ami,
1145 ma non dite se potrò.

SCENA UNDICESIMA

ELVIRO.

ELVIRO
1150 Me infelice, ho smarrito il mio signore.
Ma mi confesso reo? Son pazzo a fé:
egli ha smarrito me.
Forse per questo ponte ei se n'andò;
no, ch'io nol vedo, no.
Ma qual adombra il ciel repente nubilo?
L'onde fremono,
l'aria sibila,
vacilla il ponte e fa danzar il piè.
1155 Pietà, pietà, Nettuno, ahimè, ahimè!

Tutto si spezza il ponte, e non poss'io
 tornar al lito, oh dio!
 Cieli, s'il mio morir punto v'incresce,
 cangiatemi in un pesce.
 1160 Mar di qua, mar di là,
 questo che mi sostiene lacero avanzo
 tosto s'affonderà.
 Chi mi soccorre? chi, per carità?
 1165 I lampi m'acciecano,
 i folgori m'assordano,
 quante montagne d'acqua
 sorgon di qua, di là:
 chi mi soccorre? chi, per carità?

SCENA DODICESIMA

Stanze terrene che portano alle sale.

ARIODATE.

1170 ARIODATE O ben sparsi sudori! o ben di Marte
 non temute fatiche!
 O felice per me guerra de' Mori,
 onde lieto ritorno,
 e l'Asia di trofei spargo ed adorno.
 1175 Chi brama
 di gloria, di fama,
 memoria lasciar,
 ne' campi guerrieri
 sen vada a pugnar.
 1180 Un animo forte
 acquista vita in disprezzar la morte.
 Un core
 che cerca splendore,
 che fugge viltà,
 1185 sen vada tra l'armi
 che peggio n'avrà.
 A nobil desire
 è per la patria sua gloria il morire.

SCENA TREDICESIMA

AMASTRE, XERSE.

1190 AMASTRE Morirò: volete più?
 Stelle crude al mio martir,
 s'il mio duolo a raddolcir
 vostri rai non han virtù.
 Morirò: volete più?
 1195 Se tradita è la mia fé,
 se non posso aver mercé
 di costante servitù,
 morirò: volete più?

XERSE Gran pena è gelosia! *«Senza vedere Amastre.»*
 AMASTRE Lo sa 'l mio core.
 XERSE Per altri son sprezzato!
 AMASTRE Ed io schernita!
 XERSE Aspra sorte!
 AMASTRE Empie stelle!
 1200 XERSE O Romilda crudel!
 AMASTRE Xerse ribelle!
 XERSE Chi parla? *«Si avvede di Amastre.»*
 AMASTRE Un infelice.
 XERSE (Ei rassomiglia
 tutto ad Amastre.) Chi sei tu?
 AMASTRE Io sono
 uno che v'ha servito.
 XERSE In guerra forse?
 AMASTRE In guerra, e fui ferito.
 1205 XERSE Vuoi tornar a servirmi?
 AMASTRE Ci penserò.
 XERSE Perché?
 AMASTRE Perché non vuo' servir senza mercé.
 XERSE Che? mi trovasti ingrato?
 AMASTRE Son rimasto ingannato.
 1210 XERSE Chiedi la tua mercede.
 AMASTRE Altri l'usurpa.
 XERSE Ti darò cosa eguale.
 AMASTRE Non serve, e non l'avete.
 XERSE E che vorresti?
 AMASTRE Ciò che a me dovete.
 1215 XERSE (Ecco 'l mio bene.) Parleremo appresso. *«Avvista Romilda.»*
 Torna, che per brev'ore
 tengo affar che m'importa.
 AMASTRE (Ah traditore!)

SCENA QUATTORDICESIMA

XERSE, ROMILDA, AMASTRE.

XERSE Romilda, e sarà ver ch'al foco mio
 non si distempri il vostro gelo? Invano
 pianger mi lascerete?
 1220 AMASTRE (Oh che inumano!)
 XERSE Abbiatemi pietà.
 AMASTRE (Qual tu l'hai meco.)
 XERSE È vostro questo core.
 AMASTRE Avvertite, Signore:
 ciò che dovete a me non date altrui. *«Sottovoce a Xerse.»*
 1225 XERSE Va', che sarai premiato. *«Sottovoce ad Amastre.»*
 AMASTRE (Non m'intende l'ingrato.)
 XERSE Il mio destin reale
 si piega al vostro Fato.
 AMASTRE (Ah disleale!)
 XERSE Se cedete al mio amor, di regie fasce

1230 AMASTRE il crin vi circondate.
Signor, non v'impegnate,
ché forse quel ch'è mio non disponeste. *«Sottovoce a Xerse.»*

XERSE Quante istanze moleste!
Avrai premio a suo tempo: *«Sottovoce ad Amastre.»*
io premiai sempre servitù fedele.

1235 AMASTRE (Non m'intende il crudele.)
XERSE Romilda, mia regina esser dovete.
Che dite? Rispondete!

ROMILDA L'alto grado mi rende
confusa, e meritarlo
1240 prima desio che d'ottenerlo aspiri.
XERSE No, risolvete pure.
ROMILDA Datemi luogo ch'io ci pensi.
XERSE Errate,
vo' conchiuder adesso.
Porgetemi la destra.

AMASTRE Ah no, fermate
1245 XERSE ch'il re v'inganna.
Che ardimento è questo?
Olà costui prendete: a noi dinanzi
tosto condotto sia.

AMASTRE M'ucciderete pria.
XERSE Vo' che ragion mi renda
1250 di questa sua temerità importuna.
ROMILDA (O che strano disturbo!) *«Entra.»*
(O che fortuna!)

SCENA QUINDICESIMA

AMASTRE, ROMILDA, CAPITANO *della guardia di Xerse.*

AMASTRE Addietro, vil canaglia!
ROMILDA Olà cessate;
libero vada quel guerriero.

CAPITANO Il re
prigion lo chiede.

ROMILDA Ed io libero il voglio.
1255 CAPITANO È l'arbitrio del re maggior ch'il vostro,
e l'amor che a voi porta
ben gli tolse del cor la libertà,
ma non l'autorità.

ROMILDA Ubbidite, tacete.
CAPITANO Egli da noi
1260 fia che ragion ne voglia.

ROMILDA A me la chieda.
CAPITANO Contro di noi s'accenderà di sdegno.
ROMILDA Io v'assicuro: dite
ch'io v'imposi così.

CAPITANO Dunque ubbidiamo.
Ite pur, non temete; *«Ad Amastre.»*
e voi partite. *«A Romilda.»*

1265 AMASTRE Le fortune, la vita e l'esser mio
in eterno obligate.

ROMILDA Ite, non vi fermate,
che non venisse il re,
se non quanto mi dite

1270 AMASTRE perché ardiste di lui sturbar le voglie?
Perché so ch'ei vi sforza e so ch'Amore
di fiamme più gradite
v'accende il sen.

ROMILDA Partite. *«Amastre entra.»*

1275 E pur è ver che chi mi segue i' fuggo,
per chi mi fugge i' moro.
Tradita sono, e 'l traditor adoro.

1280 Amante non è
chi cede al furor
d'irata Fortuna.
Tutto quel che Pluto aduna
più perfido rigor
non vince il mio core,
non turba mia fé.

1285 Chi teme il dolore
amante non è.

1290 Ardito nocchier
sa vincer del mar
l'ondose procelle.
Quante può serpi rubelle
Tesifone vibrar
quest'alma sostiene
costante in sua fé.
Chi teme le pene
amante non è.

SCENA SEDICESIMA

CLITO, ELVIRO.

1295 CLITO T'accolsi meco in nave e ti salvai
da l'impeto de' flutti.
Ora lieti cantiamo.
Che canteremo?

ELVIRO Sai
CLITO la canzonetta de la donna avara?

1300 ELVIRO La so.
CLITO Cantiamla dunque,
e così lieto passaremo il dì.
ELVIRO Cantiamo sì, sì.

a due

1305 A labbra di rose,
a guance vezzose
riguardo non ho.
Amanti, vi dirò
sensi liberi e chiari:

1310 se voi volete baci, io vuo' danari.
 A chioma pomposa
 di polve odorosa
 non pongo pensier.
 Chi dunque vuol goder
 questo precetto impari:
 se voi volete baci, io vuo' danari.

SCENA DICIASSETTESIMA

PERIARCO, ARISTONE.

1315 PERIARCO Beato chi può
 lontan da le corti
 goder quelle sorti
 ch'il Ciel li donò.
 1320 Cercando si va
 i fior tra le spine,
 e intanto di brine
 ci sparge l'età.

ARISTONE Lo sguardo lagrimoso,
 1325 il debil fianco annoso
 dove rivolgo più?
 Amastre, ove sei tu?
 PERIARCO Chi favella d'Amastre? Egli mi sembra...
 Sì, ch'è desso: Aristone?
 ARISTONE E chi mi chiama? (O dio!
 1330 Che impaccio! Fingerò.)
 PERIARCO Dove n'andate?
 ARISTONE Signor, a chi parlate?
 PERIARCO Mi conoscete?
 ARISTONE No, Signor.
 PERIARCO Io sono
 Periarco di Susa, amico vostro;
 vengo d'Ottane, genitor d'Amastre,
 1335 ambasciator a Xerse.
 ARISTONE Amastre, Susa, Periarco, Ottane:
 nomi non conosciuti,
 come nuovi li sento,
 né voi certo più viddi. (Oh quant'io mento!)
 1340 PERIARCO Non sete voi balio d'Amastre?
 ARISTONE Errate.
 Mi prendete in iscambio.
 PERIARCO Voi non sete Ariston?
 ARISTONE Ch'io sappia no.
 PERIARCO Eh sete desso e mi burlate.
 ARISTONE A fé
 rider mi fate. Addio.
 1345 PERIARCO Ascoltatemi un poco.
 ARISTONE Eh voi prendete a gioco
 farmi perder il tempo. (Ahimè respiro.)
 PERIARCO (Resto in dubbio se sogno o se deliro.)

SCENA DICIOTTESIMA

AMASTRE, ARISTONE, PERIARCO.

AMASTRE Pur ti trovo, Ariston.
ARISTONE Di qui partiamo.
1350 PERIARCO (Chi gli parla?)
AMASTRE Perché?
ARISTONE Siam rovinati, ahimè! *«Sottovoce.»*
PERIARCO (Che miro? Amastre è questa.)
ARISTONE Vi dirò.
AMASTRE Dimmi adesso.
PERIARCO (Mente l'abito e 'l sesso?)
ARISTONE Oh dio venite. *«Sottovoce.»*
1355 PERIARCO V'inchino, principessa.
ARISTONE Or non m'udite? *«Sottovoce.»*
AMASTRE (Che veggio ahimè!)
ARISTONE Negate! *«Sottovoce.»*
PERIARCO Deh principessa, qual avversa sorte
vi cinge estrano arnese? Eccomi pronto,
se fa d'uopo a la morte.
1360 AMASTRE Io donna? io prencipessa?
ARISTONE Oh questa è bella.
PERIARCO Deh riverita Amastre,
meco non simulate.
AMASTRE Qual è 'l mio nome?
PERIARCO Amastre.
AMASTRE Eh delirate.
PERIARCO Tutto m'onora ciò che dite. Io vengo
1365 ambasciator d'Ottane
ad offerir le vostre nozze a Xerse.
AMASTRE Xerse vuol altra sposa.
ARISTONE Andiamo, prencipessa. (Ahimè che dissi!)
PERIARCO O pur diceste il vero.
ARISTONE Ah, ah, ch'io scherzo
1370 con il vostro pensiero. *«Amastre ed Aristone
entran.»*
PERIARCO Sogno? veglio? che fo?
vaneggio, sì o no?

SCENA DICIANNOVESIMA

XERSE, PERIARCO.

XERSE Quante son d'amor le pene
1375 il mio cor omai lo sa;
di Cocito fra l'arene
duol più fiero non si dà.
PERIARCO Ecco Xerse. De' Persi alto monarca,
v'inchina il re di Susa e vi desia
1380 dal Ciel salute e questo
real foglio v'invia.

XERSE
 Le sue memorie
 a noi son care e liete;
 il foglio è di credenza:
 l'ambasciata esponete.

1385 PERIARCO
 Egli da l'armi vostre
 riconosce gl'allori
 che riportò de' Mori, ed immortali
 ed obblighi e memorie
 ne registra nel core e negl'annali.

XERSE
 Molto dobbiamo a queste
 dimostranze cortesi.

1390 PERIARCO
 Altre maggiori
 a loco più secreto
 ne rimetto e riserbo.

XERSE
 Io sarò pronto
 sempre ad udir. Ditemi intanto: Amastre,
 la vostra prencipessa, ov'è? che fa?

1395 PERIARCO
 (Oh dio, che deggio dir? Forse lo sa.
 No, che saper nol de'.)
 Dite, che fa? dov'è?

XERSE
 (Io fingerò.) Signor, duolo improvviso
 il cor m'assale, e sento
 quasi svenirmi.

1400 PERIARCO
 Entriam, nulla temete:
 da dotta man celere aita avrete.

SCENA VENTESIMA

ROMILDA, EUMENE,
Coro di soldati che combattono.

ROMILDA
 La Fortuna è variabile,
 incostante il Dio d'amor,
 questo cangia suo tenor,
 quella è più de l'onda instabile;
 sol costante ne' miei guai
 né Fortuna né Amor si cangia mai.

1405

1410 I pianeti in ciel si girano,
 astro alcun fermo non sta:
 ostinata ferità
 l'altrui stelle ognor non spirano;
 solo ferme ne' miei guai
 né le stelle né 'l ciel si cangian mai.

1415 Oh sete qui? Direte a Xerse, Eumene,
 che a un re non si conviene
 l'insidiar donzelle.

EUMENE
 Spesso chi dice 'l ver perde l'amico.

ROMILDA
 Ditegli ch'io lo dico.

EUMENE
 Chi presume dar legge a un cor amante
 potrà tener a fren l'aura volante.

1420

«Si avvede di Eumene.»

«Entra.»

Mai ricetta

nel mio petto
al tuo strale, Amor, darò;
da' bei sguardi
1425 vibra dardi
quanto sai: non amerò.
A faville
di pupille
1430 il mio cor non arderà;
a fierezza
di bellezza
l'occhio mio non piangerà.

Ma già di Marte agl'essercizi pronte
vedo venir le schiere.
1435 Mi ritiro a vedere.

Qui segue combattimento.

Arrestatevi, o prodi,
o valorosi, o forti.
Con prospere sorti
1440 pugnando così,
nel giro d'un dì,
de l'armi nimiche
d'Atene colà
vittoria s'avrà.

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

Giardino.

ROMILDA, ARSAMENE, ELVIRO.

ROMILDA
1445 Non mi dir che ti distruggi
in acerba servitù,
ché non voglio udirti più.
Già t'ho detto: "Fuggi, fuggi,
non amar chi non ha fé";
1450 ostinato mio cor, non dir di me.
Non mi dir ch'è gran durezza
adorar chi ti tradì:
tu sei quel che vuoi così.
Già t'ho detto: "Spezza, spezza
1455 le catene e sciogli il piè";
ostinato mio cor, non dir di me.

ARSAMENE Lasciami.
ELVIRO Verrà Xerse.
ARSAMENE Io non ci penso.
ELVIRO Saremo carcerati,
cercate il precipizio.
ARSAMENE Uso de' disperati.
1460 ROMILDA Che rumore? Chi sete?
ARSAMENE Chi son? chi son? Strana richiesta! Io sono...

ROMILDA
 ARSAMENE
 1465
 Troppo lo so, fermate.
 Nol sapete, ascoltate.
 Son un scoglio di fé, da l'onda insana
 de la perfidia vostra
 agitato, percosso, un'elce annosa
 lacera e dissipata
 dagl'aquilon malvaggi
 de la vostra fierezza.

ROMILDA
 1470
 Oh dio, tacete.
 Ascoltate chi sete.
 Un angue sete, un aspe,
 una fera, una furia,
 un traditor ribelle.

1475
 Per pena Amor, non per pietà, le stelle
 tardano a fulminarvi.
 Parto, ché più non posso
 sostener di mirarvi.
 Ite, ch'il re v'aspetta.

ARSAMENE
 ROMILDA
 1480
 Ite pur voi,
 che v'aspetta Adelanta.
 Che Adelanta? Infedele!
 Che re? Tigre crudele!
 ARSAMENE
 ROMILDA
 Eh non fingete: so che al re scriveste.
 Io scrissi? Oh dispietato!
 Ad Adelanta voi scriveste, ingrato.

1485
 ARSAMENE
 ROMILDA
 ARSAMENE
 ROMILDA
 ARSAMENE
 Elviro il sa.
 Adelanta il dirà.
 Che potrà dir?
 Che scritto a Xerse avete,
 che sposa omai li sete.

1490
 ROMILDA
 ARSAMENE
 ROMILDA
 V'ingannate, Arsamene.
 Elviro è qui.
 Ecco, Adelanta viene.

SCENA SECONDA

ADELANTA, ROMILDA, ARSAMENE, ELVIRO.

ADELANTA
 ROMILDA
 ADELANTA
 1495
 ROMILDA
 ARSAMENE
 ELVIRO
 ARSAMENE
 ELVIRO
 ARSAMENE
 ELVIRO
 ROMILDA
 (Ahi, scoperto è l'inganno!)
 Opportuna giungete.
 Io torno a dietro,
 se voi v'ingelosite.
 Ah perfida! venite. Elviro!
 Elviro!
 Signor?
 Vien qui, rispondi.
 A chi?
 A Romilda.
 Son bandito.
 Egli sfugge
 d'offendervi col vero.

ARSAMENE Olà, ti dico:
ubbidisci.

ELVIRO Ubbidisco.
ROMILDA Che ti disse Adelanta allor ch'il foglio
1500 d'Arsamene li desti?
ELVIRO Signor, deh fate che lo chieda a lei, *«Ad Arsamene.»*
ch'io parlar non vorrei.
ROMILDA Ditegli, ch'ei dirà ciò che volete. *«Ad Arsamene.»*
ARSAMENE Parla, e vanne colà. *«A Elviro.»*
1505 ELVIRO (O me infelice poi, s'il re lo sa.)
Signora, dite voi: che mi diceste?
ADELANTA Che Romilda ama il re.
ARSAMENE E che volete più?
ROMILDA Dunque ingannate?
ADELANTA Piano, non v'adirate; udite pria.
1510 Elviro con un foglio
d'Arsamene venia,
io per recarlo a voi
lo presi, e perché il servo
ostinato partir non si volea
1515 se voi pria non vedea,
acciò non visto ritogliesse il piè,
finsi che foste voi scrivendo al re.
ROMILDA Zelo troppo affettato.
ELVIRO Io non li ho già parlato.
1520 ADELANTA Xerse mi sopraggiunse e de la carta
i trattati mi chiese; io, per oppormi
a motivi di sdegno,
finsi a me scritto il foglio e d'Arsamene
amata mi chiamai:
1525 questo titolo solo, infruttüoso,
per giovarvi usurpai.
ROMILDA Fate quanto sapete:
Arsamene il mio ben non mi torrete.
ADELANTA (Sentenza iniqua e rial!)
1530 ARSAMENE Or che dite, Romilda?
ROMILDA Or che dite, Arsamene?
ARSAMENE Che v'amo.
ROMILDA Che v'adoro.
ARSAMENE Che sol vivo per voi.
ROMILDA Che per voi moro.

1535 <ROMILDA e ARSAMENE> *a due* M'amerete?
V'amerò sempre, sì, sì.
ARSAMENE, Per viver felice mi basta così.
ROMILDA *a tre* Per viver beata mi basta così.
ADELANTA (Per viver dannata mi basta così.)

1540 ROMILDA, ARSAMENE Se pietose mi girate,
pupille adorate,
il vostro splendor,
di sorti adirate
non temo il furor.

1545 Ad essermi benigne, o luci belle,
da' vostri raggi impareran le stelle.

«ROMILDA e ARSAMENE» *a due* M'amerete?
V'amerò sempre, sì, sì.
ARSAMENE, Per viver felice mi basta così.
ROMILDA *a tre* Per viver beata mi basta così.
1550 ADELANTA (Per viver dannata mi basta così.)

ROMILDA Ecco in segno di fé la destra amica.
Adelanta, mirate.

ADELANTA Ecco Xerse; che fate? *«Sottovoce ad Arsamene e Romilda.»*
ROMILDA Oh che sciagura!
ARSAMENE Oh disturbo!
ADELANTA (Oh ventura!)

1555 ELVIRO Signor, v'aspetterò fuor de le mura. *«Sottovoce ad Arsamene.»*
ROMILDA (Nascondetevi.) *«Ad Arsamene.»*
ADELANTA (Anch'io m'asconderò.)
ROMILDA (Fermatevi, non vo'.) *«Ad Adelanta.»*
ARSAMENE (Siate fida, avvertite.) *«A Romilda.»*
ROMILDA (Se qualche fera vien, voi non uscite.) *«Ad Arsamene.»*

SCENA TERZA

XERSE, ROMILDA, ADELANTA,
ARSAMENE *nascosto.*

1560 XERSE Romilda, che vi mosse
a dar la libertade a quel guerriero
ch'io volea prigioniero?

ROMILDA Il suo valor, che con un ferro solo
ribattea mille colpi.

1565 XERSE A voi, ch'avete
merto d'incatenar lo stesso Xerse,
non so disdir che poi
scioglier potiate i prigionieri suoi.
Già sete mia regina.

1570 ROMILDA Signor, volo tropp'alto
è infallibil ruina.

XERSE Deh non negate più;
sì dura crudeltà
è vizio non virtù.
Deh non negate più.

1575 ROMILDA Negherò sempre
ciò ch'affermar non mi concede il Fato.

XERSE Uso d'ogni ostinato,
scusarsi col Destin. Lacera e svelta
dagl'Austri furiosi alfin si vede
quercia ch'a l'aure molli
1580 non si piega, non cede.
Intendete, Romilda?

ROMILDA Ah troppo intesi!

XERSE Non partirò se pria... Basta. Che dite?
 ROMILDA Che del mio genitor vi vuol l'assenso.
 XERSE E poi, che dubbio v'è?
 1585 ROMILDA Ubbidirò il mio re.
 XERSE Vado a chiederlo; intanto
 mi stillo in gioia. *«Entra Xerse.»*
 ROMILDA (Ed io mi struggo in pianto.)

SCENA QUARTA

ARSAMENE, ROMILDA, ADELANTA *«e damigello.»*

ARSAMENE Ubbidirò 'l mio re?
 1590 Così dite Romilda? E che non dite:
 son sposa d'Arsamene? Empia, v'intendo:
 il fulgido tesoro de l'aureo serto
 e v'abbaglia e vi compra; or dite, ingrata,
 che del Tanai lontan l'onda gelata
 1595 a ber io vada, onde s'ammorzi il mio
 foco sprezzato: sù, ditelo, ahimè,
 presto, ubbidite il re.
 ROMILDA Ahi chi toglie a' miei lumi
 del sole i raggi d'oro?
 Ahimè cado, ahimè moro.
 1600 ARSAMENE Sostenetela. *«Ad Adelanta e alle damigelle.»*
 ADELANTA Oh dèi, m'intenerisco.
 ARSAMENE Come l'anguè del Nilo
 si duole, or che m'ha ucciso,
 Romilda.
 ROMILDA Fermatevi,
 1605 non mi toccate! Xerse
 sovvenirmi dovrà,
 quando m'ucciderà.
 ARSAMENE Tanto m'odiate?
 ROMILDA Tanto v'adoro: addio, vi lascio.
 ARSAMENE Addio,
 vi fuggo.
 ROMILDA Dove andate?
 ARSAMENE Dove vuol fiera sorte.
 1610 E voi dove?
 ROMILDA A la morte.
 ARSAMENE Eh dite al trono
 che promesso vi fu.
 ROMILDA Vi lascio, addio, non mi vedrete più.
 ARSAMENE Ne' mostri della Libia,
 1615 ne le fere d'Ircania,
 vostre immagini vere,
 ben vi potrò vedere. *«Entra.»*
 ADELANTA Arsamene, Arsamene! Io posso darvi
 un'anima costante, un cor fedele.
 Non mi sente, il crudele.
 1620 Dammi, Amor, la libertà

ché non voglio più languir
per tirannica beltà
che non ha de' miei sospir
una stilla di pietà.
1625 Dammi, Amor, la libertà.
Se dai ceppi uscir potrà
questo cor che preso fu,
ad amar non tornerà,
ché la prima servitù
1630 ebbe troppa crudeltà.
Dammi, Amor, la libertà.

SCENA QUINTA

PERIARCO, EUMENE.

PERIARCO Pur conosco Ariston, conosco Amastre,
e pur ambi li viddi,
1635 o vederli mi parve,
se di spettri o di larve
non mi scherne o delude ombra apparente
o mi tradiscon gl'occhi,
o d'espreso delirio è rea la mente.
EUMENE Quel ch'il re vuole è legge,
1640 e quel ch'è legge è giusto.
PERIARCO Ove, Signore,
con quest'alto diadema?
EUMENE A Romilda, che Xerse oggi destina
de la Persia regina.
PERIARCO (Cieli, che sento mai!) Xerse dov'è?
1645 EUMENE Quand'il lasciai fuor de la regia uscia.
PERIARCO Deggio parlarli pria. *«Entra.»*
EUMENE La figlia del suo re
forse offerir in moglie a Xerse brama.
Ma Xerse più non l'ama,
1650 e s'un tempo l'amò,
incostante di fé, pensier mutò.
Sete pazze a innamorarvi,
miserelle,
1655 donne belle:
tocca a l'uomo l'adorarvi.
Sete pazze a innamorarvi.
Voi perdete del decoro
se cercate,
se pregate:
1660 a noi tocca supplicarvi.
Sete pazze a innamorarvi.

SCENA SESTA

XERSE, ARIODATE.

XERSE
 Come già v'accennammo,
 sposo del nostro sangue, a piacer vostro,
 destiniamo a Romilda.

1665 ARIODATE Il grado umile
 de l'esser mio vostra bontade eccede.

XERSE
 Così da noi richiede
 il vostro merito e 'l valor vostro. Or dite:
 l'approvate? assentite?

ARIODATE
 Brama solo ubbidirvi.

1670 XERSE Udite dunque.
 Verrà tra poco ne le vostre stanze
 persona eguale a noi, del nostro sangue.
 Fate che vostra figlia
 per suo sposo l'accetti.

ARIODATE È poco un core
 di tante grazie a l'immortal onore.
 Chi sarà?

1675 XERSE Lo saprete.
 ARIODATE Del vostro sangue?
 XERSE Sì.
 ARIODATE Conosciuto da me?
 XERSE Quanto ch'è Xerse.
 ARIODATE Simile a voi?
 XERSE Vedrete. *«Entra.»*
 ARIODATE Egual a Xerse? del suo regio sangue?
 conosciuto da me?
 1680 Arsamene, Arsamene, altri non è.

O me lieto, o me beato!
 Quante aduna
 la Fortuna
 1685 liete sorti a un fortunato!

SCENA SETTIMA

Villaggio delizioso dietro le mura de la città.
 EUMENE, ROMILDA, CLITO.

EUMENE
 Di donar i serti già
 la Fortuna si stancò,
 e 'l bambin che nudo va
 in suo luoco delegò.

1690 Ma v'è poca varietà
 che da un cieco a l'altro va.
 Fu beata quell'età
 ch'a virtù li dispensò;
 Sorte poi rapiti gl'ha,
 1695 oggi Amor se li usurpò.
 Ma v'è poca varietà
 che da un cieco a l'altro va.

Ecco la favorita. A voi, Signora,
 Xerse invia questo dono.

ROMILDA A me?
 EUMENE A voi.
 1700 ROMILDA Di Persia la corona?
 EUMENE E questa e 'l regno e 'l proprio cor vi dona.
 ROMILDA (Ahimè, che deggio far?) Prendila, Clito.
 Dite al mio re... (Cieli, Fortuna, Amore,
 1705 consigliatemi voi.) Ditegli... oh dio!
 Dite...
 EUMENE Che gli dirò?
 ROMILDA Ditegli che... che poi gli parlerò.
 Che chiedete da me, fasce reali?
 ch'io ribelli mia fede?
 1710 ch'io tradisca Arsamene? Ah v'ingannate;
 v'adoro e vi rinunzio,
 vi bacio e vi rifiuto: andate, andate.
 Ma che? Vorrò più tosto
 che sciogliermi dal cor nodi servili
 trarmi di capo le corone? E vili
 1715 e sconsigliati son questi pensieri.
 Dir insidie agl'imperi?
 Chiamar frode ai diademi?
 Che? deliro? son stolta?
 Eh finite una volta.
 1720 CLITO Candidi invogli, preziosi lini,
 ROMILDA è viltà non gradirvi,
 sprezzarvi è fellonia: su questi crini
 per trionfo v'inalzo. E che trionfo?
 1725 D'infedeltà? di tradimento? Clito,
 scòstati, che non voglio esser regnante:
 mi basta esser amante.
 Ecco sen viene il re.
 CLITO Pàrtiti.
 ROMILDA È ora, a fé.
 EUMENE *«Parte Eumene.»*

SCENA OTTAVA

XERSE, ROMILDA.

1730 XERSE Mia Regina! mia sposa!
 ROMILDA Che dite, ahimè! Così non mi chiamate!
 XERSE Perché?
 ROMILDA Perché oscurate
 il decoro real.
 XERSE Come?
 ROMILDA Sentite.
 XERSE Che sarà? Tosto dite.
 ROMILDA Arsamene mi amò.
 XERSE Principio infausto!
 1735 ROMILDA Fu modesto e fedel, forse tra quanti.
 XERSE Bene, passate avanti.
 ROMILDA Scoprirsi a pena ardi,
 tacito m'adorò, muto servì.

1740 XERSE Che maniere! Vedete.
ROMILDA Romilda, m'uccidete.
Alfine ardito...
M'arrossisco, Signor, non lo dirò:
parto e lo scriverò.

XERSE No, no, seguite,
ch'aspettar non poss'io.
ROMILDA Non so se ardir o se fortuna fu.
1745 XERSE Ah ch'io non posso più.
ROMILDA Le sue labbra accostò...
XERSE Dove?
ROMILDA A le mie, e, e...
XERSE E vi baciò?
ROMILDA A punto.
XERSE Ah ben m'avveggiò
che per fuggir le nozze mie mentite.
1750 Ma siasi o no, l'aver sue colpe udite
m'obliga a castigarle. Olà, veloci
Arsamene seguite e l'uccidete.
Vedova di quel bacio,
sposa poi mi sarete. *«Entra.»*

1755 ROMILDA Fermate, oh dio! Mio re, mio sposo, sì;
ciò che volete, bene,
ma non mora Arsamene. Ah parlo invano
al fugace inumano.

1760 Che barbara pietà!
Per dar vita ad altrui darli la morte!
O mia perfida sorte!
Che m'insegnasti mai, Cielo inclemente?
Dar colpa a un innocente
di falsa reità?

1765 Che barbara pietà!
Che misero destin!
Per mantenermi a la mia vita in dono
omicida gli sono.
Sicaria fedeltade, amor spietato!

1770 Affetto scelerato,
pietosa crudeltà!
Che barbara pietà!

SCENA NONA

AMASTRE, ROMILDA, CLITO.

AMASTRE Questo foglio a l'iniquo invierò,
e se poi mi disprezza, a morte andrò.
1775 ROMILDA (Romilda, il Ciel questo guerriero invia.)
Se cortese, se pia
nutrite alma nel sen, guerrier gentile,
le mie preghiere udite.

AMASTRE A me dovete
porger leggi e non preghi; ho ben memoria

1780 ch'oggi toglieste il mio infelice piè
dai ceppi di quell'empio
ingratissimo re.

ROMILDA Ingratissimo a punto: egli comanda
ch'Arsamene s'uccida. Oh dio, vi prego,
1785 cercatelo, avvisatelo: d'alcuno
di corte non m'affido.

AMASTRE Al re crudele
fate recar questo mio foglio, ed io
nulla a servirvi tarderò.

ROMILDA Tu, Clito,
a Xerse lo darai.

CLITO Ubbidirò. *«Si avvia.»*

1790 ROMILDA Ite dunque cortese.
AMASTRE Io vado.
ROMILDA Il core
con la speme lusinga il rio timore.

SCENA DECIMA

CLITO, ELVIRO.

CLITO Lasciami andar a Xerse.
ELVIRO Eh vieni un poco,
vedi quanti monili e quante d'oro
preziosissime masse.

CLITO Il re di tutto
1795 gli fece inutil dono.
ELVIRO Cielì, perché ancor io
un platano non sono?

1800 Quanti son ch'adesso dicono
tra sé stessi dentro 'l cor:
"Oh «che» s'io trovassi un arbore
che facesse frutta d'or,
pur farei,
pur direi..."
1805 e 'l pensier s'aggira e varia,
quanti fan castelli in aria.
Quell'amante a la bellissima
vaga sua lo vorria dar,
quel ch'inclina a l'arte chimica
lo farebbe in fumo andar;
1810 quanti strani
sensi umani
il pensiero aggira e varia,
quanti fan castelli in aria.

CLITO Senti, Eviro, vogliamo
1815 coglier di quelle frutta?
ELVIRO A fé, potiamo,
pria che ci sturbi alcun; facciasi presto.
Vedesti?

	CLITO	Che?
	ELVIRO	Due mori.
	CLITO	Io nulla vidi.
	ELVIRO	No? M'eran parsi invero: io son pur timoroso.
1820	CLITO	Ahimè, ahimè.
	ELVIRO	E che cos'hai?
	CLITO	Mi parve di veder i due mori. Me li hai posti in pensiero.
	ELVIRO	Ahimè.
	CLITO	Ahimè.
	ELVIRO	Uh son diavoli a fé.
1825	CLITO	O me infelice, e dove mi guidate?
	ELVIRO	Uh, uh, non mi toccate. Via, che mi tingerete.
	CLITO	Aiuto, aiuto!
	ELVIRO	Che mi portate a Pluto?

SCENA UNDICESIMA

Stanze reali del palazzo d'Ariodate.
AMASTRE, *indi* ARSAMENE.

1830	AMASTRE	Va', speranza, vanne, va', non mi dir che soffrir io debba più; chi ribelle un giorno fu più fedel non diverrà. Va', speranza, vanne, va'.
1835		No, mio cor, non creder più; s'il crudel infedel m'abbandonò, a quel nodo che spezzò prigionier più non verrà. Va', speranza <i>ecc.</i>
1840		Ma qui giunge Arsamene. Signor, contro di voi brandi omicidi suscita Xerse, e insidia i vostri passi comandata la morte; or voi fuggite, non tentate la sorte: ve ne avvisa Romilda.
1845	ARSAMENE	Romilda? quell'ingrata?
	AMASTRE	Altro non so.
	ARSAMENE	E di me pensa ancora, Romilda che m'inganna?

SCENA DODICESIMA

ROMILDA, ARSAMENE.

ROMILDA	Romilda, che v'adora,
---------	-----------------------

1850 ARSAMENE di voi pensa ad ogn'ora.
ROMILDA Pensa, ma di tradirmi.
ARSAMENE D'amarvi.
ROMILDA Di schernirmi.
ARSAMENE Di salvarvi da l'ire.
1855 ROMILDA Di Xerse, è ver? So che così direte
ARSAMENE per spronarmi a partire.
ROMILDA E non credete?
ARSAMENE Voglio,
voglio a vostro dispetto, allor che a Xerse
giungerete la destra, ivi trovarmi,
uccidermi, svenarmi.
1860 ROMILDA Oh dio! Xerse! Sentite: ...
ARSAMENE So che sempre mentite.
M'avrete ognor squalido spettro intorno,
individuo sanguigno e nudo teschio;
vi scuoterò da' sonni ombra insepolta
con flagel di ceraste.
1865 ROMILDA A l'ombre de la notte, ai rai del giorno,
ARSAMENE m'avrete ognor squalido spettro intorno.
ROMILDA Deh ascoltate.
ARSAMENE Tacete.
ROMILDA Ahi che martire!
Giunge il mio genitor; vado a morire.

SCENA TREDICESIMA

ARIODATE, ROMILDA, ARSAMENE.

1870 <ARSAMENE> Ecco lo sposo. A fé, m'apposi al vero.
ROMILDA Romilda, non partite.
ARIODATE E che sarà?
ARSAMENE A colmarmi di grazie,
Signor, so che venite; ad alta sfera
così di sollevar piccioli augelli
1875 ARSAMENE usa l'aquila altèra.
ARIODATE Or che mi dite?
ARSAMENE Che vi do Romilda
ARIODATE per serva umile e sposa,
come m'impose il re.
ARSAMENE Il re?
ARIODATE S'io ben l'intesi.
ROMILDA Oh Ciel, ch'ascolto!
1880 ARIODATE Non sete voi cui piace
d'accettarla in consorte?
ARSAMENE Altra non amo.
ARIODATE E perciò qui veniste?
ARSAMENE Altra non bramo.
ARIODATE Dunque non erro.
ROMILDA Attenta ascolto, e a pena
a ciò che sento i' credo.
1885 ARIODATE Romilda, acconsentite?

ROMILDA Altro non chiedo.
 ARIODATE Sete pur voi, Signore,
 che Romilda bramate?
 ARSAMENE Ella è 'l mio core.
 ARIODATE Stringete omai le destre, e a vostre gioie
 Atropo sia che fili
 1890 in lungo stame d'or giorni senili.
 ARSAMENE O diletti improvisi!
 ROMILDA O gioie inaspettate!
 ARIODATE O Cieli amici!
a tre O fortune beate! O noi felici!
 ARIODATE Restate, i' vado a render grazie a Xerse,
 1895 ch'il mio destin di regia luce asperse. «Entra.»
 ARSAMENE Stupido resto che le nostre nozze
 Xerse comandi.
 ROMILDA E che, deposte l'ire,
 lasciarmi si contenti.
 ARSAMENE La ragion l'avrà mosso.
 1900 ROMILDA L'avran mosso i miei pianti.
 ARSAMENE E i miei tormenti.
 Ch'io vada a ringraziarlo ei si conviene.
 Parto mio cor, mio bene.
 ROMILDA Anch'io verrò tra poco,
 mia speranza, mio foco.
 1905 ARSAMENE Resta il cor, parte il piè.
 ROMILDA Viene il cor, resta il piè.
a due Sol in te vivo son io.
 ARSAMENE Resta, o vita.
 ROMILDA Va', cor mio.

SCENA QUATTORDICESIMA

ARISTONE.

1910 ARISTONE Colà sul lito, ove m'impose Amastre,
 finora attesi invano.
 Che sarà mai? Quai pene
 oggi provar mi tocca!
 Quanti gelida tema
 strali di ghiaccio al dubbio il cor mi scocca!
 1915 La donna caduta
 in lacci d'amore
 di senno è perduta,
 se priva di core.
 1920 E perché spesso amor pazzia diviene,
 Amor per i suoi pazzi ha le catene.
 Né legge né freno
 ha femina amante,
 ma chiude nel seno
 un cor delirante.
 1925 E perché son pazzie d'amor le pene,
 Amor per i suoi ecc.

SCENA QUINDICESIMA

PERIARCO, XERSE.

PERIARCO Dunque fate rifiuto
de le nozze d'Amastre, e non vi cale
d'un diadema reale?
1930 XERSE Non è rifiuto, è sorte
che lo divieta.
PERIARCO Inclina
ma non sforza il Destino.
XERSE Sforza il Nume bambino.
1935 Riportate ad Ottane
ch'a noi sposa è Romilda, e che non siamo
in grazia a la Fortuna
quant'ei mostra pensarsi; avremo sempre
di sue cortesi offerte
memorie al cor immobilmente inserte.
1940 PERIARCO Ed è fermo così?
XERSE Non può mutarsi
ciò ch'il Fato ordinò.
PERIARCO Parto e riferirò.

SCENA SEDICESIMA

XERSE, ARIODATE.

XERSE Sen viene Ariodate. È tempo ormai
1945 di scoprir che son io
che Romilda desio.
Eccomi, Ariodate.
ARIODATE Invitto Sire,
v'inchino riverente.
XERSE Or che vi sembra?
Lo sposo è qual vi dissi?
ARIODATE Il mio desire
giamai tanto salì.
XERSE Sete contento?
1950 ARIODATE Son beato.
XERSE Romilda?
ne sarà sodisfatta?
ARIODATE Anzi felice.
XERSE Ma perché omai non viene?
ARIODATE Or or verrà.
XERSE Dov'è?
ARIODATE Con Arsamene.
XERSE Che?
ARIODATE Con lo sposo.
XERSE Come?
1955 ARIODATE Con lo sposo, Signor.
XERSE Che sposo? Ahimè!

ARIODATE
 XERSE
 ARIODATE
 XERSE
 ARIODATE
 XERSE
 1960
 ARIODATE
 XERSE
 ARIODATE
 XERSE
 1964 *bis*
 1965 ARIODATE
 XERSE
 ARIODATE
 XERSE
 1970
 ARIODATE
 XERSE
 ARIODATE
 XERSE
 1975
 CLITO
 XERSE
 CLITO
 XERSE
 CLITO
 XERSE
 1979 *bis*
 1980
 ARIODATE
 XERSE
 1985 «LETTERA»
 XERSE
 «LETTERA»
 XERSE
 ARIODATE

Come imponeste.
 Io? che v'imposi? che?
 Eguale a voi, del vostro sangue, e venne
 in queste stanze.
 E tanto ardi?
 Credei...
 Non più: v'intendo. E del divieto mio
 nulla curò?
 Signore.
 E sono sposi?
 Sono.
 Ah traditore!
 Empio, perfido, indegno
 di quell'aure che spiri,
 di quel cielo che miri.
 Mio re!
 Che re, se m'hai tradito,
 che re, se m'hai schernito?
 Uccidetemi.
 Il ferro
 avvilirei. Romilda, tu, Arsamene,
 tutti morrete, e perché resti insieme
 sazia del mio destin la ferità,
 anco Xerse morrà.

SCENA DICIASSETTESIMA

CLITO, XERSE, ARIODATE.

Ecco il misero Clito,
 rifiuto degli spirti, e de l'inferno
 avanzo non gradito.
 Ecco de l'empia
 il paggio. Che riporti?
 Questo foglio, Signor.
 A me l'invia?
 A voi.
 Che pensi, o ria,
 con magiche figure e inchiostri indegni
 incantar i miei sdegni? "Al re di Persia."
 Che re?
 Re sono, e mi dileggi?
 Leggi, barbaro, leggi.
 Oh dèi, perché non moro!
 "Ingratissimo amante."
 legge.
 Ingrato anco mi chiama?
 "Venni per esser vostra."
 E altrui si sposa!
 "Trovai che mi sprezzate."
 E di beffarmi
 anco ardisce? ancor osa?
 Oh note scelerate!

	«LETTERA»	“Parto.”	
	XERSE	Ti seguirò fin ch’io ti sveni.	
1990	CLITO	(Egli è sdegnato. Io vo partir a fé.)	«Entra.»
	«LETTERA»	“Punirà giusto Ciel le vostre colpe.”	
	XERSE	Colpe d’averti amato.	
	«LETTERA»	“Io piangerò finché l’estremo fiato	
		spiri infelice. Amastre.”	
1995	XERSE	Che?	
	ARIODATE	Non scrive Romilda.	
		Sire, per grave duol non m’avvisai	
		del carattere ignoto.	
	XERSE	Porgimi il foglio, indegno.	
		“Amastre”. Scrive Amastre?	
2000		Non restava altro tedio in tanto sdegno.	

SCENA DICIOTTESIMA

Reggia d’Abido.
ADELANTA.

	ADELANTA	Arsamene è già sposo. Amor, va’ in pace: non scherzerò più mai con la tua face.
2005		Più rigido che scoglio asprissimo, che gel durissimo, sarà ’l mio cor. Né frangere mia crudeltà pregar o piangere giamai potrà.
2010		Più fulgidi ch’il sol fiammeggino e più lampeggino rai di beltà.
2015		Risplendere potranno a fé, ma non accendere fiamma per me.

SCENA DICIANNOVESIMA

XERSE, *indò* ARSAMENE.

2020	XERSE	Lasciatemi morir, stelle spietate, che ’l mantenermi in vita è crudeltà. Anima disperata, rifiuto d’un’ingrata, privo d’ogni speranza e di pietà, al pianto moverò l’alme dannate. Lasciatemi <i>ecc.</i>
2025		Di vilipeso re pompe sprezzate, scetro e benda real non curo più;

2030 s'a comprarmi un affetto,
o mio scetro negletto,
bastevole non sei, ben vil sei tu.
Si da poco non son l'ombre gelate.
Lasciatemi *ecc.*

ARSAMENE Signor, grazie bastanti
non ha 'l mio cor.

2035 XERSE Inanti
osi ancora venirmi?

ARSAMENE Umile a ringraziarvi.

XERSE Empio, a schernirmi.

ARSAMENE Come, Signor?

XERSE Romilda pur m'hai tolta.

ARSAMENE L'ebbi da Ariodate, e pur mi disse
ch'era vostro comando.

2040 XERSE Empi pretesti.
Ei ti diè 'l ferro in man: tu m'uccidesti.

Prendi, va': quest'acciaro
nel seno a l'empia immergi,
poscia del sangue reo tinto mel rendi.

2045 ARSAMENE Prendi, barbaro, prendi.

Ch'io sveni colei
ch'in vita mi tiene?

2050 Pensieri sì rei
il cor non sostiene.

Col solo riflesso
a detti sì enormi,
pensiero, m'offendi.

XERSE Prendi, barbaro, prendi.

ARSAMENE Il cor, ch'è già fatto
de l'idolo mio

2055 un vivo ritratto,
svenar ben poss'io.

Or dammi quel ferro,
e quanto il tuo sdegno
sia perfido attendi.

2060 XERSE Prendi, barbaro, prendi.

SCENA VENTESIMA

AMASTRE, XERSE, ARSAMENE, ARISTONE,
PERIARCO, ROMILDA, ARIODATE, ADELANTA.

AMASTRE Datelo a me, Signore.

XERSE E chi sei tu,
ch'oggi sempre mi sturbi?

AMASTRE Uno che giunge
a vendetta opportuna.

ARSAMENE O strano evento!

2065 AMASTRE Volete che si sveni
un'alma che tradì

chi pur l'adora?
 XERSE Sì.
 AMASTRE Che si laceri un cor d'alpina selce,
 che chi l'amò schernì?
 Così volete?
 XERSE Sì.
 AMASTRE Te dunque, indegno,
 2070 mostro di tradimenti e d'empietà,
 Amastre ucciderà.
 ARSAMENE O strana sorte!
 XERSE Io resto muto.
 ARISTONE O Cieli,
 che veggio? che fai qui?
 2075 Signor, costui vaneggia, ed è ben spesso *«A Xerse.»*
 da deliri assalito.
 PERIARCO (Eccoli a fé: son dessi.)
 AMASTRE No, no, Aristone, ch'oggi mai finito
 è 'l tempo di mentire.
 PERIARCO (Io già non delirai.)
 2080 XERSE Uccidetemi, sì, che s'ho perduta
 Romilda, la mia vita,
 ben è ragion che sia
 questo del viver mio l'ultimo dì.
 Uccidetemi, sì.
 2085 AMASTRE Romilda è la tua vita?
 Con la figlia d'Ottane
 ch'allettasti al tuo amor? che per seguirti
 veste indecenti a sé spoglie virili,
 empio, parli così?
 2090 XERSE Uccidetemi, sì.
 AMASTRE No, no, morir degg'io. Tu vivi, iniquo,
 e per eccesso d'empietà inumana,
 se calpestasti la mia viva fede,
 con barbarie sacrilega ed infesta
 2095 il cadavere mio premi e calpesta.
 XERSE Ahi qual mi serpe in sen pietoso affetto!
 AMASTRE Così 'l Fato richiede
 che tu viva, ch' io mora,
 tu di perfidia esempio ed io di fede.
 2100 XERSE Fermate, ahimè, pentito son, v'adoro.
 Se v'uccidete, i' moro.
 AMASTRE Ritornate ad amarmi?
 XERSE Torno: ma so ch'indegno,
 2105 bella, son di perdono e di pietate;
 Amastre, vita, cor, idolo mio,
 ecco il seno, piagate.
 Io respiro.
 AMASTRE (Io stupisco.)
 PERIARCO (Io mi consolo.)
 ARISTONE (Io mi consolo.)
 AMASTRE Vada pur lungi, vada, irato ferro,
 2110 or che s'apre in quel core
 per me piaga d'amore.

	XERSE	O mia bella pietosa, vi sarò servo umile.	
	AMASTRE		Io fida sposa.
	XERSE	Voi ciò ch'ora vedete ad Ottane direte.	
2115	PERIARCO	Mi prostro a' vostri piedi. Nel conoscervi già non feci errore.	<i>«Ad Amastre ed Aristone.»</i>
	ARISTONE	Di finger ci insegnò zelo d'onore.	
	XERSE	Arsamene, Romilda, Ariodote, Amastre è questa, mio rinato foco, mia sposa, mia regina.	
2120	ARS., ROM., ARIOD.	Umile il cor l'adora e 'l piè l'inchina.	
	XERSE	Compatite i miei sdegni e i miei furori, e godete felici i vostri amori.	
	ADELANTA	Io che sorte non ho, celibe viverò.	
2125	«ARS., ROM., AMAS. XERSE» <i>a quattro</i>		Amante di me più lieto non è, non fu, non sarà.
2130			Delizie più care, più dolci contenti, o gioie più rare tra gl'astri lucenti non sono colà. Amante di me <i>ecc.</i>

NICOLÒ MINATO
Artemisia
(Venezia, Teatro SS. Gio. e Paolo, 1656)

ARTEMISIA. | DRAMA PER MUSICA | NEL TEATRO | A SS. GIO: E PAOLO | PER
L'ANNO MDCLVI. | Consacrato | alla Ser: Real Altezza | di | FERDINANDO CARLO |
ARCIDUCA D'AUSTRIA, &c. | IN VENETIA, MDCLVI. | Appresso Andrea Giuliani. | con
Licenza, e Privilegio.

Serenissima Reale Altezza.

Benché il finito non abbia con l'infinito imaginabile proporzione, poca polve, nondimeno, in angusto vetro rinchiusa, l'immensità del tempo figura. Così concedami V. Ser. Rea. Alte. che in questo debole tratto del mio ingegno le rappresenti l'infinità della mia profondissima riverenza. Arrise il gran Macedone all'offerta della dolcezza d'un favo di miele; V. Ser. Rea. Alte., che supera in tutto gl'Alessandri, saprà vincerli ancora nell'aggradire pur anco l'amarezza de' miei carmi; e se l'età prisca vantò un regnante che non sdegnò l'ossequio d'un sorso d'acqua, pregiati questo secolo d'un altro che, più benigno, non ricusa poche stille d'inchiostro. Sono così immense le grazie con le quali Essa glorificò la mia divozione, che non basta l'eccesso medesimo a misurarle; e questa, di permettermi il pubblicare al mondo la mia felicità d'esser Servo di V. Ser. Rea. Alte., è tale che stancherebbe le grazie d'un'intiera eternità. Prostro dunque con queste carte me stesso a' di Lei Sereniss. piedi, inanti a' quali getta la Fama stanca le trombe, e la Gloria trionfata gl'allori; e dichiarando quelli essere il centro di tutte le linee della mia riverenza, resto in eterno

Di V. Ser. Rea. Alte.

Hum. Dev. ed Oblig. Servo

Nicolò Minato.

Di Venezia, li 10 Gennaro, 1656.

LETTORE

Eccoti un aborto della mia penna, arrischiatasi di nuovo a servirti per l'aggradimento che del mio *Xerse* mostrasti. In quel drama ti recai qualche accidente tratto da famosissimo Autore ch'in altro idioma lo scrisse: in questo, tutto ciò ch'io t'apporto è di mia pura invenzione, onde tutta sarà mia delle debolezze la colpa, e tua del compatimento la gloria. Nello stile ho seguita la stessa maniera sopra la fede del tuo giudizio che me l'ha resa approvata; e però, lasciate le sublimità più erudite, altro non ho cercato che rappresentarti con naturalezza la proprietà degli affetti. Mi dichiaro però che più bramo che ne formi opinione vedendolo in scena, che leggendolo in fogli. Già stimo esserti palese che a tali componimenti non ho altro motivo che il mio capriccio, né altro scopo che il tuo diletto; se però ho dato nel bianco, gradisci, se mi sono allontanato, compatiscimi. Protesto aver usate le solite parole di Fato, Destino, Sorte e simili, per freggi della poesia, non per note della Fede che, per divina grazia, come cristiano, professo. Ricevi ciò che la mia debolezza può darti, e vivi felice.

ARGOMENTO

Di quello si ha dall'istoria.

Artemisia fu regina di Caria, consorte di Mausolo, re di quel regno. Doppo la di lui morte, rimasta in età giovanile ancora, tanto amò la di lui memoria che bevé le sue ceneri e fece fabricar il Mausoleo, annoverato poi tra le meraviglie dell'universo, a gloria del di lui nome. Doppo regnò ella gloriosamente: ebbe molte guerre e le sostenne con intrepidezza e valore. La sua metropoli fu Messi, città nella di cui piazza fu posto il Mausoleo.

Di quello che si finge.

Ora, seguendo i documenti del Maestro del tutto Aristotele, volendo, come egli insegna, fingere sopra l'istoria, per comporre il presente drama si è preso assunto di figurare le seconde nozze d'Artemisia, a fine di che si gettano li seguenti verisimili fondamenti.

Che Mausolo fosse stato ucciso a caso, in una giostra, da Meraspe, prencipe di Cappadocia, e che Artemisia avesse publicato un editto che chi gli avesse presentato prigioniero o morto Meraspe fosse padrone di disporre delle di lei nozze.

Che Meraspe, innamorato delle bellezze e virtù d'Artemisia, si fosse condotto come privato, con nome di Clitarco, a servire Artemisia, la quale l'avesse fatto suo paggio, e che di lui si fosse invaghita, ma che per il proprio decoro tenesse oculti i suoi affetti ad ognuno ed anco a lo stesso Clitarco.

Che, avendo ella una guerra con il re della Frigia che li aveva presa una città, ella per ricuperarla facesse preparamenti di guerra; e che Alindo, prencipe di Bitinia, fosse venuto in suo aiuto con molte genti e fosse fatto generale delle di lei armi, il quale di lei fosse innamorato ma non corrisposto, fingendo ella non voler amori nella corte.

Che si trovassero in quella corte Artemia prencipessa, dama della regina, e Ramiro, pur prencipe, al servizio della medesima; e che questi due conoscessero Meraspe celato sotto nome di Clitarco, essendo Artemia e Ramiro feudatari della Cappadocia; e che Artemia fosse innamorata di Meraspe ma da lui non corrisposta.

Che Ramiro vivesse acceso d'Artemia, e tentasse con ogni servitù di piegarla al suo amore.

Che Oronta, prencipessa di Cipro, avesse amato e fosse già stata corrisposta da Alindo; e che, rimanendo ella costante nell'amore, in abito d'uomo con suoi servi, fingendosi soldato fuggito da corsari, venisse a ritrovarlo e, da lui non conosciuta, scoprisse ch'egli era innamorato d'Artemisia, e restasse alla di lui servitù per disturbare i di lui amori con la regina.

Sopra questi verisimili si intreccia il drama a cui presta il nome ARTEMISIA.

SCENE

Reggia della Fortuna, nel Prologo.

Piazza col Mausoleo.

Giardino.

Arsenale.

Armeria regia.

Padiglioni reali in vista dell'armata.

Stanze regie deliziose.

Cortile con stanze.

Reggia di Messi.

Si figurano queste scene in Messi metropoli della Caria, in tempo che si fanno preparamenti da guerra contro i Frigi.

INTERVENIENTI

Prologo { MELPOMENE } muse.
 { TALIA }
 { APOLLO. }
 { Due Raggi d'Apollo. }

La FORTUNA.

La VIRTÙ.

La CORTESIA.

Le tre GRAZIE.

PROLOGO

La scena rappresenta la reggia della Fortuna.
MELPOMENE, TALIA *in costume*. APOLLO,
LA FORTUNA, LA VIRTÙ, LA CORTESIA.
Due Raggi d'Apollo, le tre Grazie.

MELPOMENE, TALIA
a due
Chi può dir se gradirà
questo drama ch'al cimento
di tanti e tanti eroi proposto va?
Chi può dir se gradirà?

5 APOLLO
De la Fortuna che cerchiam benigna
ecco le altere soglie.
Voi, miei lucidi rai, che in ogni loco
senza chieder licenza ingresso avete,
questa regia cortina omai togliete.

10 FORTUNA
Del facondo Aganippe
luminoso Signor, nume de' carmi,
che vieni a ricercarmi?
APOLLO
Questo drama, cui porge
ARTEMISIA di Caria il nome insigne,
destinato a salir adriaca scena,
favorisci, seconda,
cingi d'applausi e de' tuoi rai circonda.

15 MELPOMENE
TALIA
a due
A queste roze carte –
A questi inchiostri –
deh, deh sereno il tuo crin d'or si mostri.

20 FORTUNA
Poco o nulla poss'io,
se l'adriaca Virtù, la Cortesia
di que' veneti eroi
non vi presta benigna i favor suoi.
Ecco, Virtute e Cortesia son qui.
Implora le lor grazie, o re del dì.

25 CORTESIA
Non aspetta preghiera
che lo sproni ai favor genio cortese.
VIRTÙ
Virtù giamai si rese
rustica né severa.

30 CORTESIA
VIRTÙ
CORTESIA
Io degl'adriaci eroi trionfo in petto.
Adorni son d'ogni benigno affetto.
Di questa penna stessa
toleraro nel *Xerse*
le debolezze ancora.

35 VIRTÙ
CORTESIA, VIRTÙ *a due*
FORTUNA
Compatiran pur ora.
Cortesia con Virtude in lor s'aduna.
Questo può molto più che la Fortuna.

40
Sperate, sì, sperate,
pierre deità,
del vostro drama
tutti gl'errori
la veneta virtù compatirà.
Ite, ite, consolate.

Sperate, sì, sperate.

45 APOLLO

Grazie vi rendo, o dive,
e del zodiaco tra i distinti segni,
memore ognor de' veneti favori,
coronerò il Leon d'eterni allori.

50 MELPOMENE

E questa nostra cetra,
ch'ora con basso stile intreccia amori,
un giorno ancor de' veneti monarchi
– se tal virtù li presteran gli dèi –
suonerà, fatta tromba, armi e trofei.

55 VIRTÙ

Gioite pur, gioite,
del veneto Leon figli famosi,
passate festosi
notti felici senza noia alcuna,
se voi potete più che la Fortuna.

60 CORO

Andiam. Voi precorrete,
o Grazie, il nostro arrivo, e questo drama
cortesi favorite.

VIRTÙ

Le debolezze sue sian compatite.

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

Piazza col Mausoleo.

ARTEMISIA, EURILLO, INDAMORO.

ARTEMISIA

65 Dure selci, freddi marmi,
memorie del mio ben che qui spirò,
perché, o dio, perché non ho,
per sottrarmi a fiamma ignobile,
per fuggir novello ardor,
come voi la fede immobile,
70 come voi gelato il cor?
Deh potessi in voi cangiarmi!
dure selci, freddi marmi.

A tempo giungi, Eurillo. Al mio defonto
prega pace col canto.

«Eurillo esce.»

EURILLO

Eccomi pronto.

75 Su le piagge fiorite
degli'Elisi odorati,
tra spiriti beati,
godì, famoso re, paci gradite,
né ti sturbino mai
d'ombra insepolta i disperati guai.

80 Spietato Radamanto
non t'affligga i riposi,
vapori noiosi
non mandi a le tue luci il re del pianto,
l'udito fortunato
85 di Cerbero giamai senta il latrato.

INDAMORO Regina, ancor dolente?
 Se Mausolo cadé, quest'alta mole
 di cui paventa il Sol l'ombra eminente
 al suo nome innalzaste,
 90 le sue polvi beveste. E che mai fece
 moglie vedova più? Ma non ritorna,
 per lungo inumidir di pianto il viso,
 la parca a raggruppar stame reciso.
 Che far poss'io?
 ARTEMISIA Di qualche amante sguardo
 INDAMORO ceder al nuovo foco.
 95 ARTEMISIA Ah che tropp'ardo.
 INDAMORO Aggradir supplicata.
 ARTEMISIA Amo sforzata.
 INDAMORO Qualche prence.
 ARTEMISIA Un privato.
 INDAMORO Sposarvi a lui.
 ARTEMISIA Non lice.
 INDAMORO Così può farvi un altro amor felice.
 100 ARTEMISIA Così novello ardor mi fa infelice. *«Tra sé.»*
 INDAMORO Che dite?
 ARTEMISIA Non v'intesi.
 INDAMORO (Disperato è l'infermo
 ch'instupiditi i sentimenti ha resi.)

SCENA SECONDA

ARTEMISIA, MERASPE.

ARTEMISIA (Ecco il mio vago.)
 MERASPE (Ecco la mia regina.)
 105 ARTEMISIA (Amar, né poter dirlo, è un gran martire.)
 MERASPE (Occultar la ferita egl'è un morire.)
 ARTEMISIA (Muta, adorante –
 MERASPE (Tacito amatore –
 ARTEMISIA – il decoro mi vuol.)
 MERASPE – mi fa 'l timore.)
 ARTEMISIA Clitarco.
 110 MERASPE Mia Signora.
 ARTEMISIA Quegl'editti reali ond'io giurai
 di far de' miei sponsali
 dispositor chi, prigioniero o morto,
 mi presentasse innanti
 l'uccisor del mio re, pur ti son noti?
 115 MERASPE Troppo li so.
 ARTEMISIA Né cerchi
 quest'onor, questa gloria e questa sorte?
 Pur saresti mio rege e mio consorte.
 (Vuo' scoprir il tuo genio.)
 MERASPE (Oh dio, che sento?)
 120 Meraspe, questo è favellar da amante.
 Oh s'io non fossi l'inimico!)

ARTEMISIA
 MERASPE
 ARTEMISIA
 MERASPE
 125
 ARTEMISIA
 MERASPE
 ARTEMISIA
 MERASPE
 ARTEMISIA
 135
 MERASPE

Speri
 d'ucciderlo?
 (Dovrei
 svenar me stesso.) Infruttuosa stimo
 l'impresa.
 (Egli non m'ama.)
 Non lo accusa la fama, e giurerei
 ch'in abito non suo, sott'altro nome,
 in qualche corte ei vive,
 e forse adorator di duo bei rai.
 (S'ella intendesse, ahimè, troppo parlai.)
 Dunque tu lasci altrui questa fortuna?
 Non può viver in me questa speranza.
 Sei sciocco.
 Tal mi fa la mia sventura.
 (Certo ell'arde per me.)
 (Di me non cura.)
 Parto. Sia tuo pensier de l'epitafio
 affrettar il lavoro.
 Nel duol io peno. *⟨Entra.⟩*
 Io nel silenzio moro.

SCENA TERZA

MERASPE, RAMIRO, ARTEMIA.

MERASPE
 140
 145
 RAMIRO
 ARTEMIA
 MERASPE
 ARTEMIA
 MERASPE
 150
 155
 RAMIRO
 ARTEMIA

Dubbia m'appar la luce,
 ma cadon le procelle a nube aperta:
 sicuro è 'l duol, ma la speranza incerta.
 Stilla qualche ruggiada,
 ma fecondar non può spiaggia deserta:
 sicuro e 'l duol, ma la speranza incerta.
 Vuo' legger l'epitafio. Empio Destino! *⟨Legge.⟩*
 Io contro di me stesso
 deggio affrettar l'insidie? aspri comandi,
 a lacerarmi ho da invitar i brandi?
 Meraspe?
 Amato prence?
 Ahimè tacete
 il periglioso nome.
 Alcun non sente.
 V'ascoltan questi marmi
 troppo loquaci contro me. Leggete.
 "Mausolo qui morì.
 Artemisia consorte
 brama di chi 'l ferì
 vendetta e morte."
 L'uccisi a caso in giostra, ond'Artemisia
 non ha contro di me ragione alcuna.
 Vuol vendicarsi in voi de la Fortuna.
 V'aborre, e voi l'amate?

Io v'amo, e m'abborrite?
 MERASPE A voi Ramiro
 può dir lo stesso.
 RAMIRO Appunto.
 160 Io prego e mi fuggite, *«Ad Artemia.»*
 ei nega e voi pregate.
 ARTEMIA A' miei sospiri *«A Meraspe.»*
 che rispondete voi?
 MERASPE Non posso amarvi.
 ARTEMIA Ed io replico a lui: non deggio udirvi. *«A Ramiro.»*
 RAMIRO Movetevi a pietà. *«Ad Artemia.»*
 165 ARTEMIA Porgetemi mercé. *«A Meraspe.»*
 Che rispondete a me?
 MERASPE Pietà non ho.
 ARTEMIA Ed io replico a lui: mercé non do. *«A Ramiro.»*
 RAMIRO Sete crudel.
 MERASPE Sete imprudente.
 ARTEMIA E voi
 170 MERASPE Artemisia in amar sete ostinato.
 ARTEMIA Così mi sforza il Fato.
 MERASPE E 'l periglio?
 ARTEMIA Nol temo.
 MERASPE E che sperate?
 ARTEMIA Nulla.
 MERASPE Perdete invan degl'anni il fiore.
 Può perder gl'anni chi ha perduto il core. *«Entra.»*
 175 RAMIRO Pietà di mie pene
 begl'occhi lucenti,
 faville splendenti,
 facelle serene,
 pietà di mie pene.
 180 ARTEMIA Non voglion le stelle
 ch'io senta pietate:
 se meco adirate,
 son rigide anch'elle.
 Non voglion le stelle.
 185 RAMIRO Deh siate men fieri
 bei labbri severi
 di vivo rubino.
 ARTEMIA Non vuol il Destino.
 RAMIRO Lasciate, o bellezze,
 le rustiche asprezze,
 190 la noia importuna.
 ARTEMIA Non vuol la Fortuna. *«Entra.»*
 RAMIRO Io saprò vincer poi
 la Fortuna, il Destin, le stelle, e voi.

SCENA QUARTA

ORONTA *in abito d'uomo*, NISO.

195 ORONTA Che saetti ed incateni,
 strugga l'alme e le avveleni,
 il bambino arcier di Cnido,
 non so dir se vero sia.
 So ch'il foco di Cupido
 è una dolce tirannia.
 200 Se tormenta allor che piace
 cieco Amor con la sua face,
 se nel duol io piango o rido,
 non sa dir quest'alma mia.
 So ch'il foco di Cupido *ecc.*
 205 Sia benigno o sia spietato,
 d'Amor cieco il dardo alato
 non distinguo, e non divido
 ciò ch'è ver o ch'è bugia.
 So ch'il foco *ecc.*
 210 Odi, Niso.
 NISO Non voglio incomodarmi.
 Vien qui, se vuoi parlarmi.
 ORONTA Sogni o deliri? Oronta,
 prencipessa di Cipro e tua Signora,
 tratti così?
 NISO Non so d'Oronta o Cipro.
 215 So ch'eguali noi siamo:
 io Niso, e tu Aldimiro.
 Non sogno e non deliro.
 ORONTA Hai ben ragion, a fé. Così t'imposi
 finger, altrui presente,
 220 per mantenermi occulta.
 NISO Or figurate
 che qui sia varia gente,
 e la stanchezza mia non molestate.
 ORONTA (Sciocco è costui, ma fido.) Odimi. Sempre
 afferma ciò ch'io dico.
 NISO Affermerò.
 225 ORONTA Ma che lucidi lampi, e che baleni! *«Vede Alindo.»*
 Ecco Alindo.
 NISO (Potea
 tardar pur anco un poco!)
 ORONTA Oh che fronte di neve e rai di foco!

SCENA QUINTA

ALINDO, ORONTA, NISO.

230 ALINDO Son le luci ch'adoro
 con vostra pace, o luminose sfere,
 più fulgide di voi, se ben son nere.
 ORONTA (Temo d'esser tradita.)
 ALINDO Quelle labbra soavi,
 ove le sue delizie Amor ripose,

235 non han spine d'intorno, e pur son rose.

ORONTA Speranze mie, che dite?
ALINDO Udito son. Che fate qui? Partite.
ORONTA (Sfortunato principio!)
240 Signor, noi siam guerrieri. In aspra pugna
di pirata severo
preda restammo.

NISO È vero.
ORONTA A la Fortuna, al Cielo,
piacque di secondar i nostri voti.
Uccidemmo il corsaro, e con molt'altri
245 fuggimmo di quel fiero
dal servaggio e dai ceppi.

NISO È vero, è vero.
ALINDO (Costui ritien sul volto
le sembianze d'Oronta.)
ORONTA Ora cerchiamo
250 di rassignarsi in guerra
qui, dove eccelsa fama
d'impresa militar c'invita e chiama.
ALINDO Mostri senno e valore.
Il tuo nome?
ORONTA Aldimiro.
NISO E Niso il mio.
ALINDO Tra le milizie avranno
255 loco ed armi quest'altri e, se vorrai,
a me tu servirai.

ORONTA Con l'alma e con il cor. Ma voi chi sete
sì cortese e gentil?
ALINDO Io sono Alindo,
260 prencipe di Bitinia e generale
de l'armi d'Artemisia.

ORONTA Alindo voi?
ALINDO Sì, che stupisci?
ORONTA Avete
(e giustamente) chi v'adora.
ALINDO Chi?
ORONTA Oronta.
ALINDO Come il sai?
ORONTA Con noi cattiva
265 sotto spoglie virili
fu del barbaro stesso. Or liberata
cerca di voi.

NISO (Molto ben finge a fé.)
ALINDO Lascia che cerchi.
ORONTA (Ahimè.)
ALINDO L'amai già tempo, or Artemisia adoro.
ORONTA (E l'ascolto, e non moro?)

SCENA SESTA

RAMIRO, ARTEMIA, MERASPE.

270 RAMIRO Quando il cor mi saettaste,
 luci vaghe,
 pur miraste le mie piaghe;
 foste un'Argo a fulminarmi,
 sete cieche a ristorarmi.

275 ARTEMIA Voi scrivete su la polve,
 voi pregate il sordo mar.
 No, non vi posso amar.

RAMIRO Nel vibrar facelle ardenti,
 crudi rai,
 pur ridenti vi mirai;
 foste un Cielo ad allettarmi,
 sete inferni a tormentarmi.

280 ARTEMIA Sono un marmo, son un aspe, *«Meraspe viene.»*
 vi potete allontanar.
 285 No, non vi posso amar.

MERASPE (Oh che crudele!)
 ARTEMIA (O mia bellezza amata!)
 RAMIRO (Furia d'amor, per flagellarmi nata.) *«Entra.»*
 ARTEMIA

290 Tanto crude quanto belle,
 pupillette,
 vezzosette,
 deh non siate sì rubelle.
 Quanto care tanto ingrante,
 luci fiere,
 stelle nere,
 deh più crude non mi siate.

295 MERASPE "Son un marmo, son un aspe,
 vi potete allontanar.
 No, non vi posso amar."

ARTEMIA Ah mi schernite?
 MERASPE Ecco Artemisia.
 ARTEMIA (O sorte!)
 300 MERASPE Il fonte di mia vita.
 ARTEMIA (E di mia morte.)

SCENA SETTIMA

ARTEMISIA, ARTEMIA, MERASPE.

ARTEMISIA Amori eh? Ritirati Clitarco,
 non voglio affetti in corte. E lusinghiera *«Ad Artemia.»*
 voi sempre vezzeggiate
 dal dì bambin fino a l'adulta sera?
 305 ARTEMIA Regina, a torto m'incolpate.
 ARTEMISIA Or basta.
 Non parlate a Clitarco.
 ARTEMIA D'amor però, ma d'altro poi?
 ARTEMISIA Di nulla.
 Son giusti i miei divieti.

ARTEMIA Anzi, son rei.
 ARTEMISIA Non merta i vostri affetti e sforza i miei.
 310 ARTEMIA Ma che vaghezza è questa?
 ARTEMISIA Il mio ritratto.
 È forse
 destinato a Clitarco?
 ARTEMIA Non già, Regina.
 ARTEMISIA (Assicurar mi voglio.)
 Datelo a me.
 ARTEMIA Son pronta. *«Le dà il ritratto.»*
 ARTEMISIA E voi prendete
 315 questo monil.
 ARTEMIA Troppo mi favorite.
 ARTEMISIA M'intendeste. Partite.
 ARTEMIA (Rigor di stella rial!)
 ARTEMISIA (Forza di gelosia!) Venga Clitarco.
 MERASPE (Torno a bear mi.)
 ARTEMISIA Accòstati. D'Artemia
 320 tu idolatra? tu amante?
 MERASPE Se questo è ver, mi fulmini il Tonante.
 ARTEMISIA (Proseguiamo, pensieri.)
 Sei d'altro amor piagato?
 MERASPE Così non fossi.
 ARTEMISIA E da qual arco uscì
 325 lo stral che ti ferì?
 MERASPE Dirlo non lice.
 ARTEMISIA Perché?
 MERASPE Perché il Destin mi fa infelice.
 ARTEMISIA Sei gradito?
 MERASPE Non so.
 ARTEMISIA Ricerca.
 MERASPE Non si può.
 ARTEMISIA Ardisci.
 MERASPE È troppo temerario il volo.
 330 ARTEMISIA Ne sperì?
 MERASPE Altro che duolo.
 ARTEMISIA (Certo egli arde per me.)
 MERASPE (Certo m'intese.)
 ARTEMISIA Chiedi.
 MERASPE Se chiedo amor, avrò il rifiuto.
 ARTEMISIA (Gli altri amanti son ciechi, e questo è muto.)

SCENA OTTAVA

ALINDO, ORONTA, NISO, ARTEMISIA, MERASPE.

335 ALINDO Vedi il mio ben. Per guancia sì fiorita *«A Oronta.»*
 perdei la libertade.
 ORONTA (Ed io la vita.)
 ALINDO Bellissima Regina.
 ARTEMISIA Altro titolo, Alindo,
 per me non ritrovate?

340 ALINDO Amor questo m'insegna.
 ARTEMISIA Il mio genio lo sdegna.
 MERASPE (O che ardito!)
 ORONTA (O che ingrato!)
 ALINDO Per voi fatico, ed ai torrenti armati
 che v'innondan gli stati
 per argine e riparo oppongo il petto.
 345 ARTEMISIA Ed io regno e vassalli a voi commetto.
 ALINDO Sol bramo il vostro core.
 ARTEMISIA Parliam di Marte e abbandoniamo Amore.
 ALINDO Se sperar non mi lice,
 morirò.
 MERASPE (Sarò lieto.)
 ORONTA (Ed io felice.)
 350 ARTEMISIA Ite, precipe. Addio.
 ALINDO Del mi' amor che sarà?
 ARTEMISIA Chiedetelo al Destin, ch'ei lo saprà.
 ALINDO (Oh che selce animata!
 Altrui getta faville, ed è gelata.) *«Entra.»*
 355 ORONTA Fortuna ancor io spero.
 NISO La regina mi piace, a dir il vero.

SCENA NONA

INDAMORO, ARTEMISIA, MERASPE.

360 MERASPE (Pur andò l'importuno.)
 INDAMORO Gl'anni del lutto omai
 lungamente passaro. Alta Regina,
 la vostra etate acerba,
 l'occorrenza di guerre,
 il regno senza erede,
 un novello imeneo da voi richiede.
 ARTEMISIA Sposo non voglio.
 365 INDAMORO Il popolo il desia.
 ARTEMISIA Bramar ciò ch'io non voglio è una follia.
 INDAMORO V'è chi ardisce, Artemisia,
 di mormorar che voi Clitarco amate,
 ond'ogn'altro sprezzate.
 370 ARTEMISIA Mentono i rei mendaci,
 detrattori mordaci.
 INDAMORO Voglia il Cielo, Regina.
 MERASPE (Che mai li disse onde si sdegna?)
 ARTEMISIA Tutti
 ch'ardiran di pensarlo
 farò cader d'aspri tormenti onusti.
 375 INDAMORO Molti l'ira e l'affetto ha resi ingiusti. *«Entra.»*
 ARTEMISIA Temo, ahimè, che si scopra
 il fulmine onde avvampo,
 se chi 'l fragor non sente osserva il lampo.

SCENA DECIMA

EURILLO, ARTEMISIA, MERASPE, NISO,
intagliatori del Mausoleo, OMBRA DI MAUSOLO.

- 380 MERASPE Gl'artefici, o Regina,
ecco giunti al lavoro.
- ARTEMISIA Eurillo, olà, che pensi?
EURILLO Una canzon ch'uguaglia
a l'intagliar de' marmi
l'amorose ferite.
- 385 ARTEMISIA Fa' ch'io la senta.
EURILLO Udite.
- 390 Il dardo d'Amore
può dirsi un scalpello
ch'i vaghi sembianti
incide sul core
a colpi pesanti
di fiero martello.
- 395 Il dardo d'Amore *ecc.*
L'effigi adorate,
ch'impresse nel seno
il picciolo dio,
non toglie dal core
del tempo l'oblio,
degli'anni il flagello.
- 400 Il dardo d'Amore *ecc.*
I cori di marmo
s'intaglian con l'arco.
- ARTEMISIA Parti non più. Clitarco, odi, e da questa
confidenza inferisci
che gradito mi sei:
- 405 MERASPE mi consigli a le nozze? agl'imenei?
(A che proposte il Cielo, ah, mi destina!)
Io sì, Regina.
- ARTEMISIA Sì?
- 410 MERASPE (Ei non è amante.) E chi
potrebb'esser lo sposo?
(O sorte stravagante!)
Qualche prencipe amante.
- ARTEMISIA (Egl'intende d'Alindo. Oh che insensato!)
Tu che versasti in varie corti gl'anni,
e di prencipi e regi
- 415 MERASPE sai le leggi e i costumi,
qual adattarsi meglio a me presumi?
(Cieli, che dir degg'io?
Meraspe, ardire.) Io stimerei, Regina,
proprio per voi Meraspe,
- 420 di Cappadocia il prence.
Ch'è mio nemico tu non sai ancora?
MERASPE So di più: ch'ei v'adora.
ARTEMISIA Io di quell'empio, fin che spirto avrò,

425 MERASPE le straggi cercherò.
 OMBRA *di MAUSOLO* (Ahi che sentenza atroce!)
 ARTEMISIA Artemisia! Artemisia!
 OMBRA Che sento, ahimè, di Mausolo la voce?
 NISO L'epitafio rileggi.
 MERASPE Ahimè! Ahimè!
 ARTEMISIA Che precipizi!
 MERASPE Che rovine!
 ARTEMISIA O Cieli!
 430 ARTEMISIA Che leggo, oh dio! "Perdona a' miei nemici." *«Legge.»*
 MERASPE Che portenti felici!
 ARTEMISIA Partiam di qui. Mi scorre
 un gelido rigor entro le vene.
 MERASPE Ubidite, Artemisia, a questi accenti,
 435 ché linguaggio del Ciel sono i portenti. *«Partono.»*

SCENA UNDICESIMA

NISO, ERISBE.

ERISBE Su l'April de' giorni miei
 ebbi anch'io fiorito il sen,
 or del tempo a' piè caddei
 e di rughe egl'è ripien.
 440 Il mio crin già fu dorato
 e mill'alme incatenò,
 in argento or s'è cangiato
 e un sol cor legar non può.
 NISO Chi guida un'ombra mesta –
 445 ERISBE Che voce è questa?
 NISO – a l'inferral pendici?
 ERISBE Olà, chi sei? che dici?
 NISO Son l'anima di Niso –
 ERISBE Egli ha bevuto bene.
 NISO – che giunge a queste arene.
 450 ERISBE Apri gli occhi.
 NISO Non posso.
 ERISBE Che sei, cieco?
 NISO Son morto.
 ERISBE Come morto, se parli?
 NISO Io non parlo, rispondo.
 ERISBE (Più strano pazzo non intese il mondo.)
 455 Apri le luci e sorgi, io t'assicuro.
 NISO E chi sei tu?
 ERISBE Vedrai.
 NISO Or ti conosco, o Morte.
 Come sei ben vestita,
 e 'l pazzo mondo ti dipinge ignuda.
 460 Deh, deh non m'esser cruda.
 ERISBE Mirami bene, o sciocco.
 Erisbe sono, e non la Morte.
 NISO A fé

465 tu non m'ingannerai:
 al livido sembiante, a le profonde
 cave degl'occhi, a la sdentata bocca
 conoscerti mi tocca.
 ERISBE Temerario, villano e discortese. *«Lo colpisce.»*
 NISO O sfortunato Niso!
 e morto e bastonato all'improvviso. *«Entrano.»*

SCENA DODICESIMA

Giardino.

EURILLO, ALINDO, ORONTA.

470 EURILLO Stral che vola, onda che freme,
 e impazzita
 ad urtar ne' scogli va,
 hanno al par di nostra vita
 assai men velocità.

475 I momenti ci distruggono,
 vanno i dì, passan l'ore e gl'anni fuggono.
 Fior al gelo e face al vento
 più resiste
 ch'agl'istanti l'uom non fa.

480 Sol si ferma e sol consiste
 in un punto nostra età.
 I momenti ci *ecc.*

485 ALINDO Dove, Eurillo, ten vai?
 EURILLO A servir la regina.
 ALINDO Digli ch'io l'amo.
 EURILLO Voi errate invero.

ORONTA Non fo questo mestiero.
 Ed è pur vero, Alindo,
 che sprezzata da voi rimanga Oronta?
 Le promesse, la fede,
 490 tutto il vento rapì?
 La tradite così?
 ALINDO Parlami d'altro.
 ORONTA E tanto
 di chi un tempo adoraste
 la memoria v'offende?
 495 ALINDO Altro foco m'accende.
 ORONTA Ella, fedele,
 pena, soffre, vi segue, e mille espressi
 vi dà de l'amor suo segni veraci.
 E voi...

500 ALINDO Che tedio! Taci.
 ORONTA Troppo il fatto mi pesa.
 ALINDO A te?
 ORONTA A me.
 ALINDO Perché?
 ORONTA Ci sono interessato.
 ALINDO Non l'amo. A te che importa?

505 ORONTA Mi veggio disperato.
 ALINDO Come? che? Parla chiaro, apri gli enigmi.
 ORONTA Se disprezzate prencipessa amante
 da genio sì protervo,
 che può sperar la fedeltà d'un servo?
 ALINDO E ciò t'affligge?
 ORONTA E vi par poco?
 ALINDO Insano,
 ORONTA tu mi movi a le risa. *«Entra.»*
 Oh che inumano! *«Entra.»*

SCENA TREDICESIMA

ARTEMIA, RAMIRO.

510 ARTEMIA Zefiretti
 placidetti
 che lascivi i fior bacciate,
 deh volate
 515 del mio ben
 al bel labbro, al bianco sen,
 e un sol bacio li rapite,
 poi veloci a me venite.
 520 Nudi arcieri
 lusinghieri
 che d'Amor seguaci sete,
 deh correte
 a quel crin
 ch'imprigiona il mio destin
 525 a rapir due fila aurate,
 poi veloci a me tornate.
 Sempre costui mi segue. *«Vede Ramiro.»*
 RAMIRO Artemia, Artemia! E che fuggite?
 ARTEMIA I vostri
 importuni discorsi.
 530 RAMIRO Le tigri, gl'orsi, i mostri
 non si fuggon così.
 ARTEMIA Bramate, o prence,
 ch'io non fugga da voi?
 RAMIRO Altro non bramo a fé.
 ARTEMIA Fuggite voi da me. *«Entra.»*
 535 RAMIRO Ch'io fugga da te,
 se prima non moro
 possibil non è.
 540 Troppo vaghe son le rose,
 troppo ardenti le faville,
 che d'intorno a tue pupille
 Amor pose e 'l Ciel ti diè.
 Ch'io fugga da te *ecc.*

SCENA QUATTORDICESIMA

ARTEMISIA, MERASPE.

ARTEMISIA
Or che soli restiamo, o core insano,
de' tuoi vaneggiamenti
discorriam tra noi stessi. E non sapesti
545 contrastar agl'incendi? e non potesti
rigettar le saette?
Un'estero, un privato
prigionier t'ha legato?
Ah ti scordasti ch'albergavi in seno
550 d'Artemisia. Un baleno
t'abbagliò, ti confuse?
t'ingannò, ti deluse?

Io non so che cosa spero
da un affetto
che scoprir giamai conviene,
555 pazzo cor, se non gran pene.
Non intendo i tuoi pensieri,
io non so che cosa spero.
Tanto ingiusto è questo amore
che non solo
560 non è pregio la costanza,
ma delitto è la speranza.
Cangia, o folle, i tuoi pensieri,
io non so che cosa spero.

MERASPE (Ecco la sfera de le mie faville.)
565 ARTEMISIA (Ecco il tormento de le mie pupille.)

SCENA QUINDICESIMA

NISO, ERISBE, MERASPE, ORONTA, ALINDO, ARTEMISIA.

ERISBE Il timor t'ingannò.
NISO Ero morto, lo so.
ERISBE Vanne in disparte.
570 Queste di Flora vegetanti pompe, *«Porge fiori
alla regina.»*
tributi del giardino,
divota vi consacro e umil v'inchino.
ARTEMISIA Gradisco del tu' affetto
le cortesie. Clitarco, *«A Meraspe.»*
prenditi un fior. (Vorrei
a linguaggio di fiori esser intesa.)
575 MERASPE (Lieto mio cor, che la regina è accesa!)
ARTEMISIA (Ecco Alindo, son còlta.)
MERASPE Rendo grazie.
ARTEMISIA Di che?
MERASPE Del fior.
ARTEMISIA Sei pazzo, a fé. Lascia ch'Alindo
580 mi ringrazi. Tel diedi
acciò fin ch'ei venia tu lo tenessi.

585 MERASPE Porgilo a lui.
 ALINDO (Quanto schernito resto!)
 ARTEMISIA In ricambio di questo il cor vi dono.
 MERASPE (Gran periglio schivai!)
 ARTEMISIA (Mi tradi la speranza, io m'ingannai.)
 Alindo, nulla insuperbite. Sono
 cosa fragile i fiori:
 tutte le cortesie non sono amori.

«Dà il fiore ad Alindo.»
 «Prende il fiore.»
 «Entra con Meraspe.»

SCENA SEDICESIMA

ORONTA, ALINDO, NISO.

590 ORONTA Gran favor! gran mercede! e gran speranza!
 Ite, adesso, e d'Oronta
 obliate la fede e la costanza.

595 ALINDO Cari, cari vegetabili,
 se ben rigida
 è colei ch'a me vi diè,
 pur da me sete adorabili.
 Cari, cari vegetabili.

600 ORONTA Sopra un fior vi perdetevi?
 Sì pieghevole sete?
 Qual vi toglie, a voi stesso e a chi v'adora,
 di lasciva magia forza o virtù?
 Alindo, Alindo! Ah non v'è Alindo più.

605 ALINDO Vezzi amabili
 di chi fa col suo rigor
 nel mio cor piaghe insanabili,
 cari, cari vegetabili.

610 ORONTA Più soffrir non poss'io. Gettate, Alindo,
 questo velen.

ALINDO Velen? Donde inferisci
 conseguenze sì ardite?
 Dal veder che languite.
 ALINDO Languisco per amore.
 ORONTA Ed io per gelosia vi tolsi il fiore.
 ALINDO Che gelosia?
 ORONTA Del vostro ben.
 ALINDO A fé,
 troppo affetto mi porti.
 ORONTA Più di quanto pensate.
 615 ALINDO Come, in sì pochi instanti?
 ORONTA È gran tempo ch'io v'amo.
 ALINDO Se più non mi vedesti.
 ORONTA Vi conobbi per fama.
 ALINDO Vi conobbi per fama.
 Scuso dunque l'affetto e la pietate.
 Porgimi il fior.

620 ORONTA Ah no, non v'affidate!
 ALINDO Eh tu vaneggi. Niso!

NISO Signor.
 ALINDO Prendi quel fior.
 NISO Oh questo no.
 ALINDO Come?
 NISO Egl'è avvelenato.
 ALINDO Ubidisci sgraziato.
 NISO O me infelice!
 ALINDO Presto.
 NISO Adesso vo.
 625 Eh m'avvelenerò.
 ALINDO Ah temerario!
 NISO Ahimè.
 Piano, prendete. Eccolo qui, Signore. *«Gli porge il fiore. Entrano.»*
 ORONTA Maledetto quel fiore.

SCENA DICIASSETTESIMA

ARTEMIA, RAMIRO.

630 ARTEMIA Ardo, sospiro e piango,
 osservo eterna fé,
 e pur senza mercé
 lassa rimango.
 Pensando ognor io vo
 come fuggir le pene, e non lo so.
 635 Peno, languisco e moro
 per chi non ha pietà,
 passo mia fresca età
 senza ristoro.
 Pensando ognor *ecc.*
 640 RAMIRO Bella Artemia, d'amarmi
 vi risolvevete ancora?
 ARTEMIA Non mi cangio in un'ora.
 RAMIRO Ben io mi cangerò:
 645 Meraspe accuserò
 di Mausolo uccisor, finto Clitarco.
 Ei sarà castigato,
 a me tolto il rivale, a voi l'amato.
 ARTEMIA Voi commetter potrete
 sì fiera fellonia?
 650 RAMIRO Reo de la colpa mia
 sarà 'l vostro rigore.
 ARTEMIA (Cieli, ch'ascolto mai? Voglio più tosto
 ribellarmi al mio core,
 tradir i miei diletti.
 655 Finger convien.) Vi dono i miei affetti.
 Li togliete a Meraspe?
 ARTEMIA Per salvarli la vita.
 RAMIRO Dunque l'amate ancora?
 ARTEMIA Nulla più.
 RAMIRO Vi cangiate in men d'un'ora?
 660 ARTEMIA Quant'ha che mi pregate?

RAMIRO
ARTEMIA
665 RAMIRO
ARTEMIA *a due*
a due
RAMIRO *a due*
ARTEMIA
670 ARTEMIA
RAMIRO *a due*
ARTEMIA
«a due»
ARTEMIA
RAMIRO
ARTEMIA
675 RAMIRO
ARTEMIA
RAMIRO

Mi promettete fede?
Fede, ed Amor. (Ma folle è ben ch' il crede.)
Vi sparga d'ardori –
Mi sparga d'ardori –
– il nume bendato
che vibra ne' cori
lo strale dorato –
– or, che speme novella in sen io stringo.
– or, ch' a fiamma novella il seno accingo.
(Non m'essaudir, Amor, tu sai ch'io fingo.)
Ch'io spero, mia vita –
Sperate, mia vita –
un giorno...
Ahimè, perdei...
Che cercate?
Il monil ch' Artemisia oggi mi diede.
Dove l'avrò smarito?
Quivi non è.
Vado a cercarlo. Addio.
Deh così non perdetevi anco il cor mio.

⟨Entra.⟩
⟨Entra.⟩

SCENA DICIOTTESIMA

MERASPE, ARTEMISIA.

MERASPE
680
685
690
695
700

ARTEMISIA
MERASPE
ARTEMISIA

Amor, feristi mai cor più infelice?
S'anco volesse l'idol mio gradirmi,
non può come nemico,
come servo non lice.
Amor, feristi mai cor più infelice?
Ma ditemi, perché,
s'ingiusto è l'amor mio,
perché 'l nodrite voi, stelle crudeli?
E se voi lo nodrite
con empia feritate,
perché rimedio al mio languir negate?
Gran tiranno è 'l dio d'amore
contro i miseri mortali,
con la face e con gli strali
piaga l'alma e strugge il core.
Gran tiranno *ecc.*
Dove alberga 'l suo furore
la ragion non ha più loco,
cor acceso del suo foco
non risana, se non more.
Gran tiranno *ecc.*
Ti quereli d'amor? Perché, Clitarco?
Perché mi fu spietato.
Se pietoso lo brami, avverti, osserva
di scoprir chi più t'ama

con affetti profondi,
 e a quella corrispondi.
 705 MERASPE S'errassi poi?
 ARTEMISIA Non credo.
 MERASPE E se le mete
 ARTEMISIA fosser troppo sublimi e troppo audaci?
 Ama, sospira, e taci.

SCENA DICIANNOVESIMA

ALINDO, MERASPE, ARTEMISIA.

ALINDO Già del vostro Nettuno, alta Regina,
 710 cento stancano e cento
 spasmati abeti il dorso,
 e par di Teti il sen fatto una selva.
 Già sono angusti i piani
 a l'instrutte falangi,
 715 e tante omai son l'armi
 che de l'incarco lor s'aggrava il centro.
 Ai Frigi, che v'han tolta
 un'angusta città, torreste un mondo.
 A porre in fuga le nemiche schiere
 720 basta il numero sol de le bandiere.
 MERASPE Concedete, o Regina,
 che vada anch'io tra l'armi.
 ARTEMISIA Tu fra l'armi? a qual fine?
 MERASPE A cimentarmi
 ne' bellici furori.
 ARTEMISIA A fé, guerrier famoso,
 725 va' con Artemia a folleggiar amori.
 MERASPE Anzi.
 ARTEMISIA Non più, t'intendo.
 (E pur sempre l'offendo!)
 ALINDO Vado a rolar le genti. Addio, Regina.
 ARTEMISIA Itene, in voi confido.
 ALINDO Il vostro affetto
 730 in premio mi darete?
 ARTEMISIA Servite, e poi chiedete. *«Parte Alindo.»*
 MERASPE E a me servir non lice?
 ARTEMISIA Sì, ma fuor di periglio.
 MERASPE Poco il merto sarà.
 735 ARTEMISIA Basta la fedeltà.
 MERASPE Deh lasciatemi andar.
 ARTEMISIA M'è proibito.
 MERASPE Da chi mai?
 ARTEMISIA Da chi t'ama.
 MERASPE Mi schernite ad ognora.
 ARTEMISIA Dico il ver. (Quasi dissi "idolo mio".
 740 MERASPE Voglio farli un favor.) Clitarco, addio. *«Lascia cadere di nascosto un monile.»*
 ARTEMISIA Ecco, Regina. *«Lo raccoglie.»*
 Che?

MERASPE Questo monil.
 ARTEMISIA E bene?
 MERASPE A voi caddé.
 ARTEMISIA Non mi sturbar.
 MERASPE Prendete. *«Le porge il monile.»*
 ARTEMISIA Gradiscilo. Egli deve
 745 esser di qualche dama
 che porta de' tuoi sguardi il cor acceso.
 (Ah non vorrei ch'egli m'avesse inteso!) *«Entra.»*
 MERASPE Pur è suo, pur lo vidde!
 750 Che chimere son queste?
 Che misto di sereno e di tempeste!

Che pena è la mia!
 Morir io mi sento
 né so chi m'uccida,
 755 la speme o 'l tormento,
 in sorte sì ria.
 Che pena è la mia!
 Che sorte infelice!
 Se sono aborrito,
 760 penar mi conviene;
 se poi son gradito,
 gioir non mi lice.
 Che sorte infelice!

SCENA VENTESIMA

NISO, ERISBE.

ERISBE Cari, cari vegetabili,
 765 i danni
 degl'anni
 sono, o belle, irreparabili:
 le beltà non son durabili.
 Pur liete
 770 godete
 pria che fuggan gl'anni labili:
 le beltà non son durabili.

NISO Cari, cari vegetabili.

ERISBE Niso? che fai? tu strappi i fiori? olà!
 NISO Per darli al volto tuo che persi gl'ha.
 775 ERISBE Temerario, così
 anco ardisci parlar?
 NISO Ferma, non t'accostar.
 ERISBE Tanto ardir, scelerato?
 E che vorresti far?
 780 NISO Ferma, non t'accostar.
 ERISBE Arcieri correte,
 Erisbe soccorrete.

Otto arcieri formano il ballo.

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

Arsenale.

ORONTA, ALINDO.

ORONTA
785 S'Amor vuol così,
che far ti poss'io,
dolente cor mio?
Non ti giovano i sospiri,
senza frutto è 'l lagrimar;
non osserva i tuoi martiri,
790 non si piega al tuo penar
la beltà che ti ferì.
Dolente cor mio,
che far ti poss'io,
s'Amor vuol così?
795 Hai nemica la Fortuna,
getti al vento la tua fé,
non aver speranza alcuna
d'ottener pietà, mercé,
fin che durano i tuoi dì.
Dolente cor mio, *ecc.*

800 ALINDO Aldimiro, tu qui?
ORONTA Cercando voi.
ALINDO Che vorresti?
ORONTA Parlarvi.
ALINDO Ecco, t'ascolto.
ORONTA (Ah mi s'aggiaccia il core!)
ALINDO Che pensi?
ORONTA Al rio dolore
d'un'amante tradita.
805 ALINDO E ciò vuoi dirmi?
ORONTA Udite pure. Oronta
qui giunse.
ALINDO Oronta qui?
li parlasti?
ORONTA M'espresse i suoi tormenti.
Traditor vi scopri. Mesta, dolente,
810 sconsolata, languente,
col suo destin s'adira,
v'adora più che mai, piange, e sospira.
ALINDO Aldimiro, costei
viene a sturbarmi.
ORONTA (Oh dèi,
che tigre!) Udite almen le sue querele.
815 ALINDO Di', che ti disse?
ORONTA Alindo,
Alindo mi tradisce? E quali aspetto
di vita disperata

infelici reliquie? e che non corro
 a lacerarmi inanti a l'empio il seno? –
 820 ALINDO Che sciocchezza!
 ORONTA – onde almeno
 da la sua ferità
 mertì qualche pietà,
 se non l'acceso core, il sen svenato.
 V'impietosite?
 ALINDO Nulla.
 ORONTA (Oh che spietato!)
 825 Più – dicea – veda Alindo, oh dio, s'io l'amo.
 Perché, me viva non amando, è reo
 di crudeltà, perciò morir vogl'io,
 acciò da questa colpa ei resti esente.
 Che vanità!
 ALINDO Ma poi,
 ORONTA per non mostrar che d'adorarlo i' fugga
 830 lo seguirò d'ognora,
 se ben tradita, ombra amorosa a lato.
 Né vi movete?
 ALINDO Punto.
 ORONTA (Oh che spietato!)
 ALINDO Segui, inoltre che disse?
 835 ORONTA Che giova il dir, s'un marmo sete?
 ALINDO Giova
 a lusingarmi il sonno.
 ORONTA (Infelice, che sento?) Altro non ponno
 d'Oronta i pianti?
 ALINDO No.
 ORONTA Dunque a lei che dirò?
 840 ALINDO Ch'io non costume
 amar donne vaganti.
 ORONTA Vagante che 'l suo ben segue fedele?
 Dirà dunque vagante
 la calamita il polo,
 e gl'elitropi il Sole.
 845 ALINDO Ubidisci da servo
 e non parlar da consigliere. Va'.
 ORONTA (E sostenete, o dèi, tanta empietà?) *«Parte.»*

SCENA SECONDA

ARTEMISIA, ALINDO.

ARTEMISIA Alindo?
 ALINDO Mia Signora.
 ARTEMISIA Come, sete qui solo?
 850 ALINDO Solo, è vero, son io,
 perché la compagnia de la Speranza
 voi toglieste al cor mio,
 anzi 'l vostro rigore
 m'impoverì de l'unìon del core.

855 ARTEMISIA (Non vuo' darli risposta.) Alindo, avete
valor, armi, e guerrieri:
la vittoria si sperì.

ALINDO Bene, o Regina. Ma sarete ognora
860 sorda a le mie preghiere? Il Ciel vi diede
le bellezze per gloria, e voi l'usate
per pena e per flagello
de l'alme innamorate?

ARTEMISIA (Che noia!) Alindo, ogni poter si tenti
per romper l'inimico:
865 industria, forza, genti,
punto non si risparmi.
ALINDO E pur tornate a l'armi? e non udite
che de le mie ferite
io vi chiedo pietà?

870 ARTEMISIA Con il vostro valor si vincerà.
ALINDO Altro non rispondete?
ARTEMISIA Lampeggeran gl'acciari.
ALINDO Eh mirate ch'io moro.
ARTEMISIA Toneranno i metalli.

875 ALINDO Così mi dileggiate?
ARTEMISIA E un fulmine sarà vostra virtù.
ALINDO Meglio è partir ch'esser schernito più. *«Entra.»*

SCENA TERZA

ARTEMISIA, MERASPE, INDAMORO, ARTEMIA.

ARTEMISIA Come a tempo partì. Clitarco viene.

880 ARTEMI., MER.
a due Che ciglia serene,
che guance di rose,
che labbra vezzose.

ARTEMISIA Che sospiri, Clitarco?
MERASPE Il mio Destino.

ARTEMISIA Pur gradito tu sei.
MERASPE Ma non da chi vorrei.

885 ARTEMISIA Da chi vorresti? (Aspetto
qualche voce importuna.)
MERASPE (Ah dir non posso il ver.) Da la Fortuna.
INDAMORO Regina.

ARTEMISIA (Che disturbo!)
INDAMORO Oprate inver da saggia
890 nel venir a veder co' propri lumi
s'in punto sta. Che miro?
porta un vostro monil Clitarco al braccio?
Ah Regina, Regina...

ARTEMISIA (Ah son scoperta! Ecco il rimedio invero.)
895 Vien qui, Clitarco. E pure
de' miei comandi a scorno
seguì gl'amori, e porti
de' vezzi del tuo ben il braccio adorno?

900 MERASPE Regina, io non intendo.
 ARTEMISIA Tu non intendi eh? Donai io stessa
 quel monil ad Artemia.
 Ora tu, come l'hai?
 MERASPE Poco fa lo trovai.
 ARTEMISIA Dì pur ch'ella tel diede. Eccola, o sorte! *«Esce Artemia.»*
 905 Io son convinta.
 MERASPE Lo trovai a fé.
 ARTEMIA Che ritrovasti? che?
 Forse il monil di gioie
 ch'oggi da la regina in dono ebb'io?
 A me lo porgi. Io l'ho smarito: è mio.
 910 (Che fortuna!)
 ARTEMISIA (Che sogni!)
 MERASPE Perdonate, Artemisia, i miei sospetti. *«Entra.»*
 INDAMORO (Pur lo viddi cader a la regina.)
 MERASPE Non ti diss'io che forse
 ARTEMISIA era di qualche dama
 915 che porta de' tuoi sguardi il core acceso?
 (Insensato son reso.)
 MERASPE Andiam. (Quanto il Destin m'ha favorito!) *«Entra.»*
 ARTEMISIA Credo fuor di me stesso esser uscito. *«Tra sé.»*
 MERASPE

SCENA QUARTA

ARTEMIA, RAMIRO.

920 ARTEMIA Ver me un sol fiato, un guardo sol Meraspe
 non aprì, non girò,
 ed amarlo il cor mio cessar non può.
 Se non potevi, Amor,
 di rigida beltà
 925 piegar la crudeltà,
 perché ferirmi il cor
 ond'ognor dolente sia?
 Mi dovevi lasciar la pace mia.
 Se non si può sperar,
 930 con lagrime e sospir
 un cor intenerir,
 perché farmi provar,
 crudo Amor, sorte sì ria?
 Mi dovevi lasciar la pace mia.
 935 RAMIRO Bella Artemia gradita!
 ARTEMIA Ramiro, gioia, cor, speranza, vital!
 RAMIRO Piano, piano, che tanta in sì brev'ora
 affluenza d'affetti
 ha faccia di menzogna.
 ARTEMIA A un cor ch'adora
 tutto è poco.
 RAMIRO Un momento
 940 a tant'opra non basta.

ARTEMIA
 945 Gran tempo ubbidiente
 agl'argini, ai ripari, ampio torrente
 in un punto li spezza: innonda i piani,
 si dilata, si estende, e ciò ch'inante
 un secolo non fece opra un istante.
 Dunque m'amate?
 E come.
 RAMIRO Felice Amor mi rende.
 ARTEMIA La regina m'attende. Io parto. Addio.
 RAMIRO Mía speranza, mio desio.
 ARTEMIA Addio, mio bene, addio.
a due
 950 (Come ben l'adulai.) *«Entra.»*
 ARTEMIA O benedetto il dì ch'io m'inflammai!
 RAMIRO

955 Non è mai tempo perduto
 il servire a la beltà.
 A bel labro
 di cinabro
 far de l'anima tributo
 non può dirsi vanità.
 960 Non è mai tempo perduto *ecc.*
 Cede il marmo a goccia lieve
 che cadendo ognora va,
 io costante,
 fido amante,
 di servir son risoluto,
 965 fin che spirito il core avrà.
 Non è mai tempo perduto *ecc.*

SCENA QUINTA

Armeria regia.

NISO, ERISBE, EURILLO.

NISO Perdon ti chiedo.
 ERISBE Che perdono? Voglio
 che tu sii castigato.
 EURILLO Erisbe, scusa
 di costui la sciocchezza.
 970 ERISBE S'io taccio, che mi dà?
 NISO Ciò ch'io possedo avrai.
 ERISBE Oro?
 NISO Di questo no.
 ERISBE Gemme?
 NISO Non n'ebbe mai.
 ERISBE Freggi, riccami?
 NISO Ciò che sian non so.
 975 ERISBE E che possedi?
 NISO Nulla.
 ERISBE Ad accusarti a la regina io vo.
 NISO Senti, deh senti!
 ERISBE Che?
 NISO (Vogl'io schernirla.) Ti darò un liquore

980 ch'abbellisce, che fa
 ringiovenir ne la cadente età.
 ERISE Dici da ver? Dov'è?
 NISO Chiuso qui dentro.
 ERISBE Onde l'avesti?
 NISO Io l'ebbi
 servendo a dama che de l'arte maga
 era studiosa e vaga.
 985 ERISBE O caro Niso, ti perdono.
 NISO (A fé
 ne la rete cadé.)
 ERISBE Nobil secreto invero.
 NISO (Quest'è un liquor per annegrir le chiome. *«Piano a Eurillo.»*
 Voglio tingerle il volto.
 990 Noi rideremo un poco,
 se tu secondi il gioco.)
 EURILLO (Sì, sì.) *«Piano a Niso.»*
 ERISBE Niso, che tardi? Or via, mi porgi
 il liquor?
 NISO Io medesimo
 voglio abbellirti. Qui t'assidi.
 ERISBE Presto,
 995 caro Niso, ch'io moro
 per desio d'esser bella e giovinetta.
 EURILLO Sarai la mia diletta.
 NISO Sarai la mia adorata.
 EURILLO Ecco Artemisia.
 ERISBE (O sorte sciagurata!)

SCENA SESTA

INDAMORO, ARTEMISIA, EURILLO, NISO, ERISBE.

1000 INDAMORO Di trombe guerriere
 già destra il rimbombo
 l'armigere schiere
 de' nemici
 che ci vennero a insultar.
 1005 Armi ultrici
 trionfar spero vedere.
 Di trombe guerriere *ecc.*
 ARTEMISIA Poco lungi dal lito
 stendansi le mie tende. Io vo' portarmi
 a veder le mie navi. Or veggio l'armi.
 1010 EURILLO Regina, udiste mai
 l'eco che qui rimbomba?
 Oggi a caso 'l trovai.
 ARTEMISIA Non l'udii.
 EURILLO Se bramate
 udirlo, canterò.
 ARTEMISIA Canta.
 EURILLO Ascoltate. *A quest'aria*

- 1015 Fortunate
chi piagato
da Cupido il sen non ha.
Prigioniero
di quel fiero
- 1020 mai ritorna in libertà.
Quand'un core
cieco Amore
di catene circondò,
un momento
- 1025 di contento
ottener più non si può.
- ARTEMISIA Gentile. Ritiratevi, ed Erisbe
sola rimanga qui.
- ERISBE (Che sarà mai?)
Niso aspettami, sai.
- 1030 NISO Sì, sì, non dubitar.
ARTEMISIA Tu devi, Erisbe,
far sì ch'abbia Clitarco
questo ritratto mio. Ma sì lontani
convien trarne i motivi
ch'egli del mio consenso
né pur sognando a immaginarsi arrivi.
- 1035 ERISBE Così farò.
ARTEMISIA Voglio ad ogn'altro ancora
che ciò tu celi.
- ERISBE Intesi,
intesi.
- ARTEMISIA E alcun non abbi
sol un'ombra d'aviso.
1040 ERISBE (Temo che parta Niso.)
ARTEMISIA Consegno quest'affare
a la tua fedeltà.
ERISBE (Certo ch'ei partirà.)
ARTEMISIA Feci più volte
prova de la tua fé.
1045 ERISBE Lasciate far a me.
ARTEMISIA Addio.
ERISBE (Lodato il Cielo.)
ARTEMISIA (A che mi sforza tirannia d'Amore!)
ERISBE (Disturbo mi potea venir maggiore?)

