

ROSANNA CAPPIELLO

«*Habitarunt dii quoque sylvas*». *Paesaggi e scenari naturali nella librettistica di G.F. Busenello*

In

Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana

Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Napoli, 14-16 settembre 2023

A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo

Roma, Adi editore 2025

Isbn: 9788894743425

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ROSANNA CAPIELLO

«*Habitarunt dii quoque sylvas*». Paesaggi e scenari naturali nella librettistica di G.F. Busenello

L'intervento indaga la funzione che il paesaggio assume nel teatro dell'Incognito Giovan Francesco Busenello (1598-1659), protagonisti della temperie culturale della Venezia del primo Seicento. La sua produzione si compone di sei libretti che propongono orizzonti paesaggistici variegati che vanno dalla selva boscosa allo scenario bellico, dalla Roma imperiale alla Persia esotica. L'intervento si propone di catalogare i mondi naturalistici ospitati nei drammi in rapporto ai modelli precedenti rielaborati e alle norme di rappresentazione sancite dall'auctoritas aristotelica; nel delinearne gli sviluppi, si osserveranno le differenti funzioni che l'ambientazione ricopre nell'apparato scenico dell'Incognito, dalla cornice bucolica allo specchio degli affetti dei protagonisti.

L'estetica del paesaggio e la sua rappresentazione letteraria costituiscono i pilastri su cui si innesta la tradizione del dramma per musica agli albori del Seicento. Sin dagli sviluppi precedenti, la natura gode di particolare rilievo data la funzione che svolge in campo teatrale, in cui il visibile gioca un ruolo di prim'ordine dal momento che è motore dell'azione e strumento di coinvolgimento dello spettatore. Lo scenario naturale in cui si collocano le prime esperienze operistiche, derivate dai balli e dalle feste teatrali rinascimentali, diventa un elemento imprescindibile dell'azione poetica e si esemplifica *in primis* nella scenografia, *constituendum* dell'azione drammaturgica secondo Aristotele¹ per il quale occorre considerare che «la scena è un abbellimento, non di quelli che aggiungono all'esistente, ma di quelli caratterizzanti che danno identità alla rappresentazione»;² d'altronde, per la forza immaginifica che suscita nel pubblico,

l'efficacia della tragedia si conserva anche senza la rappresentazione e senza gli attori e per la messa in scena è più autorevole l'arte della scenografia che non quella della poetica.³

L'ambientazione ricopre una duplice funzione: da una parte, funge da necessario riferimento per la definizione spazio-temporale della vicenda e assolve a quel principio di imitazione del reale di aristotelica memoria cui il teatro, sin dalle sue origini, si ispira. La necessità di creare una corrispondenza tra la realtà rappresentata e quella vissuta è uno degli aspetti del Barocco che ritrova nell'emulazione l'evidenza dell'arguzia e della bravura dell'artista: nel periodo di crisi profonda che si radica nel XVII secolo, i grandi modelli fungono da ancora nell'incertezza in cui il secolo versa, ora per i rivolgimenti politici, ora per le rivoluzioni culturali.

D'altra parte, il Barocco enfatizza la funzione dell'ambiente quale *speculum animi*: la natura si fa mediatrice tra l'interiore e l'esteriore, tra il sentito e il detto e permette di esplicitare quei moti intimi che costituiscono il cuore pulsante dell'azione drammaturgica, soprattutto tragica.⁴ La natura-riflesso delle emozioni assolve al fine principale della rappresentazione che si identifica nella catarsi, nella purificazione dalle passioni che dilanano la psiche umana e che, insolite nella vita agita, trovano il loro scioglimento sul palcoscenico mediante il meccanismo dell'immedesimazione che permette allo spettatore, non passivo, di partecipare all'azione condividendone pietà e terrore. Il ruolo della natura quale confidente degli stati d'animo dell'uomo si esplica nella poesia di

¹ ARIST., *Poet.*, 1449b.

² M. BAYARD, *Piramo e Tisbe: la scenografia dell'amore e della morte nel teatro francese degli anni trenta del Seicento*, in S. Carandini (a cura di) *Passioni in scena: corpo eloquente e segni dell'anima nel teatro del XVII e XVIII secolo*, Roma, Bulzoni, 2009, 1-14:7.

³ ARIST., *Poet.*, 1450b.

