

FRANCESCO S. MINERVINI

*Morfologia del modello drammaturgico tra Seicento e Settecento. Il tiranno e la follia*

In

*L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),  
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,  
Roma, Adi editore, 2017  
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=896](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FRANCESCO S. MINERVINI

*Morfologia del modello drammaturgico tra Seicento e Settecento. Il tiranno e la follia*

*La relazione si propone di recuperare le tracce del modello tirannico settecentesco in alcune poco note ma interessanti espressioni teatrali della seconda metà del Seicento, ovvero un territorio intellettuale fluido e ondivago, in cui si possono identificare intenzioni prodromiche affidate solo successivamente alla pienezza della realizzazione nel secolo dei Lumi. Dall'archetipo machiavelliano alla 'scoperta' dell'Accetto, si propone l'esame di alcuni testi teatrali (opere sceniche, feste musicali, drammi a lieto fine, libretti di melodrammi) dai quali emerge (pur nell'alveo della tradizione europea del teatro, da quella 'spagnoleggiante' a quella francese) una possibile tipizzazione della figura del tiranno, dell'uomo forte supra legem: il risultato attesterà una singolare e significativa alternanza nella dimensione del potere e della politica tra il fingere per vivere (in cui il 'tiranno' è Amore) e il fingere per vincere, stabilendo l'istituzionalizzazione della scelta della simulazione e della follia, normalmente considerate quali alterazioni della capacità razionali, ma che in ambito 'politico' (e umano) divengono insostituibili strumenti di potere e di sopravvivenza, tra abili giochi di mistificazione retorica e sottili strategie di potere.*

Un tema centrale nella produzione letteraria tra Rinascimento ed età dei Lumi è il contrasto tra l'apparenza e la verità, tra falsità e realtà; in ambito teatrale i concetti di finzione e simulazione, significativamente intrinseci alla fenomenologia della follia nel teatro fra Seicento e Settecento, assumono una connotazione più articolata in relazione alla natura della rappresentazione mimetica incardinata su un patto di *fictio* tra autore e spettatore.

L'aspetto principale che muove questa inesauribile *enquête* è la persuasione (proprio per la funzione del teatro e in ossequio alla sua più antica natura) della stretta relazione tra la rappresentazione e la politica, tra la fase della ideazione di un'opera teatrale, la sua messinscena, e le ricadute (o conseguenze) nella dimensione pubblica correlata alla variabile del rapporto tra autori, pubblico e potere.

Con lo scopo di mostrare la centralità della trama politica, si intende preliminarmente proporre l'applicazione delle indicazioni della *Morfologia della Fiaba* di Vladimir Propp<sup>1</sup> e il suo sistema di fondo ad alcuni testi teatrali del XVII e del XVIII secolo. È possibile, infatti, enucleare (accorpendo le famose funzioni distinte da Propp) accanto a un impianto tematico ricorrente (in cui emerge la storia antica romana, greca, persiana o storie di religione), alcuni elementi centrali nella organizzazione della fiaba che ricorrono anche all'interno del dispositivo tragico, e che ruotano intorno alla esplosione dicotomica del contrasto politico e/o del conflitto d'amore, sino alla soluzione finale. L'allontanamento, il divieto o l'infrazione; il tranello, la delazione e la mancanza; l'avvio della reazione (la svolta della storia, con cui una persona normale si trasforma in eroe); la comparsa reale o il richiamo fittizio di un oggetto magico (spesso una lettera, un prodotto metaforico, un documento ritrovato, una spada incantata, un mantello fatato); l'arrivo in incognito, le pretese infondate, l'identificazione, lo smascheramento, la trasfigurazione; la punizione e/o il matrimonio sono le funzioni della fiaba (ma non solo, come vedremo) 'agite' dai personaggi, anch'essi suddivisi da Propp nelle categorie del *cattivo* (o *antieroe*, che causa la rottura dell'equilibrio iniziale, ed è l'artefice del danno); del *donatore* (che induce l'eroe allo scontro, gli procura l'oggetto magico determinante per la vittoria); dell'aiutante Magico (che supporta l'eroe nelle peripezie, nella lotta); della donna cercata (la principessa) e di suo padre il re (da questi due personaggi proviene il mandato per l'eroe, lo smascheramento o 'agnizione' del falso eroe, il matrimonio finale); del mandante (il personaggio che rende nota la mancanza e incita l'eroe ad andare); dell'eroe (o della vittima iniziale che successivamente si scoprirà essere l'eroe, che lotta e trionfa contro il cattivo, che sposerà la principessa); del falso eroe (colui che, facendo ricorso all'inganno e all'alterazione della realtà e della verità cercherà di prendersi il merito della missione e di sposare la principessa).