SCENA SETTIMA

ERISBE, NISO.

- 1050 ERISBE Niso, Niso? Ove sei?
NISO Son qui.
ERISBE Dov'è il liquor?
NISO Eccolo, siedì.
Volgiti a questa parte.

«La fa voltare più volte.»

ERISBE Sarà meglio a quest'altra.
 NISO Ove tu vuoi.
 Oh, oh, così stai bene.
 Ecco, Clitarco viene.
 1055 ERISBE (Avvampo tutta di sdegnoso foco.)
 NISO Io parto. Erisbe, tornerò fra poco.

SCENA OTTAVA

MERASPE, ERISBE.

MERASPE Non presto fede a me medesmo più,
 1060 dagl'occhi son tradito,
 deluso da l'udito,
 cangiata in ombra ogni mia luce fu.
 Non presto fede a me medesmo più.
 Son fatto gioco di Destin crudel,
 mi veggio a un tempo stesso
 1065 blandito e poi depresso,
 non ho un momento che mi sia fedel,
 son fatto gioco di Destin crudel.

ERISBE (Vuo' servir la regina.)
 Che temerario, che ignorante... *«Finge di non vedere Meraspe.»*

MERASPE Erisbe.
 ERISBE ...e vuol far del pittore...
 1070 MERASPE Erisbe?
 ERISBE ...e non è buono
 di ritrar un sembante.

MERASPE Odi.
 ERISBE S'io fossi

regina, a fé lo vorrei far punire.
 MERASPE Con chi, Erisbe, quest'ire?
 ERISBE Oh scusami, Clitarco,
 1075 non t'avevo osservato.
 Con un pittor che fece
 questo ritratto d'Artemisia e punto
 somigliarla non seppe.

MERASPE Anzi perfettamente.
 ERISBE Eh tu mi burli.
 1080 MERASPE Non può meglio imitarla.
 ERISBE A fé tu scherzi.

MERASPE Dico da ver.
 ERISBE E come,
 se la stessa Artemisia ora m'invia
 in traccia d'un pittore
 che ne faccia un migliore?
 1085 MERASPE Nol troverai. Di questo
 che farà poi?

ERISBE Non vuol vederlo più.
 MERASPE Dunque a me lo concedi.
 ERISBE O tolga il Cielo!
 MERASPE Cara Erisbe, ti prego.

ERISBE E che vorresti
 che dicesse Artemisia?
 1090 MERASPE Nol saprà.
 ERISBE Non m'arrischio.
 MERASPE Deh non negarmi questa grazia.
 ERISBE Prendi,
 piglialo pur, ma vedi
 che tu non potrai dir ch'io te lo diedi.
 MERASPE Mi contento così.
 1095 ERISBE (O come ben riuscì.) *«Entra.»*

SCENA NONA

MERASPE, ARTEMISIA.

MERASPE Cara degl'occhi miei
 dolce soavità,
 1100 ritratto di colei
 ch'ognor languir mi fa.
 Cara degli *ecc.*
 Bella de le mie pene
 dolce felicità,
 effigie del mio bene
 1105 che ferma in sen mi sta.
 Bella *ecc.*

ARTEMISIA (Erisbe mi servì!) Clitarco.
 MERASPE (Ahimè!
 Vidde il ritratto a fé.)

ARTEMISIA Già che – sia tuo destin o sia tua voglia –
 1110 lasciar non puoi gl'amori,
 quella dama di cui tieni l'imgo
 ti concedo ch'adori.
 Che ascolto mai!

MERASPE Ti turbi?
 ARTEMISIA Regina, mi schernite.
 MERASPE Folle, parli a tuo danno.
 1115 ARTEMISIA Il ritratto vedeste?
 MERASPE E lo conobbi.
 ARTEMISIA Né v'offendo, s'io l'amo?
 MERASPE Offesa Amor non chiamo.
 ARTEMISIA (Questo è un darmi speranza.)
 1120 ARTEMISIA Ti ferì, ti piagò quella beltà?
 MERASPE Giove lo sa.
 ARTEMISIA Bramo saperlo anch'io.
 MERASPE Dirlo non lice.
 ARTEMISIA Il mio comando incolpa.
 MERASPE Negarlo è pena, ed affermarlo è colpa.
 ARTEMISIA La brami per consorte?
 di', non temer.

MERASPE (Che sento!)
 1125 Non lo merto, Regina.
 ARTEMISIA Io mi contento.

MERASPE (Può dir di più?)
 ARTEMISIA (Che dissi? inciampo, caddo
 in tal viltà? convien ridirsi.)
 MERASPE (Oh dio,
 in che dubbio son io!)
 1130 ARTEMISIA (Ecco il modo.) Clitarco,
 farti felice io vo'.
 MERASPE E non scherzate?
 ARTEMISIA No.
 MERASPE Creder lo posso?
 ARTEMISIA Or or vedrai. Olà
 chiamisi Artemia.
 MERASPE Artemia?
 ARTEMISIA Sì.
 MERASPE Perché?
 1135 ARTEMISIA Acciò si sposi a te.
 MERASPE Artemia?
 ARTEMISIA Artemia, sì. Nol credi ancora?
 MERASPE Non l'amo.
 ARTEMISIA E che dicesti infino ad ora?
 MERASPE Sul ritratto parlai.
 ARTEMISIA Anch'io.
 MERASPE De' vostri rai
 è l'effigie ch'io tengo.
 1140 ARTEMISIA Tu vaneggi.
 MERASPE Mirate.
 ARTEMISIA È d'Artemia. Lo viddi.
 MERASPE (Ah che mi dileggiate a' sensi espressi!)
 ARTEMISIA (Misero te, s'un mio ritratto avessi.)

SCENA DECIMA

ALINDO, ARTEMIA, ARTEMISIA, MERASPE.

ARTEMISIA Ella è qui.
 1145 ALINDO (Più sprezzato, e più l'adoro!)
 ARTEMISIA (Che fia, s'alcun di loro
 il mio ritratto vede?)
 Porgimi quell'imago.
 (Arte qui si richiede.)
 ARTEMIA, ALINDO Riverita Regina.
 1150 ARTEMISIA A tempo sete.
 (Con quel d'Artemia il cangerò.) Prendete.
 Rendo il vostro ritratto, Artemia, a voi,
 or ch'a Clitarco lo darete invano,
 ch'ei d'amarvi è lontano.
 Non è così?
 1155 MERASPE Gl'è vero.
 ARTEMIA (O che ingrato, o che fiero!)
 ARTEMISIA Or diteli, s'è vostro. Ascolta. *«Ad Artemia, poi a Meraspe.»*
 ARTEMIA È mio.
 ARTEMISIA Lasciate ch'ei lo miri.

Vedilo, dimmi poi se non deliri.
 (Grave error aggiustai.)
 1160 MERASPE (O sogno adesso, o poco fa sognai.)
 ARTEMIA (Stelle rie, m'uccideste.)
 ALINDO Regina, mi vedeste?
 ARTEMISIA Sì, perciò parto.
 ALINDO A me tanti rigori?
 ARTEMISIA Alindo, ove son'io non voglio amori. *«Entra.»*
 1165 ALINDO Che volete, crudel? Dal vostro orgoglio
 anime calpestate,
 affetti vilipesi
 da la vostra empietate, alma di sasso?
 1170 Ma con chi parlo, ah! lasso,
 se l'empia che mi strugge
 col cor che mi rubbò rapida fugge.

SCENA UNDICESIMA

ERISBE, NISO, EURILLO.

ERISBE Or vieni ad abbellirmi,
 Niso, più non tardar.
 1175 NISO Eccomi a principiar. Tra pochi instanti
 sarai dolce velen de' cori amanti.
 ERISBE Oh sii tu benedetto.
 NISO Sta cheta.
 ERISBE Il gran diletto
 brillar tutta mi fa.
 1180 NISO Ogni ruga omai sen va,
 la bellezza illanguidita,
 già smarrita,
 a le guance tornerà,
 ogni ruga omai sen va.
 1185 ERISBE Ecco il tutto adempito.
 NISO Deggio più star assisa?
 ERISBE (Io moro da le risa.)
 NISO Posso levarmi?
 ERISBE Sì.
 NISO Son bella?
 1190 ERISBE Rassomigli
 EURILLO a la madre d'Amore:
 hai cangiato sembiante,
 hai mutato colore.
 ERISBE Oh gradito liquore!
 EURILLO (Eccola tinta. Io voglio
 1195 accreditar lo scherzo.)
 Addio, Niso. Che vaga giovinetta
 hai qui teco soletta?
 ERISBE Anzi giovine, e bella.
 NISO Non la conosci?
 EURILLO Io no.

NISO Ella è la nostra Erisbe.
 EURILLO Erisbe? Adesso
 1200 le sembianze ravviso,
 ma sua nova beltà
 instupidir mi fa.
 ERISBE (Oh che felicità!)
 EURILLO Deh ricevami, Erisbe,
 1205 per amante, per servo.
 ERISBE Una mia pari
 non si degna di te.
 NISO Gran dama invero.
 EURILLO Ti giuro eterna fé.
 ERISBE Scostati, temerario.
 NISO O bel pensiero.
 EURILLO Così cruda, ben mio?
 1210 ERISBE Io parto. Niso, addio.
 NISO Averti: per sei ore
 non t'affacciar a specchi, al lor riflesso.
 Pria che tal spazio arrivi
 1215 il liquor si conturba e si scolora,
 e diverresti mora.
 ERISBE M'è gradito l'avviso.
 EURILLO Molto importava a fé.
 ERISBE O quanti, o quanti han da penar per me! *«Entra.»*
 EURILLO O così succedesse ad ogni dama
 1220 che va da l'arte a mendicar colore.
 NISO Credimi, Eurillo, sarian tutte more.

SCENA DODICESIMA

ARTEMIA, RAMIRO.

ARTEMIA Se Meraspe crudel nega d'amarmi,
 che più poss'io sperar?
 Immutabile è fatto il mio penar.
 1225 Affliggetemi,
 guai dolenti;
 traffiggetemi,
 rei tormenti.
 1230 Dolce speranza, e tu,
 deh non venir a lusingarmi più.
 Raddoppiatevi,
 mie catene;
 eternatevi,
 dure pene.
 1235 Dolce speranza, e tu,
 deh non venir a lusingarmi più.
 RAMIRO Artemia, mio desio.
 ARTEMIA (Costui mi sturba ognora.) Idolo mio.
 RAMIRO Care voci gradite,
 1240 se dal core venite.

ARTEMIA Che temete, alma mia?
RAMIRO Incredulo mi fa la gelosia.
ARTEMIA M'offendete, Ramiro.
RAMIRO Il vostro core
1245 ARTEMIA Meraspe abbandonò?
(Egli è qui. Che dirò?)

SCENA TREDICESIMA

RAMIRO, MERASPE, ARTEMIA.

RAMIRO Principe, Artemia alfine
meo s'impietosì.
MERASPE È vero, Artemia?
ARTEMIA Sì.
1250 Sì crudel, sì spietato
(finger vogl'io), poiché negaste, ingrato,
pietade a le mie pene,
estinsi il vostro ardor dentro al mio petto.
RAMIRO (Parla con troppo affetto.)
MERASPE È ragione e giustizia amar chi v'ama.
1255 ARTEMIA Più che gel, più che selce
frigida e scabbra la vostr'alma ho scorta.
RAMIRO Dite, l'amate?
ARTEMIA No.
RAMIRO Dunque s'egli è crudel, a voi ch'importa?
ARTEMIA Un dì forse Cupido
1260 ragion vi chiederà di tante e tante
lagrime inosservate.
RAMIRO Troppo in ciò v'infiammate.
MERASPE Non son sfera adeguata al vostro foco.
ARTEMIA Vedrò, vedrò punito il vostro orgoglio
1265 pria che tronchi i miei giorni
de la diva fatal falce ritorta.
RAMIRO Dite, l'amate?
ARTEMIA No.
RAMIRO Dunque se gl'è crudel, e a voi ch'importa?
Andiamo. Addio, Meraspe.
ARTEMIA Addio, tiranno.
1270 (O di sorte feroce aspro tenore,
dover per troppo amor negare amore!)

SCENA QUATTORDICESIMA

MERASPE, ARTEMISIA.

MERASPE Altri è gradito, ed io
son da l'idolo mio
1275 vilipeso e schernito. Ed a' miei danni
(o sia forza di stelle o sia magia)
anco la verità divien bugia.
ARTEMISIA Clitarco.

MERASPE
ARTEMISIA
1280 MERASPE
ARTEMISIA
MERASPE
ARTEMISIA
MERASPE
1285 ARTEMISIA
MERASPE
ARTEMISIA
1290 MERASPE
ARTEMISIA
MERASPE
ARTEMISIA
1295 MERASPE
ARTEMISIA
MERASPE
ARTEMISIA
MERASPE
ARTEMISIA

Alta Regina.
Hai scoperta la dama
ch'io ti dissi che t'ama?
Non io, ben ne trovai
una che mi dileggia.
Esser non può.
Io lo conobbi aperto.
Tu fai torto al tuo merto.
Eccelsa troppo
è sua beltà divina.
E che mai puote
esser più che regina?
(Che ascolto?)
Io ti consiglio
a scoprirli il tu' affetto.
Tanto ardir non avrei.
Tropo timido sei.
Temo del suo rigore.
Chi tace il mal, senza rimedio more.
(Può parlar più scoperto?)
(Io vuo' d'affetto
porgerli un pegno.) Mira
che bell'armi, Clitarco.
Sono ricche.
Ti piacciono?
Non ponno
esser più preziose.
Prendile.
Che favor!
E che fia mai?
Prendile, e in nome mio le porterai.

«Esce Alindo.»

SCENA QUINDICESIMA

MERASPE, ARTEMISIA, ALINDO.

MERASPE
ARTEMISIA
1300
MERASPE
ARTEMISIA
1305
ALINDO
ARTEMISIA
ALINDO
1310

Che grazie!
(O sorte! Alindo m'ascoltò!
ma tutto aggiusterò.)
Dunque vedi quest'armi?
Prendile e in nome mio le porterai
al generale Alindo.
(O Ciel, che ascolto?)
Digli
che le prometta in premio a chi primiero
de la città che n'usurparo i Frigi
salirà su le mura.
Regina, intesi –
Oh voi qui sete?
– e fia
l'ubidirvi mia cura.
Voi, quell'armi prendete.

«A Meraspe.»

ARTEMISIA Dunque più non occorre.
Vanne Clitarco.

MERASPE (O mio Destin protervo! *«Tra sé.»*
Quel che speravo esser favor d'amante
fu comando da servo.) *«Entra.»*

1315 ARTEMISIA (Qual sorte discortese
cangia i favori miei tutti in offese!)

ALINDO E fino a quanto, o bella,
di mia continua morte
1320 dovrà correr la sorte? Un raggio solo
d'amorosa pietà,
quando, quando per me risplenderà?
Quegl'occhi luminosi,
quegli abissi di strali,
1325 sino a quando per me saran letali?
Ho regni, ho scettri anch'io,
e la Bitinia forse
a la Caria non cede. Impugno l'armi,
conduco le mie genti,
espongo la mia vita
1330 contro i vostri nemici, e voi negate
a tanta servitù picciol pietate?
Il nome di regina
col titolo d'ingrata,
credetemi, offendete.

1335 ARTEMISIA Alindo, addio.
ALINDO Regina, m'intendeste?
ARTEMISIA Non io, che mi diceste?
ALINDO D'amor vi supplicai.
ARTEMISIA Chi mi parla d'amor non l'odo mai. *«Entra.»*
ALINDO Che Aletto! che Megera!
1340 Per tormentar un'alma
d'ogni furia è peggior beltà severa. *«Entra.»*

SCENA SEDICESIMA

Padiglioni reali in vista dell'armata.

ARTEMIA, RAMIRO.

ARTEMIA Dir ch'io v'amo è un dirvi poco,
1345 luci belle,
vive stelle,
care sfere del mio foco.
Dir ch'io v'amo è un dirvi poco.
Di quel labro ond'io sospiro
vaghe rose,
mie vezzose,
1350 io da voi mercede invoco.
Dir ch'io v'amo è un dirvi poco.

(Stolto, ei lo crede.)

RAMIRO Artemia,
sete il mio ben.

ARTEMIA
 1355 RAMIRO Ramiro,
 voi sete il mio respiro.
 ARTEMIA Bramo d'amor un segno.
 RAMIRO E che vorreste?
 ARTEMIA Un bacio.
 RAMIRO Un bacio? Ite, imparate
 un poco più modestia, e poi tornate. *«Entra.»*

1360 RAMIRO Questo, o cruda, è un disprezzarmi,
 giurarmi fedeltà,
 e poi con ferità
 un sol bacio alfin negarmi.
 Questo, o cruda *ecc.*
 1365 Con lusinghe trattenermi,
 de' sguardi con l'ardor
 insidiarmi 'l cor,
 e un sol bacio poi negarmi.
 Questo, o cruda *ecc.*

SCENA DICIASSETTESIMA

ALINDO, NISO, ORONTA.

1370 ORONTA Non credete a la Speranza,
 infelici miei desiri,
 per uscir da rei martiri
 nulla giova la costanza.
 Non credete a la Speranza.
 1375 Voi potete omai lasciarmi
 con le pene e co' tormenti,
 ho da viver fra i lamenti
 questa vita che m'avanza.
 Non credete a la Speranza.

NISO Che son queste?
 1380 ALINDO Son l'armi.
 NISO A me sì grand'intrico?
 ALINDO E non venisti
 qui per esser guerriero?
 NISO Farò più volentieri altro mestiero.
 ALINDO Che faresti?
 NISO Lasciate ch'io vi pensi.
 1385 ORONTA Con Oronta parlai.
 ALINDO Sempre, sempre d'Oronta. E che cos'hai?
 Tu mi rassembri insano.
 NISO Signor, farò 'l rufiano.
 ALINDO Taci, importuno.
 ORONTA Io faccio
 1390 ufficio di pietà
 per chi languendo sta
 in tormentoso foco.
 NISO Farei più tosto il cuoco.
 ORONTA Parti di qui. D'amore

1395 NISO troppo grave è 'l flagello.
ALINDO E farei anco il barigello.
Olà,
si discacci costui.

1400 NISO Io partirò senza l'aiuto altrui. *«Entra.»*
ORONTA Qui portar si volea,
porvisi inanti, e dirvi:
"Ingrato, ingrato amante, io son Oronta,
chi v'amò, vi servì,
v'adorò, vi seguì;
che già del vostro cor godea la fede,
ed or vi piange abbandonata a piede."
1405 ALINDO Al certo Oronta stessa
tanto dir non saprebbe.
ORONTA Anzi più vi direbbe. (Ah sconoscente!
Ah traditor ribelle,
1410 vi puniran le stelle,
vi diverran nemici,
impietositi un giorno a' miei lamenti,
i Cieli e gli Elementi.)
ALINDO Ma se venir volea, perché non venne?
ORONTA Timor d'esser sprezzata
1415 la ritenne e fermò.
ALINDO A fé l'indovinò ché, se venia,
senza frutto partia.
ORONTA Grande è 'l vostro rigore.
(Siamo perduti, o core.) *«Entra.»*

SCENA DICIOTTESIMA

ARTEMISIA, ALINDO.

1420 ARTEMISIA Tutto è sì ben disposto *«Tra sé.»*
che ne' pensieri miei
più bramar non saprei.
ALIDO (Ecco sen vien la mia crudel.) Regina,
voi che gl'occhi beate...

1425 ARTEMISIA D'amor non mi parlate.
ALINDO Ch'io non parli d'amor? Posto a le fiamme
tronco rustico e vile
piange, sospira, e geme,
1430 e l'allor più superbo e stride e freme.
Ed io di me medesmo
dovrò tacer gl'ardori,
e negl'incendi miei, muto, insensato,
riposerò con il silenzio a lato?
Ch'io vi difenda i regni?
1435 Vi preservi i vassalli
dal nemico furor,
ma non parli d'amor?
ARTEMISIA Non è da prence
rinfacciar i favor.

ALINDO Né da regina
 il non premiar chi serve.
 1440 ARTEMISIA Da questa servitù
 saprò sottrarmi.
 ALINDO Udite.
 ARTEMISIA Diceste assai. Non voglio udirvi più.
 ALINDO Io cangerò disegni,
 e chi non vuol gl'amori udrà gli sdegni. *«Entra.»*

SCENA DICIANNOVESIMA

INDAMORO, ARTEMISIA.

1445 ARTEMISIA Indamoro.
 INDAMORO Regina.
 ARTEMISIA Pur venite opportuno. Alindo or ora
 parte di qui. Veloce
 seguitelo, e gli dite
 1450 che rinunzio a le guerre e che risolsi
 l'usurpata città lasciar a' Frigi,
 che degl'aiuti suoi
 grazie gli rendo e che più non difenda
 ove Bellona ferve
 regina che non sa premiar chi serve.
 1455 INDAMORO Non intendo gli enigmi.
 ARTEMISIA E che rileva?
 INDAMORO Dunque ceder volete
 una città?
 ARTEMISIA Sì, voglio.
 INDAMORO La ragione?
 ARTEMISIA Io la so.
 1460 INDAMORO Tanti preparamenti,
 tant'armi, tante genti,
 e poi?
 ARTEMISIA Voi troppo ardite.
 Così voglio. Ubbidite. *«Entra.»*

SCENA VENTESIMA

ERISBE, EURILLO, NISO.

ERISBE
 1465 Se tu vuoi ch'io t'ami pregami,
 farò poi quel che mi par,
 la tua fede in dono porgimi,
 fa' ch'io veggami
 dal tuo core idolatrar.
 Se tu vuoi ch'io t'ami *ecc.*
 1470 Queste guance molli e candide
 se tu brami di bacciar,
 ma ti sembro cruda e rigida,
 e tu piegami
 col languir, col sospirar.

Se tu vuoi *ecc.*

1475 EURILLO

(Vuo' secundar lo scherzo.)

Se non mi porgi aita,
io morirò per te.
Già languisco,
già perisco,
1480 e ti caddo essangue a' piè.
Io morirò per te.

1480

Un giro de' tuoi lumi
il cor m'essanimò.
A' miei guai,
1485 se non dàì
caro ben qualche mercé,
io morirò per te.

1485

ERISBE

Mori, mori, se vuoi, ch'importa a me?
Lungi, lungi. Ahimè, ahimè,
1490 o tristi, invidiosi!

1490

NISO

Aiuto, aiuto! o quanti specchi, o quanti!
Olà, insolenti, olà!
Fuggi, Erisbe, mi spiace
de' tuoi dannosi oltraggi.

«Otto paggi portano
alcuni specchi.»

1495

ERISBE

O maledetti paggi!

«Entra fuggendo.»

NISO

Ah, ah, che dici tu?

EURILLO

Non potea farsi più.

NISO

Voi, che schernita così ben l'avete,
a le danze il piè sciogliete.

«Ai paggi.»

Otto paggi formano il ballo.

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

Stanze regie.

ARTEMIA.

1500 ARTEMIA

Ch'io peni così
il Ciel destinò.

Per cruda bellezza
ch'è tutta rigor,
ch'aborre, che sprezza
1505 un misero cor,
ch'il sen mi ferì
né più mi sanò.

1505

Ch'io peni così
il Ciel destinò.

1510

Cupido ha per gioco
ch'io renda fedel
tributo di foco
a un'alma di gel
ch'ardor non senti,

1515

e pur m'infiammò.
Ch'io peni così
il Ciel destinò.

1520

Ma desister non voglio.
Tentiamo, o core, un foglio.
Sì, sì, né fraponiam pigre dimore;
forse pietoso, ciò mi detta Amore.

SCENA SECONDA

ARTEMISIA, ARTEMIA, «MERASPE».

ARTEMISIA
ARTEMIA
ARTEMISIA

Artemia?
Ahimè.
No, no, non ascondete.

«Artemia scrive.»

1525

ARTEMIA
ARTEMISIA
ARTEMIA
ARTEMISIA
ARTEMIA

All'amato Clitarco
certo amori scrivete.
Né per sogno.
Lasciatemi vedere.

Scrivo cose private.
Porgete qui, non replicate.

«Le prende la lettera.»

1530

ARTEMISIA

(O sorte
sempre avversa a' miei voti!)
Già non errai. Così, così osservate
i cenni miei? di tante debolezze
ancor non vi pentite?
Partitevi. Arrossite.

1535

ARTEMIA
ARTEMISIA

(Gran sventura è la mia!)
(Chi direbbe che questa è gelosia?)
Ma queste note a punto
ponno servir a me.
Ecco Clitarco a fé.)

1540

MERASPE
ARTEMISIA

A che vieni, Clitarco?
A chiedervi se deggio
portar in nome vostro armi ad Alindo.
(Che rimprovero giusto!) E che più tosto
per te grazie non chiedi?

1545

MERASPE
ARTEMISIA
MERASPE
ARTEMISIA
MERASPE
ARTEMISIA

E che può dimandar un sfortunato?
D'esser fatto felice.
Con qual modo?
Non so, con quel ch'ei brama.

1550

MERASPE
ARTEMISIA
MERASPE
ARTEMISIA
MERASPE
ARTEMISIA

Ditemi, e s'ei bramasse un impossibile?
Amor, fede, ardimento
fanno tutto riuscibile.
E s'il merito manca?

Amor supplisca.
E se manca l'ardir?
Questo ci vuole.

Io non l'ho.
Se non l'hai,
dirti di più non voglio.
Parto. Prendi, rispondi a questo foglio.

«Gli dà la lettera.»

1555 MERASPE (So ch'io pecco d'imbelle,
ma questa è tirannia de le mie stelle.) *«Parte.»*
Palpita il cor, trema la mano. “Arte.” *«Legge.»*
A fé scrive Artemisia,
e sottoscrisse abbreviato il nome.

1560 “Ardo per voi d'ineinguibil foco,
e voi, che del mi' ardor il Centro sete,
o degl'incendi miei prendete gioco
o de le fiamme mie nulla credete.
Resister più non posso a pene tante:
o non m'ardete o divenite amante.”

1565 Lasciate ch'io vi baci
inchiostri fortunati,
caratteri beati.

1570 O me felice! o fortunato me!
Là ne' giri
de le stelle,
tra i zaffiri
de le tremole facelle,
più beato alcun non è.

1575 O me felice! o fortunato me!
Son gradito
dal mio bene,
ha finito
cieco Amor di darmi pene:
meco più crudel non è.

1580 O me felice! o fortunato me!

SCENA TERZA

ARTEMIA, MERASPE, RAMIRO.

MERASPE (Artemia giunge. Vuo' celar il foglio.)
ARTEMIA (Incerta più non voglio
penar tra vita e morte.) O mio ribelle,
dite, volete amarmi?

1585 MERASPE Non posso.
ARTEMIA Ed io non voglio,
perfido, il vostro amore
(vuo' darli gelosia).
Rendetemi il mio core
ch'a Ramiro vuo' darlo:

1590 egli sarà il mio sposo, il mi' adorato.
(Non si move l'ingrato!)
MERASPE Sete prudente. Eccolo a fé. Ramiro,
Artemia or mi dicea
che per sposo vi vuol. Non è così?

1595 ARTEMIA (Vuo' veder s'ei si turba.) È vero, sì.
RAMIRO A tal grazia son giunto?
ARTEMIA (Ei non si move punto.)
MERASPE Porgeteli la destra.
ARTEMIA (Vuo' far l'ultima prova.) Eccola pronta.

1600 RAMIRO Io vaneggio per gioia.
ARTEMIA Voi vaneggiate? tralasciamo dunque.
Per capo di follia dubiterai
che fosser nulli poi questi imenei. *«Entra.»*

1605 MERASPE La perfida ingannò.
Ma se spera ch'io l'ami,
Ramiro, giuro a' dèi, non l'amerò. *«Entra.»*

RAMIRO Pazzo son, s'io l'amo più.
A beltà che mi vuol morto
miei pensieri ormai v'essoro
1610 ribellar la servitù.
Pazzo son, s'io l'amo più.
Questa è troppa ferità;
da voi stesse lo vedete,
mie speranze perirete
1615 in sì dura servitù.
Pazzo son, s'io l'amo più.

SCENA QUARTA

ORONTA, ALINDO.

ORONTA Dammi morte o libertà,
cieco Amor, che tante pene,
1620 tanti guai, tante catene,
sostener il cor non sa.
Dammi morte o libertà.
Tropo è dura servitù,
è martir troppo severo
adorar un idol fiero,
1625 una rigida beltà.
Dammi morte o libertà.

Ma viene il mio spietato.
Amor mi suggerisce
novo pensier. *«Lascia cadere uno stiletto.»*

1630 ALINDO Turbato
mi rassembri. Aldimiro,
che ferro è quel ch'a' piedi tuoi rimiro?
Egl'è d'Oronta.

ORONTA Come?
ALINDO In questi alberghi
ORONTA venne in traccia di voi,
né potendo trovarvi, alfin volea
1635 qui privarsi di vita.

ALINDO Al certo ella è impazzita. E che dicea?
ORONTA Così stringendo il ferro,
così prostrata come a voi dinanzi,
dicea: "Mio ben, mia speme,
1640 se non bastano i pianti
per farvi del mi' amor fede col sangue,
questo misero seno,

ecco ch'io sveno".

ALINDO Ferma. *«La afferra.»*
 ORONTA E che temete?
 ALINDO Nulla.
 ORONTA A che mi tenete?
 ALINDO Io mi figuro
 1645 che tu così facesti,
 e Oronta trattenesti.
 ORONTA Ma fareste così, s'io fossi Oronta?
 ALINDO Né men l'ascolterei.
 ORONTA (E non lo fulminate, o sommi dèi?)
 1650 ALINDO Dimmi, alfin che seguì?
 ORONTA S'infuriò, s'inferoci, risolta
 che svenarmi – soggiunse – a te si deve,
 o traditor, la Morte,
 1655 per man de' miei furori
 mori, barbaro, mori! E non temete?
 ALINDO Non io. So che tu fingi.
 ORONTA Ma temereste voi, s'io fossi Oronta?
 ALINDO S'ella oprasse così, l'ucciderei.
 ORONTA (E non lo fulminate, o sommi dèi?)
 1660 ALINDO Che fece alfin?
 ORONTA Risolta
 d'adorarvi in eterno, ancor che ingrato,
 gettato il ferro qui,
 lagrimando parti.
 ALINDO Dunque finito ogni periglio fu.
 1665 Non ne parliamo più.
 Ecco la mi' adorata. *«Esce Artemisia.»*
 Parti.
 ORONTA (Ogni mia speranza è disperata.)

SCENA QUINTA

ARTEMISIA, ALINDO.

ARTEMISIA Alindo, ancor portate
 1670 ALINDO questo peso a la mano?
 Intesi, intesi già, donna superba:
 voi rinunziate a l'armi
 e cercate in tal guisa allontanarmi.
 Scudo non mi volete?
 1675 Fulmine vi sarò. Quella corona
 che sul crin vi mantenni
 a' piedi mi porrò. Detesto l'ore
 de la mia servitude, e come vili,
 dal numero de' mie
 1680 le proscivo e rigetto, e quest'incarco
 di vostro generale
 sdegno e rifiuto. Ma perché di scettro
 a la mia destra avvezzo
 è indegna ogn'altra mano, ecco, lo spezzo.

1685 (Misero, che fec'io?)
 Regina, perdonate a un delirante
 un impeto di spirto appassionato.
 M'agitò, vaneggiài,
 non son io che parlai.

1690 Io v'inchino, v'adoro, e stanchi pria
 saran ne' giri lor gl'orbi stellanti
 che negl'ossequi suoi l'anima mia.
 ARTEMISIA Non passate più inanti.
 Nulla voi m'offendeste. Io tanto stimo
 pazzi i vostri furori

1695 quanto sciocchi gl'amori.
 ALINDO (Restate, o cruda. Amor vi punirà.)
 ARTEMISIA (Itene, o folle. Il Ciel vi sanerà.)

SCENA SESTA

ARTEMISIA, MERASPE.

ARTEMISIA (Ecco il mio bene. Avrà risposto al foglio.) *«Esce Meraspe.»*

1700 CLITARCO Clitarco, ora che dici?
 Sei tu più sfortunato?
 MERASPE Io son reso beato.
 ARTEMISIA Potrai lagnarti più?
 MERASPE Benigno il Ciel mi fu.
 ARTEMISIA Al foglio rispondesti?
 1705 MERASPE Risposi.
 ARTEMISIA Ma dov'è
 la risposta?
 MERASPE Ella è qui.
 ARTEMISIA Porgila a me.
 ARTEMISIA “Io son acceso, se voi sete amante. *Legge.*
 La sfera voi de le mie fiamme sete,
 martire son nel vostro ardor costante
 e incenerito già tutto m'avete.
 Or, s'a vita novella io trovo loco,
 la fenice son io del vostro foco.”
 Molto bene rispondi.

1710 È gran maestro Amore. *«Le cade la lettera.»*
 1715 MERASPE Ammaestrò più che la penna il core.

SCENA SETTIMA

INDAMORO, ARTEMISIA, MERASPE, ARTEMIA.

ARTEMISIA Servi, olà, non vedete?
 INDAMORO Tocca a me questa sorte.
 ARTEMISIA Date qui, che leggete?
 Se foss'altri che voi...

1720 INDAMORO Regina, io viddi.
 ARTEMISIA (Convinta son, ma giunge Artemia qui.
 Amor mi suggerì

opportuno pensier.) Venite, Artemia. «Ad Artemia.»
 Ecco il vago ch'amate, ecco, mirate
 com'ei risponde a' fogli
 1725 che li scrivete voi.
 Ch'ei non è il vostro ben negate poi.
 MERASPE Regina, io non risposi
 a lettere d'Artemia.
 ARTEMISIA Ancora ardisci
 di negar, temerario? Ov'è quel foglio
 1730 ch'io ti diedi?
 MERASPE Egl'è qui.
 ARTEMISIA Prendete voi. «Ad Artemia.»
 Dite, s'è vostro.
 ARTEMIA È mio. Mentr'io scrivea
 giunta voi mel levaste
 onde interrotto il nome mio restò.
 MERASPE (O quanto m'ingannò
 1735 sconigliato pensiero!)
 ARTEMISIA Ora vedete, s'ho scoperto il vero.
 INDAMORO Regina, ingiustamente io sospettai. «Entra.»
 ARTEMISIA (Come ben l'aggiustai!) «Entra.»
 ARTEMIA Dunque mi amate? «A Meraspe.»
 MERASPE Io no.
 1740 ARTEMIA Scriveste qui.
 MERASPE Non so.
 ARTEMIA Legete.
 MERASPE Non ho senso, e non ho luce.
 ARTEMIA Ah mi schernite a fé.
 MERASPE Lasciatemi partir. Son fuor di me. «Entra.»
 ARTEMIA
 1745 Non pensate di gioire,
 mie speranze disperate.
 Io so dirvi che chiedete
 ciò ch'aver già mai potrete:
 il piacer che voi sperate
 è un inganno del desire.
 1750 Non pensate di gioire.
 Voi faceste un grand'errore
 nel fidarvi a un cieco nume.
 Io sapevo assicurarvi
 ch'ei volea sol ingannarvi:
 1755 proverete il suo costume
 ch'è di far i cor languire.
 Non pensate di gioire.

SCENA OTTAVA

ERISBE, NISO, EURILLO.

ERISBE Dite il vero, son nera?
 NISO Nera no, ma un poco mora:
 1760 eri simile a l'aurora,

ERISBE
 or sei simile a la sera.
 Se le guance non coprivo,
 me l'avrebbero ridotte
 al color di meza notte.

1765 EURILLO
 Tua bellezza imita il cielo
 che vibrar più lampi suole
 quando adombra il volto al Sole.

EURILLO, NISO
a due
 Io da te de' miei affanni
 qual mercede, Erisbe, avrò?
 1770 ERISBE
 Servitemi dieci anni,
 e poi v'ascolterò.

EURILLO
 Infelici innamorati
 se le donne che v'accendono,
 questa risposta intendono.
 1775 NISO
 Giocherei ch'adesso alcuna
 qualche amante per confondere
 così pensa di rispondere.

SCENA NONA

ARTEMISIA, EURILLO.

ARTEMISIA
 1780
 Cor mio che sarà?
 La mente agitata
 e l'alma turbata
 consiglio non ha.
 Cor mio che sarà.

EURILLO
 ARTEMISIA
 1785
 Cantisi un poco, olà.
 Siam qui, Regina.
 Potrian voci canore
 la forza raddolcir del mio dolore.

*Quest'aria ogni sera
 sarà variata.*

EURILLO
 1790
 Chiedete e sperate,
 amanti, mercè.
 Sì crudo non è
 il cieco volante
 qual voi lo stimate.
 Chiedete e sperate.
 1795
 A torto incolpate
 d'ingrato il Destin.
 Il nume bambin
 udirvi non puote,
 se voi non parlate.
 Chiedete e sperate.

ARTEMISIA
 1800
 Par ch'il cor mi favelli. Eurillo, prendi,
 vanne a Clitarco e di' che tutto adempia
 ciò che qui leggerà.

«Gli dà una lettera.»

EURILLO
 ARTEMISIA
 Pronto ubidisco.
 (Ma
 io così m'avvilisco?
 io così mi deprimò?) Eurillo? Eurillo!

«Lo richiama.»

1805 EURILLO
ARTEMISIA
Vieni, porgimi il foglio.
Parti, ch'altro non voglio.
(La fatica risparmi.)
"Clitarco io porto in seno un core astretto
dal Fato a incenerir ne' tuoi ardori.
Sono ingrata ad Alindo. Odio, rigetto
il prencipe di Lidia, il re de' Mori,
solo per te. Pensa chi son, chi sei,
e insuperbisci degl'amori miei."
Tolga il Ciel che tai note
legga Clitarco.

«Entra.»
Legge.

«Entra, e lascia il foglio.»

SCENA DECIMA

ALINDO, ARTEMISIA.

1815 ALINDO
ARTEMISIA
(E che fia mai quel foglio?) *«Esce Alindo. Legge.»*
Inorridisco a tante
debolezze sì abiette? e meco stessa
arrossirò in eterno
di viltà così indegna. A un solo tratto
era meglio che questi.
(Alindo, che leggesti!)
De la mano e del crin regali arredi
io li prostrassi a' piedi.
(Adoperòllo a tempo.)
Il mio decoro
precipita e rovina.
Regina?
(Ecco il superbo.)
Se ben da voi schernito.
Non sete ancor partito?
Partito? E qual giamai
elemento vedeste
dal suo centro partirsi? O pur dai rai
de l'adorato lume
aquila rifuggirsi?
Ognor con queste
vanità mi sturbate.
Partite. Che sperate?
D'impietosirvi.
La speranza è vana.
L'amor così gradite?
Io non lo curo.
I pianti?
Non gl'osservo.
I preghi?
Non gl'ascolto.
E sete pertinace?
Sì.
Dunque ho da partir?
Quando vi piace.

1820 ALINDO
ARTEMISIA

1825 ALINDO
ARTEMISIA
ALINDO
ARTEMISIA
ALINDO

1830 ARTEMISIA

1835 ALINDO
ARTEMISIA
ALINDO
ARTEMISIA
ALINDO
ARTEMISIA
ALINDO
ARTEMISIA
ALINDO
ARTEMISIA
ALINDO
ARTEMISIA

ALINDO Partirò, partirò,
 ma sapete ove andrò? Con questa carta –
 ARTEMISIA O Cieli, che vegg'io!
 ALINDO – pubblicando di quai, perfida, ardete –
 1845 ARTEMISIA (Crudo Ciel! Fato rio!)
 ALINDO – abietissimi amori
 ond'a me sete ingrata, e rifiutate
 il prencipe di Lidia, il re de' Mori.
 ARTEMISIA (Misera, che farò?)
 ALINDO Vantate adesso
 1850 ipocrita onestà, falso decoro.
 Duolmi che v'adorai.
 Ch'io v'amassi giamai
 la mente oblia. Del nome di regina
 sete indegna valervi:
 1855 Lucrezia con i re, Frine coi servi.
 Fermate, Alindo, udite.
 ARTEMISIA E che saprete dir?
 ALINDO (Soccorso, o dèi!)
 ARTEMISIA
 1860 Ne l'auge, è ver, già sete
 di gelosia, di sdegno, e vi credete
 aborrito, sprezzato?
 Caro, caro il mi' Alindo,
 accarezzo con l'alma i vostri sdegni,
 le vostr'ire blandisco e, più adirato,
 più vi conosco amante. I miei disprezzi,
 1865 questo foglio mentito,
 i miei rigidi accenti,
 tutti del vostro amor furon cimenti.
 Feci prova di voi, né più d'amarvi
 posso o deggio celarmi.
 ALINDO Ah falsa, falsa,
 1870 voi vorreste ingannarmi.
 ARTEMISIA Non scorgete che questo,
 da me scritto ed aperto e qui lasciato,
 è un foglio simulato
 acciò voi lo trovaste?
 1875 Or che ravviso in voi d'amor gl'eccessi
 vi dono i miei amplessi:
 mio re, mio sposo sete.
 Dite da ver?
 ALINDO Prendete, *«Gli dà il foglio.»*
 ARTEMISIA siave pegno imeneo.
 ALINDO Sorte beata! *«Lacera il foglio.»*
 1880 Fortuna inaspettata!
 ARTEMISIA Ite malvaggio, adesso,
 al prencipe di Lidia, al re de' Mori.
 Legeteli quel foglio,
 publicatemi rea d'abietti amori.
 1885 Vi mentiran con l'opre
 quest'alma invitta e questo eccelso core,
 prencipe temerario e traditore. *«Entra.»*

SCENA UNDICESIMA

ALINDO, ORONTA.

1890 ALINDO Sogno o son desto? Empia, sirena, sfinge,
con quai perfidi accenti
mi togliesti inesperta
l'alma dai sentimenti? A tuo dispetto
anco senza quel foglio il vile affetto
del tuo cor scoprirò,
e del loquace volgo
1895 favola ti farò.

ORONTA Signor?
ALINDO Che vuoi?
ORONTA Per l'infelice Oronta
chieder mercé.

ALINDO Non mi parlar.
ORONTA Udite
almeno per pietà.
ALINDO Perdei l'umanità.
1900 ORONTA Licenziatemi dunque
de la mia servitù,
ché s'è vano l'amarvi,
sarà peggio il servirvi.
ALINDO Ti licenzio.
ORONTA Desian lo stesso gl'altri
1905 ch'eran meco venuti.
ALINDO Parta, parta chi vuole,
tolgamisi anco il Sole,
m'abandonino i Cieli, e del Tonante
mi saettino l'ire. *«Entra.»*
1910 ORONTA Or che mi resta più, se non morire? *«Entra.»*

SCENA DODICESIMA

Stanze terrene deliziose.

ARTEMISIA, MERASPE *«Damigelle d'Artemisia.»*

ARTEMISIA Veggio venir Clitarco.
Ritiratevi. Io voglio *«Alle damigelle.»*
col fingermi addormita
ai sentimenti suoi dar libertà,
e udir ciò ch'egli dice e ciò che fa.
1915 MERASPE Ecco il mio ben che dorme.
Oh che angeliche forme!

1920 Aure tacete,
non sussurate;
se la destate,
di vagheggiarla
voi mi togliete.
Aure tacete.

1925 Mute sciogliete
l'ali leggiere;
questo piacere,
questo diletto
non mi togliete.
Aure tacete.

1930 Ah Regina, ah Regina,
se tu sapessi, o dio,
che Meraspe son io,
l'uccisor del tuo re...
Ahimè, destossi, ahimè.

1935 ARTEMISIA Parti di qui.
MERASPE (Buono che non m'udì!) *«Entra.»*
ARTEMISIA Che intesi, o stelle, o dèi!
È Meraspe Clitarco?
O d'aspre pene tormentoso incarco!
Tacio? Lo scopro, o no?
1940 Tacerò, penerò. *«Entra.»*

SCENA TREDICESIMA

ARTEMIA, RAMIRO, ALINDO.

RAMIRO Or siate a' preghi miei sorda qual aspe,
svelerò che Clitarco
è 'l prencipe Meraspe.
ALINDO (Che ascolto?)
RAMIRO A scoprirlo a la regina,
1945 ecco, rapido volo. I torti miei
così vendicherò.

ALINDO Non v'affrettate, no. *«Si palesa.»*
Sarà mio quest' incarco, e con tal sorte
d'Artemisia sarò rege e consorte.

1950 RAMIRO Fermate, o dio, fermate!
ARTEMIA Prencipe Alindo, udite... ah sì veloce
scitico stral non va. Misera Artemia!
RAMIRO Ramiro sfortunato!
ARTEMIA Con la perfidia tua, barbaro ingrato,
1955 di', che vincesti? di'!
RAMIRO Io fingevo così
per piegarvi ad amarmi. E se Meraspe,
di cui vassallo son, tradito avrei,
voi lo sapete, o dèi.

1960 ARTEMIA Empio, crudo, inumano.
RAMIRO Inutile è 'l rigor.
ARTEMIA Il pianto è vano.
RAMIRO Meglio è cercar Meraspe,
avvisarlo che fugga.

ARTEMIA Ora t'accorgi
de la sua fellonia,
1965 RAMIRO mostro di tradimenti?
Sono le colpe mie colpe innocenti. *«Entra.»*

ARTEMIA

1970

Degl'abissi profondissimi
venite nel mio cor,
tiranni spietatissimi,
a essercitar rigor.

Ma no, fermate, olà:
lasciate, ch'il mio duol m'affligerà.

1975

Numi eterni abbandonatemi
in grembo al mio martir,
pietosi fulminatemi,
sforzatemi a morir.

Ma no, fermate, olà:
lasciate, ch'il mio duol m'ucciderà.

SCENA QUATTORDICESIMA

ARTEMISIA, MERASPE.

1980

ARTEMISIA

Alfin vuole il mio Fato, e vuol Amore,
ch'il nemico Meraspe
non scopra, non punisca, anzi l'adori.
Stelle, stelle, son vostri i miei errori.
Ecco ei giunge. Clitarco, Alindo offende
la tua modestia e 'l mio decoro insieme
col mormorar ch'io teco
1985

passo d'amor corrispondenze occulte.
(Ah fosse vero!)

MERASPE
1990

ARTEMISIA

Inulte
non vo' lasciar l'offese.
Opra ch'ei si ridica o pur, con questo
che destinai per te brando lucente,
sostentagli ch'ei mente.

MERASPE

È gran prencipe Alindo, io son privato;
ei non vorrà snudar brando reale
contro ferro ineguale.
1995

ARTEMISIA

(Opportuna ocasion di mottegiarlo!)
D'esser prencipe fingi.
MERASPE
Come, Regina?
ARTEMISIA

Mostra
che, per serbarti a' tuoi nemici ignoto,
paggio qui ti fingesti.
2000

MERASPE

(Che discorsi son questi?)
ARTEMISIA

O pure intreccia
favolosa bugia:
di' ch'a ciò ti condusse
amorosa follia.
(Così m'intenderà.)
2005

MERASPE

(Ahi che scoperto m'ha.) Qual fede poi
al mio dir troverò?
ARTEMISIA
Io, io l'approverò.
MERASPE

(Misero me!)

Ma qual prencipe poi
finger mi deggio?

2010 ARTEMISIA
 MERASPE Che so io? Meraspe.
 Meraspe? Come? un prencipe aborrito
 da voi mi fingerei.
 ARTEMISIA Basta poi non cercar gl'affetti miei.
 Ma se non vuoi qual prence,
 2015 già cavalier t'ho reso:
 va' come mio campion. (Ben m'avrà inteso.)

SCENA QUINDICESIMA

MERASPE, ALINDO *«Soldati di Alindo.»*

MERASPE Son noto a la regina! Or, s'ella irata
 non mi palesa, è certo
 ch'è del mi' amor accesa. O me beato!
 Vuol terminar le mie sventure il Fato.
 2020 (Ecco il prencipe Alindo.) *«Sottovoce.»*
 ALINDO (Ecco Meraspe.) *«Sottovoce.»*
 MERASPE Alindo, non abassa
 la regina il decoro, e con suoi servi
 vili amori non passa.
 2025 ALINDO È vero, io mi ridico,
 ella non ama un servo, ama un nemico:
 ama il prence Meraspe,
 che sete voi. Prendetegli quel ferro! *«Ai soldati.»*
 MERASPE Lasciatelo, spietati.
 ALINDO Vano è lo sforzo.
 MERASPE (O me infelice!)
 ALINDO Or ora
 2030 presenterovi a la regina inanti,
 e per virtù de' publicati editti
 gli diverrò marito.
 MERASPE (Misero son tradito! Intesi, intesi,
 Artemisia inumana,
 2035 tu mi scopristi, e vuoi
 far acquisto d'Alindo in tuo consorte
 col prezzo di mia morte.)
 Ma voi, co' tradimenti
 vi comprate i contenti?
 2040 ALINDO Dite ciò che vi par. Vi compatisco.
 Vado a la reggia. Voi, *«Ai soldati.»*
 Meraspe custodite,
 e colà mi seguite.

SCENA SEDICESIMA

ERISBE, NISO, EURILLO.

2045 ERISBE Non oso alzar le ciglia.
 Parmi che fino i sassi
 ridan di mia sciocchezza.
 NISO Erisbe, ove n'andò la tua bellezza?

ERISBE Ah scelerati! ah tristi!

2050 EURILLO Pazzarella cerchi invano
la beltà che si smarì.
NISO Con l'industria de la mano
vecchia mai ringiovenì.

2055 ERISBE Ancora, temerari,
ardite di schernirmi?
EURILLO Per non precipitar voglio partirmi.
Fate strada, Signori,
a la dea degl'amori.

2060 ERISBE Buon per te ch'il Cielo negami
il potermi vendicar.
EURILLO "Se tu vuoi ch'io t'ami pregami,
farò poi quel che mi par."

ERISBE Impertinente.
NISO Erisbe,
odi, ascoltami.
ERISBE Che?
NISO "O quanti, quanti han da penar per me!"

SCENA DICIASSETTESIMA

Reggia di Messi.

MERASPE, ORONTA, «NISO.»

2065 MERASPE Respiri chiudete
ai fiati l'uscita.
Rinunzio la vita.

2070 Alindo a la regina
Meraspe condurrà,
e con la mia ruina
sposo li diverrà.

ORONTA (Che ascolti, Oronta?)
MERASPE Ma non posso lagnarmi
d'altri se non di me:
io venni a imprigionarmi,
io porsi a' ceppi il piè.

2075 ORONTA (Liete speranze,
o dèi, mi proponete.)

MERASPE Respiri chiudete
ai fiati l'uscita.
Rinunzio la vita.

2080 ORONTA Lasciate questo prence. *«Ai soldati.»*
MERASPE E qual mi porge
soccorso il Ciel?

ORONTA Meraspe, a la regina
presentato da me, più che da Alindo,
miglior sorte sperate.

MERASPE Non fu dunque pietate

2085 quest'opra che faceste? e ne le nozze
d'Artemisia voi pure
giurisdizion volete?
Non è forse ragion?
ORONTA
MERASPE Dite, chi sete?
ORONTA Noto in breve sarà...
2090 MERASPE ...chi la morte mi dà!
ORONTA Non piangete, Meraspe.
MERASPE Anzi vorrei
poter dagl'occhi fuore
per finir di penar stillar il core.
NISO A fé son stanco. O quante,
2095 quante ferite diedi!
ORONTA Io non ti viddi.
NISO Per esser più sicuro e più terribile
io combatto invisibile.

SCENA DICIOTTESIMA

ORONTA, MERASPE, ARTEMISIA, INDAMORO, EURILLO.

ORONTA Ma sen viene Artemisia.
2100 REGINA, ecco Meraspe
che Mausolo svenò.
INDAMORO Meraspe questo?
ARTEMISIA (Ahi son perduta!)
ORONTA Era prigion d'Alindo,
io gliel ritolsi e lo presento a voi
e, qual promette il publico decreto,
chiedo i vostri imenei.
2105 ARTEMISIA Ditemi, voi chi sete?
ORONTA In breve lo saprete.
ARTEMISIA Io son constretta dagl'editti miei
ad ubbidir la sorte.
2110 MERASPE Or via, datemi morte.
ARTEMISIA (Perdo l'alma e, infelice,
né men pianger mi lice!)
INDAMORO E qual insano errore
qui vi condusse mascherato?
MERASPE Amore.
INDAMORO L'amor di chi sì violente fu?
2115 MERASPE Morir degg'io, che val scoprir di più?
ORONTA Regina, di Meraspe
donatemi la vita.
ARTEMISIA (Che richiesta gradita!)
INDAMORO Ostan le colpe.
ORONTA Contraviene al giusto
2120 chi punisce accidenti.
ARTEMISIA (O benedetti accenti!)
INDAMORO I regi editti
immutabili son.
ORONTA Mausolo stesso

2125 le vendette rifugge:
 egli mutò colà sul Mausoleo
 le vostre note ultrici.
 Ei vi scrisse: “Perdona a’ miei nemici”.
 Dite il vero.
 INDAMORO Meraspe, io vi perdono.
 ARTEMISIA Ite, Indamoro, a retrattar gl’editti.
 Io la vita vi dono. *«A Meraspe.»*
 2130 MERASPE Mi donate un tormento,
 un flagello, un martire.
 Lasciatemi morire.
 ORONTA Come s’è disperato?
 MERASPE Son d’ogni ben privato,
 né spero più gioire.
 2135 Lasciatemi morire.
 ORONTA Consolatevi, andiam. Regina, a voi
 ritornerem fra poco.
 Meco a dispor degli sponsali vostri
 2140 altri convien che sia.
 ARTEMISIA (Questo è ’l mio duol.)
 MERASPE (Questa è la morte mia.) *«Entra.»*

SCENA DICIANNOVESIMA

ALINDO, ARTEMISIA, EURILLO.

ALINDO Regina?
 ARTEMISIA Che chiedete?
 ALINDO La destra.
 ARTEMISIA Che?
 ALINDO Son vostro sposo.
 ARTEMISIA Voi?
 2145 ALINDO Io, sì. Non promettete
 le vostre nozze a chi vi presentasse
 Meraspe prigioniero?
 ARTEMISIA Troppo è vero.
 ALINDO Gl’editti
 osservar non volete?
 ARTEMISIA Sono astretta così.
 2150 ALINDO Da me fra poco
 presentato sarà.
 ARTEMISIA Da voi?
 ALINDO Da me. Nelle mie forze ei sta.
 ARTEMISIA V’ingannate.
 ALINDO Vedrete.
 ARTEMISIA Errate.
 ALINDO Mi sarete
 sposa a vostro dispetto.
 2155 ARTEMISIA Meglio, meglio cercate.
 Vedrete che sognate.
 ALINDO Che mai questo esser può?
 EURILLO Prencipe, io vi dirò...

2160 ALINDO Presto, di'.
 EURILLO Quel guerriero
 ch'oggi venne a servirvi...
 ALINDO Chi? Aldimiro?
 EURILLO Egli a punto.
 ALINDO Segui. (O Cieli,
 che sarà mai?)
 EURILLO Tulse Meraspe a' vostri.
 ALINDO Tanto ardi?
 EURILLO Presentòllo alla regina.
 ALINDO Chiese le nozze sue?
 2165 EURILLO Le chiese, e conseguì.
 ALINDO Tu m'uccidesti (oh dio), parti di qui. *«Entra Eurillo.»*

2170 Disperate pupille, or sì piangete
 fino ch'in lacrime
 stillino il cor
 l'onde amarissime
 del mio dolor.
 Ogni luce, ogni ben perduto avete.
 Disperate pupille, or sì piangete.

SCENA ULTIMA

ARTEMISIA, ORONTA, MERASPE, ALINDO,
 NISO, ARTEMIA, RAMIRO, EURILLO.

2175 ORONTA Ecco Alindo. Regina, il vostro sposo
 or decretar conviene.
 MERASPE (Che tormento!)
 ARTEMISIA (Che pene!)
 NISO (Deh padrona, chiedete
 le sue nozze per me.)
 ORONTA (Folle che sei.)
 NISO (O bel re ch'io sarei.)
 2180 ORONTA Prencipe?
 ALINDO Ah temerario, iniquo, indegno,
 vil servo, infimo fondo
 de la plebe più abietta; ancora inanti
 ardisci di venirmi?
 Tu Meraspe rubbarmi?
 2185 tu le gioie rapirmi?
 tu la sposa involarmi?
 ORONTA Odi l'ingrato?
 Io la sposa involarvi?
 Alindo, quest'ingiuria
 da me non aspettate, anzi donarvi
 2190 la vostra sposa i' voglio. A voi, Regina,
 chiedo che la sua sposa
 negata non li sia.
 MERASPE (O dispietate Stelle!)
 ARTEMISIA (O sorte ria!)
 ALINDO Ti ringrazio, Aldimiro. Or voi, Regina,

2195 abbracciarvi lasciate.
 ORONTA Piano, che fate?
 ALINDO Abbraccio
 la mia sposa.
 ORONTA Crudel, chi è vostra sposa?
 ALINDO Questa regina.
 ORONTA E Oronta?
 ALINDO Non la conosco.
 ORONTA Ah traditor ribelle!

2200 Non conoscete Oronta?
 Rimirate, infedel, queste sembianze,
 questo crin già gradito, *«Si palesa.»*
 e questi un tempo idolatrati rai.
 Conoscetemi omai.

2205 ARTEMISIA, MERASPE (O impensato accidente!)
 ARTEMIA, RAMIRO (O strano evento!)
 ALINDO (Ahi che miro! ahi che sento!)
 ORONTA Io, Regina, d'Alindo
 esser deggio consorte. A voi Meraspe
 giustamente si deve; i vostri editti
 osservar mi dovete.

2210 Io dispongo così: sposi voi siete. *«Ad Artemisia e Meraspe.»*
 ARTEMIA *a due* Mie speranze, cadete.
 RAMIRO *a due* Mie speranze, sorgete.
 ARTEMISIA Io son lieta.
 MERASPE Io felice.
 ALINDO Io disperato.

2215 ORONTA E voi, tiranno amato,
 o toglietemi l'alma
 o datemi la destra.
 ALINDO Ch'io mi sposi a colei
 da cui l'idolo mio tolto mi fu?

2220 ORONTA Empia, men vo per non vedervi più.
 Fermatevi, prendete, *«Gli porge un'arma.»*
 uccidetemi, ingrato.
 Ché più non mi vedrete,
 se non squallido spettro, orribil ombra,
 con ogetti noiosi
 flagellarvi i riposi.

2225 Grand'amor!
 ARTEMISIA Grand'affetto!
 MERASPE (Mi sento l'alma impietosir nel petto.)
 ALINDO Vivrà de la mia fé, de l'amor mio
 ORONTA celebre la memoria.

2230 Voi, d'infedel, di traditor, d'iniquo
 il nome acquisterete;
 mirate or che m'uccido,
 che più non mi vedrete. *«Tenta di ferirsi.»*

2235 ALINDO Non vi ferite, oh dio,
 pentito son. V'adoro, idolo mio.
 ORONTA Tornate a' miei amori?
 ALINDO Sì, mio ben. Sì, mio cor.

	ORONTA, ALINDO <i>a due</i>	Le colpe andate –
	ORONTA <i>a due</i>	– io ricopro d’oblio, luci adorate.
2240	ALINDO <i>a due</i>	– ricoprite d’oblio, luci adorate.
	ARTEMISIA	Lieto, Alindo, vivete.
	ALINDO	Voi con Meraspe in lunga età godete.
	MERASPE	Artemia, voi, Ramiro
		rendete fortunato.
2245	ARTEMIA	Ceder convien a ciò ch’impone il Fato.
	<i>a sei</i>	O lieto passaggio!
	ARTEMI., MER. <i>a due</i>	Da sprezzati a favoriti.
	ARTE., RAM. <i>a due</i>	Da sdegni ad amori.
2250	ALI., ORO. <i>a due</i>	Da pene e tormenti
		al giubilo, al riso.
	NISO	Io credei d’esser re, ma resto Niso.
	ORONTA	A tanti sponsali,
	ALINDO	ogn’alma, ogni voce,
	EURILLO	applauda festiva,
2255	CORO	Viva, viva!

NICOLÒ MINATO
Antioco
(Venezia, Teatro S. Cassiano, 1658)

ANTIOCO. | DRAMA PER MUSICA | NEL TEATRO | A SAN CASSANO | Per l'Anno 1658. | All'Illustrissimo Sig. | MARCELLINO | AIROLDI | CONTE DI LEC, | E Signore delle Terre | di Bellaggio. | In VENETIA, MDCLVIII. | Appresso Andrea Giuliani. | Con licenza de' Superiori, | Et Privileggio.

Illustrissimo Signor, e Padron mio colendissimo.

Il merito di V. S. Illustrissima, che vola per l'universo su l'ali della gloria, incatena le mie riverenze. Gli splendori della sua illustrissima Casa che, arricchita de' più cospicui fregi che nello Stato di Milano dispensi la Maestà Catolica, abbaglia le pupille dell'invidia, stringono l'umiltà del mio cuore. E gli innumerabili favori fatti da V. S. Illustrissima alla mia Casa ed alla mia persona obligano ad eternità d'ossequi tutto il mio essere. Ormai perciò riesce di dovere, che delle obligazioni infinite, che da me solo non posso più sostenere, chiami l'universo in aiuto col publicargli. Contenti dunque V. S. Illustrissima che questo tratto del mio picciolo ingegno, a cui è stata obligata la mia penna in pochi giorni dell'autunno trascorso, resti felicitato con la Fortuna di portarsi a la luce sotto l'ombre del nome di V. S. Illustrissima, felici più di quelle de' platani e degl'allori: acciò con tal mezzo mi riesca di pubblicare all'eternità che le obligazioni che devo a V. S. Illustrissima saranno oltre i prescritti del tempo, sempiterni con l'immortalità dell'anima che se ne chiama incorruttibile depositaria; ed a V. S. Illustrissima umilmente m'inchino.

Venezia, li 21 Genaro, 1658.

Di V. S. Illustrissima
Um.^{mo}. Divot.^{mo} ed Oblig.^{mo} Serv.^{re} e Germano
Nicolò Minato.

LETTORE

Il *Xerse* e l'*Artemisia*, fiacchi delineamenti della mia penna, furono da te compatiti fra le pompe sublimi del felicissimo Teatro a SS. Gio. e Paolo; ora mi tocca pregarti a compatire questa mia nuova debolezza destinata al teatro a S. Cassano. So che ti moverà sensi di curiosità la mutazione; rendila però sodisfatta col sapere che, con amatissimo amico che ha sortito fin l'anno trascorso di far risplendere le sue meravigliose virtù in quel teatro, io non ho voluto tentar concorrenza, sì perché sarei rimasto perdente, come perché il mio costume, regolato dalla rettitudine, non usa di insidiare la fortuna degl'amici. Ero lontanissimo dal pensiero d'annoiarti quando, così sforzato da' padroni e da amici, in pochi giorni del trascorso ottobre ho composto l'ANTIOCO. Nel sogetto mi pregio d'averti recato qualche accidente di famosissimo autore, come feci nel *Xerse*, ma ridotto ad altr'uso ed a forma diversa. Ho studiato di compiacerti; tu cerca di compatirmi e credi che, se troverò in te compatimento, lo conoscerò per tua nobiltà; se ti scoprirò non sodisfatto, l'attribuirò a mia debolezza. Troverai le solite voci che suonano di gentilità, so però che già mi conosci cristiano: vivi felice quanto brami, e compatiscimi quanto puoi.

ARGOMENTO

Di quello si ha dall'istoria.

Morto Alessandro, divisa in più regni la di lui monarchia, toccò la Siria a Seleuco, ma ne fu scacciato da Antigono e, per tornare nel regno, fece egli ricorso a Tolomeo re dell'Egitto, il quale, fatta lega con Lisimaco re della Tracia, andò contro Antigono e li tolse la Siria e la Fenicia, le quali poi dall'istesso Antigono furono ricuperate.

Doppo ebbe Tolomeo una rotta in Cipro da Demetrio, capitano d'Antigono e, fuggendo nell'Egitto, si trovò assediato da Demetrio per terra, e da Antigono per mare; fatto però grande sforzo, restò finalmente vincitore; morto Antigono, e prese da nuovo da Tolomeo la Siria, la Fenicia ed anco Cipro. Per queste guerre, fatte da Tolomeo a pro di Seleuco, passarono tra di essi alcune convenzioni ed in effetto Antioco, figlio di Seleuco, ebbe per moglie Berenice, figliola di Tolomeo e sorella d'un altro Tolomeo detto Filadelfio.

Ita Pausan. & Iustin.

Di quello che si finge.

Che le convenzioni fra Tolomeo e Seleuco siano state che, tutto ciò che Tolomeo ricuperava dello Stato di Seleuco, fosse a Seleuco restituito, ma che restasse stabilito matrimonio tra Laodicea di Tolomeo ed Antioco di Seleuco, l'uno e l'altra allora bambini, da effettuarsi fatti che fossero adulti; che quanto fosse stato da Tolomeo ricuperato a Seleuco, servisse come di dote a Laodicea.

Che dopo di ciò nascesse a Tolomeo Berenice, della quale avesse avuto dagli oracoli che doveva sturbar le nozze tra Laodicea ed Antioco. Che però Tolomeo, fatta allevare Berenice in una torre con concetto che fosse una schiava presa in guerra, nominandola Erinta, allevò, in luogo di Berenice, Anassandra, figliola di Lincaste, Satrape dell'Egitto, suo privato, con il quale il tutto partecipò, sì che crebbe Anassandra con nome di Berenice, e Berenice, chiusa nella torre, mai da alcuno veduta, se non da chi permetteva Tolomeo, e tutti la crederono Erinta.

Che Stesicrate, un Grande dell'Egitto, calunniato da' suoi nemici fosse stato per ordine di Tolomeo carcerato, e che visse in altra parte di quella torre incatenato; che di questo si fosse prima accesa Laodicea, che era stata bambina destinata sposa ad Antioco e che, forzata dall'amore, si portasse incognita e coperta alla torre a visitarlo, e che finalmente, crescendo l'amore, senza però mai lasciarsi conoscere, avesse avuta da lui fede di sposo, e gli avesse donata se stessa.

Che, dall'altra parte, Antioco, veduti li ritratti di Laodicea sua destinata sposa e della creduta Berenice che era Anassandra, di questa ardentemente si innamorasse, e s'avesse proposto di non voler sicuramente Laodicea per consorte e che perciò, a fine di poter goder la vista della nominata Berenice e cercar occasioni di ricusar le nozze di Laodicea, si portasse in Egitto in abito di damigella, fingendosi mandata dall'istesso Antioco a servire la sposa Laodicea, a cui portasse anco in dono una ricca gemma.

Che per l'inzanfi fosse morto Tolomeo e che, restando Tolomeo Filadelfio suo figlio in età minore, lasciato avesse Lincaste Assistente al regno nella minorità del figlio Tolomeo, e che li avesse date le chiavi d'uno scrigno perché le consegnasse al giovine Tolomeo il terzo giorno doppo la sua coronazione.

Sopra questi verisimili, seguendo in ciò le leggi d'Aristotele, si stabiliscono li fondamenti per rappresentare i mezzi per li quali passò la conclusione delle nozze d'Antioco e Berenice, come si vedrà nel drama al quale presta il nome lo stesso ANTIOCO.

INTERVENIENTI

APOLLO, VENERE, MARTE,
LA PACE, L'OZIO, L'ODIO,
LA FATICA, LA VIRTÙ, sei AMORINI, } nel Prologo.

ANTIOCO principe della Siria.

LAODICEA figliola di Tolomeo defonto, sorella d'un altro Tolomeo, destinata sposa d'Antioco, amante di Stesicrate.

BERENICE sorella di Laodicea, creduta ed allevata come una schiava, chiusa in una torre, nominata Erinta.

ANASSANDRA figlia di Lincaste, creduta ed allevata per Berenice.

LINCASTE vecchio satrape dell'Egitto, padre d'Anassandra.

STESICRATE carcerato per gelosie di Stato, conosciuto innocente e liberato. Grande dell'Egitto.

TOLOMEO FILADELFIO fratello di Laodicea e di Berenice, giovine re dell'Egitto, figlio del primo Tolomeo.

NAINANA mora confidente d'Antioco.

LIRO gobbo tartaglia, custode della torre dove è allevata come schiava Erinta ed è carcerato Stesicrate.

LISETTO paggio di corte.

Ambasciator di Cipro.

Coro { di soldati di Tolomeo.
 { di soldati d'Antioco.
 { di Mori di Anassandra.
 { di paggi di Laodicea.
 { di paggi di Stesicrate.
 { di lottatori nel primo ballo.
 { di saltatori nel secondo ballo.

SCENE

- I. *Celeste con palazzo di trasparenti e splendore che abbaglia, nel Prologo.*
- II. *Un ramo del Nilo che scorre dietro i giardini reali della città del Cairo, con ponti che lo sorpassano ed una gran torre in luoco solitario.*
- III. *Stanze reali di Tolomeo.*
- IV. *Sala con colonnati che sostentano una loggia, con due abeti dalle parti.*
- V. *Giardino regio.*
- VI. *Galleria.*
- VII. *Piazza reale del Cairo.*
- VIII. *Cortile delle stanze di corte.*
- IX. *Luogo delizioso con statue ed una peschiera.*
- X. *Sala reale del Cairo.*

Si figurano queste scene nel Cairo, metropoli dell'Egitto.

PROLOGO

Scena celeste con palaggio di trasparenti e con splendore ch'abbaglia.

APOLLO

nel palaggio.

VENERE, L'ODIO, MARTE.

LA PACE, *due* AMORINI *in aria*,

L'OZIO *che dorme*,

Altri AMORINI,

LA FATICA, LA VIRTÙ *in terra*.

5	«APOLLO»	Vaghi più de l'usato e risplendenti, or coronate, o rai, le tempie mie. Giove impone ch'io scopra in questo die qual nume più trionfi infra i viventi. Io, io, che col poter de' miei splendori scendo nel mare ad affinar coralli, ne le miniere a impreziosir metalli, saprò ben oggi penetrar ne' cori.
10	VEN., MAR., ODIO VENERE MARTE L'ODIO PACE FATICA, VIRTÙ LA FATICA LA VIRTÙ MARTE	Vedrai ne' bassi regni... ...gl'amori trionfar. ...l'armi. ...e gli sdegni. Ma più la Pace. E sopra ogn'altro più... ...la Fatica ...e la Virtù.
15	L'ODIO MARTE LA FATICA VIRTÙ	Trombe adirate e bellici fragori vedrai per ogni parte. Trionfa l'Odio. E sol fa pompa Marte. La Fatica però sostiene gl'allori. E la Virtù de' veneti monarchi sola resiste agl'impeti, ai furori del tuo barbaro Trace.
20	LA PACE VENERE	E in breve alfin trionferà la Pace. Vedrai de l'Adria in nobile teatro degl'amori d'ANTIOCO preparar le memorie e, di lusinghe e d'affetti ripiena, notte lascive trattener la scena.
25	VIRTÙ	Anzi vi troverai musica, architettura, poesia con pittura, grata unìon solo al mio nume amica.
30	LA FATICA APOLLO	E unite le vedrai con la Fatica. Il tutto osserverò nel basso mondo. Or ne l'abisso de' miei rai m'ascondo.
35	VENERE <i>a tre</i> L'ODIO MARTE LA PACE <i>a tre</i>	A l'Amore tutto cede. A l'insidie tutto cede. Al valore tutto cede. Ma poi la Pace trionfar si vede.

Parte Apollo.

LA FATICA
LA VIRTÙ

Ma la Fatica trionfar si vede.
Ma la Virtute trionfar si vede.

*Parte L'Odio
e Marte.*

40 LA PACE

Ire torbide,
sdegni e furie,
Marte adoperi quanto sa:
Pace alfine trionferà.

45 LA FATICA

Ma qui l'ozio che fa
in sonacchioso oblio?
Ucciderlo vogl'io.

LA PACE
VENERE

Frena, frena i furori.
Soccorretelo voi, alati amori.

*Due amorini portano
per l'aria L'Ozio.*

50 LA FATICA

Padre ignobile
di lascivie
faccia l'Ozio quanto sa:
la Fatica lo vincerà.

55 LA VIRTÙ

Ed io soffro vicini
gl'amoretti bambini?
Porgetemi quegl'archi e quegli strali,
o ch'io vi prendo e vi spenacchio l'ali.

*Tre amorini fuggono
per l'aria.*

VENERE

Mi fai ridere
con tua còlera
impotente deità:
sempre Amore ti schernirà.

Parte Venere e La Pace.

60 LA VIRTÙ

Questi, questi che resta
cui non crebbero ancor le penne audaci,
gli strali perderà. L'arco e le faci
ecco, gli spezzo, e con leggiadro gioco
io de l'armi d'Amor festeggio al foco.

65

Spiritello
sfacciatello
tu ti mordi invan le dita
e minacci la Virtù.
L'armi tue non avrai più.

70

Io mi rido
di Cupido,
io lo spoglio di saette.
Per opprimer la Virtù
cieco Amor non ha virtù.

*L'amorino, portato sopra l'audienza, dal cigno cade: si tiene ad un piede del cigno,
il quale con volo più sforzato lo porta via.*

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

*Un ramo del Nilo che scorre dietro i giardini regi
con ponti che lo sorpassano ed una gran torre in luoco solitario.*

LAODICEA, STESICRATE, LIRO.

- 75 LAODICEA L'alba, ch'in Oriente al Sol bambino
va le fasce apprestando,
la partenza m'impone.
- STESICRATE E quando, quando
potrò mirarti un dì?
- LAODICEA Taci, e godi così.
- 80 STESICRATE Sempre un idolo occulto, un Sol coperto,
una luce velata,
hanno a tenermi il cor dubbio ed incerto
senza scoprir giamai chi mi ferì?
- LAODICEA Taci, e godi così.
- 85 STESICRATE Stesicrate, addio.
Addio, mia diva ingnota.
- LAODICEA Addio, mio bene.
- STESICRATE Addio, stelle offuscate e pur serene.
- LAODICEA Addio, mia gioia.
- STESICRATE Addio, mio core.
- 90 LAODICEA Stesicrate, addio.
- LIRO Ho cre-creanza anch'io:
Ste-Stesicrate, addio.
- LAODICEA Alla tua fede, a mille prove intatta,
de le mie debolezze
95 stan commessi gl'arcani. Averti, Liro,
tua fedeltade immota
oro, forza o timor non turbi o scuota.
- LIRO Né l'o-l'oro del Perù,
né 'l timor di cre-crepar,
100 mi farian pa-pa-parlar.
Il tu-tutto qui celai
e questo scrigno no-non s'apre mai.
- LAODICEA Esplorator possente
105 di Stesicrate stesso è 'l gran desio.
Temo che l'ombre, i sogni,
l'imaginazion ch'ognor s'adopra,
a l'alma sua m'accusi e mi discopra.
- LIRO Pia-pian. Non ci pe-pe-pensate più.
Farò sì-sì ch'invero
110 sopra di voi non ponerà pensiero.
Come farai?
- LAODICEA Oh, oh, questo è il secreto.
- LIRO Dillo a me.
- LAODICEA Si-si-si-gno-gno-ra, no.
- LIRO Basta ch'io lo farò.
- 115 LAODICEA Ma già trascorso abbiamo il ponte. Liro, *«Gli dà del denaro.»*
prendi, ed apri 'l giardino.
(Come piacciono i furti al dio bambino!)
- LIRO Eccolo aperto. Andate.

LAODICEA
 LIRO
 LAODICEA
 120 LIRO

Addio, Liro.
 Signora, a voi m'inchino.
 Vanne, che cresce il dì.
 O quante volontier farian così.

«Entra.»

SCENA SECONDA

LIRO, STESICRATE.

«LIRO»

Se non fosse a questo mondo
 qualcheduno che procura
 di giovar a la natura,
 presto al fine lo vedressimo.

125 Del genere umano
 non v'è amico miglior quanto il ru-ru-,
 m'intende ognun, se ben non dico più.
 Ma ma pro-pro-promisi a Laodicea
 d'inganna-nar Stesicrate.

130 Qui qui vi vuol l'in-l'in l'ingegno e l'arte.
 D'Erinta, che sta-sta fin da bambina
 di questa torre in la sublime parte,
 questo è un de' due ritratti
 ch'il morto Tolomeo già far ne fece.

135 Ieri 'l tolsi per scherzo,
 oggi sarà di giovamento al terzo.
 Daròllo al prigioniero.

STESICRATE
 LIRO
 STESICRATE
 LIRO

Liro?
 Si-Si-Signor? (Eccolo, invero.)
 Che fai?
 Vi porto un ri-...

140 ri-...
 Che mi porti? di'.
 Piano, non posso dir tutto ad un tratto.
 Vi po-porto un ritratto.

STESICRATE
 LIRO
 STESICRATE
 LIRO
 STESICRATE
 LIRO

145 Di chi? de l'alma mia?
 A punto. A voi, Signor, ella l'invia.
 Oh che vaghe sembianze!
 (Oh che inganno gentile!)
 Oh che rare beltà!
 (Ei ri-rider mi fa.)

«Vede il ritratto.»

150 STESICRATE
 Festeggia mio core,
 mie luci gioite.
 Che fulgidi crini!
 Che vivi rubini!
 Che vago splendore!
 Che guance fiorite!

155 Festeggia mio core
 mie luci gioite.

A mirarlo, a baciarlo io mi ritiro.
 Quest'aureo cerchio, o Liro,
 picciol dono ti sia.

«Gli dà una moneta.»

160 LIRO (O quanto paga bene una bugia!)

SCENA TERZA

ANTIOCO *in abito di femina,*
NAINANA MORA *pescando.*

ANTIOCO Bambino spietato,
arciere volante,
un vago sembiante
165 ch'a me vien negato:
perché farmi amar?
Signur, pescar, pescar.

NAINANA
ANTIOCO Perché, cieco dio,
il seno piagarmi
e poscia lasciarmi
170 con vano desio
in grembo al penar?
Signur, pescar, pescar.

ANTIOCO Eh mia fida, non sai
la cagion de' miei guai.

175 NAINANA Che Antiucu ti star, *«Contando
con le dita.»*
che donna vestir,
a Cairu venir
e Siria lasciar.

180 ANTIOCO Altru dito nu aver,
altru mi nu intendér.
Odi, ch'il tutto vuo' scoprirti omai.
Seleuco, il padre mio,
con Tolomeo, che doppo aspre battaglie
lo ritornò nel regno
185 ch'Antigono crudel tolto gl'avea,
stabili di sposarmi a Laodicea.

NAINANA Mi chisto sapir.
Seguir, Signur, seguir.

190 ANTIOCO Ambi eravamo in fasce. Io, fatto adulto,
di Laodicea – ma insiem di Berenice,
altra figlia minor di Tolomeo –,
l'effigi rimirai:
mi spiacque Laodicea, l'altra adorai.
195 Mi finsi una dongella
da me stesso inviata a Laodicea.
Berenice in tal guisa ignoto adoro
e, da propizia stella
nascosto in queste vesti,
per sdegnar Laodicea cerco pretesti.

200 NAINANA Accortu operar.
Signur cu speranza
lu cor consolar.

ANTIOCO Tu non dàì,
crudo Amore,

205 mai al core,
 se non doglie, se non guai.
 O perfido nume!
 Che fiero costume,
 che barbara usanza,
 210 far sempre penar!
 NAINANA Signur cu speranza
 lu cor consolar.
 ANTIOCO Cieco ingrato,
 per bellezza
 215 che lo sprezza
 rendi ognora il cor piagato.
 O rigido arciero!
 Che genio severo,
 che barbara usanza,
 220 far sempre penar!
 NAINANA Signur cu speranza
 lu cor consolar.

SCENA QUARTA

Stanze reali di Tolomeo.
 ANASSANDRA *creduta Berenice.*

ANASSANDRA Luminose facelle,
 225 pargoletti splendor, Soli pigmei,
 insidiose stelle,
 quanto, quanto ver me rigide sete?
 Io languisco e mi struggo, e voi ridete?
 S'era vostro piacer che Berenice,
 a Tolomeo sorella,
 230 creduta esser dovessi,
 perché di Tolomeo rendermi amante?
 Onde muta adorante a l'aure a' venti
 abbia solo a narrar i miei tormenti?
 Ah stelle, stelle rie, sì crude sete?
 235 Io languisco *ecc.*

Agitata, furibonda,
 fremme l'onda
 fra gl'orgogli
 di tempesta
 240 che s'appresta
 a spezzar ne' duri scogli
 ogni pino ed ogni abete.
 Ma placide e chete
 le procelle
 245 più rubelle
 fanno in vago seren grata mutanza,
 mi consolo ancor io con la speranza.

SCENA QUINTA

TOLOMEO.

250 TOLOMEO
Pompe superbe di regal corona
ove la maestà sue glorie aduna,
o Natura a noi le dona
o le presta la Fortuna.
Ma fra quest'aurei fregi
de le grandezze lor son servi i regi.
255 Quanto sono più vasti i nostri imperi,
tanto i diademi lor son più pesanti.
Abbiam noie ne' pensieri,
se ben gioie ne' sembianti.
Intanto il tempo fugge
e coi vili egualmente i re distrugge.

SCENA SESTA

LINCASTE, TOLOMEO.

260 LINCASTE De l'Egitto famoso alto regnante,
vi bacio umil le piante.
TOLOMEO Lincaste, mio gradito,
io vi porgo le braccia.
LINCASTE A me commise,
265 tra gl'ultimi singulti,
il vostro genitor del regno il peso.
Sin che voi foste giunto agl'anni adulti
ressi il tutto con fede, ed oggi a punto
tre giorni son che sete al regno assunto.
270 E questo è 'l di dal suo voler prefisso
a me di consignarvi
questo picciolo scrigno e queste chiavi
ch'ho finor custodite.
TOLOMEO Vediamo il tutto. Aprite.
275 Che sarà questo foglio?
Scrive il mio genitor:
"D'Antioco e Laodicea non ritardate
Tolomeo legge.
le nozze già fermate
con Seleuco da me come sostegno
de la pace e del regno."
280 Il tutto so,
né lento essequirò.
LINCASTE Un altro foglio.
TOLOMEO "Per ragion di Stato
Tolomeo legge.
a cui basta per prova ogni apparente,
carcerato Stesicrate qual reo
lo scopersi innocente.
285 Ma per intimorir chi reo lo crede,
politica d'impero,
che rende giusto tutto ciò che giova,
senza altro oprar m'indusse
a lasciarlo fra i ceppi. Or per lui parlo:

290 è giusto liberarlo.
 Io testimonio son di sua innocenza.
 Cominciate il regnar da la clemenza.”
 LINCASTE Strano successo invero!
 TOLOMEO Dono la libertade al prigioniero.
 295 Resta un ritratto. O effigie leggiadretta!
 L’anima mi conturba e mi diletta.
 Belle luci serene!
 La conoscete?
 LINCASTE Io no. (Finger conviene.)
 TOLOMEO Deve esser dama da mio padre amata.
 300 LINCASTE (O figlia carcerata.)
 TOLOMEO Nulla ci resta più. Lincaste mio,
 come padre vi stimo.
 LINCASTE Io come figlio v’amo.
 TOLOMEO Ite lieto.
 305 LINCASTE Restate fortunato.
 TOLOMEO Vi prosperi ’l Destin.
 LINCASTE V’assista il Fato.

SCENA SETTIMA

ANASSANDRA *creduta Berenice*,
 LINCASTE, TOLOMEO.

ANASSANDRA Addio, padre.
 LINCASTE Ahimè piano,
 ch’il re non oda questa voce. Addio.
 TOLOMEO Riverita sorella...
 ANASSANDRA Adorato mio re...
 310 TOLOMEO Dove volgete il piè?
 ANASSANDRA Dove lo scorge il core:
 a voi, mia deità,
 mia luce, mio splendore,
 e mia felicità.
 315 TOLOMEO In che poss’io servirvi?
 ANASSANDRA In lasciar riverirvi,
 in conceder a l’anima adorante
 questa gioia infinita,
 d’inchinarvi, mia vita.
 320 TOLOMEO “Mia vita” ad un fratello?
 ANASSANDRA E che vorreste?
 Che sdegnosa e severa,
 rigida vi parlassi? e che superba
 vi salutassi a pena? Ah pèra, pèra
 tal sorte di sorelle. Io non so come
 325 mi violenti a queste voci il Fato,
 se improprie le credete,
 fors’egli sa ch’a me fratel non sete.
 TOLOMEO Berenice, impazzite.
 ANASSANDRA Voi meco incrudelite.
 330 TOLOMEO Vi son fratello.

ANASSANDRA
TOLOMEO
ANASSANDRA
TOLOMEO
ANASSANDRA

E perciò deggio odiarvi?
Questo no.
Dunque amarvi.
Come mal concludete.
Come mal m'intendete.

SCENA OTTAVA

ANASSANDRA *sola*.

335 ANASSANDRA

Sentirsi che nel sen
il cor mancando va,
e non poter almen
chieder qualche pietà.

340

Questo, o bambino ignudo,
è un sforzar tutto il mondo a dirti crudo.

L'arbitrio incatenar
a' piè d'un viso bel,
e non lasciar cercar
s'è amico o s'è crudel.

345

Questo, o bambino alato,
è un sforzar tutto il mondo a dirti ingrato.

SCENA NONA

LAODICEA.

LAODICEA

Di Stesicrate omai grida la fama,
l'innocenza scoperta.
Scolto pur lo vedrò. Fuggite, o pene,
meco, meco gioite, aure serene.

350

Prigioniero del mio amore,
sol nel core
i legami porterà.
Altri ceppi non avrà
il mio caro amato bene.

355

Meco, meco gioite... Ahi qual mi viene
a flagellar il core
rimembranza penosa!
Fin da le fasce destinata sposa
ad Antioco son io
e de' sponsali omai s'accostan l'ore.

360

Misera, che farò?
Ricusar non conviene,
assentir non si può.

365

Misera che farò?
Tu che m'hai scorto, faretrato dio,
sconosciuta fra l'ombra
ad altro sposo in seno,
temerario bambino,
prendi tu a contrastar col mio Destino.

SCENA DECIMA

ANTIOCO *in abito di femina*, LAODICEA.

- 370 ANTIOCO Come sta, Prencipessa,
la memoria d'Antioco? a le sue nozze
cominciate a infiammarvi?
LAODICEA Abbiam tempo a pensarvi.
ANTIOCO E qual dubio vi resta?
375 LAODICEA Un picciol solo.
ANTIOCO E che?
LAODICEA S'io deggia amarlo.
ANTIOCO Buono a fé, buono. Questo è 'l tutto?
LAODICEA È vero.
ANTIOCO Pure?
LAODICEA In ciò non ho posto ancor pensiero.
ANTIOCO Meglio. E sì neghitosa
agl'amorosi ardori
380 sete ne' più begl'anni?
LAODICEA A fé noiosa
troppo sei fatta. Forse
la mia tenera etade a te commise
Antioco acciò ch'a le lascivie, ai vezzi,
stimolarla dovessi
385 con sì aperta insolenza?
ANTIOCO (Antioco, pazienza.)
Dite almen, l'amerete?
LAODICEA Sì e no. Tu t'avvanzi
a troppa impertinenza.
390 ANTIOCO (Antioco, pazienza.)

SCENA UNDICESIMA

ANASSANDRA *creduta Berenice*, LAODICEA,
ANTIOCO *in abito di femina*.

- LAODICEA (Ecco, vien Berenice.)
ANTIOCO (Ecco il mio bene.)
Berenice vezzosa,
epilogo d'Amori,
compendio di beltà
395 ch'i semplicetti cori
imprigionando va.
ANASSANDRA O come sei scaltrita!
ANTIOCO Colpa del vostro bel ch'ai vezzi invita.
M'assicuro ch'Antioco
400 per la vostra beltà, di mille furti
di cori e d'alme rea,
cederia Laodicea.
LAODICEA Non mi vedresti in pianti
che penuria mai fu d'uomini amanti.

405 ANTIOCO Né voi vedreste in lui doglie penose
che non mancano spose.
ANASSANDRA Sempre scherzando vai.
ANTIOCO Giurerei ch'ai vostri rai
quando Antioco mirerà
410 reterà
tutto fiamme e tutto foco,
e sarà ver quel ch'or stimate gioco.

Dite, e voi l'amerete?
ANASSANDRA Oh questo no.
ANTIOCO Perché?
ANASSANDRA Perch'egli è sposo a Laodicea.
415 ANTIOCO E s'ella ricasasse?
ANASSANDRA Ancora no.
ANTIOCO Perché?
ANASSANDRA Son fatta d'altro bel seguace.
LAODICEA Con questo tuo parlar sempre d'Antioco
a fé sdegnar mi fai.
ANASSANDRA Rimanti in pace.

a tre (Amore, ...
LAODICEA ...consiglio.
ANTIOCO ...aita.
ANASSANDRA ...pietà.
420 LAODICEA Se scopro gl'affanni...
ANTIOCO Se svello l'ardore...
ANASSANDRA Se dico gl'inganni...
a tre ...di me che sarà?
Amore, ...
LAODICEA ...consiglio.
ANTIOCO ...aita.
ANASSANDRA ...pietà.)

SCENA DODICESIMA

LIRO, TOLOMEO, LINCASTE, STESICRATE.

425 LINCASTE Stesicrate, mio Sire, eccovi a' piedi.
STESICRATE Figlio, o gran Tolomeo,
de la vostra pietade oggi rinasco,
e come la mia vita è un vostro dono
così a tutto son nulla,
430 e sol per inchinarvi io spiro, io sono.
TOLOMEO Stesicrate, sorgete,
a le braccia vi ammetto,
per amico v'accetto.
STESICRATE Passo di grazie a così strano eccesso
435 che fin de l'esser mio dubbio in me stesso.
TOLOMEO Del morto Tolomeo
questo foglio prendete.
LINCASTE E per trofeo
di vostra lealtà, di vostra fede,

440 a la presente e a la futura etate
 lo scoprite e serbate.
 STESICRATE Per soverchio contento
 mi s'opprime il respiro.
 TOLOMEO Così 'l troppo piacer divien tormento.
 STESICRATE O eterna onnipotenza,
 445 tu pur risplender fai la mia innocenza?
 TOLOMEO Conducete, Lincaste, a' vostri alberghi
 Stesicrate con voi.
 STESICRATE Dagl'Iberi a gl'Eoi
 si dilati, Signor, il vostro impero.
 450 Rubbi altrui le vittorie
 e ve le porti a' piedi il dio guerriero.

SCENA TREDICESIMA

LIRO, TOLOMEO.

LIRO Buon giorno Signor ca- Signor ca-carò.
 TOLOMEO (È ridicolo invero.)
 Chi sei?
 LIRO Un cor-cor-cor-cor-cor...
 TOLOMEO Corriero?
 455 LIRO Signor, no, no. Un cor-cor-cor-cor...
 TOLOMEO Corsaro?
 LIRO Né me-me né me-meno. Piano, piano.
 Adesso ve lo dico: un cortigiano.
 TOLOMEO A fé, a fé gentile. Il tuo mestiero?
 LIRO Car-ca-car-ca-car-ca-carceriero.
 460 TOLOMEO Nobile impiego!
 LIRO E cus-cu-cus custode
 della schia-schia-schia-schiava.
 TOLOMEO Che schiava? Parla, presto.
 LIRO Io na-nacqui flemmatico.
 Chi m'affretta così
 465 non di-di-dico sei parole al di.
 TOLOMEO Parla dunque a bell'agio.
 LIRO De la schia-schiava ch'il re-re defonto
 ne la to-torre chiuse.
 TOLOMEO Che schiava? sai chi sia?
 LIRO Signor no, no,
 470 ch'il vostro genitor già ma-ma-mai
 ne palesò l'a-l'a-l'a-l'ascendenza.
 TOLOMEO Costui stanca l'udito e la pazienza.
 Va', conducila in corte,
 che conoscer la voglio.
 475 LIRO Sono stato in un grande imbro-bo-roglío.

SCENA QUATTORDICESIMA

NAINANA MORA, LIRO.

NAINANA Gobbo, gobbo, sentir.
 LIRO Con chi pa-ra-pa-parli, affumicata?
 NAINANA Ingiuria ti dicir
 480 a chi gobbo chiamar.
 Mi gobba taliar.
 LIRO Perché mi chiami gobbo e non Li-Liro?
 NAINANA Perché gobba veder, nu veder lira.
 Se lira ti portar,
 485 mi Liro chiamar.
 A fé-fé sei gentil, mi pia-pia-piaci.
 NAINANA Mi sapir che bella star
 e lu core inamurar,
 490 con lu ciglio mi ferir,
 con lu labro dar martir,
 con lu crine incatenar,
 mi sapir che bella star
 e lu core inamurar.
 LIRO Anch'io son vezzo-so,
 495 leggiadro, gioco-so,
 se curvo men vo,
 così mi lasciò
 allor che per arco
 un dì m'adopò
 il nume amoro-so.
 500 Anch'io son vezzo-so, *ecc.*
 NAINANA Dar manu. Iurar,
 per Stigi e Cocitu,
 ch'il cori feritu
 per mi ti portar.
 505 LIRO Co-così giu-giuro.
 NAINANA Anch'io iurar...
 ...che ti star mia vita,
 se gobba lasciar.

SCENA QUINDICESIMA

Sala con colonnati che sostentano una loggia.
 ANTIOCO *in abito di femina*, ANASSANDRA *creduta Berenice*.

*Ricercato da Anassandra
 canta Antioco quest'aria
 con liuto.*

ANTIOCO Come dolce è la speranza
 510 di dover un dì gioir,
 questa mitiga i martir,
 i dolor che son più gravi
 rende placidi e soavi
 e sostenta la costanza.
 Come dolce è la speranza.
 515 Tutto soffre un cor che spera

520 di goder un dì seren.
Non ha senso al duolo il sen,
non si cede a la più ria
tormentosa gelosia,
né al rigor di lontananza.
Come dolce è la speranza.

525 ANASSANDRA V'ubbidii, Berenice, e pur spietata
ANTIOCO sete ver me ad ognora.
ANASSANDRA Che vorresti da me?
ANTIOCO Ch'amaste questo cor ch'umil v'adora.
ANASSANDRA T'amo, cara mi sei.
ANTIOCO Non mi basta, vorrei...
ANTIOCO Di', che vorresti?

530 ANASSANDRA Oh dio! Non so, mi sento
ANTIOCO un desio che sembra gioia
e m'accorgo ch'è un tormento.
ANASSANDRA Parla, Eurilla.
ANTIOCO Non oso.
Vorrei che voi m'amaste
come fareste un sposo.

535 ANASSANDRA Eh tu vaneggi.
ANTIOCO Oh se Antioco foss'io!
ANASSANDRA Piano, ch'allora poi lunge saresti,
né meco star potresti.
ANTIOCO Donna mi fingerei
e introdotta a servirvi

540 vi scoprirei del core
con finti affetti il non mendace ardore.
Voi che direste, o bella?

545 ANASSANDRA Non sapendo la frode
mi riderei del tuo desire insano
e parlaresti invano.
ANTIOCO Ma Laodicea sen viene.
ANASSANDRA (O che disturbo!)
Io parto.

SCENA SEDICESIMA

LAODICEA, ANTIOCO *da femina.*

550 LAODICEA Eurilla, che fai qui?
ANTIOCO Dirlo non posso.
LAODICEA Perché?
ANTIOCO Vi sdegnarete.
LAODICEA Come?
ANTIOCO Pensavo a ciò che non volete.
LAODICEA Che? a parlarmi d'Antioco?
ANTIOCO A questo a punto.
LAODICEA Sempre l'hai nel pensiero.
ANTIOCO Ne rassembri invaghita.
Io l'amo quanto egli amar può sé stesso.
Ne sete ingelosita?

555 LAODICEA No.
 ANTIOCO Dunque non l'amate. E può sì poco
 de l'amoroso foco,
 de le nozze promesse in voi la forza?
 LAODICEA Assai può, ma non sforza.
 ANTIOCO Io bramerei
 560 che qui d'intorno, ignoto, Antioco udisse
 il vostro dir sprezzante.
 LAODICEA Ei riderebbe
 ANTIOCO che tu ne sei amante.
 ANTIOCO Ah forse, forse
 dal suo sdegno assalita
 vi vedrei men superba, anzi smarrita.
 LAODICEA Con dolci parolette,
 565 con un vezzo, un sorriso
 o con due lagrimette
 lo renderei benigno,
 s'ei fosse un aspe, un bronzo od un macigno.
 ANTIOCO Ah falsa, Antioco è qui. Mirate, ingrata, *«Si palesa.»*
 570 chi son io, come venni,
 come parlai e come
 voi rispondeste! Adesso ripensate
 ne le vostre alterigie. Or via, che fate?
 Sù, dove sono i vezzi? ove i sorrisi?
 575 Le dolci parolette?
 Presto, doi lagrimette,
 via, Laodicea, che fate?
 Rendetemi benigno,
 se ben aspe son io, bronzo e macigno.

SCENA DICIASSETTESIMA

TOLOMEO, LAODICEA, ANTIOCO *da femina.*

580 TOLOMEO Mi sembrate confusa.
 Laodicea, che vi turba?
 ANTIOCO Io vi dirò, mio Sire. Or gli dicevo *«Finge.»*
 che Antioco è poco lunge.
 TOLOMEO Ei dunque viene?
 ANTIOCO L'avremo in breve.
 LAODICEA (Ei l'ha rimessa bene.)
 585 ANTIOCO E ciò tanto vi turba, o Laodicea?
 TOLOMEO Questa è forza d'affetto.
 ANTIOCO Oh certo, certo.
 Vorrei ch'aveste udito
 ciò ch'ella ne dicea.
 TOLOMEO Accarezzava – è ver – d'Antioco il nome
 590 come ei fosse presente.
 ANTIOCO Tenerissimamente,
 fate ch'ella vel dica.
 LAODICEA Quand'io con lui favelli
 egli udrà l'umiltà de' sensi miei

595 e in paragon di ciò ch'a lui dirò,
quanto dissi ad Eurilla,
de' sensi del mio core
sarà stato disdegno, ira e furore.
ANTIOCO
TOLOMEO Odi come favella.
600 Ed egli amante
credi che ne sarà?
ANTIOCO So ch'è tanto il poter di sua beltà
che con vezzi e sorrisi,
con dolci parolette
o con due lagrimette
605 lo renderà benigno,
s'ei fosse un aspe, un bronzo od un macigno.
Non è ver, Laodicea?
LAODICEA Ad Eurilla giocosa
così direi, ma con Antioco poi
610 parlarei qual si deve
ad affetti reali,
al mio noto costume, a' miei natali.
Sensi nobili invero.
TOLOMEO Intendo, intendo.
ANTIOCO
LAODICEA Sire, v'inchino.
TOLOMEO Andate.
615 LAODICEA (Che successo!)
ANTIOCO (Che incontro!)
LAODICEA (Fier Destin!)
ANTIOCO (Sorte rea.)
LAODICEA (Antioco non voglio.)
ANTIOCO (Io non vuo' Laodicea.)

SCENA DICIOTTESIMA

LIRO, BERENICE *come schiava, creduta Erinta.*
Coro di soldati, TOLOMEO.

620 TOLOMEO O soave libertà,
vivi sempre nel cor mio
dove il crudo alato dio
fiero stral vibrar non sa.
O soave libertà.
625 Io non piango, non sospiro,
non vaneggio, non deliro
per tirannica beltà.
O soave libertà.

LIRO Que-que que-questo è 'l re. Signor, ec-co-co-
co-co la schia... la schia...

630 TOLOMEO La schiava? Intendo.
BERENICE Signor, prostrato, umile,
il cor tremante a venerar apprende
la regia maestà ch'in voi risplende.
TOLOMEO (Che rimiro? il ritratto
che trovai nello scrigno

635 riconosco in costei.)
 Chi sei?
 BERENICE Una infelice.
 TOLOMEO Il nome?
 BERENICE Erinta.
 TOLOMEO Il padre?
 BERENICE Non lo so.
 TOLOMEO La patria?
 BERENICE Mai l'intesi.
 TOLOMEO E da la torre
 più non uscisti?
 BERENICE Mai.
 640 TOLOMEO (Oh che lucidi rai!
 Che lusinghe al desire!
 questi son, Tolomeo,
 incanti da fuggire.)
 Si ritorni a la torre.

645 LIRO (O poverina...)
 BERENICE Deh fermate, fermate,
 s'avete cor umano,
 e se l'Alpi gelate
 o se 'l freddo rigor de l'Orsa algente
 non v'induraro in seno alma inclemente.
 650 Arrestate il sordo piè.
 Signor, pietà. Pietà, Signor, di me.
 LIRO (Mi co-commove a fé.)
 BERENICE Le statue inanimate,
 655 opre d'ordigno vil, di mano frale,
 sono esposte a la luce e son mirate.
 E un individuo umano
 che chiude eterno spirto, alma immortale,
 e che provien dal Cielo,
 come indegno, sepolto e a tutti ascoso,
 660 Tolomeo, lasciarete?
 Al Cielo, a la Natura
 questo torto farete?
 LIRO (Ei ca-cade in la rete.)
 BERENICE S'inutile, oziosa
 665 e tra pareti anguste ognor ascosa
 ho da perder i giorni,
 superflua a l'universo
 occupo a torto un luoco a la Natura,
 uno spirto a le Sfere, un'alma al Fato.
 670 LIRO (Ei pa-par incantato.)
 BERENICE Qual rigor mai v'induce
 a restringermi l'aure,
 farmi angusta la terra,
 abbreviarmi del Sole
 675 il corso sì giocondo?
 Impicciolirmi il mondo?
 TOLOMEO Son vinto. Vieni. (Ah sarei troppo ingiusto
 negando a sì bel volto,

680 a sembianze sì altere,
l'universo comune anco a le fere.)

SCENA DICIANNOVESIMA

LIRO, LISETTO *su la loggia,*
NAINANA MORA.

LIRO
685 Quanto po-po-po-potete,
donne, sopra di noi
ci gi-ri-gi ri-rate,
ci mu-ta-ta-ta-tate
come vo-vo-vo-volete.
Quanto po-po-po-potete.

*Lisetto su la loggia
canta con tiorba.*

LISETTO
690 Questo sì, questo sì,
oro, oro e non sospiri,
chi ha cervello fa così.
Se quegl'occhi son zaffiri,
se quei labbri son rubini,
costan ungheri e cecchini.
Se volete che vi miri
695 la beltà che vi ferì,
oro, oro e non sospiri,
chi ha cervello fa così.

Qui viene la Mora.

LIRO
NAINANA
700 Sei qui, crudel?
Tacir,
mi sentir
tiorba sonar
che tanto piacir.

LISETTO
705 Chi non ha, chi non ha
da donar, non s'iamori:
chi ha cervello così fa.
Passeggiando sta di fuori
il narciso a far invano
chi non porta l'oro in mano.
Dagl'amori il piè ritiri
chi non spende a' nostri dì.
Oro, oro e non sospiri *ecc.*

710 NAINANA Cantar ancur mi.

715 Amur traditor,
ti per visu adorno
la notte e lu giorno
dar pene a lu cor
Amur traditor.
Amur infedel,
prometer contentu
e dar gran tormentu
per visettu bel.

720 Amur infedel. *«Entra.»*

LIRO
Ah ah co-così fuggi, o Mora ingrata?
So che s'avessi di-di-di-dinaro,
sarei la vita tua, sarei 'l tuo caro.

725
La Natura mal accorta
be-be-bello mi formò
ma in que-quello che più importa
mi mancò,
e m'accorgo che bellezza
poco val senza ri-, senza ricchezza.

SCENA VENTESIMA

TOLOMEO, ANTIOCO, LAODICEA, ANASSANDRA *creduta Berenice*,
ANTIOCO *si scopre maschio*, LISETTO, STESICRATE.

730 TOL., ANAS. *a due*
Che viver beato,
che lieto destino,
avrebbe il mortal,
s'il nume bambino,
s'il cieco bendato
735 perdesse lo stral.
Nel ferir, nel piagar il cieco dio
è tiranno, è severo, è crudo, è rio.

LISETTO
Signor, fuor del seraglio de le fere
è fuggito un leone.

740 Guardatevi, ch'ei viene.

LAODICEA
Ahimè.

ANASSANDRA
Ahimè.

ANTIOCO
Nulla temete, né spargete il viso
di squallido timor. Eccolo ucciso.

Antioco uccide il leone.

TOLOMEO
Che meraviglia!

Che stupor!

745 LAODICEA
«TOLOMEO»
Che forza!

Tanto valor in tenera dongella!
Femina sembri, e deità ti credo,
Eurilla, a ciò che vedo.

ANTIOCO
Antioco sono.

«Si palesa.»

750
Eccomi, o Sire, a' vostri piedi umile.
Con spoglia femminile
venni per osservar se Laodicea,
ch'il genitor mi stabili consorte,
decretata mi sia
anco dal Ciel, da Amore e da la Sorte.

*Antioco resta in abito
da maschio.*

755 LAODICEA
ANASSANDRA
TOLOMEO
(Che farai, Laodicea?)
(Or intendo il parlar ch'ei mi faceva.)
Prencipe, ben veniste in forma strana,
ma non mi può riuscir, se non gradita,
se mi salvò la vita.

760 ANTIOCO
Lasciate ch'io v'abbracci e ch'io v'ammiri.
Servo mi vi consacro infin ch'io spiri.

STESICRATE
 Del vostro scoprimento a' primi avisi
 Stesicrate, Signor, viene a inchinarvi.
 Ben sovenir vi dee ch'a vostra corte
 un lustro intier felicitai mia sorte.

765 ANTIOCO
 La memoria di voi grata conservo:
 mi sete amico.

STESICRATE
 TOLOMEO
 Io mi vi giuro servo.
 Ritiriamci, vedrete
 festeggiarsi per voi con danze liete.

770 LAODICEA
 Cieco Amor, se nume sei,
 se per tal vuoi ch'io t'onori,
 deh provvedi a' miei amori,
 deh rimedia a' casi miei.
 Cieco Amor *ecc.*

775
 Reggi tu la sorte mia,
 tu disponi le mie stelle,
 ch'il mio cor è troppo imbelle
 in sì fiera tirannia.
 Reggi tu *ecc.*

Qui si fa una lotta in forma di ballo.

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

Giardino.

ANTIOCO, ANASSANDRA *creduta Berenice.*

780 ANTIOCO
 Amoretti
 sdegnosetti,
 quanto, quanto sapete il sen piagatemi;
 saettatemi
 con i dardi più pungenti.

785
 Col più barbaro rigore,
 non mi farete bestemmiar Amore.
 Fra le pene
 di catene,
 sempre, sempre legato il cor tenetemi;
 pur cingetemi

790
 fra i legami più severi.
 Col più rigido furore
 non mi farete bestemmiar Amore.

795
 Ecco il mio bene. Or sì dovete, o bella,
 dolcissima cagion de' miei martiri,
 d'Eurilla damigella
 intender i sospiri.

ANASSANDRA
 Nulla intendo di più, se non che deggio
 riverirvi e inchinarvi.

800 ANTIOCO
 ANASSANDRA
 E che non dite amarmi?
 Non lice e non conviene.

ANTIOCO
 Eh mia vita, eh mio bene,
 Antioco è vostro. Io v'amo.
 Di Laodicea, di voi, viddi i ritratti,
 tutto del vostro ardore accesi il petto:
 l'anima vi donai.
 805 ANASSANDRA
 ANTIOCO Io non l'accetto.
 Qui sol per adorar i vostri rai
 venni in abito strano.
 ANASSANDRA V'affaticaste invano.
 ANTIOCO Disprezzo Laodicea.
 ANASSANDRA Lo stimo errore.
 810 ANTIOCO Amo voi.
 ANASSANDRA Questo è peggio.
 ANTIOCO Sto languendo.
 ANASSANDRA Non vale.
 ANTIOCO Morirò.
 ANASSANDRA Farete male.
 815 Né v'amerò né a Laodicea giamai
 queste fiamme dirò. Sturbar non voglio
 le nozze stabilite.
 A ciò che voi mi dite
 ho un'alma ch'è di bronzo, ho un cor ch'è sordo:
 non lo so, non l'intesi, o me lo scordo. *«Entra.»*

ANTIOCO
 820 Sete crude, e pur v'adoro,
 luci belle,
 vive stelle,
 del mio cor tiranne amate;
 voi negate a la mia fede
 una picciola mercede,
 825 un lievissimo ristoro.
 Sete crude, e pur v'adoro.
 Voi private di speranza
 questo core
 col rigore
 830 e pur seguo ad inchinarvi;
 voglio amarvi anco severe,
 anco barbare ed altere,
 vaghe luci ond'io mi moro.
 Sete crude *ecc.*

SCENA SECONDA

STESICRATE, ANTIOCO.