⁴ ARIST., *Poet.*, 1453b.

Francesco Petrarca, la cui originalità scaturisce dall'opposizione tra uomo e natura che favorisce l'investigazione interiore:⁵

alla quiete e alla solitudine della natura, Petrarca riconosce la facoltà di consentire e propiziare l'espansione di sentimenti con caratteristiche di individualità, intimità, passionalità. Ma è proprio la ricettività della natura, la sua idoneità ad accogliere e far risuonare le voci più intime del poeta, che consente successivamente allo stesso di appropriarsene, di ricrearla ad opera sua, di ricondurla infine a tramite delle sue attività immaginative, a riflesso di una dimensione cerebrale⁶.

Il Poeta Laureato figura tra i punti di riferimento per i librettisti che fanno delle passioni il fulcro della loro azione poetica: nella Venezia del XVII secolo in cui «l'opera si fa negozio»,⁷ la natura impresariale del dramma è sottoposta ad aspettative in termini di gradimento popolare da soddisfare. Il compito dei versi e dell'affetto musicale⁸ risiede nel muovere gli animi del pubblico pagante in modo da rafforzare i meccanismi industriali della macchina scenica. La ricerca del *pathos* si esplica nella nel primo Seicento nei fitti intrecci di trama e nelle innumerevoli peripezie che dividono gli amanti:⁹ la corrosiva frustrazione che il pubblico sperimenta genera quella purificazione che assolve alla ricerca del patetismo barocco. Nel primo dramma per musica si possono individuare tratti condivisi – come i temi mitologici di matrice ovidiana, gli intricati intrecci amorosi, le peripezie e le agnizioni e le ambientazioni arcadiche – che traggono la loro origine dal romanzo barocco per la struttura caotica e fitta della trama, e dalla pastorale italiana, affermatasi tra Quattrocento e Cinquecento, per i soggetti impiegati e per la centralità delle passioni. Schneider afferma che il ricorso a tali elementi è dovuto al tentativo della pastorale rinascimentale ferrarese di dare all'ecloga un'«armatura teatrale» di base aristotelica¹⁰ per cui

ci si propone di creare un oggetto d'arte drammaturgica confezionato secondo i principi esposti nella *Poetica* e quindi con una funzione catartica assimilabile a quella della tragedia, ma

⁵ F. SCHNEIDER, *Di nuovo su drammaturgia pastorale e melodramma*, in D. Perocco (a cura di) *Tra boschi e marine: varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'Età barocca*, Bologna, CLUEB, 2012, 203-231: 205.

⁶ E. TOGNOZZI, *La natura come corrispondente esterno ad una condizione psicologica-sentimentale nel Canzoniere (con particolare enfasi su Zephiro torna)*, «Forum Italicum: A Journal of Italian Studies», XXXII, (1998), 1, 51-62: 51.

⁷ C. ANNIBALDI, *Quando l'opera si fece negozio. Logiche di mercato e teatro musicale nel Seicento veneziano*, in G. Rostitolla-E. Zomparelli (a cura di), *Fra musica e storia. Saggi di varia umanità in ricordo di Saverio Franchi*, Roma, Ibimus, 2017, 213-241; P. FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1990, 133; E. ROSAND, *L'opera a Venezia nel XVII secolo. La nascita di un genere*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, 68-93.

⁸ Si fa riferimento alla teoria monteverdiana relativa alla suggestione emotiva suscitata dalla composizione musicale: cfr. M. DONÀ, «Affetti musicali» nel Seicento, «Studi secenteschi» VIII, (1967), 75; H. C. WOLFF-F. DEGRADA *L'influsso di Monteverdi sull'opera veneziana*, «Rivista Italiana di Musicologia», II (1967), 382-386; S. MORANDO, *Modernità e affetti nel Seicento letterario*, in C. Gurreri, A.M. Jacopino, A. Quondam (a cura di) *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, Atti del XII congresso dell'Associazione degli Italianisti italiani. Roma 17-20 Settembre 2008, Roma, Sapienza Università di Roma, 2009, 1-17.