A partire dalla enucleazione delle funzioni e dei ruoli individuati da Propp per la narrazione fiabesca (e qui declinati solo in una forma sintetica), potremmo sovrapporre – in una pur ardua sperimentazione di sincronia critica – il modello teatrale settecentesco del tiranno e del despota

<sup>1</sup> V.J. PROPP, *Morfologia della fiaba*, a cura di G.L. Bravo, Torino, Einaudi, 2000.

che emerge già con una singolare evidenza in alcuni drammi di fine Seicento, ovvero un territorio intellettuale fluido e ondivago, in cui si possono rintracciare intenzioni prodromiche poi affidate alla pienezza della realizzazione nel secolo dei Lumi.

Nelle opere teatrali, protagonista e antieroe tendono a coincidere nella figura ingombrante del tiranno, del re, del principe: egli regola e conduce la *fabula* tragica sul sottile crinale di una verità creduta, della sua simulazione, dello smascheramento e della dichiarazione finale di falsità. Ciò è vero non solo per il campo delle situazioni narrative interne al tessuto drammaturgico, ma vale anche per i personaggi. Essi, infatti, si presentano il più delle volte sotto mentite spoglie; il loro operato diegetico è tutto svolto in funzione del 'riconoscimento finale', delle agnizioni, della denuncia della simulazione. Il *falso eroe* di Propp trova larga applicazione sulle scene teatrali tra Sei e Settecento; il tiranno per politica o il tiranno per amore ricorrono sistematicamente alla tecnica dell'inganno per il raggiungimento del proprio obiettivo, sia esso lo scettro, una donna o non di rado l'uno e l'altra insieme. Intorno all'obiettivo finale della conquista (il potere o l'amore) ciò che gli autori paiono prediligere è il ricorso alla complicazione dell'intreccio (in parte sovvertendo o apertamente contestando il richiamo aristotelico alla semplicità dell'azione), al sovvertimento di un ordine naturale e piano degli eventi.

La copertura, l'inganno, la simulazione divengono la struttura necessaria e sufficiente alla narrazione drammaturgica: come nella fiaba, una serie di peripezie, di allontanamenti, di agnizioni si frappone all'esplicazione della volontà dei personaggi e al mantenimento dello *staus quo* iniziale.