835 STESICRATE
 ANTIOCO Prencipe riverito.
 Stesicrate gradito,
 dove il passo s'invia?
 STESICRATE Ad avvezzarlo al disusato moto.
 ANTIOCO Di vostra prigionia
 840 come il tedio passaste?
 STESICRATE Con assai dolci tempore.
 Notturna, senza lume

845 e coperta la faccia, ignota sempre
 ad apportarmi le delizie in seno
 venia dama cortese.
 ANTIOCO Strana forma!
 STESICRATE Così lieto mi rese
 il carcere noioso.
 ANTIOCO Né sapete chi sia?
 STESICRATE Mi vietò di cercarlo.
 850 Volse la fé di sposo,
 e così fra piaceri unqua interrotti
 vezzose nel suo sen trassi le notti.
 ANTIOCO Né si scoprì giamai?
 STESICRATE Sempre invan la tentai.
 855 ANTIOCO Esser non può che vile.
 STESICRATE Anzi, creder la fanno
 di regie condizioni
 sì gelosi riguardi,
 sì segrete cauzioni.
 ANTIOCO Eh questi sono
 860 studiati artifici
 di femina venale.
 STESICRATE D'alto grado reale
 or or la crederete.
 865 Questa gemma vedete,
 questa è un suo dono.
 ANTIOCO, ora che dite?
 Vi turbate? stupite?
 ANTIOCO (Cieli, che veggio mai!
 870 Questa è la stessa gemma
 ch'a Laodicea donai.)
 Voi dite il ver, Stesicrate: la gioia
 è così preziosa
 ch'io la donerei tale a la mia sposa.
 E goduta l'avete?
 875 STESICRATE Fra mille scherzi e vezzi.
 ANTIOCO Ite, che sete
 molto ben fortunato.
 STESICRATE (È rimasto ammirato.)
 ANTIOCO (Ben memore lo sguardo
 880 non mente già. Cerco di Laodicea
 ricusar gli imenei,
 e temo trovar più che non vorrei.
 Eccola, inver, che viene.)

SCENA TERZA

LAODICEA, ANTIOCO.

885 LAODICEA Due luci serene
 che vibrano ardor,
 fan dolci le pene,
 soave il dolor.

(Oh che incontro odioso!)
 ANTIOCO Laodicea, vi turbate?
 Vi son forse noioso?
 890 LAODICEA Anzi, questo turbarsi, impallidirsi,
 è un effetto d'amor. Ma perché voi
 gradirmi non volete
 colpa il merto chiamate, e m'offendete.
 ANTIOCO Ditemi, in che v'offesi?
 895 LAODICEA Dirò, se promettete
 d'emendarvi.
 ANTIOCO Prometto.
 LAODICEA È stata colpa
 l'appellarmi crudele, è stato errore
 dir ch'io goda tenervi
 in catene di sdegno e di rigore.
 900 ANTIOCO Or mi pento e mi esprimo
 ch'anzi sete pietosa
 verso gl'imprigionati, ed amorosa
 con chi è cinto di lacci e di catene.
 905 LAODICEA Non mi ridico bene?
 Così gradisco. (Ei non sapendo a punto
 parla sul vero.) M'offendeste ancora
 chiamando il mio decoro
 avarizia in amore.
 ANTIOCO Errai, confesso
 910 che sì prodiga sete
 che le gemme più ricche e più importanti
 donareste agl'amanti.
 (Parlerò sì ch'intenda.)
 LAODICEA Che parole son queste?
 ANTIOCO Non mi ridico ben? Che più vorreste?
 915 LAODICEA Così mi basta. Questi e somiglianti
 sono gl'errori vostri, Antioco mio,
 ma Laodicea non ha
 mancanza che di merto e di beltà.
 ANTIOCO Anzi, così vostra beltà risplende
 920 ch'anco non vista accende, anco fra l'ombre
 abbaglia l'alme ed inamora i sensi.
 (Si turba. Lascero ch'ella vi pensi).
 (O Ciel, com'ei favella!)
 LAODICEA Vi lascio.
 ANTIOCO Addio, mio bene.
 925 LAODICEA Mi amate?
 ANTIOCO Sì, con tutta l'alma. E voi?
 LAODICEA Ardentissimamente.
 ANTIOCO (Li credo poco.)
 LAODICEA (Io non li credo niente.) *«Entra.»*
 930 O come Antioco a caso
 favellò sì che d'ogni colpa mia
 par ch'instrutto egli sia!
 Voi scherzate, Astri lucenti,
 spesse volte co' mortali,

935 ma i lor sensi son sì frali
che s'ingannano i viventi.
Voi scherzate, Astri lucenti.
Mascherate i nostri eventi
con sì strane somiglianze
che non varian di sembianze
le miserie dai contenti.
940 Voi scherzate, *ecc.*

SCENA QUARTA

STESICRATE, LAODICEA.

STESICRATE V'inchino, Prencipessa.
LAODICEA I vostri meriti
adorabili sono.
STESICRATE I miei ossequi
io vi consacro e dono.
945 LAODICEA Sì altamente vi stimo
che nella torre in tempo
di vostra prigionia
s'avessi avuto modo, io giuro a' dèi,
venuta a voi sarei
a raddolcirvi l'ore.
950 STESICRATE Imaginato sol m'opprime i sensi
l'eccessivo favore.
LAODICEA A la fuga invitarvi avrei saputo,
ma ricusato avreste
per non autenticar la reità.
955 (Così m'intenderà.)
STESICRATE Cieli che sento!
LAODICEA È vero
che di notte, coperta e senza lume,
tenermi ignota e occulta
sempre voluto avrei.
960 (Conscia de' casi miei
a fé mi burla.)
LAODICEA Non avrei sdegnato
che mi chiedeste del mi' amore un pegno,
anzi gemma pomposa
data v'avrei di mia grandezza in segno.
965 (M'intenderà, se non è senza ingegno).
STESICRATE (La bella ignota certo
è amica a Laodicea
e 'l tutto gl'ha scoperto.)
LAODICEA E se trovata
970 fida corrispondenza avessi in voi,
con promessa di sposo
dolcemente v'avrei nel seno accolto.
(M'intende, il veggio nel rossor del volto.)
STESICRATE (Rimango istupidito.)
LAODICEA Ditemi, questo affetto

975 come avreste gradito?
 Come poi corrisposto?
 come data la fé? come osservata?
 come m'avreste fedelmente amata?
 (Son fuor di me.)

STESICRATE
 LAODICEA Sul meglio v'ammutite?

980 Rispondete, che dite?
 STESICRATE E che può dir giamai servo deluso
 nell'umiltà confuso?

LAODICEA Stesicrate, il discorso assai rileva.
 STESICRATE È ver, ma menzogniero
 985 è 'l supposito suo.
 LAODICEA Voi non potete dir s'è falso o vero.
 STESICRATE Perché?
 LAODICEA Ancor non sapete
 chi sia che v'innamora.
 (Stolido è ben, s'ei non m'intende ancora.) *«Entra.»*

990 STESICRATE Se non fosse il ritratto
 che m'assicura, a fé ch'io crederei
 che fosse Laodicea
 la mia notturna e sconosciuta dea.

995 Giro i lumi e stanco il piè
 né riveggio il bel ch'adoro.
 Cieco dio, ricorro a te,
 tu mi scopri 'l mio tesoro,
 e se qui non v'è il mio bene,
 fa' ch'io torni a le catene.

1000 Dove spiega i raggi d'or
 il bel ciglio luminoso?
 La beltà che m'arde il cor
 tu m'insegna, arcier vezzoso,
 e se qui non v'è il mio bene,
 1005 fa' ch'io *ecc.*

SCENA QUINTA

NAINANA MORA, LISETTO, LIRO.

NAINANA Liru, Liru, prender lira
 e sonar che mi ballar.
 Cor contentu,
 che tormentu

1010 nu provar d'amur né d'ira,
 così allegro sempre star.
 Liru, Liru, prender lira –
 Liro, Liro, ecco la lira.
 – e sonar, che mi ballar.

NAINANA *a due*
 LISETTO
 NAINANA *a due*
 1015 LISETTO Suona tu ch'io vuo' ballar.

LIRO Ama-mar tu non mi vuoi,
 sarei pazzo a contentarti.
 Suonerò, se tu po-poi

1020 mi prometti di lasciarti
ba-ba-ba-ba-ba-ba...

NAINANA Maledettu parlar.
LIRO ...di lasciarti ba-baciar.
NAIANANA Mi prometer.
LIRO Ed io suo-suo-suo-suono.

1025 «NAINANA» Lisettu, Lisettu,
a chista armonia
ballar ti cu mia.
LISETTO Danziamo, danziamo,
festosi,
giocosi,
1030 il giorno passiamo.

*Qui ballano,
e Liro suona.*

LIRO Hai fi-fi-fi-finito?
ch'io mi sento in prurito.
NAINANA Addio, Liru.
LIRO Pia-piano, vien qui-qui.
Non ti sovien? di', di'.
NAINANA Di che? di che?
1035 LIRO Del bacio.
NAINANA Nu intendir.
LISETTO (O bene a fé!)
LIRO Ah di-dici da vero?
Bru-bu-ru brutta Mora,
vien qui-qui, non partir.
NAINANA Nu intendir, nu intendir.

SCENA SESTA

*Galleria con statue ed armi.
ANASSANDRA creduta Berenice.*

1040 ANASSANDRA Barbara Gelosia,
peste de l'alme e tirannia de' cori
che gl'amorosi ardori,
con le serpi gelate,
avvelenando vai:
1045 che fai, cruda, che fai ne l'alma mia?
Barbara Gelosia.
Perfida Gelosia,
nube ch'offusca il Sol de la Speranza;
tu, che con empia usanza,
1050 la pace degl'amanti
sempre insidiando vai:
che fai, cruda, che fai ne l'alma mia?
Perfida Gelosia.

SCENA SETTIMA

BERENICE *creduta Erinta*, TOLOMEO,
ANASSANDRA *creduta Berenice*.

- ANASSANDRA Ed ecco la cagion de' miei lamenti.
- 1055 BERENICE *a due* Speranze, non più.
TOLOMEO Contenti, non più.
ANASSANDRA *a tre* Tormenti, non più.
BERENICE *a due* Son felice.
TOLOMEO Son beato.
- 1060 Bramar non mi lice
più prospero stato.
Il seno
ripieno
di gioie già fu.
- 1065 BERENICE *a due* Speranze, non più.
TOLOMEO Contenti, non più.
ANASSANDRA *a tre* Tormenti, non più.
- TOLOMEO Come vi dissi, Berenice, Erinta
è la mia gioia. La consegno a voi.
Partecipe ella sia di vostra sorte:
vive in lei la mia vita.
- 1070 ANASSANDRA (E la mia morte.)
BERENICE Serva ognor vi sarò.
ANASSANDRA Io sempre l'amerò.
(Anzi l'aborrirò.)
- 1075 TOLOMEO Deh siategli amorosa.
ANASSANDRA Mi sarà sempre cara (anzi odiosa.)
TOLOMEO Graditela, ch'io l'amo,
ogni suo ben desio.
- ANASSANDRA (Sua morte bramo.)
TOLOMEO Cara, pria di partir voglio abbracciarti.
1080 ANASSANDRA (Potessi avvelenarti. Ahi che dolore!)
BERENICE Io v'inchino, Signore.
TOLOMEO Berenice, con voi resta il mio bene.
Vi lascio le mie gioie.
- ANASSANDRA (E le mie pene.) *«Entrano.»*
BERENICE O preziosi marmi, o tele illustri,
1085 quanto, o quanto di voi più frali siamo!
Voi col numero de' lustri
crescete di splendore, e noi manchiamo.
Va con rapidi passi
la vita umana, e restan vivi i sassi.
- 1090 Fugge il tempo e volan gl'anni,
e la sciocca umanità
va scherzando fra gl'inganni
e non sa
che la vita alfin contiene
1095 pochi giorni, e molte pene.
Tu ch'adori un bel sembiante,
passa il tempo ancor per te;

1135 STESICRATE
LAODICEA
Signora, questi torti al vostro Antioco.
Dici forse da vero?
Barbaro cavaliere.
Sì, sì, ch'io son colei
che libertà ti offerse.

STESICRATE
LAODICEA
STESICRATE
LAODICEA
STESICRATE
LAODICEA
STESICRATE
LAODICEA
1140
È una chimera.
Che la gemma ti diede.
È una follia.
Cui promettesti fede.
Errato avrei.
Che chiamasti tua vita.
Empio sarei.
Sì, sì, crudel, che m'accogliesti in seno.
Ahimé.

SCENA NONA

ANTIOCO, LAODICEA, STESICRATE.

ANTIOCO
1145
LAODICEA
Come il sereno
turba del vostro volto ira molesta?
(Ardire, o cor!) Ho gran piacere a punto
ch'ora qui siate giunto.
Ei giurò fé di sposo a certa dama,
or la nega, e non parvi
ch'io mi sdegni a ragion d'opra sì rea?
STESICRATE osservate,
1150 s'anco aveste promesso a Laodicea.

LAODICEA
1155
Udite? udite, ingrato?
Mancator scelerato,
senza fé, senza onore,
empio, perfido, rio,
(sì crudel che sei mio,) *Piano appresso di lui.*
senza fé, senza onore,
cavalier traditore.

STESICRATE
1160
Laodicea, rispondete a questa dama
ch'ad altra sì, ma non a lei, promisi.
Che di vane follie
porta la mente ingombra,
che scherza con un sogno e con un'ombra.

LAODICEA
1165
Schernita, vilipesa,
saprà ben vendicarsi, o che per lei
ti puniran le Stelle,
(a tuo dispetto, o rio, *Piano appresso di lui.*
sì, sì, che sei mio).
Ti puniran le Stelle,
scelerato ribelle.

1170 ANTIOCO
LAODICEA
Si può saper la dama?
Infin ch'ei nega
palesarla disdice.

	ANTIOCO	Se prometeste, mantener dovete.	
	LAODICEA	Ei l'ha goduta.	
	STESICRATE	È falso.	
	LAODICEA	Ella lo giura.	
	STESICRATE	E voi non li credete.	
1175	LAODICEA	Sì protesta tradita.	
	STESICRATE	Ditegli ch'è impazzita.	
	LAODICEA	Io impazzita?	
	STESICRATE	Signora, tolga il Cielo	
		ch'io parlassi di voi. Di quella i' parlo	
1180		che voi mi dite che per me sospira	
		e su le nozze mie sogna e delira.	
	LAODICEA	Levamiti dinanzi, iniquo, indegno.	
		Se l'amor suo disprezzi, avrai lo sdegno.	
		Prencipe, addio. Con voi	«Ad Antioco.»
1185		non mi stimate o irriverente o ingrata:	
		son un poco sdegnata.	«Entra.»
	ANTIOCO	Certo che qui cosa maggior s'asconde	
		ch'ha radici più occulte e più profonde.	

SCENA DECIMA

TOLOMEO, ANTIOCO.

	TOLOMEO	Antioco, omai vorrei	
		le nozze effettuar che fur promesse	
1190		da' nostri genitori e dagli dèi.	
	ANTIOCO	Dagli dèi? Non lo so,	
		se meglio ancor di Laodicea l'amore	
		osservando non vo.	
	TOLOMEO	Impaziente ho per la brama il core.	
1195	<i>a due</i>	Ci pensi ben bene	
		chi libero vive	
		a porsi in catene.	
	ANTIOCO	Se genio uniforme	
1200		il Cielo non dà,	
		ancor se si dorme	
		dolente si sta	
		in misere pene.	
	<i>a due</i>	Ci pensi ben bene	
		chi libero <i>ecc.</i>	
1205	TOLOMEO	Ma quando la Sorte	
		felice toccò	
		di lieto consorte	
		alcun mai provò	
		delizie più amene.	
1210	<i>a due</i>	Ci pensi ben bene	
		chi libero <i>ecc.</i>	

SCENA UNDICESIMA

ANASSANDRA *creduta Berenice*, TOLOMEO.

TOLOMEO Berenice, dov'è la vaga Erinta?
 ANASSANDRA Ne le mie stanze.
 TOLOMEO Dite,
 1215 non vi par che risplenda un'alma illustre
 nel genio suo?
 ANASSANDRA Vorrei
 poter me stessa trasformar in lei.
 TOLOMEO La stimate così?
 ANASSANDRA S'a voi gradisce,
 a bastanza è felice.
 TOLOMEO Il core invero
 non può negar d'amarla.
 ANASSANDRA Ahi duol severo!
 1220 Voi mi spargete l'alma
 d'un immenso tormento.
 Oh dio, languir mi sento.
 TOLOMEO Perché?
 ANASSANDRA Di vostre pene
 1225 partecipo il dolore,
 che non fu mai senza tormenti Amore.
 TOLOMEO State lieta. Non pena amante amato.
 ANASSANDRA (Languè il mio cor da gelosia turbato.)
 TOLOMEO E pur voi sospirate.
 ANASSANDRA Tolomeo, non l'amate.
 1230 Pensate ch'a turbar le vostre gioie
 verrà la Gelosia.
 (Ahi che stragge ella fa de l'alma mia.)
 TOLOMEO Non temo, no. Miratela che viene.
 Che bellezza!
 ANASSANDRA (Che pene!)

SCENA DODICESIMA

TOLOMEO, ANASSANDRA *creduta Berenice*,
 BERENICE *creduta Erinta*.

1235 TOLOMEO Erinta, s'io ti miro,
 e poi al Sol m'aggiro,
 trovo che 'l tuo splendor – sia con sua pace –
 m'abbaglia men del suo, ma più mi piace.
 ANASSANDRA (Ahi dolor che mi sface!)
 1240 BERENICE Signor, voi ricercate
 i vestiggi del Sol nel volto mio,
 ma 'l Sole sete voi, ombra son io.
 ANASSANDRA (Aspro tormento e rio!)
 1245 TOLOMEO *a due* Io parto, mia vita.
 BERENICE Io resto, mio nume.
 TOLOMEO *a due* Mio cor, mio tesoro.
 BERENICE V'inchino.
 TOLOMEO T'adoro.

ANASSANDRA (S'io non mi parto, moro.) *«Entra.»*

1250 BERENICE Se tu pensi adormentarmi,
cieca diva, a fé t'inganni;
so che mostri lusingarmi
per nascondermi gl'affanni.

1255 Sei vaga, ti vedo,
cara Fortuna mia, ma non ti credo.
Incostante dea rubella,
i tuoi vezzi son fallaci;
quanto più ti mostri bella,
tanto meno tu mi piaci.

1260 Sei vaga, ti vedo,
cara *ecc.*

SCENA TREDICESIMA

LIRO, NAINANA MORA.

LIRO Tutto il dì con questo e quello
ti tro-trovo a pa-parlar,
per gran ma-ma-ma martello
io mi sento cre-crepar.

1265 NAINANA Lasciar, lasciar.

LIRO Più non posso tolerarti,
ti vuo'-vuo' mortificar:
o ch'un occhio vuo' cavarti
o ch'un piè ti vo' tagliar.

1270 NAINANA Lasciar, lasciar.

1275 Aver ti piacir
Morina fedel
veder lagrimar?
Star ti sì crudel,
come voler ch'amar?
Lasciar, lasciar.

LIRO (Ella pia-piange a fé.) Ti la-la-lascio.
M'amerai?

1280 NAINANA Nu sapir. Partir, partir.
LIRO Scherzai, scherzai, mi-mi pe-pe-perdoni?
Vuoi me-meco venir?
NAINANA Partir, partir.
LIRO Addio.
NAINANA Non pia-pianger ben mio. *«Parte.»*
Partitu. O bello, o bello!

1285 Amanti, imparar
che femina piangir
quando voler burlar
e fingir
lu suspir
por ingannar.

1290 Amanti imparar.
 Mai fede nu dar
 de donna a lu sospir
 che sempre finto star
 e sapir
 1295 che mentir,
 se dir ch'amar.
 Amanti imparar.

SCENA QUATTORDICESIMA

ANASSANDRA *creduta Berenice,*
 BERENICE *creduta Erinta.*

ANASSANDRA Come amica t'abbraccio.
 Dunque non ami il re?
 1300 BERENICE Lo riverisco.
 Diversa no, ma varia hanno l'essenza
 l'amicizia, l'amor, la riverenza.
 ANASSANDRA Sensi così eruditi ove apprendesti?
 BERENICE Per comando del morto Tolomeo
 1305 m'instruì dotto vecchio, e per dilette
 negl'ozi de la torre ebbi i volumi
 dove appresi ragion, leggi e costumi.
 ANASSANDRA Ora segui 'l tuo dire.
 BERENICE È l'amicizia
 un legame di genii,
 un vincolo di cori, un groppo d'alme
 1310 che di doppi voleri uno ne forma,
 che gl'amici tra lor cambia e trasforma.
 ANASSANDRA Con ragion dunque lice
 dir ch'Erinta son io, tu Berenice.
 BERENICE Così è ver. Mentre voi mi sublimete
 dal titolo di serva a quel d'amica.
 1315 ANASSANDRA E d'amor che ne dici?
 BERENICE Corrisposto è tormento,
 non corrisposto è morte.
 ANASSANDRA Ahi cara Erinta,
 1320 mi duol che sei estinta.
 BERENICE E come ciò?
 ANASSANDRA Sei trasformata in me:
 amo non corrisposta,
 chi così ama è morta,
 dunque morta tu sei.
 BERENICE Non v'è risposta.
 Ravvivatemi voi.
 ANASSANDRA Come poss'io?
 1325 BERENICE Con l'ardir, col tentar ciò che bramate,
 s'il fine son le nozze, e se l'amato
 vi s'uguaglia d'età, d'onor, di stato.
 ANASSANDRA Con la voce che vola
 e che di sé medesima orma non lascia

1330 tu così mi risvegli.
Ma questi sensi a un foglio
non fidaresti poi?
BERENICE Voi m'offendete.
Or ora lo vedrete. *Berenice scrive.*

1335 ANASSANDRA Amor nel mio seno
già lieto si mira;
già l'alma respira,
il cor si consola.
Lungi da me la Gelosia sen vola.

1340 BERENICE Eccovi 'l foglio.
ANASSANDRA (Oh che fortuna incontro!)
Sottoscrivi.
BERENICE Son pronta.
ANASSANDRA Non più m'avelema
le gioie del core,
la pace d'Amore
già più non m'invola.
1345 Lungi da me *ecc.*

ANASSANDRA *a due* Ora ti credo. Va' felice, Erinta. *Berenice li dà il*
BERENICE *a due* Ti sono amica. Abbiamo un solo core – *foglio sottoscritto.*
– una sol voluntade, un sol desio.
1350 Amicizia felice!
ANASSANDRA Io sono Erinta.
BERENICE Ed io son Berenice.

SCENA QUINDICESIMA

ANASSANDRA *creduta Berenice*, TOLOMEO.

1355 ANASSANDRA Ecco opportuno il re.
TOLOMEO Berenice?
ANASSANDRA Mio Sire, i vostri affetti
li sento come miei, le vostre brame
come mie le maneggio. A questa prova
ben s'io v'amo vedrete.
Questo foglio leggete.
TOLOMEO "S'onesto è 'l fin, se nobile è 'l desio, *Tolomeo legge.*
ne le pene d'Amor più non tardate,
e de la notte nel profondo oblio
le vostre gioie d'abbracciar cercate.
La schiava Erinta."
Ella così m'invita? o luce mia!
1360 ANASSANDRA A questi sentimenti io la condussi.
1365 So ch'offendo il decoro e ch'al mio stato
opra tal non conviene,
ma 'l mio cor non sostiene
di vedervi languire innamorato.
TOLOMEO Quanto, quanto vi devo, o Berenice,

1370 de le delizie mie
soave mediatrice.
ANASSANDRA Ben, che di ciò che da quest'opra segua
mai mi riprenderete
promettermi dovete.

1375 TOLOMEO Così vi giuro. E quale è la sua stanza?
ANASSANDRA La prima che conduce
a l'altre mie.

TOLOMEO La so.

ANASSANDRA Ne la vicina notte a lei n'andrò. *«Entra.»*
Come gl'umani eventi
raggirando si vanno!

1380 Ciò che consiglio fu diventa inganno.

1385 Felice mio core,
se frode sì accorta
scherzando mi porta
in grembo al mi' amore.
Fortune beate,
s'al dolce disegno
da un atto d'ingegno
voi scorger mi fate.

SCENA SEDICESIMA

ANTIOCO, NAINANA MORA.

1390 ANTIOCO O mi sprezzì o pur m'adori,
vada in pace,
non mi piace,
e non curo i suoi amori.
1395 Io mi deggio contentar:
o non la posso o non la voglio amar.

NAINANA Se nu voler, lasciar.

ANTIOCO Sia pur bella come Sole,
come dea,
Laodicea;
1400 io la dono a chi la vuole,
dica ognun ciò che gli par:
o non la posso o non la voglio amar.

NAINANA Se nu voler, lasciar.

SCENA DICIASSETTESIMA

ANASSANDRA *creduta Berenice*, ANTIOCO,
NAINANA MORA.

«ANTIOCO» (Ecco 'l mio ben.)
ANASSANDRA (Ecco l'amante mio.)
1405 ANTIOCO Berenice, mirar non mi volete?
Se del mio mal godete,

miratemi, se non per consolarmi,
 almen per fulminarmi.
 Son io così ribelle
 1410 ch'interdirmi volete infin le stelle?
 NAINANA Signura, mirar *«Ad Anassandra.»*
 come bello star padron,
 come caru, grazioso,
 niente, niente andar peloso.
 1415 Così cruda più nu star.
 Signura, mirar.
 ANTIOCO Veggion l'alme d'Averno i lor tormenti,
 ed io dannato de le vostre ciglia
 entro gl'incendi eterni
 1420 mirar non posso i mie' adorati inferni?
 ANASSANDRA Ch'io vi miri or mi chiedete,
 poi vorrete
 ch'io vi parli, e poi dimani
 1425 ch'io vi tocchi almen le mani:
 cresceran le brame audaci
 e direte ch'io vi baci.
 Quando gl'occhi s'avran resi
 discortesi
 1430 chiamerete i labbri miei
 e baciarvi poi dovrei,
 ond'alfin per cortesia
 sarei vostra e non più mia. *«Allontanandosi.»*
 ANTIOCO Cruda, così mi lasci? e così parti?
 E mi sforza il Destino ad adorarti?
 1435 NAINANA Signura, Signura, ascoltar:
 no lu voler amar?
 ANASSANDRA Non voglio, no.
 NAINANA Se nu voler, lasciar.

SCENA DICIOTTESIMA

ANTIOCO.
 ANTIOCO Tutto fa l'ignudo arciero
 1440 per sforzarmi a lagrimar,
 ma nel sen ho un cor sì altero
 che non usa farsi star.
 Quanto peggio Amor farà,
 tanto men la vincerà.
 Poco importa s'il mio bene
 1445 mi dirà sempre di no;
 avilito in le mie pene
 io perciò languir non vuo'.
 Quanto peggio Amor farà,
 tanto men la vincerà.

SCENA DICIANNOVESIMA

TOLOMEO, LISETTO.

1450 TOLOMEO Vago Apollo,
tronca omai
le dimore de' tuoi rai,
a l'ocaso il corso affretta,
che fra l'ombre Amor m'aspetta.
1455 A' miei preghi,
biondo nume,
ratto fuggi, e cedi il lume
de la notte a le vicende,
che fra l'ombre Amor m'attende.

1460 LISETTO I popoli di Cipro in questa piazza,
come resta prefisso
dal primiero istituto,
vi portano, Signor, l'annuo tributo.
TOLOMEO Vengano.

SCENA VENTESIMA

TOLOMEO, AMBASCIATOR *di Cipro. Coro di Genti che portano il tributo.*

1465 AMBASCIATORE Invitto Sire,
tra questi lor tributi inviano il core
i popoli di Cipro al regio piede:
giurano a Tolomeo perpetua fede.

*Sopra 12 bacili d'argento
vien portato il tributo
e lasciato a' servi del re.*

1470 TOLOMEO Ci saran sempre cari e gradiremo
d'aver liete Fortune
per far con essi 'l nostro ben comune.

Quelli ch'hanno portato il tributo fanno alcune forze, e salti in forma di ballo.

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

Cortile delle stanze reali. Di notte.

LIRO, NAINANA.

1475 LIRO Una ne-nera beltà
so-sospirar mi fa;
ahi perché non poss'io
metter ne' suoi carboni il foco mio?
In fo-fornace d'ardor
ambi ci tiene Amor;
ma io sol mi consumo,
mi strugge il foco e lei fa nero il fumo.

1480 Che be-bel diletto è que-que-questo?
 Cre-credo che quest'aria m'inamora
 perch'è del co-color de la mia Mora.
 NAINANA Nu poder mai tacir,
 bestia, in malora andar,
 che nu lasciar dormir.

1485 LIRO Co-così mi strapazzi, anima mia?
 NAINANA Ah ti star, Liro. Mi aver preso fallo
 e creder pappagallo.
 Che far qui?

LIRO L'amo-more.

1490 NAINANA Caru caru,
 dir un poco:
 se lu foco
 de lu Cieco star amaru,
 chisto strale
 de lu nudo
 nume crudo
 a lu cor far grande male?

1495 LIRO Ei fe-ferisce, abbruggia, incenerisce.
 NAINANA E tantu male a poveretta Mora
 ti sempre bramar?

1500 LIRO Perfido, fuggir via, fuggir, volar.
 Io vado, ahime-me-mè.
 Che cos'è mai? cos'è?

SCENA SECONDA

TOLOMEO, ANASSANDRA *creduta Berenice.*

*Anassandra su la porta de le sue stanze
 compagna Tolomeo all'oscuro e,
 senza mai parlar, lo abbraccia.*

1505 TOLOMEO Dolce cambio, mio bene,
 abbiàm fatto de l'alme;
 resta la mia, la tua con me sen viene.
 Io parto. Erinta, se finor tacesti,
 dimmi adesso un addio.
 Tu m'abbracci più tosto, idolo mio?
 Mi contento che taci,
 ché de le voci son più dolci i baci.

1510 ANASSANDRA Addio, gioia. Addio, core.
 Il tutto mi riuscì. Lodato Amore.

«Entra.»

SCENA TERZA

ANTIOCO.

1515 ANTIOCO E pur fa in me la tirannia d'Amore
 che le luci non ponno,
 fin che sia desto il sol, star chiuse al sonno.

Ma concedasi questo al suo potere:
nel gran martir de l'amoroso foco,
che meno si può far, che dormir poco?

1520 Se molesto vi son io,
 occhi stanchi e sonnacchiosi,
 e de l'ore de l'oblio
 vo rubbandovi i riposi,
 la colpa per mia fé
1525 è d'Amor, ma non di me.
 Egl'è ver che l'alba ancora
 scopre a pena il suo sereno,
 ma s'aspetta invan l'aurora
 da chi porta un sol nel seno.
 La colpa per mia fé *ecc.*

SCENA QUARTA

STESICRATE, TOLOMEO.

1530 STESICRATE Dove, dove fuggiste
 de la mia prigionia, notti adorate?
 Che spietata pietà mi v'ha rubbate?
 Care, care al cor mio
1535 del carcere noioso ombre gradite,
 che spietata pietà mi v'ha rapite?
 Consolatemi voi de l'idol mio
 splendori effigiati,
 superficie vezzosa,
1540 lineamenti adorati. O cieco dio,
 in che mai s'è cangiato il mio contento!
 Su queste linee sto baciando il vento.
 TOLOMEO Stesicrate, l'effigie
 di bella dama idolatrando andate.
 Si può saper chi sia?
1545 Non la conosco.
 STESICRATE E l'adorate?
 TOLOMEO Ignota,
 STESICRATE fra l'ombre ascosa le noiose notti
 de la mia prigionia rendea gioconde.
 TOLOMEO Più che ciò mi s'asconde
1550 più m'accendo a saperlo. Or non tardate.
 Scopritemi 'l ritratto.
 Ecco, mirate.
 STESICRATE (Che vedete occhi miei!
 TOLOMEO Il ritratto d'Erinta,
 che poco fa godei.) Ditemi adesso,
 che passò tra di voi?
1555 Di vaga amica
 STESICRATE scherzi, vezzi, lusinghe.
 TOLOMEO (Oh che impudica!)
 E poi?
 STESICRATE Cara tempesta

di dolcissimi baci.
 TOLOMEO (Oh che inonesta!)
 Alfin?
 STESICRATE La più beata
 felicità d'amor.
 TOLOMEO (Oh scelerata!)
 1560 Vi gradi?
 STESICRATE L'adorai.
 TOLOMEO Conoscerla vorreste?
 STESICRATE Altro non bramo.
 TOLOMEO Con quel che voi avete
 questo ritratto al paragon ponete.
 STESICRATE È de l'istessa.
 TOLOMEO E nella stessa guisa
 1565 muta de l'ombre ne l'oscuro oblio
 fra le sue braccia fui accolt'anch'io.
 STESICRATE Mi dite il ver?
 TOLOMEO Come lo dite voi.
 STESICRATE Io dunque son tradito.
 TOLOMEO Ed io schernito.
 1570 STESICRATE Dunque è costei una sfrenata indegna
 che sotto il manto di notturni orrori
 cercando va libidinosi amori.
 TOLOMEO Fuggitela.
 STESICRATE Odiatela.
 TOLOMEO Sdegnatela.
 STESICRATE Aborritela.
 1575 TOLOMEO *a due* Barbara traditrice...
 STESICRATE Perfida ingannatrice...
 TOLOMEO Con qual incanto mai –
 STESICRATE Con qual magia –
 TOLOMEO – m'allettò –
 STESICRATE – m'ingannò –
 TOLOMEO – l'empia?
 STESICRATE – la ria?

SCENA QUINTA

TOLOMEO, LINCASTE.

1580 TOLOMEO Vergognati, o Memoria,
 di ritener di così indegno oggetto
 gl'indecenti fantasmi.

*Getta a terra il ritratto di Berenice
 creduta Erinta,
 ch'aveva trovato nello scrigno.*

LINCASTE L'effigie sua calpesto.
 La sdegno, l'aborrisco e la detesto.
 Perché con quest'imgo
 tanto sdegno, Signor?

Lincaste lo raccoglie.

TOLOMEO Perch'è d'un'empia.

1585 LINCASTE Che ne sapete voi?
 TOLOMEO Troppo ne so.
 LINCASTE Come?
 TOLOMEO L'ebbi nel seno.
 LINCASTE Ahimè! che dite? oh dèi!
 TOLOMEO L'abbracciai, la godei.
 LINCASTE Come uscì da la torre?
 TOLOMEO Io l'ordinai.
 1590 LINCASTE Ah mio rege! ah mio Sire! ah Tolomeo!
 TOLOMEO Che cos'è? dite, omai.
 LINCASTE Oh dio! voi sete reo
 d'incestuosi amplessi. Una sorella
 stringeste al seno: Berenice è quella.
 1595 TOLOMEO Impazzite o sognate?
 LINCASTE Così volesse il Ciel! Bambina in fasce
 presentata agl'oracoli dal padre
 disse ch'ella dovea
 1600 d'Antioco e Laodicea
 disturbar gl'imenei perciò rissolse,
 fin ch'avessero effetto, inganno accorto.
 Anassandra mia prole
 nodrì qual Berenice e Berenice,
 1605 rinchiusa ne la torre, in lacci avvinta,
 finse una schiava e nominolla Erinta.
 Ne serbo di sua man scritti attestati
 a me da lui lasciati, onde a suo tempo
 fede potesse aver lo scoprimento.
 1610 Li vedrete, non mento. Una sorella
 stringeste al seno: Berenice è quella.
 TOLOMEO Ahimè, Lincaste! piano, ove n'andate?
 LINCASTE A lagrimar la vostra colpa.
 TOLOMEO Oh dio!
 LINCASTE Che deggio far?
 TOLOMEO Non so.
 LINCASTE Consiglio...
 1615 TOLOMEO È fuor di tempo.
 LINCASTE Pietà...
 TOLOMEO Sarebbe ingiusta.
 LINCASTE Castigo...
 TOLOMEO Tocca al Cielo.
 LINCASTE Aiuto...
 TOLOMEO È immeritato.
 LINCASTE Rimedio...
 TOLOMEO È disperato.

SCENA SESTA

TOLOMEO, BERENICE.

1620 TOLOMEO Misero Tolomeo!
 infelice regnante! or che farai?
 Dimmi, chi punirai?

1625 chi? la sorella? no, che l'ignoranza
 de l'esser suo le tue vendette affrena.
 Chi? Stesicrate? no, ch'ei non sapea
 qual si fosse colei ch'egli godea.
 Chi? te medesimo? no, che mai Erinta
 per sorella sognai!
 Ah Stelle scelerate!
 Industriose negl'obbrobri miei!
 1630 Così con me fate innocenti i rei?
 BERENICE Berenice, Signor, brama inchinarvi.
 TOLOMEO Sei qui? Di' a Berenice
 ch'inimico non ho di lei maggiore,
 e ch'ella non potea
 1635 inviarmi di te mostro peggiore.
 BERENICE Già poco sì amoroso,
 or perché sì sdegnoso?
 TOLOMEO Ella 'l saprà.
 Per ignorar chi sei scusa tu merti,
 ma per le colpe tue
 1640 vatti a celar negl'antri o ne' deserti.
 BERENICE In che v'offesi mai?
 TOLOMEO Nel cor, ne l'alma.
 BERENICE Non sapendo peccai.
 TOLOMEO Perdonatemi, o re.
 Non posso. Parti.
 1645 BERENICE Ingiustizia sarebbe il perdonarti.
 TOLOMEO Castigatemi adunque.
 BERENICE Va', più non voglio udirti.
 TOLOMEO Ingiustizia sarebbe anco il punirti.

SCENA SETTIMA

LAODICEA, BERENICE.

1650 BERENICE Ben fu la mia fortuna
 apparente, sì breve,
 un'effimera sola,
 un'ombra che sparisce, un stral che vola.
 Or ch'io miro, infelice,
 che s'annubila il cielo,
 che ne' folgori inciampo,
 1655 conosco ben ch'il mio splendor fu un lampo.
 LAODICEA Ed ecco a fé colei di cui l'immagine
 Stesicrate idolatra. E chi ti scorge
 inanti a me giamai,
 trista, perfida, indegna? e che non vai
 a donar vezzi, a presentar ritratti?
 1660 BERENICE Parlate meco?
 LAODICEA Sì, teco favello,

*Laodicea riconosce essere questa,
 la di cui effigie Stesicrate gli mostrò,
 che fu quella datagli da Liro.*

audace, temeraria.
 A che vieni? chi cerchi?
 Rivogli i passi indegni:
 1665 togli a' miei disdegni.
 BERENICE Io mai v'offesi.
 LAODICEA Pur troppo m'offendesti.
 BERENICE E dove?
 LAODICEA In una torre.
 BERENICE Esser potrebbe
 perché molto vi fui.
 LAODICEA Va', insidiatrice de la pace altrui.
 1670 BERENICE Perché finor non mi puniste?
 LAODICEA Taci,
 allontanati, parti.
 BERENICE Fa ch'io più non m'incontri a rimirarti.
 LAODICEA Ditemi, in che peccai?
 1675 BERENICE Ancor parlarmi ardisci?
 BERENICE Scelerata, ammutisci.
 BERENICE Misera, sfortunata,
 vilipesa, scacciata
 senza saper perché! Qual colpa mai,
 1680 traditrici rubelle,
 su l'innocenza mia versaste, o Stelle?

SCENA OTTAVA

STESICRATE, BERENICE.

STESICRATE Ecco a fé l'impudica.
 Addio, cortese amica. Or che vi miro
 ai rai del sole, e che m'è già palese
 1685 ciò che pria non sapei
 dite, quai son più dolci,
 BERENICE del re gl'abbracciamenti o pur i miei?
 (Oh questa ci volea?) Così parlate,
 vil cavalier?
 STESICRATE Chi non sapesse eh,
 1690 so io ch'in grembo a Tolomeo giaceste
 qual pria meco faceste.
 BERENICE E così m'offendete?
 A chi parlar credete?
 STESICRATE A voi, che foste
 la mia delizia, il vezzo
 1695 de le mie notti, e ch'ora,
 fatta comune al re, sdegno e disprezzo.
 BERENICE (Che pazienza è la mia.)
 STESICRATE Empia, perfida, ria,
 mi donaste gl'affetti
 e adulteraste poscia i miei dilette.
 1700 BERENICE Io non so ciò che dite.

Stesicrate riconosce questa per la dama di cui Liro gl'ha dato il ritratto.

STESICRATE
 BERENICE
 STESICRATE
 BERENICE
 1705 STESICRATE
 BERENICE
 STESICRATE
 1710 BERENICE
 STESICRATE
 BERENICE
 STESICRATE
 1715
 1720
 1725
 1730
 1735
 1740

Non veniste a la torre a visitarmi?
 Come, s'io sempre vissi imprigionata?
 Stimolaste a la fugga il mio desio.
 Com'esser può, s'ero legata anch'io?
 Non è questo il ritratto
 che m'inviaste?
 È mio, ma so che mai
 ad alcun l'inviài.
 Questa gioia non mente
 che voi stessa mi deste.
 Che chimere son queste?
 Così negate?
 Voi così fingete?
 Se qui troppo mi fermo,
 impazzirò con voi, che pazzo sete.

«Entra.»

Io «già» mai vi crederò
 donne mie non vi sdegnate;
 se direte che mi amate,
 io di voi mi riderò,
 né mai più vi vederò.

Questo cor non caderà
 così presto ad adorarvi;
 io non voglio lusingarvi,
 sete false, a prova 'l so,
 né mai più vi vederò.

SCENA NONA

Luoco delizioso con statue ed una peschiera.

ANTIOCO.

ANTIOCO
 1725
 1730
 1735
 1740

Se sprezzato dal mio bene
 ho da scioglier le catene
 e ridurmi in libertà,
 il mio cor pensando va.
 Io fra tanto sto così,
 di risolvere non so:
 un pensier mi dice sì,
 l'altro poi soggiunge no.
 La speranza mi rafrena,
 ma 'l desio d'uscir di pena
 va spronando questo core
 a fuggir il crudo Amore.
 Peno intanto notte e dì,
 e perdendo il tempo vo:
 un pensier mi dice *ecc.*
 Stesicrate fugace
 vien Laodicea seguendo.
 Vuo' star nascosto le lor voci udendo.

Antioco si nasconde.

SCENA DECIMA

LAODICEA, STESICRATE, ANTIOCO.

1745 LAODICEA Ferma, infedel.
STESICRATE Lasciatemi.
LAODICEA Spietato,
io, io ti diedi, ingrato,
le labbra, il seno, il core.
Sì, crudel, che son tua. Sì, traditore.
Non è ver. Vaneggiate.
Arrossite. Tacete:
d'Antioco esser dovete!

*Stesicrate fugge per una strada vicina
dov'è nascoso Antioco il quale vien veduto
da Laodicea, ed egli se li fa inanzi.*

1750 LAODICEA Che memorie aborrite!
ANTIOCO L'odio, nol voglio, lo rifiu...
Seguite.

1755 Fate ch'ei ben intenda
che voi mi disprezzate,
che voi non mi volete e che m'odiate.
Ah vile, ah rea de le più sozze colpe
che detesti la plebe. Io v'aborrisco,
io, io vi rifiuto, e di me stesso
vanterò questa gloria:
che sempre vi sdegnai
da l'istante primier che vi mirai.
1760 Altro non desiavo
che ragion di sprezzarvi. Or cancellate
da la memoria indegna il nome mio:
non vogl'altro da voi, se non l'oblio. *«Entra.»*

1765 LAODICEA Tu fai troppo, afflitto core,
se resisti al mio martire.
Cielì, voi, che sol potete,
qualche aita mi porgete:
o sanate il mio dolore,
o lasciatemi morire.

1770 Tu fai troppo, afflitto core,
se resisti *ecc.*

1775 Sorte cieca, ignudo Amore,
io già cedo a le vostr'ire.
È decoro aver pietade
di chi cede e vinto cade:
o cangiate voi tenore,
o mutate in me desire.
Tu fai *ecc.*

SCENA UNDICESIMA

LISETTO, LIRO, NAINANA MORA.

LISETTO Tu, tu villaneggiarmi

1780
 LIRO perch'io parlo a la Mora?
 Ora vuo' vendicarmi. ⟨Lega Liro a una statua.⟩
 Ti-ti-ti-ra-ra-ra pia-pia-piano,
 che mi stracchi una mano.

LISETTO Sei morto.
 LIRO Lo cre-credo.

1785
 LISETTO La vita in elemosina ti chiedo.
 LIRO Voglio legarti a questa statua. Eh no,
 ch'è di marmo sì freddo
 che m'aggia-giaccerò.
 Eh scioglimi.

LISETTO Che scioglierti?

1790
 LIRO Addio. Resta così. ⟨Entra.⟩
 NAINANA Che ho da fa-far qui-qui?
 LIRO Liru? Liru?
 Oh cara Mora,
 tu giu-giu-giungi a ora.
 NAINANA Che star ti?
 LIRO Mi legò qui-qui Lisetto.

1795
 NAINANA O Liru, poveretto! (Mi burlar.)
 Star di sasso lu cor
 che de sventura tua
 nu sentir gran dular.

LIRO Scioglimi pria che venga alcu-cu-cuno.

1800
 NAINANA Mi tanto lagrimar
 che a fé lu sangue in pianto
 lu ciglio distillar.

LIRO Ah che pia-piangi, se slegar mi puoi?

1805
 NAINANA Ahi per dolor morir,
 se ritrovar Lisettu,
 lu crudo mi uccidir.

LIRO E scio-scioglimi, via
 tu non la vuoi finir?

1810
 NAINANA Nu poder che piangir.
 LIRO Non vuoi slegarmi, o ria?
 Così sa-sai schernir?

NAINANA Nu poder che piangir.

LIRO Cru-cruda, spie-spietata,
 scioglimi, non partir.

1815
 NAINANA Nu poder che piangir. ⟨Entra.⟩
 LIRO Ah mo-mo-mostro fiero
 di cru-crudelta-tà,
 co-co-così si fa?

E voi, ste-stelle ingrante,
 così m'assassinate?

1820
 Oh po-potessi tirar giù la statua. ⟨Tira la corda.⟩
 A fé s'è rotto il laccio.
 A dispetto del mondo esco d'impaccio.

SCENA DODICESIMA

TOLOMEO, ANTIOCO.

- 1825 TOLOMEO Io Tolomeo? io re? No, non è vero.
Cieli, non fulminate?
Voi, non m'aveenate, aure odiose?
Scelerato terren, tu mi sostieni?
E non m'apri a ogni passo un cimitero?
- 1830 Io Tolomeo? io re? No, non è vero.
Fratello a un'impudica,
reo del mio biasmo, infamia di me stesso,
odio del Ciel, ludibrio de l'inferno,
ancor porto diadema e reggo impero?
- 1835 ANTIOCO Io Tolomeo? io re? No, non è vero.
Sire, di Laodicea
ho notizia cha basta, e già di lei
rifiuto gl'imenei.
- 1840 TOLOMEO Così dunque da voi son vilipese
l'amicizia e la fede? E qual ragione
giamai v'induce, o prencipe impudente,
a sprezzo sì indecente?
- ANTIOCO Chiedetene a Stesicrate, e se nulla
ritrar da lui potete,
a Laodicea chiedete.
- 1845 TOLOMEO Questo sol vi restava, o stelle rie,
a trionfar su le sventure mie.

«Entra.»

SCENA TREDICESIMA

STESICRATE, TOLOMEO, LAODICEA.

- 1846 *bis* STESICRATE Mio re?
TOLOMEO Voi sol bramavo. Dite,
perché di Laodicea dal prence Antioco
son le nozze aborrite?
- 1850 STESICRATE Nulla ne so. Ben mi rassembra strano
e dal dover lontano.
TOLOMEO Mirate a non mentire.
STESICRATE Questo giamai fu mio costume, o Sire.
TOLOMEO Ma Laodicea sen viene. Ite in disparte.
- 1855 Per qual cagione Antioco, o Laodicea,
nega d'esservi sposo?
LAODICEA Perché d'altri son moglie.
TOLOMEO Come? che?
LAODICEA Più nascosto
non deggio omai tenervi il mio destino.
- 1860 L'aligero bambino
di Stesicrate m'arse. Io non potei
soffrir gl'incendi miei.
Me gli diedi, ei m'accolse.
- 1865 STESICRATE Io più non posso
trattenermi. Signor, favole e sogni
ordisce Laodicea. Nel petto mio

Stesicrate si ritira.

*Stesicrate, ritirato in
sito che il tutto sente,
esce alterato.*

		non vive alma sì rea. Stesicrate non rubba sorelle a' Tolomei, spose agl'Antiochi. Non ho costume d'infamar corone, non ho genio impudico o cor fellone. (Infelice, che sento?) Ancora neghi, ingrato?
1870	TOLOMEO LAODICEA STESICRATE	Ancor fingete?
	TOLOMEO LAODICEA	(Cieli, che peggio più far mi potete?) Tu così 'l ver negarmi?
1875	STESICRATE LAODICEA STESICRATE TOLOMEO	Voi così calunniarmi? Sei sì sfaciato? E voi sì pertinace?
		Or, Tolomeo, che più si soffre e tace. Ambi siano ristretti fra duri ceppi. Sarà mio pensiero punir chi si dovrà, sia falso o vero.
1880	LAODICEA	Chi mai avrebbeti creduto, o barbaro, empio così.
1885	STESICRATE	Chi mai, o perfida, frode sì rigida vi suggerì. Tu m'abbracciasti, sì. Non vi toccai, no, no. Traditor.
	LAODICEA STESICRATE LAODICEA STESICRATE	Menzognera.
1890	LAODICEA STESICRATE LAODICEA STESICRATE <i>a due</i>	Spergiuro. Ingannatrice. Mostro rio. Cruda fera. Che peggio mai s'udi? Chi peggio mai trovò?
1895	LAODICEA STESICRATE LAODICEA	Tu m'abbracciasti, sì. Non vi toccai, no, no. Mia vita, mio bene, perché de' miei amplessi, oh dio, t'aggradan più queste catene? Mia vita, mio bene.
1900	STESICRATE	Queste voci impudiche sepelire nel seno, né vomitate più sì reo veleno.
1905	LAODICEA	Mia luce, mio core, perché de' baci miei, oh dio, gradisci più questo rigore? Mia luce, mio core.
	STESICRATE	Con accenti sì indegni l'aure non offendete. Favole così impure omai tacete.

SCENA QUATTORDICESIMA

NAINANA MORA, LIRO.

1910 NAINANA

Chi bella donna amar
lu cor tenir por sì,
e borsa li donar.

1915 De cor, che far poter,
se cor no se spender?
Donna star sessu avaro,
né più bel cor trovar che lu dinaro.

*La Mora va a seder
su la peschiera.*

1920

Mi rider, se dicir
amante che lu cor
donna dal sen rapir.
Più tosto mi iurar
che borsa li rubbar.
Donna star sessu avaro,
e nu rapir lu cor ma lu dinaro.

LIRO

Io mi vo-voglio a fé-fé-fé rifar.

*Liro non veduto dalla
Mora la getta nella peschiera.*

1925 NAINANA

Gente, gente, aiutar.
Prestu, prestu, venir:
mi pesce diventar.
Gente, gente, aiutar.

1930 LIRO
NAINANA

Che cos'è Mo-Mo-Mo-Mo-Mora amata?
Dar mano.

LIRO
NAINANA

Volontieri, o poverina.

LIRO
NAINANA

Tirar, tirar.

LIRO
NAINANA

Ti-tiro.

Ah, ah, ti no tener.

1935 LIRO
NAINANA

Tu pesi troppo.

Sentir mi che annegar.

Io pia-piango, sospiro,
senza la Mora tua, che farai, Liro?

1940 NAINANA

Aiutar, aiutar,
che Mora morir.

LIRO
NAINANA

“Nu poder che piangir.”

1940 LIRO

Dar mano, bellu, caro,
e per ti più vivir.

“Nu poder che piangir.”

*Si muta scena, senza che più
nell'opera si veda la Mora.*

NAINANA

Ah Liru, Liru ingrato,
nu voler soccorrir.

LIRO

“Nu poder che piangir.”

SCENA QUINDICESIMA

Sala reale.

ANASSANDRA, LINCASTE, ANTIOCO.

*Lincaste dà ad Anassandra il foglio
lasciatogli da Tolomeo per scoprire che
la schiava Erinta è Berenice, e che
la creduta Berenice è Anassandra.*

- 1945 LINCASTE Di Tolomeo defonto
il carattere è questo,
ed ecco il regio impronto. Or voi prendete,
al re lo portarete.
- ANASSANDRA Dunque la schiava Erinta è Berenice,
1950 al re sorella?
- LINCASTE Non v'ha dubbio, o figlia.
ANASSANDRA A me, ch'in vece sua
supposta fui, perché quando per padre
meco vi dichiaraste
anco ciò non narraste?
- LINCASTE A scoprirmi
1955 d'esservi genitor l'amor mi spinse.
Berenice a celar ragion m'astrinse.
ANASSANDRA E tacer mi volete
il mal che ne seguì?
- LINCASTE Dirlo non lice.
Addio, figlia.
- ANASSANDRA Addio, padre. Ite felice. *«Entra Lincaste.»*
1960 ANTIOCO Or ch'è publico omai *«Esce.»*
ch'a Stesicrate sposa
Laodicea si dichiara, idolo mio,
mia vita, sposo a voi bramo esser io.
- ANASSANDRA Già ch'i decreti eterni
1965 de l'immutabil Fato
vi negan Laodicea, se promettete
ciò ch'io vi chiederò, di Berenice,
la sorella del re, sposo sarete.
Prometto.
- ANTIOCO Or or io torno.
1970 ANASSANDRA A le gioie d'Amore
ite fra tanto disponendo il core. *Parte Anassandra.*
- ANTIOCO Festeggiate, o miei pensieri.
Quei bei lumì ch'adorate,
quei rubini che bramate,
1975 più non sono a voi severi.
Festeggiate, ecc.
- Trionfate nel mio seno
con le faci e con gl'ardori;
con gli strali vincitori,
1980 Amoretti lusinghieri,
festeggiate, ecc.

SCENA SEDICESIMA

ANASSANDRA, BERENICE, ANTIOCO.

*Torna Anassandra con Berenice,
avendogli scoperto chi ella sia.*

BERENICE
Io dunque, Berenice?
a Tolomeo sorella?

ANASSANDRA
E sposa or ora
d'Antioco vi farò.

1985 BERENICE
Sostener tante gioie il cor non può.
ANASSANDRA
Mirate, Antioco.
ANTIOCO
Che beltà rimiro?
ANASSANDRA
Vi gradisce?
ANTIOCO
L'ammiro.
ANASSANDRA
Porgeteli la destra: è vostra sposa.
ANTIOCO
Come?

1990 ANASSANDRA
Chiedo così. Voi promettete.
ANTIOCO
Che mutanze son queste?
ANASSANDRA
Ditemi, non volete
la sorella del re?

ANTIOCO
Sì, Berenice.
ANASSANDRA
Leggete questo foglio.
1995 Qui scrive il re defonto, ed è ben noto
il sigillo reale. Or conoscete
chi Berenice sia. Quella prendete.
ANTIOCO
Che leggo? o Cieli, oh dèi!

Voi, figlia di Lincaste?
e questa è Berenice?

2000 ANASSANDRA
E voi dovete
sposarvi a lei. Io già son sposa altrui,
né per voi da le stelle eletta fui.
ANTIOCO
Conosco del Destino
questi eterni decreti;
è dover ch'io m'acqueti.

2005 Dunque voi, Berenice, a me sarete
il centro de le gioie e de' contenti.
BERENICE
In sì pochi momenti
scoperta a un re sorella,
fatta moglie ad un altro.

2010 Non conosco me stessa, e l'alma mia
teme ch'il suo piacer un'ombra sia.
ANASSANDRA
Io vi lascio. Gioite in dolci tempre,
e le stelle per voi ridano sempre.

2015 BERENICE
Lieto udrà Tolomeo
sì felice imeneo.

ANTIOCO
Fra tanto v'abbraccio,
mia cara.

BERENICE
Mio caro.
a due Mia gioia infinita.
ANTIOCO
Mio bene.
BERENICE
Mia vita.

*Li dà il foglio datogli da
Lincaste poco inanzi.*

*Antioco legge
il foglio da sé.*

SCENA DICIASSETTESIMA

TOLOMEO, ANTIOCO, BERENICE, *«Soldati»*.

*Tolomeo, vedendo Berenice abbracciata
con Antioco, suppone male.*

2020 TOLOMEO Così, così, impudica,
de le più impure inonestà macchiata.
Arrestatela. Iniqua, scelerata,
di Stesicrate in seno
e fra le braccia mie, benché fratello,
2025 empiamente ingannato,
sazia non rimanesti,
che a libidini nuove ancor t'appresti?
«BERENICE» (Che sento, o Stelle?)
ANTIOCO (Eterni dèi, che ascolto?)
BERENICE Signor...
TOLOMEO Tacì, e t'ascondi
2030 negl'abissi profondi.
ANTIOCO Ditemi, o re...
TOLOMEO Tacete,
ancor voi de' miei scorni a parte sete.
ANTIOCO Rea di colpe sì triste,
a le mie nozze d'assentir ardiste?
2035 BERENICE Uditemi...
ANTIOCO Ammutite,
mostro peggior che inorridisca Dite. «Entra.»
BERENICE In che v'offesi, o Stelle,
perfide, che mi sete
a torto sì rubelle,
2040 e l'innocenza mia tanto affliggete.
Ma siate ingrante,
siate spietate,
poco m'importa alfin vostro rigore:
innocente mi basta avere il core.

SCENA DICIOTTESIMA

STESICRATE, LAODICEA, *uno per parte legati.*

2045 STESICRATE Non mi mirate, o dio,
con quel ciglio crudele.
LAODICEA Non mi parlar, o rio,
con quel labro infedele.
2050 STESICRATE Cruda, voi mi stringete
queste dure ritorte:
empia, voi, voi porgete
la falce a la mia morte.
LAODICEA Tu rendi, o traditore,
per amplessi catene,
2055 e per gioie d'amore
queste misere pene.
STESICRATE Non mi mirate, o dio,

2060 LAODICEA con quel ciglio crudele.
Non mi parlar, o rio,
con quel labbro infedele.

SCENA DICIANNOVESIMA

TOLOMEO, ANTIOCO, LAODICEA, STESICRATE,
LIRO, ANASSANDRA.

2065 TOLOMEO O Stelle incrudelite!
ANTIOCO O Sorti inferocite!
LAODICEA Re Tolomeo, prencipe Antioco, udite.
TOLOMEO Parla, che vorrai dir?
LAODICEA Dov'è la gemma,
Stesicrate, ch'a voi donò colei
che godeste prigion?
STESICRATE Meco la serbo.
LAODICEA Facciasi che la veggia il prence Antioco.

*Stesicrate mostrò questa gemma
ad Antioco nel 2 atto
alla scena seconda.*

2070 «ANTIOCO» Già già la viddi.
LAODICEA Or dite
che gemma sia.
ANTIOCO La stessa
ch'a voi a l'or donai
ch'in veste feminil qui mi portai.
LAODICEA Or voi dunque inferite
chi sia la vostra sposa. Ed ecco Liro.
2075 Vien qui. Chi fu la dama
ch'a Stesicrate spesso ignota entrò?
LIRO Io nu-nulla ne so.
LAODICEA Di', di', non son stat'io?

Dice a Stesicrate.

2080 LAODICEA Signora, no.
LIRO Che no? così mentisci, o scelerato?
LAODICEA Uccidetemi, scor-scor-scorticatemi,
LIRO arrostitemi intero:
altro mai non dirò che non è vero.
LAODICEA Negar finor fu bene,
or io voglio così: dirlo conviene.
2085 LIRO S'ho da di-dir il ver, dico che voi
a Stesicrate entraste,
con lu-lui vi chiudeste,
e vi chiamò sua deità celeste.

2090 LAODICEA Or che dite?
STESICRATE Che questa
effigie ch'ei mi diede
d'altra dam'al suo dir toglie la fede.
LIRO Acciò di voi non so-sognasse mai
un ritratto d'Erinta
come vostro li diedi e l'ingannai.
TOLOMEO (Singolar fedeltà.)

*Stesicrate mostra il
ritratto di Berenice
che fu creduta Erinta
datogli da Liro.*

2095 ANTIOCO (Degna di premio.)
 STESICRATE (Di quanti error fosti cagion!) Voi dunque,
 mio Sol scoperto, adoro,
 felice me, se per amarvi, moro.
 LAODICEA Compatite voi, Rege, e voi, Signore,
 violenza di sorte, error d'amore.

*Vengono sciolti
 Stesicrate e Laodicea.
 Anassandra si fa innanzi.*

2100 ANASSANDRA Perdonateli, o Sire.
 TOLOMEO Assento. Il Fato
 così avea decretato.
 ANTIOCO Or d'una colpa
 Berenice è innocente.
 TOLOMEO Così fosse de l'altra.
 ANASSANDRA Io l'altra accetto
 sopra di me.

2105 TOLOMEO Sei qui rea mediatrice
 d'incestuoso error?
 ANASSANDRA Non promettete
 di mai rimproverarmi?
 TOLOMEO È troppa reità del sangue mio
 rendermi contumace.
 ANASSANDRA E se ciò non è ver?

2110 TOLOMEO Tutto mi piace.
 ANASSANDRA Piaciavi dunque, o re, ch'io vi sia sposa.
 TOLOMEO Come?
 ANASSANDRA Voi me godeste. Io quella carta
 scritta da Berenice ad altro ogetto
 in inganno conversi.

2115 TOLOMEO Che strani labirinti oggi scopersi!
 ANASSANDRA Sapendo di non esservi sorella
 né potendo scoprirmi
 per la promessa fatta al genitore,
 con frode a me gradita
 muta fra l'ombre io v'abbracciai, mia vita.

SCENA ULTIMA

BERENICE, ANTIOCO, LAODICEA, TOLOMEO,
 STESICRATE, ANASSANDRA.

2120 BERENICE Signor, date la morte a un'infelice.
 TOLOMEO Illusioni e sogni
 furo, amata sorella, i vostri errori.
 Lasciate ch'io v'abbracci.
 ANTIOCO E ch'io v'adori.
 2125 TOLOMEO *a due* Colpa alcuna in voi non è.
 ANTIOCO Sorgete, cara mia, vivete a me.
 BERENICE Sorgete, sposa mia, vivete a me.
 Son tante le gioie
 ch'io provo in quest'ora,

- 2130 LAODICEA
STESICRATE
BERENICE
- che sogni e illusion le credo ancora.
Sorella, anch'io v'abbraccio.
Ed io v'inchino.
Degl'oracoli vere ecco le voci.
Ben scopre ognun che meglio
che con il divenir d'Antioco sposa
sturbar non si potea
l'unione d'Antioco e Laodicea.
- 2135
- ANTIOCO, BERENICE *a sei*
TOLOMEO, ANASSANDRA
STESICRATE, LAODICEA
ANTIOCO, BERENICE *a sei*
2140 TOLOMEO, ANASSANDRA
STESICRATE, LAODICEA
a sei
- Fortuna per me –
Amore per me –
Destino per me –
– più cruda non è.
– più rio non è.
– più fiero non è.
- Mutan già l'acerbe tempere: –
– de la Cieca il rigor non dura sempre.
– del Bendato il rigor non dura sempre.
– de le Stelle il rigor non dura sempre.
- 2145 ANT., BER. *a sei*
TOL., ANAS.
STES., LAO.

NICOLÒ MINATO
Elena
(Venezia, Teatro S. Cassiano, 1659)

ELENA. | DRAMA | PER MUSICA | NEL TEATRO A S. CASSANO, | Per L'Anno 1659. | All'Illustriss. & Eccellentiss. Sig. | ANGELO MOROSINI | Procurator di S. Marco. | In VENETIA, MDCLIX. | Appresso Andrea Giuliani. | Con Licenza de' Sup. e Priv. | Si vende da Giacomo Batti in Frez«aria».

Illustrissimo, ed Eccellentissimo Signor mio Signor, e Padron Colendissimo.

Confesso che l'umiltà del mio ossequio conosce l'infinità delle glorie di V. E. con quella notizia che si tiene del Sole. Se ne ammira lo splendore, se ne contempla il moto, se ne adora la beneficenza, ma volendone specular l'essenza si conclude che sia una imperscrutabile perfezione, un non inteso prodigio. Così concedami l'E. V. ch'io riverisca l'immensità de' suoi raggi, la sublimità delle sue azioni e l'abondanza delle sue grazie, ma che, non potendo comprendere la divinità ch'in essa risplende, la chiami un miracolo al mondo. Con questi sentimenti d'umiliazione all'eternità de' suoi meriti le presento per attestato d'omaggio questi tratti della mia debole penna. Il Sole riceve i leggieri vapori dall'umiltà della terra; l'E. V., ritenendo il costume di quel prodigioso pianeta, non ricusi queste debolezze dalla mia riverenza e, sublimandole alle regioni della sua benignità, le tramuti in raggi di gloria con il permettere che servano a farmi conoscere all'universo per il più ossequioso che sappia con il cuore venerarla, concedendomi, con il compatimento dell'ardire, la felicità di vivere fino agl'estremi respiri con la fortuna d'esser di V. E.

Di Venezia, li 26. | Dicembre. 1659.

Um. Divot. ed Obligat. Serv.

Nicolò Minato.

LETTORE

Il soggetto di questo drama uscì dal felicissimo ingegno del già Sign. Giovanni Faustini di famosa memoria e della cui virtù stupirono i teatri non solo di questa città, ma quelli ancora de' più remoti paesi. Molte penne sublimi son state richieste doppo la di lui morte a vestirlo col manto della Poesia e, con varie ragioni, ciascuno ha ricusato. Io non ho saputo rifiutar quest'onore, e benché mi frenasse la risoluzione la mia debolezza, l'ha però stimolata il sapere che, se son stato compatito nel *Xerse*, nell'*Artemisia* e nell'*Antioco*, ch'erano miei soggetti ripieni delle mie debolezze, meglio sarò tolerato in questo, dove ho il fondamento del soggetto di virtuoso tanto insigne. Prego il Cielo che la pace delle sue ceneri non resti turbata da chi delle mie imperfezioni prenda ardimento di farne risentire alla di lui virtù qualche tocco. Mi dichiaro però che ciò che v'è di male è mio, e tutto ciò che vi risplende di buono è suo. Tu, lettor cortese, ammira il soggetto, compatisci le parole, e vivi felice.

ARGOMENTO

Di Leda, moglie di Tindaro re di Sparta, nacque Elena, di bellezze così rare che si rese ammirabile all'universo e si fece famosa con gl'incendi di Troia che per sua cagione seguirono. Di lei s'accese Menelao, nepote d'Atreo famoso re di Creta, e divenne suo sposo. Prima però fu rapita da Teseo in compagnia di Peritoo, avendo essi giurato di non maritarsi se non con figlie di Giove; e perciò Teseo rapì Elena, di cui era fama che fosse stata generata da Giove sotto spoglie di cigno. Per condursi a questo rapimento Teseo abbandonò Ippolita, sorella d'Antiope regina delle amazoni, che gl'era stata donata da Ercole allora quando con lui combattè contro le amazoni e le vinse, e fece Ippolita prigioniera. In questo stato di cose si principia l'opera nella quale si rappresentano gl'amori di Menelao, che per introdursi a servire Elena si finge un'amazzone famosa nella lotta; si rappresenta il rapimento fatto da Teseo di Elena e si figura che Peritoo, veduto Menelao in abito di femina lottar con Elena, credendo che fosse donna, se ne inamori e la rapisca, scordandosi che aveva destinato di non maritarsi

se non con figlie di Giove. Si rappresentano insieme gli amori di Ippolita che va cercando Teseo e lo trova che ha rapita Elena, onde resta agitata dallo sdegno e combattuta dall'amore. Finalmente Castore e Polluce, fratelli d'Elena, arrivano per liberarla dalle mani di Teseo. Ippolita si scopre, Teseo resta vinto dalli affetti di essa e sé gli fa sposo, e Menelao, scopertosi, resta sposo di Elena. Così fra questi successi si conclude l'opera intrecciata con vari accidenti.

INTERVENIENTI

LA DISCORDIA mascherata da PACE
 VENERE
 GIUNONE
 PALLADE
 LA PACE
 LA VERITÀ
 L'ABBONDANZA
 LA RICCHEZZA
 AMORE
 Due FURIE

} Nel Prologo.

TINDARO re di Sparta.
 ELENA sua figlia.
 MENELAO principe in abito di femina, amante d'Elena.
 TESEO.
 PERITOO.
 IPPOLITA principessa amazone in abito d'uomo.
 EURITE amazone sua damigella in abito d'uomo.
 ERGINDA dama di Elena.
 DIOMEDE fidato di Menelao in abito di mercante armeno.
 EURIPILO confidente di Tindaro.
 IRO buffone di corte.
 CREONTE re di Tegea.
 MENESTEO suo figliolo.
 ANTILOCO confidente di Menesteo.

CASTORE } fratelli d'Elena.
 POLLUCE }

NETTUNO.
 Coro di deità Cerulee.
 Coro di Argonauti.
 Coro di Cacciatori.
 Coro di Schiavi.

SCENE

La reggia della Pace nel Prologo.
Lito del mare di Laconia in Sparta.
Reggia di Tindaro.
Anfiteatro fuori della città.
Bosco.
Cortile delle stanze del p'allaggio reale di Tegea.

Cortile.

Lito del mare di Tegea.

Boschetto reale delizioso.

Reggia di Creonte.

L'opera si figura parte in Laconia, metropoli di Sparta, parte in Tegea, regni divisi solamente dal fiume Eurota.

PROLOGO

La reggia della Pace.
La DISCORDIA *mascherata da* PACE,
VENERE, GIUNONE, PALLADE,
la PACE, *la* VERITÀ,
L'ABBONDANZA, *la* RICCHEZZA, AMORE,
due FURIE.

LA DISCORDIA
5 Or che gli ulivi suoi là tra mortali
stende ardita la Pace e i furor miei
annichilando va, qui tra gli dèi
saprò vibrar miei velenosi strali.
Io mi fingo la Pace, e la sua reggia
ad occupar mi porto; e se dal mondo
ella mi scaccia, anch'io gli corrispondo,
e scacciata dal Ciel fia che io la veggia.
Ecco tre dive appunto.
10 Le più sublimi de' stellati regni
arrivano opportune a' miei disegni.

VENERE
15 De la più bella greca
che da l'idee celesti uscisse mai
il nepote d'Atreo sospira i rai;
noi bramiam che per essi
di felice imeneo splenda la face,
e che prospera ognor li sia la Pace.

LA DISCORDIA
20 GIUNONE
Sì, sì, ciò che chiedete
da me sicuro avrete.
Benché d'Elena (in onta
de la fé marital) il mio consorte
sia genitor, però non vuo' gelosa
essercitar rigori:
son lievi colpe l'amorosi errori.
25 Io diedi lor bellezze...
Io scettri e regni...
GIUNONE
PALLADE
a tre
Io di virtù gl'ornai...
...né di gradirli cesserò giamai.

VENERE
30 Con catene di diamante
che dal Fato impetrerò,
sì tenace e sì costante
il lor core io renderò,
che la fiamma ond'arderà
ammorzar non si potrà.

GIUNONE
35 Sempre il Ciel di liete stelle
splenderà per lor seren,
e di nemi e di procelle
ogni torbido seren
sì lontan da lor sarà
che giamai li turberà.

40 PALLADE
Sì famoso agl'anni, ai lustri,
il lor nome insegnerò,

che memorie tanto illustri
 d'altri eroi non leggerò,
 con il tempo scherzerà,
 de l'oblio si riderà.

45 LA DISCORDIA Anch'io seconderò le vostre brame,
 eterne dive. Intanto
 questo fulgido globo
 tolto del Gange a le più ricche arene
 sia tra voi destinato a chi conviene.

50 VENERE O prezioso!
 GIUNONE O vago!
 PALLADE Splende come una stella.
 VENERE Ma che note son queste?
a tre "Donisi questo pomo a la più bella". *«Leggendo.»*

55 VENERE Dunque a me tocca.
 PALLADE V'ingannate a fé:
 tocca a me.

GIUNONE Tocca a me.
 LA DISCORDIA (O bene, o bene a fé.)
a tre Voi, voi...

VENERE Con Citerea...
 GIUNONE Con la sposa di Giove...
 60 PALLADE Con la più saggia dea...
a tre ...di beltà contendete?
 GIUNONE Sì temerarie sete?
 Per voi questo non è,
 date, datelo a me.

65 LA DISCORDIA (O bene, o bene a fé.)
 GIUNONE Tu meco gareggiar? Venere, aspetta,
 ch'Elena tua diletta
 io felicità più.

PALLADE Né ti prometer men di mia virtù.
 70 GIUNONE Teseo la rapirà.
 VENERE Ma sposa non l'avrà.
 PALLADE In altro tempo ancora
 rinovate vedrò le sue rapine.

75 VENERE Io sottrarla saprò da tue ruine.
 GIUNONE Lascia intanto quel pomo.
 PALLADE Lascialo pur a me.
 GIU., PAL., No, non si deve a te.
 LA DISCORDIA (O bene, o bene a fé.)
 LA VERITÀ Brami saper chi sia

80 che nel tuo soglio sta?
 LA DISCORDIA (O me infelice, ecco la Verità.)
 PALLADE Fin che nel mondo tra i più vasti regni
 io raffrenai gli sdegni,
 dimmi, chi tanto ardì?

85 LA VERITÀ Or lo saprai. Vien qui,
 precipita, rovina
 da questo soglio, indegna. *«A Pallade,
 poi alla Discordia.»*

PALLADE Che veggio! Scelerata,
 spògliati questi a te indecenti arnesi. *«Alla Discordia.»*

90 Negl'abissi profondi
fuggi, vola, t'ascondi.
Ma no, vien qui, che prigioniera sempre
vuo' che meco tu resti.

LA VERITÀ
PALLADE Ah, ah, tu fuggi.

95 Abondanza, Richezza, Amore, o voi,
voi che meco albergate,
la Discordia crudel tutti oltraggiate.

LA VERITÀ
PALLADE Poverella, sei stanca? *«Alla Discordia.»*
Ecco, qui t'incatenò,
e sciolta non sarai
100 se non quando le Furie
ti porteran tra i sempiterni guai.

LA VERITÀ

105 Odan de l'Adria i gloriosi eroi:
tempo verrà, ch'afflittò e stanco, il Trace,
pentito alfin de' folli orgogli suoi,
implorerà dal Gran Leon la pace.

LA PACE In onta di Discordia omai gli ulivi
mia pacifica mano a l'Adria aduna.
Già già mi par ch'il Gran Leon arrivi
co' suoi ruggiti a spaventar la Luna.

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

Lito del mare di Laconia.

NETTUNO, TESEO, PERITOO, *Coro di deità Cerulee.*

110 TESEO, PERITOO
a due Scherzi l'onda, brilli il mare,
e l'aurette
lascivette
porgano dolci baci a l'acque amare.

CORO Scherzi l'onda e brilli il mare.

115 NETTUNO L'alta prole del Tonante
oggi Teseo rapirà.

TESEO Son pur grate a un cor amante,
son pur dolci, son pur care
le rapine di beltà.

120 PERITOO Il bambin che nudo va
non può dar gioie più rare:
a tre son pur dolci, son pur care.
CORO Scherzi l'onda e brilli il mare.

NETTUNO

125 Da le sponde d'Atene
già sicuri v'ho scorti
de la Laconia a le bramate arene.
Tindaro qui comanda;
Tindaro, che si crede
d'Elena genitor, né sa che Giove,
130 di vago cigno sotto bianche spoglie,
del poco accorto fecondò la moglie.

Or voi, che del Tonante
in nodo marital germi volete,
di questa greca, per sì eccelso fine,
ite, ladri d'Amor, a le rapine.

135

TESEO

Sì, sì, essequiscasi
la data fé,
oggi rapiscasi
costei per me.

140

PERITOO

Per te.

TESEO

Per me.

a due

Sì, sì, essequiscasi
la data fé.

145

TESEO

Poi scenderemo a' tenebrosi liti
de la stigia Pallude,
e de l'alme ignude
e del Trifauce Latrator a scorno.
Ai rai del chiaro giorno
tornar Proserpina
farem per te.

150

PERITOO

Per me?

TESEO

Per te.

a due

Sì, sì, essequiscasi
la data fé.

NETTUNO

Teseo, figlio.

TESEO

Padre amato.

NETTUNO

Amico Peritoo.

PERITOO

Nume adorato.

155

NETTUNO

Restate.

TES., PER.

Partite.

NETTUNO

Andate, rapite.

TES., PER.

Andate.

NETTUNO

Rapite.

V'assista l'ardire.

Il core l'avrà.

160

NETTUNO

Non cessi il desire.

PERITOO

Costante sarà.

a tre

Sù dunque al rapire
l'amata beltà!

Restate.

165

NETTUNO

Partite.

TES., PER.

Andate, rapite.

NETTUNO

Andate.

TES., PER.

Rapite.

NETTUNO

Restate.

TES., PER.

Partite.

CORO

Andate, rapite.

SCENA SECONDA

TESEO, PERITOO.

170 PERITOO De' nostri furti, amico, il loco, il tempo
già prevedemmo, e ripensar non resta.
Colà dove s'inalza
fuor de le mura anfitreatro eccelso,
d'illustri marmi celebrata mole,
175 sola con sue dongelle
a essercitarsi a la palestra, al corso
sen va, la bella, ogni girar di Sole.
Congiunture più proprie a' nostri intenti,
più facili, più accorte,
offerir non ci può benigna sorte.
180 TESEO Nulla dunque si tardi, e pria ch'Apollo
cada, stanco dal corso, a Teti in seno,
da la bella rapita
coglier mi veda un dolce bacio almeno.

185 PERITOO Assai più de' baci offerti
grati riescono i rapiti.
TESEO I piaceri stabiliti
son men cari degl'incerti.
PERITOO Più gradite a' vincitori
son le prede più contese.
190 TESEO Così grate negl'amori
son le spoglie a forza prese.
a due Senza furti, o voi ch'amate,
niente a fé di buono avrete,
che le femine indiscrete
195 nulla dàn se non sforzate.

SCENA TERZA

Sala regia di Tindaro in Laconia.
MENELAO *da femina*, DIOMEDE.

MENELAO Peno, languisco e moro
nelle tue fiamme, Amor.
D'un tormentato cor
200 ai caldi sospiri,
agl'aspri martiri,
deh porgi ristoro.
Peno, languisco e moro.
Strali, catene e foco,
205 il cor già vinto fu.
Che può bramar di più
l'ignudo volante,
se già lacrimante
confesso ch'adoro?
Peno, *ecc.*
210 Diomede?
DIOMEDE Signor.
MENELAO Lascia in disparte

i titoli di ossequio ed abbandona
 le memorie di servo: io più non sono
 prencipe né Signore,
 il re di Creta Atreo non è mio zio,
 215 Menelao non son io.
 Mercator di Corinto,
 da' corsari di Ponto
 amazone cattiva
 tu me comprasti. Io sono
 220 lottatrice famosa, onde mi porti
 al re Tindaro in dono,
 acciò d'Elena i' sia ne la palestra
 direttrice e maestra.
 225 DIOMEDE Ben'ordita menzogna,
 sogno leggiadro, invenzion sagace
 d'amator ingegnoso
 femina divenir per farsi sposo!

a due
 230 MENELAO Nel regno d'Amore
 l'inganno è valore,
 la frode è virtù.
 Aligero infante,
 d'un'alma costante
 seconda gl'inganni.
 235 Le pene, gl'affanni
 nel misero core
 non durino più.

a due
 240 MENELAO Nel regno d'Amore
 l'inganno è valore,
 la frode è virtù.
 Ignudo vezzoso,
 d'un core amoroso
 arridi a le frodi.
 Facilita i modi
 d'estinguer l'ardore
 245 ch'acceso già fu.

a due
 Nel regno d'Amore
 l'inganno *ecc.*

SCENA QUARTA

IRO, MENELAO *da femina*, DIOMEDE.

IRO
 250 Io son pur felice,
 son caro ad ognuno,
 mi brama ogni dama,
 mai riesco importuno.
 Il tutto conviene,
 il tutto sta bene
 quand'Iro lo dice.
 255 Io son pur felice.

DIOMEDE (Come è lieto costui.)

IRO
 260 Con tutti ho ragione,
 ognun se la passa
 col dirmi buffone.
 Con tutte vezzeggio,
 con tutte amoreggio,
 né ciò mi disdice.
 Io son pur felice.

DIOMEDE
 IRO
 265 Amico.
 O mio Signore,
 vi riverisco. Dite,
 chi sete? onde partiste? a che venite?
 Se servirvi poss'io,
 sete padrone. A rivederci. Addio.
 A fé bizzarro umor.

MENELAO
 DIOMEDE
 IRO
 DIOMEDE
 270 Fermate un poco.
 Si può far meno? Volontier.
 Io stimo
 che voi siate di corte.
 Ed anco il primo.

IRO
 DIOMEDE
 IRO
 DIOMEDE
 275 Degnamente.
 O per certo.
 La vostra gentilezza
 v'avrà scorto a tal grado.
 Anzi il merto.
 Che carico tenete?
 Domestico del re,
 familiar di sua figlia.
 Niente, niente si fa senza di me.

DIOMEDE
 IRO
 DIOMEDE
 280 E qual titolo è 'l vostro?
 O questo poi
 a me dirlo non tocca.
 Fatemi quest'onore
 per potervi inchinar com'è ragione.
 A dirvi 'l ver mi chiamano buffone.
 Titolo specioso.
 Uffizio decoroso.

IRO
 DIOMEDE
 MENELAO
 IRO
 DIOMEDE
 285 Or voi chi sete?
 Mercator di Corinto.
 Quest'amazzone schiava
 comperai da' corsari, e a questo rege
 offerirla vorrei.

IRO
 290 Bella! gentile! Anch'io l'accetterei.
 Quest'è ben altro che muschio,
 altro ch'ambra e che coralli:
 per mia fé, che l'intendete,
 con questa mercanzia non fallirete.

MENELAO
 IRO
 295 Bell'incontro abbiám fatto.
 Il re sen viene.
 Di parlarli bramate?
 Ci sarebbe favor.
 Qui vi fermate.
 A introdurvi son pronto,

300 ma de l'utile poi
qualche caratto almen sia per mio conto.

SCENA QUINTA

TINDARO, EURIPILO, IRO, MENELAO *da femina*, DIOMEDE.

EURIPILO
Da molti ricercata,
a niun destinata,
d'Elena la beltà, la forza, invita
in ognun la speranza.
305 Non è tanto efficace
che gl'impulsi d'amor sempre addormenti.
Ciò ch'al dubbio soggiace
con sensi indifferenti
perder si teme ed acquistar si spera.
310 Ma tardanza noiosa
fomenta il dubbio ed il timor accresce;
e, vinto dal timore,
maestro è poi di violenze Amore.
MENELAO
315 TINDARO Ben l'intende il mio core.
Son pur anco immaturi
d'Elena i giorni, e semplicetta ancora
lusinga l'ore sue con scherzo e gioco,
né li pungono il sen dardi di foco.
MENELAO
320 IRO Ciò per me non è poco.
TINDARO Signor, qui fuori aspetta —
IRO Taci.
IRO — un mercante e certa giovinetta.
TINDARO Digli ch'abbian pazienza.
IRO Venite pur, ch'il re vi dà licenza.
EURIPILO Quanto può l'insolenza!
325 DIOMEDE Famosissimo Rege, invitto Sire,
di questa, ch'è presente
amazone leggiadra
inanti, a cui cattiva
330 da' pirati di Ponto io feci acquisto,
e perché nella lotta a tanto arriva
ch'ogni valor atterra,
a voi la porgo in dono.
Forse fia che da lei Elena apprenda
con non picciol piacere
335 ne l'arte di lottar vaghe maniere.
TINDARO (Oh che bellezze altere!)
La cortesia gradisco, e voi n'avrete
adequata mercede.
Sciolgansi i ceppi al leggiadretto piede.
340 IRO Or vedrete, Signore,
s'ell'era mercanzia da star di fuore.
MENELAO Sire, sciogliendo il piè l'alma legate.
Fin che da me spirate
saran del chiaro di l'aure serene

345 TINDARO queste memorie mie saran catene.
 (Come complice bene!)
 M'avveggiò, inver, se miro
 del vostro crine il fulgido tesoro,
 ch'eran legami ingiusti
 350 ceppi di ferro a chi ha catene d'oro.
 (Accorgendo mi vo ch'or or l'adoro.)
 Euripilo, a mia figlia
 conducete la bella,
 acciò gli sia compagna, anzi che ancella.
 355 (O qual m'avvampa in sen dolce facella!)
 MENELAO Non basta un solo cor a tanti onori.
 TINDARO (Da quel de' suoi splendori
 è superato assai
 il numero degl'astri e de l'arene.)
 360 MENELAO (A fé, a fé, che m'è riuscita bene.)

SCENA SESTA

TINDARO, DIOMEDE, IRO *in disparte.*

TINDARO Amico, io peno, ahimè.
 Quel crin m'incatenò,
 quel ciglio mi ferì,
 365 l'anima si turbò,
 il cor s'incenerì,
 lo spirto si perdè.
 Amico, io peno, ahimè.

DIOMEDE (Questa è gentile a fé.)
 In un momento solo
 370 cotanti incendi?

TINDARO A volo
 van le saette, e 'l fulmine fugace
 in un instante incenerisce e sface.

DIOMEDE Mi duol de' vostri ardori:
 l'amazzone è una tigre,
 375 un aspe, un bronzo, un rigido diamante.
 Signor, voi sete amante
 di chi donna non è.
 (S'ei m'intendesse, o sfortunato me!)

TINDARO Amico, io peno, ahimè.
 380 DIOMEDE Del suo bel negligente,
 feroce, disdegnosa,
 vezzi, amanti, lusinghe
 odia ed aborre: insomma,
 par che Natura in lei,
 385 equivocando il sesso,
 nulla di femminil gl'abbia concesso.
 Amate un sasso, amate un tronco, o Re.
 TINDARO Amico, io moro, ahimè.
 DIOMEDE (S'ei m'intendesse, o sfortunato me!)

390 TINDARO Che dunque sarà?
l'ardore
ch'il core
struggendo mi va.
Da stelle
395 rubelle
non trova pietà.
Che dunque sarà?
DIOMEDE Amore lo sa.
La face
400 vorace
estinguer potrà,
del seno
il veleno
un dì sanerà.
405 TINDARO Ma quando sarà?
DIOMEDE Amore lo sa.
TINDARO Intanto
nel pianto
languire mi fa.
410 DIOMEDE Un giorno
ritorno
il riso farà.
TINDARO Ma quando sarà?
a due Amore lo sa.

SCENA SETTIMA

IRO.

415 IRO O con quanto diletto
udii del re canuto
gl'amorosi deliqui; o come accesi
uscivano i sospir dal labbro annoso!
O bel Narciso, o bell'Adon vezzoso!

420 Giovinetti, sù, gioite
sin che ride in voi l'età,
da le guance colorite
la vaghezza fuggirà;
né saran poi graditi
425 baci infecondi, amplessi insteriliti.
Non lasciate alcun piacere
sin che d'oro avete il crin,
che de l'ore del godere
ben veloce arriva il fin,
430 e serve poi di gioco
veder chioma di neve e cor di foco.

SCENA OTTAVA

Anfiteatro fuori della città.
ELENA, ERGINDA.

ELENA
 435 Delizie d'amore,
 deh più non tardate
 a farmi goder;
 sul fervido core
 benigne versate
 i vostri piacer.
 Delizie d'amore,
 440 deh più non tardate
 a farmi goder.
 V'aspetto, vi bramo,
 se più mi stancate
 mi sento cader.
 Tesori vi chiamo,
 445 se ben non provate
 se non col pensier.
 V'aspetto, vi bramo,
 deh più non tardate
 a farmi goder.
 450 ERGINDA
 Chi non sa
 ciò che sia d'amor gioir,
 lo dimandi a chi 'l provò.
 Dir non può
 455 ciò che sia felicità,
 chi baciata non baciò.
 Chi nol sa
 lo dimandi a chi 'l provò.
 Non godè
 460 vera gioia di qua giù
 chi 'l suo cor non strinse al sen.
 Vero ben
 riconoscer non può già
 chi 'l suo amor non abbracciò.
 Chi nol sa
 465 lo dimandi a chi 'l provò, *ecc.*
a due
 ELENA
 Maritate, o voi beate!
 In ozio sterile
 le notti gelide
 voi non passate.
 470 *a due*
 ERGINDA
 Maritate, o voi beate!
 In piumi povere
 tra brame inutili
 voi non penate.
a due
 Maritate, o voi beate!

SCENA NONA

MENELAO, EURIPILO, ELENA, ERGINDA.

475 EURIPILO
 ELENA
 Principessa, v'inchino.
 A che venite
 Euripilo cortese?

EURIPILO
A presentarvi
questa, ch' il vostro genitor v' invia,
amazone vezzosa
ne la lotta famosa, in cui s' accoppia
con robusto valor leggiadro aspetto.
480 ERGINDA (Quanto meglio sarebbe un giovinetto!)
ELENA (Che vaghezza! che brio!)
MENELAO (Oh di che bella fiamma ard' il cor mio!)
ELENA
485 E qual a noi ti scorge,
amazone gentile,
cortese arbitrio, o di destin tenore?
MENELAO Fu de le sorti mie principio Amore.
ELENA Dolce principio.
MENELAO È ver, se crudo Cielo
non mi fa idolatrar alma di gelo.
490 ELENA Ancor se t' ami o no dunque non sai?
MENELAO Ciò non ricchiesi mai.
ELENA Che? Non potesti o non ardisti?
MENELAO Invero
fino ad or non potei,
né so poi s' ardirei.
ELENA Dimmi, è lontano
495 il foco tuo?
MENELAO Vicino,
anzi, presente.
ELENA Come?
MENELAO (Ah troppo osai.)
Mi sta nel seno, e non si parte mai.
ELENA Ben vegg' io che la face
onde l' alma t' accese il cieco dio
500 di scoprirmi ti spiace.
MENELAO Anzi 'l desio.
ELENA Parla dunque.
MENELAO Convien pensarci un poco.
ELENA Pensaci.
MENELAO Non è tempo.
ELENA Tarderò quanto vuoi.
MENELAO Qui non è loco.
505 Tienti ascoso il tuo foco. Un giorno forse
vorrai scoprirmi 'l duol del cor ferito,
ed io sordo qual aspe avrò l' udito.
MENELAO (Presaggio infausto a la speranza mia!)
ELENA D' altro meco non sia
che di lotta il discorso,
510 e diasi bando al favellar d' amore.
MENELAO (O strano incontro d' infiammato core!)
Pria vi dirò come restai cattiva
di barbaro pirata,
come venduta, come qui donata,
515 e come fu principio il nudo arciero
del mio Fato severo; e a miglior tempo
vi farò nota ancora

520 ELENA la bella deità che l'alma adora.
 Nulla saper vogl'io.
 So, so che fingerai
 fughe notturne, regni abbandonati,
 finte geneologie, sessi cangiati,
 vane argive menzogne e sogni achei.
 525 MENELAO (Come a sorte indovina i casi miei.)
 ELENA So che brami celar chi ti piagò.
 Nulla ricerco, e nulla crederò.
 MENELAO Crederete ai sospir?
 ELENA Li finge il seno.
 MENELAO Ai pianti?
 ELENA Poco.
 MENELAO Ai giuramenti?
 ELENA Meno.
 530 MENELAO Se vi dicessi che voi sola sete
 ch'ad amarmi potete
 piegar l'idolo mio?
 ELENA Nol crederei.
 MENELAO Se pietà vi chiedessi?
 ELENA Io riderei.
 MENELAO Senza credermi dunque
 mi lasciateste fra le pene?
 ELENA Sì.
 535 MENELAO (Ah non voglia il Destin che sia così.)
 ELENA Or di questo non più. Solo ne' studi
 de la palestra si fatichi e sudi.
 Vieni a la lotta. Ardita
 sù, porgimi la destra.
 540 MENELAO (Amor, aita!)
 ELENA Tu tremi e impallidisci. E che cos'hai?
 MENELAO Con sì torbide ciglia
 deh, per pietà, non mi mirate mai.

*In questa scena e parte
 della seguente,
 Euripilo ed Erginda
 staranno osservando e
 discorrendo insieme.*

ELENA E di che temi?
 MENELAO Oh dio!
 545 TUTTA v'assomigliate a l'idol mio:
 minacciose e severe
 le luci del mio ben mi par vedere.
 ELENA A fé rider mi fai. Placida dunque
 ti mirerò cortese,
 vieni, vieni a le prese.
 550 MENELAO Non posso, ahimè.
 Nel sen mi palpita
 languida l'anima,
 vacilla il piè.
 Non posso, ahimè.
 555 Non mi mirate con sì ardenti rai.

ELENA
MENELAO
560 ELENA
MENELAO

Che temi? Che cos'hai?
Le luci del mio bene
hanno l'istesso ardore
ond'io mi sento incenerir il core.
Lascia queste sciocchezze: o lotta, o parti.
Lotterò, ma vedrete
nel passo vacillante
che più che lottatrice io sono amante.

SCENA DECIMA

TESEO, PERITOO, ELENA, MENELAO, EURIPILO, ERGINDA.

565 TESEO
PERITOO

ELENA
TESEO
MENELAO
570

PERITOO
MENELAO
575

ELENA
580 EURIPILO

ERGINDA
TESEO
585 PERITOO

TESEO *a due*
PERITOO
ELENA *a due*
MENELAO
590 EURIPILO *a due*

ERGINDA
595 EURIPILO
ERGINDA
EURIPILO

Ecco il sito, ecco il loco.
Vedi la bella che lottando sta?
Non ha minor beltà
colei ch'è seco nel feroce gioco.
Già cadesti?
Anch'io cadei.
Giove, il re de li dèi,
cadde dal cielo per minor beltà,
che caduta d'amor non è viltà.
Di Proserpina omai scordar mi fa.
Amor, ch'in voi compose
simili a quei del mio bel Sole i rai,
mi fece nel mirarli
giustamente cader ad adorarli.
(Liberò troppo, o Menelao, tu parli.)
Ite, Euripilo, al re.
Dite ciò che vedeste.
Ubidirò.
È ben gentile a fé
la follia di costei.
Mentre vi mira
si figura il suo vago e ne delira.
Cedano le dimore omai moleste:
Elena rapirò.
Ed io colei che con beltà celeste
sì tosto m'infiammò.
Or che si tarda più?
A le rapine, sù.
Chi mi rapisce! Ahimè!
Chi m'imprigiona! Ahimè!
Fermate, olà. Così
si rubban principesse?
si rapiscon dongelle?
Aita, o Cieli! o stelle!
Volano troppo ed il seguirli è tardo.
Sì rapido non va scitico dardo.
Con l'annunzio infelice
vado a destar nel re sdegni e furori.

*Elena e Menelao
lottano.*
*«A Elisa/Menelao.»
«A Peritoo.»
«A Elena.»*
*«A Teseo.»
«A Elena.»*

600 ERGINDA
EURIPILO
Conoscete i raptorì?
Son Teseo e Peritoo,
invittissimi eroi,
noti da l'onda iberà ai lidi eoi.

605 ERGINDA
Chi mi rubba, chi mi toglie,
chi m'accoglie nel suo sen.
Son qui libera e spedita,
bramo anch'io d'esser rapita
per goder un dì seren.
610 Chi mi rubba, chi mi toglie,
chi m'accoglie nel suo sen.
Per sua vaga e sua diletta
chi m'accetta in prova almen,
saprò darli sì vivaci
ch'ogni amante de' miei baci
615 renderò contento a pien.
Chi mi rubba, chi mi toglie,
chi m'accoglie *ecc.*

SCENA UNDICESIMA

IRO.

620 IRO
Armi, cavalli e fanti,
sù, sù, correte dietro ai ladri amanti!
Elena e insiem l'amazone leggiadra
sono state rapite.
Gridano sbigottite
d'Elena le dongelle,
ma tacerian chi le rapisce anch'elle.
625 Armi, cavalli e fanti,
sù, sù, *ecc.*

SCENA DODICESIMA

TINDARO, DIOMEDE, EURIPILO, IRO.

630 TINDARO
Farò, farò per l'onde
volar i boschi, d'infinite vele
i mari ingombrerò,
inonderò d'armate genti i piani,
e se gli sforzi umani
non saranno bastanti a vendicarmi,
per terribile aiuto
involerò l'alme dannate a Pluto.
635 Intanto gli empi ad inseguir, con questi,
vola, Euripilo. Seco
vanne tu, Diomede,
a l'amazone assisti
quando fien tolte ai predator le prede.
640 Iro, muta parlar, cangia vestito,
va' sconosciuto, e de' raptorì indegni

il ricovero intendi e i rei disegni.

EURIPILO

Parto. Ai rischi, a le morti
avrò l'anima immota.

DIOMEDE

Vado, né fia che vil timor mi scuota.

645 IRO

Corro e se fia ritolta
l'amazone vezzosa a quei rapaci,
per allegrezza li vuo' dar due baci.

TINDARO

650

Se non torna il bel ch'adoro,
infelice, che farò?
Senza cor, senza ristoro,
so ben io che morirò.
Se non torna *ecc.*

Così, così ti perdi, anima vile?
Un vano affetto, una lusinga indegna
tanto può, tanto regna
ne l'alma affascinata,
che de la figlia più pensi a l'amata?

655

Parta da me ciò che non è furore,
chi la figlia m'invola
mi rapisca il diadema, il regno e 'l core.

660

Parta da me *ecc.*

Ma quelle nevi intatte
de l'amazone mia,
quel vago sen di latte
profanato sarà da' vezzi altrui.
Così, stelle, da voi tradito fui?

665

L'alma mia dal suo desio
tormentata languirà,
s'il mio ben, s'il mio desio
non ritorna in libertà.
L'alma mia dal suo desio, *ecc.*

670

E pur fuor di me stesso
inutilment'io torno? Itene omai,
vili fantasmi, temerari affetti,
e fin che vendicato
ne la terra, nel Cielo e negl'abissi,
non resta il regio onore
parta da me ciò che non è furore.

675

SCENA TREDICESIMA

Bosco.

TESEO, PERITOO, ELENA, MENELAO.

ELENA, MENELAO *a due*

680

Sete grandi, sete eroi,
ma per noi non sete a fé.
Lasciatemi, ahimè.

TESEO

Passeremo a Tegea. Quel rege amico
n'accoglierà benigno.

PERITOO

Ivi sarete

685 tra le pompe reali
da popoli servita...
TESEO Da prencipi ubidita...
TESEO, PERITOO ...adorata da me.
ELENA, MENELAO Lasciatemi, ahimè.
ELENA Ben di Tindaro offeso
690 non saran pigre l'ire...
MENELAO E di Sparta non è sì vil lo scettro...
ELENA, MENELAO ...che le rapine mie deggia soffrire.
TESEO, PERITOO Se da voi pace impetro
TESEO tutto congiuri l'universo.
PERITOO E tutti
695 mi s'oppongano i Cieli e gl'elementi.
TESEO, PERITOO Nulla fia ch'io mi turbi o ch'io paventi.
PERITOO V'adorerò.
MENELAO S'adorano gli dèi.
TESEO Vi sarò servo.
ELENA In Sparta ho i servi miei.
TESEO Mi vedrete morir.
ELENA Ciò non vi chiedo
700 né v'impedisco.
PERITOO Per voi sola vivo.
MENELAO Io né vita vi do, né ve ne privo.
TESEO Deh tanto severa
non siate con me.
PERITOO So ben che sì fiera
705 vostr'alma non è.
ELENA, MENELAO Rapite ci avete
a due e ancora chiedete
pietade e mercé
ch'à voi non conviene?
710 TESEO, PERITOO Perdono mio bene.
PERITOO Resister non seppi
ai vostri splendor.
TESEO Per voi duri ceppi
mi stringono il cor.
715 ELENA, MENELAO Di genio scortese
che macchina offese
è finto l'amor,
son false le pene.
TESEO, PERITOO Perdono mio bene.

SCENA QUATTORDICESIMA

EURIPILO, DIOMEDE, *Coro di Soldati taciti.*

720 DIOMEDE Abbiàm trascorso invano
il bosco, il monte, il piano, e tutt'intorno
tentato ogni soggiorno.
EURIPILO I fuggitivi
con le rapite in seno
rapidi sen fuggir come baleno.

725 DIOMEDE Di Tindaro gli sdegni
ne' più remoti regni
li giungeran ben tosto.

EURIPILO Alte ruine,
così produce un guardo, un riso, un crine.

730 DIOMEDE È pazzia l'inamorarsi
per languir la notte e 'l dì.
EURIPILO Di colei che lo ferì
sento ognuno querelarsi.
a due È pazzia l'inamorarsi.
EURIPILO Pur confessa d'abbruggiarsi
735 l'amator di ogni beltà.
DIOMEDE E poi misero non sa
da le fiamme allontanarsi.
a due È pazzia l'innamorarsi.

SCENA QUINDICESIMA

IRO *in abito strano*, EURIPILO, DIOMEDE, *Soldati taciti*.

740 IRO Tutto, tutto osservai;
di là dal fiume saran giunti omai.
Ecco Euripilo invero, e Diomede.
Voglio un poco schernirli.

745 La bella crudele ch'il cor mi rapì,
al foco d'amore un dì l'arrostì,
ingorda e vorace di poi lo mangiò,
ond'io miserello più core non ho.

750 Un core novello pensai di comprar
e molto dinaro convenni esborsar,
la cruda mel diede e poi mel rubbò,
ond'io miserello più core non ho.

EURIPILO Costui è pazzo a fé.
IRO Voi sete pazzo a non conoscer me.
Mi conoscete adesso?

DIOMEDE Oh che rimiro?
EURIPILO Come t'hai trasformato?
755 DIOMEDE Quanto ben fingi il pazzo.
IRO Così non conosciuto, inosservato,
trovai gl'eroi e li seguì da lunge;
ma sovra picciol legno
760 d'umile pescator, varcando l'onda
van del vicino Eurota,
e finor saran giunti a l'altra sponda.

EURIPILO Certo, a Tegea sen vanno, al re Creonte.
Vano è 'l seguirli. Or noi
765 a la reggia torniamo. Iro, tu puoi
in Tegea transferirti, ivi sagace
il tutto osserverai.

IRO Pronto ubidisco
già che son fatto per fortuna mia

*Qui si lascia cader
i capelli che si aveva
nascosi.*

770 EURIPILO esplorator del re, che vuol dir spia. *Iro parte.*
Oh come presto Peritoo s'accese;
ma crede aver rapito
una dongella, e resterà schernito.

775 Molti son ch'a un guardo solo
tosto cadan fulminati,
e languendo innamorati
hanno in sen tormento e duolo.
A fé rider mi fa sì folle stato:
io no, non voglio Amor, se non amato.
780 Ben è ver ch'il dio d'amore
ogni cor può far amante,
ma non so ch'in un instante
infinito sia l'ardore.
A fé rider mi fa sì folle gioco:
per chi per me non arde io non ho foco.

SCENA SEDICESIMA

Torna IRO seguito da due orsi, indi viene un Coro di Cacciatori.

785 IRO A fé che vi sono giunto,
io moro di paura.
Deh lasciatemi andar, per cortesia,
che bisogno non ho di compagnia.
Chi sa che non mi portino prigionie;
790 in questo regno forsi
fanno da sbiri gl'orsi?
Oh voi mi accarezzate
che parete due dame,
buono per me che non abbiate fame.
CORO A l'orso, a l'orso!

*L'orsi intemoriti
lasciano Iro.*

795 IRO A fé di cacciatori
opportuno soccorso.
Addio, Signori miei.
CORO A l'orso, a l'orso!

Li cacciatori prendono gl'orsi e ballano.

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

Cortile delle stanze del pallaggio reale in Tegea.
CREONTE, MENESTEO, TESEO, PERITOO.

TESEO, PERITOO Mio rege, mio Signor.
TESEO Quest'alma –
PERITOO Questo cor –
TESEO – d'oblighi –

PERITOO – di dover –
 TESEO – colma,
 PERITOO – ripieno,
 800 *a due* quanto può dir di ciò che deve è meno.
 CREONTE A le vostre rapite
 questi alberghi assignamo.
 MENESTEO Ora per voi
 quei che v'aggradan più sceglier potete.
 805 CREONTE Qui sicurezza e qui ricovro avrete.
 TESEO Così v'arrida intorno
 sempre la sorte, e la volubil rota
 de l'incostante dea v'assista immota.
 PERITOO Così lieto soggiorno
 810 faccia con voi la pace, e a' regni vostri
 l'asta sanguigna il dio guerrier non mostri.
 Ciò che versi di ben sopra di noi
 benigno Ciel, da voi
 riconoscer dovrem, ch'a' vostri voti
 di non esser rubelle
 815 son tenute le stelle.
 TESEO, PERITOO Il vostro diadema
a due sventura non prema.
 CREONTE, MENESTEO A' vostri imenei
a due assistan gli dèi.
 820 TESEO Il Ciel vi secondi.
 PERITOO La gioia v'abbondi.
 CREONTE V'arrida la sorte.
a quattro E lontana da voi voli la Morte.

SCENA SECONDA

MENESTEO.

825 MENESTEO Da me, che già perdei
 senso, spirito e core,
 da me, che già caddei
 sotto l'empio tenore
 d'incrudelita sorte,
 830 da me lontan non può volar la Morte.
 D'Elena (o duro Fato!)
 un guardo (o crude stelle!)
 mi vinse (o cor imbelle!),
 m'accese (o Amor spietato!),
 e nel tormento mio son disperato.
 835 Le leggi (ahi che languire!)
 de la fé (leggi fiere!),
 de l'ospizio (o severo!),
 mi sforzano (ahi martire!),
 mi sforzano a tacer il mio morire.
 840 Io credei ch'a poco a poco
 divenisse un cor amante,

845 or mi trovo tutto foco
nel girar d'un solo instante;
ardo, misero, ed avvampo,
e tutte le mie fiamme uscir da un lampo.

850 Io pensai ch'ad una ad una
si stringesser le catene,
or vegg'io ch'Amor aduna
tutte insieme le sue pene,
e, se ben son infinite,
tutte fece un sol stral le mie ferite.

SCENA TERZA

ELENA, MENELAO.

ELENA Son ferita.
MENELAO (Ed io son morto.)
855 Quei vezzosi rubinetti,
quei bei lumi leggiadretti
nel pensier ognor io porto.

860 ELENA Son ferita.
MENELAO (Ed io son morto.)
ELENA Se l'ardor che dentro il core
mi serpeggia, è ardor d'amore,
la sua fiamma è sì gradita
ch'a serbarla il cor essorto.

ELENA Son ferita.
MENELAO (Ed io son morto.)

865 ELENA Di Teseo la modestia,
ch'un sol bacio finor non mi richiese,
mi combattè, mi trionfò, mi prese.
MENELAO Il rapirvi che fu?
ELENA Coraggio, ardir, valore.
MENELAO La credete virtù?

870 ELENA Lo stimo amore.
Come sparger d'oblio
potrete voi le sue rapine audaci?
Chi mai l'ingiurie compensò coi baci?
ELENA Ei mi chiama suo bene,
anima sua, suo core.

875 MENELAO Se dunque ero suo cor, suo ben, sua vita,
mi tolse come sua: non m'ha rapita.

(O mia pena infinita!)
E potrete gradirlo?
ELENA Colpe non trovo in lui per abborrirlo.
MENELAO L'ardir?