⁹ Minervini osserva come i drammi secenteschi possano essere indagati mediante lo schema strutturale della fiaba elaborato da Vladimir Propp: le prime opere per musica applicano una formula fissa nello sviluppo della trama, determinato dalla situazione di equilibrio iniziale che apre l'opera, cui segue la rottura dell'equilibrio e la separazione tra i due amanti che, divisi da difficoltà e peripezie, riescono a ricongiungersi soltanto in conclusione dell'opera, assicurando all'opera il lieto fine. Cfr. F.S. MINERVINI, *Finzione, amore e potere. Il sistema della 'fiaba' nel teatro del Seicento*, in F.S. Minervini (a cura di), «Quanto fu il genio alle pazze del Seicento». *Saggi sulla cultura del XVII secolo in Italia*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2016, 95-114.

¹⁰ F. SCHNEIDER, *Di nuovo...*, 205 e R. BRUSCAGLI, *Ancora sulle pastorali ferraresi del Cinquecento: La parte del Lollo*, in M. Chiabò-F. Doglio (a cura di) *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, Roma, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1991, 37.

anche concorrenziale rispetto ad essa, in quanto risolutiva rispetto ad una serie di problemi, anche di notevole rilevanza per la storia del nostro teatro, nonché della nostra cultura.¹¹

La Pastorale¹² si infila nel melodramma grazie al repertorio di situazioni sceniche che propone e grazie all'*elocutio* poetica;¹³ tuttavia il primo melodramma assume poi identità propria dato che «i proto-autori esibiscono anche un certo grado di autonomia rispetto al modello del teatro di parola, adottando la pastorale in funzione anti-tragica, ma conservando al contempo, all'occasione, una tensione tragica latente».¹⁴

Il dramma per musica non può prescindere dal modello tassiano dell'*Aminta* che si distacca dai principi della pastorale soprattutto perché ai paesaggi arcadici preferisce l'isola di Belvedere dove la corte estense opera.¹⁵ La rappresentazione libera e scanzonata del *locus amoenus* descritto nel coro del «s'ei piace, ei lice»¹⁶ individua una netta corrispondenza tra «il polo alternativo ed edenico alla cultura»¹⁷ e il sensistico godimento rinascimentale¹⁸, in cui «la Natura *magistra Amoris* offre ai protagonisti della pastorale l'insegnamento di un legame sensuale che costituisce il vincolo stesso dell'universo»;¹⁹ il mondo in cui la natura regna indomita corrisponde all'amore folle in cui «la scena pastorale» si rivela «portatrice nel Tasso dell'eros più trasgressivo»,²⁰ come nel caso dell'assedio del Satiro a Silvia;²¹ al contrario, la Natura si fa invece profeta della sua intimità nell'ultima produzione del poeta.²²

Da questi presupposti possiamo osservare come la natura si declini come scenario fisico del dramma e di paesaggio emotivo, quale espressione degli affetti dei personaggi, nella produzione di Giovan Francesco Busenello (1598-1659),²³ eclettico avvocato veneziano attivo nell'ambito dell'Accademia degli Incogniti.²⁴ Busenello diede alle stampe presso i tipi di Andrea Giuliani una silloge personalmente sorvegliata intitolata *Delle bore ociose*²⁵ e contenente cinque libretti, *Gli amori di Apollo e Dafne* (1640), *la Didone* (1641), *l'Incoronazione di Poppea* (1643), *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore* (1646) e *La Statira principessa di Persia* (1655), portati in scena nei più celebri teatri

¹¹ SCHNEIDER, *Di nuovo...*, 206.

¹² Si veda F. SCHNEIDER, *Pastoral Drama and Healing in Early Modern Italy*. Aldershot, Ashgate Press, 2010, 59-65.

¹³ R. MELLACE, «Al canto, al ballo, all'ombre, al prato adorno». *Derive pastorali del melodramma tra Sei e Settecento*, in A. Beniscelli, M. Chiarla, S. Morando (a cura di) *La tradizione della favola pastorale in Italia. Modelli e percorsi*, Bologna, CLUEB, 2013, 517-537.

¹⁴ MELLACE, «Al canto...», 519.

¹⁵ S. ZATTI, *Natura e potere nell'Aminta*, in S. Carandini (a cura di) *Teatri barocchi: tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600*, Roma, Bulzoni, 2000, 378.

¹⁶ TASSO, *Aminta* I, 2.

¹⁷ RUSSO, *Natura...*, 23.

¹⁸ ZATTI, *Natura...*, 383.