I testi qui proposti (la cui edizione commentata è in fase di allestimento) appartengono a una galassia di autori e opere minori (feste musicali, drammi a lieto fine, opere sceniche, libretti di melodrammi) ma tematicamente e ideologicamente organici, pur nel rispetto dionisiottiano delle relative peculiarità temporali e geografiche (da Venezia al Regno di Napoli): *Il fingere per vincere*, opera scenica di Ignazio Capaccio (nipote del più famoso Giulio Cesare Capaccio) edita a Napoli nella stamperia Porpora e Troyse nel 1697; *Il fingere per vincere*, azione scenica di Pietro Mancuso (1636-1713), stampata a Palermo per Domenico Cortese nel 1705; *Il fingere per vivere* di Raffaele Tauro pubblicato a Napoli per Luigi Mutio nel 1695 e subito dopo ristampata nel 1701; *Chi non sa fingere, non sa vincere* del librettista (molto attivo in Veneto) Pietro Romolo Pignatta abate (1600?-1700?) dramma musicale da rappresentarsi nella città di Vicenza per il Carnevale del 1697, pubblicato a Venezia presso Antonio Tivani nel 1698; *Chi non sa' fingere viver non sa'*, partitura musicale di Marc'Antonio Ziani, (1653ca-1715) libretto attribuito al compositore veneziano Aurelio Aureli (ca. 1630-ca. 1708, membro dell'Accademia degli Imperfetti e forse anche dell'Accademia degli Incogniti), rappresentato nel 1679 a Venezia nel Teatro Santi Giovanni e Paolo (di proprietà della famiglia Grimani), ma intorno al quale ancora sussistono dubbi sulla sua certa attribuzione; *Chi non sa fingere, non sa vivere*, opera teatrale in prosa del frate minore conventuale Gerardo Ansaldi stampata a Catania, per Paolo Bisagni nel 1688 e di cui dà notizia Leone Allacci nella sua *Drammaturgia*, in cui inoltre si ricorda l'opera teatrale in prosa *Chi non sa fingere, non sa vivere* di Pompeo di Monteverchio, di Fano, membro dell'Accademia dell'Arcadia con il nome di Fertilio Lileo.<sup>2</sup>

Si tratta chiaramente di un inventario parziale e ancora *in fieri* in cui è chiaramente prevalso un criterio di selezione per argomento e che troverà una più distesa trattazione in un lavoro monografico di prossima pubblicazione. Possiamo nondimeno ritenere la forma esteriore metafora della sostanza: l'evidenza suggerisce, infatti, l'esistenza di un nucleo tematico

---

<sup>2</sup> Gerardo Ansaldi prese parte all'Accademia degli Infecondi di Roma, dei Riaccesi di Palermo e all'Officina di Messina; cfr. D. Ciccarelli (a cura di), *La Biblioteca francescana di Palermo*, Palermo, EBF, 1995, 107; cfr. M.G. PROFETI, *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, I, Firenze, Alinea, 2009, 53 e n. 34; L. ALLACCI, *Drammaturgia di Leone Allacci accresciuta e continuata fino all'anno 1755*, Venezia, Pasquali, 1755, 135 e 182-83.

largamente attestato che esita però nell'alternanza  *fingere per vincere/fingere per vivere* sia nel primo che nel secondo gruppo di testi.

A queste opere (per lo più neglette) si è giunti nel corso di una ricerca, sedimentata nel tempo, intorno al complesso sistema dei rapporti tra la simulazione e la politica, tra la finzione della scena e la finzione sulla scena, tra la follia come finzione della *sanitas* e la follia simulata come strumento di potere, tra la *fictio* diegetica del teatro e quella della vita reale. Lo spettro che aleggia su tutta questa discussione è chiaramente quello machiavelliano, in cui si deve riconoscere il modello archetipico di ogni simulazione in campo etico-politico, pur al netto delle 'mode' teatrali francesi e spagnoleggianti. Ma nel complicato e annoso rapporto tra etica e sistema di potere, sia nel campo della rappresentazione sia nella dimensione scenica, dalla metà del Seicento, «il grande secolo della dissimulazione» come lo definì Giovanni Macchia,<sup>3</sup> si dovrà di necessità considerare un testo destinato a informare larga parte del successivo pensiero intellettuale, ovvero il trattato di Torquato Accetto *Della dissimulazione onesta* del 1641, in cui il meditato ricorso alla simulazione diviene garanzia di esercizio della libertà.<sup>4</sup>

Si accogla la distinzione tra il pessimismo antropologico intriso di tacitismo da cui scaturisce la simulazione machiavelliana e la dimensione propriamente etica del tranese che così scrive:

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

Senza voler invadere il campo delle dottrine politiche, è ormai riconosciuto che anche grazie all'Accetto oggi si può rimettere in discussione – come ha scritto Rosario Villari – l'idea di dissimulazione come «salvaguardia della libertà interiore»<sup>5</sup>, suggerendo una più densa linea evolutiva del pensiero filosofico politico che va da Gracián, a Malvezzi, a Bacone, a Campanella.