880 ELENA Lo compatisco.
MENELAO Il furto?
ELENA Gliel perdono,
e ladro ei non sarà, s'io me gli dono.
MENELAO (Ahi che perduto io sono!)
Non l'amate.

ELENA
 MENELAO
 ELENA
 885 MENELAO
 ELENA
 MENELAO
 ELENA
 MENELAO
 ELENA
 MENELAO
 890 ELENA
 MENELAO
 ELENA
 895 MENELAO
 ELENA
 900 MENELAO
 ELENA
 905 MENELAO

Perché?
 Non conviene.
 Agl'amanti
 tutto convien ciò che piacere apporta.
 Non l'amate, vi prego.
 A te ch'importa?
 Oh dio, tanto ch'io moro.
 L'ami tu forse?
 Io no, ben altri adoro.
 Lasciami dunque amar chi m'è più caro.
 Sento un duol troppo amaro.
 Come?
 Mi raffiguro,
 che voi siate il mio bene;
 perché tutta di lui l'effigie avete
 mi par che mi tradite, e m'uccidete.
 A fé pazza sei tu.
 (Io non ardisco, Amor, dirli di più.)

Luci belle,
 brune stelle,
 s'al ferir del nudo arciero
 per bersaglio il cor lasciai,
 in voi spero,
 luci belle, amati rai.
 (Che sperate se non guai.)

Luci nere,
 vaghe sfere
 dove aspira il mio pensiero
 che da voi non parte mai,
 in voi spero,
 luci belle, amati rai.
 (Che sperate se non guai.)

SCENA QUARTA

MENELAO.

910 MENELAO
 915
 920

Or va', misero core,
 insegnami a mentir sesso e costume,
 acciò m'abbagli sol mostram' il lume.
 Ma ben t'accuso a torto,
 e invan di te mi lagno.
 Io fui, che m'ingannai, tu non m'offendi:
 sogni mi dipingesti, ombre m'attendi.
 Cieco dio, s'il cor mi legghi,
 deh le voci almen mi sciogli.
 Potrà forse allor ch'io preghi
 il mio ben temprar gl'orgogli.
 Mal gradito e mal veduto,
 vuo' più tosto morir, che viver muto.
 Vaghi rai, s'ho da tacere,

925 che mi giova l'adorarvi?
S'il mio ben nol può sapere,
vuo' lasciar di rimirarvi.
Queste gioie omai rifiuto:
vuo' più tosto morir, che viver muto.

SCENA QUINTA

IPPOLITA, EURITE, AMAZONE.

930 IPPOLITA S'io peno, s'io moro,
è peggio per me.
Sospiro contenta
per chi mi tormenta
la notte ed il dì,
e godo così.
935 A l'idol ch'adoro
donai la mia fé:
s'io peno, s'io moro,
è peggio per me.
940 Se vivo in catene
ch'importa, mio cor?
Fuggir da l'impero
del picciolo arciero
se ben mi legò,
cercando non vo'.
945 Son dolci le pene
che nascon da Amor:
s'io vivo in catene,
ch'importa, mio cor?

950 ‹EURITE› Temo ch'i vostri affetti
udir Teseo non voglia o non intenda;
che per costume usato i giovinetti,
pronti a l'oblio come a le brame ingordi,
son ciechi un tempo, e poi diventan sordi.

955 IPPOLITA Perché 'l credi incostante?
EURITE Perché lo veggio errante.
IPPOLITA La costanza del cor non sta nel piede.
EURITE Il peggior cieco è quel che tutto crede.
IPPOLITA D'Antiope, de l'amazoni regina,
960 sa che sorella io sono;
allor che debellò le nostre schiere,
dal trionfante Alcide ei m'ebbe in dono;
per l'immortalità de l'alte sfere
mi giurò ferma fede, amor eterno.
965 E vuoi ch'io prenda a scherno
la mia progenie? il donator? le stelle?
EURITE E s'ei fosse ribelle?
IPPOLITA Ucciderlo saprei.
Ah no, ch'anco rebel l'adorerei.
EURITE Lo credete fedele?
970 IPPOLITA Qual Elitropio al Sole,

EURITE
 IPPOLITA
 975
 EURITE
 IPPOLITA
 980
 EURITE
 985
 IPPOLITA
 990
 995
 1000

qual calamita al polo.
 E s'ei nodrisse in sen novello ardor?
 L'infido, il traditore
 ben uccider saprei.
 Ah no, ch'anco infedel l'adorerei.
 Ei pur da voi partì.
 Sublime impresa
 lo costrinse così.
 E non termina mai?
 Impaziente omai
 quindi cerco di lui, che non poss'io
 viver più senza cor, s'egl'è 'l cor mio.
 Per esser men veduta
 ad aspettarmi nel cortile andate.
 Entrerò nella reggia:
 intenderò s'ei qui si trovi.
 Intanto
 consolerò 'l cor mio,
 nutrendo di speranza il mio desio.
 Se non fosse la Speranza
 ch'ingannando il mondo va,
 quanti son d'Amor legati
 che sariano in libertà.
 Sarian titoli sprezzati
 quei di fede e di costanza,
 se non fosse la Speranza.
 Con il latte de la speme
 si nodrisce Amor bambin;
 se mancasse l'alimento,
 ei verrebbe tosto alfin.
 Sanerebbe ogni tormento
 una breve lontananza,
 se non fosse la Speranza.

SCENA SESTA

MENELAO, PERITOO, IRO *in disparte.*

1005
 1010

a due
 MENELAO
 PERITOO
a due
 PERITOO
 MENELAO
a due
 MENELAO
 PERITOO
a due
 PERITOO
 MENELAO
 PERITOO

Io chiudo nel core
 le pene più amare,
 le gioie più care
 del picciolo Amore.
 O dolce fiamma!
 O tormentoso ardore!
 Mi tiene il mio Fato
 nel mezo ai tormenti,
 in grembo ai contenti
 del nume bendato.
 O lieta sorte!
 O lacrimoso stato!
 Ecco il mio ben.

MENELAO (Ecco 'l mio tedio.)
 PERITOO O bella,
 di quest'anima mia parte migliore,
 tanto del suo splendore
 1015 seppe Giove donarvi
 che non s'offende il Ciel nell'adorarvi.
 MENELAO Già già mi par ch'un Giove
 mi fate divenir co' vostri detti,
 non vi dolete poi ch'io vi saetti.
 1020 PERITOO Saettatemi pure,
 che da quegl'occhi uscite
 preziose saran le mie ferite.
 MENELAO Ma sovvangavi poi che nel ferire
 s'arma lo stesso Ciel di sdegni e d'ire.
 1025 PERITOO È ver, ma poco a serenarsi è tardo.
 MENELAO In ciò diverso è 'l saettar d'un guardo.
 PERITOO Se vorrete ch'io mora,
 morir per voi mi sarà dolce ancora.
 MENELAO Vivete pur, ch'alfine
 1030 non mi cingono il cor gelide brine.
 PERITOO Mi amate?
 MENELAO Sì ch'io v'amo.
 PERITOO O caro, o caro bene!
 MENELAO (Così finger conviene.)
 PERITOO Mi amate?
 MENELAO Sì ch'io v'amo.
 1035 PERITOO Io son felice, Amor, altro non bramo.
 Il cor che ferito
 partito è da me,
 sapete dov'è?
 1040 MENELAO Sì, sì, ch'io lo so.
 a due In me si ritrova.
 PERITOO a due In voi si ritrova.
 MENELAO (Così finger conviene allor che giova.)
 PERITOO La speme, che absorta
 già morta sen sta,
 1045 sapete che fa?
 MENELAO Sì, sì, ch'io lo so.
 a due In me si rinnova.
 PERITOO a due In voi si rinnova.
 MENELAO (Così finger conviene allor che giova.)

SCENA SETTIMA

IRO.

1050 IRO O cari, o cari! Amor vi benedica,
 e non inciampi mai
 il vostro piè gentil ne' l'erba ortica.
 Oh se Tindaro adesso
 vedesse la sua vaga
 1055 vezzeggiar quell'eroe robusto e forte,

1060 di propria man si vorria dar la morte.
S'una rapita è qui,
l'altra ancor vi sarà,
io stimo carità
non disturbar i lor felici dì.
È ufficio periglioso
e non acquista lode
ir stuzzicando il cane allor che rode.

SCENA OTTAVA

EURITE, IRO.

EURITE Amico?
1065 IRO (Ah ci fui colto.
Se costui m'ha sentito,
nulla mi valerà fingermi stolto.)
EURITE O dimmi un poco.
IRO Piano,
che non si desti Amor che dorme.
EURITE Invano
1070 IRO temi che desti Amore il mio semblante.
Ahimè, pur lo svegliasti.
Mira ch'ei fugge, piglia, piglia, presto.
EURITE Or intendo: egl' è pazzo.
IRO Tu, crudel, tu l'hai desto.
1075 EURITE Sù, sù, all'armi ti sfido:
o rendimi 'l mi' amor, o ch'io t'uccido.
(Di Teseo da costui
nulla saper poss'io.) *«Sottovoce.»*
IRO (Di Teseo cerca?) *«Sottovoce.»*
EURITE Il Ciel ti sani. Addio.
1080 IRO Vuo' dirli 'l tutto. Ferma!
Dove vai? Dove vai?
Non vedi quante genti,
quant'armi, quant'insegne?
È Tindaro che viene
1085 EURITE con essercito immenso a sciolta briglia
contro Teseo che gli rubbò la figlia.
V'è di buon ch'egli è pazzo.
Deggio crederlo o no?
Meglio ricercherò,
1090 se ben io credo molto
più che fedele un uom verace un stolto.
Pazze sete,
se credete,
donne belle, ai vostri amanti.
1095 Quell'ire, quei pianti
son tutte follie:
non hann'altro di ver che le bugie.
Quei sospiri,
quei martiri,

1100 son menzogne, son chimere.
Per farvi cadere
han l'arti più rie:
non hann'altro di ver che le bugie.

SCENA NONA

MENESTEO, ELENA, TESEO.

1105 MENESTEO E pur voi nodrite
il foco negl'occhi
e 'l gelo nel cor?
Deh come sen sta
sì fiero rigore
con tanta beltà?
1110 ELENA Il dardo d'amore
ferirmi non sa.
MENESTEO Pietà non avete
di chi con lo sguardo
sforzate a morir?
1115 Scorgendo ben vo
che solo a ferire
Amor v'insegnò.
ELENA Del vostro languire
io colpa non ho.
1120 MENESTEO Mirate questi lumi
per voi fatti due fiumi,
e del tormento mio nel vostro seno
pietà, se non amor, si desti almeno.
ELENA Pietà non ho. Partite.
1125 Non posso a voi donar gl'affetti miei,
che se dovessi amar, Teseo amerei.
MENESTEO Ucciderlo saprò.
ELENA Ed io più v'odierò.
MENESTEO Sarò almen vendicato.
ELENA Ma non contento.
1130 MENESTEO Già son disperato.
ELENA Ecco, Teseo sen vien. Partir vogl'io.
TESEO Deh fermate, idol mio.
ELENA Che volete? Non posso
dir ancora d'amarvi.
1135 TESEO Mi basta mirarvi,
non chiedo di più.
È vero che fu
delitto il rapirvi,
ma già non pretendo
se non d'adorarvi.
1140 Mi basta mirarvi.
ELENA Preate Cupido
che dentro 'l mio core
accenda 'l suo ardore,

1145 ch'allor v'amerò,
intanto non so
quest'alma donarvi.
TESEO Mi basta mirarvi.

1150 Un giorno chi sa
che qualche pietà
in voi non si desti;
tra tanto non voglio
di più ricercarvi.
Mi basta mirarvi.

1155 ELENA Modesto desire
che parla tacendo,
acquista soffrendo
mercede in amor.
Non posso finor
più certo parlarvi.
1160 TESEO Mi basta mirarvi.

SCENA DECIMA

IPPOLITA.

IPPOLITA Per due ciglia ognor serene
mi contento sospirar,
accarezzo le mie pene
e m'è dolce 'l lacrimar.

1165 Altri detesti pur l'arcier volante:
chi non resiste al duol non vive amante.

1170 Io non chiamo ardor d'inferno
quel che l'alma m'infiammò,
se ben so ch'in sempiterno
dent' il sen lo chiuderò.

A le pene d'Amor ho 'l cor costante:
chi non resiste *ecc.*

Giungono due guerrieri. Io mi ritiro.

SCENA UNDICESIMA

MENESTEO, ANTILOCO, IPPOLITA *a parte.*

1175 MENESTEO Altro mezzo non miro.
Un di noi morir deve: o Teseo, od io.
IPPOLITA (Favellano costor de l'idol mio.)
ANTILOCO Sì violenti adunque

1180 sono d'Elena i guardi?
E traeste da lor sì fieri incendi
ch'in un momento, amante e disperato,
permettete ch'il cor tiranneggiato
con barbari consigli
a le morti s'appigli?

1185 MENESTEO S'oggi Teseo non muor, vivo in tormento.
IPPOLITA (O barbaro! Che sento!)

MENESTEO Senza languir di doglia
sostener non poss'io
ch'ei miri più del chiaro sol i rai.

1190 IPPOLITA (O Cieli! E perché mai?)
ANTILOCO Le leggi dell'ospizio ove son ite?
MENESTEO Fur violate con le mie ferite.
ANTILOCO A' sanguinari eccessi
come indursi potrà la regia mano?

1195 MENESTEO Tenti ritrarmi invano
da ciò che già risolsi.
Vuo' ch'ei cada in breve ore.
IPPOLITA (Cadrai tu, traditore.)
MENESTEO Per serbarmi la vita
potrà l'alma real farsi omicida.

1200 IPPOLITA (Cieli, chi mi trattien ch'io non l'uccida?)
ANTILOCO Se non posso ritrarvi,
son tenuto a seguirvi.
MENESTEO Nel boschetto reale
oprerò ch'ei si porti,
e a' nostri colpi ivi farem ch'ei cada.

1205 IPPOLITA (Passerà pria per questo cor la spada.)

MENESTEO Il mio core, amico Fato, —
IPPOLITA (Il tuo core, o scelerato, —)
MENESTEO — questa gioia pur avrà.
1210 IPPOLITA (— questa gioia non avrà.)
MENESTEO Oggi Teseo morirà.
ANT., MEN. *a due* Sì, sì, sì, ch'ei morirà. *«Entrano.»*
IPPOLITA (No, no, no, non morirà.)

SCENA DODICESIMA

IPPOLITA.

1215 IPPOLITA Misera, che ascoltai!
Che congiure son queste?
Come opportuna mai,
Cieli, qui mi scorgete?
Dove, con pront'aita,
potrò salvar la vita a la mia Vita?

1220 Ma di qual colpa, oh dio,
ditemi, o Stelle, è reo l'idolo mio?
S'ei v'offese, e l'offesa
vuol per emenda un'anima svenata,
v'offerisco la mia,
1225 vittima volontaria a le vostr'ire:
deh, deh cambiate il suo col mio morire.

1230 Io, io da me stessa
svenerò questo core,
aprirò queste vene;
ma viva Teseo mio, viva 'l mio bene.
Io, io sottoscrivo

che sian mie le sue colpe,
che sian mie le sue pene;
ma viva Teseo mio, viva 'l mio bene.

SCENA TREDICESIMA

EURITE, IPPOLITA.

1235 EURITE Eccomi, Prencipessa.
IPPOLITA Eurite mia,
Teseo che riporti?
lo vedesti? Che fa?
mi conserva la fé?
si raccorda di me?

1240 EURITE Far più sicuro
non si potea; d'un solo
affidarmi non volsi, a molti chiesi.
Teseo, il vostro adorato,
corse vari paesi,
toccò diversi lidi.

1245 IPPOLITA Presto, oh dio, che m'uccidi.
EURITE A la spartana riva
pervenne alfin. Signora,
sono i raguagli miei sinceri e fidi.

1250 IPPOLITA Presto, oh dio, che m'uccidi.
Solo saper io vo'
s'ei me è fedele o no.
EURITE Gode felici i di
con Elena la bella
che di Sparta rapì.
1255 Non so più che così.
IPPOLITA O crudol! o traditor! ed io lo adoro!
Ahimè cado, ahimè moro. «Sta per svenire.»

EURITE Che deggio far? ahimè!
Prencipessa, sorgete,
1260 lieta, sù, non temete.
IPPOLITA Ah Teseo, ah Teseo ingrato!
EURITE Teseo si pentirà,
Teseo v'adorerà.

1265 IPPOLITA Chi l'avanzo odioso
del mio stame vital unisce ancora?
Qual tiranna pietà non vuol ch'io mora?
Mi delude la Sorte,
mi vilipende il Fato,
m'inganna un scelerato,
1270 mente il Destino, mi tradisce Amore,
e mi manca di fede anco il dolore?
Su le rupi gelate
del Caucaso nevoso, empio, sleale,
certo avesti 'l natale;
1275 bevesti pargoletto
di latte invece il rio velen d'Aletto.

Aspetta, iniquo, adesso
ch'io ti salvi la vita,
se tu sei la mia morte.
1280 In voragini oscure
ti si cangi 'l terren sotto le piante,
ti sia confusa in orrido sembante
ogni luce che miri,
1285 possanti avelenar l'aure che spiri.
Misera chi ti crede,
barbaro, senza legge e senza fede.

SCENA QUATTORDICESIMA

MENELAO.

MENELAO
O penosa servitù,
1290 professar costanza e fé,
e non chieder poi mercé
ai tormenti del suo cor.
Viver tacito amator,
cieco dio, non voglio più.
O penosa servitù.
1295 È pazzia voler penar
adorando una beltà,
e non chieder mai pietà,
ma celar anco i sospir.
In sì misero martir
1300 io durar non posso più.
O penosa servitù!

Ma sen vien l'idol mio.
Vuo' mostrarmi addormito. Ignudo arciero,
deh, deh seconda un amator sincero.

SCENA QUINDICESIMA

ELENA, MENELAO *«si finge addormentato»*.

ELENA
1305 Se Cupido col suo dardo
saettando il cor mi va,
del mio vago un dolce sguardo
risanar ben mi saprà.
E vedrem chi più potrà,
1310 o Cupido in saettarmi,
o 'l mio ben nel risanarmi.
Se lo stral del cieco dio
nel suo duol m'affliggerà,
ben pietoso l'idol mio
ogni doglia sanerà.
1315 Provarem chi più farà,
o Cupido nel piagarmi,
o 'l mio ben nel risanarmi.

MENELAO Elena... mio tesoro...
 ELENA Chi parla qui?
 MENELAO T'adoro...
 1320 ELENA O bene a fé. L'amazone addormita
 meco vaneggia.
 MENELAO ...idolo mio, mia vita,
 tu, per Teseo lasciarmi?
 ELENA Sogno gentile!
 MENELAO Menelao son io,
 1325 che sol per adorar il tuo bel volto
 in veste feminil mi sono involto...
 ELENA Strani vaneggiamenti!
 MENELAO ...e tu per altri
 mi trascuri e negligi?
 ELENA Elena, o dio, così già non richiede
 il mi' amor, la mia fede.
 1330 ELENA Elisa! Elisa!
 MENELAO Chi mi chiama?
 ELENA Sorgi.
 Dimmi, che ti sognavi?
 MENELAO Io non lo so.
 ELENA Favellavi dormendo.
 MENELAO E che dicevo?
 ELENA Che tu sei Menelao.
 MENELAO E voi ve ne sdegnaste?
 ELENA Io ne ridevo.
 1335 Ti dichiaravi amante
 del mio volto, e ripien di gelosia,
 perché ne l'alma mia
 da' raggi di Teseo fiamme ricevo.
 MENELAO E voi ve ne sdegnaste?
 ELENA Io ne ridevo.
 1340 E se ciò fosse vero?
 ELENA Eh tu vaneggi.
 MENELAO Così è ver, se vaneggia un cor ch'adora.
 ELENA A fé tu sogni ancora.
 MENELAO Eccovi, o bella, inanti
 1345 un arbitrio abbattuto,
 un'alma trionfata,
 un genio incatenato, un cor caduto.
 Amazone non son. Son Menelao.
 Amor, che mi legò fra i vostri nodi,
 mi vestì questi arnesi,
 1350 m'insegnò queste frodi.
 Eccomi a' vostri piedi, anima bella,
 a languir, se 'l chiedete,
 a morir, se volete.
 ELENA (Grand'ardir, grand'affetto.)
 1355 MENELAO Che dite, idolo mio?
 ELENA (Amor, che far degg'io?)
 MENELAO Volete la mia morte?
 ELENA (O come dubbio Amore il cor mi tiene!)

1360 MENELAO Rispondete, mio bene.
ELENA Prencipe, assai mi turba
il vostro ardir, e non mi move poco
il vostro amor, ma in un veloce instante
risolver non poss'io d'esservi amante.

1365 MENELAO Dite dunque ch'io mora.
ELENA Non ho genio sì fiero. Ite, e lasciate
che mi consigli Amore.

MENELAO Ahi con queste dimore
quanto mi tormentate!

ELENA Ite, non sperate. *«Entra Menelao.»*

1370 Cioco dio risolti tu,
quella face gradirò
che nel sen m'accenderai,
né vedrai

1375 che la fiamma ond'arderò
nel cor mio s'estingua più.
Cioco dio risolti tu.

1380 Tu disponi del mio cor,
nume alato, dio bambin,
seguirò gl'imperi tuoi:
ciò che vuoi
prenderò per mio destin,
né bramar saprò di più.
Cioco dio risolti tu.

SCENA SEDICESIMA

Lito di mare.

CASTORE, POLLUCE, *Coro d'Argonauti, Coro di Schiavi e di Schiave*, IRO.

1385 «IRO» È mestier che non mi piace
il cercar i fatti altrui,
vuo' lasciarlo andar in pace
e tornar qual prima fui.
Senza cangiar più sorte
voglio far il buffon fino a la morte.

1390 Ma qual aurato abete
getta l'ancore al fondo?
Sbarcan molti guerrieri. Io mi nascondo.

1395 CORO Festeggin le schiere
al prospero arrivo,
di suono festivo
il cielo rimbombe,
il timpano suoni,
si tocchin le trombe.

1400 CASTORE, POLLUCE
a due Già le stelle
ci han donata
l'aurea pelle
trionfata.
Sommi dèi,

1405 tutti nascon da voi questi trofei.
 Da' zaffiri
 scintillanti,
 da' lor giri
 mai erranti,
 l'alte sfere
 1410 piovono sopra noi gioia e piacere.
 Festeggin le schiere *ecc.*

CORO

IRO
 1415 Meno allegrezza, in grazia mia, Signori,
 due leggiadri raptori
 con men strepito assai
 condur prede più ricche io rimirai.
 Io non intendo.

CASTORE
 IRO
 Teseo e Peritoo
 Elena a voi sorella oggi rapiro,
 e qui le prede a ricovrar veniro.
 1420 Mia sorella rapita? I rapitori...
 POLLUCE ...del zodiaco tra i segni...
 CASTORE ...o di Pluto ne' regni
 tra i recessi più oscuri...
a due ...non saranno sicuri.
 1425 CASTORE Siano sciolti quei schiavi e liberati.
 Ci seguano gl'armati.
 Iro con noi sen venga.

CASTORE, POLLUCE
a due O perirò
 tra l'armi più adirate,
 o che l'ingiurie mie fien vendicate.

a tre
 1430 CASTORE A le straggi, a le morti, a le ruine.
 POLLUCE Sarò demone, –
 Sarò furia, –
a due – sin ch'io vendichi
 l'aspra ingiuria
 di sì barbare rapine.

1435 *a tre* A le straggi, a le morti, a le ruine.

Li schiavi, liberati, per allegrezza fanno un ballo.

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

Boschetto reale.

MENELAO, ELENA.

MENELAO
 1440 Sospiri di foco
 che l'aure infiammate,
 leggieri volate
 intorno al mio bene,
 e l'aspre mie pene
 narrateli un poco,
 sospiri di foco.

1445 Aurette leggiere,
 ch'udite il mio duolo,
 portatevi a volo
 nel sen di chi adoro,
 e dite ch'io moro
 in doglie severe,
 aurette leggiere.

1450 Ecco l'idolo mio. Come tornate,
 amica o pur rubella?
 Che risolvevete, o bella?
 ELENA A la vostra modestia, al vostro amore
 cede vinto il mio core.

1455 MENELAO Gradite i miei affetti?
 ELENA Il centro sete voi de' miei dilette.
 MENELAO Deh bacciar mi lasciate
 queste nevi animate,
 questi candidi avori,
 in testimon de' miei felici amori.

1460 ELENA Da chi ci ha rapito
 fuggir ci conviene.
 «MENELAO» Sì, fuggirem, mio bene.

a due

1465 Mio diletto, mio sospiro,
 in te vivo, in te respiro.
 La mia gioia tu sarai,
 nel mio seno tu vivrai;
 io tuo ben, tua vita io sono,
 l'anima ti consacro, il cor ti dono.

SCENA SECONDA

TESEO.

1470 TESEO Bellezza tiranna
 de l'anime amanti
 s'adora coi piante,
 si serve in catene:
 chi principia ad amar non ha più bene.

1475 Un cor prigioniero
 del nume bendato,
 sta sempre legato
 in misere pene:
 chi principia ad amar non ha più bene.

1480 Ma quale, o dolce oblio,
 mi fa placido invito
 la vaghezza del sito.
 Qui posar mi vogl'io.
 Dona, bambino Amore,
 1485 riposo agl'occhi almen, se non al core. *«Si addormenta.»*

SCENA TERZA

IPPOLITA, TESEO *addormentato*.

IPPOLITA

Dammi morte o dammi aita,
cieco Amor, che non poss'io
sostener martir sì rio,
di veder la mia costanza
di speranza impoverita.

1490

Dammi morte o dammi aita.

Se mi nieghi ciò ch'io bramo,
sorte ria, se di mia fede
non aspetto più mercede,
s' il mio ben ho già perduto,
ti rifiuto anco la vita.

1495

Dammi morte o dammi aita.

Ahimè, che veggio, il traditor che dorme?

Sì, ch'egl'è desso, e forse
da le lascivie sue stanco riposa.

1500

Anima ingiuriosa,
perfida, ingannatrice, a questo ferro
pagherai scelerata il tradimento.

Mora, mora l'infido! Ah no, che tento?

1505

Chi sa che a mie querele
non si pieghi 'l crudele.

Chi m'assicura, o dio,
ch'ei non ritorni mio?

Eh ch'io lusingo invano il mio tormento.

1510

Mora il perfido, mora! Ah no, che tento?

Sarà meglio ch'io 'l desti,
e ch'un sol raggio ancora
miri di que' bei lumi, e poi ch'io mora.

1515

Chi sa poi s'io 'l risveglio,
ch'irato non s'invole,
e per mirar le stelle io perda il Sole.

Meglio fia ch'io l'adori
fin ch'ei si desta, e poi,

1520

s'ammollir non potrò l'iniquo core,
m'ucciderà 'l dolore.

Dormi, dormi, caro ben,
tuo riposo

duol noioso
non molesti,

1525

sol si desti
qualche poco
del mio foco
nel suo sen.

Dormi, dormi, caro ben.

1530

Vieni, vieni, cieco Amor,
con le piume
il mio nume
qui rinfresca,
fa' che cresca

1535 sol l'ardore
del mi' amore
nel suo sen.
Dormi, dormi, caro ben.

SCENA QUARTA

MENESTEO, ANTILOCO, IPPOLITA, TESEO.

1540 ANTILOCO Vedilo abbandonato in dolce sonno.
MENESTEO Più benigne non ponno
arridermi le stelle.
Cada l'empio rivale.

IPPOLITA Alme rubelle,
sanguinari spietati,
perfidi, scelerati,
1545 traditori così! *«Colpisce Menesteo.»*

MENESTEO Io son ferito, ahimè.
ANTILOCO Fuggiam di qui.
«TESEO» Che rumor mi risveglia?
IPPOLITA Ah traditore!
Ah infedel!

TESEO Ah fellone,
1550 paga al mio ferro l'attentato enorme,
sicario di chi dorme.
Ahi che rimiro? Ippolita è costei.
Oh che disturbo, o dèi!
IPPOLITA Mi conobbe l'ingrato.
TESEO Il volto sparso
1555 de le vaghe sembianze
di beltà già gradita,
bench'adesso aborrita,
di placarmi ha virtù.
Va', ma lontan, ch'io non ti veggia più! *«Entra.»*

SCENA QUINTA

IPPOLITA.

IPPOLITA “Va', ma lontan, ch'io non ti veggia più?”
1560 È questa la mercé
d'un infelice cor,
crudo e perfido Amor?
Non giova più fé,
non val più costanza.
1565 Or che fai più con me? Vanne, o Speranza.
Dunque di ferità
si paga un cor fedel,
sordo e rigido Ciel?
Non trovo pietà,
1570 non veggio speranza.
Or che fai più con me? Vanne, o Costanza.

SCENA SESTA

ANTILOCO, EURITE.

ANTILOCO
1575 Menesteo vuol ch'io torni
ad osservar se Teseo abbia scoperto
le nostre insidie. Alcun non veggio qui,
né posso indovinar, s'ei le scopri.
Ben mi convien di detestar Amore,
origine crudel del nostro errore.

EURITE
1580 Cerco Ippolita invano
che da me s'involò
d'Amor baccante, e dove sia non so.
Ecco un guerriero.

ANTILOCO
EURITE
ANTILOCO
EURITE
1585 ANTILOCO
Ecco un soldato a fé.
Forse averla veduta egli potrà.
Forse di ciò qualche novella avrà.
Io ne vuo' far richiesta.
Vuo' rintracciarne avviso.
Guerrier cortese, avreste qui d'intorno
incontrato Teseo?

«EURITE»
1590 Io no. Ma voi
veduto avreste un giovinetto armato,
qui d'intorno vagante,
di molle aspetto e di gentil sembante?
ANTILOCO
Viddi un giovine ardito
che due ne pose in fuga, uno ferito.
EURITE
Lo conoscete?
ANTILOCO
Io no.
EURITE
Sapete ove n'andò?
ANTILOCO
1595 Non osservai,
ma qui tardar omai più non poss'io.
EURITE
Ite felice.
a due
EURITE
Addio. *«Entra Antiloco.»*

1600 D'Ippolita pavento
qualche sinistro incontro. Amor spietato,
che pena l'adorar un cor ingrato!

1605 Nel mio sen io non darò
mai ricetta a' crudi amori,
e penar non userò
per dispreggi e per rigori.
E se fosser spietati i vaghi miei,
ognun che mi sprezzasse io sprezzerei.

1610 Troppo è debile quel cor
che va dietro a chi lo fugge,
e ch'invan nel suo dolor
sempre langue e si distrugge.
A fé, a fé, così non la vorrei,
ognun che mi sprezzasse io sprezzerei.

SCENA SETTIMA

ELENA, MENELAO.

- 1615 ELENA
MENELAO
a due
- Mia speranza.
Mio contento.
Là ne' giri de le sfere
credi a me
che non v'è
tal diletto, tal piacere,
che s'uguagli a quel ch'io sento.
Mia speranza.
- 1620 ELENA
MENELAO
ELENA
MENELAO
a due
- Mio contento.
Mia delizia.
Mio desio.
Prima 'l sol d'aver splendore
cesserà,
lascerà
che ne l'alma, che nel core,
mai s'estingua 'l foco mio.
Mia delizia.
- 1625 ELENA
MENELAO
- Mio desio.
- MENELAO
- Disponiamci a la fuga, idolo amato,
a l'incontro primier d'amica Sorte.
Ti seguirò, mio ben, fino a la morte.
- ELENA
- 1630 MENELAO
ELENA
MENELAO
ELENA
a due
- Mio nume, per te —
Per te, mia deità —
— languire,
— morire,
— gioire sarà.
- 1635 ELENA
MENELAO
a due
- Di Stelle adirate —
Di Sorti spietate —
— maligno tenore
di questo mio core
la stabile fé
turbar non potrà.
- 1640 MENELAO
ELENA
MENELAO
ELENA
a due
- Mio nume, per te —
Per te, mia deità —
— languire,
— morire,
— gioire sarà.

SCENA OTTAVA

PERITOO, MENELAO.

- 1645 PERITOO
MENELAO
- Elisa, ove ten vai?
Ne' riflessi del sole
contemplando i tuoi rai, mio bel splendore.
(De le menzogne mie, deh ridi, Amore.)
- PERITOO
- Ed io dove ne vo?

1650 MENELAO
 PERITOO
 Non so, mio ben, non so.
 Vo quest'aure baciando
 che son da te spirate,
 quest'erbette adorando
 che son da te mirate.

1655 MENELAO
 Aride saran l'erbe, accese l'aure
 ov'intorn'io m'aggiri,
 che tutti i miei respiri
 per te, caro mi' ardor, sono di foco.
 (Deh ridi, ridi, Amor, di sì bel gioco.)

1660
 Ma d'Elena seguir l'orme degg'io,
 che star lungi da lei non mi conviene.

PERITOO
 MENELAO
 PERITOO
 Va', mio bene.
 Resta, o caro.

1665
 MENELAO
 PERITOO
 Dimmi, o bella
 mia facella,
 che porti con te?
 Il tuo core e la tua fé.
 Dimmi, o face
 che mi sface,
 che resta con me?

1670 MENELAO
 PERITOO
 Il mio core e la mia fé.
 Dolce pegno amato e raro,
 va', mio bene.

MENELAO
 Resta, o caro.

(Oh come bene ad ingannar imparo!)

1675 PERITOO
 Vezzosi amoretti,
 brillatemi in seno,
 de' vostri dilette
 già godo ripieno.
 Vezzosi amoretti,
 brillatemi in seno.

1680
 Gradito e contento
 gioisci, o mio core,
 nell'alma non sento
 martiri d'amore.

1685
 Gradito e contento
 gioisci, o mio core.

SCENA NONA

Reggia di Creonte.

TESEO, IPPOLITA, EURITE.

TESEO

1690
 Se spezzai quelle catene
 ond'avvinto il cor già fu,
 se per nova servitù
 mi scordai le prime pene,
 mentre fiamma più bella in sen io porto
 chi si duole di me si duole a torto.
 Se a beltà che già mi piacque,

più non porge incensi il cor,
e se dentro il sen mi nacque
un più caro e dolce ardor,
mentre fiamma più bella *ecc.*

1695

IPPOLITA
TESEO
IPPOLITA

Ferma, infedel.
E pur costei è qui.

1700

TESEO
IPPOLITA

Férmati, e pria ch'io vada
lunge così ch'io non ti vegga più,
dimmi, infedel, mi riconosci tu?
Io no, chi sei?
Chi son? Empio, chi sono?
Sono una linea esclusa
dal suo centro, una fiamma
da la sfera scacciata, un'onda sono
dal suo mar risospinta e rigettata.

1705

TESEO
IPPOLITA

Ippolita son io.
Chi Ippolita?
“Chi Ippolita”, crudele?
Quella ch'un tempo amasti,
che appellasti tuo bene.

1710

TESEO
IPPOLITA

Ah sì, sì, mi sovviene. E che vorresti?
Il cor mi togliesti,
crudo, perfido, rio.

1715

TESEO
IPPOLITA
TESEO
IPPOLITA
TESEO
IPPOLITA
TESEO
IPPOLITA

Io te lo rendo. Addio.
Férmati, ingrato, ascolta.
T'udirò un'altra volta.
Intanto morirò.
Sarà tuo peggio.
E non ci pensi?
Nulla.

1720

TESEO
IPPOLITA
TESEO
IPPOLITA
TESEO
IPPOLITA
TESEO
IPPOLITA

Così spergiuro osservi i giuramenti?
Li dispersero i venti.
Sei un aspe.
Nol nego.
Sei una furia.
È vero.
Un scelerato, un traditor.
Ch'importa?

1725

TESEO
IPPOLITA

Deh caro Teseo mio,
quest'anima è pur tua
e pur tuo questo core,
deh moviti a pietà del mio dolore.
Resta, resta, ch'invan pretende aita
da un amator chi gl'insidiò la vita.
Teseo, Teseo, t'inganni.

1730

EURITE

Odi. Torna, crudel: intendi il vero. *«Entra Teseo.»*
Misera, a che più vivo? e che più spero?

1735

Se vi fugge un amator,
molti a fé vi gradiranno:
serenate il mesto cor,
consolate il vostro affanno.

1740 A che tanto pregar chi vi disprezza?
Non mancano amatori a chi ha bellezza.
Per un crudo a che nodrir
di martiri 'l cor ripieno,
se potreste pur gioir
da molt'altri accolta in seno?
Usate crudeltà con chi ha fierezza:
non mancano amatori *ecc.*

1745 IPPOLITA Con Ippolita, indegna,
si favella così?
Parti, parti di qui. «*Entra Eurite.*»

1750 Lasciate che m'uccida il mio dolore.
Cieli deh, per pietà,
s'inessorabile
già reso fu,
a che farmi stancar il Fato più?

Or che per me non ha più forza Amore,
lasciate che m'uccida il mio dolore.

1755 Ite, lungi da me, vani ornamenti
di sprezzata beltà,
sol mi circondino
crudi martir,
ch'il bene è pena a chi non può gioir.

1760 Or ch'il Ciel non ha più per me splendore,
lasciate che m'uccida il mio dolore.

SCENA DECIMA

MENESTEO, ANTILOCO, CREONTE.

1765 MENESTEO Può virtù di pietre ed erbe
piaghe acerbe ristorar,
ma sanar
non si può piaga d'amor
quand'il cor ferito langue,
ed esce fuor per gl'occhi in pianto il sangue.

1770 Con sue stille preziose
men dogliose render può,
ben lo so,
dotta man le piaghe qui,
ma così non giova al core,
che balsamo non v'è che sani amore.

1775 ANTILOCO Ben il vostro rivale
può dirsi fortunato.

MENESTEO A dispetto del Fato
l'ucciderò.

CREONTE (“L'ucciderò”? Chi mai?)

MENESTEO Teseo, del sole i rai
con Elena godendo,
non vivrà lungamente.

CREONTE (Or tutto intendo.)

1780 ANTILOCO Se non era il guerriero
 ch'a noi s'appose, omai saria svenato.
 CREONTE (Dunque d'uccider Teseo han già tentato?)
 ANTILOCO Non avrà sempre chi 'l diffenda.
 MENESTEO È buono
 ch'ei non si risvegliò.
 CREONTE (Dunque dormia?)

1785 MENESTEO Poiché non m'avertito
 scampo aver non potrà da' miei disdegni.
 CREONTE Ah traditori! ah indegni!
 Tutto ascoltai. Con gl'ospiti da voi
 così si tratta?

1790 ANTILOCO O sfortunati noi!
 CREONTE Io gl'assicuro, e voi tradirli ardite?
 Io gl'osservo la fé, voi la mentite?
 Tu, Menesteo? tu, figlio di Creonte?
 Ti mentiscono l'opre,
 ramo degenerante

1795 dal tronco onde sorgesti:
 quando le fellonie da me apprendesti?
 Siano i rei custoditi. A Teseo stesso
 sia rimesso il punirli.
 MENESTEO Padre...

1800 CREONTE Che padre? Ora che reo tu sei
 io son re, non son padre
 e, come re che l'equità pareggi,
 altri figli non ho, se non le leggi.

MENESTEO Cruda sorte!
 ANTILOCO Acerbe stelle!
 MENESTEO Così perfida m'inganni?
 1805 ANTILOCO Son sì fieri i vostri danni?
 MENESTEO Già stimato —
 ANTILOCO Già gradito —
 MENESTEO — fui dal padre.
 ANTILOCO — fui dal regno.
 MENESTEO Or sprezzato —
 ANTILOCO Ed or schernito —
 MENESTEO — mi vedrò come un indegno!
 1810 ANTILOCO — mi vedrò come un ribelle!
 MENESTEO Cruda sorte!
 ANTILOCO Acerbe stelle!

SCENA UNDICESIMA

ELENA, MENELAO, TESEO.

TESEO Dunque, o bella, nel core
 dell'ignudo volante
 vi penetrò l'ardore?

1815 ELENA Ardo sì. (Menelao, parlo di te).
 TESEO O fortunato me!
 MENELAO (Se ben finge con lui, m'uccide a fé.)

TESEO
 1820 ELENA Mirerò con tuoi lumi, idolo mio,
 vivrò con tuoi respiri.
 Tu la mèta sarai de' miei desiri.
 (Parlo di te, mia face).
 MENELAO (So che finge con lui, ma pur mi spiace.)

TESEO, ELENA *a due*
 1825 Discior le catene
 ch'a quel del mio bene
 uniro 'l cor mio,
 aligero dio,
 tu più non saprai.
 ELENA (Parlo di te, mio cor, tu ben lo sai.) *«A Menelao.»*
 MENELAO (Se ben finge con lui, m'empie di guai.)
 1830 ELENA, MENELAO Sanar le ferite,
 sì care e gradite
 ch'io porto nel core,
 o nume d'amore,
 tu più non potrai.
 1835 ELENA (Parlo di te, mio cor, tu ben lo sai.) *«A Menelao.»*
 MENELAO (Se ben finge con lui, m'empie di guai.)

SCENA DODICESIMA

PERITOO, TESEO, ELENA, MENELAO.

PERITOO
 1840 A l'armi, Teseo, a l'armi!
 A l'improvviso Castore e Polluce
 in Tegea son entrati,
 e cercano di noi con molti armati.
 ELENA Saranno per ritormi
 a chi osò depredarmi.
 TESEO A l'armi, dunque, a l'armi!
 PERITOO Freneremo i lor sdegni.
 1845 TESEO Placarem le lor ire.
 PERITOO, TESEO Se voi ci amate, non temiam morire.
 TESEO Noi serberem la vita,
 serbate voi nel vostro cor gl'ardori.
 1850 ELENA, MENELAO Dureranno infiniti i nostri amori.
 TESEO, PERITOO Dunque non temerò, s'anco volesse —
 TESEO — il terreno inghiottirmi.
 PERITOO — il Cielo fulminarmi.
 TESEO, PERITOO A l'armi, dunque, all'armi. *«Entrano.»*
 1855 ELENA Ite, e vi nieghi 'l Ciel di far ritorno
 a infastidirci più.
 MENELAO Traffitto, o dio, mi fu
 da quest'avviso il petto.
 ELENA Che v'affligge?
 MENELAO Il sospetto
 1860 che, me scoperto, Castore e Polluce
 notin voi d'impudica,
 e me di fraudolente ingannatore.
 ELENA Non temer, no, mio core.

1865 MENELAO Mi par che dal Fato,
già meco sdegnato,
mi siate rapita.
ELENA Non temer, no, mia vita.
MENELAO Ignoto martire
mi sforza a languire,
m'astringe a le pene.
1870 ELENA Non temer, no, mio bene.

SCENA TREDICESIMA

IRO, ELENA, MENELAO, CASTORE, POLLUCE.

1875 IRO Buone nove.
ELENA Il pazzo è qui.
IRO Ecco i zefiri. Presto
al partir, al partire.
E se non vi trovate aver cavalli,
con due sole parole
io vi farò prestar i suoi dal Sole.
CASTORE, POLLUCE Sorella amata! Il Cielo
qui ci scorse opportuni a liberarvi
dal poter di color che v'han rapito.
1880 MENELAO O soccorso gradito!
ELENA O dilette fratelli!
IRO E non riconosceste il vostro Iro?
ELENA Che rimiro? E sapesti
ingannarci così?
1885 MENELAO Sù, sù, fuggiam di qui.
CASTORE Dite, chi è questa
giovinetta leggiadra?
ELENA Fu rapita con me.
MENELAO Verrò con voi.
Tutto de l'esser mio saprete poi.
1890 ELENA Pria che tramonti 'l dì...
a quattro Fuggiam, fuggiam, sì, sì!

SCENA QUATTORDICESIMA

TESEO, PERITOO, CASTORE, POLLUCE,
ELENA, MENELAO, IRO.

1895 PERITOO No, no, non fuggirà chi vuol rapirci
questi nostri tesori.
POLLUCE Sete qui, traditori!
TESEO Raffrenate lo sdegno.
CASTORE Lo frenerò con la tua morte, indegno.

SCENA QUINDICESIMA

IPPOLITA, *li sudetti.*

IPPOLITA
 1900 TESEO
 CASTORE
 IPPOLITA

Trattenete gl'acciari, eccelsi eroi.
 Io, più di tutti voi,
 aborrisco quest'empio. A me s'aspetta
 di più barbara offesa
 più dovuta vendetta.
 O incontro sfortunato!
 Chi è costui sì gentile, e sì sdegnato?
 Volgiti a me, fellone,
 de' tuoi misfatti rendi a me ragione.

«A Teseo.»

SCENA ULTIMA

CREONTE, MENESTEO, ANTILOCO, *tutti li altri sudetti.*

1905 TESEO
 1910 CREONTE
 1915 TESEO
 MENESTEO
 1920 TESEO
 CREONTE
 ANTILOCO
 IPPOLITA
 1925 TESEO
 IPPOLITA
 TESEO
 1930 CAST., POLL., CRE.
 TESEO, PERITOO
 ELENA, MENELAO
 TESEO
 1935 IPPOLITA
 TESEO
 IPPOLITA
 TESEO

Oggi mentr'io dormia
 tentasti di svenarmi, e vivo – il sai –
 per pietà ti lasciai.
 Va', porta altrove questi tuoi furori:
 Teseo non sa pugnar con traditori.
 Abbia 'l vero il suo loco, e ceda pure
 l'esser di genitor a quel di giusto.
 Teseo, questo guerriero
 non oltraggiate. Udite i detti miei:
 egl'è innocente, e sono questi i rei.
 Come?
 Confesso: errai.
 Io, d'Elena invaghito,
 d'uccidervi tentai; ei vi diffese,
 anzi, ferito, il brando suo mi rese.
 Che sento!
 In poter vostro
 i colpevoli sono.
 Signor, colpa d'amor merta perdono.
 Or che di traditor non puoi notarmi,
 empio, impugna quell'armi!
 (Cedi, mio cor, a tanti affetti ormai.)
 Sù, che tardi? che fai?
 Eccomi vinto, Ippolita adorata,
 di non conoscer quei splendenti rai
 simular più non deggio. Un'alma ingrata
 punite, idolo mio, come v'aggrada:
 vibrare pur contro di me la spada.
 Che rimiro!
 Che veggio!
 O strano evento!
 Son di viver indegno;
 tolgami giusto sdegno
 la vita che mi diè pietà cortese.
 Or confessi le offese?
 E me ne pento.
 Conosci la mia fede?
 Ella è un tesoro.

«A Ippolita.»

	IPPOLITA TESEO IPPOLITA	T'avvedi pur che mi tradisti? Sì.	
1940	TESEO IPPOLITA TESEO	Or mi basta così. Vivi per pena, traditor, addio. Ove andate, idol mio? Lunge così ch'io non ti veggia più. Udite almen quest'alma d'adorarvi risolta.	
1945	IPPOLITA TESEO	T'udirò un'altra volta. La mia fiamma risorta mi struggerà.	
	IPPOLITA TESEO	Ch'importa? Deh mio ben, deh pietà d'un cor pentito! O pietosa mi siate o la morte mi date:	
1950		voi sola adoro, Elena più non curo. Dici da ver? A' sommi dèi lo giuro. Sarai tu mio? Ecco la destra in pegno.	
	IPPOLITA TESEO IPPOLITA TESEO IPP., TES.,	Cessi, cessi ogni sdegno, ogni rigore, caro ben, dolce amore.	
1955	CREONTE	Amazone reale, lieto a' vostri imenei rida il destino. Godo a' vostri diletti.	
	ELENA, MENELAO PER., CAST., POLL. TESEO	Ed io v'inchino. Vi lascio, eroi famosi, Elena intatta. Perdonate benigni il furto mio.	
1960	CASTORE TESEO	Per non riuscir molesti a questa bella cediamo il tutto a generoso oblio. In giorno, che sì lieto a me si rese, rimetto a voi l'ingiurie.	
	MEN., ANT.	Eroe cortese, con lungo ossequio emenderem gl'errori.	
1965	PERITOO MENELAO PERITOO ELENA	Voi donatemi, o bella, i vostri amori. Ad Elena chiedete. Or voi, che rispondete? Che del cretense re quest'è 'l nepote sol per mi' amor nascosto in queste spoglie, ch'io l'amo e che desio d'esserli moglie.	«A Menelao.»
1970		Strani successi! Non pensati eventili! (O render mi potessi a tutti ascoso!) Mi rallegrò, Signor, che sete sposo.	«A Menelao.»
	CAST., POLL. CREONTE, TESEO PERITOO IRO MENELAO	Compatite l'ardire, invitti eroi, non è delitto amor: io l'adorai, ma la modestia non trascorsi mai.	
1975		Stringete pur la destra. Io ben m'avveglio che da l'eterno Fato così vien destinato.	
1980	PERITOO MENELAO	Amor, tu m'hai schernito. Ben fu cieco l'amor che v'ha ferito.	

1985

ELENA, IPPOLITA
MENELAO, TESEO
ELENA, IPPOLITA
MENELAO, TESEO
a quattro
ELENA, IPPOLITA
MENELAO, TESEO
ELENA, IPPOLITA
MENELAO, TESEO

A fé, che vi trovaste un buon partito.

Me felice!
Me beato!
Al mi' ardore —
A la mia fé —
— nemico più non è —
— Amor o 'l Cielo.
— la Fortuna o 'l Fato.
Me felice!
Me beato!

IL FINE

NEL TERZO ATTO

Sul principio della scena VII si è aggiunta questa canzone.

ELENA

È pur dolce, è pur gradito
il tuo strale, o cieco Amor;
or ch'il cor tu m'hai ferito
io mi sento ognor gioir.
Segui, segui a ferir alato infante:
è pur il gran diletto esser amante.
S'a l'ardor di due pupille
infiammando il cor si va,
lieto sta tra sue faville
sostenendo il suo languir.
Segui, segui a ferir *ecc.*

NICOLÒ MINATO
Scipione Affricano
(Venezia, Teatro SS. Gio. e Paolo, 1664)

SCIPIONE | AFFRICANO | DRAMA PER MUSICA | Nel Teatro a SS. Gio: e Paolo | L'Anno 1664. | DEDICATO | All'Illustriss. & Eccellentiss. Sig. | D. LORENZO ONOFRIO | COLONNA | PRENCIPE ROMANO. | Grande di Spagna di prima Classe, | Gran Contestabile del Regno | di Napoli, &c. | IN VENETIA, M.DC. LXIV. | Per Steffano Curti, e Franc. Nicolini. | Con Licenza de' Superiori.

Eccellentissimo Prencipe.

Scipione, per ravvivar le memorie del proprio nome logorate dal tempo, ricorre a V. E., Prencipe, che, come fu COLONNA di fondamento fino alli essordi delle grandezze di Roma, così sostiene cumuli preziosi di glorie all'eternità. Egli, nell'oceano degli eroi, giunto alla COLONNA di V. E., vi si ferma, conoscendo esser quella del *non plus ultra*. Non sdegni l'E. V., con quella benignità maestosa che si fa venerare dall'universo, compartirli uno de' raggi del suo nome per illustrarlo, già ch'essa di tanti abonda, che basterebbero a glorificar anco i mondi possibili e che dal Macedone infiniti furono sognati. Così egli si farà più famoso col nome di servo di V. E. che non fu col titolo trionfante d'Affricano. Compatisca l'ardire ch'io m'ho preso d'inviarlo a ricever glorie a' di Lei piedi; e sappia che la forza di que' splendori che m'hanno tratto a quest'ossequio è quell'istessa che puote anticamente obligare una statua di marmo a rivoltarsi a' raggi del Sole. Concedami perciò ch'io possa umiliarle (come faccio) a' piedi l'anima ossequiosa e pubblicarmi all'universo in questi fogli

Di V. E.

Venezia li 9 Febraro 1664.

Um. Div. ed Oss. Serv. Vero

N. M.

LETTORE

Torna la mia debolezza ad infastidirti con questo drama, fatta animosa dal gradimento ch'altre volte e del *Xerse*, e dell'*Artemisia*, e dell'*Antioco*, trattenimenti della mia penna, benignamente mostrasti. Lo vederai nel famosissimo Teatro Grimano, che sa nell'età nostra emulare i Teatri Marcelli, i Pompeiani, e qualunque altri più illustri sapesse la pomposa antichità nella memoria svegliarti. Vi conoscerai dalla singolarità la musica del meraviglioso Sig. Francesco Cavalli, come dagli splendori si fa conoscer il Sole. Lo sentirai rappresentato da virtuosi che ti lasceranno in dubbio se ti sii trasportato fra l'armonie delle Celesti Intelligenze. Queste singolarità mi fomentano la speranza delle tue grazie, le quali ti prego non voler impicciolirmi, come non si sminuiscono in me le brame di compiacerti. Non mi estendo in protesti intorno alle voci Fato, Destino e simili, essendoti già noto ch'io scherzo con la penna, ma non equivoco nella Fede. Va', vedi, compatisci: usa la benignità e vivi felice.

ARGOMENTO

Di quello si ha dall'istoria.

Scipione, della nobilissima famiglia de' Cornelii di Roma, che fu poi dall'Affrica vinta nominato Affricano, in età d'anni 24 fu proconsole de' Romani. Prese Cartagine nova in Ispagna. Ebbe lega contro i Cartaginesi, con Siface re de' Massessuli, il quale poi, vinto dall'affetto di Sofonisba, la ricevé per moglie, e ribellossi a' Romani. Scipione si mosse contro di lui, lo vinse, lo fece prigioniero e disfece le genti d'Asdrubale, il quale poi mandò foglio bianco a Scipione per ricever dal di lui arbitrio le condizioni di pace. Ebbe tra le sue genti quel Massanissa ch'era da Siface stato privo del regno paterno, onde risolve inviarlo alla presa di esso. Egli vi si portò, lo prese e fece prigioniera Sofonisba, la regina,

dalle bellezze della quale rimasto vinto, la tenne occulta a Scipione perché da lui non fosse condotta in trionfo; e questo Massanissa fu quello che poi col favore de' Romani diventò re della Numidia. Nella presa di Cartagine fu presentata a Scipione una bellissima cartaginese: egli se ne compiacque ma, inteso ch'era destinata per isposa al prencipe Luceio, s'astenne dal mirarla e comandò che fosse a lui riserbata. Fece anco fare i giuochi de' gladiatori per allegrezza delle sue vittorie. *Ita Plut.*

Di quello che si finge.

Sopra questi fatti storici si gira l'intreccio di questo drama, circondandoli delli seguenti verisimili.

Che Siface, già fatto prigioniero, fosse tenuto da Scipione in una nobile torre per condurlo poi seco a Roma in trionfo.

Che intanto Massanissa fosse penetrato nel regno di Siface, l'avesse preso e fatta prigioniera Sofonisba, e che venga vincitore a Scipione tenendo nascosta Sofonisba in abito di guerriero, invaghito di lei, ma non corrisposto d'amore.

Che la schiava presentata a Scipione nella presa di Cartagine, destinata a Luceio prencipe de' Celtiberi, si chiamasse Ericlea e fosse prencipessa cartaginese.

Che Luceio, destinatoli per isposo, non volendo assentir ad imeneo senza prima aver notizia delle qualità della sposa, si porti in Cartagine, concertando con Polinio, suo minor fratello, che egli si finga Luceio e si presenti come tale alla sposa, e Luceio si mostri suo paggio per far in tal maniera esperienza delle di lei condizioni.

Che nell'istesso giorno nel quale Scipione fa fare il gioco de' gladiatori li venga presentata la bella cartaginese, arrivi in Cartagine Massanissa con Sofonisba incognita, e vi giungano Luceio fintosi paggio e Polinio suo fratello facendosi creder Luceio.

In questo stato di cose principia il drama a cui porge il nome SCIPIONE AFFRICANO.

INTERVENIENTI

SCIPIONE AFFRICANO	proconsole de' Romani.
MASSANISSA	suo capitano.
ASDRUBALE	cartaginese vinto da Scipione.
SIFACE	re de' Massessuli, prigion de' Romani.
SOFONISBA	sua moglie tenuta occulta da Massanissa, in abito d'uomo.
ERICLEA	prencipessa di Cartagine.
LUCEIO	prencipe de' Celtiberi destinatogli per isposo, fintosi paggio.
POLINIO	suo fratello, si finge Luceio.
CATONE	filosofo.
CEFFEA	vecchia nutrice d'Ericlea.
LESBO	ridicolo.

Un messo del prencipe di Luceio e di Polinio.

Un paggio d'Ericlea.

Una Sibilla.

Un cadavere creduto di Siface.

Coro di musici e di stromenti.

Coro di popolo.

Prencipi	}	con Scipione.
Soldati		
Paggi	}	con Asdrubale.
Soldati		
Paggi		
Prencipi	}	con Ericlea.
Prencipesse		
Paggi	}	con Massanissa.
Soldati		
Schiavi		
Paggi		

Paggi con Polinio.

Gladiatori, Spiriti, Giocatori di Marte.

Si rappresenta l'opera in Cartagine in tempo che Scipione, soggiogata l'Affrica, vi fece fare per allegrezza il gioco de' gladiatori.

SCENE

- 1 Anfiteatro per lo gioco de' gladiatori.
- 2 Luoco solitario in lito di mare con una torre di prigione.
- 3 Cortil regio in Cartagine.
- 4 Altra faccia della detta torre con la spelonca d'una Sibilla.
- 5 Campagna aperta con padiglioni reali.
- 6 Logge deliziose.
- 7 Giardino.
- 8 Piazza reale con il tempio di Marte.
- 9 Stanze.
- 10 Appartamenti con logge.
- 11 Porto di mare con le navi abbandonate da' Cartaginesi.
- 12 Reggia.

MACHINE

Discesa di Siface da una torre.
Trasporto della Sibilla per aria da' spiriti.
Apparsa dell'Iride.
Volo d'un'Aquila intorno la scena.
Sparimento della Sibilla.
Precipizio d'uno senza offendersi.

BALLI

Di gladiatori.
Di spiriti.
Di giocatori di Marte.

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

Anfiteatro fuori della città.

SCIPIONE *assiso in luogo eminente.* CATONE.

Capitani e Soldati di Scipione. Coro di musici, di stromenti, di popolo.

CORO
SCIPIONE
5
CORO
CATONE
10
SCIPIONE
15

Viva, viva Scipione, e viva, viva.
Vinse 'l Fato latino, ed esser volle
de' romani trionfi
parziale 'l Destino: omai d'allori
Cartago è impoverita, Affrica è priva.
Viva, viva Scipione, e viva, viva.
Signor, sei fatto un folgore di Marte
né mai vibri l'acciaro
ch'al lampo di tua spada
non tremi un regno o una città non cada.
Le vittorie del Tebro
il Fato le comanda,
la Fortuna le deve:
altro non fa chi a guerreggiar s'accinge
per l'Impero romano
che ai doni del Destin stender la mano.

SCENA SECONDA

Coro di gladiatori. SCIPIONE, CATONE,
Musici, Stromenti, Capitani, Soldati, Popolo.

CAPITANI
20
CATONE
25
MUSICI (*coro I*)
30
MUSICI (*coro II*)

Ecco pronto lo stuol de' gladiatori
ad essibir, insanamente forti,
spontanee stragi e volontarie morti.

Tal de' Quiriti ne' trionfi è l'uso,
e s'hai come Roman pugnato e vinto,
a Cartagine estrano
non sembri ne' trofei l'uso romano.

Con la zampa Eto e Piroo
ogni nube scacci e franga,
e da l'Indo al lito Eoo
tutto raggi 'l ciel rimanga.

L'inquieto suo tridente
lasci 'n pace 'l nume ondoso,
ed in giorno sì ridente
abbia Teti un bel riposo.

*Al suono di vari stromenti li gladiatori
girano l'anfiteatro gettando in aria gl'elmi
e l'aste in forma di gioco.*

*Si replica il suono delli stromenti,
e li gladiatori girano di nuovo il teatro.*

*Datosi con le trombe il segno della pugna,
segue il gioco de' gladiatori.*

POPOLO (*coro I*)
 35 Ferite, uccidete,
 no, no, non temete,
 mostrando valore
 con gloria si more.

POPOLO (*coro II*)
 Feroci pugnate,
 severi svenate,
 ch'un animo forte
 disprezza la morte.

*Li gladiatori resteranno parte estinti parte feriti,
 cedendo l'armi alli vincitori.*

40 CAPITANI Del domator dell'Africa superba
 rimbombi eterno il nome
 dal Gange insin là dove Atlante arriva.

CORO Viva, viva Scipione *ecc.*

SCENA TERZA

ERICLEA *levando alcune catene di mano ad alcuni soldati.*
 SCIPIONE, CATONE, *Soldati, Capitani, Popolo.*

45 ERICLEA Temerari, cessate,
 porgetemi quei ferri. Al gran Scipione
 di condurmi cattiva
 altri a sé non ascriva.

Va dinanzi a Scipione.

50 Duce invitto di Roma,
 trionfator de' più feroci regni,
 soggiogasti Cartago: anch'io soggetta
 ne la caduta universal ti sono,
 ma con arbitrio incerto
 cesser gl'altri a la forza, io cedo al merto.

55 Ebbi a disdegno, acconsentendo ai nodi,
 dar di mia prigionia vanto a costoro.
 Di spontaneo servaggio
 io pretendo la palma:
 ecco i ferri, ecco 'l piede, eccoti l'alma.

60 SCIPIONE (*Che sirena amorosa!*)
 Gettinsi le catene, il piè risorga,
 l'anima generosa
 cor discortese nel mio sen non scorga.
 Ma se non t'è molesto,
 dammi de l'esser tuo qualche contezza.

65 ERICLEA (*Che tormento de l'alme è la bellezza!*)
 Nacqui cartaginese; il padre e gl'avi
 quivi regnarò infin che d'anni gravi
 cessero al Fato. Al prencipe Luceio,
 ch'ai Celtiberi impera,

70 sperai d'esser consorte;
 or di te vincitor seguò la sorte.

SCIPIONE (*Che bel crin, che bel labbro!*
*Che ciglio risplendente! Ove trascorri
 da te stessa diversa, alma imprudente?)*

*Si rivolta e non mira più Ericea,
se non quando parte.*

Sia condotta a la reggia, e qual richiede
il su' onesto desio
sia riserbata al caro sposo. (Oh dio!)
Eroica continenza!
Ma dura sofferenza.
Così gloria s'acquista.
E 'l ben si fugge.
Così l'alma trionfa.
E 'l cor si strugge.

SCENA QUARTA

*Lito di mare con una torre, dov'è prigioniero Siface.
SIFACE, LESBO. Guardie.*

SIFACE
Dite, o Cieli, s'è l'istesso
quel Destin che re mi fé,
e che misero e depresso
mi legò tra ferri 'l piè.
S'egl'è un solo, e perché mai
sì spietato diventò?
S'egl'è un altro, in mezo ai guai
com' il mio m'abbandonò?

90 Sfortunato Siface! In pochi istanti
e regno e moglie e libertà perdei,
e m'è rimasto, oh dio,
tanto di mondo apena
quanto può misurar breve catena.

95 LESBO Deh non chiamar, Signore,
le stelle tanto fiere,
se qui t'hanno provisto
senza fatica di mangiar e bere.

100 SIFACE Alimento importuno,
che con doni nemici
a un misero prolunga ore infelici.

LESBO Pensa quanti stan peggio.
Non saria maggior male
star tra gl'orsi in un bosco o a l'ospitale?

105 Ma vien gente; ahimè! Presto
entra.
SIFACE Fino i respiri
mi si negan de l'aure, o ciel nemico!

LESBO Entra presto, ti dico.

SIFACE Ed è delitto altrui questa licenza
che mi permette uscir ai rai del sole.

110 LESBO Sù via, non più parole.

SIFACE Amico, 'l ferro che m'aggrava il passo
discortese mi rende, e par mia colpa
ciò ch'è d'aspro Destin dura inclemenza.

115 LESBO A fé, a fé, mi scappa la pazienza.

SCENA QUINTA

SOFONISBA *in abito d'uomo*. MASSANISSA.

SOFONISBA
Tanto rigida
sorte perfida
contro me!
Già regina ed adorata,
120 fui la gioia del mio re;
or cattiva e disprezzata
calco nemico suol con servo piè.
Tanto rigida *ecc.*

MASSANISSA
125 Bellissima Regina, i regni e i serti
la Fortuna incostante
oggi li presta e poi diman li toglie;
e tra queste vicende
ha più virtù chi volontier li rende.

SOFONISBA
130 Del regno non mi pesa, e l'alma invitta
ben sa porlo in oblio,
ma ch'il Tebro mi veggia
illustrar il trionfo a l'Affricano,
e ch'il volgo romano
misera ancella abbia a mostrarmi a dito,
quest'è immenso martir, duolo infinito.

135 MASSANISSA
Sofonisba, qualor di ciò paventi,
di tua beltà ti scordi,
e l'amor mio mal col tuo merto accordi.

SCENA SESTA

SIFACE *su la torre, non veduto da MASSANISSA, e SOFONISBA.*

SIFACE
(Che veggio!)
MASSANISSA
Ti promisi –
SIFACE
(Sofonisba –
140 – occultarti –
– in abito viril?)
MASSANISSA
– sol per sottrarti –
SIFACE
(O me infelice!)
MASSANISSA
– a servitù noiosa
e preservarti a me, caro tesoro.
(Empio! Cieli, e non moro?)
145 E pria ch'io manchi, ne l'eterea mole
potrà cangiar l'usato corso il sole.
Ti prego solo –

SIFACE
(Indegno!)
MASSANISSA
– che m'ami.
SOFONISBA
Non ti sdegno, –
SIFACE
(O traditrice! o ria!)
SOFONISBA
– ma tutta di Siface è l'alma mia.
150 SIFACE
(Ahimè, respiro!)

MASSANISSA Adunque
 andrai depressa e serva.
 SOFONISBA E di sì vili
 indignità mi tenti?
 Non compro libertà con tradimenti.
 (O care voci!)
 SIFACE Ascolta:
 SOFONISBA se mi conduci a l'Affrican cattiva,
 155 altamente demerti.
 M'oblighi, se nol fai.
 (Ahimè!)
 SIFACE Se dunque prigioniera andrai?
 MASSANISSA T'aborrirò.
 SOFONISBA S'io nol permetto?
 MASSANISSA Almeno
 SOFONISBA non t'odierò.
 160 SIFACE (Qual gelido veleno
 mi serpe al cor!)
 MASSANISSA Dunque rimanti meco
 qual finor ti celai, qual già ti presi,
 fuggitiva ed occulta, in questi arnesi.
 SIFACE (Che Sofonisba, o Cieli,
 165 con l'amante sen vada?)
 SOFONISBA Opra come t'aggrada;
 sol pensa che, se mai donna si rese,
 la vinsero i favori e non l'offese. *Partono.*
 SIFACE Misero, che far deggio?
 170 Sofonisba, t'arresta: odi 'l tuo core!
 Lasso, non ben l'intende.
 Chi scherza con le fiamme un dì s'accende.
 175 Ora sì ch'assai più fiero
 che di Tizio è 'l mio tormento,
 che da mostro più severo
 divorar il cor mi sento.
 È ben prova l'alma mia
 ch'un inferno de' vivi è gelosia.
 180 So ben io, che men riposo
 ho di Sisifo vagante,
 perch'un cor che sia geloso
 porta un sasso più pesante.
 Ah ben prova l'alma mia *ecc.*

SCENA SETTIMA

ASDRUBALE, SIFACE *su la torre.*

SIFACE Asdrubale?
 ASDRUBALE Siface? O quanto infausto
 185 fu 'l giorno in cui s'uniro
 contro il Marte latin le nostre schiere!
 Fur le falangi intere
 rotte e sparse, e restammo

190 tu senza regno prigionier, io vinto
 senza genti e senz'armi; e qui d'intorno
 raccolte poche e misere reliquie
 di fuggitive turbe,
 son ridotto, infelice,
 da l'arbitrio rapace
 195 del vincitor a mendicar la pace.
 SIFACE De l'anima dolente
 non ritoccar le piaghe: il ciel prescritte
 avea queste cadute.
 ASDRUBALE E perché dunque
 200 dar le virtù e le potenze a l'uomo,
 se mentr'il Fato a suo voler dispone
 tutti gl'umani eventi,
 e potenze e virtù sono impotenti?
 SIFACE Taci, e qual siasi, ognor ti sembri giusto
 l'oprar del Cielo. Or odi:
 205 viver qui più non posso,
 uscirne deggio.
 ASDRUBALE E come?
 SIFACE Se non altronde, i modi
 avrò dal precipizio.
 ASDRUBALE Qual impeto ti sforza?
 210 SIFACE Sia prudenza od insania, uscirne è forza.
 ASDRUBALE Come uscirai?
 SIFACE Dietro la torre il sito
 è più cauto e nascoso.
 Ivi t'attendo: qui più dir non oso.
 ASDRUBALE Pronto verrò.
 SIFACE Vedrai
 215 quanto possa in un core
 generosa ragion, giusto furore. *Parte.*
 ASDRUBALE Non s'aspetti che per poco
 il Destin si faccia gioco
 d'un che misero diventa,
 220 ché mai sorte nel mal non è contenta.
 Dura assai ciò ch'è molesto,
 né ritorno fa sì presto
 il gioir ch'un giorno manca,
 ché Fortuna nel mal mai non si stanca.

SCENA OTTAVA

ERICLEA. *Poi vengono* SCIPIONE e CATONE.

225 ERICLEA Che dite, pensieri?
 Volete ch'io spero
 i giorni sereni
 o tutti ripieni
 di nemi severi?
 230 Che dite, pensieri?
 Non so s'il Romano,

235 pietoso o inumano,
 più tosto mi serbi
 a giorni più acerbi
 ch'a casi men fieri.
 Che dite, pensieri?

Eccolo a punto.

CATONE, SCIPIONE Amore –
 CATONE – bendato
 si vince fuggendo.

240 SCIPIONE – alato
 ci viene seguendo,
 e se ci arriva poi più crudo punge.
 CATONE Ma chi fugge lontano ei non lo giunge.
 SCIPIONE Vile è chi fugge.
 CATONE Ma più vil chi cede.

245 SCIPIONE Non cederò.
 CATONE Resterai vinto.
 SCIPIONE Ho core
 indurato al ferir.

CATONE Ma non d'Amore.
 SCIPIONE Bella, ti par che de' guerrier latini

250 CATONE (Principio d'amator, non di guerriero.)
 ERICLEA Io non saprei, Signore,
 se sia maggior la forza o la virtute
 con cui vinci, trionfi ed incateni
 chi contrasta e chi cede,
 l'alma agl'uni legando, agl'altri 'l piede.

255 SCIPIONE Troppo cortese invero,
 poche scintille per gran lumi apprendi.
 CATONE (Queste scintille si faranno incendi.)
 SCIPIONE Ma lo sposo che spera
 credi che tardi assai?

260 ERICLEA Di momenti l'attendo, e l'alma omai
 del suo tardar si duole.
 SCIPIONE (Oh dio, quel volto è più seren del Sole.)
 Se si negasser l'alme
 vicendevole affetto e fosser sciolti
 gli sperati imenei?

265 ERICLEA Dagl'eventi del Ciel dipenderei.
 SCIPIONE Verresti a Roma, –
 CATONE (Egl'è caduto.)
 SCIPIONE – e un'alma
 ti darei cui per te fora leggiero
 varcar gl'abissi.

270 CATONE (O core
 indurato al ferir!)
 SCIPIONE (Ahimè, che dissi!
 Tanto, mio cor, ti rendi?)
 Dagl'eventi del Ciel, bella, dipendi.

«A Ericlea.»

SCENA NONA

MASSANISSA, SCIPIONE, CATONE.
Schiavi, Prigionieri, Soldati, Servi.

MASSANISSA Sommo duce del Tebro,
Massanissa t'inchina.

SCIPIONE Ed io l'abbraccio.

275 MASSANISSA De' Massessuli 'l rege,
ch'a noi ribelle ci assali co' Peni,
tu prigionier traesti; io penetrarai
nel regno suo con l'armi,
280 ruppi instrutte falangi,
diroccai mura e soggiogai cittadi,
accolsi chi si rese,
debellai chi s'oppose e in ogni lato
sparsi d'Aquile altere,
285 piantai stendardi ed inalzai bandiere.
Ecco di prigionieri
lungo stuolo e di spoglie
infinito tesoro,
l'insegne, i regi impronti e l'auree chiavi;
e con tua gloria estrema,
290 ecco al tuo piè lo scettro, ecco 'l diadema.
Anco 'l medesimo Marte
cederebbe al tuo brando.

MASSANISSA Anzi, ogni palma,
grande quantunque sia,
l'istesso Marte a le tue piante in via.

295 SCIPIONE Ma dov'è Sofonisba
la regina?

MASSANISSA Fuggì; né seppi mai
trarne raguaglio.

SCIPIONE Andiamo, *«A Catone.»*
non vollero gli dèi
ch'illustrar io potessi
300 con sì gran prigioniera i miei trofei. *«Entra con Catone.»*

MASSANISSA A mascherar il ver
ed esser menzogner,
cieco bambino alato,
a fé m'insegna tu
305 che sei bendato.
S'io mi rendo infedel,
deh non s'adiri 'l Ciel,
che, s'a mentir mi vede,
così m'insegna Amor
310 che non ha fede.

SCENA DECIMA

POLINIO, LUCEIO *in abito di paggio.*

POLINIO Bellezza sdegnosa
gradirmi non può.

LUCEIO Sembianza vezzosa
giamaì gradirò.

315 POLINIO M'invita e diletta
piacevole Amor.

LUCEIO Mi piace, m'alletta
superbo rigor.

POLINIO Strano genio ti prese.

320 LUCEIO In altra guisa
per dispormi a' sponsali
del genitor le brame
foran vane chimere ed ideali.
Pria ch'Imeneo mi legghi
325 vuo' ch'il Genio mi pieghi; e di colei
che dev'esser mi sposa
vuo' pria che mi sian noti
elevati pensier, costumi egregi,
cor sublime, alma grande e d'ogni amante,
fuor che di me, sdegnosa e disprezzante.

330 POLINIO Se s'adegua a la fama
il genio d'Ericlea,
tale sarà quale 'l tuo cor la brama.

LUCEIO Seguiam pure il concerto:
335 tu Luceio ti fingi e, qual io fossi,
per destinato sposo a lei ti porta.
Io, simulando di tuo servo il grado,
osserverò presente
s'è verace 'l suo grido o pur se mente.

POLINIO Ma se del nostro inganno
340 ignara e inavvertita
si piegasse ad amarmi?

LUCEIO Sia tua, se t'è gradita,
345 che a colei che il Destin per me prefisse
saprà sol fra mill'altri
necessità fatal rendermi grato,
se ne l'opere sue non erra il Fato.

POLINIO Ecco vien gente: ritiriamci.

LUCEIO Andiamo.
Chi c'introduca ad Ericlea chiediamo.

SCENA UNDICESIMA

ERICLEA, CEFFEA *sua nutrice*. Poi un MESSO.

350 CEFFEA S'io potessi ritornar
giovinetta qual sei tu,
non farei no penar
la gioventù.

355 Già fui superba, ed or ch'ho il crin d'argento
di quanti ch'ho sprezzati a fé mi pento.
Oh se mai piacesse al Ciel

farmi un dì ringiovenir,
non vorrei far crudel
alcun languir.
Già negai cortesia fin di parole,
or la farei di fatti, e alcun non vuole.

360

Ma perché sì pensosa *«A Ericlea.»*
non m'ascolti e non m'odi?

365

MESSO

Le luci belle
deh rasserena,
non mi dar pena.
Signora, chiede il prencipe Luceio
di poter inchinarvi.

ERICLEA
CEFFEA

Digli che venga.
Il destinato sposo
non è questi, Signora?

369 bis ERICLEA

Sì.

Ericlea va per incontrar Luceio.

370 CEFFEA

Lasciatevi vedere.
Aggiustate quel crine: oh questo fiore
troppo dinanzi viene.
Pazienza un poco: or via, che state bene.

«Aggiusta il fiore.»

SCENA DODICESIMA

POLINIO, LUCEIO, ERICLEA, CEFFEA.

375

POLINIO

Prencipessa, Luceio, *«A Ericlea.»*
de' Celtiberi 'l prence,
destinato a l'onor d'esserti sposo,
ti s'umilia con l'alma.

ERICLEA

Ossequioso
al tuo merto s'inchina il cor e 'l piede.
(Che superba alterezza in lui risiede!)

380

LUCEIO

(Se dal grave semblante
non degenera 'l cor, son fatto amante.)

POLINIO

Faccia Giove che teco
io viva i giorni miei.
(Felice a fé con tal beltà sarei.)
(Volontieri a quel servo io servirei.)

385

CEFFEA
ERICLEA

Ciò che meglio esser deggia
facciano i Cieli amici.
(Lassa trarrei con lui ore infelici.)

390

LUCEIO

D'un servo fido al prencipe Luceio
gradir ti piaccia ancora
i riverenti ossequi, alta Signora.

ERICLEA

Tua fé grati li rende.
(Quanto in costui più nobiltà risplende!)
(Lo saluto, l'inchino: ei non intende.)

395

ERICLEA

Ite, Prence: a le stanze
avrà chi vi conduca, ove possiate
da' disaggi del moto aver riposo.
(Non fia mai ver che sia costui mio sposo.)

POLINIO

Mi ritiro ubbedendo.

400 LUCEIO (Che poco m'aggradisce io ben comprendo.) *Tra sé partendo.*
 ERICLEA V'inchino. (Il Ciel non ha faci sì belle). *Tra sé, partendo.*
 CEFFEA (Perché Luceio non è questi, o stelle?)
 ERICLEA (Né pur ei mi guardò, sorti rubelle!) *Tra sé.*
 CEFFEA Ceffea?
 ERICLEA Signora.
 Il core

405 oppresso mi sento
 da dubbio tormento,
 da incerto dolore.
 CEFFEA Ma de l'Affrica giunge il domatore.

SCENA TREDICESIMA

SCIPIONE, ERICLEA, CEFFEA *in disparte.*

410 SCIPIONE Vibran dardi più pungenti
 che di Scizia le saette
 due vezzose pupillette.
 Più che Marte con sue schiere
 fa prigionì 'l dio bendato
 con un crine inanellato.

415 (Ecco l'insidie. Parti,
 fuggi, mio cor, quei labirinti d'oro.
 Ma confusa la veggio,
 turbata e mesta: il non offerire aita
 a chi n'ha d'uopo mostra
 o senso poco umano
 o d'alma discortese atto villano.)
 Ericlea, che ti turba?
 onde porti 'l seren del bel semblante
 torbido e nubiloso?

420 Restai confusa in rimirar lo sposo.
 Giunse dunque Luceio?
 Sì.
 T'aggrada?
 Nacqui infelice.
 Che vuoi dir?
 Ch'il Fato
 non seconda 'l desio d'un sventurato.
 Io non intendo.

425 ERICLEA Sempre astri nemici
 negan ciò che gl'è grato agl'infelici.
 SCIPIONE Che vorresti?
 ERICLEA Non è quanto 'l mio core
 agitato e percosso
 in procelloso mar picciolo pino.
 SCIPIONE Che farai? che pretendi?
 ERICLEA Aspettar che si cangi il mio Destino.
 SCIPIONE Dimmi, Ericlea, poss'io
 raddolcir il tuo Fato?
 ERICLEA Brami di gemme e d'ori

430
 435

440 cumuli preziosi a' piedi tuoi?
 Chiedi, bella, che vuoi?
 Ti darò spoglie, ti darò guerrieri,
 armi e genti a tua voglia:
 ciò che da me dipende
 tutto dispor tu puoi.

445 Chiedi, bella, che vuoi?
 Ti darò il cor. (Ma dove
 mi trae l'insania de l'arcier bambino!)
 Addio, parto. Ericlea,
 aspetta che si cangi il tuo Destino. *Parte.*

SCENA QUATTORDICESIMA

CEFFEA, ERICLEA.

450 CEFFEA Strane mutanze!
 ERICLEA Ah che più strani assai
 son del mio core i guai!

CEFFEA Renderti lieta
 saprà Luceio.

ERICLEA Questo esser non può.
 CEFFEA Ami Scipione?
 ERICLEA No.
 CEFFEA Chi dunque?
 ERICLEA Non lo so.

455 Nudo arciero,
 vibra i dardi ad altro sen:
 troppo fiero,
 troppo acerbo è 'l tuo venen.

460 Volgi altrove l'ali e 'l piè.
 Vattene, cieco dio, lungi da me.
 Nume alato,
 non scherzar con il mio cor,
 ch'infiammato
 non vuol esser dal tu' ardor.

465 L'alma mia non è per te.
 Vattene, cieco dio, lungi da me. *Parte.*

CEFFEA Miserella, s'offende
 del ben che non conosce e non intende.

470 Amate pur, amate,
 donne, fin che potete,
 ch'il ben ch'oggi lasciate
 diman non troverete;
 ché l'ore del piacer fuggon volando,
 e non si può gioir se non amando.

475 Giovinette vezzose,
 gioite pur, gioite,
 sin ch'avete di rose
 le guance colorite;
 va 'l seren di beltà sempre mancando,

480 e non si può gioir se non amando.

SCENA QUINDICESIMA

SOFONISBA, MASSANISSA.

SOFONISBA Non m'inganna la speranza
di tornar felice un dì.
Del seren che già sparì
l'ombra sola non m'avvanza.
485 Non m'inganna la speranza.
Non mi fido di Fortuna,
che placabile non è,
cieca, sorda e senza fé,
ferma sol ne l'incostanza.
490 Non m'inganna la Speranza.

MASSANISSA Pur sei libera almeno
d'irne vil prigioniera
del trionfante incatenata al carro
che pur tanto aborristi, idolo mio.

495 SOFONISBA Questi vezzi indecenti,
Massanissa, raffrena,
che peggiori mi son d'ogni catena.

MASSANISSA A chi ti lascia, oh dio, libero il piede
tu vuoi dunque, scortese,
500 incatenar la lingua? e nel profondo
del core agonizante
sepellir i sospir d'un'alma amante?

SOFONISBA Teco stesso arrossisci
di celarmi a Scipione,
505 se da grande nol fai. S'a ciò t'induce
o magnanimo spirto
o nobile pietà, quest'opra è degna
d'applauso e gradimento;
ma s'il fai per lascivia, è tradimento.

510 MASSANISSA Oh dio, così superba
de' favor che ti feci
mi rampogni e mi sgridi? E da te dunque
un atomo sperar non può d'amore
chi per tuo beneficio è traditore?

515 SOFONISBA Perde 'l merto chi chiede
per generoso don sozza mercede.
MASSANISSA Dunque che far degg'io?
SOFONISBA Con nobil alma
oprar da eroe.

MASSANISSA Ma quali
di chi vince da eroe son poi le spoglie?

520 SOFONISBA Chi semina favor, favor raccoglie.

MASSANISSA Amar e tacere
lo faccia chi può.
Chi mai si trovò

525 che taccia i martiri,
 nasconda i sospiri
 a chi lo ferì?
 SOFONISBA Penando e tacendo
 s'acquista così.
 530 Chi cela 'l suo male
 non trova mercé.
 Stupore non è
 che viva tra pene,
 languisca in catene
 chi dirlo non sa.
 535 SOFONISBA Penando e soffrendo
 si desta pietà.

SCENA SEDICESIMA

Altra faccia della torre dov'è prigione Siface. Con l'antro d'una Sibilla.

SIFACE, ASDRUBALE, Servi.
Un cadavere vestito dell'abito di Siface.

540 SIFACE Pèra chi ritrovò
 lacci a la libertà
 e ciò che il Ciel donò
 togliendo a l'uomo va.
 La natura tradì
 chi 'l carcere inventò,
 s'il mondo impicciolì
 che grand'ella formò.
 Pèra chi ritrovò ecc.

*Asdrubale fa poner a' piedi
della torre un cadavere
vestito con gl'abiti di Siface, poi segue:*

545 ASDRUBALE De l'alta torre a' piedi e de le vesti
 che tu stesso mi desti
 il cadavere adorno omai sen giace:
 i tuoi cenni adempiti ecco, Siface.
 550 SIFACE È sfigurato il volto
 sì che alcun nol ravvisi?
 ASDRUBALE Tra i gladiator che uccisi
 oggi restar lo scelsi;
 e la faccia di sangue e d'orror piena
 vestigio d'uom non rappresenta a pena.
 555 Or che pensi?

Siface mostra un lenzuolo, poi segue.

560 SIFACE Raccòr in questi lini
 de' zeffiri cortesi
 i fiati veementi
 ed affidarmi a la pietà de' venti.
 ASDRUBALE Ardimento impensato!
 SIFACE Ogni rischio è leggiero a un disperato.
 Zefiretti, qua correte
 e rendetemi quei fiati

565 che più volte sospirati
voi da me raccolti avete.
Zefiretti, qua correte.

*Mentre canta, quel lino si va gonfiando
in forma di vela.*

570 Zefiretti, deh venite
frettolosi qui d'intorno,
che farete poi ritorno
a le piagge più fiorite.
Zefiretti, deh venite.

Ma già d'aura benigna
veggo gravido il lino;
mi consegno al voler del mio Destino.

*Sostenuto dal vento raccolto dal lenzuolo
scende a terra.*

ASDRUBALE Stupido ti raccolgo, o mio Siface.

575 SIFACE Prendi, e fa' da' tuoi servi
da l'estinto a la destra
consegnar questo foglio.

Siface dà una lettera ad Asdrubale, e dice:

ASDRUBALE Iro, essequisci. *«Ad un servo.»*

*Un servo pone la lettera in mano
al cadavere, e segue Asdrubale:*

Altro richiedi?

SIFACE Andiamo.

580 Proibisci che ciò non si riveli.
Prendete voi la mia custodia, o Cieli.

SCENA DICIASSETTESIMA

SCIPIONE, CATONE, *Soldati, Popolo.*

585 SCIPIONE Se non seppe 'l dio de l'armi
trionfarmi,
men sarò d'un nudo arciero
prigioniero.
Se l'ardor d'un dio feroce
non mi nuoce,
men potrà lascivo infante
farmi amante.

590 CATONE Ma già de la Sibilla
siamo giunti a lo speco, ove ben spesso
de la mente superna
i sensi che al mortal saper si nega
con fatidici carmi ella dispiega.

SCENA DICIOTTESIMA

LESBO, SCIPIONE, CATONE. *Soldati, Popolo.*

LESBO Ah Siface! ah Siface!

Dentro nella torre.

595 Me infelice! O assassino! o traditore!

Lesbo s'inginocchia a Scipione, e poi segue:

Il prigionier, Signore,
– ahimè non ho più fiato, –
è fuggito o sparito.

SCIPIONE Come?
LESBO O fuor da la torre egl'è volato.

600 Pietà, perdono, aita!
SCIPIONE Ma che miro!
CATONE Che veggio!
LESBO Oh questo sì ch'è peggio.
SCIPIONE Questi è Siface.
CATONE Il dicono le vesti,
se nol confessa il volto,
cui le sembianze il precipizio ha tolto.

605 ORRIDO ORRIDO ORRIDO ORRIDO
SCIPIONE ORRIDO evento di Destin spietato!
LESBO Misero! sventurato!
CATONE Ha ne la destra un foglio.
SCIPIONE Lesbo, lo prendi.
LESBO Ahimè.

610 TREMO, GELO. *«Sottovoce.»*
SCIPIONE Che dici?
LESBO Dico ch'i morti sono miei nemici.
CATONE Come sei sciocco!
LESBO Moro di timore.

*Va verso il cadavero,
e poi si rivolta e dice:*

Non vuol darlo, Signore.
SCIPIONE Che?
LESBO Il prendo adesso; un poco di pazienza.

615 GI'È PUR BRUTTO. Signore, con licenza.
AHIMÈ, PRENDI, SIGNOR. *«Al cadavere.»*
QUANTO HAI TARDATO! *«Porge il foglio a Scipione.»*

SCIPIONE
LESBO
SCIPIONE

620 MI SONO QUASI QUASI SPIRITATO.
("A Scipione. – Scipione,
Sofonisba, mia sposa e sua cattiva,
Massanissa ti cela, e per lasciva
fiamma che l'arde il core
tenta, vile ed indegno,
d'oscurarmi l'onore.
Da la torre mi getto, e se gli dèi
consentiran ch'io viva,
d'ogni mio torto prenderò vendetta.
Se di morir m'avviene, a la tua fede,
a la virtute, a la grandezza tua
Sofonisba consegno. Il mondo veggia
che l'invitto Scipione
nobile fé con generose sorti
osserva ai vivi e non la nega ai morti.
Il re Siface.")

625
630

Sfortunato! Adunque
tant'osa Massanissa e 'l più bel pregio

635 de' miei trofei mi toglie?
 Sottrarrò Sofonisba a le sue voglie
 e, qual Siface crede,
 a l'ombre ancor si manterrà mia fede.)
 CATONE
 640 SCIPIONE Che scrive, onde ti turbi?
 La misera follia del suo furore.
 (Di Massanissa vuo' tacer l'errore.)
 Qual de' Romani è l'uso
 s'arda l'estinto, e 'l cenere fatale
 serbi de l'infelice urna reale.
 645 LESBO Anch'io voglio seguirlo al funerale.

SCENA DICIANNOVESIMA

SCIPIONE, CATONE, SIBILLA, LESBO, *Soldati, Gente.*

CATONE Ma s'a la pace che ricerca il Pèno
 acconsenta 'l Destino,
 de l'oracol divino
 ritraggi i sensi.
 SCIPIONE A l'antro
 650 accostiamci: di queste
 cave e ruvide rupi,
 dai recessi più cupi,
 la profetica mente a me rivolta,
 le voci mie, spirto presago, ascolta.

*Cadono alcuni gran pezzi di sasso,
 e s'apre la spelonca, apparendo la Sibilla.*

655 SIBILLA De' latini eccelsi eroi
 duce invitto,
 già m'è noto ciò che vuoi.
 Da gl'auguri
 non oscuri
 660 ben vedrai s'il Ciel fia pago
 ch'abbia pace
 l'alta Roma con Cartago.

Ciò detto si profonda sotto terra.

SCENA VENTESIMA

SCIPIONE, CATONE, *Soldati, Popolo.*

CATONE Sì repente si cela?
 SCIPIONE E i dubi nostri
 665 agl'auguri rimette?
 Che spesso ci son resi
 o male interpretati o non intesi.

Si vede in lontano l'arco celeste.

CATONE Ma vedi qual appare
 Iride vaga a serenar il polo!

*Un'aquila circonda nell'alto in giro la scena,
 lasciando cader degl'artigli rami d'uliva.*

SCIPIONE Mira come d'intorno

670 di verde uliva seminando il suolo
vola un'Aquila altèra;
indi del sol si volge a l'alta sfera.
CATONE De la Sibilla il dir non fu mendace:
tutt'è augurio di pace.

675 CORO *di popolo*
Pace, pace si godrà;
del severo
nume fiero
chiuso 'l tempio si vedrà.
Pace ecc.

*Segue un ballo di spiriti che escono dalla spelonca,
da due de' quali si vede portar la Sibilla per aria.*

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

*Campagna aperta con gl'esserciti de' Romani
e de' Cartaginesi uno per parte, con due padiglioni reali.*

SCIPIONE « ASDRUBALE escono ciascuno dal suo padiglione,
con seguito eguale.

680 SCIPIONE Alti numi –
ASDRUBALE Eterne menti –
SCIPIONE – ch'ai mortali –
ASDRUBALE – ch'ai viventi –
a due – assistete,
l'opre nostre dirigete.

Si incontrano nel mezzo della scena.

685 ASDRUBALE Vincesti, o Grande. Di nemico Cielo
risoluto Destino
fur le nostre cadute. I numi stessi
t'inaffiano le palme, e chi contende
le vittorie al tuo brando
al voler del tuo Fato alfin le rende.

690 SCIPIONE Asdrubale, le stelle
vollero soggettar l'Affrica a Roma.
Così cangia vicende
sorte mortal, né ferma
de la volubil rota

695 l'instabil giro mai la calva infida,
e più cieco è di lei chi 'n lei si fida.
ASDRUBALE Già che de le tue glorie
tanto 'l Ciel si compiace,
chiede amicizia e pace.

700 SCIPIONE Già ch'a l'arbitrio mio
ricorso umil tu fai,
e l'una e l'altra avrai. Già t'è palese
che tali imposi a l'Affrica soggetta
condizion di pace,
705 quali dettar mi sanno

ASDRUBALE
 710 pensieri di Roman, non di tiranno.
 Tutto, o duce, raffermo,
 solo par che ci aggravì
 l'arder le nostre navi; e lo splendore
 de le vittorie tue non è sì poco
 che le deggia illustrar luce di foco.
 Tanto risolsi.
 SCIPIONE Adunque siasi.
 ASDRUBALE E mentre
 SCIPIONE cessa l'ardor de' sdegni,
 vadan le fiamme a incenerir quei legni.
 715 *a due* Ecco, t'abbraccio in segno *S'abbracciano.*
 d'amicizia sincera e fé verace.
 CORO *di popolo* Allegrezza, allegrezza, e pace, pace.

SCENA SECONDA

Logge.

SIFACE *in abito di schiavo.*

SIFACE
 720 Io, misero, fui rege? io son Siface?
 Appena mi conosco,
 e sott'altra figura
 sol mi resta di mio la mia sventura;
 e sempre, sempre, oh dio (né val cangiarmi),
 mi conosce 'l Destin per tormentarmi.
 725 Ma che fo, pigro e neghitoso? lascio
 con Sofonisba Massanissa? Adunque
 perché mentii di schiavo
 aspetto e panni? È tempo
 d'impeto, di furore,
 d'ire, di straggi, e non di pianti, o core.
 730 Voi, Tesifoni,
 deh porgetemi
 un flagel di serpi squallide;
 assistetemi
 735 voi, d'abisso larve pallide,
 che poter disumanarmi
 io vorrei per vedicarmi.
 Un sol fulmine
 deh prestatemi,
 740 crudi numi inesorabili,
 indi siatemi
 dispietati ed implacabili.
 Son contento anichilarmi,
 pur ch'io possa vendicarmi.
 745 Ma vien l'empio: trattienti alquanto, o sdegno.
 Qui mi ritiro: a tempo
 assalirò l'indegno.

SCENA TERZA

LESBO, MASSANISSA, SIFACE *in disparte.*

750 MASSANISSA Di me chiede Scipione?
LESBO Dico di sì, padrone;
e per dirvela presto, in due parole,
vi chiede, vi desia, vi cerca e vuole.
MASSANISSA (Ahimè che vorrà mai? chiedermi forse
di Sofonisba? O quale
mi scorre freddo gelo entro le vene!)
755 SIFACE (O Ciel, chi mi trattiene!)
LESBO Vi farebbe piacere
di saper ciò ch'ei chiede?
MASSANISSA Altro non bramo.
LESBO V'importa eh?
MASSANISSA Deh dimmi
ciò ch'ei brama da me.
LESBO Dirlo non posso.
MASSANISSA Senza mercé non partirai.
LESBO No, no,
760 non posso dirlo a fé, ch'io non lo so.
MASSANISSA (Prima che Sofonisba
vorrei perder il core.)
SIFACE (Avrai ben chi t'uccida, o traditore!)
LESBO Ecco, Signor, ch'ei viene.
765 MASSANISSA (Il sospetto m'accora.)
SIFACE (M'uccide la tardanza e mi divora.)

SCENA QUARTA

SCIPIONE, MASSANISSA, LESBO,
CATONE, SIFACE *in disparte.*

SCIPIONE Massanissa!
MASSANISSA Del Tebro
duce invitto, che chiedi?
SCIPIONE Sofonisba!
MASSANISSA Signor?(Che sento, ahimè!)
770 SCIPIONE Sofonisba dov'è?
MASSANISSA (Mio cor, ardire!)
Fra gl'impeti, fra l'ire
di furibondo Marte
fuggì; né seppi dove, allor che tutto
vasto incendio di guerra arse il suo regno.
775 SIFACE (Menti, barbaro indegno.)
SCIPIONE Sofonisba fuggì eh? Scelerato!
Olà, costui sia tosto saettato.
SIFACE (Che ascolto!)

Siface esce fuori e dice a Scipione:

Ferma, eccelso duce. E come,
non udito, indifeso,

780 lo condanni per reo? Non vanno insieme
fretta e giustizia: oprar sì d'improvviso
non è prudente; e non conviene alfine
che sì prode guerriero
così punito sia

785 per un picciolo error d'una bugia.
(Diffendo il traditore
per poter di mia man svellergli 'l core.)
CATONE Diffesa inaspettata!
SCIPIONE Chi tanto ardito l'opre mie riprende?
790 SIFACE Uno che per lung'uso
di servitute in corte il giusto intende.
(E che vendetta di sua man pretende.)
SCIPIONE Tant'ardir è follia.
SIFACE Questa, qual che si sia,
795 vita infelice e misera – se chiedi –,
in pena de l'ardir eccoti a' piedi.
CATONE Saggiamente, Signor, parlò lo schiavo.
E forse a tal difesa
l'indusse 'l Ciel, che spesso i suoi voleri
800 per via d'umili mezi a noi palesa.
SCIPIONE Ragion move il prudente.
Sospendo 'l tutto. Massanissa, trova
chi Sofonisba asconde
e fa' che mi sia resa
805 pria ch'il lucido dio scenda ne l'onde. *«Entra con Catone.»*
MASSANISSA Massanissa infelice! Erano i dardi
e men fiera sentenza,
e men rigida sorte.
SIFACE (Ma fia più cruda di mia man la morte.)
810 MASSANISSA Amico, a te sol deggio
la vita che mi resta; e se t'aggrada,
potrai ne' miei soggiorni
trar più placidi i giorni.
SIFACE I tuoi favor mia povertade accetta.
815 MASSANISSA Vieni.
SIFACE (Così ne prenderò vendetta.)

SCENA QUINTA

POLINIO, LUCEIO.

POLINIO Un ciglio che splende
chi mira s'accende;
chi abbagliarsi non vuole
chiuda le luci e non s'affacci al Sole.

820 LUCEIO Bei crini lucenti
son lacci stringenti;
chi non vuol che si vieti
libertade al suo piè fugga le reti.

POLINIO Ma sen vien Eriplea; dunque tu vuoi
825 ch'a lei t'offra per servo?

LUCEIO

E che ti sforzi

di far sì che m'accetti.
Così potrò più cauto
osservar del suo cor gl'interni affetti.

SCENA SESTA

ERICLEA, CEFEEA, POLINIO, LUCEIO.

830 ERICLEA

Dite, dite, dolci aurette,
odorose, placidette,
perché mai
son penosi i miei respiri,
e si cangiano in sospiri?

835 CEFEEA
POLINIO

Lieta, lieta, Signora, ecco lo sposo.
(Quel servo è pur gentile, è pur grazioso.)
Perché mesta, Ericlea,
porti le luci belle
che fan co' suoi riflessi
splender il sole e scintillar le stelle?

840 ERICLEA

(Iperbole affettata!)
Rende torbido il volto alma turbata.

POLINIO

Langue l'anima mia
ne' tuoi pallori, o bella, –

LUCEIO
«POLINIO»

(Ei da amante favella.)
– e s'i bei rai
non rassereni, oh dio, languir mi fai.

845 LUCEIO
POLINIO

(Dunque tu l'ami?)
(Io no: per te parlai.)
Di', dimmi: che t'affligge, idolo mio?

Piano «a Polinio.»

«Piano a Luceio.»

«A Ericlea.»

LUCEIO
POLINIO

(Sei troppo ardito.)
(Esprimo 'l tuo desio.)

Piano «a Polinio.»

«Piano a Luceio.»

850 ERICLEA

Il Destin, che d'oggetti
impossibili e strani
la mente ognor m'ingombra,
mi mostra 'l sole e poi lo cangia in ombra.

POLINIO

I fantasmi noiosi
scaccia, mio ben, dal core,
e lascia ch'a scherzar se n'entri Amore.

855 LUCEIO

(Non più, non più: per servo
offrimi qual t'imposi.)

«Piano a Polinio.»

POLINIO

(Ubbidirò: così per te risposi.)
Questi, ch'è fido a me, piacciati, o cara,
gradir per servo come
t'è serva l'alma mia: di tue querele
fors'ei sarà consolator fedele.

«Piano a Luceio.»

«A Ericlea.»

860 ERICLEA
CEFFEA

(Cieli, che incontro!)
Non sprezzar il dono,
ch'è gentile in estremo.

865 ERICLEA
POLINIO
LUCEIO

L'accetto. (E sempre più languir io temo.)
Servila, Eurillo.

Ubbidirò, Signore.

866 bis		(Parti.)	<i>«Piano a Polinio.»</i>
	POLINIO	Vi lascio, dolce ardor di questo core.	<i>«A Ericlea.»</i>
	LUCEIO	(Troppo, troppo è 'l tuo ardire.)	<i>Piano «a Polinio.»</i>
	POLINIO	(Parmi che tu così dovresti dire.)	<i>«Piano a Luceio.»</i>
870		(Ahi che quella beltà mi fa languire.)	<i>«Tra sé.» Partendo.</i>

SCENA SETTIMA

ERICLEA, LUCEIO, CEFFEA.

	ERICLEA	Come, Eurillo, t'aggrada il nostro clima, il nostro ciel?	
	LUCEIO	Per quanto ponno far fede agl'occhi gl'oggetti di poch'ore, qui tutto è vago. De l'eccelse moli il numero è infinito, immensa la ricchezza ne' giardini, negl'atri e ne le logge abondano le statue, e d'ogn'intorno per nobiltà, non per superbia, splende pompa d'ori e di gemme e, a quel che veggio, vi risiedono ancora virtute e fede di bellezza a canto.	
875		(Non è sì dolce di sirena il canto!)	
	ERICLEA	(O caro! Ei m'namora!)	
885	CEFFEA	Gradirò che tu viva	
	ERICLEA	tra noi contento: vanne.	
	LUCEIO	(A poco a poco sento l'alma tra i lacci e 'l cor nel foco.)	
	ERICLEA	Ceffea, va' seco.	
	CEFFEA	(Oh sii tu benedetta!)	
890		Vengo, aspetta mia spene: vuo' che tu sia 'l mio bene.	<i>Seguendo Luceio.</i>
	ERICLEA	Ah tu m'induci, rio Destin protervo, a poco a poco a sospirar d'un servo!	
895		Chi mi presta un marmo asprissimo, un gel durissimo, per riparar il cor dal fiero stral d'Amor?	
		Ma che val, se l'empio telo spezza 'l marmo e stempra 'l gelo?	
900		Negl'abissi deh portatemi, e là celatemi al barbaro voler del faretrato arcier.	
		Ma che val, s'il dardo acuto giunge a Stige e fere Pluto?	
905			

SCENA OTTAVA

Giardino.

SOFONISBA.

SOFONISBA
Di misera regina
strano destin! Di libertà, di regno,
e di consorte son vedova e priva;
910 e se peggior non voglio
ch'il mio Fato diventi,
muta convien ch'io viva,
che supprima i lamenti,
che le perdite mie simuli e celi,
915 ch'al cenere infelice
de l'estinto mio re pace non preghi,
e 'l tributo del pianto anco gli neghi.
Chi tanto meco, o stelle,
a incrudelir v'ha mosso?
Son infelice, e sospirar non posso.

920 Deh pietose
verdi erbette,
ruggiadose,
morbidette,
925 s'io non posso dir "ahimè",
lagrimate voi per me.
Ruscelletti,
non fuggite,
limpidetti
qua venite,
930 e s'io dir non posso "ahimè",
deh piangete voi per me.

SCENA NONA

CEFFEA, LUCEIO.

«CEFFEA»
Scioccarello, tu non sai
i piacer ch'avrai da me;
935 se li provi un giorno a fé,
tutt'il dì mi pregherai.
Qualche fior ben si raccoglie
ne l'april de la beltà,
ma l'autunno è quel che dà
assai frutti e poche foglie.

940 LUCEIO (Vuo' secondar costei per liberarmi.)
Non pregarmi,
bella, più;
acerbetta gioventù
945 infiammarmi 'l cor non suole,
ché sul meriggio più riscalda il Sole.

CEFFEA
LUCEIO M'ami dunque?
Di selce e di diamante
avrei l'alma, s'amante

non si rendesse.

CEFFEA Or dammi dunque...
LUCEIO Che?
CEFFEA Un bacio.
LUCEIO Un bacio? Lo vogl'io da te.
950 CEFFEA Volontieri, amor mio.
LUCEIO Mira chi viene; a dio.

⟨Vede Lesbo.⟩

SCENA DECIMA

CEFFEA, LESBO.

CEFFEA Che vuoi tu qui? Sfacciato,
insolente, buffone.
(Oh costui m'ha pur tolto il buon boccone.)
955 LESBO Piano, vecchia insensata.
CEFFEA Che vecchia? Sciagurato.
LESBO Ho preso errore,
volevo dir "vezzosa dea d'amore".
CEFFEA Vattene via di qui, va' via.
LESBO Non posso.
CEFFEA Vanne.
LESBO Non posso a fé:
960 sono acceso di te.
CEFFEA Eh tu mi burli.
LESBO Così ver non fosse!
Non t'avvedi, cara mia,
che sospiro, se ti miro,
ch'il tuo volto 'l cor m'ha tolto?
965 CEFFEA (Ben mi pareva a fé.) Stolto! Né mai
dicesti una parola:
non avresti penato un'ora sola.
LESBO Or che lo sai?
CEFFEA Son qui: di' ciò che vuoi.
LESBO Darti ai lupi, agl'avoltoi.
970 Vecchia pazza, non t'accorgi
ch'hai l'etade di Gabrina
e 'l cervello da bambina?
CEFFEA Ah tristo! scelerato!
975 Forse ch'io nol credevo? O sciagurato!
Donne, credete a me:
veraci son gl'amor
sul fior degl'anni,
ma quand'il bel caddé
son tutt'inganni.
980 S'apprezza la beltà
fin ch'ha di vaghi fior
spars'i sembianti,
ma la canuta età
non trova amanti.

SCENA UNDICESIMA

SCIPIONE, ERICLEA.

- 985 SCIPIONE Quante ha 'l ciel brillanti stelle
 chiudan pur due luci belle;
 tanti rai, tanti splendori
 non faran ch'io m'namori.
- 990 Quante fiamme, quanti strali,
 può vibrar il dio ch'ha l'ali;
 non sapranno far amante
 cor di gelo e di diamante.
- 995 Ma sen vien quella face onde pretende
 ardermi Amor. Fuggiamo
 gl'incendi, o core. Ah no, che d'alma imbelle
 debolezza è la fuga;
 Amor è foco, e la bellezza è un Sole,
 ma non s'accende mai se non chi vuole.
 Fingerò non vederla.
- 1000 ERICLEA (Ecco 'l Romano.
 Ei non mi vidde: partirò.)
 (Mi fugge?)
 Odi, Ericlea?
 Gran domator di regni?
 Perché m'ascondi, o bella,
 del tuo sereno i lampi?
 (Incauta lingua, e pur ne' vezzi inciampi.)
- 1005 ERICLEA Rispetto d'annoiarti
 m'induceva al partir.
 Come molesto
 esser può mai quel volto
 sì lucente e fiorito?
 (Che dissi! Era pur meglio esser partito.)
- 1010 ERICLEA E che può mai di grato
 altrui recar sembante
 afflitto e nubiloso?
 Per consolarti, o bella,
 che far poss'io?
 Lasciar ch'io parta.
- 1015 SCIPIONE Adunque
 così mi sdegni? Son un angue, un mostro?
 O forse nel mirarmi,
 quasi che fosser del gorgoneo teschio
 in me chiusi i portenti,
 d'impetrirti paventi? Io ti lasciai
 dunque libero 'l piede
 perch'avessi a fuggirmi? I doni miei
 contro me stesso adopri?
 e non conosci ancora
 che chi potea fastoso e trionfante
 farsi adorar da te, vinto t'adora?
 (Ahimè, così resisti,

mio cor? Adunque il gel, dunque il diamante
sì di leggier si strugge?
Non trionfa in amor se non chi fugge.)

SCENA DODICESIMA

ERICLEA, SIFACE.