¹⁹ E. RUSSO, *Natura e interiorità nell'ultimo Tasso*, in R. Rea (a cura di) *Dal paesaggio all'ambiente: sentimento della natura nella tradizione poetica italiana*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2020, 22.

²⁰ S. ZATTI, *Natura...*, 385. Cfr. N. BORSELLINO, «S'ei piace ei lice». *Sull'utopia erotica dell'Aminta*, «Filologia e critica», XXIII (1998), 144-154.

²¹ ZATTI, *Natura...*, 384-385.

²² RUSSO, *Natura...*, 27.

²³ M. CAPUCCI, s.v. *Busenello*, Giovan Francesco, in *DBI*, XV, 1972, 512-513, A. LIVINGSTON, *La vita veneziana nelle opere di Gian Francesco Busenello*, Venezia, Officine grafiche V. Callegari, 1913; J.F. LATTARICO, *Busenello: un théâtre de la rhétorique*, Parigi, Classiques Garnier, 2013.

²⁴ M. MIATO, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan. Venezia (1630-1661)*, Firenze, L. S. Olschki, 1998; E. Rosand, *L'opera...*, 80-162.

²⁵ L'edizione critica della raccolta è stata curata da J.F. LATTARICO, *Giovan Francesco Busenello, Delle ore ociose*, Parigi, Classiques Garnier, 2016.

veneziani.²⁶ Sfugge a questa raccolta un ulteriore lavoro del Veneziano, *Il viaggio di Enea all'Inferno*, tramandato nei codici²⁷ e restituitoci dall'edizione critica curata da Jean François Lattarico.²⁸

Dal punto di vista scenografico, Busenello offre un variegato ventaglio di rappresentazioni che soddisfano la *quête* di meraviglia che anima l'epoca. I libretti offrono quattro ambienti: il mondo arcadico è ospitato nella favola dell'amore di Apollo e Dafne; gli scenari bellici prevalgono nei libretti a soggetto storico in cui si fa evidente l'irruzione della realtà, la cui violenza contemporanea rivive nelle rovine della Cartagine descritta nel I atto della *Didone*, mentre nel II lo spazio si espande dal momento che «egli naviga il Mediterraneo et arriva a i Lidi Cartaginesis»;²⁹ al contrario, nel III prevalgono spazi chiusi e interni, sintomatici della *ratio* preclusa alla Cartaginese dal *furor*, sanata poi dal lieto fine garantito dal matrimonio con Iarba. Nel mondo infero de *Il viaggio d'Enea all'Inferno*, il Busenello rappresenta scene orientate in senso verticale: dagli amori terrestri del I atto si passa alla catabasi del II, divisa tra l'orrore dell'Ade e la luce dei Campi Elisi. Nella *Statira*, l'Incognito abbandona gli ambienti della Roma imperiale degli amori di Nerone e Poppea de *L'incoronazione di Poppea*, per approdare all'immaginifica Persia in cui Busenello decide di sviluppare un dramma di ambientazione esotica quale fuga dal contesto storico veneziano che dal 1645 è vessato dalla Guerra di Candia che travolge ogni aspetto della città. D'altra parte, la riduzione di fondi a disposizione per le rappresentazioni determina nell'opera un numero maggiore di riferimenti a quella natura lontana, continuamente rievocata dalle metafore bucoliche impiegate dagli amanti che ritraggono un paesaggio esotico in cui alla calura estiva³⁰ corrisponde, per la continuità tra natura e sentimenti, il fuoco della loro passione.

La varietà spaziale proposta doveva trovare corrispondenza nelle scenografie che accoglievano l'*actio*.³¹ l'accumulo di ambienti che si succedono e rincorrono genera, come proprio del Barocco, un'evidente rottura con la norma. Busenello dimostra la propria distanza dal tacito rispetto dell'*auctoritates* delle unità aristoteliche:³² spregiudicato modernista,³³ non risente

²⁶ F. MANCINI- M. T. MURARO-E. POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, vol. I, tomo I, Venezia, Regione del Veneto, Giunta regionale, 1995.

²⁷ I codici sono conservati presso le biblioteche di Venezia: i codici it. IX, 493 (=6660); it. IX, 457 (=6765); it. IX, 458 (=7032); it. IX, 460 (7034) sono conservati alla Marciana; i codici Correr, 372; ms Cicogna 1053; ms 913 presso la biblioteca del Museo Correr; il MM230 presso la Civica di Bergamo.