Con l'obiettivo di elevare dalle tavole del palcoscenico una parola di denuncia e di critica nei confronti della realtà contingente, la scrittura drammaturgica, dunque, orbita intorno alle tentazioni agonistiche della scena teatrale di misurarsi e di scontrarsi con la centrale figura, a suo modo eroica e comunque paradigmatica, del tiranno; si badi, del tiranno politico come del tiranno in amore.

L'azione scenica *Il fingere per vincere*<sup>6</sup> fu composta da Pietro Mancuso nel 1705 ed ha per protagonista Filippo re di Macedonia, un soggetto storico per il quale l'autore trasse direttamente ispirazione dal libro IX delle *Storie Filippiche* di Giustino (forse II sec. d.C.), a loro volta compendio delle omonime *Historiae* di Pompeo Trogo, in cui l'interesse per l'aneddotica spesso aggira il conforto del dato storico.

Filippo è sposato con Olimpia figlia del re dei Molossi, la quale rimprovera a Cleopatra di averle usurpato il regno e che adesso tenta con le consuete arti della seduzione il marito Filippo.

<sup>3</sup> G. MACCHIA, *Le vie del potere*, saggio introduttivo al *Breviario dei politici secondo il Cardinale Mazzarino*, Milano, Rizzoli, 1981, XVIII.

<sup>4</sup> T. ACCETTO, *Della dissimulazione onesta*, a cura di E. Ripari, Milano, Bur, 2012.

<sup>5</sup> Cfr. R. VILLARI, *Elogio della dissimulazione. La lotta politica nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1987; ID., *Breve riflessione sulla Dissimulazione onesta di Torquato Accetto*, in «Les Dossiers du Grih», 2 (2009), [on-line]. URL: <<https://dossiersgrihl.revues.org/3673>> (ultima consultazione 27.07.2017).

<sup>6</sup> *Fingere per vincere*, azione scenica del dottor don Pietro Mancuso, in Palermo, per Domenico Cortese, 1705.

Olimpia, proprio in grazia del suo stato regale, non si lamenta di essere stata «da quel soglio / per lasciva tirannide sbalzata» ed ammette: «il so, che 'l Regno / è di cieca fortuna / fugace dono, effimero favore». <sup>7</sup> Ripetendo lo schema abusato del libretto tardo-seicentesco, l'intreccio gravita intorno al contrasto tra le due donne Olimpia e Cleopatra, con vantaggio finale di quest'ultima; ma il tema amoroso è qui lucidamente ritratto con l'ottica deformante e prismatica della politica, per cui anche la volubile regina d'Egitto che di fronte alle rimostranze mosse dal figlio Arideo sia per la sua 'vocazione seduttrice', sia soprattutto per aver spezzato e sprezzato i giuramenti, mentre metaforicamente scioglie i capelli a lungo raccolti in una fitta treccia, si giustifica con la laconica espressione «Il Re l'assolve». E significativamente soggiunge

Fingo di non amar l'amato amante  
e per vincere un regno,  
maschero d'interesse un puro affetto.

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

Quanto rassoda  
su la fronte il Diadema  
tutto è giustizia. Il regno  
sia più vasto del mondo  
non ammette due Re! Soglia Reale  
tutto può tolerar, ma non rivale. <sup>8</sup>

Alla fine del Seicento, e quasi in territorio arcadico, la produzione drammaturgica appare pronta a sottoporsi alla rimodulazione metastasiana (e come non riconoscere la dinamica delle passioni, la partizione in tre atti, il lieto fine ove presente, la tecnica dell'agnizione, la dimensione storico-mitica degli argomenti); ma sembra anche presentarsi un afflato diverso, votato ad una visione integerrima della realtà, tesa a ristabilire la verità delle cose, e mi sia concesso chiamarla addirittura *effettuale*. Così il patto della *fictio* teatrale pare piegarsi in una sorta di *ρήσις* (*rhesis*), di monologo interiore con se stesso, dalla cui analisi deriva il rifiuto dell'esteriorità, della falsità politica, etica, morale, teatrale. Olimpia, la prima moglie di Filippo, non lesinerà una battuta fulminante ed esauriente: «anco il re sta soggetto all'esser scemo». Dopo nuove unioni amorose (il meccanismo dialettico della coppia caro al dramma metastasiano, si diceva) segnate da agnizioni, e lo spargimento di sangue (la morte di Filippo), troviamo nel finale il perdono di Alessandro, il principe ereditario, che si trattiene dallo svenare il fratello di Cleopatra, Attalo, usando ancora l'arte della finzione:

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

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

ALESSANDRO: *a parte* Di legge simulata  
Ambizioso impulso, impeto strano;

<sup>7</sup> Ivi, 3.

<sup>8</sup> Ivi, 11; 25-26 (*passim*).

quanto lo stringo più, lo vuò lontano.<sup>9</sup>

Si affaccia un tono controverso se non addirittura antifrastico se si riconosce che alla base di questo scambio di battute rimane la statuizione del principio che «Finger mi bisogna, e qua men corro / ad adorar chi più aborro»;<sup>10</sup> il dramma giunge a conclusione con l'apostrofe di una damigella sull'atto dell'uscita di scena che sembra voler portare per mano l'interesse di lettori, spettatori e società: «Bisogna FINGERE, / per vivere bene, a VINCERE dammi la man».<sup>11</sup>

Publicata nel 1697, l'opera scenica *Il fingere per vincere* del napoletano Ignazio Capaccio è presentata dal suo autore come una «comedia adornata d'eruditioni, d'Istorie, e di sentenze (stile forse disdicevole alla Comica compositione)», imperocchè se l'esser erudito è pregio d'un provato personaggio, maggiormente esser lo deve de' Precipi che in quest'Opera si figurano».<sup>12</sup>

Il testo è dedicato a Vincenzo Vidman, di cui Muratori ricorda che ebbe «nerbo così nel parlare, come nello scrivere» e che nel 1690 fu nominato giudice della Vicaria Criminale e quindi creato Consigliere dal Vicerè di Medinaceli; qualche notizia biografica sull'autore si ricava, invece, dal repertorio di Napoli Signorelli, nel quale è definito «gentiluomo napoletano di origine sanese»,<sup>13</sup> autore di quattro commedie stampate tra il 1697 e il 1698 ad imitazione del teatro spagnolo, e amico e sodale di Andra Perrucci che tradusse *Il convitato di Pietra* nel 1678. Citando una lettera inviata a Lutio Fedele Comico, Napoli Signorelli sottolinea che «alcuna delle quali fu rappresentata non senza applauso in Venezia e in Napoli», il che restituisce una più completa visione del drammaturgo e dei tempi. Eviteremo di rimarcare la prosa lentissima, la ridondanza delle battute che oscillano tra una retorica latamente shakespeariana e la saggezza popolare del dialetto napoletano; ricorderemo soltanto la presenza non indifferente di un personaggio, il Letterato,<sup>14</sup> che pare anticipare di qualche anno l'opzione illuministica per gli intellettuali di portare la lanterna avanti al Re e mai lo strascico del sovrano, come sosteneva Immanuel Kant interpretando il valore della critica come l'unico dono plausibile nei confronti del sovrano o del potente. Il letterato presente nell'opera di Capaccio è un erudito versato nelle lettere il cui esordio sulla scena è quanto mai icastico: «*In omni vitae genere primum est se ipsum noscere* insegna il Pontano, ma a V. A. insegna Amore il fingere per vincere» (atto I, scena IV).<sup>15</sup> L'azione scenica si dipana tuttavia quasi esclusivamente intorno al tema amoroso, segnando lo scarto con gli altri testi ricordati pocanzi: la dimensione politica torna, invece, come ambientazione privilegiata per la mistificazione, la finzione, la doppiezza dei caratteri e dei comportamenti. Esteriormente incastonato nelle dinamiche politiche della reggia di Varsavia, si possono distinguere le coppie di amanti (amati o non ricambiati) Ladislao re di Polonia e la principessa Rosaura, amante di Fedele, sotto le cui mentite spoglie si cela Damira, infanta di Svezia, a sua volta amante del Re. Una lunghissima tirata porta alla sentenza finale: «e voi Amanti a cui laccio amoroso il cor stringe sappiate, ch'in Amor chi Finge Vince»,<sup>16</sup> dunque sovrapponibile al finale dell'opera di Pietro Mancuso.