1030 ERICLEA Che sono questi, o Cieli,
lusinghe o sdegni? sono affetti od ire?
Ma sfortunata: invano
gli distinguo ed osservo,
1035 SIFACE se di mia libertà trionfa un servo. *Non vede Ericlea.*
Numi, del giusto amici,
a una giusta vendetta
date mezi opportuni. Io già non chiedo
grandini di saette,
1040 terremoti o diluvi; àdito bramo
ch'a vendicar mi porti
gl'altrui falli, i miei torti.
ERICLEA Olà, chi sei, ch'agl'insensati venti
vai spargendo lamenti?
SIFACE Un misero che piange i suoi tormenti.
1045 ERICLEA Come sei qui?
SIFACE Di Massanissa in corte.
ERICLEA Che turba la tua sorte?
SIFACE Aspro tenor d'incrudeliti Cieli.
ERICLEA Quali son le tue pene?
SIFACE Mi vien tolto quel ben ch'era mio bene,
1050 amor de l'amor mio,
vita de l'alma mia, cor del mio core.
ERICLEA (Ecco Luceio.) A dio.

SCENA TREDICESIMA

POLINIO, SIFACE, MASSANISSA.

POLINIO "Vita de l'alma mia, cor del mio core"?
1055 Barbaro, traditore:
troncherò quegl'accenti. *«Polinio cerca di colpire Siface.»*
MASSANISSA Ferma, che tenti?
SIFACE La mia vita, o Cieli,
Massanissa difende?
POLINIO Ringrazia chi di te cura si prende.

SCENA QUATTORDICESIMA

SIFACE, MASSANISSA.

1060 SIFACE E pur è ver, Signore,
ch'a voi deggio la vita, e a' vostri cenni

m'obliga d'offerirla,
 sotto pena d'ingrato,
 mio dover, vostro merto (e crudo Fato).
 1065 MASSANISSA Oprai qual io dovevo e, fin ch'i rai
 rimirerò nel cielo,
 avrò di tua salvezza e cura e zelo.
 SIFACE (Or che siam soli e ucciderlo potrei,
 tanto a lui m'obligate, o stelle, o dèi!)
 MASSANISSA Che discorri fra te?
 1070 SIFACE Gl'oblighi miei.
 MASSANISSA Odi, de l'opra tua
 in gravissimo affar penso valermi,
 ma pria vuo' che prometti
 e segretezza e fé.
 SIFACE Silenzio e fede
 1075 ad ogni tuo comando
 giuro, per l'alte sfere,
 per la vita che deggio a questo brando.
 MASSANISSA Sappi che quel guerrier che meco vive
 sconosciuto e celato
 è Sofonisba.
 SIFACE (Troppo 'l so, spietato!)
 1080 MASSANISSA Già sai ciò che Scipione
 intorno a lei m'impose.
 Vattene a lei, tutto gli narra, e digli
 che di morte i perigli
 1085 ardito sprezzereò sol per sottrarla
 al vilipendio d'ir cattiva e serva,
 se mi promette amor; ma se proterva
 e crudel si mantiene,
 presto la cingeran vili catene.
 SIFACE (Al ferro di quest'empio
 1090 obligar la mia vita, o crudi Cieli,
 perch'io l'oda e 'l sopporti?)
 MASSANISSA Che pensi?
 SIFACE A' rischi tuoi.
 MASSANISSA Vuo' che l'esorti
 ad ammollir l'asprezza
 del suo cor dispietato.
 1095 SIFACE (E mi convien soffrirlo? oh scelerato!)
 MASSANISSA Da te sol che favelli?
 SIFACE Rifletto a le ragioni
 di persuaderla. (In quali angustie mai,
 1100 infelice, son io? Sdegno, che fai?
 Gratitudine ingrata,
 quanto, oh dio, mi flagelli!).
 MASSANISSA Ancor teco ragioni?
 SIFACE Mi parto ad essequir quanto m'imponi.
 1105 (T'avrei prima svenato,
 ma non può regio cor esser ingrato.) *Tra sé partendo.*
 MASSANISSA Con acutissima
 saetta d'or

1110 quell'alma asprissima
deh pungi, Amor,
onde sen fuggano
e si distruggano
i suoi rigor.

1115 Quel marmo a frangere
deh prendi tu,
già ch'il mio piangere
non giova più,
e d'alma debile
preghiera flebile
non ha virtù.

SCENA QUINDICESIMA

LUCEIO, *poi* ERICLEA.

1120 «LUCEIO» Amante ch'adora
vezzosa beltà
apprenda i sospiri,
che senza martiri
amor non si dà.

1125 Il cor che d'un crine
tra i lacci caddé
s'avvezzi a' lamenti,
che senza tormenti
amore non v'è.

1130 ERICLEA Eurillo, come soffri
la lontananza da le patrie mura?
LUCEIO Nulla ci penso.

 Affetto alcuno adunque
 l'alma non t'incatena,
 ch'in amor lontananza è un'aspra pena.
1135 LUCEIO Pria che mirar di questo cielo i rai
affetti non provai.

 Dunque in Cartago
ERICLEA t'invaghisti?

LUCEIO Un'imgo
vi ritrovai di Ciel.

 Sei corrisposto?
1140 LUCEIO (È troppo curiosità.) Io non osai
di palesarmi ancòra.

ERICLEA Scopri a chi t'inamora
la tua fervida face.

LUCEIO (Consiglio troppo audace.) E se sprezzato
io fossi poi?

1145 ERICLEA Quei rai
che ti splendon ne' lumi
son troppo vaghi. (Ahimè, troppo parlai).
LUCEIO (Cieli, che sento mai!) Non mi lusinga
così dolce menzogna, ed ho ben donde
temer disprezzi ed ire.

1150 ERICLEA Anzi, agl'affetti
 violenta quel volto.
 (Ahi che dissi!)
 LUCEIO (Ahi che ascolto!
 Voglio disingannarmi.
 E che fia mai?) Signora, a palesarmi
 credi che la mia bella offenderei?
 1155 ERICLEA Anzi, a tacer.
 LUCEIO Tu l'adorata sei.
 ERICLEA Vil temerario indegno,
 tant'osi e tanto ardisci?
 LUCEIO (O caro sdegno!)
 ERICLEA Torna in te stesso; pensa
 chi sei tu, chi son io,
 1160 impazzito plebeo.
 LUCEIO (Così desio.)
 ERICLEA Non venirmi più inanti
 con sì enorme ardimento.
 LUCEIO (Così parto contento.) *«Entra»*
 ERICLEA O Destin rio!
 Lo discaccio, lo sprezzo, ed è 'l cor mio.

SCENA SEDICESIMA

CEFFEA, ERICLEA, MESSO.

1165 CEFFEA Signora, uno straniero
 desia recarti un foglio.
 ERICLEA Di' che venga.
 MESSO Signora,
 il genitor del prencipe Luceio
 a te da l'alto Cielo
 1170 felicità desia
 e questo foglio invia.
 ERICLEA A lui pur anco
 sempre arridan le stelle.
Legge in disparte la lettera, poi segue:
 (Che leggo? Dunque in abito di servo
 venne Luceio? E l'altro
 che Luceio si finge è a lui germano?)
 1175 Prendi. Parti, e dirai
 al tuo Signor che grati
 mi fur gl'avvisi. Io poi
 risponderò co' fogli a' fogli suoi.
 1180 CEFFEA Che lettere? che messi
 sono questi?
Parte il messo.
 ERICLEA D'affare
 ch'a te non tocca.
 CEFFEA Un tempo
 sapev'anco i tuoi sogni, adesso tutto
 m'ascondi e, se dimando,

1185 mi tacci d'insolenza.
 Tu m'hai abbandonata a fé; pazienza.
 ERICLEA Va', trova Eurillo e digli
 ch'io lo chiedo.
 CEFFEA Ubbidisco. A fé, veloce
 andrei come baleno,
 1190 se mezo lustro avessi sol di meno. *«Entra.»*
 ERICLEA Ah mentitor Luceio,
 già non errava Amore:
 m'inganni tu, ma non m'inganna il core.

1195 Contenti d'amore
 che l'alme beate,
 a questo mio core
 venite, volate.
 1200 Delizie più vere
 de l'anime liete,
 a farmi godere
 venite, correte.

SCENA DICIASSETTESIMA

SOFONISBA, *poi* SIFACE.

SOFONISBA E come poss'io
 spirar senza te,
 1205 defonto cor mio,
 estinta mia face?
 Caro, caro Siface!
 In doglia infinita
 vivrò senza te,
 1210 sepolta mia vita,
 perduta mia pace.
 Caro, caro Siface!

SIFACE Son qui.
 SOFONISBA Chi t'inviò?
 SIFACE L'estremo affetto –
 SOFONISBA Che?
 SIFACE – di Massanissa.
 SOFONISBA Che pretende?
 SIFACE Svegliar nel freddo core
 1215 cara fiamma d'amore.
 SOFONISBA A ciò t'invia?

*In tutta questa scena Sofonisba,
 sdegnata, a pena guarda Siface,
 onde non lo riconosce.*

Vattene, più non torna, e di' che pria
 ch'ei mi veggia cadere
 potran sul polo vaccillar le sfere.
 1220 SIFACE Ferma, o dio, non partir!
 SOFONISBA Perché?
 SIFACE Perch'io mi moro.

SOFONISBA
 SIFACE
 Che?
 Moro del suo sdegno al furor cieco,
 se tal risposta a le sue brame arredo.
 SOFONISBA
 SIFACE
 Toglimenti dinanzi.
 Irata puoi
 me discacciar, ma l'alma a' piè ti resta.
 1225 SOFONISBA
 SIFACE
 SOFONISBA
 SIFACE
 Che favelli? Sfacciato!
 Di Massanissa l'ambasciata è questa.
 Ammutisci.
 Deh quando
 potrò stringerti al seno,
 mio sol, mio ben, mio core!
 1230 SOFONISBA
 Ah temerario indegno!

Vien Massanissa e sente queste parole.

SCENA DICIOTTESIMA

MASSANISSA, SIFACE, SOFONISBA.

MASSANISSA
 SIFACE
 MASSANISSA
 SOFONISBA
 (Ah traditore!)
 Così dirti m'impose il mio Signore.
 Così è ver, mia speranza.
 Ancora tenti
 la mia regia costanza?
 MASSANISSA
 E dovrò dunque
 compiacerti, gradirti, acciò ch'ingrata
 tu m'aborrisca e neghi
 una picciol favilla a tanti preghi?
 1235 SOFONISBA
 O di fiamma lasciva
 non favellarmi, o a l'Afffrican cattiva
 io stessa andrò.
 SIFACE
 (Così 'l mio cor s'avviva.)
 1240 MASSANISSA
 Sì dispietata sei
 con chi t'adora, o bella,
 mia luce, mio desio?
 O taci, o a' piedi del Roman m'invio.
 Vorrai ch'io mora?
 1245 SOFONISBA
 MASSANISSA
 SOFONISBA
 Vado.
 Ferma.
 Ascolta: o prometti
 non parlarmi d'amor, o parto.
 MASSANISSA
 (Oh dio,
 che deggio far?)
 SOFONISBA
 MASSANISSA
 SOFONISBA
 MASSANISSA
 Tu non rispondi? Addio.
 Odi.
 Lasciami.
 Aspetta
 ch'io m'avvezzi al morir.
 SOFONISBA
 MASSANISSA
 SIFACE
 Più non attendo.
 1250 Prometto sì: t'adorerò tacendo.
 (Pietosissimo Ciel, grazie ti rendo.)

SCENA DICIANNOVESIMA

Piazza con il tempio di Marte.
CATONE, SCIPIONE, *Soldati, Popolo.*

CATONE
1255 Sono ministre de l'eterne menti
quell'aurate facelle
che con perpetui giri
negl'eterni zaffiri
splendon tremole e belle;
e ciò che l'uom benefica od offende
dal voler del Destin tutto dipende.

SCIPIONE
1260 Dunque degl'alti numi
su l'are riverite
ardan lampe infinite,
sfuminsi a l'etra nabatei profumi,
e con divoti essempli
de le spoglie nemiche orninsi i tempii.

SCENA VENTESIMA

SIBILLA, CATONE, SCIPIONE, *Soldati, Popolo.*
Servi che portano le spoglie de' nemici, e tra l'altre due cameli carichi di cose preziose.

1265 SIBILLA Odi, campion Latino,
ciò che per disvelarti
qua mi spinse 'l Destino.

SCIPIONE
1270 Le profetiche voci
sempre 'l mio cor divoto
riverente raccoglie.

SIBILLA
1275 "Poco grate
a Gradivo
fien le spoglie,
se la moglie
non si rende al morto vivo." *La Sibilla sparisce
come un lampo.*

CATONE
SCIPIONE Strani detti.
Ma come, e qual repente
a' nostri rai l'invola
luminoso vapor?

CATONE
1280 Ciò ch'al mortale
par che natura ecceda,
opra de' sommi dèi sempre lo creda.

SCIPIONE
1285 Ma che oracoli oscuri
son questi? "Se la moglie
non si rende al morto vivo"?
Se intende Sofonisba, estinto dunque
non è Siface. O numi,
i dubi voi sciogliete,
che da me sempre ubbidienza avrete.

CORO *di popolo* Ahimè!
*Qui cadono alcuni col precipizio
di certe logge, senza offendersi.*

CATONE
1290 SCIPIONE
Che veggio! Illesi
in sì gran precipizio! O fortunati!
Augurio è questo di benigno Fato.
Dunque del dio guerriero
il gran nume s'invochi,
e qui facciansi intanto
a lui graditi e consueti giochi.

Si portano nel tempio le spoglie, e seguono per ballo li giochi di Marte.

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

Stanze reali. ERICLEA, poi LUCEIO.

1295 ERICLEA
Chi si rende a una bellezza
che non sprezza
i suoi sospiri
ai martiri alfin dia bando.
1300 È pur dolce piacer amar sperando.
Cor che spera di gioire
può soffrire
brevi pene
ch'alfin viene 'l ben volando.
È pur dolce piacer amar sperando.
1305 Ecco a fé 'l finto servo: egli non osa
venir. Eurillo? O teme o che non m'ode.
Eurillo? (Vuo' pagar frode con frode.)
LUCEIO Riverita Signora.
ERICLEA M'ami più?
LUCEIO Non ardisco.
1310 ERICLEA E sì tosto s'oblia ciò che s'adora?
LUCEIO Fulminò 'l vostro Cielo
i miei pensier giganti.
ERICLEA Non cedono sì tosto i veri amanti,
e di metallo acceso
1315 spruzzar di poche stille
di liquefatto gel l'ardor non sturba.
LUCEIO (Che favellar è questo?)
ERICLEA (Egli si turba.)
1320 Troppo timido Eurillo,
ti sgomenti per poco: a' primi assalti
femina mai non cede e, benché vinta,
si mostra pertinace
perché d'esser pregata ognor li piace.
LUCEIO (Che sentimento indegno!)
ERICLEA (A fé ch'egl'arde omai d'ira e di sdegno.)

SCENA SECONDA

ERICLEA, POLINIO, LUCEIO.

1325 ERICLEA (Ma veggio che sen viene
il mentito Luceio.)
POLINIO E quando, o bella,
fiamma di questo core,
vorrai ch'a te mi stringa
dolce Imeneo, come mi stringe Amore?

1330 ERICLEA Sarà (né fia ch'io menta),
giuro al nume volante,
il mio sposo Luceio. (E tu 'l mi' amante.) *A parte a Luceio.*
LUCEIO (Ah impudica!)
POLINIO (Mi sento *Piano a Luceio.*
riempir di dolcezza.)
LUCEIO (Io di tormento.)

1335 ERICLEA Sarà, fino ch'io spiri
l'aure del ciel serene,
Luceio la mia gioia. (E tu 'l mio bene.) *A parte a Luceio.*
LUCEIO (E quando mai trovossi un cor più infido?)
POLINIO (Tutto spiro contenti.) *Piano a Luceio.*

1340 LUCEIO (Tutto avampo di sdegno.)
ERICLEA (Ed io ne rido.)
Parto. Luceio, ascolta:
corrispondi al mi' amor con forme vere,
non con false chimere,
perché, girando il Fato,
chi cerca d'ingannar resta ingannato.

1345

SCENA TERZA

LUCEIO, CEFEEA *non veduta da lui.*

LUCEIO Vanne, Ericlea lasciva!
CEFFEA Ecco 'l mio vago.
LUCEIO Allontànati, fuggi.
CEFFEA E perché mai?
LUCEIO Ti si neghino i rai
de la luce vitale.

1350 CEFEEA E che fec'io di male?
LUCEIO Pur ti stillò sul volto il ciel d'Amore
l'idee più belle.

CEFFEA È vero.
LUCEIO E nel cor non sincero
ti vomitar le furie
il veleno più rio.

1355 CEFEEA Misera, che fec'io?
LUCEIO Più non voglio mirarti,
detestabile mostro –

1360 CEFEEA A' tuoi piedi mi prostro –
LUCEIO – di cui non ebbe peggio –
CEFFEA – e perdono ti chieggiò, –
LUCEIO – o l'Ircania o la Libia, –
CEFFEA – se t'offesi giamai.

LUCEIO – e maledico 'l dì che ti mirai. *«Entra.»*

1365 CEFEEA A tuo dispetto, Amor,
ancora un amator
mi troverò;
né celibe vivrò
così ad ognora.

1370 Vorrei morir, se non sperassi ancora.
Digiuna de' piacer
de l'amoroso arcier
io peno ahimè;
ma la speranza v'è

1375 che mi ristora.
Vorrei morir, se non sperassi ancora.

SCENA QUARTA

ERICLEA, SCIPIONE.

a due (O Amor – *Ciascuno tra sé.*
ERICLEA – soave,
SCIPIONE – fiero,
a due i tuoi dardi pungenti
son ministri –
ERICLEA – di gioie,
SCIPIONE – di tormenti.

1380 *a due* Il tu' impero –
ERICLEA – è dolce,
SCIPIONE – è severo.
a due O Amor –
ERICLEA – soave,
SCIPIONE – fiero.)

SCIPIONE (Ecco la bella.)
ERICLEA (Ecco l'invitto.)
SCIPIONE (Alfine

1385 io son umano, e di feroce belva
il latte non succhiai.
Bella Ericle... Férmati, o cor, che fai?
Ma perché resto? Infin le dure selci
han ne le vene il foco.)

ERICLEA (Parla tra sé.)
SCIPIONE (No, no, s'arresti 'l passo,

1390 ch'a l'alma di Scipione
è troppo vile 'l paragon d'un sasso;
ma pur essergli eguale
è meglio ne l'ardor che ne l'asprezza.)
Adorata Ericlea, la tua bellezza

1395 pur m'abbatte e m'atterra, e trionfato
han due pupille nere un che non puote
vinto restar da le falangi intere.
Or che vorrai? ch'io tragga
ore lunghe, dolenti? o di giocondi?

1400 Parla. Tu non rispondi?
 Forse godrai superba
 ch'ogn'istante di vita
 un singulto mi costi? e ch'ad ognora
 la guancia impallidita
 1405 d'umide stille il cor doglioso inondi?
 Parla. Tu non rispondi?
 ERICLEA Signor, ch'una tua serva, una tua vinta
 e destinata altrui tanto 'l pensiero
 ardita inalzi?
 SCIPIONE Basta. (Ed è pur vero?
 1410 e pur cadesti, o core?)
 Parti, che troppo abbaglia il tuo splendore.
 ERICLEA Mi concedi a Luceio?
 SCIPIONE (Ahi che richiesta!
 ahi che pena! Non posso
 parlarti più senza morir.) Qui torna
 1415 fra brev'ora, e perché ciò ch'io risolve
 ti si scopra e dimostri,
 teco per me favelleran gl'inchiostri. *«Entra.»*
 ERICLEA Ahi quanto mi spaventa
 1420 Fortuna, ognor de l'altrui ben rapace,
 più del vento leggiera e più fugace.

SCENA QUINTA

MASSANISSA, SCIPIONE.

MASSANISSA Duce sublime.
 SCIPIONE E senza Sofonisba
 dinanzi ancor mi vieni?
 MASSANISSA Onde poss'io
 trarne contezza mai?
 SCIPIONE Pensaci e lo saprai.
 1425 MASSANISSA Con le notizie mie già non v'arrivo.
 SCIPIONE Un infido, un lascivo,
 cui fiamma indegna amor nel petto infonde,
 empio, a me la nasconde.
 MASSANISSA (Che ascolto!) Sai chi sia?
 SCIPIONE Tu fingi ancora?
 1430 Prendi, leggi, arrossisci, *Li dà la lettera trovata
 pentiti, affretta d'emendar l'errore, in mano al cadavere.*
 o 'l fio mi pagherai di traditore. *«Entra.»*
Massanissa legge la lettera, poi segue:
 MASSANISSA O me infelice! oh dèi! Come? Siface
 1435 accusa le mie colpe? O d'aspro Fato
 acerbissime tempre:
 chi è in odio del Destin misero è sempre.
 Occhi languidi,
 tutt'in lacrime
 distillatevi,
 1440 sin ch'in pianto 'l cor si stempre.

Chi è in odio del Destin misero è sempre.

SCENA SESTA

SOFONISBA, MASSANISSA.

1445 SOFONISBA Massanissa, tu piangi? E quelle luci,
che di mirar asciutte
i torrenti di sangue ebber per vanto,
or si bagnan di pianto?
Che sospiri? T'affligge
veder ch'io non assento
al tu' amor?

1450 MASSANISSA Non è questo 'l mio tormento.
SOFONISBA E che dunque ti rende
furioso, turbato,
inquieto, agitato? Ha la tua sorte
alcun rimedio?

MASSANISSA Sì.
SOFONISBA Qual è?
MASSANISSA La morte.
SOFONISBA Rimedio da imprudenti e disperati.
1455 Ma dimmi, qual rigor d'astri adirati
contro di te s'è mosso?
MASSANISSA Mi constringe il Destino... (Oh dio, non posso.)
SOFONISBA Che temi? Forse mie
son le sventure che m'ascondi, e pensi
ch'a tacerle si cangi
1460 la sorte rea? Tu piangi?
MASSANISSA Odi, e conosci da qual duolo acerbo
son trafitto e percosso.
Mi constringe il Destino... Oh dio, non posso.
1465 Qui fra poco ritorna: in brevi note
il tutto legerai.
Chi s'opponne al Destin non vince mai.

SCENA SETTIMA

LESBO, CEFEEA.

1470 LESBO Altri scherzi col bambino,
cieco, nudo, alato arcier;
altri tenti 'l suo Destino
seguitand'il dio guerrier.
Io di Bacco son seguace:
nel licor di Lieo sta la mia pace.
1475 V'è chi brama gemme ed ori,
pompe, gradi e dignità,
poi mendico fra i tesori
non ha mai felicità.
Io son ricco allor che bevo:
dal licor di Lieo gloria ricevo.

1480 CEF FEA (Ecco Lesbo da vero.)
 LESBO (Ecco Ceffea.)
 CEF FEA (Or ch'Eurillo mi scaccia,
 vuo' lusingar costui.)
 LESBO (Voglio schernirla.)
 Ove vai sì tremante?
 CEF FEA Apri ben le palpebre:
 non tremo per l'età, ma per la febbre.
 1485 LESBO Chi ti parla d'età?
 CEF FEA So che tu sempre
 mi chiami vecchia ed hai questo diletto
 di burlarmi così.
 LESBO Lo fo per scherzo.
 CEF FEA È ver, ma non mi piace.
 LESBO Or via, facciasi pace; e perch'Amore
 tante saette a questo cor non scocchi,
 1490 CEF FEA Ceffea, fammi un piacer: càvati gl'occhi.
 LESBO Gli occhi? E perché?
 CEF FEA Perché sono sì belli
 che servono di strali al nudo arciero.
 CEF FEA A fé tu dici 'l vero.

Lesbo si copre gl'occhi come se vedesse un gran splendore, poi segue:

1495 LESBO Ahimè! ahimè!
 CEF FEA Che hai?
 LESBO Un lampo m'abbagliò de' tuoi bei rai.
 Addio, non sto più teco,
 che se ti miro assai, divento cieco.
 CEF FEA Così mi beffi? così tristo sei?
 1500 LESBO (Quante vecchie han l'umor com'ha costei.)

CEF FEA Giovinette, se sapeste
 quanti danni
 fanno gl'anni,
 di goder non lasciate;
 1505 che quand'il volto è crespo e 'l crin s'imbianca,
 invano si sospira 'l ben che manca.
 Fin che siam sul verde fiore
 di bellezza,
 ognun prezza,
 1510 ognun cerca 'l nostro amore;
 ma quando giunge poi l'età canuta,
 lo neglige, lo scherne e lo rifiuta.

SCENA OTTAVA

SCIPIONE, poi MASSANISSA.

Scipione, ponendo un foglio sopra un tavolino, dice:

1515 SCIPIONE Resta, foglio tiranno
 che rifiuti 'l mio bene.
 Soffri, soffri, mio cor, sì dure pene. *Partendo.*

*Massanissa, ponendo sopra un altro
tavolino da l'altra parte un vase, alcune
catene ed un foglio, dice a' servi:*

«MASSANISSA»

Lasciate qui, partite.
In sì misera sorte
che mi resta di ben, se non la morte?

Partendo.

SCENA NONA

*ERICLEA esce da alcune stanze dalla parte dove Massanissa
ha posto il vase, le catene ed il foglio. Poi LUCEIO.*

ERICLEA

1520

Non spero godere
chi lascia cadere
ne' lacci d'Amor
l'inavveduto cor.

1525

Che dunque si può far?
O soffrire o non amar.
Un'ora di gioie
distinte da noie
non lascia goder
il faretrato arcier.

1530

Che dunque si può far?
O soffrire o non amar.

1535

Ma quai rimiro, o Cieli,
apparati funesti?
Vase, catene e foglio. Ah forse questi
son di Scipion gl'inchiostri?
"O con queste catene in aspra sorte *Legge.*
stringiti prigioniera,
o con questo velen bevi la morte".

1540

Misera! oh dio, che sento?
Così dunque i tuoi doni, empio Latino,
crudelmente ritogli?

1545

E de la cieca inessorabil diva
imitando i vestiggi,
alletti gl'infelici e poi gl'affliggi?
Quest'è la libertà, questo lo sposo
a cui mi riserbasti? Ah che quei strani
tumulti insidiosi
d'affetto involontario
in alma renitente

1550

erano di tiràn, non di prudente.
Ma che risolvo, sfortunata? Olà!

Viene Luceio con altri paggi d'Ericlea.

LUCEIO

Eccomi a' cenni tuoi.

Ericlea comanda agl'altri dicendo:

ERICLEA

Prendi, tu le catene, e tu 'l veleno.
(Velen? catene? come?)

LUCEIO

ERICLEA

1555

Io prendo questo foglio,
e per saper del suo rigor almeno
l'improvvisa cagione,

inviamci a Scipione.
 LUCEIO Io porterò, Signora,
 e catene e velen.
 ERICLEA No, ché non deve
 1560 oprar da servo chi da me s'adora.
 Così l'ira lo cruccia e lo divora. *Tra sé partendo.*
 LUCEIO Faccian, faccian le stelle
 che quel velen, quei ferri,
 1565 ti sciolgan tormentata
 dal soggiorno de' vivi, alma rubella,
 indegna d'animar spoglia sì bella.

Cieco Amor, tu non farai
 ch'il mio cor s'accenda mai
 a l'ardor di fiamma impura
 1570 di chi lucido ha 'l volto e l'alma oscura.
 Non pensar, o dio bendato,
 di vedermi incatenato
 da bellezza lusinghiera
 ch'abbia candido 'l seno e l'alma nera.

SCENA DECIMA

*SOFONISBA viene da alcune stanze,
 dalla parte dove Scipione ha posto il foglio.*

1575 SOFONISBA Fortuna
 importuna,
 molesta,
 che resta più per te,
 1580 se stelle
 rubelle
 ogni bene han tolto a me?
 Che resta più per te?

Ecco un foglio. Sarà quel che poc'anzi
 Massanissa accennò: temo ch'ei sia
 1585 infausto messaggier di sorte ria.
 "Leggi ciò che, confuso infra i sospiri,
 dirti 'l labbro non osa:
 ti rinunzio a Luceio, a lui ti sposa".
 1590 "Ti rinunzio a Luceio? A lui ti sposa?"
 Releggo e non intendo:
 Luceio non conosco,
 sponsali non attendo. O Massanissa
 impazzito delira o mi nasconde
 1595 di sventura maggiore
 le radici più amare e più profonde.
 Ma incrudelisca pure
 quanto sa contro me; saprò ben io,
 scorrendo le miserie ad una ad una,
 con la costanza mia stancar Fortuna.

SCENA UNDICESIMA

Appartamenti solitari con logge.
CATONE, SCIPIONE.

1600 CATONE Dunque dovea de l’Affrica superba
il domator invitto
al balen di due rai cader trafitto?
E portar le catene
dovean, con rio tenore,
1605 i vinti al piede e ’l trionfante al core?
SCIPIONE Deh non incrudelir il mio dolore.
CATONE Non risanasti, s’anco ’l duol risenti.
SCIPIONE Non han tanto poter brevi momenti.
CATONE Fa la virtù ciò che non fan gl’istanti.
1610 SCIPIONE Il tempo è la virtù contro gl’amanti.
CATONE È tempo a sé medesima alma prudente!
SCIPIONE Questa dunque mi porga il Ciel clemente.
CATONE Ma prudenza in amor spesso è imprudente. *Parte.*

SCIPIONE
1615 Tiranno del cor mio,
le gioie m’involai,
l’istesso mio desio
barbaro mi negai.

SCENA DODICESIMA

LESBO, SCIPIONE, ERICLEA, *Paggi.*

LESBO Signor, brama Ericlea
di bacciarvi le piante.
1620 SCIPIONE Ericlea? Lasso! (ahimè, che vorrà mai?)
Ora che mi privai
del sol di sua bellezza,
come potrò mirarla? Ah mi credei
sicuro dai naufragi, e incontro un scoglio.
1625 Va’, digli ch’io non voglio.
No; ferma, aspetta. Ad ascoltar chi chiede
il mostrar renitenza
ingiustizia sarebbe ed inclemenza.
Farò così: digli che venga.

*Si pone a sedere ponendosi
una mano sopra gl’occhi, poi segue:*

Mentre
1630 ella brama esser meco,
se sordo non convien, mi trovi cieco.
Sommo duce!
ERICLEA Che chiedi?
SCIPIONE Lessi ’l tuo foglio.
ERICLEA Bene.
SCIPIONE E risolvesti
ERICLEA così?
SCIPIONE Come leggeesti.

1635 ERICLEA E qual Destino
 sì nemico mi fu?
 SCIPIONE Deh parti, oh dio, non tormentarmi più.
 ERICLEA Perché tanto spietato?
 SCIPIONE Così mi sforza il Fato.
 ERICLEA Né più sperar si può
 1640 ch'ei si rallenti?
 SCIPIONE No.
 ERICLEA Così crudel sei tu?
 SCIPIONE Deh parti, oh dio, non tormentarmi più.
 ERICLEA Se dunque un cor sì fiero
 tu racchiudi nel seno,
*Ericlea getta le catene a terra
 e va per prender il vase del veleno dicendo:*
 1645 io getto le catene e m'aveleno.
*Scipione si leva la mano
 dagl'occhi e sorge, poi dice:*
 SCIPIONE Che velen? che catene? Olà, che fai?
 ERICLEA Ubbidisco a Scipione.
 SCIPIONE E quando mai
 così t'imposi?
 ERICLEA A queste note il chiedi.
Ericlea li dà il foglio trovato sul tavolino.
 SCIPIONE Che note? Mostra.
 ERICLEA Vedi.
Scipione legge, poi soggiunge:
 1650 SCIPIONE Cieli, che leggo? che rimiro? Questi
 sono di Massanissa
 caratteri ben noti agl'occhi miei.
 ERICLEA (Ei si turbò.)
 SCIPIONE Che stravaganze, oh dèi!
 1655 Non è quest' il mio foglio, e teco forse
 equivocò 'l Destino,
 perché dal suo voler vario lo scorse.
 Vivi libera, o bella,
 t'accheta e spera.
 ERICLEA I cenni tuoi, Signore,
 noti almeno mi rendi.
 1660 SCIPIONE Vanne, e dal Ciel miglior' fortune attendi.
 ERICLEA Parto, Signor. A dio.
 (Intanto del Destin gioco son io.) *«Entra.»*
 SCIPIONE Ma come, e perché mai
 1665 Massanissa comanda ad Ericlea
 o catene o veleno?
 A tant'ardire è giunto
 il superbo, il fellone? Eccolo a punto.

SCENA TREDICESIMA

MASSANISSA, SCIPIONE.

SCIPIONE Chi ti diè, Massanissa,

1670 sopra Ericea l'impero,
 sì che di lei disponi
 leggi di morte o servitù gl'imponi?
 Io?
 MASSANISSA Tu. Negherai?
 SCIPIONE Ad Ericea?
 MASSANISSA Sì, sì.
 SCIPIONE Del cielo i rai
 MASSANISSA

1675 mi s'adombrino or ora,
 se ciò né men sognai.
 SCIPIONE Così tutto mi neghi e mi nascondi?

*Li mostra le catene, il vase;
 li dà il foglio avuto da Ericea, poi segue:*

SCIPIONE Mira, leggi, e rispondi.

Massanissa osserva il foglio, poi dice:

1680 MASSANISSA (Me infelice!) Signor, questi raguagli
 non so donde traesti:
 ad Ericea non scrissi.

SCIPIONE A chi scrivesti?

MASSANISSA A Sofonisba.

SCIPIONE Sofonisba? Dunque
 cerchi sottrarla ancora
 a' miei trionfi e, invece d'ubbidirmi,
 vuoi le glorie rapirmi?

1685 MASSANISSA Anzi, Signor.
 SCIPIONE Non più, perfido, ascolta:
 o con quelle catene
 Sofonisba conduci a me cattiva,
 o pur con giusta sorte
 oggi con quel velen bevi la morte.

SCENA QUATTORDICESIMA

SOFONISBA *con il foglio trovato sopra l'altro tavolino,*
 MASSANISSA, *poi SIFACE.*

1690 «SOFONISBA» Di quest'oscuro foglio, o Massanissa,
 svelami i sentimenti.

Massanissa lo legge, gli lo rende e dice:

MASSANISSA Tu giungi a incrudelir i miei tormenti.
 (Infruttuosi e vani
 sono contro le stelle i miei contrasti.)

1695 SOFONISBA Queste non son mie note, e ciò ti basti.
 M'uccide 'l tuo silenzio, e questi enigmi
 mi son aspre punture.

MASSANISSA L'epilogo son io de le sventure.

1700 SOFONISBA Parla, oh dio, tu m'uccidi!
 MASSANISSA Mi constringe il Destino,
 con furie, sdegni ed ire,
 consignarti a Scipione o pur morire.

SOFONISBA (Perché mi serba il Fato –
 MASSANISSA (In sì fiero dolore, –

- 1705 SOFONISBA – a tanti guai?)
 MASSANISSA – Massanissa, che pensi? e che farai?)
 (Destino più sdegnato –
 «SOFONISBA» (In sì misere pene, –
 MASSANISSA – udissi mai?)
 SOFONISBA – Sofonisba, che pensi? e che farai?)
- 1710 MASSANISSA Non fia mai ver che teco
 io menta, Sofonisba. Odi, nel porto
 giaccion de' Pèni abbandonate e vuote
 le già nemiche prore;
 vanne, e colà t'ascondi.
- 1715 SIFACE (O traditore!)
 MASSANISSA Io, poi che l'ombre avran coperto il cielo,
 teco sarò.
 SIFACE (Prevenirò 'l tu' arrivo.)
a tre Così fia che riserbi –
 SIFACE (Empio lascivo.)
a tre – pronta fugga gradita –
 SIFACE (– a me la moglie.)
 MASSANISSA – a te la libertade, a me la vita.
 SOFONISBA Opportuno consiglio.
 1720 Vado senza dimora. *«Entra.»*
 MASSANISSA Affretta il passo.
 (S'a tant'amor non cede, ha 'l cor di sasso.) *Partendo.*
 SIFACE Seguirò Sofonisba
 e, disvelando gl'artifici miei,
 fuggirò seco. Oh quanto,
 1725 Massanissa, tu devi agl'alti dèi!
- 1730 È pur cara la speranza,
 questa fa ch'il mal s'oblia,
 e del ben che si desia
 radolcisce la tardanza.
 È pur cara la speranza.
 È sì dolce di sembianza
 che, le pene lusingando,
 i martiri va cangiando
 lentamente di sostanza.
 1735 È pur cara la speranza.

SCENA QUINDICESIMA

Porto di mare con le navi abbandonate da' Cartaginesi.
 SOFONISBA *vogando in uno schifo va a nascondersi nelle navi.*

- 1740 SOFONISBA Infelice Regina, a che m'ha scorto
 dispietata Fortuna!
 Mi scherne ed importuna:
 ora che naufragai, mi guida in porto.
 O di barbaro Ciel rigor estremo:
 ridur la sorte mia
 a sventura sì ria

d'aver trono uno schifo e scettro un remo!

SCENA SEDICESIMA

SIFACE, poi SCIPIONE, MASSANISSA, CATONE,
Soldati, Popolo, Capitano di Scipione, incendiatori delle navi.

- 1745 SIFACE
Che miro! Omai lontana
Sofonisba è dal lito! Io già non venni
sì lent'a quest'arene,
ma veloce è 'l Destin ne le mie pene.
Né qui d'intorno, ahi lasso,
veggio alcun lieve pino
- 1750
ch'a lei mi porti. O stelle, a chi d'un regno
fu signor poc'inanti, or manca un legno!
O vicende del mondo!
Ahimè giunge Scipione: io qui m'ascondo.
Come rapide ha l'ali
- 1755 CATONE
la dea loquace: a pena uscito è 'l grido
che fai arder le navi,
che di plebe veloce è pieno il lido.
- Qui viene Massanissa.*
- 1760 SCIPIONE
Ernesto, quegl'abeti,
come resta prefisso
ne la seguita pace,
fa' che distrugga or or fiamma vorace.
(Che sento ahimè!)
SIFACE (Ch'ascolti mai, Siface!)
MASSANISSA (E soffrirò che Sofonisba pèra?)
SIFACE (La mia speme arderà fiamma severa?)
- 1765 *Capitano di Scipione*
Ardete,
struggete
de' nemici trionfati
i legni debellati, e non rimanga
alcun pino, alcun abete.
- 1770 *CORO di popolo*
Ardete, struggete.
- MASSANISSA (O Ciel severo!)
SIFACE (O dèi, sì crudi sete?)
- 1775 SCIPIONE
Torni – se 'l soffrirà l'Affrica doma –
di nuovo i boschi a impoverir di pini
temeraria bipenne
per cangiarli 'n antenne,
or che vedrà quel numero di lini,
cui per gonfiar pareva stancarsi 'l vento,
poca cenere fatti in un momento.
- Parte.*
- 1780 MASSANISSA (Che fo? Lasso!)
SIFACE (Che tardo?)
MASSANISSA (Aita non li porgo?)
SIFACE (Anch'io non m'ardo?)
MASSANISSA (Sofonisba, m'attendi.)
- Massanissa va veloce verso il porto.*

SIFACE

(Non pavento de l'acque o degl'incendi.)

Siface si getta nel porto e va nuotando verso le navi.

SCENA DICIASSETTESIMA

Sala regia.

ERICLEA, poi LUCEIO, POLINIO.

1785	ERICLEA	Stelle indeterminate, incerto Fato, che sarà mai di me, se d'essermi benigno o dispietato risoluto il Destino ancor non è? Che sarà mai di me?	
1790		E qual felicità, dubbia Fortuna, sperar poss'io da te, se pietosa ad un tempo ed importuna il crin mi mostri e rivolgi 'l piè? Che sarà mai di me?	
1795	POLINIO LUCEIO ERICLEA	Ecco 'l mio dolce ardore. (Ecco l'infida.) (È qui l'ingannatore: vuo' tormentarlo.) È tempo, o Prence, omai che d'Imeneo per noi splendan le faci, e ch'io m'annodi e stringa con la destra a Luceio. (E a te coi baci.) (O sorte amica!)	<i>A parte a Luceio.</i>
1800	POLINIO LUCEIO ERICLEA	(O perfida, impudica!) Per viver lieta a pieno bramo sol che m'accolga nel cor Luceio. (E tu, mio ben, nel seno.) (O Fortuna beata!)	<i>A parte a Luceio.</i>
1805	POLINIO LUCEIO ERICLEA	(O scelerata!) Ma che più tardo! Di Luceio omai esser sposa desio. (Ma sarai sempre tu l'idolo mio.) (Più tacer non poss'io.)	<i>A parte a Luceio. A parte. Poi si fa nel mezzo e dice:</i>
1810		Luceio aborre alma contaminata da vili affetti. Or ti sia noto, o Prence, ch'invaghita di me baci ed amplessi mi promette furtiva quest'impura lasciva; e a un tempo stesso, soggetta a la viltà del nume ignudo, cerca te per consorte e me per drudo. Che sento!	<i>«A Polinio.»</i>
1815	POLINIO ERICLEA LUCEIO	(O bene a fé.) Così favelli? Sì. Forse negherai i vezzi ch'esprimesti e ch'io sdegnai? Così dunque, con sensi abbominosi, concerti gl'adultèri e poi ti sposi?	
1820	ERICLEA	Tu deliri.	

LUCEIO Deliro? A chi destini
 le tue nozze?
 ERICLEA A Luceio.
 LUCEIO E i baci?
 ERICLEA A te.
 LUCEIO E son deliri i miei?

1825

ERICLEA Se questo foglio mentitor non è.
 LUCEIO (Che leggo? le mie frodi
 il genitor svelò?) M'avveggiò, o bella,
 che, variando il Fato,
 chi cerca d'ingannar resta ingannato.

*Ericlea dà a Luceio la lettera
scrittali dal di lui padre, e dice:*

*Luceio legge la lettera, poi dice:
(A parte.)*

SCENA DICIOTTESIMA

SCIPIONE, ERICLEA, POLINIO, LUCEIO.

1830

SCIPIONE Veggio, Ericlea, che risoluto Cielo
 mi sforza ad adorarti.
 Invan m'opposi, invan ostai finora.
 Porgi dunque la destra a chi t'adora.
 POLINIO (Me sfortunato!)
 ERICLEA A voli sì sublimi
 non m'arrischio, Signore.

1835

SCIPIONE Ti presterà le penne alato Amore.
 ERICLEA Altrui son destinata.
 SCIPIONE E a me soggetta.
 Potrei stringerti al piè dure ritorte,
 e far non ti potrò, d'amor ripieno,
 dolce catena con le braccia al seno?
 ERICLEA Già son sposa.

1840

SCIPIONE Che sposa? Il mio dissenso
 rompe ogni nodo.
 ERICLEA L'Affricano eroe
 violenze non usa.

1845

SCIPIONE Ma non dee soffertir chi lo ricusa.
 ERICLEA Deh se pur mi lasciasti
 la libertà del piè, con nobil palma
 lasciami ancor la libertà de l'alma.
 SCIPIONE Son forse i miei sponsali
 di degrado al tuo merto?

1850

ERICLEA Anzi, ineguali
 a la bassezza mia.
 SCIPIONE Perché, imprudente,
 in pregiudizio tuo
 dunque altrui mi posponi?
 ERICLEA Vuol prepotenza d'astri,
 fatalità d'amor, ch'altrui mi doni.
 SCIPIONE Sai che de l'armi nostre
 preda tu fosti?

ERICLEA Il so.
 SCIPIONE Sai tu ch'al vinto
 1855 il vincitor dà legge?
 ERICLEA È vero.
 SCIPIONE Adunque
 come di te disponi?
 ERICLEA Il tuo consenso
 d'ottener io supposi.
 SCIPIONE E s'io nol presto?
 ERICLEA Farò ricorso ai preghi.
 SCIPIONE E s'io resisto?
 ERICLEA Accuserò 'l Destino
 1860 di crudeltate.
 SCIPIONE E me?
 ERICLEA Di troppo amante.
 SCIPIONE S'io non cangio pensiero?
 ERICLEA Invan dissento.
 SCIPIONE Dunque sei vinta.
 ERICLEA Vinta.
 SCIPIONE Ed io contento.
 Prendi a tua voglia.

SCENA DICIANNOVESIMA

SIFACE, MASSANISSA, CATONE, SCIPIONE,
 ERICLEA, POLINIO, LUCEIO.

*Siface viene inseguendo Massanissa
 il qual cade, e Siface gli va sopra
 con il ferro, e dice:*

SIFACE Invano
 1865 tenti la fuga, infido!
 CATONE Ferma.
 SCIPIONE Olà, tant'ardir?
 SIFACE L'empio mi renda *«A Scipione.»*
 ragion di Sofonisba, o ch'io l'uccido.
 SCIPIONE Chi sei?
 SIFACE Io son Siface.
 MASSANISSA O me infelice!
 SCIPIONE E come?
 SIFACE Fu un inganno
 1870 il cadavere esposto: io, sostenuto
 da l'aure accumulate in gonfio lino,
 da la torre discesi. Or tu, lascivo,
 perfido seduttor de l'altrui mogli,
 di', dov'è Sofonisba,
 ch'a fuggir inducesti entro le navi
 1875 da' Pèni abbandonate? Allor ch'accese
 furo da fiamme ubbidienti, a nuoto
 in su' aiuto ricorsi,
 ma invan, ch'ella non v'era.
 MASSANISSA Anch'io v'accorsi,

		più d'allor ch'il vincesti, or che mel rendi.	
1920	SCIPIONE	Roma aspetta ch'i' adorni di Regi incatenati il mio trionfo, ma vedrà 'l Campidoglio trofeo di più virtute e meno orgoglio.	
	SOFONISBA	Me vedrà prigioniera, se per farmi cattiva con novità di cortesia ripiena mi dà la libertà per mia catena.	
1925	SCIPIONE	E tu vanne, infedel, e 'n breve attendi de le perfidie tue pena severa.	<i>Vien condotto via Massanissa.</i>
	MASSANISSA	Vengan per miei flagelli le ceraste d'Aletto e di Megera.	
1930	SIFACE	Alfin di Massanissa i vani ardori mi preservar la moglie e fur le vie che m'han scorto felice a' tuoi favori. Lascia, lascia ch'ei viva e da la tua clemenza abbia 'l perdono.	
1935	SCIPIONE	Se così tu gradisci, io te lo dono.	<i>Scipione si rivolta a Polinio creduto Luceio, e segue:</i>
		E già che questo die fortunato si scopre agl'imenei, Prencipe, ad Ericlea porgi la destra.	
	POLINIO	Ubbidente.	
	LUCEIO	Piano:	<i>Luceio si fa inanzi.</i>
1940		Signor, io son Luceio, e a me germano Polinio è questi.	
	ERICLEA	È vero.	
	LUCEIO	Con tal industria volli scoprir quai sian de l'alma sua le tempre, indi assentir a un nodo ch'in un punto si stringe e dura sempre.	
1945	SCIPIONE	Dunque sia tua.	
	POLINIO	Ben sfortunato fui, s'il Sol che m'abbagliò riscalda altrui.	
	CEFFEA	(Ceffea, Ceffea, che miri? Erano a fé ben spesi i miei sospiri.)	
1950	SCIPIONE	Stringete omai le destre, e veggia il mondo ch'è trofeo glorioso una provincia doma, un re depresso, ma vittoria maggior vincer sé stesso.	
1955	ERICLEA	O voi, che portate de l'amoroso ardor acceso il cor, sperate pur, sperate, che non sono d'amor lunghe le noie:	
1960	CORO	ha principio di duol e fin di gioie. Che non sono d'amor	

lunghe le noie,
ha principio *ecc.*

IN VENETIA, M. DC. LXIV.

Per il Curti, & il Nicolini.

NICOLÒ MINATO
Mutio Scevola
(Venezia, Teatro S. Salvatore, 1665)

MUTIO | SCEVOLA. | DRAMA PER MUSICA | Nel Teatro à S. Salvatore, | L'anno 1665. | ALL'ILL.^{mo} ET ECC.^{mo} SIG.^{re} | FILIPPO GIULIANO | MAZARINI MANCINI | DUCA DI NIVERS, E DONZIOIS | Pari di Francia, Cavaliere Cōmen- | datore de gl'Ordini del Re Chri- | stianissimo, Luogotenēte de' Gran | Moschettieri del Re, Governa- | tore, e Luogotenente per S. M. | de' sudetti Paesi. Governa- | tor della Rocella, Bruage, | Isola dei Re, e Paese | d'Aulnis, &c. | IN VENETIA, MDCLXV. | Per il Giuliani. | Con Licenza de' Superiori, e Privileg.

Illustrissimo, ed eccellentissimo Signore.

Come la linea sorta dalla picciolezza d'un punto si stende fino all'ampiezza più vasta della circonferenza, così dal centro della mia divozione s'inalzano alla Sfera sublime del merito di V. E. le linee di questi fogli, con un ossequio ch'ha l'anima per origine e l'immortalità per confine. Tenterei d'abbozzar con penna riverente qualche tratto delle glorie di V. E., ma non a tutti è lecito effigiar gl'Alessandri e, se non tornan gl'Omeri, non v'è chi possa tesser encomi a un nuovo Achille. Non si possono ridire gli splendori di V. E. sotto le misure del tempo, e per raccontarle sarebbe necessario ch'immobilito Saturno si prolungasse l'eternità, come altra volta il Sole per render un giorno più lungo s'arrestò ne le Sfere. Gradisca perciò l'E. V. l'ossequio di questi fogli e, se nel publicarlo ho convenuto lasciarmi prevenire, non mi lascio eccedere; e qui troverà l'E. V. le qualità del vero fine, che suol essere primo nell'intenzione ed ultimo nell'esecuzione. Si contenti dunque, con l'accoglierli benignamente, felicitare la mia fortuna, che si fa gloriosa nel costituirmi in eterno

Di Vostra Eccellenza

Um. Div. e Riverentiss. Servo

Nicolò Minato.

Di Venezia li 26. Gennaro 1665.

LETTORE

Eccoti un altro aborto della mia penna, obligata agl'aggradimenti che de' suoi tratti sempre mostrasti. Professo di scrivere per debito contratto con la tua cortesia. Oltre il *Xerse*, l'*Artemisia* e l'*Antioco*, lo *Scipione* compatisti, e cumulasti d'applausi l'ossequio con che, per tua compiacenza, spargo gl'inchiostri. Ricevi ora *Muzio Scevola*, che tanto più merita compatimento quanto che egli tutto fece per servire a la patria, ed io tutto faccio per servire al tuo piacere. Non mi privare della tua benignità e, se vedi errori, emendali, e compatiscili, mentre io, involto in molt'altre occupazioni, ho fatica ad aver tempo di scrivere, nonché di emendare. Trovarai qualche sentimento di gentilità, ma ricordati che parlano persone figurate in tempo in che non era comparso pur anco il lume della vera Fede. E se trovassi in qualche altro luoco alcun senso che risenta del catolico in bocca di un gentile, rifletti che, sì come anco i gentili confessarono la Prima Causa, ch'è Dio, così tutti gl'attributi della Divinità potevano dalli medesimi esser e concepiti ed espressi. Compatisci, e vivi felice.

ARGOMENTO

Di quello che si ha dall'istoria.

Tarquinio Superbo, per la sua tirannide, e per avere il di lui figliolo violata Lucrezia, privo dalla corona di Roma, ricorse al favore di Laerte Porsenna re degli Etrusci. Questo mosse guerra a' Romani per rimetere i Tarquini nel regno: prese il Ianicolo e, data una rotta alle genti latine, si rivoltò con l'essercito per passar il Tevere sopra il ponte Sublicio, che quella parte detta Transtevere dall'altre parti di Roma divideva. Orazio, detto Cocle perché aveva perduto un occhio nella guerra, si oppose sul ponte a' Toscani; e tanto sostenne, solo, l'impeto loro, quanto bastò a' Romani per tagliar il ponte, onde non

potessero passar i nemici. Veduto Orazio il ponte bastevolmente tagliato, si getto nell'acqua e passò a nuoto a' suoi, salvo dalla quantità dell'armi che gl'erano da' nemici lanciate. Muzio Scevola poi si portò in abito toscano tra i nemici per uccider Porsenna ma, per errore, uccise uno che gli stava a lato. Fatto prigioniero, Muzio pose spontaneamente la destra nel fuoco dinanti Porsenna, dicendoli che ben meritava tal pena per aver commesso l'errore d'uccider altri invece di Porsenna; poi li soggiunse che egli era il primo del numero di trecento giovani romani che avevano risolto ad uno ad uno tentar la di lui morte. Porsenna, mosso, o per timore, o per la generosità di Muzio, levò l'assedio, licenziò Tarquinio e fece pace co' Romani. Mentre si trattava la pace furono dati ostaggi vicendevolmente. Li Romani diedero dieci giovani e dieci dongelle romane, tra le quali Valeria, figliola di Valerio Publicola, allora console di Roma. Questa, parendogli debolezza d'animo lo stare così vilmente nelle mani de' nemici, persuase le compagne alla fuga e, passando il Tevere a nuoto a cavallo, si ridusse in libertà. Valerio Publicola, per non mancar di fede a Porsenna, gli rimandò la figlia con l'altre dongelle, e Porsenna l'accolse con segni d'onore, ed a Valeria, come principale della fuga, donò un bellissimo cavallo, onde in Roma poi fu a lei eretta una statua a cavallo, benché altri dicano quella essere stata Clelia, e non Valeria.

Di quello che si finge.

Sopra questi fatti, per intrecciar il drama ed adornarlo d'invenzioni, si fingono li seguenti verisimili.

Che Valeria non fosse data per ostaggio ne' trattati di pace, ma che venga fatta prigioniera dall'armi toscane nella presa del Ianicolo, e che di lei s'inamori Porsenna, ma che ella come ad un nemico della sua patria neghi corrispondenza, ed anco per essere amante di Muzio Scevola.

Che nell'istesso tempo fosse fatta prigioniera Elisa, altra giovine romana, moglie d'Orazio Cocle, con una sua picciola figliola, e che un capitano di Porsenna, a cui era toccata nella divisione delle prede, invaghito di lei, perché ella gli negasse d'acconsentir alle sue brame, la maltratti e tiranneggi.

Che Muzio Scevola, che andò tra i Toscani per uccider il re, come nemico della patria v'andasse anco stimolato dall'amore di Valeria, di cui era innamorato.

Che, dopo il combattimento sul ponte Sublucio, anco Orazio incognito passasse tra i Toscani per causa d'Elisa, sua moglie, fatta prigioniera.

Da queste supposizioni seguono gli accidenti che formano il drama a cui porge il nome MUZIO SCEVOLA.

INTERVENIENTI

MUZIO SCEVOLA.

ORAZIO COCLE.

LAERTE PORSENNIA

re dell'Etruria.

PUBLICOLA

console de' romani.

MELVIO

romano.

TARQUINIO SUPERBO

re scacciato da Roma.

VALERIA

figliola di Publicola.

ELISA

moglie d'Orazio Cocle.

VITELLIA

fanciulla, loro figliola.

ISMENO

capitano di Porsenna.

CLODIO

cavallieri romani.

FLORO

}
}

PORFIRIA

vecchia nodrice di Valeria.

MILO

servo d'Orazio e d'Elisa.

PUBLIO

un capitano di Porsenna, che vien ucciso da Muzio.

La STATUA DI GIANO.

Due VESTALI.

PALLADE } in machina.
VENERE }
Cavallieri, Soldati e Paggi di Porsenna.
Paggi di Muzio Scevola.
Soldati e Paggi di Publicola.
Soldati di Tarquinio.
Soldati d'Ismeno.
Damigelle di Valeria.
Paggi d'Orazio.
Paggi di Clodio e di Varo.
Servi.
Schiavi.

SCENE

NEL PRIMO ATTO

- 1 *Tevere con il ponte Sublicio.*
- 2 *Foro romano.*
- 3 *Luoco nel Transtevere dove i Toscani fanno piazza d'arme, con padiglioni.*
- 4 *Tempio di Giano in Roma.*

NEL SECONDO ATTO

- 5 *Giardino nel Transtevere.*
- 6 *Sala con trono nel detto loco.*
- 7 *Luoco solitario che corrisponde sul Tevere.*
- 8 *Campidoglio col tempio della dea Vesta in Roma.*

NEL TERZO ATTO

- 9 *Stanze in un palaggio nel Transtevere.*
- 10 *Quartieri di soldati in detto loco.*
- 11 *Logge deliziose con stanze, in detto loco.*
- 12 *Sala reggia in Roma.*

La scena si figura parte in Roma, parte nel Transtevere preso da' Toscani.

MACHINE

2 figure armate che combattono sopra una nube di fuoco.
Pallade sopra una nube che s'aggrandisce ed occupa buona parte della scena.
Venere sopra un'altra nube.
6 amorini che ballano in aria, poi volano via.

BALLI

- 1 Di otto statue che, mosse da spiriti, partono dal sito dove circondavano la statua di Iano per ornamento; e doppo il ballo ritornano al loro luoco.
- 2 Di otto seguaci di Pallade, che escono da una nube, e di sei amorini in aria.

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

Tevere con il ponte Sublicio.

MELVIO, ORAZIO COCLE *sul ponte combattendo.* PUBLICOLA, *essercito di Romani, e guastatori che tagliano il ponte da una parte.* PORSENNIA, TARQUINIO SUPERBO *ed esercito di Toscani dall'altra.*

CORO
5 Si rompa, si franga,
reciso dall'onda
a l'oste ch'innonda
il varco rimanga.
Si rompa, si franga.

ORAZIO
10 Così allor, ch'è di giusti
preservator il Fato,
contrasta un ferro solo a un regno armato.

PORSENNIA
10 Anzi, quindi preveggo
le romane cadute, e sarà questo
luminoso fulgore
d'una spada latina
sforzo di face al suo morir vicina.

PUBLICOLA
15 Sarà luce di lampo
ch'il fulgore precede.

TARQUINIO
E questo poi
sol le cime dei boschi e i monti fere.

PUBLICOLA
CORO
Così 'l valor latin, le teste altere.
Tornate addietro, o vilipese schiere.

Qui sarà tagliato il ponte.

*Orazio si getta nel fiume
e va a nuoto tra i suoi.*

SCENA SECONDA

Foro romano.

CLODIO, FLORO.

CLODIO
20 Quando il mondo in giro accolse
chi dal niente lo formò,
fors'a noi dettar risolse
che già mai fermar si può.

FLORO
25 Come in sferica figura
permanenza non si dà,
così un punto è la misura
di mortal felicità.

CLODIO
30 Già più angusti di Roma
i confini son resi. Etrusca preda
il Ianicolo è fatto e 'l Tebro stesso
già già par che paventi
ceppi di ferro ai fuggitivi argenti.

FLORO
Stringe nodo servile
del console la figlia.

CLODIO
(Il mio tesoro.)

Preciosissima spoglia.

35 FLORO (Il bel, ch'adoro.)
CLODIO E forse 'l vago labbro
tenta di profanar con sozzi baci
il predator lascivo.

FLORO (Ed io di duol non moro!)
CLODIO (Ed io pur vivo!)
FLORO
40 Così mesce e confonde
sempre volubil sorte
gioie un dì, l'altro pene, e 'l terzo morte.

SCENA TERZA

MELVIO, PUBLICOLA, ORAZIO, *Coro di soldati*,
CLODIO, FLORO, *Popolo*.

ORAZIO
45 Allora e trofei
a te si denno alzar,
ch'il nume tutelar
di Roma sei.

CORO Allora e trofei.
ORAZIO Infausto trofeo,
vittoria infelice,
50 se perder mi tocca,
qual miser' Orfeo,
la cara Euridice.
Infausto trofeo,
vittoria infelice!

55 Io de' patri Penati
la libertà diffendo, e Ciel maligno,
rubbandomi la moglie,
con empio guiderdon l'alma mi toglie.

PUBLICOLA
60 S'a te l'impeto ostile
rapisce la consorte, a me pur anco
la dolce prole invola.

ORAZIO
Con le perdite mie le tue consola.
Sangue che stilli da l'altrui ferite
le mie non disacerba.

PUBLICOLA
65 Quella sventura è men de l'altre acerba
che per la patria viene, e ingiurioso
quel destin non si rende
che circonda di gloria allor ch'offende.

SCENA QUARTA

MUZIO SCEVOLA, PUBLICOLA, ORAZIO,
CLODIO, FLORO.

MUZIO SCEVOLA
70 Signor, o fia del Fato
ch'al mio fine mi trae feroce impulso,
o d'amico Destino
che mi scorge ai trofei forza soave,

m'arde 'l seno un desire
 o d'uccider Porsenna o di morire.
 75 PUBLICOLA Generoso desio,
 ma di tentar l'impresa
 con qual mezo presumi?
 MUZIO SCEVOLA Con il favor de' numi.
 ORAZIO Stimolati da l'opre
 80 MUZIO SCEVOLA si movono gli dèi. Tu che farai?
 Nulla determinai.
 Farò ciò che potranno
 dettar a un cor guerrier forza od inganno.
 PUBLICOLA Ardua, Muzio, è l'impresa.
 MUZIO SCEVOLA Facile ogn'opra a un risoluto è resa.
 85 PUBLICOLA Il troppo ardir sovente
 concepisce speranze insussistenti,
 ma partorisce alfine
 aborti di cadute e di rovine.
 90 MUZIO SCEVOLA Passerò tra i nemici
 armato ad uso loro.
 (E vedrò, se non altro, il Sol ch'adoro.)
 Mi sarà forse amico
 il Cielo, e quand'ancor cader dovessi,
 95 avrò tolto a l'oblio
 con eroico ardimento il nome mio.
 ORAZIO Muzio, un desio conforme al tuo nel core
 m'hai svegliato e riscosso.
 Ed io restar non deggio.
 CLODIO Ed io non posso.
 FLORO
 ORAZIO Me chiaman sovra ogn'altro
 100 là dai nodi servili
 e la consorte e l'innocente prole.
 (E me 'l mio ben cattivo.)
 CLODIO (E me 'l mio Sole.)
 FLORO
 PUBLICOLA E lasciar vacillante
 la patria non vi pesa?
 105 MUZIO SCEVOLA È un custodirla il prevenir l'offesa.
 PUBLICOLA Ma 'l provarla è rischio.
 ORAZIO E l'aspettarla
 è una viltà che nuoce.
 Ma 'l periglio?
 PUBLICOLA Nol teme un cor feroce.
 CLODIO
 PUBLICOLA La speme è incerta.
 FLORO E nobile il desire.
 110 PUBLICOLA Ma s'avverso è 'l destin?
 MUZIO SCEVOLA Gloria è 'l morire.
 PUBLICOLA Arridano le Stelle al vostro ardire.

SCENA QUINTA

*Luoco nel Trastevere, dove li Toscani
 fanno piazza d'armi, con padiglioni.*
 ELISA, VITELLIA, Guardie, ISMENO.

ELISA
 115 Amara servitù,
 ch'allontanar mi fai
 da chi mia gioia fu.
 Amara servitù!
 Soave libertà,
 quando ritornerai
 a consolarmi più?
 Amara servitù!
 120 Ed è pur vero, o Stelle,
 ch'è mio solo conforto
 aver meco nel mal la dolce prole!
 Così de le sue pene,
 125 fatta per troppo amor empia e crudele,
 son costretta a gioire
 e numerar per gioia anco 'l martire.
 ISMENO
 Olà, da l'altre prede
 perché t'allontanasti?
 Vieni, che tosto al re che t'avvicina
 130 dovrò condurti.
 ELISA
 Oh dèi!
 La libertà del duolo anco perdei.

SCENA SESTA

PORSENNA, TARQUINIO.

a due
 TARQUINIO
 135 Fortuna –
 – ostinata
 si vince sprezzando.
 PORSENNA
 – sdegnata
 si placa pregando,
 e spesso lusingata il crin ci stende.
 TARQUINIO
 Ma chi adopra l'ardire anco lo prende.
 PORSENNA
 Non volle ai nostri sforzi
 assentir il Destino.
 TARQUINIO
 140 Egli si rise
 de l'insania d'un solo, ed ebbe a sdegno
 macchiar col di lui sangue i nostri acciari.
 PORSENNA
 Ma non per tanto avari
 ci furo i numi. Roma
 a sé stessa decresce
 145 per tornarti soggetta.
 TARQUINIO
 Io, de lo scettro
 toltom'ingiustamente ornar la destra
 giustamente ritento,
 e 'l Ciel, che mi girò torbidi nemi,
 par che mi torni a riguardar sereno.
 150 PORSENNA
 Ecco, sen viene con le spoglie Ismeno.

SCENA SETTIMA

VALERIA, ELISA, VITELLIA, ISMENO,
Coro di Schiavi e di Servi, che portano molte spoglie.

- VALERIA Né fastosa allor che ride –
ELISA Né dolente allor che freme –
a due – varia Sorte mi vedrà.
ELISA Né superba, se m'arride –
155 VALERIA Né avvilita, se mi preme –
a due – il Destin mi troverà.
- ISMENO
Del Trastevere omai
piegan, Signor, le trionfate turbe
160 l'ostinate cervici al nostro giogo.
E mentre vincitrice
il Ianicolo aprico Etruria doma
i sette colli suoi non trova Roma.
Varie, molte, pompose
165 furo le nostre prede.
Di fulgido metallo
masse doviziose, ostri di Tiro,
adamanti, rubini e lunghe fila
di ruggiade indurate
170 ne le conche eritree qui troverai.
Ma queste che rimiri
bellezze preziose,
animati tesori,
son d'ogn'altro tesor gioie migliori.
175 PORSENNA (Abbagliato son io da quei splendori.) *«Vede Valeria ed Elisa.»*
De l'esser vostro, o belle,
le notizie scoprite.
VALERIA Siam romane.
PORSENNA Seguite,
se non v'è grave, 'l favellar.
VALERIA Che giova
180 ridir le sorti andate?
PORSENNA Di placar stelle irate
ha talvolta virtute.
VALERIA Non son più mie le qualità perdute.
TARQUINIO Se resistono ai preghi, ubbidienti
dai tormenti sian rese.
185 VALERIA Tiranno discortese, a guerra ingiusta
aver indotto un re poco ti fora,
s'a l'empietà non l'invitassi ancora.
PORSENNA (Che amabile fierrezza!)
190 ELISA E perché l'alterezza, *«A Valeria.»*
ch'odioso lo rende a Roma, ai Cieli,
più rinfacciar gli possa,
lascia ch'io gli riveli
195 l'esser nostro, Valeria. Ella è Valeria, *«A Porsenna.»*
«Mostra Vitellia.»
del console figlia. E di colui
che sul ponte Sublicio,
solo, contese al furor vostro il varco,
quest'è prole, io son moglie.

ISMENO
 ELISA
 200 Preggiatissime spoglie!
 No, no, non tornerai
 a violar la libertà latina
 con tiranna insolenza.

TARQUINIO
 PORSENNA
 205 Donisi al vostro duol questa licenza.
 De la vostra sventura
 san gli dèi se mi duol, ma se di Marte
 così voglion le leggi,
 che far poss'io? Valeria
 meco rimanga, Ismeno
 l'altre ritenga; e da Tarquinio poi,
 conforme a' suoi voleri,
 210 sian divise le spoglie a' miei guerrieri.
 Grazie ti rendo.

ISMENO
 TARQUINIO
 ELISA
 Andiamo. *«Entrano Ismeno e Tarquinio.»*
 Empio, superbo,
 Giove ti pagherà l'insidie ingiuste
 con infocati teli.

VALERIA
 Crudel, crudel, ti puniranno i Cieli.

SCENA OTTAVA

PORSENNA, VALERIA.

215 PORSENNA
 Valeria, io non pretendo
 con rigorose leggi
 di servitù noiosa
 oscurar il fulgor de' meriti tuoi.

VALERIA
 220 Siami pur qual tu vuoi.
 Ponmi o in reggia superba, o mi condanna
 a bosco ombroso o pur a colle aprico:
 esser peggio non puoi che mio nemico.

PORSENNA
 Dunque con alma indifferente accetti
 e gli scherni e i favori?

VALERIA
 225 E che poss'io
 dar legge al Destin mio?
 Sta in mia man la tua sorte.

PORSENNA
 VALERIA
 PORSENNA
 VALERIA
 E che mi giova?
 Puoi placarla co' preghi.

PORSENNA
 VALERIA
 230 Anima vile
 a un nemico si pieghi.
 E se crudele
 teco sarò?
 D'alpestre cor, di fiero,
 d'anima di macigno il biasmo avrai.

PORSENNA
 VALERIA
 PORSENNA
 235 Fanno i favor dimenticar l'offese.
 E, l'offese obliate,
 può concepirsi Amor?
 VALERIA
 PORSENNA
 No, tra nemici.
 Dunque de l'ire ultrici

VALERIA
mai non cessa la fiamma? e nobil petto
mai non lascia i rigori?
Sì, ma sì tosto non principia amori.

SCENA NONA

PORFIRIA, VALERIA, PORSENNNA, *«Soldati»*.

240 PORFIRIA
A Porfiria vecchiarella,
che fu bella,
or soggiace degl'anni a l'aspra pena,
Signor, deh fate dar una catena.

245 PORSENNNA
Chi sei tu, che ricerchi
ciò cui ciascun contrasta?
La catena del tempo a te non basta?

PORFIRIA
A Valeria bambina
diedi le poppe, e sì teneramente
l'amo che dal seguir ogni sua sorte
sol mi disgiungerà falce di Morte.

250 PORSENNNA
I sensi di costei
grati, o bella, ti sono? *«A Valeria.»*
Nol nego.

VALERIA
PORSENNNA
VALERIA
255 PORSENNNA
A te la dono.
Più tosto di' che ciò ch'è mio mi rendi.
(Oh ch'implacabil alma!) Olà, sia scorta *«Ai soldati.»*
a la reggia Valeria. A' cenni tuoi
servi e donzelle avrai.
Non li chiedo.

VALERIA
PORSENNNA
Vivrai
sciolta da' ferri.

260 VALERIA
O rigido o soave
il voler del Destin, niente m'è grave.
PORSENNNA
(Oh che rigido cor!) Addio. Rifletti
ch'in un'alma cortese
fanno i favor dimenticar l'offese.
(Di che altera bellezza Amor m'accese!) *«Entra.»*

265 PORFIRIA
S'io non erro, Porsenna
per te languisce. Amore
frangerà l'ire sue.

VALERIA
Porfiria, ho core
ad ogni duol bastante:
nol chiedo amico e non lo voglio amante.

270
Volga rapida e leggiera
la Fortuna più incostante
la volubile sua sfera;
quanto sa mi turbi e mova,
ch'a scuoter il mio cor niente li giova.

275
Tolga rigida e fugace
il crin d'oro a la mia mano
calva dea cieca e rapace;
più che tenta d'abassarmi,

con magnanimo cor saprò inalzarmi.

SCENA DECIMA

CLODIO, FLORO, VALERIA, PORFIRIA.

280 CLODIO, FLORO Valeria!
FLORO Clodio amico!
CLODIO Amico Floro!
FLORO Veggio, o bella, i tuoi nodi
con pena immensa.
CLODIO Ed io con duolo estremo.
FLORO (Emulo lo cred'io.)
CLODIO (Rival lo temo.)
VALERIA In alma generosa
285 il duolo è men possente:
tant'è fiero 'l martir quant'altri 'l sente.
CLODIO Così mai non arrivi ombra di doglia
a turbar il sereno
del bel sembiante.
FLORO O de' bei rai la luce.
290 CLODIO (M'insospettisce.)
FLORO (A gelosia m'induce.)
VALERIA Ma voi per qual destino
varcaste 'l Tebro ondososo?
CLODIO A picciol pino –
FLORO A lieve abete –
CLODIO – m'affidai.
FLORO – mi diedi.
CLODIO Qua venni –
FLORO Qua son giunto –
CLODIO – ignoto.
FLORO – occulto.
295 CLODIO E se ti val, –
FLORO Se giova, –
a due – pronto a recarti aita,
per la tua libertà darò la vita.
CLODIO Lascia, garrulo Floro,
di mescer le tue voci ai detti miei.
300 FLORO Quel che turbi il mio dir anzi tu sei.
VALERIA Molto vi deggio inver, ma nulla chiedo.
Contro il voler del Fato
né v'è giusta speranza,
né rimedio miglior che la costanza.
305 CLODIO Deh ferma.
FLORO Ascolta.
PORFIRIA Cheti cheti al Tebro
voi ritornar potete
e darvi a picciol pino, a lieve abete.
CLODIO *a due* (Anco Floro si turba. È certo amante.)
FLORO *a due* (Anch'ei s'impallidisce. È certo amante.)
310 CLODIO *a due* (Volgo muto le piante. Acciò s'avveda –

FLORO *a due*
a due

(Labbro ver lui non movo. Acciò s'avveda –
– ch'è forza ch'ei mi fugga, o che mi ceda.)

CLODIO

315

Al rigor di due tiranni
sta soggetto un cor geloso,
vuol ciascun che ei si condanni
al tormento più penoso;
ma non so se peggio sia
o la face di Cupido
o il flagel di Gelosia.

320

Due contrari, gelo e foco,
stando insieme in un sol core,
van facendo a poco a poco
di due pene un sol dolore;
onde avvien che sempre stia
con la face di Cupido
il rigor di Gelosia.

325

SCENA UNDICESIMA

ORAZIO COCLE, MILO.

ORAZIO

330

Se il mio mal da voi dipende,
perch', o dèi, non l'impedite?
o se pur altri m'offende,
dunque mal mi custodite.
Deh se al mondo presiedete,
perché meglio nol guardate?
E se più far non sapete,
dunque il Ciel non usurpate.

335

MILO

Signor, Signor, non t'aggravar del Cielo
che un gran peso ti toglie:
non v'è intrico peggior quanto aver moglie.
Così parla la plebe,
ma nobil alma non detesta mai
ciò ch'un giorno approvò.

340

ORAZIO

MILO

Non sono eguali
a quel giorno i seguenti.

345

ORAZIO

MILO

ORAZIO

A chi muta parer son differenti.
Perché Imeneo tien le catene in mano?
Perché son gli sponsali
un vincolo d'Amori,
un gruppo d'alme, un'unione di cori.

350

MILO

No, no, tu non lo sai,
perché l'uom che s'ammoglia
pazzo a punto diviene:
Imeneo per legarlo ha le catene.
Ma vedi Elisa.

ORAZIO

E seco
la mia tenera prole.
Ritiriamci. Nascosto
voglio udir del Destin come si duole.

SCENA DODICESIMA

ELISA, VITELLIA, MILO, ORAZIO.

355 ELISA Se nel ben sempre incostante
Fortuna vagante
di farsi stabile
uso non ha,
anco mutabile
360 nel mal sarà.
ORAZIO (Alma più nobile
chi troverà?)
ELISA Se non può d'astro inclemente
pupilla dolente
365 lo sdegno frangere
né il Ciel mutar,
non giova piangere,
né sospirar.
ORAZIO (Dunque d'affliggermi
370 poss'io cessar.)

Elisa! *Esce.*

Orazio!

Genitor!

O cara

dolce mia prole!

Oh dio,

giunge il nemico. Parti.

(O me infelice!)

MILO
ELISA Fuggi il rischio imminente
375 di servitù spietata.
ORAZIO Fier Destin!

Sorte rea!

Fortuna ingrata!

ELISA
VITELLIA
MILO Non tel diss'io, Signore?
Ahimè, cieco m'ha reso il gran timore.

Inciampa e cade.

SCENA TREDICESIMA

ISMENO, MILO, VITELLIA, ELISA, «Soldati d'Ismeno».

ISMENO Perché fuggi? chi sei?
380 MILO (Che deggio dir? o dèi!)
ISMENO Rispondi!
ELISA Egli è Latino
e fuggia dai miei sdegni. Onde traesti
così folle ardimento?
MILO (Con chi favella?)
ISMENO In che t'offese?
ELISA L'empio,
385 poi che dal re partimmo,
udite – e non so come –

le tue lascivie e le ripulse mie,
 fattosi tuo fautore
 or per te mi chiedea d'indegno amore.
 390 MILO (Misero me!)
 ISMENO Costui? di', che t'ha mosso?
 ELISA Quel genio che proclive
 tengono al mal oprar l'anime vili.
 MILO (Che farò mai?)
 ISMENO Tu tremi, e ancor non parli? *«A Milo.»*
 ELISA Afferma quant' io dico. *Piano, a Milo.*
 395 MILO (Son pur nel grand'intrico.)
 ISMENO Che dici?
 MILO Incerto ancora
 se ciò, Signor, t'aggradi o pur t'irriti,
 ho gli spirti smarriti.
 400 ISMENO Se l'oprar fu sincero,
 tutto m'è grato.
 MILO Dunque tutto è vero.
 ISMENO Avrai mercé maggior di quanto sperì.
 ELISA (Secondaro le Stelle i miei pensieri.)
 MILO (Tremo ancor di timore.)
 ELISA (Così non favellò del mio Signore.)
 405 ISMENO Tanto, o bella, aborrisci
 chi ti parla d'amarmi?
 ELISA T'amerò quando senso avranno i marmi.
 ISMENO Ciò che nieghi agli affetti
 cederai a lo sdegno.
 ELISA Al soffio irato
 410 di crudo Borea, d'Aquilon malvaggio,
 anzi il gel più s'indura.
 ISMENO Ma percorso si frange
 e la durezza sua non l'assicura.
 Ciò che donar ricusi
 415 rapir saprò.
 ELISA Tiranno, *«La afferra.»*
 ferma!
 ISMENO Sei mia...
 ELISA ...nemica.
 ISMENO ...serva.
 VITELLIA Lascia, crudele, *«A Ismeno.»*
 di molestar la genitrice mia.
 ISMENO Eh che sì sfacciatella.
 420 ELISA Nulla, nulla farai.
 ISMENO Tosto ti pentirai. Olà, costei *«Ai soldati.»*
 stanchi dura fatica
 e sotto il peso di percosse acerbe
 425 gemano il genio altero
 e i pensier contumaci:
 merta i flagelli chi rifiuta i baci.
 ELISA Siatì nemico il Fato.
 VITELLIA Ti fulmini dal Ciel Giove adirato.
 MILO (Quanto, misero me, son imbrogliato!)

430 ELISA Fermo scoglio è la mia Fede,
 agitata,
 flagellata
 dal furor d'onda spumante,
 435 più costante
 nulla cede.
 Fermo scoglio è la mia Fede.
 Vivo alloro è la mia Fede,
 ch'il suo verde
 mai non perde
 440 d'Aquilon al fiato acuto,
 né canuto
 mai si vede.
 Vivo alloro è la mia Fede.

SCENA QUATTORDICESIMA

PORFIRIA, VALERIA, *poi* CLODIO e FLORO.

445 PORFIRIA Mi seppi anch'io vantar
 di pura fedeltà
 ne la mia bella età.
 Ma non mi feci odiar,
 e con ingegno scaltro,
 450 scherzai con uno, e fui fedel con l'altro.
 Mantenni a un sol la fé
 ma non mostrai rigor
 a chi mi chiese amor.
 Così d'aver mercé
 455 ne l'amoroso duolo
 speravan mille, e conseguiva un solo.

VALERIA Io l'opre mie non reggo
 con gli altrui sensi. Muzio solo adoro.

460 PORFIRIA Ma qui, da lui lontana,
 d'una speranza vana
 non sai nodrir Porsenna?

VALERIA A Clizia ogni altro lume
 che quel di Febo è ignoto,
 né sa dal polo amato
 calamita fedel torcer il moto.

465 CLODIO Bellissima, se t'amo,
 e tacer nol poss'io senza morire,
 scusa d'un disperato
 il necessario ardire.

Vien Clodio.

FLORO (Ei mi prevenne.)

Vien Floro.

CLODIO (Ecco 'l rival.)

FLORO (Non cederò.)

VALERIA (Che noia.)

470 FLORO Escon, Valeria, da le tue pupille
 sì cocenti faville
 che ben giurar poss'io
 che per arder un'alma

475 di Radamanto a scherno
 desta beltà di Ciel fiamma d'inferno.
 CLODIO Ardisci troppo, o Floro.
 FLORO Io l'amo.
 CLODIO Ed io l'adoro.
 FLORO La fiamma estingui.
 CLODIO Ammorza tu la face.
 FLORO Arder m'è caro.
 CLODIO Incenerir mi piace.
 480 FLORO M'avrai nemico.
 PORFIRIA Vien il re. Tacete.
 S'ei vi scopre Latini,
 altre catene che d'Amor avrete.

SCENA QUINDICESIMA

PORSENNA, VALERIA, CLODIO, FLORO, PORFIRIA.

PORSENNA Che si contende qui? chi sete?
 VALERIA Sire,
 485 io ti dirò, né poco
 ascolterai d'insania, a senso mio.
 Sono dei tuoi guerrieri, e de le gemme
 depredate ai latini una tra l'altre
 par ch'ad ambi gradisca, e a queste gare
 490 per il di lei possesso erano giunti;
 e pur certi non son s'ad essi o ad altri
 da l'incerto avvenir prescritta sia.
 Ora, di?, non è questa una follia?
 (Crudo favor!)
 CLODIO (Acerba cortesia!)
 FLORO
 PORSENNA 495 Giunge a tanto de l'oro
 l'avidità essecranda
 che con iniqua usanza
 si pretende rubbar fin la speranza.
 VALERIA 500 So che di rado il Cielo
 seconda i sensi umani, e giurerei
 che la gemma pretesa
 non fia che a voi sortisca, onde potete,
 per far pago il desio che il cor v'ingombra,
 divider l'aria e compartirvi l'ombra.
 CLODIO Ben udii.
 FLORO Ben intesi.
 505 VALERIA (Gli ho scherniti ad un tempo e gli ho diffesi.)

«A Clodio e Floro.»

Partono.

SCENA SEDICESIMA

PORSENNA, VALERIA, PORFIRIA.

PORSENNA Bella, cessaro ancora i primi impulsi
 de l'alma conturbata?
 VALERIA Contro i nemici miei son sempre irata.

510 PORSENNIA Alfin preda infelice
 non sei di crudo Scita,
 di Trace infido o di Numida avaro.
 Di ruginoso acciaio
 non t'aggravai le piante, e non ti diedi
 di balza alpestre in un confin remoto
 515 per pena il tempo, e per tormento il moto.
 Or che vorresti?
 VALERIA Amore.
 PORSENNIA Dunque il non esser empì
 VALERIA vendono i regi? La speranza accorta
 di pretesa mercede
 520 il favor mi concesse?
 E non fu la Virtù ma l'interesse?
 PORSENNIA Dimmi, Valeria, forse
 la speranza è peccato?
 enormità 'l desio?
 525 VALERIA È vano lo sperar l'affetto mio.
 PORSENNIA Che peggio far potresti,
 s'io ti fossi inumano?
 VALERIA Detestar l'empietà del cor villano.
 PORSENNIA E l'esser pio che rende?
 530 VALERIA Inimico non è chi non offende.
 PORSENNIA E 'l cessar da l'offese
 può partorir Amor?
 VALERIA No, perché avanza
 de l'incendio primier la rimembranza.
 PORSENNIA Se dunque con amore
 535 Amor non si risveglia, almen di Marte
 non si rompan le leggi. Il crin reciso,
 incatenata il piede,
 cinta di roze lane
 540 vivrai schernita e vilipesa ancella.
 (Oh dio, così favella
 innamorato cor?) Tolgan le stelle
 ch'io ti molesti ancorch'ingrata. Amore
 di vincitor che fui, vinto mi rende.
 Inimico non è chi non offende. *«Entra.»*
 545 PORFIRIA Così ognor tollerante
 Porsenna non sarà, Valeria mia.
 VALERIA Qualunque ei vuol pur sia,
 né l'ombre sue pavento
 né m'alletta il suo lume:
 550 vittima già son fatta ad altro nume.
 La fiamma che Amore
 nel core m'accese
 per altra beltà
 555 sì viva s'apprese
 che mai cesserà.
 Sì fiero fu il dardo
 che un guardo lucente
 nel sen mi vibrò,

560 che stral più pungente
ferir non mi può.

SCENA DICIASSETTESIMA

MILO, PORFIRIA.

MILO Numi rei de l'atra Dite,
dite, dite,
se si dà flagel peggiore
d'un orribile timore.

565 Ma che veggio?
PORFIRIA (Costui quanto m'osserva.)

MILO Bizarro adornamento
de l'etrusche contrade,
dai deserti arenosi
de la Libia cocente

570 condur le mummie ad ingannar la gente?
PORFIRIA (Certo infiammar di me costui si sente.)

MILO Si move? Brutto clima
dove nel mezzo giorno
vanno i fantasmi intorno!
575 PORFIRIA (Va contemplando il mio semblante adorno.)
Amico!

MILO (Oh quest'è brutta!
Che paesi infelici
dove i fantasmi van cercando amici!)
PORFIRIA Odi.

580 MILO (Non è già spirto.)
PORFIRIA Che fai?

MILO Lascia ch'io tocchi.
A fé sei corpo al tatto e non agli occhi.
PORFIRIA Fermati.

MILO Non vogl'altro.
585 Donna crespa e canuta,
a cui l'effige umana il tempo invola
sazia ogni senso in un'occhiata sola.

PORFIRIA Benché il tempo che fuggì
la bellezza gli involò,
il desio dei più bei di
donna mai lasciar non può.

590 La speranza di gioir
con i giorni può cessar,
ma la forza del desir
mai non s'usa abandonar.

SCENA DICIOTTESIMA

MUZIO, TARQUINIO, VALERIA.

MUZIO Prima essenza increata,

595 che senza tempo e moto
e del tempo e del moto il fonte sei,
se son giusti, seconda i voti miei.
Tu, ch'immenso, incompreso
600 il tutto in te comprendi,
movi non mosso, e non creato crei,
se son giusti, seconda i voti miei. *Viene Tarquinio.*

VALERIA Muzio?
MUZIO Valeria?
VALERIA Oh dio!
TARQUINIO Tu qui?
MUZIO Io qui, Signore,
605 ad inchinar fedele
la fronte anco real senza il diadema,
ad unir co' tuoi ferri
questo, ch'al fianco mio non vil si cinge.
(Contro i nemici suoi saggio è chi finge.)
VALERIA (Infelice, che sento!)
610 TARQUINIO Non leggiero contento
mi reca 'l tuo valor, ma che t'induce
a dissentir da l'empietà latina?
MUZIO Genio che non inclina
a star fra gl'empi involto.
615 TARQUINIO Come amico ti stringo. *«Entra Tarquinio.»*
VALERIA (O dèi, ch'ascolto!)
Tu fellow? tu ribelle?
Tu a la patria nemico?
MUZIO Chi discaccia 'l suo re fellow io dico.
VALERIA Dunque al nome di Muzio
620 per freggio aggiungerà la dea loquace
de' Tarquini seguace?
MUZIO Sì.
VALERIA Contro 'l Lazio adunque
la spada impugnerai?
MUZIO Per il mio rege
625 a guerreggiar m'accingo.
(Come poss'io farli saper che fingo?)
VALERIA Così degl'avi illustri
la memoria deformati? il nome oscuri?
E da l'ingiurie tue
fin ne le tombe lor non son sicuri?
630 MUZIO Agl'estinti non penso.
VALERIA I patri numi
così difendi?
MUZIO Di mortal difesa
han di mestier gli dèi?
VALERIA Avrai l'odio di Roma.
MUZIO Io non lo curo.
VALERIA Degl'amici.
MUZIO Pazienza.
635 VALERIA Del mondo.
MUZIO Non intiero.

VALERIA
MUZIO
VALERIA
640 MUZIO
VALERIA
TARQUINIO
MUZIO
TARQUINIO
MUZIO
645
650 TARQUINIO
MUZIO

Del Cielo.
Indiferente
a tutti è Giove.
Io stessa,
se con quest'ombre i tuoi splendori eclissi,
t'abborrirò.
Ch'importa? (Ahimè che dissi!)
Resta, perfido. (Oh dio,
s'un traditor adoro,
son traditrice a mio dispetto anch'io.)
Andiam.
Dove?
A Porsenna.
A tutti ignoto
lasciami fin che teco
i ripari, le forze, i fini e l'opre
de' latini rubelli
partecipi, e ti scopra un mio pensiero
onde vittorioso
potrai del Tebro ricalcar l'impero.
Farò quanto t'aggrada. Eccolo a punto.
Mi disgiungo da te. (Giove, che libri
il premio ai buoni ed i flagelli ai rei,
se son giusti, seconda i voti miei.)

«Esce.»
«Esce Porsenna.»

SCENA DICIANNOVESIMA

PORSENNA, PUBLIO *suo Capitano*, MUZIO,
TARQUINIO, *Soldati, Servi, Soldati di Porsenna.*

655 PORSENNA
660
665 MUZIO
PORSENNA
MUZIO
PORSENNA
670 MUZIO
TARQUINIO
MUZIO

Se un crin d'oro m'incatena,
il volante pargoletto
anco a Giove accese 'l petto.
Se a un bel ciglio non resisto,
a l'ignudo alato arciero
anco cesse il dio guerriero.
Publio, sarà tua cura
condur col nuovo di le squadre al Tebro
mentr' il Sol dorma ancora,
e prevenir la sonacchiosa Aurora.
(A che fo più dimora?)
L'isola Tiberina
assalirò impensato.
(Qui sarò più celato –
Così fia ch'il Tarpeio e l'Aventino
maggiormente si stringa.
– e più vicino.)
Animo coraggioso
ne l'oprar non è tardo.
(Numi, scorgete voi questo mio dardo.)

*Muzio ferisce Publio,
che stava al fianco del re.*

MUZIO
 PORSENNA
 TARQUINIO
 Ahimè!
 Che veggio!
 Da mortal saetta
 langue trafitto.

675 PORSENNA
 Fin del regio lato
 il rispetto s'ardisce
 di violar.

TARQUINIO
 S'arresti
 colui che fugge. Al certo
 Muzio, un latin ch'offerse – o almen infinse –
 di seguir le mie parti,
 il reo sarà!

680 PORSENNA
 D'aspre catene cinto
 mi si conduca. E tu, Porsenna ignaro,
 nemici accogli? *«Ai soldati.»*
«A Tarquinio.»

TARQUINIO
 A pena
 mi favellò. L'avrei
 condotto a' piedi tuoi.

685 PORSENNA
 Basta. Tanto non prenda
 d'ardir ne' regni altrui chi perse i suoi. *«Entra.»*

TARQUINIO
 Forse de' miei dal Cielo
 disocupato fui
 perch'aiutassi a sostener gl'altrui.

SCENA VENTESIMA

Tempio di Iano in Roma.
 PUBLICOLA, MELVIO, *Sacerdoti.*
Soldati, Servi, Popolo, «Statua di Iano.»

690 PUBLICOLA
 MELVIO
 PUBLICOLA
 MELVIO
 PUBLICOLA
 MELVIO
 Non si move –
 Non susurra –
 – onda in fiume, –
 – erbetta in prato, –
 – s'il Ciel non vuol.
 – se non l'impone il Fato.

PUBLICOLA
 «MELVIO»
 PUBLICOLA
 MELVIO
 PUBLICOLA
 Mai non spira –
 Mai non soffia –
 – aura dolce, –
 – Euro adirato, –
 – s'il Ciel non vuol.
 – se non l'impone il Fato.

695 PUBLICOLA

Dunque del chiuso Iano
 perché prospero a noi rende il Destino
 s'aprano l'are.

MELVIO
 I cardini stridenti
 volgan le ferree porte.
 Veggansi i sacri chiostri
 e la faccia bifronte a noi si mostri.

700

PUBLICOLA
 Fa' che Roma trionfi, o dio che tieni

*Qui sarà aperto un luoco
 dov'è la statua di Iano con altre otto.*

705 il duplicato volto,
ed al passato e a l'avvenir rivolto.
Arder farò, se vincitor io torno,
inanti ai doppi lumi,
arabi incensi e nabatei profumi.
MELVIO Ma di qual nova, inusitata luce
710 sfavilla il tempio? Mira
sovra nube di foco
pugna d'armati, e un rapido momento
tutto involò.

PUBLICOLA Così m'avviso a punto
che cessar tosto deggia
715 il bellicoso ardor che Roma accende.
a due Così favella il Ciel a chi l'intende.

*Partono.
Si vedono spiriti infernali
dietro le statue.
Poi parla la statua di Iano.*

«STATUA» Ah, ah, ah, ah, e pur è ver che pensa
l'ingannato Romano
720 a la superna mente
erger altari e tempi,
ed adora qui dentro
i neri spirti de l'acceso Centro.
Noi pur, ne l'alta Sfera,
già pretendemmo egualità con dio:
725 pugnammo, ma prevalse
la sua Fortuna, e 'l cavernoso fondo
a noi rimase del diviso Mondo.
Or se pur anco in onta
del Ciel vittorioso
730 cieco 'l Roman ci adora,
miei seguaci, gioite,
e dando moto ai delusori sassi
sciogliete a liete danze i duri passi.

*Le statue partono dal loro sito, fanno un ballo
gettando fiamme dalla bocca, e poi tornano al luogo di prima.*

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

Giardino nel Trastevere.
VALERIA, PORFIRIA.

VALERIA Per ammorzar l'ardor
735 che vive nel mio cor,
d'un empio, d'un rebel,
deh prestatemi pietose
il vostro freddo gel,
alpi nevose.
Perch'io non arda più

740 di chi scoperto fu
di fellonia ripien,
deh venite, per pietate,
ad aggiacciarmi 'l sen,
orse gelate.

745 PORFIRIA Senz'invitar dal più remoto polo
o da l'eccelse rupi i ghiacci e l'Orsa,
com'in rapido fiume
l'onda incalza l'altr'onda,
tal da prudente core
750 si discaccia un ardor con altro ardore.
VALERIA Io più non amerò. Troppo mi sembra
che mal cauto si guardi
chi per fuggir le piaghe incontra i dardi.
PORFIRIA Di non amar anch'io
755 mille volte giurai,
e mille volte a riamar tornai.

SCENA SECONDA

CLODIO, FLORO, VALERIA, PORFIRIA.

⟨VALERIA⟩ Felice –
a tre – chi sa,
FLORO, CLODIO – beato –
a tre – chi sa,
FLORO, CLODIO senza seguir Amor
760 FLORO, CLODIO viver in libertà.
Sue dure catene
non cessano mai.
VALERIA, CLODIO Non dà se non pene,
FLORO, VALERIA non ha se non guai.
765 CLODIO Penare –
a due – sol fa.
FLORO Languire –
a due – sol fa.
VALERIA Gioire non fa.
Felice –
a tre – chi sa,
FLORO, CLODIO beato –
a tre – chi sa
770 senza seguir Amor
viver in libertà.

CLODIO Ecco il mio ardor.
FLORO Ecco 'l mio foco.
a due Bella!
CLODIO Soffra...
FLORO Chi non ha cor.
Taccia...
CLODIO Chi non ha senso.

Mettono mano alle spade

*per uccidersi, e si fa di mezzo
Valeria.*

- 775 VALERIA Primo si fermi chi più m'ama.
CLODIO Dunque
chi più t'ama, crudele,
soffrir deve il rival?
- FLORO Dunque il rivale
vuoi preservar di chi più t'ama, ingrata?
- 780 VALERIA E che dirà la plebe
de l'Etruria nemica,
se invece d'impugnar brandi fedeli
per la patria che langue
qui per un vano amor versate il sangue?
Vivete a miglior fato:
- 785 la ragion non vi bendi Amor bendato. *Parte.*
CLODIO Floro, perch'io più l'amo, il brando arresto.
FLORO Io perché l'amo più non ti molesto. *Parte.*
PORFIRIA Férmati. Ed io chi son che di mirarmi,
folle, né pur ti pensi?
- 790 CLODIO (A fé che può costei molto giovarmi.)
Confesso, non osai –
PORFIRIA (Chi sa ch'io non li piaccia.)
CLODIO – e non sperai
sì lieta sorte.
PORFIRIA Non ottien chi tace:
chi pretende, dimanda.
- 795 (A fé, che vettovaglia Amor mi manda!)
CLODIO Or che sperar poss'io? Che mi prometti?
PORFIRIA Soavissimi affetti.
CLODIO O me felice!
PORFIRIA E se tacer saprai,
baci ed amplessi avrai.
- 800 CLODIO Eh mi burli.
PORFIRIA Se io mento,
mi copra or ora il Ciel d'eterno oblio.
CLODIO Dunque amato son io?
PORFIRIA E chi non t'amarebbe, idolo mio?
Tu resti?
CLODIO Di', chi m'ama?
PORFIRIA Io, mia speranza.
- 805 CLODIO E Valeria?
PORFIRIA T'aborre.
CLODIO Scusami, non intesi: il tuo semblante
ha ceffo di mezana, e non d'amante.
PORFIRIA S'il veder piacer arrega
ma vecchiezza ognun rifiuta,
810 saria meglio farsi cieca
che non è venir canuta.
Se vecchiezza tanto ingombra
ch'ogni senso gl'è nemico,
saria meglio l'esser ombra
815 ch'esser corpo tanto antico.

SCENA TERZA

ELISA *vestita d'abito servile,*
lavorando con la zappa il giardino. VITELLIA.

820 ELISA Dure glebe io pur vi frango,
ma s'indura 'l mio Destino
più ch'io peno e più che piango.
Io vi svello, erbe crescenti,
ma non tronca irato Cielo
le radici a' miei tormenti.

VITELLIA Deh cessa, o madre, e la fatica ingiusta
mi partecipa alquanto,
e tu respira, e ti solleva intanto.

825 ELISA No, no, viscere mie.

VITELLIA Sì, sì, mia genitrice.

ELISA No, che questi sudori
ch'il Ciel stillar mi vede
imperlano la fronte a la mia fede.

830 VITELLIA Sì che diventa a chi sostien costante
la Fortuna nemica
un gioco pueril fin la fatica.

*Vitellia vuol levar la zappa ad Elisa;
ella non vuole.*

SCENA QUARTA

MILO, ORAZIO, ELISA, VITELLIA.

835 MILO S'il favellarti, Elisa,
non v'è chi noti, Orazio a te sen viene.
Dov'è?

VITELLIA, ELISA Padre!

VITELLIA Signor!

ELISA Figlia! Mio bene!

840 ORAZIO Ah ben conosco in queste
amarezze servili
l'altrui viltà, la tua costanza, e 'l Cielo
incrudelito. Ma tu piangi. Oh dio!
Perch'ì bei rai mi celi?

845 E se tanto aborrisci
Fortuna rea, ch'ogni mio mal arreca,
perché l'imiti poi col farti cieca?
Lascia veder quai lampi
torbido 'l ciglio scocchi,
tu se' 'l mi' amor senza bendarti gli occhi.
Mio nume!

ELISA Fuggi, fuggi, arriva Ismeno.

MILO O Cieli!

VITELLIA O dèi!

850 ELISA S'egli di te s'avvede,
non è per me sicuro
l'abisso più profondo.

ORAZIO

Quant'ho nemico 'l Ciel! (Qui mi nascondo.)

SCENA QUINTA

ISMENO, ELISA, VITELLIA,
MILO, ORAZIO *nascondo*.

ISMENO (Né pur mi guarda.)
VITELLIA (Barbaro.)
ELISA (Inumano.)
ISMENO Milo?
MILO Signor?
ISMENO Tenta piegar costei.
855 Di', che ceda o repugni,
possederla ho risolto.
Fingerò di partir, ma qui t'ascolto. *Si nasconde.*
MILO Signor, non so...
ISMENO Ubidisci.
MILO (A fé ci sono.) Ed... oh che veggio! Orazio
non è di qui partito!
*Ismeno, in disparte, con cenni
stimola Milo a parlar ad Elisa,
onde segue Milo a dire di lui:*
860 (De l'ingresso ardente
de l'infernal Cocito
sembra 'l dragon custode.)
*Ismeno gl'accenna sdegnoso che li parli,
onde egli dice piano a lui:*
Ora comincio.
*Va verso Elisa, poi timoroso dice
verso dove sta Orazio:*
A fé ch'Orazio m'ode.
Poi, tremando, dice ad Elisa:
865 D'Ismeno (oh maledetto!)
deh gradisci l'affetto, e così l'ire
del tuo destino ammorza.
*Poi dice piano verso Orazio:
A Orazio, piano.*
ELISA (Signor, non t'adirar, lo fo per forza.)
Bifolco, vil, dai solchi e dagl'aratri
870 chi di mezan t'indusse
a l'essercizio indegno?
ORAZIO (O dolcissimo sdegno!)
ISMENO Segui, segui, che tardi?
MILO (Oh lo potessi avvelenar coi guardi.)
875 E che sarebbe, Elisa,
compiacerlo una volta?
(Signor, parlo così perch'ei m'ascolta.) *«A Orazio.»*
ELISA Sepellisci, mal nato,
Elisa li vuol dare colla zappa.
ISMENO Ferma. Tanto odiosi
880 ti sono i preghi? E che saran gl'insulti?
ELISA I vermigli virgulti

son molli in grembo a Teti,
ma se li scopre avara mano a l'etra,
sanno, acciò non li turbi
l'aria nemica, trasformarsi in pietra.
885 Che follie! che chimere!
ISMENO Son amante.
ELISA Son moglie.
ISMENO Marte mi ti concesse.
ELISA E onor mi toglie.
ISMENO A le dure ripulse
890 succederan le pene.
ELISA Seminerai ne l'infeconde arene.
ISMENO Ti vincerà il tormento.
ELISA Erri. Tanto sarebbe
percoter l'aria e flagellar il vento.
895 ORAZIO (De la costanza sua parto contento.) *Parte.*
ISMENO E che più m'avvilisco?
Io voglio... *Va per abbracciar Elisa.*
ELISA Ferma, iniquo.
ISMENO Che ferma?
ELISA Griderò.
ISMENO Chi fia che t'oda?
ELISA Il Cielo, se non altri.
ISMENO È assai lontano.
900 ELISA Ti giungerà co' fulmini.
VITELLIA Inumano,
che fai?
ELISA Lasciami, furia. *Ismeno li dà uno schiaffo, e parte.*
VITELLIA Crudo, perfido!
MILO Cieli, e non si move
il giusto sdegno vostro?
VITELLIA Empio, demone, mostro!
905 ELISA Quest'ingiurie son freggi a la mia fede,
e tal da le percosse
di giusta cetra l'armonia procede. *Elisa siede, e prende in braccio la figlia.*
910 Dolce gioia del mio core,
un sol bacio ch'io ti porgo
m'addolcisce ogni dolore.
Lungi vola dal mio petto
ogni pena nel baciarti,
caro labro pargoletto.
VITELLIA Ahimè! *Torna Ismeno e prende Vitellia.*
ISMENO Lascia.
ELISA E perché?
ISMENO Non tocca a' vinti
915 ELISA chieder ragione al vincitor.
Tiranno,
ferma, o dio!
VITELLIA Madre, aita!
ELISA Sì barbaro furore

da chi apprendesti mai?

ISMENO
ELISA

Dal tuo rigore.

Parte.

920 Uccidimi più tosto, sì, ti prego, e pria
ch'allontanarmi da la cara prole,
negami l'aria e mi contendi il Sole.

E qual delitto, o Ciel, commisi mai,
che sostener mi fai
di Tizio 'l rio dolore?

925 Lasciarmi in vita e sradicarmi 'l core!

Dimmi di qual misfatto il senso ho reo
che, se ben di Tifeo
non ebbi l'empio ardire,
grave monte di pene è 'l mio martire!

SCENA SESTA

ORAZIO.

Torna credendo ritrovar la moglie.

930 ORAZIO

Partì la mia diletta. Invan io torno.

Qualunque volta arrivo
a scior le labbra per indur Elisa
a fuggir meco tronca
sorte importuna i fiati.

935 Così 'l desio mi strugge,
e a Tantalo simile

quand'ho l'onda vicina allor mi fugge.

Ditemi, sete voi,
crudelissimi numi,

940 ch'il nodo che stringeste ora sciogliete?

Ditemi, da l'avare

vostre rapine il mio tesoro è invaso?

O ciò ch'uniste voi disgiunge il caso?

945 De la linea degl'amori
chi sciogliendo i punti va?
e del centro di due cori
chi divide l'unità?

950 Chi discioglie questo nodo
che sì stretto Amor unì,
potrebb'anco, in egual modo,
disunir il Sol e 'l dì.

SCENA SETTIMA

Sala con trono regale. Nel Trastevere

MUZIO *con guardie.* Poi PORSENNA e TARQUINIO.

MUZIO

Se Parca intempestiva
il mio stame vital
troncar dovrà,
pur ch'il mio nome viva,

955

acerbo il dì fatal
non mi sarà.
Se meco a l'ombre ignude
la memoria di me
non condurrò,
a la fatal palude
con non irato piè
mi volgerò.

960

TARQUINIO
PORSENNA

Ecco l'empio.
Volò da la tua mano
la micidial saetta?

965

MUZIO
PORSENNA
MUZIO
TARQUINIO

Sì.
Che t'indusse a ciò?
L'esser Romano.

970

MUZIO
PORSENNA
MUZIO

E ribel ti fingesti? e sotto il velo
d'amicizia bugiarda e fraudolente,
la morte de' nemici
così rubbando vai?
Un nemico ingannar virtù stimai.
Ti stancheran le pene.

975

PORSENNA

Dimmi, che stancheranno?
Quest'unione di polve?
Questa mole di linee e d'ombra adorna
ch'alfin uscì dal nulla e in nulla torna?
Farò da fiamme ultrici
arder la destra.

MUZIO

Di quel rogo il lume
la memoria di me farà più chiara.
Avrai la morte.

980

PORSENNA
MUZIO
PORSENNA

Per la patria è cara.
(Giunge Valeria.) Alquanto
il reo mi s'allontani,
e fiamme ubbidienti ardano intanto.

Partono le guardie con Muzio, e parte Tarquinio.

SCENA OTTAVA

VALERIA, *che ancora crede Muzio ribelle alla patria.* PORSENNA.

985

VALERIA

Per me
speranza
non v'è.
Chi tradi
i Penati e sen fuggi
come può serbarmi fé?
Per me
speranza
non v'è.

Porsenna sente questi soli versi.

990

PORSENNA
VALERIA

E per me v'è speranza, idolo mio,
ch'Amor giamai t'accenda?
Quanto si può sperar ch'il grave ascenda.

PORSENNA
995 Così bella, e spietata!
Da qual giogo inaccessso
l'invecchiate pruine o 'l gel più adulto
scelse roza natura
per circondarti 'l cor, rupe animata?
Così bella, e spietata!
1000 Né già te l'onda insana
del mar produsse, né de l'Orsa argente
il più inospito clima
tra le fasce indurò l'alma gelata.
Così bella, e spietata!
1005 VALERIA Vuoi tu ch'ami un nemico? Amansi insieme
i contrari elementi?
PORSENNA Se d'amarmi consenti,
di Marte strepitoso
farò tacer le trombe.
1010 VALERIA Dunque il giusto, il dovere,
a la follia d'un vano amor soccombe?
E a moverti all'onesto
senza il senso d'amante
lo spron de la virtù non è bastante?
1015 PORSENNA De la stessa virtute
è meta 'l premio. Ascolta
d'un Roman non volgare ai detti, al volto,
reo di morte severa,
ti darò in don la vita,
se non mi neghi amor.
1020 VALERIA Mora, s'è giusto.
Né già comprar tu dei
con l'ingiustizia tua gl'affetti miei.
PORSENNA (Ch'inessorabil cor! Più che gl'accenti
moveran forse l'opre.) Olà, si porti
1025 la fiamma e venga il reo. Né men de' tuoi
fia che pietà ti mova?

*Porsenna va a sedersi nel trono,
dicendo:*

(Tentar senza speranza ancor mi giova.)

SCENA NONA

MUZIO, PORSENNA, VALERIA, *Cavalieri, Soldati, Servi.*
Si porta il fuoco per arder la mano a Muzio.

MUZIO
VALERIA
MUZIO
VALERIA
1030
PORSENNA
VALERIA

Eccomi, o re.
Che miro!
I tuoi rigori adempi.
È quest'il reo?
Dunque chi a te rifugge
così ricevi?
Ei finse,
né sicuro al mio fianco un duce estinse.
Che sento!

PORSENNA Vivo e sciolto *«A Muzio.»*
t'avrà Valeria in don, s'a l'amor mio
ammollir non ricusa il cor di pietra.
1035 Tu da lei vita e libertade impetra.