²⁸ J.F. LATTARICO, *G.F. Busenello, Il viaggio d'Enea all'inferno*, Bari, Palomar, 2009 e *G.F. Busenello, Il viaggio d'Enea all'inferno*, Lecce, Argo, 2021.

²⁹ G.F. BUSENELLO, *Didone, Argomento*, Venezia, Andrea Giuliani, 1656.

³⁰ G.F. BUSENELLO, *La Statira principessa di Persia*: presso Giacomo Batti, 1655. La *Statira* fu l'unico libretto ad essere pubblicato già prima della silloge. L'edizione è dedicata al nobile Giovanni Grimani.

³¹ Per gli Incogniti, spesso la curatela delle scenografie teatrali è curata da Giacomo Torelli. Per approfondire si veda il lavoro di tesi di dottorato curato da S. Zanon, *Lo spettacolo di Giacomo Torelli al teatro Novissimo*, ciclo XXII, Università di Padova.

³² Si fa riferimento in particolar modo alle dichiarazioni poetiche contenute nei paratesti dei libretti: ne *Gli amori di Apollo e Dafne* scrive che «Le altre cose nel presente Drama sono Episodij intrecciati nel modo che vederai et se per avventura qualche ingegno considerasse divisa l'unità della Favola per la duplicità degl'Amori, cioè d'Apollo, e Dafne, di Titone e dell'Aurora, di Cefalo e di Procri, si compiacca ricordarsi, che queste intrecciature non dis fanno l'unità; mà l'adornano [...] Gl'ingegni Stitici hanno corrotto il Mondo, perché mentre si studia di portar l'abito antico, si rendono le vesti ridicole all'usanza moderna. Ogn'uno abbonda nel suo senso et io abondo nel mio, e trovo verificata la massima del nostro Divino Petrarca. Ogn'un del suo saper par che s'appaghi.»; nell'*Argomento della Didone*: «E perché secondo le buone Dottrine è lecito ai Poeti non solo alterare le Favole, ma le Istorie ancora: Didone prende per marito Iarba. [...] Chi scrive sodisfa al genio, e per schiffare il fine tragico della morte di Didone si è introdotto l'accasamento predetto con Iarba. Qui non occorre rammemorare agl'houmini intendenti come i Poeti migliori habbiano rappresentate le cose à modo loro, sono aperti i libri et non è forastiera in questo Mondo la eruditione. Vivete felici».

dell'assoggettamento dei modelli che preferisce riplasmare per piegarli al proprio genio poetico, come vuole l'Accademia degli Incogniti.³⁴ Rivela una profonda adesione alla moderna usanza spagnola dell'*Arte nueva de hacer teatro* di Lope de Vega,³⁵ di cui riprende la struttura in tre atti, la mescolanza di stili e l'infrazione delle unità di tempo, luogo e azione. Circa l'unità di luogo, nell'*Argomento* de *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore*, Busenello proclama il suo astio e ribadisce la necessità di variare lo spazio per rendere le azioni credibili da parte del pubblico:



Chi hà letto Plutarco nella vita di Giulio Cesare e chi ha studiato Lucano nei dieci libri della Farsalia formerà da se stesso l'Argomento di questo Dramma nel quale Giulio Cesare passa dalle Vittorie sopra gl'altri, alle ruvine, e perdite di se stesso. Osserverai, che nel Primo Atto siamo in Farsalia. Nel secondo siamo à Lesbo. Nel Terzo in Egitto. Nel quarto con Cleopatra. E nel quinto a Roma. [...] Né ti paia strano la mutatione de' luoghi, poichè chi scrive non crede far peccato se scrive a modo suo. E chi gode di farsi schiavo delle regole antiche habbia le sue soddisfazioni in Plenilunio, e si contenti credere, che tanto piace a chi scrive il gusto del proprio genio, quanto forse ad altri il biasimare le cose altrui. Osserverai qui dentro trasportati i luoghi intieri degl'antichi più nominati, e se per avve(n)tura volesti in ciò biasimarmi vâ, e contentati di leggere i Saturnali del Macrobio sopra Virgilio, e le fatiche del Benio sopra il Tasso, poi parleremo insieme. [...] Leggi, scusa e se ti pare vogliami bene³⁶.