L'incertezza sulla attribuzione e una minore intensità drammaturgica, suggeriscono di tralasciare il libretto *Chi non sa finger, viver non sa* (rappresentato a Venezia nel 1679), peraltro

<sup>9</sup> Ivi, 158.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Ivi, 160.

<sup>12</sup> I. CAPACCIO, *Il fingere per vincere*, opera scenica di Ignazio Capaccio, in Napoli, stamperia Porpora e Troyse, 1697, *Al Lettore*.

<sup>13</sup> P. NAPOLI SIGNORELLI, *Vicende della coltura nelle Due Sicilie o sia Storia ragionata della loro legislazione e polizia, delle lettere, del commercio, delle arti e degli spettacoli*, IV, in Napoli, presso Vincenzo Flauto, 1785, 194-95.

<sup>14</sup> Questo personaggio del Letterato è emblematicamente chiamato *Senofonte* ('voce dello straniero', etimologicamente) aio dell'infanta di Svezia, Damira, e «sciocco amante» di una damigella.

<sup>15</sup> Ivi, 18.

<sup>16</sup> Ivi, 230.

titolo omonimo anche dell'opera di Giambattista Ricciardi,<sup>17</sup> in favore della più interessante opera comica in cinque atti *Il fingere per vincere* di Raffaele Tauro. Il drammaturgo pugliese (Bitonto nato a Bitonto forse nel 1604), fu accademico degli Infiammati presso la cittadina barese, ed è ricordato per *La Falsa astrologia ovvero il Sognar vegghiando*<sup>18</sup> chiaramente una riscrittura de *La vida es sueño* (1635) di Pedro Calderón de la Barca, testimonianza dell'adesione alla moda della pratica spagnolescante del teatro meridionale intorno alla seconda metà del Seicento. Di là dall'evidente giogo dell'imitazione spagnola, il testo di Tauro presenta nel titolo la variante *vivere* in loco di *vincere* sin qui incontrato; la differenza probabilmente supera la mera scelta lessicale. Sovvertendo la regolare scansione cronologica, la raffinata scrittura di Tauro rispetto a Mancuso e Capaccio, mescola la sapienza della drammaturgia politica seicentesca, la dimensione drammatica della finzione e della simulazione, l'*insania* della follia, addirittura con la freschezza del dialetto napoletano, non esente da certe compromissioni con la scuola di Giambattista Basile, e di cui si fa interprete il personaggio di Boldone, cuoco napoletano del Principe, cui spetta la tirata finale dell'opera su cui si tornerà tra poco.

L'afflato politico e il sentimento amoroso trovano una perfetta combinazione nell'intreccio che Tauro riprende dal modello de *El Cuervo Loco (Il sano pazzo)* di Lope de Vega del 1594 circa, addirittura superando l'archetipo in quanto a complicazione della trama; l'azione si svolge nella corte d'Albania il cui Principe (in Lope de Vega, è Antonio, figlio dello scomparso re Filippo) è innamorato di Lucinda, sorella del Conte d'Argiro che ne osteggia l'unione. Alla fedele ripresa del testo di Lope de Vega, Tauro aggiunge una terza coppia di innamorati: Tristano, ovvero Alboino figlio del Marchese di Licostone servitore del duca, e Oldespina, ovvero Onoria sorella del principe e creduta Turca; la stessa Oldespina finge di essere innamorata del principe per evitare di essere riportata al serraglio di Damasco (come non rammentare il pericolo Turco o la peripezia di Propp?), mentre il Principe dissimula di ricambiare l'amore per evitare di cedere la donna all'ambasciatore di Siria e, dunque, ammettendo una *diminutio* del proprio potere. A sua volta Oldespina non riconosce Tristano, il quale frattanto si era finto servo per osservare le mosse della donna, in accordo con Lucinda, gelosa di un presunto amore col Principe.