VALERIA Muzio!
MUZIO Valeria!
a due O dèi!
VALERIA Leggi nel mio pallor –
MUZIO In questi lumi
osserva –
a due – i sensi miei.
VALERIA Muzio!
MUZIO Valeria!
a due O dèi!

1040 PORSENNA Valeria, non rispondi?
VALERIA Muzio ancor nulla chiese.
PORSENNA Chiedi, Muzio.
MUZIO Sì vile
non son io ch'i miei giorni
le vergini del Tebro
1045 con sozzi affetti a prolungar inviti.
PORSENNA (O generoso cor!)
MUZIO Bella, se mai
a latino amator giurasti fede,
serbala intatta pur. Vedi s'ho core
ch'ai martir si sgomenti...

1050 VALERIA (O Cieli!)
PORSENNA Ferma!
MUZIO ...o di morir paventi.
PORSENNA Ferma!
Muzio mette la mano nel fuoco, e segue:

VALERIA S'arresti il pertinace.
PORSENNA (O dio!)
Vilipeso son io
fin col disprezzo de' tormenti! E quando
1055 e qual temerità vider le Stelle!
Del giudice esitante
prevenir l'ire, e non mature ancora
ir incontro a le pene!
MUZIO Errò la mano, e ben del foco è rea
che non seguì 'l desio
1060 che te ferir volea. Ma d'altretanti
congiurati latini a la tua morte,
quanti pur sono a punto,
di tre secoli gl'anni il prim'io fui.
Tutti non andran vuoti i colpi altrui.
*Porsenna si ritira in disparte
in atto di considerare.*

1065 PORSENNA Che ascolto!
VALERIA A che t'indusse
In disparte l'uno a l'altra.

1070 MUZIO (Non ti scoprir amante, idolo mio.)
 PORSENNA Il Tebro ha tanti eroi...
 MUZIO Un momento è la vita,
 un sol fiato volante,
 e ci rubba la Morte un solo istante. *Seguono in disparte.*
 VALERIA (Mio ben.) *Piano.*
 MUZIO (Deh taci, non parlar da amante.)
 PORSENNA ...ed io per un superbo... eh non è giusto. *Porsenna si rivolta a Muzio.*

1075 Muzio, 'l tuo cor invitto,
 l'ardir eccelso e la virtù latina,
 più che le numerose ampie falangi
 mi combatte e mi vince.
 Vivi, e libero torna,
 che l'arsa man la tua costanza adorna.

1080 VALERIA O me beata!
 PORSENNA Al console di Roma
 vattene, e di' che farò uscir le schiere
 dai romani confini;
 licenzierò i Tarquini,
 lascerò il colle trionfato e tutti
 1085 renderò i prigionieri,
 mentre Valeria, che di Marte è preda,
 moglie in trofeo d'amor a me conceda.
 Misera me!

1090 VALERIA (Infelice,
 MUZIO che sento! Era la morte
 pena men grave assai.
 VALERIA Senza Muzio, il mio ben, non vivrò mai.)
 PORSENNA Così ammutisci?
 MUZIO Ammiro
 il tuo gran cor (Oh dio,
 1095 in qual di pene acerbe
 labirinto son io!). Ma che più tardi?
 Effeminato core!
 Vinca la dolce patria, e ceda Amore.
 Andrò, Signor, e tua
 sarà Valeria.

1100 VALERIA (O numi!)
 MUZIO Tu dunque del mio cor dispor presumi?
 Signor, sarà mia cura
 ch'il tuo voler s'adempia.
 PORSENNA Or vanne. Seco
 voi partirete, ostaggi
 de la mia fede. Addio.

1105 Or comprendi se t'amo, idolo mio. *A Valeria.*

SCENA DECIMA

MUZIO, VALERIA.

VALERIA
 Tu, mentitor. Tu, falso,
 mai ardesti di me? Io ti fui cara?
 Sì che mentisti, ingrato,
 nel chiamarmi tuo core
 1110 che, se tuo cor io fui,
 sì di leggiero il cor si cede altrui?
 (Ahimè!)
 MUZIO
 VALERIA Crudel, sospiri?
 Anco l'angue del Nilo
 piange l'uomo ch'uccise.
 1115 (Ahi che feci!)
 VALERIA Al tu' amore,
 se sprezzarmi dovevi,
 perché allettarmi? di', perché, spietato?
 MUZIO
 VALERIA Non aggionger martire a un tormentato.
 1120 Muzio, vita, cor mio!
 Deh mira questi lumi,
 già tue lucide stelle
 da l'angosce del cor fatti due fiumi.
 E non ti movi, oh dio!
 MUZIO
 1125 Muzio, vita, cor mio!
 (Ahi che pena!) Valeria,
 t'adorerò regina.
 Dà pur bando al dolore:
 vinca la dolce patria, e ceda Amore. *«Entra.»*

VALERIA
 1130 Dio bendato,
 nume alato,
 la ferita
 che mortale mi piagò
 o risana o morirò.
 1135 Cieco infante,
 dio volante,
 quell'ardore
 che vorace m'infiammò
 o s'estingua o morirò.

SCENA UNDICESIMA

ORAZIO, *poi* ELISA.

ORAZIO
 1140 Con la rota d'Issione
 la mia pena cangiarei,
 tanto sono spietati i dolor miei.
 Il gran sasso del mio duolo
 pur alfin depor sperai
 ma, Sisifo novel, non posso mai.
 1145 A fé sen vien Elisa.

a due
 Mia luce, mio bene,
 per te
 dolci mi sono i guai, liete le pene.

SCENA DODICESIMA

TARQUINIO, ISMENO, ELISA (ORAZIO).

TARQUINIO Dunque Porsenna –
ELISA (Parti, ahimè!) *«A Orazio.»*
TARQUINIO – vilmente
1150 trionfato dal senso –
ELISA (Ingiurioso Ciel!)
TARQUINIO – rinunzia a l'armi?
ORAZIO (O Destin sempre egual nel tormentarmi!)
ISMENO Amor l'incatenò.
TARQUINIO Sì di repente
1155 vedrò dunque cangiarsi
in amplessi gl'assalti?
L'aste sanguigne in amoroze faci?
Lo strepito di Marte in suon di baci?
ISMENO Amor nudo e bambino
vuol inerme l'amante.
TARQUINIO Ed io schernito
1160 rimango! Farà Giove
che, del Cielo incontrando il giusto sdegno,
chi non difende i re perda il suo regno. *Parte.*
ISMENO Sei pertinace ancora,
rigida Elisa?
ELISA Son fedele.
ISMENO Alfine
1165 sarà forza cangiarsi.
ELISA Quando vedrò costante
del fugace Mercurio il piè fermarsi.
ISMENO Languirai fra i tormenti.
ELISA Ma sarà la mia fede
1170 come di Tizio 'l core:
sempre lo strugge un mostro e mai non more.
ISMENO Che sofismi! che sogni!
Son risoluto –
ELISA Anch'io, –
ISMENO – di possederti.
ELISA – di morir più tosto.
1175 ISMENO Né fia già mai ch'il tuo rigor si stempere?
ELISA Chi ben odia una volta odia per sempre.
Ismeno parte dicendo:
ISMENO Ora m'attendi.
ELISA A l'anime rubelle *Sola.*
per aver martir peggiore
manca solo il mio dolore.
Ismeno torna con Vitellia.
1180 VITELLIA Genitrice!
ELISA Cor mio!
ISMENO Elisa, o mi compiacci o in questo seno
immergo il ferro.
Ismeno mostra con uno stile

VITELLIA
ELISA Ahimè!
Spietato, oh dio!
Che fai? che tenti? Ferma!
Apri più tosto queste vene.

1185 VITELLIA Madre,
s' il mio sangue ti giova,
lascia pur ch'io lo sparga.

ELISA (Ahi che tormento!)
ISMENO Acconsenti o la sveno.
ELISA Odimi.
ISMENO Attento
mi fermo.

ELISA (Che risolvo? in quali estremi
di miseria son io?)
1190 ISMENO Tu non risolvì? mira.
ELISA Piano, aspetta
che l'attonita mente
s'avvezzi ad esser empia (ad una figlia
l'altra succede, ma caduto onore
più non risorge.)

ISMENO Uccido.
1195 ELISA No, ferma! (Oh dio! disumanata dunque
sarò.)
ISMENO Più non aspetto.
ELISA Barbaro, adesso. (E per non esser cruda
sarò adultera forse?)

ISMENO Ancora tardi?
ELISA (Cieli,
1200 dov'è un fulmine vostro?)
ISMENO Di', mi compiaci?
ELISA No. Saziati, mostro. *Parte.*
ISMENO A mio dispetto, ah! lasso,
o costei non ha core o l'ha di sasso.

SCENA TREDICESIMA

Luoco solitario, che corrisponde sul Tevere.

PORFIRIA, VALERIA *fuggendo.*

1205 PORFIRIA Maledetta
questa fretta,
senza un poco riposar
io non posso respirar.
Sia detto con tua pace,
anco 'l tempo va lento ed è fugace.

1210 VALERIA Il desio di fuggir da chi s'aborre
dà l'ali al piede.

PORFIRIA Alato
solo Mercurio ha 'l piè, ch'è dio dei furti.
VALERIA Ed io, ch'a l'inimico
rubbo la libertà ch'ei m'avea tolta,

1215 aver deggio all'istante
quanto 'l nume de' ladri 'l piè volante.
PORFIRIA Ma di varcar il Tebro
la via non scopro.
VALERIA Qualche breve pino
di pescatrici turbe
1220 trovar sperai, ma veggio
da le romite sponde
rapir i baci solitarie l'onde.
PORFIRIA Or che farem?
VALERIA Oh fossi
1225 sotto il gelido polo,
dove in ceppi di ghiaccio
incatenati i fiumi
serve di via, nel nostro clima ignota,
al passegger la superficie immota!
PORFIRIA Io no, che non vorrei
1230 esser là tra le brine:
troppo in odio mi son queste del crine.
VALERIA Ma forse, pigra, aspetto
chi la fugga mi vieti?
Passerò l'onde a nuoto.
1235 PORFIRIA No, che se quanto in terra anco fra l'acque
l'amoroso desio desti ed accresci,
farai peccar di carne infino i pesci.

SCENA QUATTORDICESIMA

CLODIO, VALERIA, PORFIRIA, *Coro di Soldati*, poi FLORO.

1240 CLODIO Bella, forse ten fuggi?
VALERIA Sì, ma l'onda deserta
mi nega il varco.
CLODIO Giace
lontano alquanto pescareccio legno.
Vieni, e a l'angusta prora
non sdegnar che ti scorga un che t'adora.
1245 PORFIRIA Ahimè turba d'armati
ci sopraggiunge.
VALERIA O dio!
CLODIO Non temer.
VALERIA Dove fuggo? ove mi celo?
PORFIRIA Per lo spavento mi si riza il pelo.
FLORO Qui ti trovo, mio nume!
VALERIA Soccorri a la mia fugga...
1250 FLORO E come?
VALERIA ...o son costretta

*Soldati mandati da Porsenna
dietro a Valeria.*

*Clodio assale li soldati, li combatte,
e fuggitivi li segue.*

Floro viene a cavallo.

- a tornar prigioniera.
 Deh presto.
 A l'altra sponda
 ti porterà questo corsier, se pure
 non temi 'l rischio.
- 1255 VALERIA Andiam, nulla pavento.
 PORFIRIA Ed io che fo?
 VALERIA Dal Cielo *Parte Valeria con Floro.*
 avrai soccorso.
- 1260 PORFIRIA Bene.
 Così va: non v'è chi aiuti
 gl'anni antichi e vilipesi,
 ma diventano cortesi
 per le belle infino i bruti. *Si vede Valeria passar
 per il Tevere a cavallo.
 Torna Clodio che ha
 scacciati i soldati.*
- 1265 CLODIO Che veggio? il foco mio
 fugge per l'acque! Oh dio,
 Porfiria, il grand'ardire
 chi fomentò? chi diede
 il nuotante destriero a la fugace?
 Floro.
 PORFIRIA L'emulo mio?
 CLODIO Sì, tu va in pace.
- 1270 CLODIO Così appunto ai fidi amanti
 avvenir talvolta s'ode:
 uno serve e fatica, e l'altro gode.
 So ch'il cieco faretrato
 spesso adopra simil frode:
 uno serve e fatica, e l'altro gode.
- 1275 FLORO Fugge Valeria e non intendo ancora,
 io che so del suo cor il fiero orgoglio,
 come fugga per l'onde un duro scoglio.
- 1280 Come la luce 'l Sol,
 la fiamma, l'ardor,
 così produce il duol
 ne l'alme amor.
 E sol per non penar
 è rimedio il non amar.
- 1285 Come de' prati i fior,
 le stelle del ciel,
 così è proprio d'Amor
 l'esser crudel.
 E sol per non penar
 è rimedio il non amar.

SCENA QUINDICESIMA

PORSENNÀ, PORFIRIA.

PORSENNA E tu pur la seguivi? adunque rea
sei de la fugga.

1290 PORFIRIA Sire,
anzi m'opposi e ostai,
ma superò la rapida corrente
del giovanil desire
gl'argini del consiglio.

PORSENNA E perché seco
non fuggisti?

1295 PORFIRIA Non ebbi
possibil modo.

PORSENNA Il mezo dunque solo
mancò, non il desio.
(Ci son caduta.)

PORFIRIA Pagherai le pene
PORSENNA de l'altrui fugga con le tue catene.

1300 Se liquefatto ghiaccio
tanto mai non vi gonfi o vi rinforzi
che tumide vi sforzi
da le sponde gradite a uscir di braccio,
rendete a questo loco,
acque sorde e rapaci, il mio bel foco.

1305 Ma voi crude e fugaci
più correte? Di Zefiro cortese
non vi baci aura dolce. Irato Borea
sol vi stanchi e confonda
in continue percosse onda con onda.

1310 PORFIRIA Uditemi, o Stelle, *Assistita dalle guardie.*
miratemi, ahimè!
Ma sete rubelle,
o misera me!

1315 De' regni profondi
accogliami, o re.
Ma tu non rispondi,
o misera me!

SCENA SEDICESIMA

Campidoglio in quella parte dove si trova il tempio della dea Vesta.
PUBLICOLA, MELVIO, due VESTALI, Genti, Soldati, Popolo.

1320 MELVIO Saggio chi ne' perigli
rifugge a l'Immortal,
che d'umani consigli
poco la forza val.

a due Saggio chi *ecc.*

1325 PUBLICOLA Or ch'a' trofei nemici
il Ianicolo cesse, e ne l'interno
de la patria languente

1330 serpe l'incendio ostile è ben prudenza
 rammemorar del venerato foco
 che qui si serba, il cui durar prescrive
 la libertà latina,
 MELVIO la più vigile cura.
 E di Pallade insieme,
 perché de' nostri ossequi il Ciel sia pago,
 qui dentro eretta venerar l'imago.

1335 *due* VESTALI Vieni, vieni,
 vedi belle
 come stelle
 e vivaci
 quelle faci.

Si vede il fuoco custodito nel tempio della dea Vesta.

SCENA DICIASSETTESIMA

MUZIO, *prencipi toscani*, PUBLICOLA, MELVIO, *due* VESTALI, *Popolo*.

1340 MUZIO Arde la sacra fiamma
 lucida sì che non scortese 'l Cielo
 al Tebro arride.

PUBLICOLA Muzio
 che riporti? che oprasti?

MUZIO (E perché più l'arsiccia mano ascondo?)
 Vedi tu, veggia Roma, e veggia il mondo.

1345 MELVIO, PUBLICOLA *Alza la destra abbruciata, e segue.*
 MUZIO Che rimiro!

MUZIO A le fiamme
 stesi la man spontanea, e fu mio senso
 punir l'error di mal vibrato strale
 ch'al re non giunse. Espressi
 1350 il nostro ardir, il suo periglio. Ei, vinto
 – sia timor o virtute –,
 mentre Valeria (oh dio) sposa gli sia,
 nuncio d'amica pace a te m'invia.
 (Io son ministro della morte mia.)

PUBLICOLA Gran cose arrechi.

1355 MELVIO Roma
 respirerà per te.

PUBLICOLA Se può, Valeria,
 con imenei felici
 l'afflitta patria coronar d'uliva
 facciasi.

MUZIO (O voce, che del cor mi priva!)

1360 CORO *di Popolo* Viva Muzio, viva, viva!

PUBLICOLA L'ire d'un regno intero
 frena un'adusta mano, e trae dai ceppi
 Roma, che già principia esser cattiva.

CORO *di Popolo* Viva Muzio, viva, viva!

SCENA DICIOTTESIMA

VALERIA, MUZIO, PUBLICOLA, MELVIO.
Vestali, Soldati, Genti, Popolo.

- 1365 VALERIA De la patria essultante
il giubilo s'accresca
con la mia libertà.
- PUBLICOLA Figlia!
MUZIO Che miro?
PUBLICOLA Come a noi vieni?
VALERIA Generosa fugga
mi vi rende.
- 1370 PUBLICOLA A Porsenna,
che sposa ti desia,
ch'offre cortese pace al Tebro oppresso,
quest'ingiuria tu fai?
- VALERIA (Così m'accoglie
il genitor?)
- MUZIO Con novità imprudente
mentre trattian di pace
così offendi, Valeria,
la ragion de le Genti?
- 1375 VALERIA (Così m'incontra un amator?) E deggio
a sforzati imenei
soggettar l'alma?
- PUBLICOLA Dunque
a la patria tu sola
negherai la salute? Al re nemico
torna, Muzio, e dirai
che tutto approvo, e rendi
a lui Valeria. Vinca
il fallo suo questa bontà cortese,
che chi tratta favor non merta offese.
- 1385 VALERIA Padre...
PUBLICOLA Vanne. Si deve
con providi consigli
amar prima la patria, e poscia i figli. *Entra nel tempio.*

SCENA DICIANNOVESIMA

VALERIA, MUZIO.

- 1390 VALERIA Ah Muzio, ingrato Muzio!
MUZIO Ah Valeria adorata!
VALERIA Che farai?
MUZIO Morirò.
VALERIA Pensi condurmi
al tuo rival?
- MUZIO (Oh dio!
altrui mieto le spiche?
altrui fabrico 'l miele?)
- 1395 VALERIA Che rispondi, crudele?

MUZIO (Io mi condenso l'ombre
per celarmi del Sole
il benigno riflesso?
io son del mio tesoro ladro a me stesso!)
1400 Come poss'io, Valeria,
perché tronchi 'l mio stame
dar la forbice a Cloto? (Ah senso frale
a che pieghi? ove vai?)
1405 VALERIA Vieni, Valeria, e non parlar mi mai.
Ch'io non parli, spietato? Infino un marmo
tocco dai rai del Sole
parlò. Voci canore
sparge morendo il bianco cigno ed io
non posso, agonizante,
1410 dolermi d'un crudel, d'un empio amante?
MUZIO Oh dio, morir mi fai!
Vieni, Valeria, e non parlar mi mai.

SCENA VENTESIMA

PUBLICOLA, MELVIO, *Soldati, Genti, Popolo*
tornano fuori del tempio, e partono.
PALLADE e Coro di suoi seguaci. VENERE, *Coro d'amorini in aria.*

PUBLICOLA Placan nume adirato
riverenti preghiere.
1415 MELVIO E già fur viste
fermar il Sole, immobilir le Sfere.
PALLADE Negar non sa
invocata,
supplicata deità.
1420 L'aspetto feroce
di fiera Bellona
ch'a Roma già nuoce
cangiar si vedrà.
Negar non sa
invocata,
supplicata deità.
1425 VENERE Un dardo d'Amore
gli sdegni frenò,
di Marte l'ardore
sua face placò,
onde solo Amor giocondo
è delizia del Ciel, pace del mondo.
1430 *a due* Elmi e loriche,
aste e bandiere,
in cetre amiche
cangiate, o schiere,
ed ogni mio seguace
tosto principii a festeggiar la pace.

*Otto seguaci di Pallade usciti dalla sua nube
formano il ballo in terra, e sei amorini ballano in aria.*

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

Stanze in un palazzo nel Trastevere.
PORSENNA, TARQUINIO.

1435 PORSENNA
Amor, se tu non puoi
vincer un'alma argente,
sei dunque un finto nume, un impotente.
O se vuoi ch'io sprezzato
viva di doglie onusto,
1440 sei dunque un dio crudele, un nume ingiusto.

TARQUINIO
Porsenna, a fé m'è grave
la fugga del tuo ben.
PORSENNA
TARQUINIO
1445 (Detti pungenti!)
Un s'accende la destra,
l'altra fugge per l'onde.
A fé bizzarro gioco:
chi ci scherne con l'acque, e chi col foco.
PORSENNA
Tanto de' patri Lari
può nobil zelo.
TARQUINIO
1450 Questi
son i favor, Porsenna, onde ti movi,
benefico di Roma,
ad offerir la pace?
PORSENNA
Una mano abbruggiata? un piè fugace?
1455 Mal si chiede ragione
a chi cessa da l'opre
che non tenuto incominciò.
TARQUINIO
Ti scuso.
PORSENNA
Non adduce ragion chi non ne trova.
La ragion di chi regna è quel che giova.

SCENA SECONDA

CLODIO, FLORO, *Soldati*, TARQUINIO, PORSENNA.

1460 <PORSENNA>
CLODIO, FLORO
PORSENNA
a due
CLODIO
FLORO
PORSENNA

Sete voi che porgeste
aita a la fugace?
Sì.
Chi sete?
Latini.
Io la turba seguace
dispersi.
Ed io li diedi
il corsier che la trasse
per gl'ondosi cristalli.
Adunque gara

1465 di reità vi sprona?
a due Anzi di gloria.
 PORSENNA E qual sopra di voi
 da simil opra mai raggio discende?
 CLODIO Se stesso illustra chi 'l dover difende.
 PORSENNA Or basta. Se dal Tebro
 1470 non fia regetto ciò che chiesi, voi
 liberi tornarete;
 ma fra ceppi tra tanto 'l piè tenete.
 TARQUINIO Intesi. Dunque dal Roman dipendi?
 PORSENNA Di bellicosi incendi
 1475 sparsi fiamme bastanti.
 TARQUINIO Il corso arresti
 a la corrente de le glorie.
 PORSENNA Basta
 a senso generoso
 lo aver potuto trionfar.
 TARQUINIO Chi cede
 sempre ha faccia di vinto.
 PORSENNA E se son vinto,
 1480 del nemico furore
 non trionfò la forza,
 ma vinse la virtù.
 TARQUINIO Di' pur Amore.
 CLODIO Con rigido aspetto
 1485 Fortuna
 importuna
 mirarmi ben può,
 ma vincermi no.
 FLORO Influsso maligno
 1490 di stelle
 rubelle
 affliggermi può,
 ma vincermi no.

SCENA TERZA

ISMENO, MILO, *Soldati.*

ISMENO Se dai sensi alfin proviene
 1495 quanto intendo e quant'io so,
 perch'ingrato un picciol bene
 dunque al senso negherò?
 Se Natura per giovarmi
 con i sensi mi creò,
 1500 quel piacer vorrò negarmi
 che dal senso nascer può?

MILO Non giunge Elisa ancor? Che li dicesti?
 1502 *bis* ISMENO Ciò che tu m'imponesti.
 MILO Che fu?
 Ahimè! Signor, non mi raccordo più.

ISMENO
MILO
1505 Ah scelerato.
Piano,
se vuoi ch'io mel rammenti,
perché del tuo rigore
la memoria ha timore.
(Oh li potessi lacerar il core!)

ISMENO
MILO
1510 Parla.
Gli dissi che serbasti illesa
la sua bambina prole,
che ti struggi per lei qual ghiaccio al Sole.

ISMENO
MILO
1515 Tu tremi? certo reo
sei di qualche menzogna.
Non tremo, no: son come scoglio immoto.
Che no?

MILO
ISMENO
MILO
ISMENO
MILO
Se non è forse il terremoto.
Ma vien Elisa.
(Ahimè che dirò mai,
s'egli scopre ch'a lei nulla parlai!)

SCENA QUARTA

ELISA, ISMENO, MILO, *Soldati.*

ELISA
1520 Ismeno, già ch'intatta
con la stragge infelice
d'amatissima figlia io mi serbai,
donami almen pietoso
le viscere trafitte...

MILO
ELISA
1525 ...le membra essanimate,
se può mai l'empietade aver pietate.
E gli parlasti eh?

ISMENO
MILO
ISMENO
1530 Non mi diè fede,
che spesso un infelice il ben non crede.
Elisa, mio tesoro,
sorgi: Vitellia vive, ed io t'adoro.
Ciò pur Milo t'espresse.

ELISA
MILO
1530 Ei mente.
(Oh Cieli!
misero me.) Signor, lascia che dica.
Non creder a' suoi detti: è mia nemica.

ELISA
1535 E se nunzio venia
de' tuoi vezzi lascivi,
forse a pentirsi avea d'esser tra' vivi.
Che dici?

ISMENO
MILO
ISMENO
1540 Ella, Signore,
parla così per far il bell'umore.
Lascia i rigori, o bella,
io non ti chiedo alfine
degli'espergi giardini
le vigilate poma, il ramo d'oro
ch'agl'Elisi mi porti o l'aureo vello

cui faccia un Minotauro aspra difesa.
 ELISA L'oro de la mia fede
 1545 è assai più prezioso,
 né 'l Minotauro avanza
 la custodia miglior di mia costanza.
 ISMENO Che costanza? la forza
 ti vincerà.
 ELISA T'inganni.
 ISMENO A fianco imbelle
 insulterà braccio robusto.
 ELISA Ferma.
 1550 Prevenirò gl'insulti
 con questo colpo. *Elisa vuol uccidersi.*
 ISMENO Lascia.
 ELISA O crude Stelle!
 Anco 'l morir m'è tolto!
 ISMENO Ed or ch'inerme
 resa è la mano, che farai?
 ELISA Deh cessa
 1555 da queste voglie, Ismeno,
 se da' nemici acciari,
 di mille instrutte schiere,
 Giove illeso ti serbi. Altre bellezze
 mancano forse a' tuoi desir? Più tosto
 1560 vilmente mi condanna a franger glebe,
 a sviscerar le rupi, o da le vene
 de' preziosi monti
 per escavar metalli.
 ISMENO Eh tu vaneggi.
 ELISA Deh se umano pur sei,
 moviti ai pianti miei.
 1565 ISMENO Come v'è fera
 ch'al sangue inferocisce,
 tal s'indura il mio core
 a lo stillar di lacrimoso umore.
 Vieni.
 ELISA Lasciami.
 ISMENO Folle
 sei ben, se 'l pensi.
 ELISA Aita!
 1570 MILO (Oh scelerato.)
 ELISA Empio.
 ISMENO Di' ciò che sai.
 MILO (Crudo, inumano.)
 ELISA Deh più tosto m'uccidi.
 Pietà, soccorso, aita!
 ISMENO Invan tu gridi. *Ismeno strascina Elisa in una stanza.*
 MILO Se in lascivia lo sdegno
 1575 non rivolgea, di vita
 non restava per me speranza alcuna:
 così fu l'altrui mal la mia fortuna.

SCENA QUINTA

PORFIRIA *incatenata*, MILO.

1580 PORFIRIA Chi di ferro mi circonda
con rigor
nol faria, s'avessi bionda
la chioma d'or.

MILO Porfira, che fai tu con questi ferri?
PORFIRIA Li strascino adirata
per flagellar il suol ch'in tante pene
per pietà non m'inghiotte, e mi sostiene.

1585 MILO A fé chi ti restrinse
la libertà d'ir per le vie vagando
ebbe senso prudente
perch'hai virtù di spaventar la gente.

1590 PORFIRIA Ah tristo! a te più tosto
devonsi le catene. E mi strapazzi,
perch'ora, che son troppi,
non si costuma più legar i pazzi.

MILO A chi t'incatenò molto ben dei;
1595 poiché, mentre cadente
nel seno de la tomba omai trabocchi,
quel peso ti trattiene,
e stai tra' vivi a forza di catene.

PORFIRIA Impertinente, iniquo,
1600 indiscreto, malvaggio.

MILO Sembri un mastin latrante, e ben fu saggio
chi ti legò, ché sciolta,
qual rabbioso molosso
forse ad ogn'uom ti lanciaresti a dosso.

1605 PORFIRIA Visse in vago giardin
ramo che verdeggiò,
ma inaridito alfin
nel foco si gettò.

1610 Tal succede a beltà
ch'agl'anni incanuti:
ogni piacer sen va
col tempo che fuggì.

SCENA SESTA

ELISA, *poi* ORAZIO.

1615 ELISA Soglie indegne, empi tetti,
un fulmine v'atterri,
il terren si disserri,
v'inabissi del Centro il più profondo,
e dai confini suoi v'escluda il mondo.
Ma giunge Orazio. Di mirarlo, oh dio,

indegna son.

ORAZIO

Tu fuggi, idolo mio?

Elisa?

Parte Elisa senza mirarlo, e segue Orazio.

1620

Io grido invano. E chi d'Elisa
rende sordo l'udito e l'alma indura?
Coei che del mio core
distinti a pena ed immaturi ancora
intese i sentimenti
or non ode gli accenti? Ogni sospetto
di violata fé toglie l'invitta,
la generosa sua costanza. Or dunque
come torce dal mare
rapido fiume il corso! e come il grave
retrocede dal Centro! Ahi che la sorte,
per tormentar quest'alma,
iniqua mi conduce
a farmi apparir ombra anco la luce.

1625

1630

1635

1640

Non ti credo, o Gelosia.
Per affligger l'alme amanti
con flagel di pena ria
tu fai gl'atomi giganti
e dà forza a la bugia.
Non ti credo, o Gelosia.

Fuggi pur da l'alma mia;
il mio ben a me ribelle
non dirò giamai che sia,
se dal Ciel le vive stelle
non vedrò partirsi pria.
Non ti credo, o Gelosia.

SCENA SETTIMA

Quartieri di Soldati nel Trastevere.

MUZIO, VALERIA.

1645

MUZIO

a due

VALERIA

MUZIO

VALERIA

MUZIO

Io peno.

Io moro per te.

E m'abbandoni?

Sì.

Perché?

S'incrudeli
meco il Destino.

Ahimè.

a due

MUZIO

Io peno.

Io moro per te.

1650

VALERIA

MUZIO

VALERIA

MUZIO

Né v'è speranza?

No.

Crudel.

Come vivrò
senza la vita!

a due

Ahimè.

MUZIO
a due Io peno.
Io moro per te.

1655 VALERIA Aborrirò Porsenna
che di Muzio mi priva.
MUZIO Oh dio, reprimi
le non ben giuste doglie:
altri che Muzio a te Muzio non toglie.
VALERIA Te dunque aborrirò.

1660 VALERIA Muzio Merta 'l tuo sdegno
MUZIO chi ti fa scorta al regno?
Scettri non curo.
E se, degenerante
dal sesso imbelle, il non pieghevol core
ambizion non punge, almen ti mova
generoso desio
di giovar a la patria, idolo mio.

1665 VALERIA Le voci lusighiere
dal labro effeminato
dunque bandisci. Oblia
queste luci neglette e queste chiome,
scordati di Valeria infin' il nome.
1670 MUZIO (Cieli, e soffro, e non moro?)
VALERIA (Oh dio, così favello, e pur l'adoro.)
MUZIO Perché sì cruda?
VALERIA Taci.
MUZIO Vorrai negarmi l'adorarti?
VALERIA Deggio
a la patria giovar?

MUZIO Sì.
VALERIA Dunque in odio
1675 cangio l'amor ingiusto.
MUZIO E perché mai?
VALERIA Crudo, ancor non lo sai?
MUZIO Chi d'amor così tosto il nodo scioglie?
VALERIA A te Valeria sol Valeria toglie.
MUZIO (Cieli, e soffro, e non moro?)
1680 VALERIA (Oh dio così favello, e pur l'adoro.)
Ecco Porsenna.
MUZIO (O duro, acerbo passo!)
VALERIA Oh me infelice!
MUZIO Ahi lasso!

SCENA OTTAVA

PORSENNA, MUZIO, VALERIA.

PORSENNA Muzio, teco 'l mio core?
Chi mi rende Valeria?

1685 MUZIO Il genitore.
PORSENNA Dunque assente alla pace.
MUZIO Assente, anzi fugace
la figlia non gradi. Come tua spoglia

- 1690
 PORSENNA
 vuol che ritorni a te. Vidde con sdegno
 da cortese nemico
 involarsi le prede
 che cor latin di cortesia non cede.
 Né l'alma di Porsenna
 peccò mai di viltà. Scettro e diadema
 fin nel tetto natio
 a recarti verrò. Libera intanto
 ritorna al genitor, mio cor, mio bene.
 (Uccidetemi pur, mie crude penel!)
 Tu non parli? Valeria, i flutti amari
 de l'alma tempestosa
 forse ondeggiando ancora?
 (Ah ch'il martir m'accora!)
 Porsenna, alfin di gloria
 ti fia picciola palma
 far pace a un regno e mover guerra a un'alma.
 Più non ti son nemico.
 E pur m'affliggi.
 Ti lascio in libertade.
 E pur mi legghi.
 Ti dono un regno.
 E pur il ben mi negghi.
 Valeria, il Ciel, la patria, il genitore,
 ti fan sposa a Porsenna.
 Tu scaccia omai dal renitente core
 i sensi pertinaci.
 Ah crudel!
 Sorte rea!
 (Perfido, taci.)
 E tanto avversa, o bella,
 a l'amor mio ti rendi?
 De la mia crudeltà col Ciel contendi.
 Il Ciel non sforza; lascia,
 lascia, ingrata Valeria,
 il rigor imprudente, e un re che t'ama
 giustamente compiaci.
 Ah crudel!
 Sorte rea!
 (Perfido, taci.)
- 1695
 MUZIO
 PORSENNA
- 1700
 MUZIO
 VALERIA
- 1705
 PORSENNA
 VALERIA
 PORSENNA
 VALERIA
 PORSENNA
 VALERIA
 MUZIO
- 1710
 VALERIA
 MUZIO
 VALERIA
 PORSENNA
- 1715
 VALERIA
 MUZIO
- 1720
 VALERIA
 MUZIO
 VALERIA

SCENA NONA

PORFIRIA, VALERIA, PORSENNA, MUZIO.

- 1725
 PORSENNA
 PORFIRIA
 Signor, già che Valeria
 fece ritorno a te,
 da sì dura miseria
 fa sprigionar il piè.
 Giungi opportuna. Tosto
 sciolta rimanga. Con Valeria andrai.
 Via, scioglietemi omai.

1730 PORSENNA Vattene. Muzio, amico, – *«A Muzio.»*
 PORFIRIA Fate presto, vi dico.
 PORSENNA – rendi Valeria al genitor. Esponi
 che tra i latini amico
 giungerò tosto anch'io.

1735 MUZIO Spargi, o bella, d'oblio *«A Valeria.»*
 VALERIA ciò che di sdegno contro me t'accese:
 fanno i favor dimenticar l'offese.
 Vieni, Valeria.
 Teco

1740 mai non verrò. Troppo t'aborro, ingrato,
 vanne, e s'il piè trarrai
 fin dove il Nilo da bambina fonte
 avezza l'onda a' precipizi vasti,
 non mi sarai lontan quanto mi basti.

1745 MUZIO Lascia, crudel, ch'al genitor ti torni,
 poi fuggirò nel più remoto lido
 de la terrena mole,
 dove si renda ignoto infino il Sole.
 VALERIA Senza di te condurmi
 al genitor saprò. Mi faran scorta
 questi guerrieri.

1750 MUZIO A me commessa è la tua cura.
 VALERIA Ed io
 non partirò.
 MUZIO Senza mirarti mai,
 senza scioglier un fiato,
 ti seguirò.

VALERIA T'inganni.
 MUZIO E tanto adunque
 lo sdegno il cor t'ingombra?
 1755 VALERIA Aborrisco di Muzio infino l'ombra.
 MUZIO (Cieli! e soffro, e non moro?)
 VALERIA (Oh dèi, così favello, e pur l'adoro.)
 Parto.

MUZIO Ti seguo.
 VALERIA Ed io mi fermo.
 MUZIO Ah cruda.

VALERIA Andrai, s'io m'allontano?
 MUZIO Sì, ma se vieni, resterò.
 Né giova

1760 VALERIA preghiera umile?
 MUZIO È vana.
 VALERIA (Ceder è forza.) Addio. Parti, inumana. *«Entra.»*
 PORFIRIA Lassa, che feci!

VALERIA Troppo
 ti trasporta il furore.
 1765 VALERIA Lo scaccia il labbro, e pur l'adora il core.
 Già per me giunse all'ocaso
 il bel Sol de la speranza,
 né di bene altro m'avvanza
 ch'il rigor d'un'ombra oscura.

1770 La vita che mi resta è una sventura.
Già per me scortese Cielo
non ha più raggio benigno,
e qual rigido macigno
nel mio mal vie più s'indura.
La vita che mi resta è una sventura. *«Entra.»*

1775 PORFIRIA Folle, si strugge in pianti
perché la sua bellezza ha molti amanti.
Ed io, ch'ho pur estinte
l'amorose faville,
non mi spaventarei d'averne mille.

1780 Bella felicità
di giovinetta età
vedersi idolatrar
da mille cori;
poter far sospirar
1785 con un sorriso sol cento amatori.

Ma quando poi sparì
il Sol de' più bei dì,
de le gioie d'amor
grave è 'l digiuno;
1790 e pessimo dolor
bramarne cento, e non n'aver pur uno.

SCENA DECIMA

ELISA, VITELLIA, MILO.

ELISA Corri, lucido nume,
1795 de l'atlantico mar
vola ne l'onda;
sorga cieca la notte, e mi nasconda.
In fera, in tronco, in sasso
deh tramutar mi fa',
Giove clemente,
o, se pietoso sei, tornami al niente.

1800 VITELLIA Genitrice!
ELISA Deh parti.
VITELLIA Perché mi scacci?
ELISA Mi tormenti.
VALERIA E come?

ELISA in che t'offesi?
MILO Ah se sapesti! (Oh dio!) *Tra sé.*
VITELLIA (A fé lo so ben io.)
ELISA Madre, non m'ami più?
Sì dolce nome

1805 non proferir.
VITELLIA Deh dimmi, in che peccai?
ELISA Allontànati omai.
VITELLIA Tanto, tanto mi sdegni?
ELISA (Sete, o miei lumi, di mirarla indegni.)

1810 Milo, altrove conduci
 Vitellia, e non ritorni,
 s'io non la chiedo. E tu, tosto mi reca
 di papaveri oscuri
 gelidi succhi, e sonnolente polvi.
 1815 MILO Ma che farne rissolvi?
 ELISA Ciò che m'aggrada.
 MILO Eh dimmi,
 e 'l mio desir compiaci.
 ELISA Parti, ubbidisci, e taci.
 MILO Tutto farò.
 VITELLIA Chi mai
 a tanta crudeltà meco t'ha mosso?
 1820 ELISA Ah figlia, figlia! (Ahi che parlar non posso!)
 MILO Io m'accorgo al semblante
 che qualche spirito gl'è saltato a dosso.

SCENA UNDICESIMA

ISMENO, ELISA.

ISMENO Ecco l'altera.
 ELISA Ecco la furia, il mostro.
 ISMENO Elisa, sei pur mia.
 ELISA Vincesti, Ismeno.
 1825 ISMENO Raddolcisti lo sdegno?
 ELISA Amor acquista amore. (Ah quant'io peno!)
 ISMENO Come in brevi momenti
 cesse del duro core
 il rigor dispietato?
 1830 ELISA Alfin da tigre ircana
 gl'alimenti non ebbi. (Oh scelerato!)
 ISMENO E de' rigori miei
 tanto fosti sprezzante?
 1835 ELISA Nulla mossero mai l'alma costante
 gl'impeti pertinaci.
 M'han vinto i... (Mi deturpo, ancor ch'io finga.)
 ISMENO (Fanno tutte così.) T'han vinto i baci.
 ELISA Basta. Cessò lo sdegno.
 (Cieli, e sostengo di mirar l'indegno!)
 1840 ISMENO Ma quei che provasti
 son baci rapiti
 tra sdegni e furori,
 torniamo agl'amori.
 Torniamo.
 1845 ELISA (M'offendo
 pur anco fingendo.)
 Torniamo.
 ELISA (Son finti,
 o stelle, gl'errori.)
 Torniamo agl'amori.

1850 ELISA Fa' di cibi improvvisi
condir parche vivande,
che doppio lieta mensa
più dolce Amor i suoi piacer dispensa.
ISMENO Tanto adempir farò. Verrai?
ELISA Fra poco.

Parte Ismeno.

1855 Scendi, ozioso foco,
da la rotante Sfera
in fulmini converso
a incenerir questo tiràn perverso.

1860 Che mi consigli tu,
schernito cor?
A l'iniquo traditor
il seno aprir.
Vendicarsi, e poi morir.
Dimmi, che deggio far,
alma fedel?
1865 Contro 'l barbaro crudel
inferocir.
Vendicarsi, e poi morir.

SCENA DODICESIMA

MUZIO.

1870 MUZIO Respiri,
che vita mi date,
fermate,
fermatevi omai.
Posso finir
sol col morir i guai.

1875 Ma che? Dunque con duolo
cede un affetto vano
chi lieto per la patria arse una mano?
Ciò che giova a' Penati
si dà piangendo? Andiamo.
1880 Si preceda Valeria o pur si segua,
nulla rileva. Scaccia, alma avvilita,
da l'insane pupille i pianti indegni:
non si può dir eccesso
salvar la patria e rovinar sé stesso.

1885 Chi vive legato
dal nume bendato
a torto si duole:
le catene d'Amor rompe chi vuole.
A batter severo
1890 il picciolo arciero
ogn'alma non suole:
ne le guerre d'Amor vince chi vuole.

SCENA TREDICESIMA

Logge deliziose, con stanze nel Trastevere.

ORAZIO, poi ELISA, e MILO.

1895 ORAZIO Sei troppo acerbo, o Fato,
involator crudel
d'ogni mio bene;
son asprissime le pene
ond'io vivo tormentato.
Sei troppo acerbo, o Fato.
1900 In un momento solo
ogni gioia sparì
dal mesto core;
è fierissimo il dolore
che mi rende disperato.
Sei troppo acerbo, o Fato.

1905 ELISA Porgi.
MILO Son pronto. Dimmi,
che pensi farne mai?

ELISA Ahimè partiamo.
ORAZIO Elisa, ove ne vai?
a me t'involi?
ELISA (Ah sostener non posso
di rimirarlo.)
ORAZIO Agl'ornamenti usati
come torni?
ELISA Placàti
1910 son d'Ismeno i furori.
ORAZIO (Ah Gelosia m'accorri!) Elisa, tosto
fuggiam di qui.
ELISA Non posso
ORAZIO E perché?
ELISA Tu non sai
1915 ORAZIO quanto vi lascio. (Ahimè, che dissi mai!)
M'insospettisci, Elisa.
Che vi lasci?
ELISA La figlia. (Io l'aggiustai.)
ORAZIO Pazienza. Andiam pria che tu sia costretta
a lasciarvi di più.
ELISA (S'io parto, o dèi,
chi mi ritornerà ciò che perdei?)
1920 ORAZIO Che mormoti?
ELISA Deh lascia
ch'io resti.
ORAZIO E che di grato
tra i nemici ritrovi?
ELISA Ciò che più bramo.
ORAZIO A sdegno a fé mi movi.

*Milo viene porgendo ad Elisa
un vasetto d'argento.*

Elisa vede Orazio, e vuol partire.

Vieni.
 ELISA Non voglio.
 ORAZIO Come?
 1925 ELISA A mio piacer ancora
 contenta non son io.
 ORAZIO Di chi?
 ELISA D'Ismeno.
 ORAZIO Così sfacciata? l'impudico seno
 trafiggerò con questo ferro.

SCENA QUATTORDICESIMA

PORSENNA, ORAZIO, ELISA, MILO *che fugge via.*

PORSENNA Ferma!
 ELISA (Ahi lassa!)
 ORAZIO (Ahimè!)
 1930 PORSENNA S'arresti
 l'empio. Ne' regi tetti
 non è dunque sicura
 femina illustre? Chi sei tu?
 ELISA Signore,
 non si move quel ferro
 1935 contro di me. Caduto
 da la mano d'Orazio, a me consorte,
 questo guerrier lo riportò in trofeo,
 là di Marte feroce
 ne l'acerbe contese.
 1940 Ora del noto acciaio agl'occhi miei
 qui faceva pompa ma, guerrier scortese,
 se ben gli porgo in cambio
 questa gemma ch'io porto, a me lo nega,
 né 'l vince o man che dona o cor che prega.
 ORAZIO (Resto muto.)
 1945 PORSENNA Lasciar infruttuosa
 così giusta preghiera
 non ti sembra viltà?
 ORAZIO (Parlar non oso.)
 1950 PORSENNA Silenzio rigoroso
 nasce da scortesia. Porgi quel ferro
 a chi, senza fatica
 di chimico lavoro,
 in un momento te lo cangia in oro.
 ORAZIO (E son costretto a simular! O dèi!)
 Sire, ubbidisco.

*Orazio dà la spada ad Elisa,
 ed ella a lui un anello con gioia.*

non lo conturbi.
 ORAZIO Ah ria, *Piano ad Elisa, partendo.*
 1960 l'avermi tolto il ferro
 poco potrà giovarli:
 non mancheranno acciari onde svenarti.
 ELISA Grazie ti rendo.
 PORSENNNA A Roma
 1965 con gl'altri prigionieri
 oggi meco verrai,
 pria che del biondo nume in grembo a Teti
 scendano stanchi a riposar i rai. *Tra sé, partendo.*
 ELISA Ivi, Orazio, mio ben, m'ucciderai.

SCENA QUINDICESIMA

TARQUINIO, PORSENNNA.

1970 TARQUINIO Veggio, veggio, Porsenna,
 che a la virtù sbandita
 vilmente Amor lascivo usurpa il loco,
 e i conquistati allori
 del dio bambino incenerisce il foco.
 1975 PORSENNNA Di non ben giusta guerra
 provocator tu fosti, e se m'opponi
 che m'induca a la pace il dio d'amore,
 anco a gloria m'arreco
 ch'a la ragion m'apra le luci un Cieco.
 1980 TARQUINIO Debil alma soggetta
 a l'amorosa face
 dà nome di ragione a ciò che piace.
 PORSENNNA E chi al solo interesse
 la sua ragion restringe
 solo ciò che desia giusto si finge.
 1985 TARQUINIO Non mancheran ricorsi
 a chi non manca ingegno.
 PORSENNNA Sgombra intanto il mio regno.
 TARQUINIO Altri fia che riporti
 i trofei che tu sprezzai.
 PORSENNNA Vanne co' tuoi trofei.
 1990 TARQUINIO Resta a' tuoi vezzi. *«Entra.»*
 PORSENNNA Che bambino sia Cupido
 creder può
 chi nol provò.
 1995 Ma s'un cor divien amante
 lo ritrova un fier gigante.
 Che sia cieco il nume alato
 creder può
 chi nol provò.
 Ma chi sa com'egli scocchi
 potrà dir ch'egl'ha cent'occhi.

SCENA SEDICESIMA

ISMENO *ed* ELISA *assisi a una mensa.*

2000 ISMENO

Questo di liquid'or,
soavissimo licor,
mentre le fauci terge
di letizia il cor asperge.

2005

ELISA

È sì dolce, è sì piccante,
che non san le labra ingorde
dir se bacia o pur se morde.

Si levano.

ISMENO

Quanto, Elisa, m'affligge
che tu deggia partire.
Ahi, ch'il pensarlo sol mi fa languire!

2010

ELISA

Brevi saranno i guai.

ISMENO

Dimmi, ritornerai?

ELISA

(Tosto l'affetto mio
perderai ne l'oblio.)

2015

ISMENO

T'amerò fin ch'io mora.

ELISA

Se così mi prometti,
qui resterò.

ISMENO

Di vita
quand'io cesso d'amarti il Ciel mi privi.

2020

ELISA

Ed io non partirò fin che tu vivi.

ISMENO

Ma le pupille gravi
non so qual sonno a riposar invita.

Vieni, vieni, mia vita.

Mio cor, mia speranza.

ELISA

(Empio, di vita un sogno sol t'avvanza.)

Tra sé.

Si vedono entrar in una stanza, e serrarla.

SCENA DICIASSETTESIMA

VITELLIA, MILO, *poi* ELISA.

2025

VITELLIA

Chi meco si trastulla
ora che son fanciulla
alquanto più che tardi
a fé non troverà né men ch'io 'l guardi.

2030

Ora che son bambina
s'alcun mi s'avvicina,
non fuggo e non m'arresto,
ma chi mi vuol baciare lo faccia presto.

MILO

Ove mi guidi?

Elisa,

la genitrice tua,
qui condurti m'impose.

2035

VITELLIA

In questo loco
dunque attenderla deggio?

MILO

Sì.

VITELLIA

Ma dov'è?

MILO
 Non so, né vuo' saperlo.
 Chi serve a donna bella,
 e vuol esser gradito,
 abbia di talpa i rai, d'aspe l'udito.
 2040 Sciocco pur si dimostri,
 niente osservi o distingua,
 sappia servir senz'occhi e senza lingua.

Esce furiosa da una stanza Elisa, e pigliando la figlia per mano, si parte.

ELISA
 MILO
 Vieni, figlia, tu segui i passi miei.
 Che demone ha costei?

SCENA DICIOTTESIMA

Sala reale in Roma.
 MELVIO, VALERIA, MUZIO.

2045 MELVIO
 Se di Marte sdegnoso
 Roma il furor combatte,
 l'impeto de' nemici Amor abbatte.
 Amor, quel cieco dio
 ch'ancor non trionfò del petto mio.

2050
 Batti pur, ignudo Amore,
 ali tenere e vezzose
 per entrar in questo core.
 Ogni dardo scocchi invano,
 che ferite non vuol il cor ch'è sano.

2055
 Tenta pur di circondarmi
 tra l'insidie d'un bel crine,
 ch'io non voglio imprigionarmi.
 Fuggo i lacci d'un bel volto,
 che catene non vuol il cor ch'è sciolto.

2060 VALERIA
 Se Cupido pertinace
 quella face
 ond'il seno m'infiammò
 tien accesa, e che farò?

2065
 Ad Amor che mi trattiene
 tra catene
 io dimando libertà,
 ma s'ei nega, e che sarà?

MUZIO
 VALERIA
 MUZIO
 2070 Valeria?
 Che vorresti?
 Or ch'a Roma giungesti
 da l'afflitto cor mio
 prendi l'ultimo addio.

VALERIA
 MUZIO
 2075 Di che parli? chi sei?
 Chi son? tanto rigore
 t'assalì, dispietata,
 che per far ch'io del duol nel mar trabocchi

VALERIA mi scaccia il cor né mi conoscon gl'occhi?
 MUZIO Certo deliri.
 Ah cruda!
 Così a Muzio rispondi?
 VALERIA Muzio, sei tu? Chi tramutò del crine
 2080 i bei volami d'oro
 in serpentose trecce? e chi converse
 in squallid'ombre i luminosi rai?
 (A mio dispetto egl'è più bel che mai...)
 MUZIO Tu, tu, Valeria, il core
 2085 in furia tramutasti.
 VALERIA (...e pur è forza
 ch'io lo disprezzi!)
 MUZIO Oh dio, così crudele
 con chi t'adora!
 VALERIA Muzio,
 2090 quell'imeneo che mi destina altrui
 le tue sembianze belle
 in oggetto odioso omai rivoglie:
 è deforme ogni amante a onesta moglie.

SCENA DICIANNOVESIMA

PORSENNA, CLODIO, FLORO, *Coro di Schiavi, Soldati, e Genti*,
 PUBLICOLA, MELVIO, *Cavallieri, Soldati, Popolo*, MUZIO, VALERIA.

PORSENNA Publicola, la Forza
 2095 si piega a la Virtù. Veggan degli anni
 le più tarde memorie,
 che vince la Virtù fin le Vittorie.
 PUBLICOLA Il tuo gran cor, Porsenna,
 sa donar i trionfi,
 e quand'in man si vede
 2100 il crin de la Fortuna, allor lo cede.
 Già n'andaro i Tarquini.
 Già 'l Trastevere torna
 a riunirsi al Tebro, e già disciolti
 son resi i prigionieri.
 PUBLICOLA Ed io la figlia,
 2105 che con gl'affetti illustri e invitti al regno,
 con essultante cor a te consegno.
 PORSENNA Giungi in pegno di fede,
 adorata Valeria,
 a la mia destra gl'animati avori.
 MUZIO (Acerbissime pene!)
 VALERIA (Aspri dolori.)

*Valeria porge la destra a Porsenna
 piangendo, e Muzio piange
 in disparte.*

2110 PORSENNA Bella, tu piangi? Ancora
 forse mi sdegni? Muzio
 tu pur di pianto aspergi

le guance impallidite?
 Che ti conturba? Di?

2115 MUZIO Nulla, Signore.
 PORSENNIA Che lacrime son queste? *«A Valeria.»*
 VALERIA Io perdo il core.
 PUBLICOLA Come? chi perdi?
 VALERIA Muzio.
 PORSENNIA Forse l'ami?
 VALERIA L'adoro.
 PORSENNIA E tu nel seno alberghi egual desio? *«A Muzio.»*
 MUZIO Ella è l'idolo mio.
 2120 PORSENNIA E taci? e a me la cedi?
 MUZIO Così devo a la patria.
 PORSENNIA Ah non sia vero
 che di sì nobil alme
 io disgionga i legami, e quanto, o Muzio,
 è nobile il tuo cor, sia vile il mio.
 2125 Ti concedo Valeria, e sappia il mondo
 che può in un regio core
 assai più la Virtù, ch'il dio d'amore.

SCENA ULTIMA

ORAZIO, PORSENNIA, CLODIO, FLORO, PUBLICOLA,
 MELVIO, VALERIA, *Popolo, Soldati, Cavallieri*, ELISA, VITELLIA,
 MILO, PORFIRIA.

ORAZIO Mora Porsenna, mora.
 PUBLICOLA Ferma.
 MUZIO, MELVIO Che fai?
 2130 PORSENNIA Così la data fede
 si tradisce?
 ORAZIO Tu manchi
 a le promesse. Tutti i prigionieri
 devi condur. Ma dove,
 dov'è la moglie mia? Di vil lascivo
 preda riman?
 2135 PORSENNIA Con gl'altri
 a venir l'invitai.
 Ma se forse la move altro desio,
 in ciò che far poss'io?
 ORAZIO Di donna illustre
 a non lasciar da predator indegno
 calpestrar la costanza
 2140 t'insegnerò con questo ferro.
 MELVIO Orazio,
 deponi il brando, che ricerca il fatto
 più sicure notizie.
 ORAZIO Io che perdei
 2145 per la patria un de' lumi, io che sostenni
 solo, contro 'l furor di mille schiere,
 la libertà Latina,

riporterò in trofeo
nota d'infamia?

*Viene Elisa, e getta a' piedi d'Orazio
la testa d'Ismeno, e dice:*

ELISA

Orazio,

mira.

MELVIO, PUBLICOLA
ELISA

Che veggio mai!
Ciò che non cessi a l'ire, a le percosse,
a l'inumana minacciata stragge
de la diletta prole, Ismeno iniquo
con la forza rapì. Nel sonno immerso,
col brando che ti tolsi
l'empio teschio recisi. Or, se non basta
a lavar questa macchia il sangue rio,

2150

2155

*Elisa dà ad Orazio la sua spada
tinta del sangue d'Ismeno, e segue.*

MELVIO
PUBLICOLA
MUZIO
ORAZIO

spargi col ferro stesso ancora il mio.
O magnanima impresa!
Atto sublime!
Invitto, eccelso cor!
Degna d'applauso

2160

MILO

anzi, Elisa, t'hai resa.
Sapesti in gloria convertir l'offesa.
Or va' co' tuoi furori
del cieco abisso a conturbar gl'orrori.
Sul nero lito d'atro sangue involta
lasci 'l nocchier fatal l'alma insepolta.
Voi, voi, che de la bella
a la fuga giovaste, a lei chiedete
la libertade.

«Al teschio.»

2165

PORSENNA

«A Clodio e Floro.»

VALERIA
CLODIO, FLORO

In libertà vivete.
Sciogli, sciogli, cieco Amore,
con i lacci del piè quelli del core.
Ed in sì lieto giorno
faccia ogni cor al suo gioir ritorno.
Applauderò in eterno
a tua bontà infinita.

2170

PORSENNA

MUZIO

2175

a due
VALERIA *a due*

Chi Valeria mi dà, mi dà la vita.
Mentre Muzio mi dà, mi dà la vita.

ORAZIO

2180

CORO

Or voi che penate,
in aspri martir,
al fin di gioir
sperate pur sperate,
che rigor di Fortuna al fin si spezza,
e 'l fin d'ogni tormento è l'allegrezza.
E 'l fin d'ogni tormento è l'allegrezza.

Nicolò Minato
Pompeo Magno
(Venezia, Teatro S. Salvatore, 1666)

POMPEO | MAGNO. | DRAMA PER MUSICA | Nel Teatro a S. Salvatore | Per l'Anno 1666. | DEDICATO | A Madama Illustriss. & Eccellentiss. | D. MARIA MANCINI | COLONNA, | Principessa Romana, Duchessa | di Tagliacozzo, &c. | IN VENETIA, MDCLXVI. | Per Francesco Nicolini in Spadaria. | Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.

Madama,

rinasce Pompeo, e quel nome di Grande, che rese illustri i suoi giorni, egli non sa dove meglio ritrovare che a' piedi di V. E., in cui risplendono i vicini riflessi delle porpore latine ed a cui s'innestano i freggi più sublimi che a' nostri secoli abbia tramandato da' suoi la gloria di Roma. A lui sarà di maggior splendore l'esser umilmente scritto a' piedi dell'augusta COLONNA a cui l' E. V. s'unisce, di quello, che gli furono i titoli più famosi, intagliati su l'altère basi delle statue e su le cime elevate degl'archi. Lo renderà di molto più risplendente un benigno sguardo di V. E. che non fecero gl'allòri de' quali l'arrichì 'l Campidoglio, e gli sarà maggior gloria l'essere benignamente ricevuto da lei che non gli fu l'essere dagl'applausi di Roma tre volte accolto vittorioso. Riceva l'E. V. la mia divozione e, con quella benignità che partorisce le meraviglie ed incatena gl'ossequi, si degni gradire di vedersi a' piedi, insieme con Pompeo, di tutta la sua eccellentissima Casa, e

di V. E.

Di Venezia, li 20. Febbraro 1666.

Um. Div. ed Oblig. Servo

N. M.

LETTORE

Non voglio dirti il tempo che ho speso intorno a questo drama perché essendo sì breve, che parerà impossibile, non intendo obligarti a crederlo, se non vuoi. Ben doverai farmi scudo della brevità con che l'ho composto per eccitarti al compatimento delle mie debolezze; ma non voglio riconoscere che dalla tua benignità la tolleranza delle mie imperfezioni. Compatisti il *Xerse*, l'*Artemisia*, e l'*Antioco*, e ne' due anni ultimamente seguiti, lo *Scipione* ed il *Muzio*. Ti supplico a non permetter che si stanchi la tua tolleranza delle mie debolezze per la frequenza con che te le presento. Vi troverai qualche senso di gentilità, mi dichiaro però che parlo in figura d'un gentile e d'un barbaro, conoscendo ben io, e professando i veri dogmi della catolica religione. Compatisci, tolera, e vivi felice.

ARGOMENTO

Di quello che si ha dall'istoria.

Tre volte trionfò Pompeo in Roma. Il più pomposo degl'altri fu il terzo trionfo, nel quale condusse molti prigionieri ed aveva soggiogate varie province e diversi regni, e tra gl'altri cattivi condusse Farnace, figlio di Mitridate re di Ponto, il di cui regno avea debellato. Mitridate fuggì vinto, ed Issicratea parimenti sotto abito persiano, ed egli consegnò ad Issicratea ed a' suoi familiari il veleno, acciò costretti dalla Fortuna a cader nelle mani de' nemici non avessero a rimanervi se non volontari, mentre se ne avrebbero potuto liberar col veleno. Pompeo dopo questo trionfo si maritò a Giulia, figliola di Cesare, ch'era destinata a Scipione Servilio, e col mezzo di Cesare si pacificò con Crasso che gli era competitore nella Repubblica. Per condur a fine le nozze di Pompeo e tesser l'intreccio del drama, si fingono li seguenti verisimili.

Si finge.

Che Issicratea, con la presa del regno di Ponto, fosse fatta prigioniera di Pompeo, con Farnace picciolo suo bambino, ma non conosciuta, e che per il corso d'anni cinque avesse tenuto occulto il suo stato e quello di Farnace, facendosi creder donna privata per tutto questo tempo nel quale Pompeo guerreggiò ed ebbe varie vittorie, e finalmente venne a Roma trionfante.

Che Mitridate, incognito, arrivi in Roma nel dì del trionfo di Pompeo per veder come si porti la moglie, e che Farnace, cresciuto per il corso d'un lustro dalli due anni che aveva allor che fu fatto prigioniero, non conosca il padre, non gli lo permettendo l'età in cui fu preso, ed il tempo doppio trascorso.

Che d'Issicratea fosse innamorato Sesto, figliolo di Pompeo ma che, credutala privata, frenasse il suo amore, come che per lo incontro, scopertala regina, gli lo palesasse, ma che da lei rigettato riduca l'affetto a modestia tale di non esser mai per oscurare la di lei fama.

Che Servilio, a cui era destinata Giulia per sposa, vedendo Pompeo di lei innamorato, d'omini i suoi affetti, e risolva ceder il suo amore a quello di Pompeo per generosità d'animo.

Con questi verisimili suppositi si forma l'intreccio di questo drama, a cui presta il nome POMPEO.

INTERVENIENTI

POMPEO MAGNO.

CESARE console di Roma.

GIULIA sua figlia.

SCIPIONE SERVILIO.

CRASSO.

4 Cavallieri romani.

CLAUDIO figliolo di Cesare.

MITRIDATE re di Ponto, privo di regno, sconosciuto.

ISSICRATEA sua moglie } prigionieri di Pompeo.

FARNACE loro figliolo bambino }

SESTO figlio di Pompeo.

ARPALIA serva, schiava d'Issicratea.

ATREA vecchia pazza.

DELFO servo.

AMORE.

IL GENIO di Pompeo.

CORO di Schiavi.

CORO di popolo.

Littori.

Servi.

Soldati.

Damigelle.

Cavallieri.

Paggi.

Mori.

Prigioni.

Schiave.

Popolo.

SCENE

Piazza con finestre piene di gente, con arco di trionfo.

Cortile con scala che porta in un palazzo.

Giardino con pergolati di fiori.

Tempio.

Cortile che corrisponde in luogo aperto.

Stanze con scala che discende.

Tesoro.

Teatro di Pompeo.

Reggia.

BALLI

I. *Di quattro cavalli naturali, vivi, nel trionfo di Pompeo.*

II. *Di otto pazzi: due impazziti per l'alchimia, due per la pittura, due per la musica e due per la poesia, nel fine del primo atto.*

III. *Di 12 ombre, nel fine del secondo.*

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

Piazza di trionfo.

POMPEO *sopra un carro tirato da due leoni*, CLAUDIO, SESTO *suo figlio*, ISSICRATEA, FARNACE, DELFO, *Cavallieri, Prencipi, Milizie, Schiavi, Popolo.*

due PRENCIPI

Ecco arriva
chi soggioga le province,
chi di fasto i regni priva.

CORO

Viva, viva.

5 due PRENCIPI

Per far serti
immortali a le sue chiome
crescan lauri al Tebro in riva.

CORO

Viva, viva.

Qui segue un ballo di cavalli vivi con cavallieri sopra al suono di trombe e d'altri stromenti.

SCENA SECONDA

SCIPIONE SERVILIO, POMPEO, SESTO,
ISSICRATEA, FARNACE, *Prencipi, Milizie, Soldati, ecc.*

10 SERVILIO

Vieni felice, vieni,
grande Pompeo, debellator di regni
che de' duo poli opposti
sotto 'l giogo latino
le regioni unisci, e trionfante
hai posti ceppi al Gange e al mar di Atlante.

15 POMPEO

A le squadre latine
è fatal la vittoria. Han legge i numi
di secondar i nostri voti, e Roma
per destin sempre vince e sempre doma.

20 SERVILIO

Il tuo valor invito
impose questa legge
e stabili questo destino.

POMPEO

Amico,
mole troppo eminente
su lieve base ad inalzar sei giunto,
e ti sei preso a dilatar un punto.

25 PRENCIPE

Olà tosto dal carro
per adagiar a la discesa il corso
venga de' schiavi il trionfato dorso.

Si leva Pompeo dal carro.

ISSICRATEA

Tu qui t'appoggia.
(E 'l soffrirò? Non posso,
non deggio.) Ferma, lascia.

*Schiavi si gettano a terra,
e di ciò vien comandato
anco Farnace.*

«In catene.»

Prende per mano Farnace.

30 SESTO (Che ardimento!)
ISSICRATEA Pompeo, vinti e cattivi
il calpestar i regi
grato non è de le vittorie al dio:
Farnace è questi, Issicratea son io.
POMPEO (Che ascolto mai!)
SESTO (Che sento!)
35 ISSICRATEA Ponto caddé. Dal soggiogato suolo
sotto persiche spoglie
fugimmo oculati, e mentre
alquanto Mitridate
40 si dilunga da noi cercando un legno,
in solitaria riva
turba de' tuoi di libertà ci priva.
SESTO (Di vile ardor a torto,
alma mia, ti accusai.)
ISSICRATEA Tacqui mia sorte,
45 impicciolir cercai
il fasto di Fortuna, e ciò che occulto
seppi serbar mi parve
che tolto non mi fosse. Ora discopro
quel che un lustro celai
50 per non mirar che sottoponga il figlio
con vilipendio acerbo
le tenere cervici al piè superbo.
SESTO (Ardi e struggiti, o core:
gloria è 'l languir per così eccelso ardore.)
POMPEO De le mie cortesie
55 occultando il tuo stato
ti privasti, o Regina. A te medesima
fusti di danno, e in pregiudicio tuo
me defraudasti. Si disciolgan tosto
60 quelle catene. Or che de' mertì tuoi
mi si discopre il lume
di vincitor latin prova il costume.
ISSICRATEA Pompeo, mentre benigno
a' quei ferri mi toglì
65 POMPEO Di tua sorte mi pesa,
sfortunato bambino, e ben vorrei
del patrio regno rimirarti erede.
FARNACE M'annodi 'l cor mentre mi snodi il piede.
POMPEO Andiam. Piacque agli dèi
70 render più preziosi
SESTO con sì nobili spoglie i miei trofei.
Vi lascio 'l cor in preda, ardori miei.

«Ai soldati.»

«A Farnace.»

«Entra.»

SCENA TERZA

MITRIDATE.

MITRIDATE
75 Deh se l'uomo a tua vaghezza,
Giove eterno, ti formasti,
perché poi con tanta asprezza
la quiete a lui contrasti?
E se pur fatto inclemente
80 tu dovevi ognor turbarlo,
dentro il Caos, in grembo al niente,
era meglio abbandonarlo.

85 Gl'Enceladi, i Tifei,
per combatterti 'l Cielo
io già non suscitai,
e pur su la mia fronte
precipitasti di sventure un monte!
Prole, consorte, e regno,
le falangi del Tebro
90 m'involar, mi rapir, ma non invano,
e vita, forse, e libertà restommi.
Concepisce gran moli
il pensier che, celato e sconosciuto,
mi tragge a Roma. Dal suo cener freddo
anco ne l'Oriente,
95 di sé medesimo erede,
il redivivo augel torna a le prede.

SCENA QUARTA

ATREA *che pesca in terra da una finestra*, DELFO.

ATREA Or ch'il folgore spento
dorme Giove inerme, imbelle,
gettisi l'amo e peschinsi le stelle.
DELFO Che fa costei?
ATREA Ah ah
100 il firmamento
pur rider mi fa.
DELFO Ella è pazza da vero.
ATREA Lo stellato sentiero
chi è colui che passeggia?
105 Lasciate ch'io lo veggia.
A fé buona occasione,
chi sa che non s'adeschi! Egli è il Montone.
DELFO Stravagante pazzia!
ATREA Sol nel regno di Nettuno
110 fino ad ora si pescò,
or nel cielo in grembo a Giuno
a pescar le stelle i' vo.
DELFO O che bestia!
ATREA Per gl'amanti
115 io le pesco, e di qui avanti
le daranno a le lor belle.

Né saran stimati sciocchi,
se diranno che le stelle
portan elle dentro gl'occhi.

120 DELFO
ATREA O bel trattenimento!
Chi diede nome al tremolar degl'astri
nol conobbe per guizzar
e chiamòllo scintillar.
125 Piano a fé, buona pesca:
presi la Libra. O quanto
gioverà ne' conviti
a dar il cibo a peso ai parasciti!
DELFO Allontànati, o stolta,
del zodiaco dai posti,
ch'il Cancro piglierai, se vi t'accosti.

SCENA QUINTA

Cortile con scale che ascendono al palazzo.

SERVILIO, *Prencipi, Schiavi, Prigioni*, SESTO, CLAUDIO, CRASSO,
ISSICRATEA, FARNACE, POMPEO *ascende le scale*,
CESARE *reca sommità che lo accoglie*.

130 *due* PRENCIPI Scettri e regni
trionfò,
più che lustri
non girò.
due altri PRENCIPI E prigioni
135 catenò,
più ch'aurore
non mirò.
CESARE Suscitando nemici
140 al soglio de' Quiriti
altro non fan gli dèi
ch'al gran Pompeo multiplicar trofei.
POMPEO Sono al Sol de le glorie
de l'aquile latine avvezzi i guardi,
e a stabilir vittorie
145 al Tebro basta l'inalzar stendardi.
CESARE Andiam, che le dimore
tormentano l'alloro
ch'impaziente aspetta esser ammesso
a le tue chiome ad illustrar sé stesso.

SCENA SESTA

CRASSO, CLAUDIO, ISSICRATEA, FARNACE, *Prigioni, Schiavi*.

150 CRASSO Per un soffio leggiero
di seconda Fortuna
tant'alterezza! Alfin popoli inermi
e nude genti al faticoso e duro

155 CLAUDIO mestier de l'armi non avezze ei vinse.
 Femine e pargoletti al carro avvinse.
 Così non favellar, mira quel volto:
 perché de' suoi trofei
 insuperbisca Roma
 basta il biondo tesor di quella chioma.

160 CRASSO Claudio, vaneggi. Non perciò costui
 è più degno d'applauso. Abbian virtute
 le femine nemiche
 colà tra i lor lavori,
 di trafigger con l'ago
 le tele in Ponto, e non in Roma i cori.

165 FARNACE Genitrice, più mesta
 mai non ti vidi. *«A Issicratea.»*

ISSICRATEA Taci, figlio. (Oh dio,
 non so com'io raffreni
 un diluvio di pianti,
 sì ch'omai non trabocchi
 da l'angosce del cor spinto sugl'occhi.)

170

Qui si vede Pompeo discender dalle scale.

SCENA SETTIMA

POMPEO, SERVILIO, SESTO *che scendono dal palazzo,*
 ISSICRATEA, FARNACE,
 CLAUDIO, CRASSO,
Prencipi, Schiavi, Cavallieri, Popolo.

POMPEO La Fortuna bendata
 getta le palme a sorte.

175 SERVILIO Ma solo ne fa preda il saggio, il forte.
 POMPEO Rasserena, o Regina,
 le pupille dolenti. Il ciel di Roma
 di torbide procelle
 non t'appresta diluvi, e dure leggi
 di servitù infelice

180 non hai d'onde temer. Al biondo Tebro
 volgi le luci, e d'argini e di sponde
 lo vedrai prigioniero, e pur correnti
 hanno libero il piede i dolci argenti.

185 ISSICRATEA Signor, qual mi rapisti
 i pregi di Fortuna anco vorresti
 quei de l'alma involarmi.
 Di generosità vincer mi tenti,
 ma nol farai. Succeda al piè disciolto
 prigioniero l'arbitrio, e quel trofeo
 che non puote aver Marte abbia Pompeo.

190 POMPEO Al tuo cor generoso
 ceder mi è fregio. Figlio, a Issicratea
 servi e dongelle invia;
 ed a lei, qual si deve

195 al suo real splendore,
cerca di compiacer.

SESTO (Gioisci, o core.)
CLAUDIO (Io non avrei questa Fortuna, o Amore.)
POMPEO Addio, Regina. Lascia meco alquanto
il pargoletto figlio.

200 FARNACE Serena, o madre, il conturbato ciglio.

SCENA OTTAVA

SESTO, ISSICRATEA, ARPALIA.

SESTO Deh perché mai, Regina,
di tua sorte real sì lungamente
il tesoro prezioso
invida ci ascondesti?

205 ISSICRATEA Perché ne' casi infesti,
allor ch'il Fato l'altrui ben disperde,
quanto si cela più, meno si perde.
E pur oggi tu acquisti.
Che?

SESTO Un'alma. (Cieco dio, m'assisti!)

210 ISSICRATEA Non intendo.

SESTO Le piaghe
che tu fai non conosci? e le catene
che tu stringi non vedi?

ISSICRATEA Ah Fausto, retrocedi
dal sentier che incominci, e pria ch'inciampi
vieta a l'incauto piè ch'orma non stampi.

215 SESTO Bambino, Issicratea,
non è 'l mi' ardor: ben lo repressi un tempo.
Or che da face regia uscir si vede,
impetuoso balza

220 ISSICRATEA e, di sé stesso altier, gran fiamma inalza.
Dunque celasti il foco
allor che con la luce
potea forse illustrarmi? e lo discopri
or che può col vapor solo oscurarmi?

225 SESTO Regina, i tuoi bei rai...
ISSICRATEA Fausto, dicesti assai.
Vattene, e se non vuoi
ch'i fior di tua virtute
di quest'inutil pianta

230 l'ombra dannosa insulti,
fin che teneri son tronca i virgulti.
SESTO Ah ch'unisce in quel seno
a' danni miei troppo adeguato Cielo
tra due colli di neve un cor di gelo.

«Tra sé.» Partendo.

SCENA NONA

ISSICRATEA, CLAUDIO, ARPALIA.

- 235 ISSICRATEA
 Questi lumi lagrimosi
 onde sempre il pianto cade,
 de' miei giorni tormentosi
 dànno a l'alba le rugiade.
- 240 CLAUDIO
 Regina, ardo per te. Sono i tuoi lumi
 duo torrenti di fiamme,
 e da che qui venisti
 Roma – e 'l mio cor per testimon n'invoco –
 ha un solo Tebro d'acque e duo di foco.
- 245 ISSICRATEA
 Sotto 'l cielo latino
 dove si tempran cor sì fieri a Marte
 sono l'alme sì molli? ove s'aspira
 di quest'orbe terreno
 a incatenar la libertà sfacciati
 volan poi senza fren gl'Amori alati?
- 250 CLAUDIO
 Del console romano,
 di Cesare, o Regina,
 prole son io.
- ISSICRATEA
 Qual tu ti sia ti stanchi
 inutilmente e, lasso,
 il Sisifo ti fai d'un cor di sasso.
- 255 CLAUDIO
 Dunque che far degg'io?
 ISSICRATEA
 Di fuggitivo rio da l'onda impara:
 da la torbida fonte
 s'allontana correndo, e si rischiara.
- 260 CLAUDIO
 Regina, altro consiglio
 men severo non hai?
 ISSICRATEA
 Vanne, ch'a l'esser tuo permisi assai.
 CLAUDIO
 Misero, che farò, se l'alma presa *Partendo.*
 dal biondo crin ch'adoro
 uscir non sa da un labirinto d'oro?
- 265 ARPALIA
 Questo Ciel che produce *Tra sé.*
 tanti amanti è buono a fé,
 ché tanta castità non fa per me.
- ISSICRATEA
 Sposo, regno, e libertà,
 270 che Fortuna mi prestò,
 eran suoi, me gl'involò.
 Ma mi scuota quanto può,
 che costanza e fedeltà,
 gioie mie, non mi torrà.

SCENA DECIMA

GIULIA, SERVILIO.

- 275 *a due*
 Mia vita, per te
 gioisco languendo,
 languisco godendo,
 e prova 'l mio core
 che di dolci contrari è fatto Amore.

280 SERVILIO Per me, lucido nume,
 i corsieri di foco invan tu sferzi
 e l'aurata quadriga invan conduci,
 ch'io sol trovo 'l mio Febo in queste luci.
 GIULIA Strali per me, Cupido,
 285 al nume affumicato invan tu chiedi,
 che di quest'occhi neri
 i fulgor sovra umani
 de le saette mie sono i vulcani.
 SERVILIO Parto.
 GIULIA Ritornerai?
 SERVILIO Sì, bei rai.
 GIULIA Quando?
 290 SERVILIO Tosto,
 che se mio centro sei,
 a te corrono tutti i punti miei.
 GIULIA Vanne, addio.
 SERVILIO Resta il core.
 GIULIA Teco 'l mio
 tragge amore. Tornerai?
 295 SERVILIO Sì, bei rai.
 GIULIA Quando?
 SERVILIO Tosto,
 che se ne' moti miei,
 se sono l'Elitropio, il Sol tu sei.

SCENA UNDICESIMA

POMPEO, GIULIA.

300 POMPEO Sono alpestri, son spinose
 di virtù le vie scoscese,
 ma sen volgono le rose.
 De' sudori è 'l fin giocondo,
 che l'onor e la fatica
 nati son gemelli al mondo.
 (Ecco l'idolo mio.) Giulia!
 GIULIA Signore.
 305 POMPEO Pur ti miro.
 GIULIA T'inchino.
 POMPEO (Oh che splendore!)
 GIULIA Duce invitto, gl'allori
 il tuo crin trionfante illustri ha resi.
 310 POMPEO Vinto, a vincer appresi,
 a ferir imparai da te ferito,
 e nel condur prigion
 del patrio Tebro a le dorate arene
 io l'esempio imitai di mie catene.
 GIULIA E insieme appreso avrai con egual Fato
 a vincer Amor nudo e Marte armato.
 315 POMPEO No, che ponno i tuoi lumi
 per mio fatal Destino

dar forza di gigante a un dio bambino.
Altro clima, altre stelle
non ti sanaro?

GIULIA
POMPEO
320

No, che non intende
la forza de' tuoi rai chi dir presume
ch'ha balsami a bastanza
per le piaghe d'amor la lontananza.
Mi duol.

GIULIA
POMPEO
GIULIA

325 POMPEO

Perché?
Perché nemico Cielo
te circondò di fiamme, e me di gelo.

330

Ah cruda! alfin non sei
de la patria de' numi, e da le stelle
il natal non traesti, ove la luce
da non intesa fonte al mondo nasce,
né le zone del ciel fur le tue fasce.

(Pompeo, che parli? e puoi
di non spontanei affetti
aver vaghezza?) Addio.

Lascia, Giulia, ch'il Cielo
me di fiamme circondi, e te di gelo. *«Entra.»*

335 GIULIA

So ch'intorno a questo core,
nova face raggirando,
cieco dio tu vai scherzando.

340

Se tu pensi d'altro nodo
mai vedermi il cor legato,
ben sei folle, o dio bendato.

SCENA DODICESIMA

MITRIDATE, FARNACE.

MITRIDATE

345

Coetaneo con gl'astri,
Tempo, ch'il tutto chiudi,
e a distinguer insegni e 'l sempre e 'l mai,
vola, e recami 'l fin di tanti guai.

Tu ch'il moto misuri,
che fuggi e non ti muovi,
tu, ch'un instante sei, che torni e vai,
vola, e recami 'l fin di tanti guai.

350

(Ma che rimiro? Figlio! O dèi! trattienti,
Mitridate, dai baci.)

FARNACE

(Che maestose faci
porta costui ne' lumi.)

MITRIDATE

355

(A un pargoletto
vorrai farti palese?)

Che non ben fermo ancora
il favellar non che il tacer apprese?)

FARNACE

(Sembra turbato.)

MITRIDATE

(In sì bambina etade
non può mai doppo un lustro

raffigurarmi.)

FARNACE (A non inteso affetto
sento ver lui rapirmi.)
360 MITRIDATE (Favellar li poss'io senza scopirmi.)
Bambin, che l'aure spiri
di ciel non tuo, chi sei?

FARNACE
MITRIDATE Un infelice.
(Lo so troppo, o dèi.)

FARNACE Qual è 'l tuo Fato?
365 RIGIDO E PROTERTO,
che di figlio di re m'ha fatto servo.
Del regno, de' tesori,
de l'avite grandezze
e de la libertà, gravi – nol nego –
le perdite mi furo;
370 ma non saper s'il genitor, ch'a pena
bambin conobbi, al Fato
abbia cesso, se viva, o dove sia,
quest'è 'l mio duol, quest'è la pena mia.
MITRIDATE (E gli nego le braccia! E tolgo il centro
375 a una linea.)

FARNACE Le guance
di lagrime frequenti
questo martir m'innonda.
MITRIDATE (Ben pupilla di ferro
380 le luci mie circonda,
se non si stempra in pianti.) Assai del tuo
è più fiero il mio duol, vago bambino.
Gl'astri un figlio mi diero,
me l'involò Fortuna, e 'l veggio e 'l miro,
con lui parlo, e non posso
385 dirli "figlio, mio ben, vita, cor mio:
tuo genitor son io".

FARNACE A pietà m'hai commosso.
MITRIDATE (O Cieli, e come trattener mi posso?)
FARNACE Tu accresci – e la cagion non so qual sia –
390 con la sciagura tua la pena mia. *«Entra.»*
MITRIDATE E pur tacesti, avaro labbro. L'orsa
con la lingua dà forma ai parti suoi;
tu struggi un figlio co' silenzi tuoi!
Ma viene Issicratea.
395 Nascosto la vedrò. Così chi giacque
lunga età in cieco fondo e in tetro loco
a la luce s'avezza a poco a poco.

SCENA TREDICESIMA

ISSICRATEA, MITRIDATE, poi SESTO, poi CLAUDIO.

ISSICRATEA Sposo amato, e dove sei?
400 Tu pur sai che senza te
non han luce i giorni miei.

Sposo amato, e dove sei?
 Mia speranza, ahimè, che fai?
 Perch', o dio, non vieni a me,
 a bear mi co' tuoi rai?
 Mia speranza, ahimè, che fai?

405
 MITRIDATE
 ISSICRATEA
 Volo, mia vita, ad abbracciarti.
 Oh Cieli! *«Vede Mitridate.»*

410
 MITRIDATE
 ahimè, ahimè, ch'oppressa
 dal soverchio piacer manco a me stessa! *Isviene.*
 Mio ben, mia vita? o dio, fatta di ghiaccio, *«La sostiene.»*
 pallida e fredda ho la mia fiamma in braccio.
 Ma vien gente. Lasciarla
 qui semiviva e sola
 non è pietà. Se resto, ella mi scopre
 tornando in sé. Dunque esser deggio – oh dio,
 d'aspro duol grave eccesso –
 o crudel con la moglie, o meco stesso?

415
 SESTO
 Che miro! o dèi! Regina, *«Esce.»*
 trafitta da qual duolo
 sei tu? (mio ben direi, se fossi solo.)
 Ahi!

420
 ISSICRATEA
 MITRIDATE
 (Veggio che smarrita
 l'alma ritorna in sé. Fia ben ch'io parta.)
 Addio. Signor, gl'uffici
 adempi di pietà quanto conviene.
 (Altri mai non provò più fiere pene.)

425
 ISSICRATEA
 SESTO
 ISSICRATEA
 CLAUDIO
 Mio ben...
 O cari accenti! *«Esce.»*
 Fonte de' miei contenti...
 Odi la casta *«Esce.»*
 Penelope d'amor come favella!
 Idolo mio! (che miro? ahimè, che dissi?) *«Allontanandosi.»*
 Mi coprano tra l'ombra i ciechi abissi!)

430
 SESTO
 CLAUDIO
 Ferma, deh perché fuggi?
 Perch'io viddi ed udii,
 e celarmi volea
 che tu fusse l'Adon d'Issicratea. *«Entra.»*

435
 SESTO
 Io non so se quel sereno
 che repente sen fuggì,
 sia di Sole o di baleno
 tanto rapido spari.
 Di benefico pianeta
 non mi parve striscio d'or,
 luce infausta di cometa
 potrebb'esser almen Amor.

440

SCENA QUATTORDICESIMA

Giardino di rose.

POMPEO, CESARE, *Prencipi, Cavalieri, Servi.*

POMPEO
445 Qui di Marte o di Bellona
non risuona
oricalco strepitoso,
sol combatte Amor nudo il mio riposo.
Qui non s'alzano bandiere
de le sfere
a far ombra a l'alta Face,
sol resiste Amor nudo a la mia pace.

450 *due* PRENCIPI
POMPEO Signor, Cesare è giunto.
CESARE Cesare qui? Signore!
Perché sianti più illustri
i publici favori
ti si fer più privati.

455 POMPEO A l'alba, al Sole
de la romana maestade eguali
i fulgidi splendori
vengon di queste piante
a imperlar l'erbe, ad indorar i fiori.
CESARE Archi, statue, colonne
460 inalza Roma, e su l'altere cime
del gran Pompeo l'eccelso nome imprime.
POMPEO Più del gran cor di Roma
che del mio picciol merto
testimoni saranno.

465 CESARE A tuo piacere
lascia 'l latin senato
dispor d'opime spoglie, i regni avvinti,
dar premi ai vincitor, dar leggi ai vinti.
POMPEO Ad assalirmi invia
470 Roma con pompe altere
a falangi i favor, le grazie a schiere.

CESARE *e due* PRENCIPI Tra l'armi chi va
difende la patria,
eterno si fa.
CESARE Dai liti de l'aurora
475 fin dove cade il Sole
a lavarsi nel mar le stanche chiome
il tuo nome splenderà.
a tre Tra l'armi *ecc.*

SCENA QUINDICESIMA

SESTO, ARPALIA.

480 SESTO Narra il fuso d'Alcide,
racconta del Tonante
il cigno lusinghier, le piogge d'oro,
poi soggiungi al mio ben ch'io peno e moro.
ARPALIA Pur che m'oda non temo
che mi manchin parole
dal dì bambin fin al cadente Sole.

485 SESTO Va', va', de le mie fiamme
oratrice faconda,
e se d'Amor una scintilla accesa
da quell'alma sublime
490 a involar puoi condurti,
fur di Prometeo in ciel men belli i furti. *«Entra.»*

ARPALIA A chi serve è pur dannosa
questa grande austerità,
da bellezza ognor ritrosa
non si tragge utilità:
495 qual pianta incolta e sol di foglie ingombra,
esclude il Sol e nuoce altrui con l'ombra.
Confacevoli gl'umori
han le serve al giardinier,
piante vuol che faccian fiori
500 né sian solo da veder:
che se bramoso alcun di fior si rende,
nascosto dal patron, se può, ne vende. *«Entra.»*

SCENA SEDICESIMA

MITRIDATE, ISSICRATEA.

MITRIDATE Che stupor, che pene acerbe
505 al mortal destini 'l Cielo,
se fin contro picciol erbe
arma nevi e indura gelo.
Che stupor, s'il Fato abbatte
del mortal l'amica spene,
510 se con l'onde ognor combatte
fin gli scogli e fin l'arene.

ISSICRATEA Sposo?
MITRIDATE Mio ben!
ISSICRATEA Mi' amore!
a due Per te langue questo core.
Per te vive questo core.
MITRIDATE Issicratea, sospendi i dolci amplessi,
515 che per ridir l'occulto stato mio
quante foglie odorose
tante libere lingue han queste rose.
ISSICRATEA Che pensi far?
MITRIDATE Gran mole
520 volge la mente. Vuo' che beva il sangue
di Pompeo questo ferro. Avremo aperte
nel tumulto comune
le strade di fuggir, e se nemico
avrò 'l Destino, de le Stelle avverse
l'ingiurie soffrirò. Tu mi prometti
525 per qualunque sciagura
mai non scoprirmi e, s'immatura Cloto
reciderà 'l mio stame,

530 tu, generosa, col bambin Farnace,
 seguimi. Fortunate
 godrem poi negl'Elisi alme beate.
 ISSICRATEA Così prometto.
 MITRIDATE E giuri?
 ISSICRATEA Ai sommi dèi
 e a te, che di quest'alma il nume sei.
 MITRIDATE Resta, ch'io qui celato
 attenderò mia sorte.
 ISSICRATEA Amico Cielo,
 535 scorga i giusti furori.
 MITRIDATE Sono a celar le serpi avvezzi i fiori.
a due
 Deh men rea,
 cieca dea,
 ai bei voti di Virtù
 540 non negar la fronte più. *«Entrano.»*

SCENA DICIASSETTESIMA

GIULIA, SERVILIO.

GIULIA Chi ritrova 'l dio d'amore
 pien di gioia, e chi crudele,
 come trae da un stesso fiore
 545 serpe il tosco ed ape il mele.
 Da Cupido a chi rigore
 solo avviene, a chi pietade,
 così forma egual vapore
 le tempeste e le rugiade.
 550 SERVILIO Torno a bear mi in voi,
 come torna, luci care,
 a la sfera ogni fiamma, ogn'onda al mare.
 GIULIA Che si transmigrin l'alme, idolo amato,
 or non è più bugia,
 se la tua vive in me, in te la mia.
 555 SERVILIO Su le percosse incudi
 formò Vulcan reti di ferro a Marte;
 ma di quel crin ch'adoro
 Cupido per legarmi
 a la Venere mia fé reti d'oro.
 560 Vado a Cesare.
 GIULIA Io resto
 priva d'alma senza te.
 SERVILIO Lascio 'l cor, se volgo il piè.
 GIULIA Dimmi, fido mi sarai?
 SERVILIO Tu vedrai
 565 d'ombre oscure l'alba cinta
 pria ch'estinta
 la mia fé.
 GIULIA Resto, cor mio,
 priva d'alma senza te.

SERVILIO

Lascio 'l cor, se volgo il piè.

«*Entra Servilio.*»

SCENA DICIOTTESIMA

POMPEO, FARNACE, GIULIA.

570 POMPEO

(Ecco la bella. Per men ricche spoglie
morsi genti infinite;
e per sì bel tesoro
esser potrà ch'io neghi
falangi di sospir, schiere di preghi?)

575

Giulia, del torrid'Austro
ogni scitico gel discioglie un fiato,
e non pon mille ardori
le brine distemprar de' tuoi rigori?

GIULIA

580

Al tuo desir, Pompeo,
spirano avversi fiati
furioso Aquilon, Borea crudele:
nel mar di quest'amor non scior le vele.

POMPEO

585

Non pavento le sirti,
se ne' bei lumi tuoi
di Castore e Polluce
ho 'l gemello splendor che mi conduce.
Ti manca il più.

GIULIA

POMPEO

GIULIA

590

Che mai?
De l'amoroso mondo
le carte effigiate
per scoprir dove sei.
Dove son io?

POMPEO

GIULIA

595

Tra i gelidi Rifei,
del pigro Arturo sotto 'l freddo cielo,
al Caucaso vicin d'un cor di gelo.
Anco deridi, ingrata,
il mi' amor, la mia fiamma? Io, ch'abassai
le più dure cervici,
le fronti più superbe, a te mi piego.
E nol conosci? e nol gradisci? alfine
son di bellezza i rai fugaci e vani:
oggi lucidi lampi, ombre dimani.

600

(Ove trascorro!) Giulia, Amor ch'è cieco
merta scusa, s'inciampa: ama chi vuoi.
Pompeo cerchi le palme
con assedio ostinato

605

GIULIA

de le mura nemiche, e non de l'alme.
Siano pur d'altri i flutti, e mie le calme.

«*Entra.*»

SCENA DICIANNOVESIMA

MITRIDATE, POMPEO, FARNACE.

MITRIDATE
POMPEO

(Ecco 'l tiràn Pompeo.)
Farnace?

MITRIDATE (Oh dio!
 è seco 'l figlio mio.)
 FARNACE Signor.
 POMPEO Invidio, o caro,
 610 i tuoi giorni bambini, e ben vorrei
 poter, libero anch'io
 da le pene amorose,
 ir con tenera man mietendo rose.
 FARNACE La sofferenza mia vado avvezzando
 615 a l'acerbe punture
 di mie sorti ferine,
 mentre, cogliendo rose, incontro spine.
 MITRIDATE (Solo egl'è qui. Mi dà Fortuna il crine.)
 POMPEO Bambin, modera il duolo, e t'assicura
 620 ch'io t'amo, e che m'avrai
 qual genitor a compiacerti intento.
 MITRIDATE (Eterni dèi, che sento!)
 POMPEO I teneri anni
 625 erudiran le carte; indi le membra
 essercitate a la palestra, al corso,
 frenerai, lenterai
 l'aurato morso di corsier numida.
 MITRIDATE (E fia ver ch'io l'uccida?)
 POMPEO E 'l crin bambino
 630 avezzerò tra i marziali onori,
 se non ai tuoi diademi, ai nostri allori.
 MITRIDATE (È pur forza ch'io tempri i miei furori.)
 POMPEO Ma su le mie palpèbre
 di grembo a Pasitea
 635 vola il tacito nume, e queste luci
 omai del pigro sonno
 a l'insidie soavi ostar non ponno.
 FARNACE Qui t'adagia, Signore.
 Io guarderò 'l giardino,
 e sarà de' tuoi sonni Argo un bambino.
 POMPEO Sonno, placido nume,
 640 co' tuoi dolci sopori
 spargi d'oblivion i miei ardori.
 Sopitor de' pensieri,
 deh fa' ch'ov'io mi desti
 de l'incendio primier orma non resti. *Qui Pompeo dorme.*
Farnace va per lo giardino.
«Tra sé.»
 645 MITRIDATE Dorme Pompeo. La più superba fronte
 che miri 'l Ciel di Lete
 poco vapor trionfa.
 Posso svenarlo, irne col figlio, e pria
 650 ch'il fatto si palesi,
 con la moglie fuggir. Par che l'affetto
 ch'ei dimostra a Farnace
 frenar mi deggia; ma propizia troppo
 mi si mostra Fortuna, e non invano.
 Forse del Ciel le deitadi ultrici

- 655 FARNACE m'addormentan sugl'occhi i miei nemici. *Va per ucciderlo.*
MITRIDATE Uomo, che fai?
FARNACE Non mi sturbar.
Deh ferma,
ferma, oh dio, perché vuoi
troncar sì nobil stame e a sì gran rischio
espor te stesso?
- 660 MITRIDATE (Strano incontro!) Lascia.
FARNACE Parti, parti.
MITRIDATE M'invia
il padre tuo.
FARNACE Mio padre? ov'è? ch'io possa
la vita di Pompeo chiederli in dono.
MITRIDATE (In quali angustie sono!)
Essequir deggio!
- 665 FARNACE Griderò. Non voglio!
A lui ritorna, e di' che se gl'aggrada
ch'io porti 'l cor di regie doti ornato,
non mi sforzi a chi m'ama esser ingrato.
MITRIDATE Di chi 'l regno t'invola
com'hai tu sì gran zelo?
- 670 FARNACE Ciò ch'egli fece era prescritto in Cielo.
MITRIDATE Voglio ucciderlo.
FARNACE No.
MITRIDATE Sì. *Qui viene Issicratea.*
ISSICRATEA Che rimiro!
FARNACE Genitrice! Ahimè fuggi. *Qui si desta Pompeo.*
ISSICRATEA Oh Cieli!
MITRIDATE (O sorte!) *Tra sé.*
Mitridate fugge inosservato.
- 675 POMPEO (Quai mi rompono il sonno ombre di Morte?)
Che vi turba? qual doglia o qual timore
v'impallidisce?
ISSICRATEA (Che dirò?)
FARNACE Signore,
uscì da' fior gran serpe,
e con striscio repente,
gli squallidi or spariti,
restammo, per spavento,
ella oppressa, io confuso, ambo ammutiti.
- 680 ISSICRATEA (Stupida resto.)
POMPEO Andiamo, anch'io l'istesso
viddi in sogno, e mi parve
che contro me si stese,
ma s'oppose Farnace e mi difese.
- 685 FARNACE (Così a dir m'insegnò Giove cortese.)

SCENA VENTESIMA

ATREA, DELFO, CORO *di Pazzi.*

ATREA Qui piegate,

sciolto il piè
prostratevi a me.

*Otto pazzi si gettano a terra:
due scrivono, due suonano,
due soffiano in un fornello
e due dipingono.*

690

Pugnai, vinsi, distrussi
le contrarie falangi.
Sù, sù, tosto.

Tutti si levano.

695

Tu piangi?
Ed è possibile
che sì terribile
tu resti ancor?
È pur soave la pazzia d'Amor.

DELFO

Ecco i pazzi, ecco i pazzi,
che costei, fatta stolta,
fece uscir dal serraglio.
È giunto l'ammiraglio
a darmi conforto
che la mia navicella è sana in porto.

700 ATREA

DELFO

Vado, non è da saggio
trescar con stolti.

705 ATREA

Ferma,
ferma, Signor, che temi?
Invitto duce de' cervelli scemi.
(Posto sublime a fé.)

DELFO

710 ATREA

Partite.
No, fermate.
Sù, che fate,
coronate il vostro re.

Li pazzi partono mesti.

DELFO

715 ATREA

Lasciami.
Resta pure,
non vogli complimenti:
ben sei degno pastor di questi armenti.

Lo afferra.

Atrea parte.

Tornano li pazzi.

715 DELFO

Vuo' partir. Del gran rischio
in cui son io mi pento.
Già so ch'un pazzo sol può farne cento.

Partendo.

*Segue il ballo di otto impazziti: due per la musica,
due per la pittura, due per l'alchimia e due per la poesia.*

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

Tempio.

POMPEO, CESARE, Prencipi, Cavalieri, Schiavi, Popolo.

POMPEO

Incomprensibil nume,

720 che sei per tutto e fuor di te non sei;
Luce, che più che miro e meno intendo,
de le vittorie mie grazie ti rendo.

725 Noto solo a te stesso,
principio eterno ed infinito fine,
ch' il tutto vai dal nulla ognor traendo,
de le vittorie mie grazie ti rendo.

CESARE Pompeo, le menti umane
ben si mostran sublimi
dal conversar co' numi.

730 POMPEO Imitando i costumi
d'aquila industrie, per saper se giuste
siano l'opere sue mortal ch'è saggio
del divino piacer l'esponga al raggio.

SCENA SECONDA

CRASSO, POMPEO, CESARE, *Principi, Schiavi, Cavalieri, Popolo.*

735 CRASSO Ecco l'altero. Cesseranno, e forse
con pentimento de la facil plebe,
queste lusinghe.

CESARE Crasso, *A Crasso in disparte.*
ecco Pompeo. A riuniti a lui
ti eccitai, ti pregai. Deh pertinace
più non ostar. T'invitano i trofei,
questo dì, questo loco, e infin gli dèi.

740 CRASSO Tutto a Cesare dono.

CESARE Emolo, opposto *A Pompeo in disparte.*
a tue glorie finor, Crasso desia
con legami d'affetto
stringersi a te. L'accogli
con fronte amica. A l'oceano profondo
che con torbidi flutti
745 l'agitò, lo turbò, se vien che l'onde
placidamente accheti,
riconsegna il nocchier lini ed abeti.

750 POMPEO Venga pur. Non danneggia i rai d'Apollo
nubiloso vapore,
ma più bel senza nubi è 'l suo splendore.
Pompeo.

CRASSO Crasso, t'abbraccio. *Si abbracciano.*

POMPEO L'acciar di tua virtude
d'ogni sdegno recide il tronco antico.

755 POMPEO Emolo, non nemico
mi fosti, o Crasso.

CRASSO A' tuoi splendori or cedo.

CESARE Rivalità di gloria
non disunisca l'alme.

760 POMPEO A gara sempre
movonsi gl'occhi, e in una stessa fronte
emole son due ciglia, e van congiunte.

SCENA TERZA

POMPEO, CRASSO, CESARE, *Prencipi, Schiavi, Cavalieri, Popolo.*

CRASSO Addio, Signor, disponi
de le mie forze e de l'arbitrio mio.
POMPEO Tu di quel di Pompeo. Va', Crasso. Addio.
765 CESARE Sempre fulgide, sempre belle
de' pianeti *A Pompeo.*
a te splendano le facelle.
due PRENCIPI replicano Sempre fulgide, *ecc.*
CESARE La volubile dea vagante
770 per te fermi
due altri PRENCIPI replicano l'orbe instabile rotante.
La volubile *ecc.*

SCENA QUARTA

POMPEO, GIULIA.

775 POMPEO Ma che rimiro? Giulia,
forse de l'are accese
per rinovar gl'esempi
vai seminando fiamme infin ne' tempi?
O pur, traendo a idolatrarti ogn'alma,
ne' tetti lor, presumi
impoverir d'adoratori i numi?
780 GIULIA Deh non lasciar ch'affascinato il guardo
per gran luce poc'ombra
e per gran mole atomi lievi apprenda.
Apri, Pompeo, le luci,
che bendato fanciul forse ti benda.
785 POMPEO Così parli a chi t'ama?
GIULIA Acerba piaga
pietosa man non sana, e succhi amari
curan l'infermo.
POMPEO Oh dio,
790 dunque stendi la mano al ferro, al foco,
allor che pur, se vuoi,
coi balsami d'Amor sanar mi puoi?
GIULIA Questi non ho.
POMPEO Per chi t'adora, ingrata,
795 amor non hai? D'un'alma
non vulgar, non umile,
sono inutili i pianti? Ah pur l'asprezza
di dura cote argente
frange assiduo stillar d'onda cadente.

SCENA QUINTA

SERVILIO, POMPEO, GIULIA.

SERVILIO (Che veggio!)
POMPEO A' piedi tuoi *«A Giulia.»*
cedo ogni mio trofeo.

SERVILIO (Ama Giulia Pompeo!)
POMPEO Né vinceranno
supplicanti preghiere
800 i tuoi sensi crudeli?
SERVILIO (A che son giunto, o Cieli!)
POMPEO E non accende
nell'agghiacciato seno
una sola favilla il foco mio?
SERVILIO (Stelle, che far degg'io?)
POMPEO (Dove trascorri,
805 traviato Pompeo!) Scusami, Giulia,
se noioso ti fui. Di' ch'ostinato
ad assalir mi fermi
le schiere armate, e non i cori inermi. *Parte.*

SERVILIO (Io rival di Pompeo?
810 Io di sì bel trofeo
Giulia privar?)
GIULIA (Turbato
veggio 'l mio Sol. Che sarà mai?)
SERVILIO (Non l'amo,
815 s'il suo ben non mi vince. O dio, ma come
potrò di mie vittorie
ceder altri la palma?)
GIULIA Idolo mio.
SERVILIO (Vinca, sì, sì, la nobiltà de l'alma
le mollizie del cor. Più non resisto:
perdo un piacer ma cento glorie acquisto.)
Giulia.

GIULIA Mia speme?
SERVILIO Oblia
820 queste voci penose.
GIULIA Perché?
SERVILIO (Dillo, mio cor.) Non sei più mia.
GIULIA Che novità?
SERVILIO Cedo al tuo ben. Mia vita,
son costretto a lasciarti,
825 e sol per troppo amor non posso amarti.
GIULIA Che meandri confusi!
Che labirinti! oh dio!

SERVILIO Ama Pompeo, cor mio, freggia te stessa
con le sue pompe e con gl'allori suoi.
830 Da le sponde d'Atlante ai liti Eoi
volano interminati i suoi trofei:
cedo a le tue fortune i piacer miei.
GIULIA Ah Servilio, tu tenti
la mia costanza.

SERVILIO Con sinceri accenti
t'apro i sensi del core,

835 GIULIA e sol ti nego amor per troppo amore.
Sì lente le catene
ti strinse dunque al seno il dio bendato
che le sciogli a tua voglia?

840 SERVILIO Non m'affligger, mio nume.
Ama Pompeo, lascia ch'io soffra, osserva
ch'il mio penar solo in tuo ben ritorna,
e l'amor mio di questa gloria adorna.
GIULIA Ferma, crudo.
SERVILIO Che vuoi?
GIULIA Così mi lasci?
SERVILIO Perché t'amo.
GIULIA Ingrato,
845 quest'è amor?
SERVILIO Sì.
GIULIA Spietato,
io per te di Pompeo
non curo Amor, sprezzo grandezze e pompe;
e a la costanza mia,
la tua fede, infedel, cade e si rompe.

850 SERVILIO Deh taci omai.
GIULIA Deh cessa
da sì strano pensier.
SERVILIO Donami, Giulia,
la gloria di languir sol per giovarti.
Addio, bella.
GIULIA Tu parti?
Dunque invano t'adoro?
855 Peno sforzata.
SERVILIO Io volontario moro. *«Entra.»*
GIULIA Se un tormento
più d'ogn'altro doloroso
cerchi aggiunger, dio penoso,
860 degl'abissi agl'aspri guai,
vieni a me che 'l troverai.
Sol nel male
altri prova il suo martire,
ma per farmi il Ciel languire
in figura di mio bene
865 mi compone acerbe pene.

SCENA SESTA

Cortile che corrisponde in luogo aperto.
POMPEO, CESARE, CLAUDIO, FARNACE, CRASSO,
Principi, Cavalieri, essercito in lontano.

POMPEO Le trionfate prede
sian divise a le schiere, e i cor più arditi
a novelle vittorie il premio inviti.

CLAUDIO, CRASSO Guerrieri

870 *a due* prendete,
le spoglie godete
del ricco trofeo.

CORO *di Soldati* Viva, viva, Pompeo.

875 CESARE Queste voci, gran duce,
de le Parche lontano
a l'orecchio fatal giungano omai,
né 'l tuo stame vital tronchino mai.

POMPEO Chiuda o prolunghi il Fato
come più giovì al Tebro i giorni miei.

880 CLAUDIO Già sei fatto immortal co' tuoi trofei.
POMPEO Così attento, Farnace,
che rimiri? S'alletta
il tenero desio bramata spoglia,
tutto prendi a tua voglia.

885 FARNACE Signor, mi fanno arditò
i tuoi sensi cortesi.
Prenderò questi arnesi. *Indicando alcune armi.*

CRASSO Il genio esprime
la regia nobiltà del cor sublime.

POMPEO Che ne farai?

FARNACE Ciò che benigno Giove
saprà meglio dettarmi.

890 CESARE Tu, gli porta quell'armi. *Ad un soldato.*
Andiam. Sì preziose
sono l'opere tue
che men ricche di gemme
han le sponde l'Idaspe e l'Eritreo. *Entrano.*

895 CORO *di Soldati* Viva, viva, Pompeo.

SCENA SETTIMA

SESTO, ARPALIA.

900 SESTO Da quegl'occhi luminosi,
che son centri del mio foco,
assai bramo e chiedo poco.
La beltà ch'il sen m'accende
al mi' amor non vuo' ch'arrida,
chiedo sol che non m'uccida.

905 ARPALIA Sesto?
SESTO Arpalia, mi rechi
dell'assalito cor d'Issicratea
qualche spoglia di speme?

ARPALIA Ai primi accenti
che d'amor io formai, ver me sdegnose,
torve le luci affisse;
né a le lusinghe de' canori mostri
tanto chiuse l'udito il cauto Ulisse.

910 SESTO Dunque io son disperato?
ARPALIA No, senti. All'or che in cielo

scintillano le stelle e posa il mondo,
 in silenzio profondo entra ne' tetti
 ch'a la regina destinò Pompeo.
 915 Lasciar socchiusi gl'usci
 sarà mia cura. Il resto poi, Signore,
 scorga benigna Sorte, amico Amore.
 SESTO Arpalia, tu descrivi
 a sitibondo infermo
 920 limpida fonte, a naufrago nocchiero,
 quasi tra scogli absorto,
 lusinghiera dipingi il dolce porto.
 ARPALIA Arriva Issicratea. Quanto promisi
 essequito vedrai.
 925 SESTO Tesori e libertà da Sesto avrai. *«Entra Arpalia.»*

SCENA OTTAVA

ISSICRATEA, SESTO.
 ISSICRATEA La Speranza mi tradisce,
 mi si mostra e poi svanisce
 qual da Tantalo infelice
 930 fugge l'onda ingannatrice.
 Se mi nasce un picciol bene,
 me lo struggon cento pene,
 così 'l cor di Tizio ancora
 cresce sol per chi 'l divora.
 SESTO Issicratea.
 935 ISSICRATEA Del domator de' regni
 illustre figlio.
 SESTO Issicratea, Regina,
 languir per quei bei lumi
 a gran gioia m'arreco.
 ISSICRATEA Sesto, ti guida un Cieco.
 Erri 'l sentier.
 940 SESTO Non hanno
 cinosura i miei moti. Amor non chiedo,
 pietà non cerco e, già che sei sì cruda,
 Regina, i miei sospiri
 volontario disperdo a l'aria vasta,
 e senza esser amato amar mi basta.
 945 ISSICRATEA Dunque da me che vuoi?
 SESTO Che non mi celi
 i rai ch'adoro.
 ISSICRATEA Parti.
 SESTO Cedo, ma lascia che sovente i' possa
 ne l'adorato lume
 bear le luci e incenerir le piume. *«Entra.»*

SCENA NONA

MITRIDATE, ISSICRATEA.