D'altra parte, la *variatio* naturalistica assume un valore programmatico sin dall'antiporta dell'edizione a stampa del 1656 incisa da Giacomo Piccini su disegno di Antonio Zanchi: si raffigura una figura femminile nell'atto di scrivere, identificata con la Poesia arcadica; lo sguardo

³³ G. SPINI, *Alcuni appunti sui libertini italiani*, in S. Bertelli (a cura di), *Il libertinismo in Europa*, Napoli-Milano, R. Ricciardi, 1980, 117-124; A. BENISCELLI, *Libertini italiani: letteratura e idee tra 17° 18° secolo*, Milano, Bur Rizzoli, 2013.

³⁴ L. BIANCONI, *Storia della musica. Il Seicento*, Torino, EDT, 1987, 189.

³⁵ A. TEDESCO, «Scrivere a gusti del popolo»: *L'Arte Nuevo di Lope de Vega nell'Italia del Seicento*, «Il Saggiatore Musicale», XIII (2006), 2, 221-245: 225-226. Il discorso fu composto dallo Spagnolo tra il 1604 e il 1608, fu pubblicato per la prima volta a Madrid nel 1609, ebbe immediatamente grande successo, perciò ebbe numerose ristampe. In Italia giunge in traduzione a Milano nel 1611 presso Girolamo Bordone, per cui ha tempo e modo di diffondersi ed irradiarsi sin dai primi decenni del Seicento, fino a radicarsi nelle strategie compositive librettistiche di metà secolo. Cfr. anche S. CARANDINI, «Nuova arte di far commedie». *Studi teatrali fra Italia e Spagna*, in F. Antonucci, A. Tedesco (a cura di), *La Comedia Nueva e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, Firenze, Olschki, 2016.

³⁶ G.F. BUSENELLO, *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore, Argomento*, Venezia, presso Andrea Giuliani, 1656.

orientato verso l'angolo sinistro superiore genera un gioco di rimandi nell'osservatore che è indotto ad osservare il cartiglio retto dai putti in cui sono riportati i versi riadattati dalle *Georgiche* virgiliane (II, 488-89): *O, qui me gelidis convallibus Haemi / sistat et ingenti ramorum protegat umbra*.³⁷ Tratti dal finale del II libro, contengono l'esaltazione della campagna per suggerire al lettore la condizione di amenità suggerita dalla lettura quando «scioperato l'animo nell'aprigo solitario d'una diletta villa si è dato ad armonizzare i numeri con una silvestre avena».³⁸

Virgilio ritorna nella dedica al Principe Pietro Ottoboni (1610-1691), cardinale dal 1652, poi papa con il nome di Alessandro VIII nel 1689³⁹ con una citazione tratta dall'*Ecloga* di Coridone (II, 60), in cui, nelle vesti del rozzo pastore, offre i suoi versi al futuro papa:

un testo dell'Immortale Virgilio m'ha persuaso a dedicare a Vostra Eminenza questi Ocij operosi, questi trascorsi di fantasia, incorporati d'inchiostro. *Habitarunt Dij quoque Sylvas*, che se discendevano le deità a deliziare tra le amenità delle Selve, tanto dispari alle giocondità dell'Olimpo, non isdegnarà Vostra Eminenza compiacersi del trivio di questo Libro; il quale haverà per sommo honore d'esser chiamato un cumulo di caratteri informi, ambiziosi d'uno spirito qualificante, et eccelso, che li distingua, et adorni; così che passino dall'essere di atomi, a quello di tollerabili forme.⁴⁰

Nei libretti la prospettiva naturalistica emerge dai riferimenti delle battute dei personaggi, minori in presenza della scenografia, implementati in caso di scarso corrispettivo scenografico. È il caso della catabasi ospitata nel secondo atto de *Il viaggio d'Enea all'Inferno*, in cui la descrizione infera è accolta dalle parole di Caronte che illustra al pubblico la sua realtà ultraterrena:

CARONTE: In caligini eterne,
nocchiero tenebroso,
in ufficio fatal non ho riposo.
Della Stigia palude,
l'onde stagnanti io rompo,
remigante instancabile,
e il tragitto animabile varcando,
in cieca eternità viver m'è dato;
e il fumo esalante
da più profondi baratri è il mio fiato.⁴¹

La descrizione orrorifica di classica ascendenza trova antitetica corrispondenza nella rappresentazione dei Campi Elisi resa dalle parole della Sibilla,⁴² che sono caratterizzati dalle «armonie de' numeri sonori» e dalla «soavità spirante d'un'anima canora».