Dall'intricata vicenda si distacca, come dicevamo, la dimensione realistica e oggettiva del cuoco napoletano Boldone, al quale Tauro affida (con la consapevolezza di rivolgersi ad un pubblico ampio e ben individuato, il popolo, il nuovo protagonista che si affaccia sulle scene della vita e della società) la testimonianza di una realtà lontana dai giochi del potere, dalla assurdità degli infingimenti e delle pazzie che si producono nella corte, in ciò probabilmente segnando lo scarto maggiore con l'originale spagnolo e proiettandosi in una dimensione già pienamente settecentesca.

Gli intrighi d'amore seicenteschi si sciogliono nel secolo che iniziava, confluendo nel libretto melodrammatico e lasciando il campo alla politica pura; ma anche in questo caso (pensiamo solo ad Alfieri) ciò che emerge è sempre il dramma dell'individuo, lasciato solo di fronte al potere, di fronte alla legge, di fronte al dilemma della scelta, dell'arbitrio anche in campo amoroso.

Al di là del gusto propriamente seicentesco per la complicatezza degli intrecci, l'uso della finzione, della simulazione – sancita dal successo dei modelli Cromwell, Mazzarino, Richelieu – inaugura la stagione settecentesca dell'intrigo politico in cui inganno, falsità e follia imbrigliano e

---

<sup>17</sup> G. RICCIARDI, *Chi non sa fingere non sa vivere, ovvero Le cautele politiche*, in Perugia, per gli eredi di Sebastiano Zecchini, 1672, per cui cfr. S.M. CASTELLANETA, «Veggio a molti inarcar di voi le ciglia». *Nella fucina della scrittura tragicomica di Vincenzo Jacobilli*, in *Forme e generi della tradizione letteraria italiana*, Bari, Graphis, 2005, 235-55: 252, n. 27. La variazione del proverbio antico *qui nescit fingere, nescit vincere* rappresenta anche uno strumento seicentesco per la gestione del potere e dell'opinione, per cui cfr. P. FRARE, *Retorica e verità. Le tragedie di Emanuele Tesoro*, Napoli, ESI, 1998.

<sup>18</sup> R. TAURO, *La Falsa astrologia ovvero il Sognar vegghiando*, in Napoli, per Novello De Bonis, 1669.

affliggono l'animo dell'individuo, così spronato all'uso della prudenza, l'antica virtù rinascimentale.

Affidiamo la conclusione alle disincantate ma sentenziose parole che Raffaele Tauro fa pronunciare al Principe di fronte al Conte Argiro:

Non è cieca la notte, se tanto vede, né sono io cieco fra l'ombra, se tanto vedo di notte, cieca è la mia perversa Madrigna, che non vede il proprio decoro, e pensa di occiecare il mio, non si videro mai le Regie piene di veleno, se non col fiato di queste Arpie, né l'aure serene di prosperosa Corte soffrir contagio lugubre, se non corrotte da fecciosi vapori di queste pesti. In cieca stanza trovo costui a sorte, cerco saper chi sia, e tace, la mia Madrigna importuna risponde, m'impedisce la riconoscenza, si frammette, s'inoltra, mostra spiacerle l'incontro, mai sodisfatta si parte, argomenti so io di poco onorevoli conseguenze, pur taccio, pur soffro, pur celo il sospetto, pur m'oppongo alle morsicature della maligna serpe con l'antidoto della finzione, e penso col mio sangue attossicato addormentar le furie, che m'agitano il core, finché dalle sue importune maniere svegliato a tempo opportuno, sia ministro di mie vendette. Soffrirò, tacerò, osserverò, fingerò, che la balia della prudenza è la simulatione, e lo più fido gabinetto d'un Principe è un simulato letargo.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> ID., *Il fingere per vivere*, in Napoli, per Luigi Mutio, 1695, 4-5.