950 MITRIDATE (“Bear le luci? Incenerir le piume?”
che favellar è questo?)
Issicratea col giovinetto Sesto.
Solitari discorsi?

ISSICRATEA E che deggi’io
parlar co’ tronchi? favellar coi marmi?

955 MITRIDATE Piano, Regina, parmi
che troppo ti risenti: offese membra
lieve tutto addolora.

ISSICRATEA Anzi, chi è sano
aborre con più senso i succhi amari.

MITRIDATE Basta, Regina.

ISSICRATEA Di mia fede adunque

960 MITRIDATE dubio nel cor ti giunge?
Chi scherza con gli strali un dì si punge.
ISSICRATEA Troppo, troppo m’offendi.
MITRIDATE Altro ch’il foco
col liquefarlo, sai,
franto cristal non riunisce mai.

965 ISSICRATEA Che vuoi dir?
MITRIDATE È l’onor terso cristallo:
s’un dì si spezza, sol ultrice fiamma
lo torna intier.

ISSICRATEA Non più.

MITRIDATE Forse noiose
queste voci ti son?

ISSICRATEA Sì, che diamante
sotto ruvide masse
non si ravvisa.

970 MITRIDATE Non intendo.
ISSICRATEA A torto,
cinta da’ tuoi sospetti,
vuoi stimar la mia fé. Gioia talvolta
tra le glebe si sprezza,
ma de l’arte ai cimenti, agl’usi, a l’opre,
d’inestimabil prezzo alfin si scopre.

975 MITRIDATE Odi.
ISSICRATEA Cessin gl’esempi. Io farò quanto
a me convien. Tu ciò che devi adempi.
I tuoi saggi consigli il cor riceve.

MITRIDATE Faccia ognun ciò che deve. *«Mitridate entra.»*

980 ISSICRATEA Dubio di mia costanza
Mitridate sen va. Sciagure estreme
seppe con ciglio asciutto il cor soffrire,
ma questa pena, oh dio, mi fa languire.

SCENA DECIMA

CLAUDIO, ISSICRATEA.

CLAUDIO

Ne’ lumi tuoi, Regina,

985 Amor sue faci espose
e i fulmini di Giove il Ciel vi pose.
ISSICRATEA Claudio, fatica il Tebro
a opprimer regni, a incatenar regine,
a fin che le tormenti
990 effeminato cor con folli accenti?
CLAUDIO Sesto, che ti sostiene
fra le braccia languente,
e che chiami tuo bene,
non ti tormenta, no?
ISSICRATEA Sogni, deliri,
995 calunniator insano.
CLAUDIO Io viddi.
ISSICRATEA Induce a sostener chi langue
pietà cortese.
CLAUDIO Udi.
ISSICRATEA Verso l'amato e sospirato sposo
seppe sensi d'amore
1000 a l'inscio labbro suggerir il core.
CLAUDIO Per gradirti lo credo.
ISSICRATEA Issicratea
d'impura fiamma accesa
chi figurar si vuole,
prima a creder impari
1005 corruttibile il Ciel, caduco il Sole. *«Entra.»*
CLAUDIO Rendimi la mia pace
che m'involasti, Amor;
amorza pur l'ardor
de la tua face.
1010 Rendimi la mia pace.
Sciogli le reti d'oro
che vago crin formò,
ch'io più nel sen non vuo'
fiamma vorace.
1015 Rendimi la mia pace.

SCENA UNDICESIMA

MITRIDATE, FARNACE, *un soldato con armatura.*

MITRIDATE Tormentosa Gelosia,
quanti strali al sen mi scocchi!
Perch'io pianga con cent'occhi
fai un Argo l'alma mia.
1020 Tormentosa Gelosia!
Crudelissima tiranna,
il tuo gelo ognor m'ingombra,
tu dà corpo infin a l'ombra
per far guerra a l'alma mia.
1025 Tormentosa Gelosia!

Ecco 'l mio figlio.

FARNACE Te cercavo a punto.
MITRIDATE E che vorresti? (Dai bramati amplessi
ho gran pena a frenarmi.)

1030 FARNACE Prendi, e in memoria mia porta quest'armi.
MITRIDATE (Che miro!) Onde l'avesti? *«Riconosce la propria arma.»*
FARNACE Da Pompeo.
MITRIDATE Strano incontro!
FARNACE Perché ti turbi? di', forse t'offesi?
MITRIDATE Sappi, gentil bambino,
che del tuo genitor fur questi arnesi.

1035 FARNACE Del padre mo?
MITRIDATE Sì.
FARNACE Tanto più m'è grato
fartene dono. Ma deh, dimmi un poco,
dov'è 'l mio genitore?
Vive lieto? che fa?

MITRIDATE (Mi straccia il core.)

1040 Il suo maggior tormento
è 'l non poterti (ahimé!) stringer al seno.
A lagrimar mi sforzi.
FARNACE (Ahi quant'io peno!)
MITRIDATE Dimmi, ritorni a lui?
FARNACE No, qui l'attendo.
MITRIDATE Deh quand'ei giunge tosto
a lui mi scorgi.

1045 MITRIDATE (Più cessar non posso.
Segua che vuol.) Accorri
tra queste braccia, figlio: io son, son io
tuo genitor. (Ove trascorsi! oh dio!) *«Abbraccia Farnace.»*

FARNACE Tu Mitridate sei?
1050 MITRIDATE Io no. Perché tu apprenda
ciò che nel ritrovarti
Mitridate farà, corsi a baciarti.

FARNACE A fé che quel tu fossi
l'amato genitore
1055 mi furo i baci tuoi
di gioia al labro e di piacer al core.
MITRIDATE (Mi scoprirò, se qui mi fermo.) Prendo
gl'arnesi che mi desti.
Addio, Farnace, altrove
affar mi chiama.

FARNACE Siatì amico Giove.
1060 Odi.
MITRIDATE Che brami?
FARNACE Averti:
del gran Pompeo più non tentar la morte.
MITRIDATE Non temer. (Quanto strana è la mia sorte.) *«Entra.»*
FARNACE Troppe schiere di tormenti
1065 tu conduci, aspro Destino,
contro tenero bambino.
Così viddi in mar turbato
assalir con fiero sdegno

monti d'onde un picciol legno.

SCENA DODICESIMA

ATREA *cingara*, DELFO.

1070 ATREA Da la saggia Tessaglia
a te vengo, Signore,
a predir di tua sorte il rio tenore.
Stendi la man.

DELFO Che vuoi?
ATREA Predir i casi tuoi.
DELFO (Vuo' secundar costei.)
ATREA Musico sei

1075 e, d'aurato coturno adorno il piede,
su le scene salisti.

DELFO È vero, è vero.
ATREA Negl'anni più fioriti
con gloria tua gl'adriaci eroi t'udiro
rappresentar Narciso,
finger Nerone e Ciro.

1080 Or ch'il tempo ti sparge il crin d'argenti
qui fai rider le genti.

DELFO Questo mi basta.
ATREA Il vero

1085 sinceramente io t'apro:
credimi, se non fosse
che castrato tu sei, saresti un capro.

DELFO Io vuo' fuggir, m'avveggo
che costei sempre troverà di peggio.

ATREA O come ei vola! al vento s'assomiglia.
1090 Ferma, ferma. Piglia, piglia.

Delfo leva via la mano.

Delfo fugge, Atrea lo segue.

«Entrano.»

SCENA TREDICESIMA

Stanze con scala che discende.
POMPEO, CRASSO,
Prencipi, Cavalieri, Genti.

POMPEO Della forza del Destino
prigioniero l'uomo nasce,
e innocente ancor bambino
l'incatenano le fasce.

1095 Di superbia 'l lascia cinto
con speranza che l'inganna,
ma dagl'anni alfin convinto
a la tomba lo condanna.

1100 *due* PRENCIPI Crasso giunge, Signor, ad inchinarti.
POMPEO Venga.

Crasso ascende per la scala.

Pompeo li va incontro.

CRASSO Sommo Pompeo, non ti sian gravi
di racquistato amico
molestie ufficiose.
POMPEO Mi si fan preziose
le cortesie di Crasso.
1105 CRASSO Io, se fia d'uopo,
per serbarti gl'allori
sprezzerò i rischi e gradirò i sudori.
POMPEO E me sempre vedrai
ad uso di tuo bene
offrir il petto ed essibir le vene.
1110 CRASSO Io t'abbraccio.
POMPEO Io ti stringo.
CRASSO Formino queste braccia un labirinto
d'insolubile affetto.
a due E nel ben centro omai
entrino l'alme e non se n'escan mai.
1115 CRASSO Pompeo, ti lascio.
POMPEO Arridano le stelle
ad ogni tuo desio.
CRASSO Fortuna il crine
or ti ritolga mai.
a due Addio, addio. *«Entrano.»*

Pompeo accompagna Crasso al discender dalla scala.

SCENA QUATTORDICESIMA

GIULIA, POMPEO *che ritorna.*

1120 GIULIA Tanto è dir che d'altri rai
io nel sen faville accenda,
quant'è dir ch'il grave ascenda.
Pria vedrò ch'indica selce
ne' suoi moti un dì si stanchi
e di fede al polo manchi.
1125 POMPEO Ecco la bella.
GIULIA Ecco Pompeo.
POMPEO (D'amore
non parlerò.) Giulia!
GIULIA Signor.
POMPEO Di Roma
spiro pur l'aure dolci,
e non percosse da fragor severo
d'oricalco guerriero.
1130 GIULIA Qui sol tepide aurette
sussuran tra le fronde,
e lor del Tebro il mormorio risponde.
POMPEO (Ahi si turba la lingua e si confonde.)
Sotto guerriere tende,
palpitante, inquieto, il freddo Sonno

1135 stende sol per brev'ora umide l'ali.
 (Mi vibrano quei rai selve di strali.)
 GIULIA Qui da le ciglia gravi
 non sen fugge Morfeo, che pria l'Aurora
 apprestate non abbia
 1140 al luminoso dio fasce d'argento.
 POMPEO (Ahi che languir mi sento!)
 Più tacer non poss'io. Giulia, non vedi
 ch'io per te moro?
 GIULIA E pur a un dio bambino
 Pompeo render si vuole?
 1145 POMPEO Chi può mirar senza abbagliarsi il Sole?
 GIULIA Addio. Follie d'amor udir non voglio.
 POMPEO Ferma, oh dio, non partir. De l'Orsa algente,
 delle Pleiadi acquose
 1150 favellerò. Ti narrerò degl'astri
 i vari movimenti
 e nulla ridirò de' miei tormenti.
 (Alma, torna in te stessa,
 ove trascorri?) Giulia,
 per non vedersi reo
 1155 de le molestie tue parte Pompeo.

SCENA QUINDICESIMA

SERVILIO, POMPEO, GIULIA.

SERVILIO Ferma, de' più feroci, armati, imperi,
 debellator invitto.
 POMPEO Servilio amico?
 SERVILIO Del mio foco accesa
 1160 Giulia resiste a le tue fiamme. Io cedo
 al tuo merto, al suo bene.
 GIULIA (Ahi traditore!)
 POMPEO (Che sento!)
 SERVILIO (Ahi che dal sen mi svello il core.)
 POMPEO (Resto confuso.)
 SERVILIO Giulia,
 il gran duce latin ama fedele.
 (Ah spietato! ah crudele!)
 1165 GIULIA Ti sia caro Pompeo quant'io ti fui.
 SERVILIO (Ahi che qual face ardente
 struggo me stesso per far luce altrui!)
 POMPEO Cortesia così strana
 chi t'insegnò?
 SERVILIO La tua virtù, il tuo merto,
 1170 e 'l rimirar che, scintillanti e belle,
 nel salir l'orizzonte
 il luminoso dio, parton le stelle.
 POMPEO Non fia mai ver ch'io ceda
 di nobiltà, che di Servilio sia
 1175 men cortese Pompeo. Laccio d'amore

virtù laceri e franga,
 e chi vincer mi vuol, vinto rimanga.
 Amico, sì bel nodo
 disunir non degg'io:
 tutti gl'incendi miei spargo d'oblio.

1180 SERVILIO
 POMPEO No, Pompeo.
 No, Servilio, ama pur, ama
 riamato e felice.
 SERVILIO Giulia è tua.
 POMPEO Ciò non lice.
 GIULIA (Ah dispietato!)

1185 SERVILIO Non l'amo più.
 POMPEO Non la pretendo. Parto.
 SERVILIO Seco ti lascio. Resta.
 POMPEO A te conviensi.
 SERVILIO A te si deve.
a due SERV., POM. Addio.
 POMPEO (Che duol io provo!)
 SERVILIO (Che tormento è 'l mio!) *«Entrano.»*
 GIULIA

1190 Or va', misera Giulia. Ama l'iniquo.
 Se del lucido Apollo
 splendano i raggi, o se la dea riforme
 pallidi argenti per lo ciel raggiri,
 per lui spargi sospiri,
 ch'ei, leggiero di cor, falso di fede,
 per sognate chimere altrui ti cede.

1195 Alpi gelide
 che di nevi il crin cingete,
 vostre brine omai sciogliete,
 e con rapidi torrenti
 estinguete del cor le fiamme ardenti.

1200 Orse frigide
 ch'agghiacciate il Sol in cielo
 e ch'in ceppi d'aspro gelo
 vasti fiumi incatenate,
 deh l'acceso mio cor anco gelate.

SCENA SEDICESIMA

Di notte.
 SESTO.

1205 SESTO Cieche tenebre
 apprestatemi
 denso vel.
 Ocultatemi
 anco al ciel.

1210 D'ombre tacite
 pur mi celino
 foschi orror,
 né mai svelino
 quest'amor.

1215 Sono pur questi i tetti
ove placide piume
adagiano i riposi al mio bel nume.

1220 A la furtiva man cedon le porte.
Arpalia non mentì. Mirate pure
voi, che brillate in ciel, lucide forme:
vado a baciare tra l'ombra il Sol che dorme.

1225 Ferma, Sesto. Che fai?
che pensi? acceso d'impudiche faci
andrai per l'ombra cieche
labbro pudico a violare co' baci?
Del genitor Pompeo
sono questi i vestigi? Ah non fia vero
ch'io sì vil mi dimostri. E s'ad Amore
qualche licenza pur lasciar degg'io,

1230 mi basterà de' tetti,
ove l'idolo mio dormendo stassi,
baciare le mura ed adorare i sassi.

Va ad una porta e la trova socchiusa.

*Va per entrar nella stanza.
Poi si ferma.*

SCENA DICIASSETTESIMA

ISSICRATEA *con un lume*, SESTO.

ISSICRATEA
1235 Quai risuonan d'intorno
querule voci? Che rimiro! Ciel! *«Vede Sesto.»*
Sesto, importuno, insidioso Sesto.
Qui, lascivo, notturno,
che vuoi? che cerchi?

SESTO
Rimirar le mura
de l'albergo adorato,
1240 passeggiar l'orme tue su questo suolo,
porger innamorato
baci insensati a l'adorata soglia.
Altro, Regina, non pensar ch'io voglia.
ISSICRATEA
1245 Lascia queste follie. Torna a tue stanze.
Partiti, Sesto, e di regina afflitta
non accrescer i guai.

SESTO
Parto contento, or ch'il mio Sol mirai.
ISSICRATEA
Di tormentarmi, o Ciel, non cessi mai!

Entra nella stanza col lume.

SCENA DICIOTTESIMA

MITRIDATE, *poi* ISSICRATEA, *poi* ARPALIA.

MITRIDATE
1250 Per quanto ne sottrassi, Issicratea
quivi soggiorna. Penetrerai le mura
del contiguo giardino per via furtiva.

Gelosia, che mai dorme, a tanto arriva.
Ma s'apron chiuse porte:
discosto osserverò.

*Esce Issicratea con lume,
credendo tornato Sesto.*

ISSICRATEA

Sesto, non parti?

*Per timore li cade il lume
e s'estingue.*

«Credendolo Sesto.»

1255

Ah lume infido ti estingesti! Ancora
qui ritorni?

MITRIDATE

(Che sento!)

ISSICRATEA

Pur ti scacciai!

MITRIDATE

(Che ascolto!)

ISSICRATEA

Arpalia? Arpalia!

Tosto vieni con lume. È ver ch'il core
sol de' miei tetti i marmi
a idolatrar aspira,
ma né pur quest'io voglio.

1260

MITRIDATE

(Alma, respira.)

ISSICRATEA

Dove sta Issicratea
né men prestano assenso a fiamma impura
il casto suolo o le pudiche mura.

MITRIDATE

(Sua costanza è sicura.)

1265

ISSICRATEA

Ei non favella. Forse il piè ritolse
da queste soglie. Arpalia?

Ancor non vieni?

MITRIDATE

Con accesa face

ella giunge. P' m'ascondo.

Arpalia con lume.

Mitridate s'asconde.

1270

ARPALIA

De' sonni tuoi la pace
che turba, mia Regina?

ISSICRATEA

Alcun non veggio,

ARPALIA

e pur al certo udii passi ed accenti.
Ne l'inquiete menti
spesso brama o timor delude i sensi,
e co' manti del vero
tenace fantasia veste il pensiero.

1275

ISSICRATEA

Vanne. Parche fatali,
per farmi uscir di guai
il mio stame vital troncate omai.

Issicratea entra nella stanza.

1280

ARPALIA

Io ch'intendo ciò che fu
cessar di ridere
non posso più.

Non dovea partirsi a fé,
ch'amante timido
 giamai godè.

SCENA DICIANNOVESIMA

MITRIDATE, poi SESTO ed ARPALIA, poi ISSICRATEA.

1285 MITRIDATE
Ognora misero
ho da languir!
E sempre crescono
i miei martir!

1290
Di stelle perfide
empi rigor
ognor mi turbano
con fier tenor.

ARPALIA
Odo gente.
Sì tosto
cedi a una donna? torna,
tenta, insisti. Gl'arditi,
1295 Sesto, aita Fortuna.

MITRIDATE (Arpalia e Sesto?)
ARPALIA
Non t'avilir. Quei baci,
che sui gelidi sassi
d'improntar ti contenti,
1300 stampar forse potrai
d'Issicratea sui bei rubin ridenti.
MITRIDATE (Mitridate, che senti!)
SESTO
ARPALIA
Ciò non pretendo.
Folle,
1305 MITRIDATE
ARPALIA
ben hai l'alma insensata.
(Arpalia scelerata!)
Assali, espugna
la tua nemica.

SESTO
Di pudico core
Sesto non nacque a violar l'onore.
MITRIDATE (Solo merita Arpalia il mio furore.)
ISSICRATEA
1310 SESTO
Sesto, indiscreto e pertinace, ancora
non t'allontani? *Viene Issicratea senza lume*

SESTO
In che t'offendo? Oh dio,
nulla ricerco, nulla voglio.

ARPALIA (O stolto!)
ISSICRATEA
1315 MITRIDATE
ISSICRATEA
Parti, vattene. (Arpalia?)
(Finge di non udir, l'iniqua.)
(Arpalia?)
Non vai ancora? al genitor Pompeo
t'accuserò.
MITRIDATE (Tutto osserrar mi giova.) *Si incontrano all'oscuro
Issicratea e Sesto.*

ISSICRATEA
1320 SESTO
Tiranno, a me t'accosti?
A l'ombre ascrivi
l'involontario incontro. Ferma!
ISSICRATEA Il ferro
a fé t'ho preso.
MITRIDATE (Strano ardir!)
ISSICRATEA
O parti,
o che sul brando acuto
1320 cader mi lascio.

SESTO

Oh dio!

Ferma!

*Issicratea si rivolta
la punta della spada al seno.*

ISSICRATEA
MITRIDATE

Parti, o m'uccido.
(Mitridate, che tardi? al caso estrano
tu porgi aita, tu rimedio apporta.)

*Mitridate, seguendo la voce
d'Issicratea, la prende in braccio
e la porta nella stanza.
Cade a terra la spada e crede ella
che sia Sesto che la pigli,
onde dice:*

1325 ISSICRATEA
SESTO
ARPALIA
SESTO

Misera! Oh dio, son morta!
O me infelice!
A fé meglio è partire.
Sul mio crin degli dèi cadano l'ire.

Sesto crede ch'Issicratea s'abbia ucciso.

SCENA VENTESIMA

MITRIDATE *esce dalla stanza d'Issicratea, e la serra con chiave.
Poi ARPALIA, poi DELFO e CORO d'Ombre.*

MITRIDATE

1330

Tra le braccia di Sesto
si credé Issicratea;
si scosse, tramortì, si fé di gelo.
Io sui rubin loquaci
impressi muti e sconosciuti baci.
Ella oprò ciò che deve.
Io la vita innocente a lei serbai,
e ciò che devo oprai.
Sol mi resta a la schiava
retribuir ciò che conviene. Arpalia?
Arpalia! Questo ferro

1335

adoprarò.

Leva di terra il ferro di Sesto.

Vien Arpalia con lume.

ARPALIA

Signor? Ora sì strana
qui ti conduce?

MITRIDATE
ARPALIA

1340

Strana, è ver!
(Di gelo
mi si coprono i sensi.)
E tu non dormi?
Voglio fedel.
Chi veglia in simil forma,
perfida traditrice, è ben che dorma.

MITRIDATE
ARPALIA
MITRIDATE

*L'uccide col ferro di Sesto
e li pone il lume a canto.*

ARPALIA
MITRIDATE

Ahimè!
Premio dovuto ella riceve.

Faccia ognun ciò che deve.

*Mitridate rivolta la chiave
della stanza d'Issicratea,
e parte.*

1345 DELFO

Qual strepito interrompe i sonni miei?

Vede estinta Arpalia.

Che miro! O Cieli! o dèi!
Estinta Arpalia! e versa ampia ferita
ancor tepido sangue!
Torno a dormire. Ahimè!

1350

Spirti, demoni, o Stelle,
mi chiamano agl'abissi
pria ch'i miei dì siano da voi prefissi.

Ombre lo circondano.

1355

Lasciatemi, che fate?
Son di Cocito prigioniero, e questi
- né me n'ero avveduto -
son gli sbirri di Pluto.

Danzando lo legano.

12 Ombre fanno un ballo.

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

Tesoro.

POMPEO, CESARE, CLAUDIO, CRASSO,
Prencipi, Soldati, Cavalieri, Servi, Popolo.

due PRENCIPI

Se d'allori
Roma 'l crine a lui circonda,
di tesori
egli il seno al Tebro innonda.
S'il suo nome
con applauso il Lazio onora,
ei le chiome
de' bei colli ingemma, indora.

1360

due altri PRENCIPI

1365 POMPEO

De' regni impoveriti
le preziose pompe
qui sian ricche memorie.

CESARE

1370

CLAUDIO

Del gran Pompeo le glorie
così scrivono qui con bel lavoro
caratteri di gemme in fogli d'oro.
Mentre di lucid'or biondi torrenti
qui di condur sei vago
mostri ch'al Tebro è tributario il Tago.

1375

CRASSO

Né l'Etrireo va essente
mentre dai liti suoi vi porti ancora
i bei tesori che lagrimò l'Aurora.

CESARE

Resta, Pompeo. Pubblico affar mi chiede.
Furo al par di tue prede

1380 ombre vane i tesori
che, facendo sul mar lucido solco,
la nave d'Argo riportò di Colco.

Si vanno ponendo varie cose preziose nel Tesoro, tolte a' nemici da Pompeo.

SCENA SECONDA

GIULIA, POMPEO.

1385 GIULIA
A che movo 'l piede insano
qui tra cumuli di gioie,
se del cor tra l'aspre noie
gioie l'alma cerca invano?
Piu che candida si vede
ricca perla e piu s'apprezza,
e 'l mio crudo, oh dio, disprezza
il candor de la mia fede.

1390 POMPEO
Giulia, a scemar di preggio
queste gemme tu giungi,
che tesori piu ricchi e peregrini
han le labbra vermiglie e gl'aurei crini.
1395 GIULIA
Queste si di leggier non rode il Tempo,
ma ben rapace e lento
tosto crespa bel labbro,
e cangia fila d'oro in falso argento.
POMPEO
Ma Servilio dov'è?

GIULIA
Nol viddi.
POMPEO
L'ami?

1400 GIULIA
Per lui peno.
E Pompeo?
Non si divide a duplicato nume
una vittima sola, e la Fenice
arde un sol rogo.

1405 POMPEO
E non potrebbe, oh dio,
anco per me, che moro per te, o bella,
nel bel seno aver loco
una favilla? un atomo di foco?
Conca eritrea non s'apre
ad una sola stilla
di cadente rugiada, e se lo sguardo
ben rivolgi a vederla,
1410 non ha fecondo 'l sen sol d'una perla.
Anch'io deliro, Giulia,
trascorsi. Compatisci
il senso vaneggiante,
e solo 'l tuo Servilio ama costante.

SCENA TERZA

SERVILIO, POMPEO, GIULIA.

1415 SERVILIO No, no, Pompeo. No, Giulia. Ai vostri cori
vicendevoli nodi
formin con lacci d'or lunghi imenei.
(Io son lo scoglio de' naufraggi miei.)

1420 GIULIA (Più insensato amator vedeste, o dèi?) *Tra sé.*
POMPEO No, Servilio. No, Giulia. A l'alme vostre
d'uniformi catene
porga 'l bendato dio lacci stringenti.
(Il perillio son io de' miei tormenti.)

1425 GIULIA (E non estingue 'l cor le fiamme ardenti?) *Tra sé.*
POMPEO Non m'opprimer, amico,
co' tuoi favor.

 SERVILIO Non involar, Pompeo,
a me la gloria, a te 'l piacer.

 POMPEO Ch'ingrato
il cor ti tolga!

1430 SERVILIO Che crudel ti neghi
l'amato ben! Amico
non ti sarei.

 POMPEO Tropo avrei vile il core.

 SERVILIO Parto.

 POMPEO Rimanti.

 SERVILIO Giulia
più non vedrò.

 POMPEO Ben io
più non fia che la miri.

1435 SERVILIO Foco opprimer non deggio,
sì che a la sfera sua non resti assunto.

 POMPEO Smembrar non voglio l'unità d'un punto.

 GIULIA Ferma, crudel. Così mi lasci?

 SERVILIO Oh dio,
Giulia, deh taci.

 GIULIA Ingrato,
barbaro, ingannatore.
Qual t'insegnò giamai
angue fiero di Libia o tigre ircana
ferità così strana?

1440 SERVILIO Deh ricopri quel volto,
oscura quei per me perduti rai:
a un moribondo non aggionger guai.

1445 GIULIA Crudel, di queste luci
chi ti priva?

 SERVILIO Il tuo ben –

 GIULIA Io l'abbandono.

 SERVILIO – la tua gloria –

 GIULIA La cedo.

 SERVILIO – e quel che deve
regnar senso d'amico in nobil core. *⟨Entra.⟩*

1450 GIULIA Queste son tue chimere, o traditore!

 O cessate di piagarmi,
o lasciatemi morir.
Luci ingrato,

1455 dispietate,
più del gelo e più dei marmi,
fredde e sorde a' miei martir.
O cessare di piagarmi, *ecc.*
Più d'un angue, più d'un aspe,
1460 crudi e sordi a' miei sospir,
occhi alteri,
ciechi e fieri,
voi potete risanarmi,
e godete al mio languir.
O cessate di piagarmi, *ecc.*

SCENA QUARTA

MITRIDATE, ISSICRATEA.

1465 MITRIDATE Dite, o dèi ch'il Ciel regete,
impedir l'angosce, i mali
di noi miseri mortali
non potete, o non sapete?
1470 Non sapendo, dunque ignari
voi venite a dimostrarvi,
non potendo, per pregarvi
dunque invan s'alzano altari.

ISSICRATEA Interrotti i riposi!
1475 Violate le labbra!
Arpalia uccisa! Ecco 'l mio sposo. Il core
mi palpita nel seno.

MITRIDATE Issicratea,
mi rassembri confusa.

ISSICRATEA Odio la vita.
MITRIDATE Brami forse la morte
1480 perché bella ti parve
su l'essangue sembante
di qualche estinta che vedesti?

ISSICRATEA (Ciel,
che discorsi son questi?)

MITRIDATE (Ella si turba.)
ISSICRATEA Bramo uscir di martiri.
MITRIDATE Se funesti desiri
1485 t'assalissero mai, dal fianco altrui
il ferro non rapir: chiedimi il mio.

ISSICRATEA Lassa! che sento? oh dio! Raggi funesti
sol mi piovon del Ciel l'accese faci.

MITRIDATE Spera. Forse potrai
1490 trovar fra l'ombre abbracciamenti e baci.
ISSICRATEA (Dubio alcun più non v'è: tutto gl'è noto.
Che farò?) Mitridate,
son rea di morte.

MITRIDATE Che favelli?
ISSICRATEA Svena,
apri questo mio sen.

Se li inginocchia dinanzi.

1495 MITRIDATE Vaneggi forse?
 ISSICRATEA Puro è 'l cor, casta è l'alma,
 s'è profanato il labbro.

MITRIDATE Io non intendo.
 ISSICRATEA Sol mi si rende grave
 morir offesa e invendicata.

MITRIDATE Sorgi,
 1500 ISSICRATEA il cor solleva, e taci.
 Di Mitridate non conosci i baci? *Parte.*
 "Di Mitridate non conosco i baci?"
 Son io desta o pur sogno?
 Fossi tu forse il baciator? Ti seguo.
 Odimi, ferma, aspetta:
 1505 svelami il caos di mia confusa sorte,
 m'apri luce di vita o dammi morte.

SCENA QUINTA

DELFO, ATREA, *due Soldati.*

DELFO Se racconto, se rivelo
 1510 ciò che, misero, incontrai,
 resterò privo di pelo.
 Gran timor il cor m'annoda,
 parmi sempre aver d'intorno
 qualche spirto con la coda.

*Vien la vecchia con un
 gran sasso su le spalle.
 Soldati li contendono l'ingresso.*

ATREA Lasciatemi, fermate.
 1515 Fermate olà, di Sisifo già lasso
 non sia chi tardi il passo.
 DELFO Ecco la pazza. Di pesante marmo
 aggrava il dorso antico.
 ATREA Addio, amico.
 DELFO Addio.
 1520 ATREA Di Sisifo al tormento
 condannata son io.
 DELFO Mi spiace a fé.
 ATREA Un tesoro
 qui rinchiuso s'aduna.
 DELFO Sia con buona fortuna.

ATREA Quel ch'io fo di questo sasso
 1525 fa 'l mortal con la speranza:
 su la cima d'erta balza,
 più ch'a terra ella cade ei più l'inalza.

DELFO Questa non è sciochezza.
 ATREA Io cado, i' manco
 sotto 'l gran peso. Chi mi porge aita?
 1530 Chi mi presta soccorso?
 DELFO Quanti come costei

han leggiero il cervello e grave il dorso.

SCENA SESTA

Teatro di Pompeo.

POMPEO, CESARE, CLAUDIO, CRASSO,
Prencipi, Cavalieri, Soldati.

POMPEO
1535 Condizion umana
 men felice de' sassi e de' metalli!
 Lunghissimi intervalli
 hanno a fronte del tempo i marmi argenti.
 Duran secoli i bronzi, e l'uom momenti.
1540 Il più nobil composto
 de la mole terrena è 'l più fugace;
 di Saturno rapace
 sostentano le selci anni volanti.
 Duran secoli i marmi, e l'uomo instanti.

CESARE
1545 Quindi eccelse strutture
 vaste moli erge al ciel, tetti superbi,
 acciò, doppio i suoi giorni,
 il nome al par de' marmi almen si serbi.

POMPEO
1550 Sin che lungi da Roma
 l'altrui regni abassai
 comandai questa mole.
 Or m'è caro vederla eretta al Sole.

CRASSO
 Ben de' grechi teatri
 imitasti le forme.

POMPEO
1555 Questo fu l'esemplar ch'indi ne trassi.
CLAUDIO
 Ma da scalpel più industrie
 qui furo instrutti a più bell'opra i sassi.

POMPEO
 Ivi chi tien l'impero
 ponsi ad udir de' scenici poemi
 i rintrecciati carmi.

CESARE
1560 Vediam se, qual conviensi
 al decoro romano,
 i gradi che vi fer s'ergon dal piano.

Mostrando il trono.

*Vanno verso il trono e vi
siedono Cesare e Pompeo.*

SCENA SETTIMA

ISSICRATEA, POMPEO, CESARE, CLAUDIO, CRASSO,
Prencipi, Genti.

ISSICRATEA
1565 Più ch'io penso, men intendo,
 tal chi 'l Sol mirar si crede
 più s'abbaglia e men lo vede.
 Per uscir da un labirinto,
 che la mente ognor m'inganna
 non ho fil, né trovo Arianna.

*Va verso il trono, dove sono
Cesare e Pompeo.*

Sommo Cesare, invitto e gran Pompeo,
 duo fermissimi poli
 1570 de l'impero latino,
 l'un che sostien le leggi e l'altro l'armi,
 insidiator notturno Arpalia uccise
 ne' miei alberghi; e questa,
 nel sen rimasta a l'infelice estinta,
 1575 è l'empia spada del suo sangue tinta.
 Quest'è 'l ferro di Sesto.
 Ch'intendo mai!
 Che sento!
 ASPRI ED ATROCI,
 sanguinario omicida,
 scenderanti sul crin giusti flagelli;
 1580 dai sensi del mio core
 figlio degenerante e traditore.
 A bastanza, Regina,
 esponesti 'l delitto. Avran le leggi
 il lor dover.
 POMPEO E s'ha due gradi Sesto,
 1585 un di figlio, un di reo,
 averò anch'io distinti
 due sensi: uno di padre, un di Pompeo.
 ISSICRATEA Avran le mie vendette il lor trofeo. *Parte.*

SCENA OTTAVA

SESTO, POMPEO, CESARE, CLAUDIO, CRASSO,
Prencipi, Cavalieri, ecc.

1590 SESTO Chieder non oso, e ancor d'Issicratea
 nulla riseppi.
 POMPEO Sesto!
 Vieni, mira quel ferro,
 vedi quel sangue.
 SESTO (Oh dio!
 Ella è rimasta essanguè.)
 POMPEO Che dici?
 SESTO Ahi fiera sorte!
 1595 Ah stelle dispietate!
 Non parli, empio!
 POMPEO Signor, son reo di morte.
 SESTO E morte avrai, spietato.
 POMPEO Misero!
 CRASSO Sfortunato!
 CLAUDIO E che ti mosse
 CESARE ad aver di quel sangue
 1600 sitibonda la destra?
 SESTO Altro, Signore,
 io non dirò giamai.
 POMPEO Tutto sapranno
 da l'ostinata lingua

1605 trar i tormenti. Da le guardie cinto
 ai soliti ministri, acciò del fatto
 scopran la causa e 'l fine,
 sia condotto costui.
 A obliar imparai
 e di Sesto e di figlio il nome ormai.
 1610 CESARE Fia ragion che si doni
 il rigor delle leggi
 ai pochi anni di Sesto,
 al merto di Pompeo.
 1615 POMPEO Cesare, nulla,
 nulla in me si rifletta.
 Esser denno a chi regge,
 con ben giusti consigli,
 care prima le leggi e poscia i figli. *«Entrano tutti eccetto Sesto.»*
 1620 SESTO Date senso a questi marmi,
 voi superne deità.
 Con pietosa crudeltà
 corran tutti a essanimarmi.
 Date senso a questi marmi.
 Già ch'estinta è la mia luce,
 ecllissato il mio bel Sol,
 acciò mossi al mio gran duol
 tutti vengano a svenarmi.
 1625 Date senso a questi marmi.

SCENA NONA

ISSICRATEA, SESTO, MITRIDATE *in disparte.*

1630 ISSICRATEA Ecco l'iniquo.
 SESTO Oh dèi,
 che miro! Issicratea del ciel respira
 l'aure serene, o larve insussistenti
 con ogetti bugiardi
 mi deludon gli sguardi?
 MITRIDATE (Che veggio!)
 SESTO Issicratea,
 tu vivi?
 ISSICRATEA Empio, t'è grave?
 1635 Adunque tinto
 di qual sangue è 'l mio ferro? e di qual morte
 reo creduto son io?
 MITRIDATE (Che ascolto mai?)
 ISSICRATEA Barbaro, fingi ancor? D'Arpalia il petto
 non traffiggesti?
 SESTO O stelle! Issicratea,
 scherzo sian di Destino incrudelito,
 tu ingannata, io tradito.
 1640 ISSICRATEA Meco, cui pur son note
 le tue colpe, lascivo,
 innocente vuoi farti?

SESTO
 1645 Ah ben potrei
 negar mentito error. Ma perché deggio
 scoprir gl'affetti miei acciò ch'al lume
 de l'innocenza mia
 ombra di tu' onestà non sia congiunta,
 a tacer, a morir, l'anima è pronta.

MITRIDATE
 1650 (O generoso Sesto!)
 Odi, odi, il sagace,
 come i delitti suoi copre ed infiora.
 MITRIDATE
 (Per le mie colpe lascerò ch'ei mora?)

SESTO
 1655 Se volontier per te
 a la morte espongo il seno,
 deh pietà ti mova almeno.
 Già ch'a l'ultimo dì
 nobil cor per te m'invia,
 prega pace a l'alma mia.

MITRIDATE
 1660 (No, no, non fia ch'ei cada.
 Vado a scoprirmi reo.
 A generoso cor più che la vita
 sia caro il giusto, e la ragion gradita.) *Partendo.*

ISSICRATEA
 1665 Or che l'offese mie
 vendicaste, chiudete, o sommi dèi,
 il periodo fatal de' giorni miei.

1670 Se giamai del mio martire
 l'ombra densa non si frange,
 che mi val che fuor dal Gange
 portin albe luminose
 crin d'argento e man di rose?
 Se giamai del mio Destino
 non si stemprano i rigori,
 che mi val con piè di fiori
 rimirar il Tauro in cielo
 scior da' ceppi e nevi e gelo?

SCENA DECIMA

CLAUDIO, ISSICRATEA, *poi* FARNACE.

1675 CLAUDIO
 Issicratea, seppe l'umano ingegno
 l'interminato tempo
 a misura ridur di polvi e d'ombre,
 ma non ponno adeguar l'aspre mie pene
 o l'ombre immense, o l'infinite arene.

1680 ISSICRATEA
 CLAUDIO
 (E pur costui a tormentarmi viene.)
 Abbattute, recise,
 crescon più le mie fiamme;
 e qual de l'idra le feconde teste
 s'alzan più numerose e più moleste.

1685 ISSICRATEA
 A che aspiri?

*Qui vien Farnace
 e si ferma in disparte.*

CLAUDIO Al tu' amor.
 ISSICRATEA Osta 'l mio sdegno.
 CLAUDIO Vincer sapròllo.
 ISSICRATEA E quai fien l'armi?
 CLAUDIO I preghi,
 le lagrime, i sospir.
 ISSICRATEA Tutto fia vano.
 CLAUDIO Succederà la forza.
 1690 Alfin sei prigioniera,
 alfin sei serva, ed io
 son del console figlio: a le mie brame
 chi sarà che resista?

*Va incontro ad Issicratea
 e si fa di mezo Farnace.*

FARNACE Io, io, lascivo!
 1695 E, qual già diero al pargoletto Alcide,
 otterrò forse anch'io da dèi clementi
 forza bastante a lacerar serpenti.
 Claudio, torna in te stesso.
 Queste son opre di latin guerriero?
 Di bendar la ragion al senso cieco
 scioccamente hai permesso?
 1700 Claudio, torna in te stesso.
 Contro eccelsa regina,
 infelice ma illustre,
 armi schiere d'insulti?
 1705 Aborrisci, rifuggi il turpe eccesso.
 Torna, torna in te stesso.

*Mentre Farnace parla
 si va Claudio ritirando.
 Farnace va a prender
 per mano la madre.*

ISSICRATEA Tu puoi solo addolcir mia sorte amara,
 de le viscere mie parte più cara.
 CLAUDIO Qual da labbro bambino
 1710 esce incognita forza,
 e dell'impuro ardor le fiamme ammorza!

Issicratea bacia il figlio, e partono.

De la Ragon tiranno,
 de l'alme involator,
 1715 insidioso Amor,
 a le lusinghe tue più non m'inganno.
 De la Ragon tiranno.
 Del senso vil seguace,
 Cupido menzogner,
 scorta che fa cader,
 1720 invano più per me porti la face.
 Del senso vil seguace.

SCENA UNDICESIMA

*Sala regia con pavimento di tapezzerie.
 POMPEO, FARNACE, MITRIDATE in disparte.*

POMPEO
1725 Ombra nulla apparente,
de la luce e del corpo oscura figlia
che senza luce e senza corpo sei,
grand'esempio tu rechi ai sensi miei.
A la sorte più lieta
non è stupor che siano misti i guai:
se di frale individuo è questo il Fato,
quand'è in faccia a la luce ha l'ombra a lato.

1730 Mi si divide l'alma,
mi si sradica il core,
ma sofferir convien: dai più sublimi
imparino i più bassi, e già le leggi
non son reti d'Aracne
1735 sì che minuto alato
solo prigion de' lacci lor rimanga,
e 'l più potente le disprezzi e franga.

*Qui vien Mitridate
e si ferma in disparte.*

1740 MITRIDATE
POMPEO Tu mi sarai, Farnace,
caro in luoco di Sesto.
(Odi tu, Mitridate?)
E se funesto
sorgerà 'l pianto a conturbarmi i rai,
tu le mie doglie a serenar verrai.
MITRIDATE (E tu Sesto cader lasciar potrai?)

SCENA DODICESIMA

CESARE, SESTO, *Ministri, Guardie, Soldati*,
POMPEO, MITRIDATE *a parte*, FARNACE.

1745 CESARE A le richieste è sordo,
a le risposte è muto, e più che fumi
Mongibel non inalza,
onde torbida l'aria intorno cala,
dal profondo del cor sospiri essala.

1750 SESTO Deh se pur in voi regna
senso di spirto umano,
mi s'affretti il morire.

POMPEO Io mi sento languire.
SESTO Genitor, sol mi pesa,
ch'odioso a' tuoi rai, da te aborrito,
1755 si chiuda il viver mio.

POMPEO Parto. (Sforzato a lagrimar son io.)

SCENA TREDICESIMA

MITRIDATE *esce*. POMPEO, SESTO, CESARE,
ISSICRATEA, FARNACE, *Guardie, ecc.*

MITRIDATE Odi, odi, Pompeo. Sesto è innocente:

		de la morte d'Arpalia io son il reo. Voglian le Stelle!	
	POMPEO		
	ISSICRATEA		Mi' infelice!
	SESTO		O numi
1760		del giusto amico!	
	FARNACE	(Avido tanto, o Cieli, era costui di sangue!)	
	CESARE	Chi sei?	
	MITRIDATE	Uomo infelice.	
	CESARE	Oculto, ignoto, perché accusi te stesso?	
	MITRIDATE	Illustre spirto	
		non deve i falli sui lasciar cader su l'innocenza altrui.	
1765	POMPEO	Ma la spada di Sesto onde avesti?	
	MITRIDATE	Dal fianco	
		per estrano accidente a lui rapita – né lascerà ch'io menta – io la trovai.	
1770	SESTO	(Tutto è noto a costui?)	
	ISSICRATEA	(Che sento mai!)	
	MITRIDATE	Dica Sesto del fatto le circostanze.	
	SESTO	A me non son palesi.	
	MITRIDATE	Io le dirò. Sotto 'l sinistro fianco traffitta e stesa a le tue mura inanti con face ardente a lato non la trovasti?	
1775	ISSICRATEA	È vero. (O stelle, o dio, contro lui testimonio esser degg'io!)	
	CESARE	Sesto, libero sei.	
	SESTO	Degl'innocenti hanno cura gli dèi.	
1780	POMPEO	Figlio, t'abbraccio.	
	SESTO	Genitor, ti stringo.	
	POMPEO	Ma delle colpe altrui perché reo ti dicesti?	
	SESTO	A miglior tempo lascia queste richieste.	
	CESARE	Entro quei tetti come entrasti?	
	MITRIDATE	Salii	
1785		del giardino le mura.	
	CESARE	E a fin sì rio?	
	MITRIDATE	Per trovar ciò ch'è mio.	
	CESARE	Che cosa è tuo?	
	MITRIDATE	Più non vuo' dir.	
	CESARE	Sia scorto a buon ministro che di trar il vero d'ogni senso più occulto abbia pensiero.	<i>Parte.</i>
1790	MITRIDATE	Sol m'affligge la moglie e il dolce figlio.	<i>Parte.</i>
	ISSICRATEA	Cielo, che far degg'io? dammi consiglio.	<i>Parte.</i>

FARNACE Dimmi, Signor, quell'uomo
dovrà forse morir?

POMPEO Se non risulta
altro a suo pro che 'l vieti.

1795 FARNACE O sfortunato!
(Lagrimoso torrente
sparge per gl'occhi mesti il cor dolente.) *Parte piangendo.*

SESTO Padre, mi duol che deggia
costui cader.

POMPEO A me pur anco è grave.
Cerca d'aver contezza
di ciò che segue, e tutto a me riporta.
Ciò ch'io vaglio, oprerò.

1800 SESTO Vile sarei,
se tutti non porgessi
per la salvezza sua gl'aiuti miei.

SCENA QUATTORDICESIMA

POMPEO, GIULIA.

1805 POMPEO Ecco Giulia. Lontano, inosservato,
adorerò i bei lumi.

GIULIA Come al mar corrono i fiumi,
così torbide
sul mio core
l'onde cadono del dolore.

1810 Come i fior suggono l'api,
schiere rapide
di martiri
così struggono i miei desiri.

POMPEO Giulia.
GIULIA Signor?
POMPEO Già ch'a raccor le vele
de l'amor mio son pronto,
qualche aretta benigna almen mi spira,
né mi mostrar che gl'Aquilon malvagi
erano preparati a' miei naufragi.

1820 GIULIA Lusinghe menzognere
nobil alma non finge.

POMPEO A perpetuo digiuno
anco Tantalo è astretto,
e pur li porge non scortese ramo,
dei suoi miseri inganni industrie fabbro,
le fuggitive poma infin sul labbro.

1825 GIULIA Apri, Pompeo, le luci
da le nebbie d'amor pur anco ingombre.
Al tuo cor non conviene,
se cesse i raggi, ir mendicando l'ombre.

SCENA QUINDICESIMA

POMPEO,
AMORE, IL GENIO *di Pompeo.*

- 1830 POMPEO Cessi, lasciai, ma mi rilascia e cede
nobil alma il mio bene.
Che far degg'io? L'arene
sì non flagellan su l'esposto lito
1835 con successivi assalti onde spumanti
qual da pene incessanti
agitato son io.
- Qui si vede un amorino
ed il Genio di Pompeo.*
- Con forza oculata
mi trae, m'induce; e a l'inclinato core
così favella lusinghiero Amore.
- 1840 POMPEO, AMORE
«a due» Se per Onfale
il grand'Ercole
già filò,
pur feroce mostri ancise
e leoni superò.
- 1845 POMPEO Ma quel genio m'arresta
che mi induce a seguir Marte e Bellona,
e con voce guerriera al cor mi suona.
- 1850 POMPEO, GENIO
«a due» Prigioniero
d'un bambino
caderà Pompeo guerriero?
E di Marte trionfante
vinceràllo un cieco infante?
- AMORE, POMPEO *«a due»* Seguimi.
POMPEO Dice Amor.
GENIO, POMPEO *«a due»* Fuggi, Pompeo.
POMPEO Replica il Genio illustre.
AMORE, POMPEO *«a due»* Ama.
POMPEO Mi dice l'un. L'altro:
POMPEO, GENIO *«a due»* Resisti.
- 1855 AMORE, POMPEO *«a due»* Perdi un bel volto.
POMPEO, GENIO *«a due»* Un bel trionfo acquisti.
POMPEO Agitato, confuso,
dove, dove mi piego? ove mi volgo?
Ma Virtù sempre vince in nobil core:
Genio, ti seguo, e t'abandono, Amore.

Amor ed il Genio spariscono.

SCENA SEDICESIMA

SERVILIO, POMPEO.

- 1860 SERVILIO Pompeo.

POMPEO
SERVILIO Servilio.
Risolvesti ancora
che tua Giulia diventi?

POMPEO No, ch' il corso a' torrenti
chi mal saggio contrasta
lo fa uscir da la sponda,
1865 e d' inutili arene i campi innonda.
Ella t' ama: sia tua.

SERVILIO No, che quest' alma
Atalanta d' amor fermar dal corso
verso 'l nume ch' adoro
puoter de' meriti tuoi le poma d' oro.

1870 POMPEO Non cederò, Servilio. E se t' è caro
di gradirmi giamai,
non favellar di ciò.

SERVILIO (Modo trovai.)
Pompeo, convien ch' io ceda.
Dunque Giulia amerò, ma per gradirti.
E mi gradisci.

POMPEO
SERVILIO E se così, m' imponi.

1875 POMPEO Ti prego.
SERVILIO Non mi basta.
POMPEO Se pur ch' io ciò m' usurpi
risoluto già sei,
così impongo. Son questi i cenni miei.
E se non lieve peso,
1880 d' obblighi ne professi.

POMPEO Gran cumulo nel seno ormai n' eressi.
SERVILIO Così ubbidisco, e chiedo sol che venga
il felice Imeneo
con sua presenza ad illustrar Pompeo.

1885 POMPEO (Qual sarà mai, cor mio,
il tuo martir!) Verrò, Servilio. Addio. *«Entra.»*

SERVILIO Che contrasto
nel mio core
fa Virtù col dio d' amore!
1890 Con la face e con lo scudo
quell' è armata, e quest' è nudo.

Del mio seno
ne la reggia
con Amor Virtù guerreggia,
1895 ben provisti quanto basta
quel di strali, e questa d' asta.

SCENA DICIASSETTESIMA

SERVILIO, GIULIA.

SERVILIO Giulia, Pompeo m' astringe
a seguir il mi' amore.

GIULIA Adunque lieta
io rassereno il core.

1900 SERVILIO No, Giulia, no.
 GIULIA Tu mi schernisci, ingrato.
 SERVILIO E lo soffron gli dèi?
 (Ella tutti sconvoglie i sensi miei.)
 Per obligar Pompeo
 acconsentii.

1905 GIULIA Dunque al mi' Amor ritorni?
 SERVILIO No, Giulia, no.
 GIULIA M'inganni,
 SERVILIO mi deludi, o deliri?
 (Escono da quei lumi i miei martiri.)
 GIULIA Al voler di Pompeo,
 ch'arride ai nostri amori,
 non prestasti l'assenso?
 1910 SERVILIO Per obligarlo.
 GIULIA A che?
 SERVILIO Taci, deh taci.
 (Mi struggon troppo di quei rai le faci.)
 GIULIA Mi ricusa Pompeo...
 SERVILIO Perché vincer mi vuol. Ma no: a dispetto
 1915 di Giulia, di Pompeo, del cieco Amore,
 vincerà la Virtù di nobil core. *«Entra.»*

 GIULIA Vilipeso, disprezzato
 da perfido amator,
 che mi consigli, o cor?
 1920 Discacciar il dio bendato
 e schernir il traditor.
 Per fuggir d'amante altero
 il barbaro rigor,
 che pensi far, o cor?
 1925 Discacciar l'ignudo arciero
 e schernir l'ingannator. *«Entra.»*

SCENA DICIOTTESIMA

ISSICRATEA, FARNACE, *poi* MITRIDATE,
Guardie, Ministri.

ISSICRATEA Tramutatevi in sospiri,
 miei respiri,
 e a turbar gl'elementi
 1930 aure nove formate, e novi venti.
 Distillatevi, o miei lumi,
 in due fiumi,
 e di lagrime amare
 ite portando un nuovo mar al mare.

1935 FARNACE (Ecco lo sfortunato.)
 MITRIDATE Deh Regina –
 FARNACE (Non posso
 frenar il pianto.)
 MITRIDATE – imponi

1940
 ISSICRATEA
 FARNACE
 che se n'escan le guardie
 quand'io ti parli.
 (Oh dèi, languisco.)
 Madre,
 seconda il suo desir.

ISSICRATEA
 Itene, alquanto
 custodite l'uscita: a la mia fede
 resta commesso.

Un MINISTRO
 Di sì gran regina
 la fé ci basta.

1945
 MITRIDATE
 FARNACE
 ISSICRATEA
 FARNACE
 MITRIDATE
 Lascia, amato figlio,
 ch'al sen ti stringa, e sui rubin vivaci
 porga dolenti e lagrimosi baci.
 Tu pur, mio genitor?
 Sì, figlio.
 Lascia
 ch'io ti ribaci, o padre.
 Sposa, figlio, or è tempo
 di mostrar l'alma invitta, il regio core.

1950
 1955
 ISSICRATEA
 FARNACE
 Quest'è venen. La vita
 lieta si goda, misera si tronchi:
 di libertà, di regno
 privi, e bersaglio di Fortuna ria,
 a che vivrem? Sì, sì, quest'è la via
 di vincer la Fortuna,
 di schernir i nemici
 e di sottrar con gloria
 il nome nostro al tenebroso oblio.
 Eccomi pronta, sì.
 Son pronto anch'io.

«Alle guardie.»

*Partono le guardie.
 Partite le guardie, Mitridate
 corre ad abbracciar Farnace.*

*Si leva di seno un
 vasetto d'argento.*

Issicratea e Farnace vanno per pigliar il veleno.

SCENA DICIANNOVESIMA

MITRIDATE, FARNACE, ISSICRATEA,
 POMPEO *venendo dal lontano.*

1960
 MITRIDATE
 De' mortiferi succhi i primi sorsi
 devonsi a me, che già più lustri ho corsi.

ISSICRATEA
 A me si denno, che le labbra oscure
 porto dai baci altrui.

MITRIDATE
 No, no, Regina, il baciator io fui.

1965
 FARNACE
 A me cedasi pure, a cui la vita
 meno sperimentata è men gradita.

*Vuol beber il veleno:
 Issicratea l'impedisce.*

Va Farnace e vuol lui il veleno.

*Qui vien Pompeo
e si ferma addietro a sentire.*

ISSICRATEA
Che de l'amata prole e del consorte
io rimiri la morte?
Ah non fia ver. Porgi il velen.
1970 POMPEO Che sento?
FARNACE Porgilo pur a me.
MITRIDATE Ferma.
POMPEO Che miro?

*Farnace si inginocchia.
Mitridate e Issicratea piangono.*

1975 FARNACE
Padre, se m'ami, oh dio,
lascia ch'il morir mio
preceda al vostro; a le mie prime preci
sarai sordo? vorrai
sforzar luci bambine
del mio principio a rimirar il fine?

Pompeo si fa innanzi.

POMPEO M'intenerisco, Mitridate.
MITRIDATE Oh dèi!
POMPEO Cadano i succhi rei.

Pompeo li prende il veleno e lo getta a terra.

SCENA ULTIMA

CESARE, SESTO, GIULIA, SERVILIO, CLAUDIO,
POMPEO, MITRIDATE, FARNACE,
ISSICRATEA, DELFO, CRASSO,
Principi, Soldati, Cavallieri, Paggi, ecc.

1980 POMPEO Mitridate.
CESARE Che ascolto!
SESTO Che veggio, oh dèi!
POMPEO Sì poca
confidenza e notizia
hai di mia cortesia? e moglie e prole
prima vuoi sogettar a fin si reo
che farti noto al vincitor Pompeo?

Qui vien Servilio con Giulia.

1985 SERVILIO
Cesare, a nozze insigni
Giulia si porta. Al suo voler assenti?
CESARE In ciò gl'arbitri suoi son miei contenti.
SERVILIO Pompeo, di questa bella
stringo la destra, se tu pur rafferma
ch'assai di ciò mi dei.
1990 POMPEO Riconfermo (ahi che pena!) i dover miei.

*Qui Servilio prende per mano
Giulia e va verso Pompeo.*

SERVILIO
Io, Pompeo, t'ubbidii. Or tu la prendi
dal mio voler, s'è me tenuto sei.
GIULIA (Ah falso!)
POMPEO Ancor m'abbatti

1995 con sì nobili pompe
d'eccelso cor?
SERVILIO Io cessi a' tuoi amori,
tu ricusasti invito.
Assentii, promettesti obliqui immensi.
Io da te l'accettai,
2000 tu osserva ciò che devi,
e da me la ricevi.
POMPEO O nelle cortesie troppo ostinato.
Cedo. Vincesti.
GIULIA Ed io
veggo che così vuol il Destin mio!

2005 CESARE Influssi più felici
non mi potean cader da Cieli amici.
CLAUDIO Pompeo, t'abbraccio.
CRASSO Arridano gli dèi
a sì lieti imenei.
POMPEO Mitridate s'onori
2010 per estrano destin a noi palese.
CESARE Era Arpalia sua schiava.
Non errò, se l'uccise.
SESTO Scusa gl'errori miei.
MITRIDATE Sesto cortese,
m'è del tuo cor la nobiltà palese.
2015 POMPEO E perché ti sia noto
se generoso i' sono,
la libertade, i genitori, il regno,
tutto a Farnace tuo concedo in dono.

2020 FARNACE Saran sempre a' tuoi cenni.
MITRIDATE Pompeo, finor con l'armi
i regni mi rapisti,
ora donarli credi, e più gl'acquisti.
ISSICRATEA Incatena, Pompeo,
quest'alma trionfata al tuo trofeo.
2025 SERVILIO Perdo 'l mio cor, perdo 'l mio ben, è vero.
Ma ne l'amiche gare
di generoso spirito
quel che più perde è più di gloria cinto,
ed è più vincitor quel ch'è più vinto.
2030 FARNACE Imparate, o mortali,
che di mali e di martire
non è ministro 'l Ciel,
ma per le vie del duol scorge al gioire.

*Pompeo porge la destra
a Giulia, ed ella a lui.*

Farnace bacia la mano a Pompeo.

IN VENETIA, MDCLXVI
Per il Nicolini.

Note a *L'Orimonte*.

Testo base: US-*L'Ann* n. 64

Testimoni consultati: I-*Fm* Melodrammi-Mel.2180.1; I-*Mb* Racc. Dramm. 2588; I-*MOe* 70.H.17 n. 7; US-*Wc* Schatz 1723

Partitura: I-*Vnm* it. IV. 366 (=9890) Contarini

Si mantiene:

DEDICA: 2052 patron; abozzata; vantaggi; meraviglie; obligar; obbligazione; Illus. (la fonte è poco decifrabile. Il lemma è confrontato con il testimone I-*Mb*); ARGOMENTO: 239 doi; 402, 698b, 1118 dubio; praticò; sustituirlo; INTERVENIENTI, 677, 1988, 1990, 2687, prencipe; 2611, 2667 luoco; nodrisse; aggonse; publicò; vantaggio; eseguito; borasca; 239, 598, didasc. II,IX, didasc. III,VI, 2028 doppio; didasc. I,I, 132, didasc. I,XX vasselli; sudetti; destinosi; praticare; SCENE, didasc. I,I, 561, didasc. I,XVIII, 1030, 2267, 2702, lito; innamorò; arivo; SCENE sudetto; confermata; LETTORE drama; LETTORE: 2412, rubbate; 408, 645 abozzo; Parnasso; sodisfar; INTERVENIENTI: 971, 984 innamorata; 151, didasc. II,I, 1074, 1880, 2272 novo; BALLI, didasc. I,XX marinari; 5 rinova; 9 averrà; 16 venenoso; 27, 316 tolerai; 31 riempono; 58 essanime; 70 torberò; 70 sconvoglierò; didasc. PROLOGO, didasc. II,XVIII profonda; didascalia I,I, 446, 1364 cavaliere; 92, 187, 858, 2164 imago; 124, 1869, 2304 essilio; 128 estrani; 146 matinate; 162, 163, 1491, 2056 labbri; 171, 449, 1858 liti; 172 ramenta; 174a ravogliamilo; 175, 178 cadé; 209, 1471 essiliata; 215 scelerato; 216, didasc. I,XVI, 1615, 2179, didasc. III,XIV,XVI inanzi; 223 estermini; 235 suggetta; didasc. I,V luochi; 285 rubbò; 290 aventa; didasc. I,VI, 493a, 2068 inanti; 304 ricostruisco il verso; 318 sprezerò; 321, 481, 887, 1347, 1408, 1417, 1757, 1844, 2158, 2339, 2485, 2673b, 2695 prence; didasc. I,VII adormenta; 363, 1554, 1866 improvviso; 370 innondò; 376, 979 mezo; 380, 1375 neghitoso; 381, 1303 guarda; 381, 1457 inante; 391 avelena; 411 raviso; 413, 429, 2129 fantasme; 413, 429, 2245 scelerate; 420 avezzo; 422 tepidi; 426 legerti; 430 affliger; 449, 1332 leggiero; 455 passaggier; 463 sussuri; 472 indifferente; 473 obliga; 482 bevè; 492 instanti; 507 orologio (mantengo l'epentesi per conservare l'endecasillabo); 509 disgiongo; didasc. I,X tuto; 534, 1122, 2468 ogetto; 535 menzogniera; 558 ubligata; 581 essulti; didasc. I,XII toca; 599 riverscio; 617 cocodrilli; 619 abonda; 631 ricordo; 635 focil; 638, 1158 nova; 650a mestiero; 651 bufone; 663, 1181, 1209, 2166, 2187 imagin; 673, 1448, 2445 divoto; 680 prencipessa; 685 oblighi; 694, 2006 leggiera; 699 avolti; 731 apponi; 732, 784 instante; 788 davvero; 829, 2049 giamai; 833 fugiro; 842 imagine; 845, 1323, 1702 feminil; 855 tiraneggia; 861 rinovo; 865 doglio; 868 violente; 869 imagini; 874 raccorda; 884 sono; 889 vogli; 891 sconvoglie; 896 inoservata; 897 divota; 900, 1021, 1607, 2203, 2378, 2383, 2582 polve; 901 ocupa; 909 nepote; 922/923, 1778/1779 vigesima; 927, 935 rubbi; 956 teren; 993, 1056 martiriza; 1014 presaggi; 1068 abandonarmi; 1096 infidel; 1168 patuito; 1216, 2621, 2623 nove; 1222 volontieri; 1283 sturbarmi; 1306 sogetta; 1314 fuore; 1320 mantengo "tuor": foneticamente analogo alla forma latina "fōris" > fuori; 1337, 1660 forastiero; 1342 nodrisce; 1357 soviene; 1368 diffende; didasc. II,X cavallieri; 1398 aggiacciato; 1418 regie; 1452 protegete; 1457 simulacri; 1461 legi; 1499 nebia; 1511 protege; 1515 alpi; 1528 lagrime; 1554 turbo; 1565 preconizi; 1569 ramentarlo; 1591 fugiam; 1596 matin; 1597 trovarete; 1616 aragni; 1648, 1655, 1661, 2171 avelenar; 1651, 1964, 1996, 2003 epitafio; 1656 citade; 1657, 1959 aviso; 1660 avertirlo; 1666 contradistinto; 1683 regia; 1701 leggier; 1703 giaccio; 1712, 1835, 2261, 2364 essempro; 1730 veneno; 1734 difesa; 1749 ruginoso; 1757, 1910 venen; 1774 racontar; 1790 messaggier; 1798 abassata; 1842 ariva; 1865 inconstante; 1881 aventò; 1889 lagrimò; 1931 varii; 1939 forastier; 1942 assignate; 1952 dinaro; 1960 arivi; 1964 defonto; 2005, 2009, 2555 dinari; 2023, 2374 essangue; 2030 aggonse; 2031 staggion; 2036, 2563 rozo; 2086 avvisè; 2087 dappresso; 2120 trarò; 2134 racordanza; 2136 lagrimoso; 2162b fugo; 2182 affligerò; 2196 femineo; 2198 innamorarsi; 2240 voglio; didasc. III,XII reggia; 2255 avoltor; 2287 scelerata; 2288 acciaro; 2308 ruina; 2317 ragroppar; 2362 lagrimante; 2372 trarà; 2382 rapresentar; 2383 estrana; 2413 picciolo; 2450 essiglio; 2498 commune; 2517 acomuna; 2525 avisi; 2529 prencipi; 2599, 2626 secretario; 2639 femina; 2643 provista; 2685 richi.

Interventi:

DEDICA: *passeggerà* passeggerà; *Minoto* Minato; ARGOMENTO: 367, 1170 *scielta* scelta; *figlio* figliò; *affetto* effetto; *ed* (è) e; *aborendo* aborrendo; *nozìa* notizia; *quale* quale; *alevatrice* allevatrice; LETTORE: *caraterizar* caratterizzar; *studii* studi; *compatisi* compatisci; INTERVENIENTI: *Belireno* Bellireno; *cancelliere* cancelliere; SCENE: didasc. II,I, III,VI *loggie* logge; *sudeto* sudetto; PROLOGO didasc. *proprii* propri, PROLOGO didasc. *caligene* caligine; 8 *scielto* scelto; 19 *tiran* tiràn; 22 *tragitar* tragittar; 64, 65 *verò* verrò; 73 *decretti* decreti; didasc. I,I *combatimento* combattimento; 80, 553, 1634, 1918 *Appollo* Apollo; 84, 2448 *averse* avverse; 95, 97, 860, 1187 *effiggie* effigie; 98 *bacciarti* baciarti; 113 *pote* poté; 123 *pocche* poche; 123 correggo *geme* con “gemme” [cfr. testo verbale della partitura: I-Vnm it. IV, 366 (9890)]; 141 *bestemie* bestemmie; didasc. I,II *batelo* battello; 144 *desre* destre; 145 *rimbobava* rimbombava; 150 *di* di; 150 *ritrono* ritrovo; 183 *too* tolto; 192 *effigiata* effigiata; 207 *apria* aprica; 208 *solinguo* solingo; 211 *seguì* segui; 218 *assali* assali; 229 *irise* irrise; 231 correggo *fregir* con “fuggir” [cfr. testo verbale della partitura: I Vnm-it. IV, 366 (9890)]; 232, 568 *cepi* ceppi; 242 *Clanta* Cleanta; 246 *patrii* patri; didasc. I,V, 396, 412, 551 *caccie* cacce; 269 *amò* amo; 269 *Clianta* Cleanta; 271 *geto* getto; 281 *abbore* aborre; 300 *mie* mia; 318/319 *Setima* Settima; 322 correggo *d'* con “di”; 327 *guantie* guance; 328 *lucci* luci; 373 *preziosa* preziosa; 375, 400 *guancie* guance; 388 *acerbe* acerbe; 392, 403a, 1998, 2109 *baccio* bacio; 396 correggo *segnante* con “sognante” [cfr. testo verbale della partitura: I Vnm-it. IV, 366 (9890)]; 401 *baccierò* bacerò; didasc. I,VIII *acorge* accorge; didasc. I,VIII *acidente* accidente; 412 *segnando* sognando; 417 *affliger* affliger; 444 *risserrar* rinserrar; 447 *aspeti* aspetti; didasc. I,IX *acostatasi* accostatasi; 471 correggo *patire* con “partire”; 474 *colloqui* colloqui; 501 *ferità* ferita; 515 *lego* legò; 569 *prostra* prostro; 587 *passagier* passaggier; 614 *arbitrii* arbitri; 614, 1099, 1663 *genii* geni; 628 *faviletta* favilletta; 634 *riffletea* rifflettea; 653 *rivereoza* riverenza; 676 *ossequii* ossequi; 692a inserisco “Ernesto” per ricostruire l’endecasillabo. [Cfr. I Vnm-it. IV, 366 (9890)]; 705 *inoportun* inopportun; 706c *unie* vien; 722 *d'un Darna* «ed una lama». [Cfr. I Vnm-it. IV, 366 (9890)]; 737 *arischio* arrischio; 742a *Terindo* Torindo; 764b *vivremmo* vivremo; 790 *regii* regi; 830 *la là*; 866b *voresti* vorresti; 868/869 *decimasetima* decimasettima; 887 *Netura* Natura; 898 *inceni* incensi; 912 *steso* stesso; 916 *Gnido* Cnido; didasc. I,XX *stroffe* strofe; 932 correggo *labbro* con “labro” per far funzionare la rima con “cinabro”, nel verso seguente; 933 *cinabro* cinabro; didasc. II,I *sorga* sorge; 997 *baccian* bacian; 1016 *aversi* avversi; didasc. II,II *geta* getta; 1059 è e; 1075 *acorto* accorto; 1076 correggo *restà* con “restò”; 1089 *cade* cadé; 1093 *vorò* vorrò; 1099 *tiran* tiràn; 1099 *genii* geni; 1100 *memento* momento; 1103 *questo* questo; 1111 *fiori* fiori; 1113 *quall* qual; 1132a *esperienza* esperienza; 1151 *avvanzi* avanzi; 1155 *giochi* giochi; 1167 *scaccomato* scaccomatto; 1180 *arossirti* arrossirti; 1183 *baccia* bacia; 1196 *umile* umile; 1203 *soriver* scriver; 1232 *inganasti* ingannasti; 1238 *diffeto* difetto; 1245-6 o t’; 1248 *arota* arrota; 1286 *vo* vo’; 1288 *Amor l’Amor*; 1289 t’P’; 1291 *reficierei* reficerei; 1301 *abellirmi* abbellirmi; 1307 *arossa* arrossa; 1311 *biaca* biacca; 1313, 1773, 1778, 2560, 2734 *tallor* talor; 1313 *donna* dona; 1349 *desta* destra; 1353 correggo *alta* con “altra” (giustifica il senso dei versi che seguono: 1354, 1355); 1359 *favile* faville; 1360 *ridono* ridòno; 1414 *regii* regi; 1451 *predete* prendete; 1454 *legerollo* legeròllo; 1537 *buggiardi* bugiardi; 1542 *raggiro* raggirò; 1549 *ingegnò* ingegno; 1573 *scende* scendé; 1582 *arrabia* arrabbia; 1589 *fregierà* fregerà; 1605 *arola* arrola; 1621b *eb* e; 1624 correggo *pela* con “pella” per coerenza di rima con il v. 1623; didasc. II,XV *acosta* accosta; 1659 *missier* misser; 1721 *dà* da; 1743 *quercie* querce; 1751 *mendo* mondo; 1752 *crucii* cruci; 1768 *dilletta* diletta; 1787 *acomagnato* accompagnato; 1791, 1797, 1803, 1809 *contrarii* contrari; 1825 *Patolo* Pattolo; 1890, 1901, 1911 *aresto* arresto; 1895 tolgo la dicitura MER. tra gli intervenienti; 1951 *arco* arreo; 1985 *reggta* reggia; 1989a sostituisco ERNESTO con CLEANTA; 1996, 2088, 2653a *gle’l gliel*; 1998 *tallora* talora; 2037 *giovànetti* giovanetti; 2049 *cangiero* cangerò; 2056 *bichier* bicchier; 2144 *opportuno* opportuno; didasc. III,IX *a perte* a parte; 2159 *scorperto* scoperto; 2162a sostituisco ALCEA con ORIMONTE (cfr. v. 2166); 2167 *voglio* voglio; 2171 *vo* vo’; 2171 *labari* labbri; 2175 *furria* furia; 2189 *giovineti* giovinetti; 2239 *legiger* leger; 2241 *Vo* Vo’; 2242 *bestemiar* bestemmiar; 2245 tolgo CLEANTA, il verso è pronunciato da Ernesto; 2245 *belezze* bellezze; 2248 *soliloqui* soliloqui; 2261 *acostumo* accostumo; 2268 *cora* corra; 2282 *mie* mio; 2285 *Ab* La; 2293 *tinger* finger; 2324 *incognia* incognita; 2327 *spiettato* spietato; 2341 sostituisco CLEANTA con ISANDRA; 2341 *ama* amo; 2367 *Io* Torindo; 2368 *Eo* Ed; 2388 *lascierà* lascerà; 2395 correggo *senso* con “sento”; 2398 *sapra* saprà; 2399 correggo *sverarmi* con “svenarmi”; 2419 *abbracia* abbraccia; 2424-5 tolgo i nomi degli intervenienti ERNESTO e ALCEA (i versi sono pronunciati esclusivamente da Alcea); 2437 *umil* umil; 2437 *abbraccio* abbraccio; 2447 correggo *prencipesta* con “prencipessa”; 2449 *detò* dettò; 2498 tolgo *in*

per metrica e senso: con gl'altri in il mio piacer si fa commune → con gl'altri il mio piacer si fa commune; 2503 *invito* invitto; 2504 *fieri* fiori; 2506 correggo *par* con “pur”; 2571 *scaccierò* scaccerò; 2577 *ne né*; 2584 *Trassimeno* Trasimeno; 2589 *pelleo* peleo; 2602c *ametti* ammetti; 2605 propongo “ed” invece di *ad*; 2611 *rupidi* ripudi; 2632 *prncipessa* principessa; 2667 *sotentrar* sottentrar; 2697 *fortune* fortune; 2708b *faciam* facciam; 2710 correggo l'abbreviazione: *Os.* con “Is.”; 2721 propongo “inver” invece di *invero* per fare tornare la metrica: Che dite? È bello invero, l'indovinò! → Che dite? È bello inver, l'indovinò!; 2734 *reccò* recò.

Note a *Xerse*.

Testo base: US-*LAum* n. 83

Testimoni consultati: I-Bc Lo 7385; I-Mb Racc. Dramm. 776; I-Mb Racc. Dramm. 1276; I-MOe 70.E.06

Partitura: I-Vnm it. IV. 374 (=9898)

Si mantiene:

DEDICA: LETTORE sogetto; aggiongerà; 994, 1185 preggio; LETTORE: avanzano; 272, 515, 1339, 1633 viddi; ARGOMENTO, drama; freggi; ARGOMENTO: 1689 luoco; defonto; fugitivo; fabricare; essercito; ogetto; costituendolo; innamorato; essequito; fabricar; doi; SCENE, INTERVENIENTI 288a, precipe; inamorate; innamorasse; 402, 408, 1949a, 2010 giamai; gionta; innamorato; INTERVENIENTI: didasc. II,VIII marinari; 51 restarem; 56, 1815b potiamo; 87, 447, 473 straggi; 93 induggio; 101b ubidienti; 170, 257, 568, 1360a, 1368, 1394 precipessa; 193 rubbar; 232 instante; 308 vidde; 395 essanimata; 441 duo; 451 affricani; 455 obligò; 491 disaggi; 513b, 1004, 1122, 1770 sclerato; 527 forastieri; 554, 638 picciolo; 581a restarete; 584a fermarete; 592 sdegnarebbe; 655 traffitto; 676 inalza; 682 essule; 693 improvisa; 731 inalzan; 732 inaffian; 904 cadé; 935 publico; 966, 1988 sclerate; 968, 974 menzogniero; 1024, 1032, 1922 femina; 1055 machina; 1206a pensarò; 1214 parlaremo; 1219a lasciarete; 1232 istanze; 1266 obligate; 1301 passaremo; 1358 estrano; 1398 improvviso; 1468 malvaggi; 1520 sopragiunse; 1567 potiate; 1645 regia; 1723 inalzo; 1751 obliga; 1862, 1867 squalido; 1874 piccioli; 1891 improvvisi; 1951a sodisfatta; 2027, 2029 scetro; 2041 acciaio; 2099 esempio.

Interventi:

DEDICA: *protezzione* protezione; LETTORE: *tallora* talora; *necessarii* necessari; *poc'ore* poch'ore; *Appollo* Apollo; *errari* erari; ARGOMENTO: *abbrucciassero* abbruciassero; INTERVENIENTI: *Adalanta* Adelanta; 13 *tiran* tiràn; 71 *affligono* affligano; 125 *dormiano* dormiano; 169a *scielgo* scelgo; 240b sostituisco *ARSAMENE* con *ADELANTA*: la battuta detta da Arsamene non ha senso; ne ha invece proferita da Adelanta che è l'unica in scena alla quale l'unione tra Arsamene e Romilda più nuocere; 250 *tessoreggiano* tesoreggiano; 259b *parlovi* parlòvvi; 287 *lascierò* lascerò; 347 *fatel* fàtel; 417 *itato* irato; 485a *portosi* portòssi; 596 *vorà* vorrà; 617, 1527 *fatte* fate; 668a *parlomi* parlòmmi; 780 *scieglier* sceglier; 833 *piagge* piagge;

911 ricostruisco l'endecasillabo:

EUMENE Saran forse amorosi.

ADELANTA È ver, ma strani.

→ EUMENE Saran forse amorosi.

ADELANTA È ver, ma strani.

920 *tallor* talor; 933 *essenti* esenti; 936 *farollo* faròllo; 942 correggo *cedete* con credete; 954 *gettolla* gettòlla; 992 *dirassi* diràssi; 1139 correggo *cinabbro* con cinabro e di conseguenza il verso seguente correggo *labbro* con "labro" per far funzionare la rima; 1304 *guancie* guance; 1433 *essercizii* essercizi; 1564b *c'[h]avete* ch'avete; 1595 *sprezzato* sprezzato; 1617 *ADDEL*. ADELANTA; 1635 *spetri* spettri; 1707 *fascie* fasce; 1725 *scostati* scòstati; 1728a *partiti* pàrtiti; 1747c *bacciò* baciò; 1753 *baccio* bacio; 1780, 2062a *c'[h]oggi* ch'oggi; 1794a *peetiosissime* preziosissime; 1800 correggo l'ipometro per far tornare l'ottonario sdruciollo: Oh «che» s'io trovassi un arbore; 1900b sostituisco l'interveniente *ARIODATE* con *ARSAMENE*: Ariodate è già fuori scena e dunque non può prendere parola. Inoltre il senso della frase, se pronunciata da Ariodate, è illogico; 1974a *avvanzo* avanzo; 2087 *alletasti* allettasti; 2075 *delirii* deliri.

Note ad *Artemisia*.

Testo base: US-*LAum* n. 91

Testimoni consultati: I-Bc Lo 5946; I-Mb Racc. Dramm. 506; I-MOe 90.D.20

Partitura: I-Vnm it. IV. 352 (=9876) Contarini

Si mantiene:

DEDICA: imaginabile; 275 polve; divozione; publicare; intiera; 819, 1399, 1692, 2030, 2182 inanti; LETTORE: ARGOMENTO, 2, 13, 40, 60, drama; giudizio; 974a freggi; ARGOMENTO: doppio; bevé; fabricar; meraviglie; INTERVENIENTI, 259, 350, 411, 1246, 1810, 1848, 1882, 1887, 1943, 1951, 1992, 1996, 2008, 2010, 2020a, 2158, 2180a prencipe; publicato; innamorato; oculiti; ricuperarla; INTERVENIENTI, 213, 505 prencipessa; innamorata; 7, 255, 695, 1711 loco; 10 facondo; 18a roze; 28, 85, 554, 1828, 1852 giamai; 33 toleraro; 72 defonto; 87, 986 cadé; 90 polvi; 97a, 146b, 420, 530b, 1437b, 2013, 2026, 2080a prence; 113 innanti; 127 duo; 133, 142, 428a epitafio; 139 ruggiada; 158a abborrite; 210b incommodarmi; 249 rassignarsi; 343 innondan; 395 picciolo; 414 prencipi; 424 straggi; 438 caddei; 469 improvviso; 479, 614, 1174 instanti; 607 conseguenze; 623, 845, ubidisci; 670 essaudir; 675, 909 smarito; 685, 686 nodrite; 713 instrutte; 728 rolar; 742c caddé; 748, 1107 vidde; 778 scelerato; 787 lagrimar; 802b aggiaccia; 872 acciari; 912, 1141, 1719b, 2095b viddi; 929, 1261 lagrime; 943 innonda; 944 inante; 968a, 1176 sii; 971 possedo; 974a riccami; 975a possedi; 980 ringiovenir; 987 secreto; 1039 aviso; 1126b, 1480 caddo; 1171 rubbò; 1197 giovine; 1227 traffiggetemi; 1309 ubidirvi; 1331 picciol; 1347 labro; 1387 rufiano; 1395a barigello; 1480 essangue; 1483 essanimò; 1520 fraponiam; 1543 dimandar; 1609 essorto; 1638 dinanzi; 1663 lagrimando; 1741a legete; 1764 meza; 1772 innamorati; 1844 publicando; 1881 malvaggio; 1883 legeteli; 1884 publicatemi; 1908 abandonino; 1919 sussurate; 1925 leggiere; 1939 tacio; 1970 essercitar; 1972 affligerà; 1986 oculte; 1995 ocasion; 1995 mottegiarlo; 2021 abassa; 2030 presenterovi; 2031 publicati; 2048 scelerati; 2050 smari; 2052 ringioveni; 2103 publico; 2107 constretta; 2119b contraviene; 2128 retrattar; 2184 rubbarmi; 2225 ogetti.

Interventi:

LETORE: *recai* reca; ARGOMENTO: INTERVENIENTI, *Capadoccia* Cappadocia; INTERVENIENTI, *feudatarii* feudatari; INTERVENIENTI: *damiglielle* damigelle; didasc. PROLOGO, 5, 13, 45 *Appollo* Apollo; 24 *viitute* virtute; 55 *dal* del; 74 *piaggie* piagge; 87 *Mausoleo* Mausolo; 196 *Gnido* Cnido; 281 *alettarmi* allettarmi; 301 *ritirati* ritirati; 319b *accostati* accòstati; 382 *ugguaglia* uguaglia; 393 *efiggi* effigi; 420 *Cappadoccia* Cappadocia; 425 *atroce* atroce; 429a *precipizii* precipizi; 430 sostituisco le abbreviazioni *Ram. legg.* con *Legge.* poiché Ramiro – cui l'abbreviazione si riferisce – non è presente in scena, ed è Artemisia che legge l'epitaffio; 434 *ubdite* ubidite; 469 è e; 516, 1356b, 1357 *baccio* bacio; 542 *vanneggiamenti* vaneggiamenti; 560 *preggio* pregio; 570 *umil* umil; 579 *ringrazii* ringrazi; 643, 1150, 1443 *cangiero* cangerò; 645 *uecisor* uccisor; 716 *Friggi* Frigi; 828 *essente* esente; 844 *elitropi* elitropi; 872 *lampeggieran* lampeggeran; 877 correggo *patir* con “partir”; 880, 1182, 1469, 1762 *guancie* guance; 890 *proprii* propri; 908 *c'[h]oggi* ch'oggi; 955 correggo *labbro* con “labro” per far funzionare la rima con “cinabro”, nel verso seguente; 956 *cinabbro* cinabro; 1031 *c'[h]abbia* ch'abbia; 1103, 1139 *effigie* effigie; 1186 la forma corretta è “da” [cfr. testimone Mb 506]; 1297b correggo *favori* con “favor” per far quadrare la metrica:

ARTEMISIA Prendile. MERASPE Che favori. ARTEMISIA E che fia mai? (US-*LAum* n. 91) →

ARTEMISIA Prendile. MERASPE Che favor! ARTEMISIA E che fia mai? (MOe 90.D.20);

1305 *primieto* primiero; 1472 *pniegami* piegami; 1496 tolgo un'esclamazione “ah” per fare tornare il settenario; 1532 *arosite* arrossite; 1558/1559 tolgo la didascalia “Lettera”; 1567 *carateri* caratteri; 1617, 1621, 1626 *dami* dammi; 1650 *dimi* dimmi; 1651 *risorta* risolta; 1662 *getato* gettato; 1672 *alontanarmi* allontanarmi; 1686 *apassionato* appassionato; 1706c/1707 tolgo la didascalia “Risposta”; 1715 *ammaestrò* ammaestrò; didasc. III,VII *MERASOE* MERASPE; 1734 *inganò* inagannò; 1801a *ubdisco* ubidisco; 1806/1807 tolgo la didascalia “Lettera”; 1817 *arossirò* arrossirò; 1823a *adoperollo* adoperòllo; 1855 *co' i* coi; 1862 *acarezzo* accarezzo; 1921 *vaghegiarla* vagheggiarla; 1947 *afrettate* affrettate; SCENA XIII SCENA XIV (Scena quattordicesima); 1993 *vorà* vorrà; 2053 *temerarii* temerari; 2060 correggo *voi* con

“vuoi”, per identità coi vv. 1463, 1468; 2064, 2093 *pennar* penar; 2087 *giurisdittion* giurisdizion; 2102 *gle 'l gliel*; 2161a *Aldemiro* Aldimiro; 2163b *presentollo* presentòllo; 2196b *abbraccio* abbraccio.

Il prospetto mostra le varianti presenti nei quattro testimoni consultati.
Con “F” indico il fascicolo, con [...] la lacuna.

	<i>Artemisia</i> US-LA_{um} 91	<i>Artemisia</i> I-B_c Lo 5946	<i>Artemisia</i> I-Mb Racc. Dramm. 506	<i>Artemisia</i> I-MO_e 90 D.6.20
Dedica	Nicolò Minato	N. M.	Nicolò Minato	N. M.
Scene	Si figurano queste Scene in Messi Metropoli della Caria, in tempo che si fanno preparamenti da guerra contro i Frigi.	Si figurano queste Scene in Messi Metropoli della Caria, in tempo che si fanno preparamenti da guerra contro i Frigi.	[...]	Si figurano queste Scene in Messi Metropoli della Caria, in tempo che si fanno preparamenti da guerra contro i Frigi.
Intervenienti	Erisbe vecchia	[...]	[...]	[...]
[p. 42] II,14 FB	favori?	favori?	Testimone danneggiato [non leggibile]	favori?
[p. 47] II, 19 FB	hor hora	hor [...] hor	hor hora	hor [...] hor
[p. 53] III,4 FC	Per man	Per man	[...] erman	[...] erman

US-LA_{um} e I-M_b completano il nome dell'autore (mentre I-B_c e I-MO_e ne riportano solo le iniziali). Ma I-M_b non porta la didascalia delle Scene, che compare invece in US-LA_{um} (e negli altri due esemplari).

US-LA_{um} aggiunge il nome del personaggio di Erisbe, assente in tutti gli altri testimoni. Fornisce a tutti gli effetti la versione migliore per ogni variante segnalata, ad eccezione dell'errore di p. 42, corretto in I-B_c e I-MO_e.
US-LA_{um} e I-M_b correggono p. 47 (errata in I-B_c e I-MO_e).

Un'ipotesi: intervenendo per correggere l'errore a p. 47 nella forma è accaduto qualcosa per cui in US-LA_{um} è comparso l'errore a p. 42 (p. 42 e p. 47 stanno nella stessa forma tipografica, dalla stessa parte del foglio stampato). Ne avremmo conferma da I-M_b, se la pagina fosse leggibile.

Note ad *Antioco*.

Testo base: US-*L*Aum n. 99

Testimoni consultati: I-Bc FC Lo 5871

Si mantiene:

FRONTESPIZIO: Bellaggio; privileggio; DEDICA: catolica; obligano; obbligazioni; publicarglile; 271, picciolo; obligata; mezo; publicare; genaro; LETTORE: sodisfatta, sogetto, sodisfatto; ARGOMENTO: ricuperate; 183, doppio; ricuperava; ricuperato; SCENE, didasc. I,I, 668, III,IX, luoco; crederono; innamorasse; didasc. III,X,XVI inanzi; INTERVENIENTI, giovine; drama; INTERVENIENTI: 756, 835, 1183, 1840, 2063 prencipe; 467, 1945, 1994 defonto; PROLOGO: didasc. palaggio; audienza; 44 sonacchioso; 55 spenacchio; 83, 813, 853, 981, 1658, 1840, 1853 giamai; 106 imaginazion; 111b secreto; 120 volontier; 124 vedressimo; 159, 375a picciol; didasc. I,III,X,XI,XV,XVI,XVII, 746, 861, 1285, femina; 194, 745 dongella; 270 consignarvi; 280 essequirò; 370, 941a prencipessa; 374 dubio; 378 neghitosa; 388 avvanzi; 450 rubbi; 489, 2048 labro; 544 parlaresti; 548b sdegnarete; 566, 576, 604 lagrimette; 576 doi; 610 parlarei; 660 lasciarete; 691, 1429 labbri; 702 inamori; 729 ricchezza; 738 seraglio; 749 femminile; 761 avisi; 763 sovenir; 764 intier; 771 provedi; 803, 1106, 2068a vididi; 824 picciola; 859a secrete; 950 imaginato; 984 menzogniero; 988, 1480 inamora; 1034a sovien; 1103 caddé; 1135 cavaliero; 1152, 1169, 1827, 2078 scelerato; 1172 prometeste; 1232 stragge; 1241 vestiggi; 1249 adormentarmi; 1266 tolerarti; 1273, 1439, 1612a, 1800, lagrimar; 1304 instrui; 1332a fidaresti; 1341 avelena; 1368 innamorato; 1423 dimani; 1446 avilito; 1462 istituto; 1522 rubbandovi; 1532 rubbate; 1559b, 1675, 2022 scelerata; 1583, 1656 imago; 1600 rissolse; 1603 nodri; 1628 scelerate; 1658 inanti; 1664 rivogli; 1703 fugga; 1731 soggiunge; 1732 rafrena; didasc. III,X nascoso; 1759 instante; 1826 avelenate; 1848, 2067 prence; 1862 sofrir; 1867 rubba; 1876a sfaciato; 1901 sepelite; 1921 rubbar; 1930b volontieri; 1948 portarete; 1960 publico; 2071 feminil; 2110 piaciavi; 2112 ogetto.

Interventi:

DEDICA: tolgo il lemma *Signor*, ripetuto nella dedica; *collendissimo* colendissimo, *ossequii* ossequi; LETTORE: *fiachi* fiacchi; *preggio* pregio; ARGOMENTO: *Traccia* Tracia; INTERVENIENTI: didasc. Prologo, *Appollo* Apollo; PROLOGO: didasc. *amorinni* amorini, *amorinno* amorino; 31 sciolgo l'abbreviazione *Appo*. "Apollo"; 50 *faccia* faccia; 57 *colera* colera; didascalìa I,I *regii* regi; 76, 189, 358, 1596 *fascie* fasce; 137 *darollo* darollo; 154 *guancie* guance; 180 *intender* intendér; 236 *aggitata* agitata; 250 *Nutura* Natura; 261, 525 *umil* umil; 263b, 382 *comise* commise; 272 *c'ho* ch'ho; 295, 1581, 2089 *effigie* effigie; 303 correggo *figlia* con "figlio", perché il lemma si riferisce a Tolomeo; 310 *volgiete* volgete; 327 *ftatel* fratel; 412 *c'[h]or* ch'or; 462 *sbiava* schiava; 532 *voreri* vorrei; 546b/547 *scena VI* scena XVI (sciolgo: scena sedicesima); 573 *alteriggie* alterigie; 587 *c'[h]aveste* ch'aveste; 589 *ii* il; 645 *dbe* deh; 652 *comove* commove; 685 tolgo una sillaba "vo" per fare quadrare la metrica; 690 *ochi* occhi; 785, 792 *bestemiar* bestemmiar; 795 *damigliella* damigella; 922 *trbaa* turba; 922 *lascierò* lascerò; 948 *sarrei* sarei; 975 propongo "avreste" in luogo di *aveste* per coerenza con le forme verbali ai vv. 964, 978; didasc. II,VI *gallaria* galleria; 1145 *c'[h]ora* ch'ora; 1310 *doppii* doppi; 1339b *fortua* fortuna; didasc. II,XIV *sottoscrito* sottoscritto; 1396, 1403 errore: correggo *boler* con "voler" per analogia col lemma ripreso al v. 1437b, che mostra la spirantizzazione della bilabiale (*boler*>*voler*); 1420 *mic' mie'*; 1425 *cresceram* cresceran; didasc. II,XIX *Liseto* Lisetto; 1453 *ocaso* occaso; 1497 *abbruggia* abbruggia; 1541 *bacciando* baciando; 1577a *aletto* allettò; didasc. III,V *c'[h]aveva* ch'aveva; 1582 *aborisco* aborrisco; 1592 correggo l'errore tipografico *i* → *!*; 1605 *nominolla* nominolla; 1671 *allontanati* allontanati; 1675 *ammutsici* ammutisci; 1714 impiego "già mai" al posto di *mai* per ricostruire l'ottonario; 1788 *aggiacerò* aggiacerò; 1812 correggo *podere* con "poder" per coerenza coi lemmi nei vv. 1809,1815; 1843 *rittrar* ritrar; 1904 *bacci* baci; 1907 *acenti* accenti; 1916 correggo *tronar* con trovar; 2035b *amutite* ammutite; 2109a correggo *vero* con "ver" per far tornare la metrica; 2116 correggo *scopirmi* con scopirmi; 2119 *abbracciai* abbracciai; 2139-2141 la lezione riportata è incompleta: ricostruisco il verso sulla base del testimone I-Bc, FC Lo 5871; 2142 *accerbe* acerbe.

Carte danneggiate i cui versi sono stati ricostruiti sulla base del testimone I-Bc, FC Lo 5871: pp. 15-18, 20-22, 24.

Note a *Elena*.

Testo base: US-*LAum* n. 102

Testimoni consultati: I-Mb Racc. Dramm. 167; I-Mb Racc. Dramm. 729; *Elena* I-MOe 83.C.27

Partitura: I-Vnm it. IV. 369 (=9893) Contarini

Si mantiene:

DEDICA: perfezione; 94 abbondanza; 1438 leggieri; obligat.; LETTORE: sogetto; drama; doppio; sogetti; tolerato; imperfezzioni; ARGOMENTO: 14, 1968 nepote; 958 amazoni; INTERVENIENTI, 218, 287, 327, 374, 478, 485, 619, 637, 646, 663, didasc. II,V, 1320, 1347, 1955 amazone; INTERVENIENTI, didasc. I,III, 227, I,IV,V femina; inamori; INTERVENIENTI: didasc. PROLOGO, 94 ricchezza; 213, 1360 precipe; SCENE: didasc. II,I pallaggio; 23 essercitar; 27, 39 giamai; 73 rinovate; 88, 1503 scelerata; 136, 141, 151 essequiscasi; 144 pallude; 169, 503b, 564, 1910 loco; 171 inalza; 174, 593, 622 dongelle; 175 essercitarsi; 177 congionture; 194 femine; 270a volontier; 300 caratto; 308 indifferenti; 328, 1343 inanti; 334, 758 picciol; 338 adeguata; 341 fuore; 372, 780, 843, 1362 instante; 386, 1325 feminil; 452, 457, 465 dimandi; 491 ricchiesi; 507 presaggio; 522 geneologie; 534a lasciareste; 579b ubidirò; 592 rubban; 603, 608, 615 rubba; 686 precipi; 686 ubidita; 729, 733 innamorarsi; 748 dinaro; 749, 1085 rubbò; 765 transferirti; 766b ubidisco; 771 dongella; 774 innamorati; 789 forsi; 790 sbiri; 799a oblighi; 802a assignamo; 826 caddei; 860 essorto; 942, 1005 picciolo; 970 elitropio; 972 nodrisse; 977 constrinse; 996 nodrisce; 1008 mezo; 1043 absorta; 1047, 1048 rinova; 1084 essercito; 1103 nodrite; 1208, 1269, 1722a scelerato; 1235a, 1259 precipessa; 1239a raccorda; 1248 raguagli; 1315 provarem; 1405 zaffiri; 1415 riche; 1429, 1435 straggi; 1443, 1449 leggiere; 1492, 1854 nieghi; 1515 invole; 1544 scelerati; 1591 viddi, 1591 giovine; 1606 debile; 1646 rifferssi; 1738 nodrir; 1749 inessorabile; 1781 appose; 1783a diffenda; 1785 avertito; 1838 improvviso; 1845 placarem; 1856 traffitto; 1871a nove; didasc. III,XV, scena ultima, sudetti; 1896 acciari; 1968 cretense. Scena aggiunta: didasc. III,7, aggiunta.

SCENE: segnalo un lapsus. Il testo legge:

L'opera si figura parte in Laconia, metropoli di Sparta, parte in Tegea, regni divisi solamente dal fiume Eurota.

Da intendersi "Sparta, metropoli della Laconia".

Interventi:

DEDICA: *azzioni* azioni; *pianietta* pianeta; LETTORE: *ram* drama; ARGOMENTO: *incendii* incendi, 1243 *varii* vari; INTERVENIENTI: *damigliela* damigella; 3 *anicilando* annichilando; 13 *uscisce* uscisse; 33 *ammorzer* ammorzar; 66 *garreggiar* gareggiar; 89 *spogliati* spogliati; 112 *lascivete* lascivette; 153 *Teso* Teseo; 160 *celli* cessi; 275 tolgo *mio* per correggere l'ipermetria; 281 *fattemi* fatemi; 322 *c'[h]abbian* ch'abbian; 351 *c'[h]or* ch'or; 417 *deliquii* deliqui; 422 *guancie* guance; 724 correggo *rapide* con "rapidi" per concordanza col soggetto; 734 *abbrugiarsi* abbruggiarsi; 764 distinguo dall'aggettivo *regia* reggia; 803 *scieglie* sceglier; 847 *stringesser* stringesser; 868 sostituisco *ELENA* con *MENELAO* nella colonna degli intervenienti; 879b *gl'el gliel*; 892 *effigie* effigie; 925 *puol* può; 1067a, 1667 *dimi* dimmi; 1126 *uccidello* ucciderlo; 1192, 1543 *sanguinari* sanguinari; 1209-1210 aggiungo i nomi degli intervenienti: *MENESTEO* e *IPPOLITA*; 1256 *le lo*; 1266 *vuol* vuol; 1284 *anelenar* avelenar; 1302 nel testo base (Us-*LAum* n. 102) la sequenza dei caratteri tipografici *ecrqa'* è senza senso. Accolgo la lezione di MOe 83.C.27: v. 1302 vuo' mostrarmi addormito. Ignudo *arciero*; 1335 *dichiararvi* dichiaravi; 1457 *bacciar* bacciar; 1486, 1491, 1497 *dami* dammi; 1519 *ammollir* ammolli; 1536 propongo "del" invece di *nel*, per chiarire il senso e per analogia con il verso 1527, verso corrispondente nella prima stanza dell'aria; 1549 *fero* ferro; 1578 *certo* cerco; 1618b *contento* contento; 1622 *lascierà* lascerà; 1660 correggo *arme* con "orme"; 1698, 1714 *fermati* fermati; 1762, 1803b, 1811b *accerbe* acerbe; 1804 *inganni* inganni; 1825 *unito* unio; 1828 correggo *le* con "lo", per restituzione del senso e identità col v. 1835; 1846 *termiam* temiam; 1895 *tuu* tua; 1898 *aborisco* aborrisco; 1903 correggo è con "a"; 1911 *dt* di; 1974 *inviti* invitti.

Nella prospetto sotto riporto le varianti riscontrate tra i testimoni consultati. Gli esemplari appartengono a un'unica edizione. Le varianti illustrano i diversi stati di una forma corretta più volte in corso di stampa.¹ Il testimone *US-LAum* presenta diversi errori tipografici corretti nelle tirature successive (*I-Mb* 729, 167). L'esemplare *I-MOe* presenta un intervento migliorativo che risponde a un impulso esterno, ovvero il completamento del titolo del dedicatario. Ciò induce a collocare questa tiratura alla fine della serie degli esemplari consultati.

	<i>Elena US-LAum</i> n. 102	<i>Elena I-Mb</i> Racc. Dramm. 729	<i>Elena I-Mb</i> Racc. Dramm. 167	<i>Elena I-MOe</i> 83.C.27
1) Frontespizio	ANGELO MOROSINI -----	ANGELO MOROSINI -----	ANGELO MOROSINI -----	ANGELO MOROSINI CO: DI S. ANNA, &c.
2) Lettore	[p. 3] ram	[p. 3] drama	[p. 3] rama	[p. 3] rama
3) Prologo	[p.12] Essercitarri [...] ori [p.12] l'amorosi [p.14] ind [...] ecenti arne [...]	[p.12] Essercitarri [...] ori [p.12] gl'amorosi [p.14] indecenti arnesi	[p.12] Essercitar rigori [p.12] gl'amorosi [p.14] inde [...] centi arne [...]	[p.12] Essercitar rigori [p.12] gl'amorosi [p.14] indecenti arnesi
4) I,8	p. 11: Scena IIII	p. 11: Scena VIII	p. 11: Scena VIII	p. 11: Scena VIII
5) I,16	p. 22: Scena XXI	p. 22: Scena XVI	p. 22: Scena XVI	p. 22: Scena XVI
6) II,14	p. 40: ignudo ecrqqa'	p. 40: ignudo ecrqa'	p. 40: ignudo arciero	p. 40: ignudo arciero
7) III,3	p. 48: l'ini [...] uo core	p. 48: l'ini [...] uo core	p. 48: l'iniquo core	p. 48: l'iniquo core
8) aggiunte	Aria aggiunta, in: III,7.	Aria aggiunta, in: III,7. Aggiunti: Prologo. Arie aggiunte e mutate, in: I,3; II,2; II,9; II,12; II,14; II,15; III,3; III,5; III,6; III,9.	Aria aggiunta, in: III,7 (= US-LAum).	Aria aggiunta, in: III,7 (= US-LAum; = I-Mb 167).

¹ Cfr. C. FAHY, *Edizione, impressione, stato*, in *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, 1988, pp. 65-88.

Nella tabella sotto riporto le aggiunte riscontrate nell'ultimo fascicolo del testimone **I-Mb** Racc. Dramm. 729

NUOVO PROLOGO. | ET | ARIETTE AGGIUNTE | ALL' | ELENA | Drama, che si rappresenta nel | Teatro a San Cassano | l'Anno 1659.

LETTORE

Per maggiormente dilettere chi si porta ad ascoltare il Drama intitolato l'Elena che si rappresenta nel Teatro a S. Cassano si è fatto un nuovo Prologo ed aggiunte, e mutate diverse ariette. Tu compiaciti di continuare a compatir la debolezza della mia penna che non ha avuto altro ogetto che dilettrarti con la novità mentre sa non poterlo fare con l'isquisitezza che si dovrebbe. Vivi felice, e compatisci.

PROLOGO
SCENA INFERNALE

PROSERPINA *sedente sopra un seggio di mostri.*
VENERE, AMORE, *Coro di Spiriti, La Gelosia, due* SPIRITI *aerei.*

PROSERPINA

Del cieco baratro
ardenti popoli,
de l'alme misere
le pene cessino
in questo dì.
Spiriti, demoni,
a me prostratevi,
venite qui.
Oggi ritornano
l'annue memorie
del dì ch'in giubilo
il re dell'Erebo
meco s'unì.
Spiriti, demoni,
a me prostratevi,
venite qui.

VENERE

A te, Regina degl'oscuri abissi,
per l'abbruciate arene
movendo il passo Citerea sen viene.

PROSERPINA

E qual desio ti scorge a questi orrori,
bella dea degl'amori?

VENERE

Per renderti avvertita
che Teseo e Peritoo, viventi eroi,
han risolto rapirti,
di Pluto in onta e de' tuoi neri spirti.

PROSERPINA

La dea degl'Inferi
rapir pretendono?
Sopra che fondano
sì folle ardir?

VENERE

A germi nobili
del re de' superi

PROSERPINA	voglionsi unir. Olà, di guardie orrende sia munito ogni passo, circondato ogni varco, impedito ogni accesso, e de la reggia il Trifauce Mastin guardi l'ingresso.
VENERE	Se t'aggrada farò che dal mio figlio per bellezza mortale il cor ferito sia dal folle ardimento Peritoo divertito.
PROSERPINA	Sarà grande il favore.
VENERE	Vanne, sai ciò che devi, alato Amore.
AMORE	Parto e vuo' far ch'ei peni degl'altri amanti a l'uso, ma da inutile affetto alfin deluso.
VENERE	Sarai servita, o dea del basso Averno,
PROSERPINA	Tenuta a Citerea sarò in eterno.
VENERE	<p style="text-align: center;">Imparate, voi ch'amate, né sapete scior il nodo che vi tien legato il cor. Quest'è 'l modo: cercar nova bellezza e novo amor. Voi che sete ne la rete né d'uscir la via trovate per ridurvi in libertà, procurate trovar con novo amor nova beltà.</p>
PROSERPINA	<p>Su l'ali di due spirti di quei che vanno errando per gl'aerei sentieri ch'a cenni miei verranno ubbidienti, tu n'andrai, Gelosia, là tra i viventi. Tua cura fia di Peritoo nel seno col tuo veleno fomentar l'ardore, che tormento non v'è peggior d'amore.</p> <p style="text-align: center;">Armato di strali Cupido sen va; fuggite, o mortali, la sua crudeltà. Temete i suoi dardi: da ferite d'Amor chi può si guardi. Vezzoso semiante alletta il desir, ma l'esser amante è sempre martir. Fuggite i suoi dardi: da ferite d'Amor chi può si guardi.</p>
<i>Parte Proserpina. Vengono dall'aria due Spiriti e portano la Gelosia fuori dell'Inferno.</i>	

NEL PRIMO ATTO.
NELLA SCENA TERZA.
In luoco dell'aria *Peno languisco e moro.*

MENELAO

So che ride Amor di me,
ma con tutti ei fa così;
di quell'alme che ferì
e ch'accese nel suo foco
si fa gioco.

Non saprei che farci a fé,
so che ride Amor di me.

Ch'io son pazzo ognun dirà
ma molt'altri son così;
non è nuova d'oggidi
che chi adora un vago volto
divien stolto.

Non saprei che farci a fé,
so che ride Amor di me.

NEL SECONDO ATTO.
NELLA SCENA SECONDA.
Doppo il verso *e nel tormento mio son disperato.*

MENESTEO

Ma che giova il languire?
Sol gioisce in amor chi prende ardire.

Cessa, cessa, o cor imbelle,
di penar fra i tuoi tormenti.
Non si comprano i contenti
col languir, col sospirar.
Soffri e spera, o non amar.

Lascia, lascia, o cor insano
di nodrir il tuo martire.
E se brami di gioire,
servi lieto e non penar.
Soffri e spera, o non amar.

NELL'ATTO SECONDO.
NEL FINE DELLA SCENA NONA.
TESEO.

TESEO

Quanto gode un fido amante
nel mirar il bel semblante
di chi 'l cor ferito gl'ha,
adorando sempre sta
del suo ben i vaghi rai:
sempre li mira e non si stanca mai.

Per mirar l'amato bene
su le luci 'l cor sen viene,
e partirsi poi non può
tutto 'l tempo in che 'l mirò:
li par poco ancor ch'assai

sempre l'adora e non si stanca mai.

NELL'ATTO SECONDO.

La scena duodecima si riforma come segue.

IPPOLITA.

IPPOLITA

Quanto gioir mi sento
ne l'incontro felice e fortunato
di potermi obligar il mi' adorato.

Me felice, se la vita
al mio ben io salverò.
Più stimata e più gradita
da lui forse allor sarò,
e più lieta gioirò.

Se volesse poi la sorte
che, ferita 'l cor e 'l sen,
io cadessi in grembo a morte,
morirò felice a pien
in difesa del mio ben.

NELL'ATTO SECONDO.

NELLA SCENA DECIMAQUARTA.

In luoco dell'aria *O penosa servitù.*

MENELAO.

MENELAO

Che non può lo stral d'Amore
in un core
che ferito un giorno fu?
L'esser vinto par virtù,
il servir si stima onore.

Che non può lo stral d'Amore?

Che non fa vezzoso volto
quando avvolto
tra catene un cor legò?
Si gradisce chi piagò,
par diletto anco il dolore.
Che non può lo stral d'Amore?

NELL'ATTO SECONDO.

DOPPO LA SCENA QUINDICESIMA.

MENESTEO.

MENESTEO

Quanto, quanto noiose
a un risoluto cor son le dimore!
Son pur lente quest'ore
che tardano 'l mio ferro a vendicarsi
del rivale odiato.
Ma più tardo, il piacer sarà più grato.