La centralità dello scenario naturalistico si rivela nell'elezione a primo elemento del dramma dato che contestualizza l'azione e contribuisce a creare l'atmosfera in cui si muoveranno i caratteri. La rappresentazione bucolica è osservabile nel primo dramma della silloge in cui le scene sono ospitate negli albeggianti boschi tessali, descritti secondo i dettami del *locus amoenus*, mossi da «aure precorritrici / venticelli amici»,⁴³ in cui

erbe dalla rugiada
vagamente imperlate
vegetanti smeraldi,
dilette verdure
riconoscete Dafne a tutte le ore

³⁷ Nell'incisione leggiamo *ò qui me gelidis in Vallibus emisistat, et ingenti ramorum protegat umbra*.

³⁸ G.F. BUSENELLO, *Delle bore ociose*, Venezia, Andrea Giuliani, 1656.

³⁹ A. PETRUCCI, s.v. *ALESSANDRO VIII*, Enciclopedia dei Papi, 2000.

⁴⁰ BUSENELLO, *Delle bore...*

⁴¹ BUSENELLO, *Il viaggio...*, II, 3.

⁴² BUSENELLO, *Il viaggio...*, II, 9: «Andiam per questo orribile sentiero / de' campi Elisi alle beate sedi».

⁴³ BUSENELLO, *G'amori...*, *Prologo*.

inimica d'amore.
 Mormoranti ruscelli,
 ondosi specchi, e cristalline fonti,
 da lubrico zaffir correnti vene
 di benefatto argento,
 preziosi, dolcissimi canali,
 non ho timor degl'amorosi strali.
 Colle aprico
 bosco ombroso,
 verde prato,
 siano delizie mie, siano diletti
 stiano in parte gli amorosi affetti⁴⁴.

Emerge nei versi di Busenello il modello petrarchesco: la bellezza di Dafne è rappresentata nella bellezza paesaggistica «che piú bel mai non seppe ordir Natura»⁴⁵. Busenello con il dramma di Dafne inaugura la sua carriera da librettista: i rimandi della metafora peneia di Laura, presente nei richiami naturalistici del testo, assolvono alla consacrazione poetica di Busenello: come Laura si identifica nella poesia stessa che incorona l'autore, la medesima situazione torna nell'atto conclusivo del dramma in cui, su suggerimento di Pan, Apollo elegge quella pianta così amata a simbolo della poesia. La scelta del *locus amoenus* rigoglioso descritto in ogni suo elemento può essere interpretato come eredità della pastorale: non è un caso che proprio il primo dramma busenelliano si classifichi come favola boschereccia; d'altra parte, la gioiosità del paesaggio si può intendere come riflesso di quella freschezza propria dell'amore appena sorto in Apollo che definisce la visione dei boschi tessali come «la fresca giovinezza / e 'l giardin degl'amori» nella similitudine tra lo sbocciare della natura e il fiorire della passione,⁴⁶ proponendo la metafora del giardino come luogo deputato all'edonismo,⁴⁷ come in Tasso.

Che la natura sia mezzo per esprimere i moti interiori dei personaggi appare evidente nella rifunzionalizzazione del paradigma arcadico impiegato nel racconto delle *avances* che la Ninfa subisce.⁴⁸ Un esempio è rintracciabile nella rappresentazione dell'acqua: nello scenario ameno si trattava di fonti cristalline e mormoranti ruscelli; quando Dafne invoca Peneo in suo soccorso, il padre, consapevole della sua inferiorità rispetto a Febo, crea un gioco di corrispondenze tra il dio e il suo corrispettivo naturale, per cui afferma che «il sol non può disseccar quest'acque, / ma quest'acque non ponno / spegner la luce ed ammorzare il sole»⁴⁹. Il gioco retorico è particolarmente arguto se consideriamo che le parole del padre sono immediatamente precedenti alla sua proposta di salvarla mediante la metamorfosi: «trasformar ti posso / in pianta, che di frondi / abbia perpetue chiome, / e non piú Dafne no, Lauro avrai nome»⁵⁰.

⁴⁴ BUSENELLO, *Gl'amori...*, I, 4.

⁴⁵ F. PETRARCA, *Canzoniere*, CCCV.

⁴⁶ BUSENELLO, *Gl'amori...*, I, 6. L'ingresso di Apollo nel II atto è segnato dall'arrivo nelle «piagge apriche», dove vedrà Dafne. L'immagine della natura come riflesso degli amori che presto incasteranno il dio è rafforzata anche dalle due parole, dal momento che nella descrizione dell'amenità della contrada, tanto deliziosa da poter essere scambiata con il paradiso, è definita «metropoli di Flora / bel teatro d'aprile / scena di primavera, idea degl'orti». La primavera è generalmente intesa come stagione degli amori nascenti.

⁴⁷ A. BATTISTINI, *Il Barocco*, Roma, Salerno Editrice, 2012, 68-69.

⁴⁸ Il modello è chiaramente fornito sia dall'*Aminta* di Torquato Tasso (II, 1, 804-812 e III, 1), sia dal *Pastor fido* (II, 6) di Battista Guarini. L'*Aminta* costituisce una fonte imprescindibile per la comprensione del libretto di Busenello: ad ulteriore riprova si sottolinea che nella diatriba circa il cedere o meno all'amore tra Cirilla e Filena si può cogliere l'eco della *quaestio* tra Silvia e Dafne.

⁴⁹ BUSENELLO, *Gl'amori...*, III, 2.

⁵⁰ *Ibidem* (e citazioni seguenti).

Lo scambio di ruoli continua nella battuta di Apollo che racconta la plasticità della trasformazione di Dafne in lauro: mentre la Ninfa trasforma «le belle membra oltredivine» in rami e in frondi, anche Apollo subisce una contemporanea mutazione in modo che «puoi sol cangiato in vento de' sospiri / baciare le foglie all'adorata pianta»; le 'lagrime amare' che sgorgano dai suoi occhi annichilendone i raggi diventano 'il doppio fonte' che irriga «d'un lauro le dolcissime radici». A ulteriore riprova del recupero petrarchesco del sentimento di compartecipazione della natura ai tormenti d'amore, nel confronto tra Apollo e Pan, il dio si rivolge a Pan lamentandosi della sua scarsa empatia: «Pan, tu non piangi? E dove / serrasti la pietade, / se dagl'occhi non t'esce in torbid'onde. / Piangete erbe, orbe, antri, aure, augelli e fronde».⁵¹ Pan racconta della sua personale disfatta dovuta alla metamorfosi di Siringa che, pur di rifiutare il dio dei boschi, preferisce trasformarsi in 'canna lieve': «lo san le selve, e i sassi, e ne piansero i rivi».⁵²

La librettistica di Busenello risente della centralità della natura; sebbene mediata dall'influenza Incognita e modernista, Busenello si fa portavoce di quella duplicità attribuita alla natura sia per la sua componente fisica, esemplificata nei fondali scenografici, sia per il suo significato metaforico. Il ruolo che ricopre nelle sue opere comprova quel *fil rouge* che lega il primo dramma per musica alla Pastorale cinquecentesca, a sua volta eredità del sentire petrarchesco che ritrova nell'elemento bucolico originale e privo di artificiose variazioni lo strumento per l'indagine delle passioni, nucleo delle opere carnevalesche veneziane. Nel secolo del meraviglioso e dell'artificiale, continua a stupire la rivalutazione dell'elemento naturalistico quale fulcro per superare quel velame di esteriorità per accedere alle pulsioni più intime, celate e nascoste dalla caoticità delle trame che camuffano i sentimenti dei caratteri. Nella natura si riscopre la catarsi scenica propria del teatro delle origini in cui si esplicita il fine dell'azione drammaturgica. Busenello si fa mediatore e anello di congiunzione tra la tradizione e la modernità espressa nell'usanza spagnola e nella rottura delle unità aristoteliche, con cui adatta anche il panorama arcadico alle necessità e ai gusti del suo pubblico.

⁵¹ BUSENELLO, *Gli amori...*, III, 4.

⁵² *Ibidem*.