Un sol riso di quel labro
di cinabro
che baleni un dì per me

pagherà
quante doglie Amor mi diè;
poiché val un picciol bene
assai più che mille pene.
Un sol bacio de la bella
mia rubella
che mi tocchi un dì fruir
renderà
tutti gioie i miei martir;
poiché val un picciol bene
assai più che mille pene.

NELL'ATTO TERZO.
NELLA SCENA TERZA.

In luoco dell'aria *Dammi morte, o dammi aita.*

IPPOLITA.

IPPOLITA

Non v'intendo, o miei pensieri.
Voi cercate lusingarmi,
e vorreste consolarmi
a dispetto del mio cor.
Dal mio vago traditor
che volete voi ch'io sperì?
Non v'intendo, o miei pensieri.
Non vi credo, o mie speranze.
Voi potete allontanarvi,
io non voglio accarezzarvi
né di voi m'affido più.
Di tradita servitù
che volete, o rimembranze?
Non vi credo, o mie speranze.

NELL'ATTO TERZO.
NELLA SCENA SESTA.

Doppo il verso *Origine crudel del nostro errore.*

«ANTILOCO»

Il tormento de' mortali
son gli strali
del bendato
faretrato,
e d'Amor la tirannia
è cagion d'ogni pazzia.
Sol felice, sol giocondo,
qui nel mondo
senza amore
vive un core,
che d'Amor la tirannia
è cagion d'ogni pazzia.

NELL'ATTO TERZO.
NELLA SCENA NONA.

In luoco dell'aria *Se spezzai quelle catene.*

TESEO.

TESEO

Amanti semplicetti,
lasciate questa usanza
di professar costanza
negl'amorosi affetti.

Chi vuol viver contento
«senza provar tormento»
una ne goda ed abbia 'l cor a cento.

Ad un gentil sembiante
professo ben amore
ma non gli vendo il core.

Chi vuol viver amante
senza provar tormento
una ne goda *ecc.*

NELL'ISTESSA SCENA.

In luoco dell'aria *Dormi, dormi, caro ben.*

IPPOLITA.

IPPOLITA

Amoretti, deh volate
dent' il sen del mio ribelle,
e l'estinte mie facelle
con le piume r avvivate.
Amoretti, deh volate.

Vostri dardi deh vibrare
per ferir il mio crudele,
e nel cor che m'è infedele
le ferite rinovate.
Amoretti, deh volate.

NELL'ATTO TERZO.

NELLA SCENA QUINTA.

In luoco dell'aria *È questa la mercé.*

IPPOLITA.

IPPOLITA

Io non voglio disperarmi
che sarebbe gran viltà,
e del cor che in sen mi sta
dovrei poscia querellarmi.
Io non voglio disperarmi.

Chiudo in seno un cor ardito
che avvilirsi non si può,
così tosto a fé non so
fra le pene abbandonarmi.
Io non voglio disperarmi.

NELL'ATTO TERZO.

DOPPO LA SCENA NONA.

IRO.

IRO

Oh che giubilo sento al core!

Gran piacere
poter bere
un dolcissimo licore.
Oh che giubilo sente il core!

Più d'ogn'altro cortese
quello schiavo si rese
ch'il vino mi donò.
Giamai mi scorderò sì gran favore.
Oh che giubilo sente il core!
Mi spiace sol che poco
m'accorgo che ne avvanza,
e quasi vuota omai mi par la stanza.
Ma voglio ber senza pensarci adesso.
Quando non n'averò più ci penserò.
Oh che musica dolce è 'l clò clò clò.

Io son stato
mal creato
ch'ho bevuto
senza far invito alcuno.
Belle donne, a voi lo fo.
Oh che invito soave è 'l clò clò clò.
Se volete
esser liete
e festose,
più gradir a' vostri amanti,
fate pur quel ch'or io fo.
Quanto giova in amore il clò clò clò.

Note:

Si mantiene:

LETTORE: drama, ogetto; I,III, II,XIV, III,III,V,IX luoco; II,II, II,XV, III,VI,IX doppio; II,II nodrir; II,XII obligar; II,XII diffesa; III,V querellarmi; III,IX rinovate; III,IX giamai; III,IX avvanza.

Interventi:

LETTORE: *ariete* ariette; PROLOGO: *abbrucciate* abbruciate; *aletta* alletta; II,XV *labbro* labro; II,XV *cinabbro* cinabro; III,III *dami* dammi.

Note a *Scipione Africano*.

Testo base: US-*LAum* n. 129

Testimoni consultati: I-Bc FC Lo 916; I-Mb Racc. Dramm 1541; US-*Wc*, Schatz, 1741

Partitura: I-Vnm it. IV. 371 (=9895)

Si mantiene:

DEDICA: ARGOMENTO, INTERVENIENTI, 68, 366, 389, 1168, 1938 prencipe; abonda; obligare; publicarmi; LETTORE: drama, dubio; ARGOMENTO: giuochi; INTERVENIENTI, 374, prencipessa; INTERVENIENTI, didascalia I,I,II, stromenti; SCENE, didasc. I,I luoco; 8 acciario; 11, 130 Tebro; 18 essibir; 22 estrano; 88, didasc. II,I, 1190, didasc. III,XVII mezo; 97 provisto; 104 ospitale; 157 oblighi; 268, 560 leggiero; 284 inalzai; 297a raguaglio; 314, 1363 giamai; 356 ringiovenir; 397 disaggi; 433, 785 picciolo; 458 venen; 472 trovarete; 484 avvanza; 501 agonizante; 502 sepellir; 556 zeffiri; 561, 566, 570 zefiretti; 577b essequisci; didasc. I,XVIII cadavero; didasc. II,I esserciti; 687 inaffiano; 724 neghitoso; 729 straggi, 739 inessorabili; 742 anichilarmi; 776, 973, 1095 scelerato; 781 improvviso; 786 diffendo; 788, 798 diffusa; 800, 1037 mezi; 879 abondano; 885, 1141 inamora; 922 ruggiadose; 969 avvoltoi; 978, 1126 caddé; 988 inamori; 1000a vidde; 1028 leggier; 1061 obliga; 1069b oblighi; 1090 obligar; 1103 essequir; 1117 debile; 1161 inanti; 1204 defonto; 1218 vaccillar; 1263 essempli; didasc. II,XX cameli; 1286 dubi; 1320 femina; 1340a avampo; 1402 instante; 1420 leggiera; 1456, 1463, 1700 constringe; 1465 legerai; didasc. III,VIII,IX, 1533, didasc. III,XII,XIII, vase; 1541 inessorabil; 1542 vestiggi; 1556 improvvisa; 1590 releggo; 1609 instanti; didasc. III,XII soggiunge; 1645 aveleno; 1678 raguagli; 1702 consignarti; 1717a fugga; 1729 radolcisce; didasc. III,XV, 1743 schifo; 1803b scelerata; 1818 abbominosi; didasc. III,scena ultima inanzi.

Si mantiene la forma *prence* come variante abbreviata di *prencipe* nei versi 375, 395, 1795, 1809.

Interventi:

DEDICA: *essordii* essordi; LETTORE: *lascieranno* lasceranno; MACHINE: *precipicio* precipizio; didascalia I,II, *varii* vari; 44 *temerarii* temerari; 93 *a pena* apena; 234 *accerbi* acerbi; 273, 767b *Tebbro* Tebro; 280 *dirocai* diroccai; 353, 354, *c'ho* ch'ho; 398 nel verso si ripete il congiuntivo del verbo essere:

v. 398 Non sia mai ver che sia costui mio sposo

Propongo di sostituire la prima forma verbale con “fia”, forma poetica del futuro del verbo essere:

→ Non fia mai ver che sia costui mio sposo (cfr. I-Vnm Ms. It. IV, 371);

410 *Scittia* Scizia; 436 *dimi* dimmi; 458 *accerbo* acerbo; 460, 466, 958a, 1082, 1216 *vatene* vattene; 471 *c'[h]oggi* ch'oggi; 476 correggo *pure* con pur, per far tornare il settenario; 477 *c'[h]avete* ch'avete; 478 *guancie* guance; 552 *scielsi* scelsi; 565 *zefiretti* zefiretti (per coerenza con lo stesso lemma ripreso ai vv. 561, 566, 570); 569 *piaggie* piagge; 634 *preggio* pregio; 649a *ritraggi* ritraggi; 661 *c'[h]abbia* ch'abbia; 663b *dubii* dubi; 785 *buggia* bugia; 844 divido il verso tra LUCEIO e POLINIO (cfr. testo I-Vnm):

LUCEIO

Ei da amante favella.

«POLINIO»

– e s'i bei rai

933 *c'[h]avrai* ch'avrai; 943 *accerbetta* acerbetta; 948b *dami* dammi; 949b *la* lo; 968 sostituisco CEFEEA con LESBO; 990 *c'[h]a* ch'ha; 1021 *perc'[h]avessi* perch'avessi; 1046 correggo *sua* con “tua” per chiarire il senso; 1097 *rifletto* rifletto; 1166 *reccarti* recarti; 1188 correggo *le* con lo (cfr. I-Vnm Ms. It. IV, 371); 1208 correggo *viverò* con vivrò per far tornare il senario. Riporto sotto la lezione in US-*LAum*, n. 129 (testo base) e in US-*Wc* (Schatz), 1741 (entrambi i libretti sono del 1664):

v. 1208 viverò senza te. US-*LAum*, n. 129

v. 1208 vivrò senza te. US-*Wc* (Schatz), 1741;

1212b *invio* inviò; 1227a *amutisci* ammutisci; 1262 *ettra* etra; 1264 *tempi* tempii; 1268 *profetiche* profetiche; vv. 1271-1274 (≈ *Us-LAum* p. 48), la fonte è danneggiata. Per la ricostruzione ci si è avvalsi della riproduzione del testimone I-Bc (VE, 1664), coll. FC Lo 916; 1435 *accerbissime* acerbissime; 1461 *accerbo* acerbo; 1484 correggo *febbe* con febbre; 1522 *inaveduto* inavveduto; 1543 *aletti* alletti; 1549 *tiran* tiràn; didasc. III,XI, *solitarii* solitari; 1574 *c'[h]abbia* ch'abbia; 1584 *acennò* accennò; 1585 *massaggier* messaggier; 1619 *bacciarvi* bacciarvi; 1624 *naufraggi* naufragi; 1658a *acheta* accheta; 1704 ricostruisco l'endecasillabo:

MASSANISSA In sì fiero dolore –
SOFONISBA – a tanti guai –
1707 idem
⊞SOFONISBA⊟ – in sì misere pene.
MASSANISSA – udissi mai!
1723 *artificii* artifici; 1739 *naufraggai* naufragai; 1751 correggo *tu* con *fu* (cfr. testo I-Vnm); 1791 *rivogli*
rivolgi; 1859b *acuserò* accuserò.

	<i>Scipione Affricano (1664)</i> US-LAum 129	<i>Scipione Affricano (1664)</i> I-Bc FC Lo 916	<i>Scipione Affricano (1664)</i> I-Mb 1541	<i>Scipione Affricano (1664)</i> US-Wc Schatz 1741
Frontespizio	de'	= US-LAum 129	= US-LAum 129	de
1) [p. 5] I,4 FA	nemico	nem [...]	nemico	nemico
2) [p. 8] I,6 FA	mia;	mia,	mia,	mia,
3) [p. 33] II,6 FB	Non più, non più: per servo	= US-LAum 129	= US-LAum 129	Non più, per servo
4) [p. 33] II,6 FB	Parti. Vi lascio, dolce ardor di questo core.	= US-LAum 129	= US-LAum 129	Parti. Vi lascio, ardor di questo core.
5) [p. 36] II,9 FB	Un bacio. Un bacio? La vogl'io da te.	= US-LAum 129	= US-LAum 129	Un bacio. Un bacio lo vogl'io da te.
6) [p. 39] II,12 FB	sfortunata;	sfortunata,	sfortunata,	sfortunata,
7) [p. 42] II,15 FB	Luceio.	= US-LAum 129	= US-LAum 129	[...]
8) [p. 45] II,17 FB	Es[...]inta	= US-LAum 129	= US-LAum 129	Estinta
9) [p. 45] II,17 FB	viverò senza te	= US-LAum 129	= US-LAum 129	vivrò senza te
10) [p. 48] II,20 FB	Qui cadono alcuni col precipizio di certe logge, senza offendersi.	= US-LAum 129	= US-LAum 129	Qui cade uno precipitoso con le rovine d'una colonna, e resta senza offesa.
11) [p. 48] II,20 FB	Ahimè! Che veggio! Illesi in sì gran precipizio! O fortunati!	= US-LAum 129	= US-LAum 129	Ahimè! Che veggio! Illeso in sì gran precipizio! O fortunato!
12) [p. 53] III,4 FC	&	&	eh	&
13) [p. 57] III,9 FC	Che	Che	Dhe	Che
14) [p. 60] III,11 FC	dovean,	dovean,	[...]	dovean,
15) [p. 62] III,12 FC	Signore	Signore	Signor [...]	Signore
16) [p. 65] III,14 FC	Qui viene Siface in disparte	Qui viene Siface in disparte	Qui viene Siface [...]	Qui viene Siface in disparte

Frontespizio.

US-LAum 129 (= **I-Bc** FC Lo 916 e **I-Mb** 1541) migliora **US-Wc** Schatz 1741.

Fasc. A.

US-LAum 129 migliora l'interpunzione a p. 8 di tutti gli esemplari. (Si veda anche Fasc. B p. 39, 42).

La lacuna in **I-Bc** FC Lo 916 p. 5 è colmata in **US-LAum** 129, **I-Mb** 1541, **US-Wc** Schatz 1741.¹

Fasc. B.

Esame delle varianti tra **US-LAum** 129 e **US-Wc** Schatz 1741.

▪ [p. 33] II,6 **US-Wc** Schatz 1741 “Non più, per servo”

Errore per dettatura: **US-Wc** Schatz 1741 deve precedere **US-LAum** 129, giacché quest'ultimo corregge il primo.

[**I-Bc** e **I-Mb** = **US-LAum**]

▪ [p. 33] II,6 **US-LAum** 129 “Parti. Vi lascio, dolce ardor di questo core.”

Sotto il profilo retorico la formulazione di **US-LAum** 129 è preferibile a **US-Wc** Schatz 1741. Ma **US-LAum** 129, a differenza di **US-Wc** Schatz 1741, pone problemi metrici. Tuttavia in alcuni casi Minato impiega dei versicoli ametrici (bisillabi, trisillabi) che nell'edizione abbiamo deciso di numerare “versi *bis*”. Il presente caso potrebbe dunque configurarsi così: il dettatore oppure il tipografo di **US-Wc** Schatz 1741 “correggono” quella che a loro pare un'infrazione metrica (e infatti, com'è logico in questa loro congettura, compongono tutto su una riga «Parti. / Vi lascio, ardor di questo core»: in altre parole, lo prendono in buona fede per *un* endecasillabo ripartito tra due interlocutori). Il poeta rivede la composizione tipografica prima della stampa, si avvede dell'involontario abbaglio dei tipografi e rettifica come in **US-LAum** 129; ma nella forma di stampa non essendoci più lo spazio per staccare il versicolo «Parti» da quel che segue, tutto rimane come prima su un'unica riga, creando un verso ipermetro.

[**I-Bc** e **I-Mb** = **US-LAum**]

▪ [p. 36] II,9 **US-Wc** Schatz 1741 “Un bacio. Un bacio lo vogl'io da te.”

Siamo in presenza di un errore che si biforca: **US-Wc** Schatz 1741 contiene un errore (manca il punto interrogativo). **US-LAum** 129, che viene dopo **US-Wc** Schatz 1741, corregge quest'errore (introduce cioè il punto interrogativo mancante) ma inavvertitamente commette un altro errore (*La* per *Lo*).

[**I-Bc** e **I-Mb** = **US-LAum**]

▪ [p. 45] II,17 **US-LAum** 129 “viverò senza te”

Errore. L'appartenenza di **I-Vnm** alla tradizione che discende da **US-Wc** Schatz 1741 (corretto) lo conferma. Generalmente **US-LAum** 129 corregge **US-Wc** Schatz 1741. Ma in un altro punto della stessa pagina **US-LAum** 129 è corrotto rispetto a **US-Wc** Schatz 1741: la parola *Estinta* di **US-Wc** Schatz 1741 in **US-LAum** 129 è diventata *Es[...]inta* (con lo spazio della *t* vacante). Ipotesi: per qualche ragione (per esempio per la correzione delle porzioni di testo di p. 48) nel ritoccare la forma di stampa qualcosa si è disestato nella p. 45 (p. 45 e p. 48 sono contigue nella forma), ed è stato necessario ricostruire producendo così inavvertitamente due errori: *Es[...]inta* (per *Estinta*) e *Viverò* (per *Vivri*).

[**I-Bc** e **I-Mb** = **US-LAum**]

▪ [p. 48] II,20 **US-LAum** 129 “Qui cadono alcuni col precipizio di certe logge, senza offendersi.”

Questa correzione di **US-LAum** 129 rispetto a **US-Wc** Schatz 1741 a p. 48 è evidentemente intenzionale, e fa sistema con la correzione (11). In questo caso **I-Vnm** può essere d'aiuto: il manoscritto del poeta, da cui discende **I-Vnm**, doveva contenere la versione **US-Wc** Schatz 1741. Ma, mentre lo spettacolo era in corso di allestimento, lo scenografo o il macchinista devono aver realizzato la scena non col precipizio di *una* colonna e di *un* individuo bensì di un intero loggiato e di più individui. Il poeta è corso in tipografia; ha esaminato il 24° che contiene la pagina in questione, che doveva essere in corso di tiratura; ha fermato la stampa e ha effettuato la correzione: il che spiegherebbe perché abbiamo due impressioni quasi identiche con alcune evidenti discrepanze. Ma la tiratura del primo 24°, quello che contiene p. [XII] (= la pagina prima di p. 1) con l'elenco delle macchine sceniche, era già completata: perciò lì non era più possibile intervenire, bisognava accettare la discordanza tra p. [XII] e p. 48. Così, l'elenco delle macchine prevede il «precipizio d'uno senza offendersi», mentre in **US-LAum** 129 l'«uno solo» è diventato «alcuni».

[**I-Bc** e **I-Mb** = **US-LAum**]

Fasc. C.

US-LAum, **I-Bc**, **US-Wc**, migliorano **I-Mb** con una serie di interventi [p. 53, 57, 60, 62, 65].

¹ Può essere dovuta a un accidentale dissesto nella forma. Ma la forma ha subito interventi che giustifichino l'ipotesi? Sembra che non sia stata più toccata, altrimenti forse a p. 8 di **I-Bc** avremmo un punto e virgola (come in **US-LAum**), non una virgola.

Note a *Muzio Scevola*.

Testo base: US-*L'Aum* n. 133

Testimoni consultati: I-Bc FC Lo 6786

Partitura: I-Vnm it. IV. 364 (=9888) Contarini

Si mantiene:

DEDICA: picciolezza; divozione; inalzano; abozzar; immobilito; publicarlo; costituirmi; LETTORE: obligata; trovarai; raccordati; SCENE, BALLI, didasc. I,V,XX, II,XIII luoco; catolico; ARGOMENTO: etrusci; rimetere; 29, 161, 1324, Ianicolo; didasc. I,I essercito; SCENE, Transtevere; dinanti; soggionse; dongelle; 312, 1233, 1249, 1275, 1289a, 1298, 1367b, 1442a fugga; drama; inamori; giovine; 1703 picciola; 541 innamorato; INTERVENIENTI: didasc. III,XIX, didasc. scena ultima, cavallieri; nodrice; machina; SCENE: 1303, 1970, 2034b loco; palaggio; reggia; BALLI: didasc. I,XX, 696 Iano; 1851 doppio; 3 innonda; 9 preveggo; 18 addietro; 34a preciosissima; 55 diffendo; 56 rubbandomi; 76, didasc. II,II, 1295b mezo; 141, 1555, 1961 acciari; 167 adamantanti; 168 ruggiade; 198 preggiatissime; 223, 636b indifferente; 270 leggiera; 278 abassarmi; 279 inalzarmi; 294d occulto; 342 differenti; 408 nieghi; 410, 1599 malvaggio; 418 genitrice; 460 nodrir; 495 essecranda; 497 rubbar; 505 diffesi; 512 ruginoso, 512, 1939 acciaio; 538 roze; 545 tollerante; 566, 1445 bizzarro; 610, 1111 leggiero; 620 freggio; 631b diffusa; 635b intiero; 638 eclissi; 651 disgiongo; 663 sonachiosa; 688 disocupato; 690b susurra; 706 inanti; 743 aggiacciarmi; 803 amarebbe; 807 mezana; 854 repugni; 857b ubidisci; 869 mezan; 870 essercizio; 877 sepellisci; 905 freggi; 913, 1666 labro; 943 disgionge; 970 rubbando; 974 polve; 991, 1641 giamai; 996 roza; 1022 inessorabil; 1060 altrettanti; 1071 rubba; 1118 aggionger; 1140 cangiarei; 1214 rubbo; 1215 instante; 1228 passegger; 1241 pescareccio; 1245a sopragiunge; 1247 riza; didasc. II,XVII prencipi; 1352 nuncio; 1364, 2105 essultante; 1373 trattian; 1387 providi; 1394 fabrico; 1409 agonizante; 1415 immobilir; didasc. III,I pallazzo; 1452 abbruggiata; 1470 regetto; 1471 tornarete; 1491 affligermi; 1503 raccordo; 1504a, 1569c, 1831 scelerato; 1519, 2150 stragge; 1523 essanimate; 1562 escavar; 1603 lanciaresti; 1688 vidde; 1740 avezza; 1767, 2023 avvanza; 1779 spaventarei; 1814 rissolvi; 1849 improvisi; 1889 picciolo; 1932 femina; 1978 debil; 2005 labra; 2066 dimando; 2090 rivoglie; 2123 disgionga; 2139 calpestrar; 2172 applauderò.

Interventi:

DEDICA: *effiggiar* effigiar; *encomii* encomi; LETTORE: *eccotti* eccoti; ARGOMENTO: 621, 2100 *Tarquinii* Tarquini; didasc. I,XV *Porsena* Porsenna; SCENE: didasc. III,XIII *loggie* logge; MACHINE: BALLI, didasc. II,XX *amorinni* amorini; 29, 292a, 305c, 649, 1044, 1068, 1217, 1341a, 1370, 1469, 2102 *Tebbro* Tebro; didasc. I,I *nuovo* nuoto; 23, 32, 34b, 38, 39 sostituisco *Var.* con “Floro”; 54, 630b, 1447 *patrii* patri; 54, 988, 1877 *Pennati* Penati; 63 *disascerba* disacerba; 145b *settro* scettro; 232 *vogliero* volgerò; 296 *reccarti* recarti; 320 *contrarii* contrari; 423, 1938 *accerbe* acerbe; 469c *noi* noia [lemma completato secondo il testo della partitura I-Vnm. it. IV, 364 (9888)]; 488 *garre* gare; 495 *avidità* avidità; 549 *aletta* alletta; 611 *recca* reca; 673 *Milt.* Muzio; 693 tolgo l’abbreviazione MEL.; 696 tolgo l’abbreviazione PUB.; 706 *doppii* doppi; 715 *l’ntende* l’intende; 731 *delusorii* delusori; 753 *pet* per; 788 *fermati* férmati; 795 *vetovaglia* vettovaglia; 833 *S’/S’il*; 837 *amatezze* amarezze; 968 *buggiarda* bugiarda; 996 *scielse* scelse; 1002 *fascie* fasce; 1034 *amollir* ammollir; 1081, 1728 *vatene* vattene; 1084 *lasciero* lascerò; 1122 *angoscie* angosce; 1182c *eh* oh; 1201a *compiac* compiaci; 1260 *brutti* è un ipercorrettismo, propongo “bruti” per chiarire il senso della quartina; 1307 *bacci* baci; didasc. II,XVII *abbruciata* abbruciata; 1464b *garra* gara; 1539 *esperii* esperi; 1569b tolgo “Cieli” per far quadrare la metrica; 1574 *rivoglea* rivolgea; 1588 *perc’hai* perch’hai; 1603, 1822 *adosso* a dosso; 1681b, 1897 *accerbo* acerbo; 1737 *abborro* aborro; 1740 *precipizii* precipizi; 1777 *c’ho* ch’ho; 1806 *allontanati* allontànati; 1826 *aquista* acquista; 1857 *tiran* tiràn; 1909b *placati* plàcati; 1930 *regii* regi; 2047 *abatte* abbatte; 2081 *treccie* trecce; 2109a *accerbissime* acerbissime; 2113 *guancie* guance; 2120 *tacci* taci; 2169 *quelle* quelli.

Note a *Pompeo Magno*.

Testo base: US-*LAum* n. 141

Testimoni consultati: I-Bc Lo 6971; I-Mb Racc. Dramm. 528; I-Mb Racc. Dramm. 1855

Partitura: I-Vnm it. IV. 377 (=9901) Contarini

Si mantiene:

DEDICA: rifflessi; freggi; arricchì; divozione; oblig.; LETTORE: ARGOMENTO drama; obligarti; doverai; tolleranza; imperfezzioni; catolica; tolera; ARGOMENTO: averebbero; 357, 1545 doppio; didasc. III,X mezo; picciolo; 1240, innamorato; INTERVENIENTI: didasc. I,I,VII didasc. II,II,XIII didasc. III,I,VI, scena ultima, cavallieri; SCENE: didasc. II,VI, 1739 luoco; didasc. I,I,II,V,VII,XIV II,I,II,III,VI,XIII III,I,VI,VII,VIII, scena ultima, prencipi; didasc. I,I stromenti; 11, 240, 243, 1569 duo; 23, 145, inalzar; 25 tolgo il numero romano "I" anteposto al nome dell'interveniente; didasc. I,II commandato; 35 caddé; 37 fugimmo; 37 oculuti; 45, 1762c occulto; 55 occultando; 57 pregiudicio; 126 parasciti; 150, 1193, 1532 leggiero; 154 avezze; 155, 162 femine; didasc. I,VII pallazzo; 193 dongelle; 220 altier; 220, 460, 1527, 1746 inalza; 233 adeguato; 235, 1945 lagrimosi; 297 elitropio; 312, 1725 essempio; 347 instante; 376, 1687a, 1933 lagrime; 377, 1360, 1865 innonda; 396, 739, 1404, loco; 397 avezza; 418, 1774 traffitta; 431, 682, 996a, 1066, 1398b viddi; 453 publici; 463, 505, 930, 1068 picciol; 481 soggiongi; 486 faconda; 544 mele; 552 transmigrin; 595, 1548 abassai; 600 dimani; 624 essercitate; 628 avezzerò; 664a essequir; 684 diffese; 740b, 755 emolo; 760 emole; 760 congionte; 774 rinovar; 774, 976b essempi; 792 vulgar; 827 freggia; didasc. II,VI essercito; 921 absorto; 924 essequito; 952 giovinetto; 960, 1491 dubio; 967a intier; 1008 amorza; 1041, 1756 lagrimar; 1055 labro; didasc. II,XII cingara; 1101 racquistato; 1109 essibir; 1130 sussuran; 1171 orizzonte; 1208 occultatemi; 1284, 1440, 1601a, 1665, 1670, 1871 giamai; 1297 avilir; 1305a sclerata; 1322, 1768, 2010 estrano; 1337b adoprarò; 1374 essente; 1376 lagrimò; 1377 publico; 1390 preggio; 1394 leggier; 1418 naufraggi; 1445 aggionger; 1465 regete; 1480, 1593 essangue; 1528a sciochezza; 1542 instanti; 1553 essemplar; 1555 instrutti; 1620 essanimarmi; 1623 ecllissato; 1630 ogetti; 1637a traffiggesti; 1646 congionta; 1652 volontier; didasc. III,XI tapezzerie; 1748 essala; 1774 inanti; 1795 lagrimoso; 1833 lito; 1836b oculuta; 1859 abbandono; 1880, 1998 oblighi; 1895 provisti; 1902 sconvoglie; 1903 obligar; 1911a obligarlo; 1950 venen; didasc. III,XIX beber, didasc. III,XIX addietro; 1983 sogettar.

Interventi:

DEDICA: *ossequii* ossequi; ARGOMENTO: 2 *provincie* province; *volontarii* volontari; *verissimili* verisimili; INTERVENIENTI: *damigielle* damigelle; 26 *adaggiar* adagiar; 28a *apoggia* appoggia; 43a *acusai* accusai; 50 *accerbo* acerbo; 73 *vaghezba* vaghezza; 87, 145, 180, 243, 311, 1131, 1360, 1373 *Tebbro* Tebro; 122 *chiamollo* chiamòllo; 127 *alontanati* allontanati; didasc. I,V *recca* reca; 158 *insupperbisca* insupperbisca; 164 *traffiger* traffigger; 171, 1466 *angoscie* angosce; 181 *vogli* volgi; 188, 889a *farrai* farai; 190 *babbia* abbia; 227, 1312 *vatene* vattene; 256 *impata* impara; 278 *contrarii* contrari; 287 *vnlcani* vulcani; 321 *c'ha* ch'ha; 375a *correggo un* con "una"; 375b *guancie* guance; 393 *silenzii* silenzi; 395 *correggo nascosta lo vedrò* con "nascosto la vedrò" per chiarire il senso: Mitridate vede Issicratea e si nasconde; 423 *adempii* adempi; 425b, 833b, 905b, 1271 *acenti* accenti; 480 *pioggie* piogge; 507 *abatte* abbatte; 519 *voglie* volge; 607a *tiran* tiràn; 631 *palpebre* palpèbre; 636 *adaggia* adagia; didasc. I,XX *correggo "Atreo"* con "Atrea"; 747 *acheti* accheti; 752b *abbraccio* abbraccio; 758b *garra* gara; didasc. II,III *cavallieri* cavallieri; 774 *gi'* gl'; 804a *deg'io* degg'io; 812a *vegio* veggio; 817 *la* le; 882 *aletta* alletta; 889a *farrai* farai; 903b, 1725 *recchi* rechi; 947 *sovente* sovente; 953a *solitarii* solitari; 982 *asciuto* asciutto; 1015/1016 *SCENA IX SCENA XI* (Scena undicesima); 1041 ricostruisco l'endecasillabo:

FARNACE A lagrimar mi sforzi.

MITRIDATE Ahi quant'io peno!

1042, 1792 *dimi* dimmi; 1045 *acorri* accorri; 1110a *abbraccio* abbraccio; 1140 *fascie* fasce; 1150 *varii* vari; 1157 *debelator* debellator; 1167 *strugo* struggo; 1175 *lacio* laccio; 1217 *adaggiano* adaggiano; 1253 ricostruisco l'endecasillabo:

MITRIDATE discosto osserverò.

ISSICRATEA

Sesto, non parti?

1315a *acuserò* accuserò; 1409 *rivogli* rivolgi; 1423 *perillo* perillio; 1506 *dami* dammi; 1630 *buggiardi* bugiardi; 1634 *fero* ferro; 1651 *lascierò* lascerò; 1675 *Isicratea* Issicratea; 1681 *abbattute* abbattute; 1686a *saprollo* sapròllo; 1692 ricostruisco l'endecasillabo:

CLAUDIO chi sarà che resista?

FARNACE

Io, io, lascivo!

1769 *lascierà* lascerà; 1801 *vaglia* vaglio; 1803 *fua* sua; 1813 *strugono* struggono; didasc. III,XV *amorinno* amorino; 1851 *vincerallo* vinceràllo; 1904a *aconsentii* acconsentii; 1939a *quant'* quand'; 1994b *abatti* abbatti; 2026 *garre* gare.

Carte danneggiate i cui versi sono stati ricostruiti sulla base del testimone I-Bc Lo 6971: I,13 p. 25, I,14 p. 26.

BIBLIOGRAFIA

- A Companion to Lope de Vega*, a cura di A. Samson e J. Thacker, Woodbridge, Tamesis, 2008
- A Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, a cura di W. Smith, London, John Murray, 1873
- ACCORSI, M. G., *Problemi testuali dei libretti d'opera fra Sei e Settecento*, in «Giornale storico della Letteratura italiana», CLXVI, 534, 1989, pp. 212-225 (ora in M. G. ACCORSI, *Scena e lettura. Problemi di scrittura e recitazione dei testi teatrali*, Modena, Mucchi, 2002, pp. 49-72)
- ADEMOLLO, A., *I primi fasti della musica italiana a Parigi (1645-1662)*, Milano, Ricordi, 1884
- AGOSTINELLI, F., *Il trionfo recuperato*, in “*A vagheggiare Orfeo*”, *Festival del Barocco Musicale, saggi e documenti*, Fano, Comune di Fano, Assessorato alla Cultura, 1998 (stampa 1999), pp. 199-202
- ALIGHIERI, D., *La Divina Commedia*, a cura di T. di Salvo, Bologna, Zanichelli, 1985
- ALLACCI, L., *Drammaturgia*, divisa in sette indici, Roma, Mascardi, 1666
- ID., *Drammaturgia, accresciuta e continuata fino all'anno 1755*, Venezia, Pasquali, 1755
- ALM, I., *Dances from the “Four Corners of the Earth”: Exoticism in Seventeenth-Century Venetian Opera*, in *Musica Franca: Essays in Honor of Franck A. D'Accone*, a cura di I. Alm, A. McLamore, C. Reardon, Stuyvesant, New York, Pendragon Press, 1996, pp. 233-258
- AMARGIER, P., “*Decor femineus*” et rhétorique dans l’*Africa de Pétrarque (Chant V)*, in *Les soins de beauté, Actes du III^e Colloque International*, Grasse (26-28 avril 1985), Nice, Centre d’Études Médiévales, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice, 1987, pp. 263-273
- ANDRAE, A., *Sophonisbe in der französische Tragödie*, Oppeln-Leipzig, Franck, 1891
- ANNIBALDI, C., *La musica e il mondo: Meccenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, Bologna, il Mulino, 1993
- ID., *Tipologia della committenza musicale nella Venezia seicentesca*, in *Musica, scienza e idee nella Serenissima durante il Seicento: atti del convegno internazionale di studi, Venezia, Palazzo Giustinian Lolin, 13-15 dicembre 1993*, a cura di F. Passadore e F. Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 1996, pp. 63-77
- ID., *Towards a Theory of Musical Patronage in the Renaissance and Baroque: the Perspective from Anthropology and Semiotics*, in «*Recercare*», X, 1998, pp. 173-179
- ID., *Uno “spettacolo veramente da principi”: committenza e recezione dell’opera aulica nel primo Seicento*, in *Lo stupor dell’invenzione: Firenze e la nascita dell’opera. Atti del convegno internazionale di studi, Firenze 5-6 ottobre, 2000*, a cura di P. Gargiulo, Firenze, Olschki, 2001, pp. 31-60
- ANTONUCCI, F., e BIANCONI, L., *Miti, tramiti e trame nel “Giasone”, Plotting the Myth of “Giasone”*, intervento al convegno *Yale Baroque Opera Project. Manuscript Edition Production. Readyng Cavalli’s Opera for the Stage*. 30 April-2 May 2009 (in corso di stampa)
- APPIANO, A., *Le storie romane di Appiano Alessandrino*, volgarizzate dall’ab. M. Mastrofini, Milano, Sonzogno, 1830

- APPIEN, *Histoire romaine*, a cura di P. Goukowsky (t. II, Livre VI: *L'Ibérique*; t. IV, Livre VIII: *Le livre Africain*), Paris, Les Belles Lettres, 1997-2001
- ARIANI, M., *Tra classicismo e manierismo, il teatro tragico del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1974
- ARIOSTO, L., *Orlando furioso*, a cura di M. Turchi, Milano, Garzanti, 2000
- ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di D. Lanza, Milano, Rizzoli, 1994
- ARNOLD, D., *Francesco Cavalli: Some Recently Discovered Documents*, in «Music and Letters», XLVI, 1965, pp. 50-55
- ATTOLINI, G., *Teatro e Spettacolo nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 1988
- AULO GELLIO, *Le notti attiche*, a cura di G. B. Perini, Torino, UTET, 1992
- AURIGEMMA, M., *La concezione storica del Petrarca nel primo nucleo del «De viris illustribus»*, nella *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 1983, 5 voll., vol. I, pp. 365-388
- AVALLE D'ARCO, S., *Principi di critica testuale*, Padova, Antenore, 1972
- BADOLATO, N., *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, Bologna, Università degli Studi di Bologna, 2007 (tesi di dottorato in Musicologia e Beni musicali, XIX ciclo)
- BAGLIO, M., *Presenze dantesche nel Petrarca latino*, in «Studi petrarcheschi», IX, 1992, pp. 77-136
- BAKER, S. R., *The Equivocation of Massinisse in Corneille's Sophonisbe 1663*, in «Cahiers du Dix-septième: An Interdisciplinary Journal», IV, 1, 1990, pp. 141-149
- BANDELLO, M., *Novella XLI. Infelice esito dell'amore del re Masinissa e de la reina Sofonisba sua moglie*, in ID. *Tutte le opere*, a cura di F. Flora, Milano, Mondadori, 1966, pp. 482-495
- BARANSKI, Z. G., *The Constraints of Form: Towards a Provisional Definition of Petrarca's «Triumph»*, in *Petrarch's Triumphs: Allegory and Spectacle*, a cura di A. Iannucci e K. Eisenbichler, Ottawa, Dovehouse, 1990, pp. 63-83
- BARBOLANI, C., *Tragedia como ficción de la historia a finales del siglo XVIII: el caso de Sofonisba*, in «Epos», XIV, 1998, pp. 515-525
- BARNWELL, H. T., *Corneille in 1663: the Tragedy of Sophonisbe*, in *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, XI, 21, 1984, pp. 575-592
- Barocco europeo e barocco veneziano*, a cura di V. Branca, Firenze, Sansoni, 1962
- BARTUSCHAT, J., *Sofonisba e Massinissa: Dall'Africa e dal De viris ai Trionfi*, in *Petrarca e i suoi lettori*, a cura di V. Caratozzolo e G. Guntert, Ravenna, Longo, 2000, pp. 109-141
- BASALISCO, L., *L'ingelosite speranze del Tauro e Lo cierto por lo dudoso di Lope de Vega*, in «Quaderni di lingue e letterature», XII, 1987, pp. 109-116
- BATTAGLIA, M., *Delle accademie veneziane; Dissertazione storica*, Venezia, Orlandelli, 1826

- BEGHELLI, M., *Il libretto d'opera*, in *Il libro di musica*, a cura di C. Fiore, Palermo, L'Epos, 2004, pp. 277-313
- BELLINA, A. L., *L'ingegnosa congiunzione: Melos e immagine nella "Favola" per musica*, Firenze, Olschki, 1984
- BELLINA, A. L., e WALKER, T., *Il melodramma: poesia e musica nell'esperienza teatrale*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, IV: *Dalla controriforma alla fine della Repubblica. Il Seicento*, I, Vicenza, Pozza, 1983, pp. 409-432
- BELLONZI, F., *Vita e morte di Roma nell'Africa del Petrarca*, in «Strenna dei Romanisti», XL, 1979, pp. 60-66
- BELTRAMI, P. G., *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 1991
- BENEDETTI, S., *Il teatro musicale a Venezia nel 600: Aspetti organizzativi*, in «Studi veneziani», VIII, 1984, pp. 185-220
- BENZI, E., *Annotazioni sui versi sdruciolati nel dramma per musica*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, Firenze, SISMELE - Edizioni del Galluzzo, 2007, vol. I, pp. 637-675
- BENZONI, G., *Istoriar con le favole e favoleggiar con le istorie*, in G. BRUSONI, *Avventure di penna e di vita nel Seicento veneto*, a cura di G. Benzoni, Rovigo, Minelliana, 2001, pp. 9-28
- ID., *Le Accademie*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, IV: *Dalla controriforma alla fine della Repubblica. Il Seicento*, I, Vicenza, Pozza, 1983, pp. 131-162
- BERGER, K., *Bach's Cycle, Mozart's Arrow: an Essay on the Origins of musical Modernity*, Berkeley, University of California Press, 2007
- BERNARDO, A. S., *Petrarch, Scipio and the Africa: the Birth of Humanism Dream*, John Hopkins Press, Baltimore, 1962
- BERTELLI, S., *Ribelli, libertini e ortodossi nella storiografia barocca*, Firenze, La Nuova Italia, 1973
- BETTINI, M., e BRILLANTE, C., *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2002
- BIANCONI L., *Caletti Bruni, Pietro Francesco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1973, pp. 686-696
- ID., *Frammenti di un trionfo rinnovato*, in «A vagheggiare Orfeo», *Festival del Barocco Musicale, saggi e documenti*, Fano, Comune di Fano, Assessorato alla cultura, 1998 (stampa 1999), pp. 163-170
- ID., *Hors-d'œuvre alla filologia dei libretti*, in «Il Saggiatore musicale», II, 1995, pp. 143-154
- ID., *Il Seicento. Storia della musica*, IV, Torino, EDT, 1982 (2^a ed. 1991)
- ID., *Il teatro d'opera in Italia*, Bologna, il Mulino, 1993
- ID., *L'Ercole in Rialto*, in *Venezia e il melodramma del Seicento*, a cura di M. T. Muraro, Firenze, Olschki, 1976, pp. 259-272

- ID., *Parola, azione, musica: Don Alonso vs Don Bartolo*, in «Il Saggiatore musicale», XII, 2005, pp. 35-78
- ID., *Serse uno e trino*, in *Serse*, a cura di S. de Camerini, Nuova AlfaEditoriale, 1994. Programma di sala, Teatro Comunale di Bologna, stagione d'opera 1994-95, pp. 15-30
- ID., *Sillaba, quantità, accento, tono*, in «Il Saggiatore musicale», XII, 2005, pp. 183-218
- ID., *Von Lope zu Händel. Traditionen europäischer Theater in Händels Opernlibretti*, in «Handel Jahrbuch», LVI-LVII, 2010-11 (in corso di stampa)
- BIANCONI, L., e WALKER, T., *Dalla "Finta pazza" alla "Veremonda": Storie di Febarmonici*, in «Rivista Italiana di Musicologia», X, 1975, pp. 379-454
- ID., e ID., *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, in «Early Music History», IV, 1984, pp. 209-296 (trad. it. parziale *Forme di produzione del teatro d'opera italiano nel Seicento*, in *La musica e il mondo: Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, a cura di C. Annibaldi, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 221-252)
- Biblioteca storica di Diodoro Siculo volgarizzata dal cav. Compagnoni*, vol. VII, frammenti del libro XXVI, cap. XIV-XVI, Milano, Sonzogno, 1822, pp. 355-356
- BOCCACCIO, G., *De mulieribus claris*, in G. Boccaccio, *Tutte le opere*, vol. X, a cura di V. Zaccaria, Milano, Mondadori, 1967
- BONOMI, I., e BURONI, E., *Il Magnifico Parassita, Librettisti, Libretti e Lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Milano, FrancoAngeli, 2010
- BONONCINI, G., *Il Xerse*, Introduction by J. H. Roberts, in *Handel Sources, Materials for the study of Handel's borrowing*, VIII, Garland Publishing, New York-London, 1986
- BONORA, E., *Critica e letteratura nel Cinquecento*, Torino, Giappicchelli, 1964
- BOUDOU, B., *La réception d'Hérodote au XVI^e siècle*, in *Grecs et Romains aux prises avec l'histoire. Représentations, récits et idéologie*. Colloque de Nantes et Angers, 12-15 septembre 2001, a cura di G. Lachenaud e D. Longrée, II, Rennes, Università di Rennes, 2003, pp. 729-743
- BRACCESI, L., *Introduzione al De viris illustribus*, Bologna, Patron, 1973
- BRAMBILLA AGENO, F., *L'edizione critica dei testi volgari*, Padova, Antenore, 1984
- BRANCA V., *Implicazioni strutturali e espressive fra Petrarca e Boccaccio*, in *Francesco Petrarca, Convegno Internazionale*, Roma, Accademia dei Lincei, 1976, pp. 141-161
- ID., *Intertestualità fra Petrarca e Boccaccio*, in «Lectura Petrarce», XIV, 1994, pp. 359-380
- BRINDICCI, M., *Libri in scena. Editoria e teatro a Napoli nel secolo XVII*, Napoli, Dante & Descartes, 2007
- BRIX, M., *Les traductions françaises d'Hérodote, de la Renaissance au XIX^e siècle*, «Les Études classiques», LVIII, 1990, pp. 347-362
- BROCKETT, O. G., *Storia del teatro*, Venezia, Marsilio, 1987, rist. 1996

BROWN, J. W., "Innsbruck, ich muss dich lassen": Cesti, "Oronthea", and the Gelone Problem, in «Cambridge Opera Journal», XII, 2001, pp. 179-217

ID., *Con nuove arie aggiunte: Aria Borrowing in the Venetian Opera Repertory, 1672-1685*, Ann Arbor, UMI, 1992 (Ph.D. diss., Cornell University, 1992)

BRUGNONI, T., "Curiose mutanze, novità, stravaganze": un esempio di scenografia veneziana del tardo Seicento nei bozzetti per le scene di Germanico sul Reno, in «Rivista Italiana di Musicologia», XXVII, 1992, pp. 125-144

BRUNI, A., *Epistole eroiche*, a cura di G. Rizzo, Galatina, Congedo, 1993

CAFFI, F., *Storia della musica teatrale in Venezia*. 4 voll., MS. I-Vmn, It., Cl., IV., Cod. 747-749 (10462-65)

CAIRA LUMETTI, R., *Le erudizioni per li cortigiani: teoria e pratica del poeta cesareo Nicolò Minato*, in *Sentir e meditar: omaggio a Elena Sala di Felice*, a cura di L. Sannia Nowè, F. Cotticelli, R. Puggioni, Roma, Aracne, 2005, pp. 67-73

CALCAGNO, M., *A Libretto and Its Discontents: Censoring "Eliogabalo" in Seventeenth-Century Venice*, in «Journal of Interdisciplinary History», XXXVI, 2006, pp. 355-377

ID., *Fonti, recezione e ruolo della committenza nell'"Eliogabalo" musicato da F. Cavalli, G. A. Boretti e T. Orgiani (1667-1687)*, in *Francesco Cavalli: la circolazione dell'opera veneziana del 600*, a cura di D. Fabris, Napoli, Turchini, 2005, pp. 77-99

ID., *Signifying Nothing: On the Aesthetics of Pure Voice in Early Venetian Opera*, in «Journal of Musicology», XX, 2003, pp. 461-497

CALCATERRA, C., *NICOLA FESTA, "Saggio sull'Africa del Petrarca"*, in «Aevum», II, 3, 1928, pp. 441-444

ID., *Poesia e canto. Studi sulla poesia melica italiana e sulla favola per musica*, Bologna, Zanichelli, 1951

CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La vita è un sogno*, a cura di F. Antonucci, Venezia, Marsilio, 2009

Calderón en Italia. La Biblioteca Marucelliana, Firenze, Alinea, 2002

CALVI, D., *Scena letteraria degli scrittori bergamaschi*, Bergamo, Rossi, 1664 (Rist. anast. Bologna, Forni, 1977)

CALZAVARA, A., *Scipione e l'ira funesta: da Cicerone a Seneca a Petrarca*, in «Carte italiane», I, 9, 1988, pp. 36-40

CAPDETREY, L., *Le pouvoir séleucide: territoire, administration, finances d'un royaume hellénistique (312-129 avant J. C.)*, Rennes, Presses Universitaires, 2007

CAPPELLI, A., *Cronologia, Cronografia e Calendario perpetuo*, Milano, Hoepli, 1998, 7^a ed.

CAPRA, D., *I secoli d'oro del teatro spagnolo*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, I: *La nascita del teatro moderno Cinquecento-Seicento*, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2000, pp. 679-803

CARANDINI, S., *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Bari, Laterza, 1997

- CARLINI, A., *Studio sull’Africa di Francesco Petrarca*, Firenze, Le Monnier, 1902
- CARRARA, E., *Sulla soglia dell’Africa*, in «Studi romanzi», X, 1931, pp. 5-25
- CATALDI, L., “*Lo cierto por lo dudoso*” trasformato in “*Xerse*”, in «Studi urbinati», LXV, 1992, pp. 309-333
- CESSI, R., *Storia della Repubblica di Venezia*, Milano e Messina, Principato, 1968
- CHAUCHAIX, J., *Mythe et histoire dans la Sophonisbe de J. Marston*, in *Mythe et histoire*, a cura di M. T. Jones-Davies, Parigi, Touzot, 1984, pp. 127-146
- ID., *Visage de femmes dans la Sophonisbe de J. Marston*, in *Visages de la féminité*, a cura di A. J. Bullier e J. M. Racault, St-Denis, Univ. de Réunion, 1984, pp. 41-56
- CHIARELLI, A., e POMPILIO, A., «*Or vaghi or fieri*». *Cenni di poetica nei libretti veneziani (circa 1640-1740)*, Bologna, CLUEB, 2004
- CIAMPOLINI, E., *La prima tragedia regolare della letteratura italiana*, Firenze, Sansoni, 1896
- CINTI, B., *Letteratura e politica di Juan Antonio de Vera ambasciatore spagnolo a Venezia, 1632-1642*, Venezia, Libreria Universitaria Editrice, 1966
- CLINKSCALE, M. N., *Pier Francesco Cavalli’s “Xerses”*, Ann Arbor, UMI, 1984 (Ph.D. diss., University of Minnesota, 1970)
- COLLI, I., *Attualità del poema africano del Petrarca*, in «Annali dell’Africa italiana», III, 1940, pp. 333-337
- CONRIERI, D., *La rielaborazione teatrale di romanzi nel Seicento: considerazioni e prime indagini*, in *Sul romanzo seicentesco: atti dell’Incontro di studio di Lecce (29 novembre 1995)*, a cura di G. Rizzo, Galatina, Congedo, 1987, pp. 29-100
- CONTI, N., *Natalis Comitum Mythologiae [...]*, Padova, Frambotto, 1637 (trad. ingl. *Natale Conti’s Mythologiae*, vol. 2, a cura di J. Mulryan e S. Brown, ACMRS, Tempe, Arizona, 2006)
- CORNEILLE, P., *Sophonisbe*, in *Œuvres complètes*, III, a cura di G. Couton, Paris, Gallimard, 1987, pp. 386-446
- CORRIGAN, B., *All Happy Endings: Libretti of the Late Seicento*, in «Forum italicum», VII, 1973, pp. 250-267
- ID., *Two Renaissance Plays: Ludovico Ariosto, Il Negromante; Gian Giorgio Trissino, Sofonisba*, Manchester, University Press, 1975
- ID., *Two Renaissance Views of Carthage: Trissino’s Sofonisba and Castellini’s Asdrubale*, in «Comparative Drama», V, 3, 1971, pp. 193-206
- CREVATIN, G., *L’esordio di Scipione*, in «Quaderni petrarcheschi», I, 1983, pp. 131-139
- Cristina di Svezia e la musica, Convegno internazionale, Roma, 5-6 dicembre 1996*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1998
- CROCE, B., *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Bari, Laterza, 1947

ID., *Il tema «Sofonisba»*, nel suo *Problemi di Estetica e contributi alla storia dell'Estetica italiana*, Bari, Laterza, 1954, 5^a ed., pp. 77-83

ID., *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1941

ID., *Sensualismo e ingegnosità nella lirica del Seicento*, nei suoi *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1911, pp. 379-433

CROCE, F., *Il marinismo conservatore del Preti e del Bruni*, nel suo *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 7-92

CURNIS, M., *Les héros de l'Orient dans l'opéra baroque à Venise: le cas de Xerxès*, «Théâtre et Drame musical», V, 2005, pp. 11-26

DA PONTE, L., *Il don Giovanni*, a cura di G. Gronda, Torino, Einaudi, 1995

DAELE, R. M., *Nicolas de Montreux, (Ollenix du Mont-Sacré): Arbiter of European Literary Vogues of the Late Renaissance*, New York, Moretus Press, 1946

DAHLHAUS, C., *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, VI: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1988, pp. 79-162 (ora in forma di tascabile, *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 2005)

DAMERINI, G., *Il trapianto dello spettacolo teatrale veneziano del Seicento nella civiltà barocca europea*, in *Barocco europeo e barocco veneziano*, a cura di V. Branca, Firenze, Sansoni, 1962 (stampa 1963), pp. 223-239

DAOLMI, D., recensione a Giulio Rospigliosi, *Melodrammi profani e Melodrammi sacri*, a cura di D. Romei, in «Il Saggiatore musicale», IX, 2002, pp. 230-249

DAWSON, F. K., *The Notion of Necessity in Mairêt's Sophonisbe*, in «Nottingham French Studies», VII, 1968, pp. 57-66

DE AGUILAR, G., *Los amantes de Carthago*, in *Doze comedias famosas, de quatro poetas naturales de la [...] Ciudad de Valencia*, Barcelona, Sebastian de Cormellas, 1609

DE ANGELIS, E., *L'idea del potere nell'opera lirica del Seicento*, in *Chigiana*, XXXIX, nuova serie n. 19, 1, 1982, pp. 109-124

DE FILIPPIS, M., *Antonio Bruni, 1593-1635*, in «Modern Language Journal», XX, 1935, pp. 151-157

DE GIORGIO, M., e KLAPISCH-ZUBER, C., *Storia del matrimonio*, Roma-Bari, Laterza, 1996

DE LUCCA, V., «Dalle sponde del Tebro alle rive dell'Adria»: *Maria Mancini and Lorenzo Onofrio Colonna's Patronage of Music and Theater between Rome and Venice (1659-1675)*, Ph.D. diss., Princeton University, 2009

DE SOMMI, L., *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di F. Marotti, Milano, Il Polifilo, 1968

DEAN, W., *Handel's Serse*, in *Opera and the Enlightenment*, a cura di T. Bauman e M. Pestzoldt McClymonds, Cambridge University Press, 1995, pp. 135-167

ID., *Serse*, in *Handel's Opera*, II: 1726-1741, Woodbridge, The Boydell Press, 2006, pp. 417-447

- DEL CARRETTO, G., *La Sofonisba*, in *Li sei contenti e La Sofonisba*, edizione e commento di M. Bregoli-Russo, Madrid, J. P. Turanzas, 1982
- DELLA SETA, F., *Il librettista*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, IV: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1987, pp. 233-291
- DELMAS, C., *Autour de la Sophonisbe de Mairet (1634): mythologie et histoire dans la tragédie classique*, in «L'Information littéraire», XLI, 2, 1988, pp. 3-14
- ID., *Les Sophonisbes et le renouveau de la tragédie en France*, in «XVIIe siècle», LII, 208, 3, 2000, pp. 443-464 (anche in *Mythe et Histoire dans le Théâtre classique. Hommage à Christian Delmas*, a cura di F. Népoté-Desmarres e J.-Ph. Groperrin, Toulouse, Littérature classiques, 2002)
- DEMERSON, G., *Les tentations de l'histoire «intéressante». L'épisode de Sophonisbe dans l'Africa de Pétrarque*, in *Actes du colloque «Présence de Tite-Livie», Hommage au Professeur P. Jal*, a cura di R. Chevallier e R. Poignault, Tours, Université, 1994, pp. 101-112
- DESCOTES, D., *Sophonisbe: Mairet, Scudéry, Corneille, d'Aubignac*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 2008
- DI BENEDETTO, R., *Poetiche e polemiche*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, VI: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1988, pp. 3-76
- DI CEGLIE, R., *Il "Dialogo sopra la poesia drammatica" di Ottaviano Castellì*, in «Studi secenteschi», XXXVIII, 1997, pp. 319-326
- DI TOMMASO, L., *The Book of Daniel and the Apocryphal Daniel Literature*, Leiden, Brill, 2005
- DIONISIO DI ALICARNASSO, *Storia di Roma Arcaica*, a cura di F. Cantarelli, Milano, Rusconi, 1984
- DOLCE, L., *Trasformazioni di Ludovico Dolce*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1557
- DUBOWY, N., *Arie und Konzert. Zur Entwicklung der Ritornellange im 17. und frühen 18. Jahrhundert*, München, Wilhelm Fink, 1991
- ID., *Minato Nicolò*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, XII, Kassel, Bärenreiter, 2004, pp. 242-244
- DUROUX, A., *Les Formes de la tragédie française de 1550 à 1640. La leçon de réécriture*, tesi dottorale, Université Paris IV, 2001
- EARLE HAMILTON, T., *Spoken Letters in the Comedias of Alarcón*, in «Publications of the Modern Language Association», LXII, 1947, pp. 62-67
- ID., *The Functions of the Spoken Letter in the Plays of Tirso de Molina*, in *Hommage to Charles Blaise Quaglia*, Lubbock, The Texas Technological Press, 1962, pp. 105-112
- EINSTEIN, A., *The Italian Madrigal*, Princeton, Princeton University Press, 1971

- EITNER, R., *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon*, I-II, Graz, Akademische Druck-U. Verlagsanstalt, 1959, voce *Cavalli, Pietro Francesco*, pp. 377-379 (1^a ed. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900-1904)
- EKSTEIN, N., *Sophonisbe's Seduction: Corneille Writing against Mairet*, in «Studies in Early Modern France», VIII, 2002, pp. 104-118
- ÉLIEN, *Histoire Variée*, a cura di A. Lukinovich e A. F. Morand, II,14, Paris, Les Belles Lettres, 1991
- ERODOTO, *Le Storie*, a cura di A. Colonna e F. Bevilacqua, vol. II, libri V-IX, Torino, UTET, 1996
- ERSPAMER, F., *Petrarchismo e manierismo nella lirica del secondo Cinquecento*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Araldi e M. Pastore Stocchi, IV: *Dalla controriforma alla fine della Repubblica. Il Seicento*, I, Vicenza, Pozza, 1983, pp. 189-222
- EUTROPIO, *Breviario di storia romana*, a cura di P. Bortoluzzi, Seregno, Avia Pervia, 1991
- Extrait d'Appien traitant de L'histoire de Sophonisbe*, e *Extrait de Plutarque traitant de L'histoire de Sophonisbe*, appendici a MONTREUX, NICOLAS DE, *La Sophonisbe: tragédie*, a cura di D. Stone Jr., Genève, Droz, 1976, pp. 25-27 e pp. 27-29
- FABBI, R., e VIGHI, M., *Orlando*, dramma in tre atti (1733) da un libretto di Carlo Sigismondo Capeci (1711), musica di Georg Friedrich Händel, Reggion Emilia, Teatro Municipale Valli, 2004
- FABBRI, P., *Alle origini di un «topos» operistico: la scena di follia*, appendice al suo *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, 2^a ed., Roma, Bulzoni, 2003, pp. 341-381
- ID., *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, 2^a ed., Roma, Bulzoni, 2003
- ID., *Istituti metrici e formali*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, VI: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1988, pp. 165-233 (ora in forma di tascabile, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007)
- ID., *L'apogeo dell'opera*, in *Musica in Scena*, a cura di A. Basso, I: *Il teatro musicale dalle origini al primo Settecento*, Torino, UTET, 1995, pp. 131-157
- ID., *La nascita dell'opera in musica*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di J. J. Nattiez, M. Bent, R. Dalmonte e M. Baroni, IV: *Storia della musica europea*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 380-402
- ID., *Riflessioni teoriche nel teatro per musica nel Seicento: «la poetica toscana all'uso» di Giuseppe Salvadori*, in *Opera & Libretto*, a cura di G. Folena, M. T. Muraro, G. Morelli, Firenze, Olschki, 1990, pp. 1-31
- FAHY, C., *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, 1988
- FARINELLI, A., *Italia e Spagna*, Torino, Bocca, 1929
- FENLON, I., *The Ceremonial City: History, Memory and Myth in Renaissance Venice*, New Haven-London, Yale University Press, 2007
- FERRETTI, L., «Continenza» e «Trionfo» di Scipione Africano. *Indagine storico/analitica del testo*, in «A vagheggiare Orfeo», *Festival del Barocco Musicale, saggi e documenti*, Fano, Comune di Fano, Assessorato alla cultura, 1998 (stampa 1999), pp. 173-197

- FESTA, N., *A proposito dell'Africa*, in «Cultura», VII, 1927-1928, pp. 168-172, anche in «Atti dell'Accademia degli Arcadi», I, 1927, pp. 3-8
- ID., *Antichi commenti dell'Africa del Petrarca*, in «Rendiconti dell'Accademia nazionale dei Lincei», XXXI, 1922, pp. 161-163
- ID., *L'Africa poema della grandezza di Roma nella storia e nella visione profetica di Francesco Petrarca*, in «Annali della Cattedra petrarchesca», II, 1931, pp. 3-15
- FILIERI, M. R., *Antonio Bruni marinista leccese*, Lecce, Tipografia Sociale, 1919
- Filologia dei testi a stampa*, a cura di P. Stoppelli, Bologna, il Mulino, 1987
- FLORO, *Epitome di Storia romana*, a cura di E. Salomone Gaggero, Milano, Rusconi, 1981
- FORESTIER, G., *De la modernité anticlassique au classicisme moderne (1628-1634)*, in «Littératures classiques», 1993, XIX, pp. 87-128
- FORSYTH, E., *The Tensions of Classicism in the French Theatre of the Seventeenth-Century*, in *Classical Temper in Western Europe*, Melbourne, Oxford University Press, 1983, pp. 47-61
- Francesco Petrarca, l'opera latina: tradizione e fortuna, Atti del XVI Convegno internazionale (Chianciano-Pienza 12-19 luglio 2004)*, a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze, Cesati, 2006
- FRATI, C., *Il volgarizzamento di Erodoto di M. M. Boiardo e un codice che lo contiene*, in «La Bibliofilia», XIX, 1917, pp. 114-117
- FREEMAN, R. S., *Opera without Drama: Currents of Change in Italian Opera, 1675 to 1725*, Ann Arbor, UMI, 1981
- FUCILLA, J. C., *Relaciones hispanoitalianas*, Madrid, Imp. Ograma, 1953
- FUMAGALLI, E., *Il volgarizzamento di Erodoto*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento. Atti del convegno internazionale di studi*, Scandiano-Modena-Reggio Emilia-Ferrara, 13-17 settembre 1994, a cura di G. Anceschi e T. Matarrese, I, Padova, Antenore, 1998, pp. 399-428
- ID., *Tra metrica e retorica: endecasillabi sdrucchioli da Boiardo a Marino*, in *The Sense of Marino*, New York-Ottawa-Toronto, Legas, 1994, pp. 157-177
- GAIO PLINIO SECONDO, *Storia naturale*, V, Mineralogia e storia dell'arte, 33-37, traduzioni e note di A. Corso, R. Mugellesi e G. Rosati, Torino, Einaudi, 1988, pp. 569-571
- GALLICO, C., *Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975
- GALVANI, L. N. [alias SALVIOLI, G.], *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII (1637-1700). Memorie storiche e bibliografiche*, Bologna, Forni, 1969 (ripr. facs. dell'ed. Milano, Ricordi, 1879)
- GANDIGLIO, A., *Appunti sull'Africa edita da Nicola Festa*, in «Giornale storico della Letteratura italiana», XC, 270, 1927, pp. 289-308

- GARLICK, H., *Two Aspects of John Marston's Sophonisba*, in «Parergon. Bulletin of the Australian and New Zeland Association for the Medieval and Renaissance Studies», Canberra, Australia, XXVII, 1980, pp. 39-41
- GEROSA, P. P., *Il periodo del romanesimo prevalente e la sua maggiore affermazione poetica: l'Africa*, nel suo *Umanesimo cristiano del Petrarca*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1966, pp. 7-24
- ID., *L'Africa del Petrarca*, in «Civiltà Cattolica», LVIII, 1927, pp. 426-432
- GETREVI, P., *Labbra barocche. Il libretto d'opera da Busenello a Goldoni*, Verona, EsseDUE, 1987
- GETTO, G., *Il Barocco letterario in Italia*, Milano, Mondadori, 2000
- GIAMPAGLIA, I., *Studio critico su Antonio Bruni con particolare riferimento alle «Epistole Eroiche»*, Roma, Di Rubba, 1926
- GIANNARELLI, E., *Cicerone, Virgilio e l'ombra di Scipione: una sosta nell'officina poetica del Petrarca*, in «Quaderni petrarcheschi», IV, 1987, pp. 205-224
- GAZZOTTO, R., *La guerra dei palchi: documenti per servire alla storia del teatro musicale a Venezia come istituto sociale e iniziative privata nei secoli XVII e XVIII*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», I, 1967: pp. 245-286, 465-508; III, 1969: pp. 906-933; V, 1971: pp. 1304-1352
- GIER, A., *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt, WBG, 1998
- ID., *Nicolò Minato, I pazzi Abderiti: Amore (sintagmatico) e pazzia (paradigmatica)*, in «Musica e Storia», XII, 2004, pp. 389-399
- GILMAN, D., *Petrarch's Sophonisba: Seduction, Sacrifice, and Patriarchal Politics*, in *Sex and Gender in Medieval and Renaissance texts: the Latin Tradition*, a cura di B. K. Gold, P. A. Miller e C. Platter, Albany, State University of New York Press, 1997, pp. 111-138
- GIORDANO, A., *Francesco Petrarca e L'Africa*, Fabriano, Gentile, 1890
- GIRALDI CINZIO, G. B., *Discorso over lettera intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, nei suoi *Scritti critici*, a cura di C. Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati, 1973, pp. 169-224 (1^a ed. Venezia, De Ferrari, 1554)
- GIRARDI, M., *Da Venezia a Vienna: Le "Facezie teatrali" di Nicolò Minato*, in *Il diletto della scena e dell'armonia: Teatro e Musica nelle Venezia dal '500 al '700*, a cura di I. Cavallini, Rovigo, Minelliana, 1990, pp. 189-221
- ID., *Elenco cronologico della produzione teatrale e dei drammi di Nicolò Minato rappresentati a Venezia (1650-1730) e a Vienna (1667-1699)*, in *Il diletto della scena e dell'armonia: Teatro e musica nelle Venezia dal '500 al '700*, a cura di I. Cavallini, Rovigo, Minelliana, 1990, pp. 222-266
- GIUNTA, C., *Memoria di Dante nei «Trionfi»*, in «Rivista di Letteratura italiana», XI, 1993, pp. 411-452
- GIUSTINO, *Storie Filippiche*, a cura di L. Santi Amantini, Milano, Rusconi, 1981
- GLIDDEN, H. H., *From History to Chronicle: Rabelais Rewriting Herodotus*, in «Illinois Classical Studies», IX, 1984, pp. 197-214

- GLIXON, B. L., *“Poner in musica un’opera”*: *Cavalli and his Impresari in Mid-Seicento Venice*, in *Francesco Cavalli: la circolazione dell’opera veneziana del 600*, a cura di D. Fabris, Napoli, Turchini, 2005, pp. 59-76
- ID., *Private Life of Public Women: Prima Donnas in Mid-Seventeenth-Century Venice*, in «Music and Letters», LXXVI, 1995, pp. 509-531
- ID., *Recitative in Seventeenth-Century Venetian Opera: Its Dramatic Function and Musical Language*, Ann Arbor, UMI, 1993 (facs. di tesi, Ph. D., Rutgers University The State U. of New Jersey, New Brunswick, 1985)
- ID., *The Letter as Convention in Seventeenth-Century Venetian Opera*, in *Critica musica: Essays in Honour of Paul Brainard*, a cura di J. Knowles, Amsterdam, Gordon and Breach, 1996, pp. 125-141
- GLIXON, B. L., e GLIXON, J. E., *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, New York, Oxford University Press, 2006
- ID., e ID., *Marco Faustini and Venetian Opera Production in the 1650s: Recent Archival Discoveries*, in «Journal of the American Musicological Society», X, 1992, pp. 48-73
- ID., e ID., *Oil and Opera Don’t Mix: The Biography of S. Aponal, a Seventeenth-Century Opera Theater*, in *Music and Theater, Church and Villa: Essays in Honor of Robert Weaver and Norma Wright Weaver*, a cura di S. Parisi, Warren, Mich., Harmonie Park Press, 2000, pp. 131-144
- GLOVER, J., *Aria and Closed Forms in the Operas of Francesco Cavalli*, in «The Consort», XXXII, 1976, pp. 167-172
- ID., *Cavalli*, London, Batsford, 1978
- ID., *The Peak Period of Venetian Public Opera: The 1650s*, in «Proceedings of the Royal Musical Association», CII, 1975-1976, pp. 67-82
- ID., *The Teatro Sant’Apollinare and the Development of Seventeen-Century Venetian Opera*, Ph.D. diss., Oxford University, 1975
- ID., *The Venetian Operas*, in *The New Monteverdi Companion*, a cura di D. Arnold e N. Fortune, London, Faber & Faber, 1985, pp. 288-315
- GOTTDANG, A., *Venedigs antike Helden. Die Darstellung der antiken Geschichte in der venezianischen Malerei von 1680 bis 1760*, München-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1999
- GRANT, W. L., *Petrarch’s Africa I, 4-6*, in «Philological Quarterly», XXXIV, 1955, pp. 76-81
- GREIMAS, A. J., *Del Senso*, Milano, Bompiani, 1974
- GRUBB, J. S., *When Myths Lose Power: Four Decades of Venetian Historiography*, in «Journal of Modern History», LVIII, 1986, pp. 43-94
- GUARINO, R., *Torelli a Venezia. L’ingegnere teatrale tra scena e apparato*, in «Teatro e Storia», VII, 1992, pp. 35-72
- GUICHARNOUD, J., *Beware of Happiness: Mairet’s Sophonisbe*, in «Yale French Studies», XXXVIII, 1967, pp. 205-221

- HAGER, M., *La funzione del linguaggio poetico nelle opere comiche di Amalteo, Draghi e Minato*, in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, a cura di M. T. Muraro, Firenze, Olschki, 1990, pp. 17-30
- HANKE, R., *Pastoral Transformation, Italian Tragicomedy and Shakespeare's Late Plays*, London, Associated University Presses, 1997
- HEE HAN, J., *Daniel's Spiel: Apocalyptic Literacy in the Book of Daniel*, New York, University Press of America, 2008
- HELLER, W., *Chastity, Heroism, and Allure: Women in Opera of the Seventeenth-Century Venice*, Ph.D. diss., Brandeis University, 1995
- ID., *Emblems of Eloquence: Opera and Women's Voices in Seventeenth-Century Venice*, Berkeley, University of California Press, 2003
- ID., *Poppea's Legacy: The Julio-Claudians on the Venetian Stage*, in «Journal of Interdisciplinary History», XXXVI, 3, 2006, pp. 379-399
- HERBERT, K., *The Identity of Plutarch's Lost Scipio*, in «The American Journal of Philology», LXXVIII, 1957, pp. 83-88 (anche in <<http://www.jstor.org/stable/291992?seq=1>>)
- HERODOTO HALICARNASEO HISTORICO, *Delle Guerre de Greci, et de Persi*. Tradotto per il Conte Mattheo Maria Boiardo. Venezia, Lelio Bariletto, 1565
- HERODOTUS, *Historiae* (trad. Laurentius Valla), Venezia, Jacobus Rubeus, 1474
- HJELMBORG, B., *Aspects of the Aria in the Early Operas of Francesco Cavalli*, in *Natalicia musicologica Knud Jeppesen septuagenario collegis oblata*, a cura di B. Hjelmberg e S. Sørensen, København, Hansen, 1962, pp. 173-198
- HOFFMANN, A., *Tugendhafte Helden, lasterhafte Tyrannen. Italienische Oper am Ende des siebzehnten Jahrhunderts*, Bonn, Orpheus, 1996
- HOLMES, W. C., *"Orontea": A Study of Change and Development in the Libretto and the Music of the Mid-Seventeenth Century Italian Opera*, Ph.D. diss., Columbia University, 1968
- HUGHES, B., *Elena di Troia. Dea, principessa, puttana*, traduzione di I. A. Piccinini, Milano, Il Saggiatore, 2007
- I libretti italiani di Georg Friedrich Händel e le loro fonti*, I-, a cura di L. Bianconi e G. La Face Bianconi, Firenze, Olschki, 1992-
- I marinisti*, a cura di G. Getto, Torino, UTET, 1954
- I teatri pubblici di Venezia*, a cura di M. T. Muraro, L. Zorzi, E. Zorzi e G. Prato, Catalogo della mostra, Venezia, La Biennale di Venezia, 1971
- Il corago, o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, a cura di P. Fabbri e A. Pompilio, Firenze, Olschki, 1983

Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca: atti del V Convegno internazionale sulla musica italiana del secolo XVII, Loveno di Menaggio (Como), 28-30 giugno 1993, a cura di A. Colzani, N. Dubowy, A. Luppi, M. Padoan, Como, A. M. I. S. 1995

Il teatro musicale italiano nel S. R. I. nei sec. XVII e XVIII: atti del Convegno internazionale sulla musica italiana nei sec. XVII e XVIII, Loveno di Menaggio, 1997, a cura di A. Colzani, N. Dubowy, A. Luppi, M. Padoan, Como, A. M. I. S., 1999

ISGRÒ, G., *La città e il teatro della festa, il Barocco spagnolo*, Palermo, Anteprima, 2003

IVANOVICH, C., *Memorie teatrali di Venezia*, Venezia, 1688 (rist. a cura di N. Dubowy, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1993)

JAVITCH, D., *Self-Justifying Norms in the Genre Theories of Italian Renaissance Poets*, in «Philological Quarterly», LXVII, 2, 1988, pp. 195-217

JEFFERY, P. G., *The Autograph Manuscripts of Francesco Cavalli*, diss. Princeton University, 1980

KATZ, R. T., *The Origins of Opera: the Relevance of Social and Cultural Factors to the Establishment of a Musical Institution*, Ann Arbor, UMI, 1984

KEMP, W., *John Marston's "The Wonder of Women or The Tragedy of Sophonisba": a Critical Edition*, New York, Garland, 1979

KETTERER, R., *Ancient Rome in Early Opera*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2009

ID., *Handel's "Scipione" and the Neutralisation of Politics*, in «Newsletter of the American Handel Society», XVI, 1, 2002, pp. 4-8

KOHL, B. G., *Petrarch's Preface to De viris illustribus*, in «History and Theory», XIII, 1974, pp. 132-137

L'Opera italiana a Vienna prima di Metastasio, a cura di M. T. Muraro, Firenze, Olschki, 1990

La drammaturgia musicale, a cura di L. Bianconi, Bologna, il Mulino, 1986

LA FACE BIANCONI, G., *Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana*, «Acta Musicologica», LXVI, 1994, pp. 1-21 e 139

La filologia dei libretti. Tavola rotonda, in *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, a cura di R. Borghi e P. Zappalà, Lucca, LIM, 1995, pp. 421-482 (con contributi di L. Bianconi, C. Caruso, B. Brizi, F. Della Seta, M. G. Accorsi, Th. Walker, S. Durante, G. Gronda, A. Romagnoli, P. Petrobelli)

La letteratura romanza medievale, a cura di C. Di Girolamo, Bologna, il Mulino, 1994

La revisione petrarchesca dell'Africa, a cura di V. Fera, Messina, Centro di Studi umanistici, 1984

LANFRANCHI, A., *La librettistica italiana del Seicento*, in *Storia dell'Opera*, a cura di G. Barblan e A. Basso, III: *Aspetti e problemi dell'opera*, Torino, UTET, 1977, pp. 3-45

LATTARICO, J. F., *Il soggetto esotico nei melodrammi veneziani del Seicento*, in *Le arti della scena e l'esotismo in età moderna*, a cura di F. Cotticelli e P. Maione, Napoli, Turchini, 2006, pp. 157-173

LAUSBERG, H., *Elementi di retorica*, Bologna, il Mulino, 1969

Le edizioni veneziane del Seicento: censimento, a cura di C. Griffante, Venezia, Regione del Veneto - Milano, Bibliografica, 2003-2006, 2 voll.

Le noces de Pélée et Thétis: Venise 1639, Paris 1654: actes du colloque international de Chambéry et de Turin, 3-7 Novembre 1999, a cura di M. T. Bouquet-Boyer, Bern, Lang, 2001

LECLERC, H., *Venise et l'avènement de l'opéra public à l'âge baroque*, Paris, Colin, 1987

LEOPOLD, S., «*Quelle bazziature poetiche appellate ariette*». *Dichtungsformen in der frühen italienischen Oper (1600-1640)*, in «*Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*», III, 1978, pp. 101-141

ID., *Chiabrera und die Monodie: die Entwicklung der Arie*, in «*Studi musicali*», X, 1981, pp. 75-106

LEPPARD, R. J., *Cavalli's Operas*, in «*Proceeding of the Royal Musical Association*», XCIII, 1966-1967, pp. 67-76

Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento, a cura di G. Gronda e P. Fabbri, Milano, Mondadori, 1997

LIND, L. R., *Petrarch's Preface to De Viris illustribus: the Approach to Modern Historiography*, in «*Classic and Modern Literature. A Quarterly*», VII, 1, 1986, pp. 7-12

LINDGREN, L., *To Be a Bee in 18th-century England, as Exemplified by Händel's "Xerse"*, in «*Göttinger Händel-Beiträge*», VII, 1998, pp. 57-72

LIVINGSTONE, A., *La vita veneziana nelle opere di Gian Francesco Busenello*, Venezia, Callegari, 1913

LONGHI, S., *Vincitori e vinti. La macchina dei «Trionfi»*, in *La tradizione del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis*, a cura di F. Gavazzeni e G. Gorni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1993, pp. 35-48

LOONEY, D., *Erodoto dalle "Storie" al Romanzo*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento. Atti del convegno internazionale di studi*, Scandiano-Modena-Reggio Emilia-Ferrara, 13-17 settembre 1994, a cura di G. Anceschi e T. Matarrese, I, Padova, Antenore, 1998, pp. 429-441

Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I congreso internacional sobre Lope de Vega, a cura di M. Criado de Val, Madrid, EDI, 1981

LOPE DE VEGA, *Il cane dell'ortolano*, introduzione e commento di F. Antonucci e S. Arata, trad. di B. Fiorellino, Napoli, Liguori, 2006

ID., *Il certo per l'incerto*, trad. di A. Gasparetti, Milano, Rizzoli, 1965

ID., *La viuda valenciana*, a cura di T. Ferrer Valls, Madrid, Castalia, 2001

ID., *Nuova arte di far commedie in questi tempi*, a cura di M. G. Profeti, Napoli, Liguori, 1999

LUISI, F., *Il Caritesio, ovvero il convito delle Grazie. Studi sulla musica per il teatro e sull'iconografia musicale nel XVI secolo*, a cura di I. Cavallini, P. Dalla Vecchia e P. Russo, Padova, CLEUP, 2008, (stampa 2009)

MAGINI, A., *Indagini stilistiche intorno "L'incoronazione di Poppea"*, Tesi di laurea, Università di Bologna, 1983-84

- ID., *Le monodie di Benedetto Ferrari e "L'incoronazione di Poppea": un rilevamento stilistico comparativo*, in «Rivista Italiana di Musicologia», XXI, 1986, pp. 266-299
- MAI GROOTE, I., *Musik in italienischen Akademien. Studien zur institutionellen Musikpflege 1543-1666*, in «Analecta Musicologica», XXXIX, Laaber, 2007
- MAIRET, J., *La Sophonisbe*, in *Théâtre complet*, I, a cura di G. Forestier, Paris, Champion, 2004
- MANGINI, N., *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974
- ID., *La tragedia e la commedia*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, IV: *Dalla controriforma alla fine della Repubblica. Il Seicento*, I, Vicenza, Pozza, 1983, pp. 297-326
- MANSFIELD HAYWOOD, R., *Studies on Scipio Africano*, Westport, Greenwood, 1976 (Rist. anast. dell'ed. Baltimore, Johns Hopkins Press, 1933)
- MARANGON, P., *Aristotelismo e cartesianesimo: filosofia accademica e libertini*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, IV: *Dalla controriforma alla fine della Repubblica. Il Seicento*, II, Vicenza, Pozza, 1984, pp. 95-114
- MARAVALL, J. A., *Teatro e letteratura nella Spagna barocca*, Bologna, il Mulino, 1990
- MARCHANTE MORALEJO, C., *Traducciones, adaptaciones, scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007
- Marino e i marinisti*, a cura di G. G. Ferrero, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954
- MARINO, G. B., *La Galeria*, a cura di M. Pieri, Padova, Liviana, 1979
- MAROTTI, F., *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1974
- MARSTON, J., *Una donna meravigliosa ossia La tragedia di Sofonisba*, a cura di N. Rocco-Bergera, Trieste, La Editoriale libraria, 1956
- MARTELOTTI, G., *Il Triumphus Cupidinis in Ovidio e nel Petrarca*, nei suoi *Scritti petrarcheschi*, a cura di M. Feo e S. Rizzo, Padova, Antenore, 1983, pp. 517-524
- MARTINDALE, C., *Ovid Renewed. Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998
- MARTINELLI, R., *Il problema delle rielaborazioni italiane del teatro del "Siglo de Oro": il caso de «La falsa astrologia» di R. Tauro*, in «Studi bitontini», 34-36, 1981-82, pp. 5-28
- ID., *Notizie su Raffaele Tauro*, in «Studi bitontini», 30-31, 1980, pp. 136-141
- MAYLENDER, M., *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1926-1930
- MAZZONI, G., *La vittoria di Roma su L'Africa nel poema del Petrarca*, in «Annali della Cattedra petrarchesca», VII, 1937, pp. 3-31

- MEHLTRETTER, F., *Die unmögliche Tragödie. Karnevalisierung und Gattungsmischung im venezianischen Opernlibretto des siebzehnten Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Lang, 1994
- MELLACE, R., *Quadrio musicografo tra critica ed erudizione*, in *La figura e l'opera di Francesco Saverio Quadrio*, a cura di C. Berra, Ponte Valtellina, Ediz. Bibl. Comunale Ponte Valtellina, 2010, pp. 469-489
- MENICHETTI, A., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993
- MEREGALLI, F., *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Firenze, Sansoni, 1974
- MIATO, M., *L'Accademia degli Incogniti di G. F. Loredan, Venezia (1630-1661)*, Firenze, Olschki, 1998
- MINATO, N., *Eruditioni per li cortigiani. Opera latina D'Autor incerto Fiammengo*, Venezia, Guerigli, 1645
- MOLINARI, C., *Le nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel seicento*, Roma, Bulzoni, 1968
- MONALDINI, S., *Minato Nicolò*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-, (in corso di stampa)
- MONTCHRESTIEN, A. DE, *La Carthaginoise ou la liberté*, in *Les Tragédies de Montchrestien*, a cura di L. Petit de Julleville, Paris, E. Plon, Nourrit et C^{ie}, 1891
- MONTREUX, N. DE, *La Sophonisbe: tragédie*, a cura di D. Stone Jr., Genève, Droz, 1976
- MORELLI, G., *Il filo di Poppea: il soggetto antico-romano nell'Opera veneziana del Seicento, osservazioni*, in *Venezia e la Roma dei Papi*, Milano, Electa, 1987, pp. 245-274
- ID., *La Musica*, in *Storia di Venezia*, VIII: *La Venezia barocca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, pp. 239-305
- ID., *Scompiglio e Lamento (simmetrie dell'incostanza e incostanza delle simmetrie): "L'Egisto" di Faustini e Cavalli (1643)*, Gran Teatro La Fenice, Opere-Concerti-Balletti, 1981-1982, Venezia, 1982
- MORELLI, G., e WALKER, T. R., *Introduzione ad A. AURELI - F. LUCIO, Il Medoro*, Milano-Venezia, Ricordi-Fondazione Cini, 1985, («Drammaturgia musicale veneta», IV), pp. IX-LI
- ID., e ID., *Tre controversie intorno al San Cassiano*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di M. T. Muraro, Firenze, Olschki, 1976, pp. 97-120
- MORTARA GARAVELLI, B., *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988
- MOSSEY, C. J., *Human after All: Character and Self-understanding in Operas by Giovanni Faustini and Francesco Cavalli, 1644-1652*, Ph.D. diss., Brandeis University, Ann Arbor, 1999
- MUIR, E., *Guerre culturali: libertinismo e religione alla fine del Rinascimento*, Bari, Laterza, 2008
- ID., *Why Venice? Venetian Society and the Success of Early Opera*, in «Journal of Interdisciplinary History», XXXVI, 2006, pp. 331-353
- MÜLLER, R., *Basso Ostinato und die "imitazione del parlare" in Monteverdis "Incoronazione di Poppea"*, in «Archiv für Musikwissenschaft», XL, 1983, pp. 1-23

- MURARO, M. T., *Teatro scena e messinscena. Lessico degli addetti ai lavori*, in *Le parole della musica*, II: *Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di M. T. Muraro, Firenze, Olschki, 1995, pp. 47-55
- MURATA, M., *The Recitative Soliloquy*, in «Journal of the American Musicological Society», XXXII, 1979, pp. 45-73
- MUSTARD, W. P., *Petrarch's Africa*, in «American Journal of Philology», XLII, 1921, pp. 97-121
- NEWELS, M., *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, Tamesis, 1974
- NOE, A., *Biographische Notizien zum Hofdichter Nicolò Minato*, in «Biblos», XLIX, 2000, pp. 317-325
- ID., *Das Testament des Hofdichter Nicolò Minato*, in «Biblos», L, 2001, pp. 315-317
- ID., *Die "italienische Phase" der Wanderbühne in Wiener Handschriften*, in «Biblos», XLVII, 1998, pp. 49-57
- ID., *Geschichte und Finktion in Nicolò's Minato libretti*, in *Italian Opera in Central Europe 1614-1780*, II: *Italianità: Image and Practice*, a cura di C. Herr, H. Seifert, A. Sommer-Mathis e R. Strohm, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, pp. 69-83
- ID., *Nicolò Minato: Werkverzeichnis*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 2004
- NOLHAC, P. DE, *Pétrarque et l'humanisme*, Paris, Champion, 1907
- OLIVIERI, A., *Erodoto nel Rinascimento: l'umano e la storia*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2004
- Opere di Francesco Petrarca*, a cura di E. Bigi, Milano, Mursia, 1968
- Opere di Gabriello Chiabrera e lirici non marinisti del Seicento*, a cura di M. Turchi, Torino, UTET, 1974
- ORIEL, C. M., *Writing and Inscription in Golden Age Drama*, Ph. diss., George Washington University, 1989
- OSTHOFF, W., *Antonio Cestis "Alessandro vincitor di se stesso"*, in «Studien zur Musikwissenschaft», XXIV, 1960, pp. 13-43
- ID., *Maschera e Musica*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», I, 1967-1968, pp. 16-44
- ID., *Musica e versificazione: funzioni del verso poetico nell'opera italiana*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 125-141
- OVIDIO, *Epistulae herodium*, XVII: *Elena a Paride*, in *Opere di Publio Ovidio Nasone*, I, a cura di A. della Casa, Torino, UTET, 1982
- PACE, S., *Daniel*, The Smyth & Helwys Bible Commentary Series, Smyth & Helwys, Macon, Ga., 2008
- Paolo Rolli: Libretti per musica*, a cura di C. Caruso, Milano, FrancoAngeli, 1993
- PARATORE, E., *L'elaborazione padovana dell'Africa*, in *Petrarca, Venezia e il Veneto*, a cura di G. Padoan, Firenze, Olschki, 1976, pp. 53-91

- ID., *L'influenza della letteratura latina da Ovidio ad Apuleio nell'età del manierismo e del barocco*, in *Manierismo, barocco, rococò: concetti e termini*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1962, pp. 239-301
- PARR, J. A., *After Its Kind: Teatro del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 1991
- PASQUALI, G., *L'edizione nazionale del Petrarca*, in *Testimonianze per un centenario. Contributi a una storia della cultura italiana 1873-1973*, Firenze, Sansoni, 1974, pp. 235-237
- PAUSANIA, *Guida della Grecia*, a cura di D. Musti e L. Beschi, I: *L'Attica*, Milano, Fondazione Valla - Mondadori, 1982
- ID., *Guida della Grecia*, a cura di D. Musti e M. Torelli, III: *La Laconia*, Milano, Fondazione Valla - Mondadori, 1991
- PERTUSI, A., *Bisanzio e i Turchi nella cultura del Rinascimento e del Barocco*, a cura di C. M. Mazzucchi, Milano, Vita e Pensiero, 2004
- PETRARCA, F., *De viris illustribus*, edizione critica a cura di G. Martellotti, Firenze, Sansoni, 1964
- ID., *L'Africa*, edizione critica a cura di N. Festa, Firenze, Sansoni, 1926 (rist. anast., Firenze, Le Lettere, 1998)
- ID., *L'Africa*, in *Poesie latine*, a cura di G. Martellotti ed E. Bianchi, Torino, Einaudi, 1976
- ID., *Publio Cornelio Scipione l'Africano Maggiore*, in *De viris illustribus*, a cura di S. Ferrone, Firenze, Le Lettere, 2003
- ID., *Rerum memorandarum libri*, a cura di G. Billanovich, Firenze, Sansoni, 1945
- ID., *Rime e Trionfi*, a cura di F. Neri, 2^a ed. a cura di E. Bonora, Torino, UTET, 1960
- PETROBELLI, P., *La partitura del "Massimo Puppieno" di Carlo Pallavicino (Venezia 1684)*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di M. T. Muraro, Firenze, Olschki, 1976, pp. 273-297
- PIAZZA, G., *Il poema dell'umanesimo: studio critico sull'Africa di Francesco Petrarca*, Roma, La vita letteraria, 1906
- PIPERNO, F., *Il sistema produttivo fino al 1780*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, IV: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1987, pp. 1-71
- PIRROTTA, N., *Early Opera and Aria*, in *New Looks at Italian Opera. Essays in Honor of Donald J. Grout*, a cura di W. W. Austin, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1968, pp. 39-107
- ID., *Li due Orfei: da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1969
- ID., *Note su Minato*, in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, a cura di M. T. Muraro, Firenze, Olschki, 1990, pp. 127-163
- ID., *Scelte poetiche di Monteverdi*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», II, 1968, pp. 10-42
- PLUTARCO, *Vite*, a cura di A. Traglia (I: *Teseo*, pp. 81-141; *Publicola*, pp. 305-351; VI: *Pompeo*, pp. 557-711), Torino, UTET, 1992-1998

- Poesia del Seicento*, a cura di C. Muscetta e P. P. Ferrante, I, Torino, Einaudi, 1964
- POLIBIO, *Storie*, a cura di D. Musti, Milano, Rizzoli, 2002
- POLITI, O., *Antonio Bruni poeta e letterato del '600 (1593-1635)*, Lecce, G. Guido, 1912
- POWERS, H. S., *Il "Mutio tramutato": Sources and Libretto*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di M. T. Muraro, Firenze, Olschki, 1976, pp. 227-258
- ID., *Il Serse trasformato*, in «The Musical Quarterly», XLVII, 1961, pp. 481-492; trad. in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 229-241
- PRETO, P., *I Turchi e la cultura veneziana del Seicento*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, IV: *Dalla controriforma alla fine della Repubblica. Il Seicento*, II, Vicenza, Pozza, 1984, pp. 313-341
- PROFETI, M. G., *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, a cura di M. G. Profeti, 1: *Materiali, variazioni, invenzioni*, Firenze, Alinea, 1996
- ID., *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, Firenze, La Casa Usher, 1994
- ID., *Nell'officina di Lope*, Firenze, Alinea, 1998
- PRUNIERES, H., *Cavalli et l'opéra vénitien au 17. siècle*, Paris, Rieder, 1931
- ID., *I libretti dell'opera veneziana nel secolo XVII*, in «La Rassegna Musicale», III, 1930, pp. 441-448
- ID., *L'Opéra italien en France avant Lulli*, Paris, Champion, 1913
- ID., *Les opéras de Francesco Cavalli*, in «La Revue Musicale», XII, 1931, pp. 125-147
- QUELLER, D. E., *Venetian Patriciate: Reality and Myth*, Urbana, University of Illinois Press, 1986
- QUESTA, C., *Soggetti antichi nel teatro d'opera*, in «Il Saggiatore musicale», XV, 2008, pp. 97-105
- RAFFI, M. E., *Sophonisba da Saint-Gelais a Corneille o la ricerca del luogo tragico*, in «Studi di Letteratura Francese», V, 1979, pp. 86-117
- RAHMOUNI, M. R., *L'Afrique de Pierre Corneille ou le Lontain obscur*, in *L'Afrique au XVIIe siècle; Mythes et réalités. Actes du VIIe colloque du Centre International de Rencontres sur le XVIIe siècle*, Tunis, 14-16 marzo 2002, a cura di A. B. Bournaz, Tübingen, Narr, 2003, pp. 283-291
- RAMOUS, M., *La metrica*, Milano, Garzanti, 1984
- RECOULES, H., *Cartas y papeles en el teatro del siglo de oro*, «Boletín de la Real Academia Española», LIV, 1974, pp. 479-496
- REFUGE, E. DE, *Traicté de la cour, ou instruction des courtisans*, Paris, Abraham Saugrain, 1619
- REFUGE, E. DE, *Trattato della corte del Signor di Refuge*, Venezia, Ciotti, 1621

REINER, S., «*Vi sono molt'altre mezz'arie...*», in *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*, a cura di H. Powers, Princeton, Princeton University Press, 1968, pp. 241-258

Repertorio bibliografico delle opere di interesse ispanistico (spagnolo e portoghese) pubblicate prima dell'anno 1801 in possesso delle biblioteche veneziane, a cura di M. C. Bianchini, G. B. De Cesare, D. Ferro, C. Romero, Venezia, Consiglio Nazionale delle Ricerche (Gruppo Studi d'Ispanistica), 1970

RICCI, C., *Sophonisbe dans la tragédie classique italienne et française*, Torino, Paravia, 1904

RICO, F., *Philology and Philosophy in Petrarch*, in *Intellectuals and Writers in Fourteenth-Century Europe*, a cura di P. Boitani e A. Torti, Tübingen-Cambridge, Narr-Brewer, 1986, pp. 45-66

RIDOLA, M., *Antonio Bruni seicentista salentino e il suo mondo poetico*, Lecce, Scorrano, 1955

ID., *Arte e poesia in Antonio Bruni seicentista salentino*, Lecce, Scorrano, 1956

RIEGER, D., *La posizione dell'alba nella lirica trobadorica*, in *La lirica*, a cura di L. Formisano, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 157-169

RITTER, M., «*Le piramidi d'Egitto*» di Minato-Draghi e «*Die Erstlinge der Tugend*». *Due rappresentazioni emblematiche alla corte di Vienna*, in *Quel novo Cario, quel divin Orfeo: Antonio Draghi da Rimini a Vienna: atti del Convegno internazionale (Rimini, Palazzo Buonadrata, 5-7 ottobre 1998)*, a cura di E. Sala e D. Daolmi, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2000, pp. 411-432

ROCCATAGLIATI, A., *Felice Romani librettista*, Lucca, LIM, 1996

ID., *Libretti d'opera: testi autonomi o testi d'uso?*, in «Quaderni del Dipartimento di linguistica e letterature comparate», 6, Bergamo, Università degli Studi, 1990, pp. 7-20

ID., recensione a Rita Garlato, *Repertorio metrico verdiano*, «Il Saggiatore musicale», X, 2003, pp. 159-176

ROMANO, D., *Why Opera? The Politics of an Emerging Genre*, in «Journal of Interdisciplinary History», XXXVI, 2006, pp. 401-409

ROSAND, E., *Aria as Drama in the Early Operas of Francesco Cavalli*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di M. T. Muraro, Firenze, Olschki, 1976, pp. 75-96

ID., *Comic Contrast and Dramatic Continuity: Observation on the Form and Function of the Aria in the Operas of Francesco Cavalli*, in «Music Review», XXXVII, 1976, pp. 92-105

ID., *Commentary: Seventeenth-Century Venetian Opera as "Fondamente Nuove"*, in «Journal of Interdisciplinary History», XXXVI, 2006, pp. 411-417

ID., *Francesco Cavalli in Modern Edition*, in «Current Musicology», XXVII, 1979, pp. 73-83

ID., *Gli esordi del teatro pubblico a Venezia: dal teatro di corte al teatro d'opera a pagamento*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di J. J. Nattiez, M. Bent, R. Dalmonte e M. Baroni, IV: *Storia della musica europea*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 403-414

ID., *In Defense of the Venetian Libretto*, in «Studi musicali», IX, 1980, pp. 271-285

- ID., *Opera in Seventeenth-Century Venice: the Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press, 1991
- ID., *Ormindo travestito in Erismena*, in «Journal of the American Musicological Society», XXVIII, 1975, pp. 268-291
- ID., *The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament*, «Musical Quarterly», LV, 1979, pp. 346-359
- ID., *The Opera Scenario, 1638-1655: A Preliminary Survey*, in *In Cantu et in Sermone: for Nino Pirrotta on his 80th Birthday*, a cura di F. Della Seta e F. Piperno, Firenze-Nederlands, Olschki-University of W. Australia Press, 1989, pp. 335-346
- ROSAND, E., e SEIFERT, H., *Minato Nicolò*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, 2nd edition, London, Macmillan, 2001, pp. 710-711
- ID., e ID., *Minato Nicolò*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, a cura di S. Sadie, London, Macmillan, 1992, pp. 402-404
- RUSSO, P., *“Medea in Corinto” di Felice Romani. Storia, fonti e tradizioni*, Firenze, Olschki, 2004
- RUTSCHMAN, E. R., *“Orimonte”: Anatomy of a Failure*, in *L’opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, a cura di M. T. Muraro, Firenze, Olschki, 1990, pp. 31-41
- ID., *Minato and the Venetian Opera Libretto*, in «Current Musicology», XXVII, 1979, pp. 84-91
- ID., *The Minato-Cavalli Operas: The Search for Structure in libretto and Solo Scenes*, Ph.D. diss., University of Washington, 1979
- SANSOVINO, F., *Delle vite de gli huomini illustri greci, et romani di Plutarcho Cheroneo (I: La vita di Theseo, pp. 1-19; II: La vita di Scipione Africano, pp. 560-580)*, Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1563-1564
- SCHERER, J., *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1986 (1^a ed. 1950)
- SCHMIDT, C., *An Episode in the History of Venetian Opera: The “Tito” Commission (1665-1666)*, in «Journal of the American Musicological Society», XXXI, 1978, pp. 442-466
- ID., *Antonio Cesti’s “La Dori”: A Study of Sources, Performance traditions, and Musical Style*, in «Rivista Italiana di Musicologia», X, 1975, pp. 455-498
- SCHULZE, H., *Cavalli Francesco*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, IV, Kassel, Bärenreiter, 2004, pp. 471-484
- ID., *Plot Structure and Aria Position in Nicolò Minato and Francesco Cavalli’s Artemisia (1657)*, in «Musica e Storia», XII, 2004, pp. 91-102
- SCHWAGER, M., *Public Opera and The Trials of the Teatro San Moisè*, in «Early Music», XIV, 1986, pp. 387-394
- SEAGRAVES, R., *The Moral Virtues and Petrarch’s Africa*, in *Acta Conventus neo-latini turoniensis. Troisième Congrès International d’Études Néo-Latines*, Tours, 6-10 Septembre 1976, a cura di J. C. Margolin, Paris, Libr. Philos. Vrin, 1980, pp. 93-107

- SEGRE, C., *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984
- SEIFERT, H., *Die Oper am wiener Keiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing, Schneider, 1985
- SELFRIDGE-FIELD, E., *A new Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Calif. Stanford University Press, 2007
- ID., *Pallade veneta: Writings on Music in Venetian Society 1650-1750*, Venezia, Fondazione Levi, 1985
- ID., *Song and Season: Science, Culture, and Theatrical Time in Early Modern Venice*, Stanford, Calif. Stanford University Press, 2007
- SERIANNI, L., *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Roma, Carocci, 2001
- SILIUS ITALICUS, *La guerre punique*, a cura di J. Volpilhac, P. Miniconi e G. Devallet, t. IV, libro XV, Paris, Les Belles Lettres, 1992
- SIMON, R., *À propos de "Classicisme": la Sophonisbe de Mairet*, in «Kentucky Romance Quarterly», XIX, 1972, pp. 65-81
- SIMONE, F., *Il Petrarca e la sua concezione ciclica della storia*, in *Arte e storia. Studi in onore di Leonello Vincenti*, Torino, Giappichelli, 1965, pp. 389-428
- SIMPSON, W., *A New Codex of Petrarch's De viris illustribus*, in «Italia Medioevale e Umanistica», III, 1960, pp. 267-270
- SIRACUSA, J., *Relaciones literarias entre España e Italia. Ensayo de una Bibliografía de Literatura comparada*, a cura di J. Siracusa e J. L. Laurenti, Boston, Hall, 1972
- SIRERA, J. L., *El teatro en el Siglo XVII: ciclo de Lope de Vega*, in *Lectura crítica de la literatura española*, Madrid, Playor, 1983
- SPALLONE, G., *Un Clarín che suona a Carnevale (ma non è Calderón)*, in *Scrittura e riscrittura. Atti del Convegno di Roma, 12 novembre 1993*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 103-114
(anche in: <cvc.cervantes.es/literatura/aisp/pdf/06/06_103.pdf> 15/X/2008)
- SPINI, G., *Ricerca dei libertini. La teoria dell'impostura delle religioni nel Seicento italiano*, Firenze, La Nuova Italia, 1983 (1^a ed. 1950)
- STERNFELD, F. W., *The Birth of Opera: Ovid, Poliziano and the «lieto fine»*, in «Analecta Musicologica», XIX, 1978, pp. 48-50
- Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, I: *La nascita del teatro moderno Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000
- Storia dell'impero ottomano*, a cura di R. Mantran, Lecce, Argo, 1999
- STROHM, R., «Romanità» and «Italianità»: *Ancient Rome in the "Dramma per Musica", c. 1660-c. 1730*, in *Italian Opera in Central Europe 1614-1780*, II: *Italianità: Image and Practice*, a cura di C. Herr, H. Seifert, A. Sommer-Mathis e R. Strohm, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, pp. 11-40
- Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, a cura di M. T. Muraro, Firenze, Olschki, 1971

Studies in Music History: essays for Oliver Strunk, a cura di H. Powers, Westport, Greenwood, 1980 (Rist. dell'ed. Princeton, N. J., Princeton University Press, 1968)

STUSSI, A., *Avviamento agli studi di filologia italiana*, Bologna, il Mulino, 1983

ID., *La critica del testo*, Bologna, il Mulino, 1985

SWALE, D., *Cavalli: the Erismena of 1655*, in «Miscellanea Musicologica», III, 1968, pp. 258-285

TADDEO, E., *Petrarca e il tempo. Il tempo come tema nelle opere latine*, in «Studi e Problemi di Critica testuale», XXV, 1982, pp. 53-76

TASSO, T., *Gerusalemme liberata*, a cura di C. Varese e G. Arbizzoni, Milano, Mursia, 1972

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

TAURO, R., *G'equivoci intrigati, ovvero la contessa di Barcellona*, Napoli, Michele-Luigi Muzio, 1693

ID., *Il fingere per vivere*, Napoli, Novello de' Bonis, 1673

ID., *L'Ingelosite speranze*, Napoli, Gio. Francesco Paci, 1670

ID., *L'Isabella, ovvero la donna più costante*, Napoli, Novello de' Bonis, 1679

ID., *La falsa astrologia, ovvero il sognar vegggiando*, Napoli, Novello de' Bonis, 1670

Teatro del Seicento, a cura di L. Fassò, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956

Teatro del siglo de oro: Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, a cura di M. Socrate, M. G. Profeti, C. Samonà, 3 voll., Milano, Garzanti, 1989-1991

TEDESCO, A., «Scrivere a gusti del popolo»: l'«Arte nuevo» di Lope de Vega nell'Italia del Seicento, in «Il Saggiatore musicale», XIII, 2006, pp. 221-245

TERMINI, O., *The Transformation of Madrigalisms in Venetian Operas of the Late Seventeenth Century*, in «Music Review», XXXIX, 1978, pp. 4-21

The Oxford Classical Dictionary, a cura di N. G. L. Hammond e H. H. Scullard, Oxford, Oxford University Press, 1970 (trad. it. di M. Carpitella, *Dizionario di antichità classiche di Oxford*, Edizioni Paoline, Roma, 1981)

TITO LIVIO, *Storia di Roma dalla sua fondazione*, a cura di B. Ceva e M. Scandola, Milano, Rizzoli, 1986

ID., *Storia di Roma dalla sua fondazione*, a cura di C. Moreschini, Milano, Rizzoli, 6^a ed., 1993

TOMLINSON, G., *Music and the Claim of Text*, in «Critical Inquiry», VIII, 1982, pp. 565-589

TOPPANI, I., *Alla ricerca di un metodo: il tema di Sofonisba nella letteratura occidentale (Petrarca e Trissino)*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 1979-80, pp. 365-379

ID., *Una regina da ritrovare. Sofonisba e il suo tragico destino*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 1977-78, pp. 561-578

Tradurre, riscrivere, mettere in scena, a cura di M. G. Profeti, Firenze, Alinea, 1996

TRISSINO, G., *La Sofonisba*, in *La Tragedia del Cinquecento*, I, a cura di M. Ariani, Torino, Einaudi, 1977, pp. 14-78

TROVATO, P., *Note sulla fissazione dei testi poetici nelle edizioni critiche dei melodrammi*, in «Rivista italiana di Musicologia», XXV, 1990, pp. 333-352

UBERSFELD, A., *Lire le Théâtre*, I, Parigi, Belin, 1996

URE, P., *John Marston's Sophonisba: A Reconsideration*, in «Durham University Journal», New Series, X, 1949, pp. 75-92

VALERIO MASSIMO, *Fatti e detti memorabili*, a cura di L. Canali, Milano, Medusa, 2006

VELLI, G., *Petrarca, Boccaccio e la grande poesia latina del XII secolo*, in *Retorica e poetica tra i secoli XII e XIV*, a cura di C. Leonardi ed E. Menestò, Firenze, La Nuova Italia, 1988, pp. 237-256

Venezia e il melodramma nel Seicento, a cura di M. T. Muraro, Firenze, Olschki, 1976

VIALE FERRERO, M., *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, V: *La spettacolarità*, Torino, EDT, 1988, pp. 1-122

VIO, G., *Ancora su Francesco Cavalli: casa e famiglia*, in «Rassegna veneta di Studi musicali», IV, 1988, pp. 243-263

VOCE, S., *Bibliografia sull'Africa di Petrarca dal 1900 al 2002*, Cesena, Stilgraf, 2004

VUILLERMOZ, M., *Le système des objets dans le théâtre français des années 1625-1650*, Genève, Droz, 2000

WALKER, T., *Cavalli Francesco*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, a cura di S. Sadie, London, Macmillan, 1992, pp. 783-789

WALKER, T., e ALM, I., *Cavalli Francesco*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, 2nd edition, London, Macmillan, 2001, pp. 302-313

WELLESZ, E., *Cavalli und der Stil der venetianischen Oper, 1640-1660*, «Studien zur Musikwissenschaft», I, 1913, pp. 1-103

WEST, M., e THORSSSEN, M., *Observation on the Text of Marston's Sophonisba*, in «Anglia: Zeitschrift für Englische Philologie», XCVIII, 1980, pp. 348-356

WIEL, T., *Francesco Cavalli, (1602-1676) e la sua musica scenica*, in «Nuovo archivio veneto», n. s., XXVIII, 1914, pp. 142-150

ID., *I codici musicali contariniani del secolo XVII nella R. Biblioteca di San Marco in Venezia*, Venezia, Ongania, 1888 (rist. anastatica, Bologna, Forni, 1969)

WISSNER, R., *The Face that Launched a Hundred Arias*,
<<https://sites.google.com/site/mythandtheatre/Home/summer-vol-1-number-2/wissner>>
(20/XII/2010)

WOLFF, H. C., *Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts: ein Beitrag zur Geschichte der Musik und des Theaters im Zeitalter des Barock*, Berlin, Elsner, 1937 (rist. Bologna, Forni, 1975)

WORSTHORNE, S. T., *Venetian Opera in the Seventeenth Century*, 2nd ed., Oxford, Oxford University Press, 1968

ZANNINI, A., *Burocrazia e burocrati a Venezia in età moderna. I cittadini originari. (sec. XVI-XVIII)*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1993

ZILLI, L., *Mellin de Saint-Gelais, Jacques Amyot e un manoscritto della tragedia Sophonisba*, in «Studi di Letteratura francese», XVII, 1990, pp. 7-29

ZULIANI, L., *Sull'origine delle innovazioni metriche di Gabriello Chiabrera*, in «Stilistica e metrica italiana», III, 2003, pp. 91-128