

LAURA DROGHEO

*Il mito del buon sovrano nella drammaturgia del Seicento.  
Ripresa di testi e ricezione di modelli*

In

*I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.*  
Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti  
(Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri,  
Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon,  
Roma, Adi editore, 2016  
Isbn: 9788846746504

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=776](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

LAURA DROGHEO

*Il mito del buon sovrano nella drammaturgia del Seicento.  
Ripresa di testi e ricezione di modelli*

*A partire dagli esempi corneliani dei primi decenni del Seicento fino alla celebrazione metastasiana ed oltre, l'esemplarità del buon governo esercitò un'attrattiva crescente sugli autori di teatro. Il mito del buon sovrano, di lunga durata, prolungò la sua esistenza a motivo della vagheggiata funzione felicitante del re sui sudditi, in un'Europa che sarebbe stata sconvolta proprio dalla brusca fine dell'istituto monarchico di Antico Regime. Con il supporto della classicità più autorevole, basti pensare al magnanimo descritto dall'Ethica Nicomachea di Aristotele, o al re clemente e padrone di se stesso descritto da Seneca, tale figura di sovrano assunse connotati precisi, e alcuni nomi tratti dalla storia antica divennero paradigmatici. Tra questi, Creso e Ciro il Grande, qui presi in esame, furono protagonisti di molti lavori che, nella successione diacronica, passarono dal genere tragico a quello dell'opera per musica, e dal finale luttuoso a quello lieto. Dal Ciro del Gabrieli, pubblicato nel 1627, e dal Creso di Girolamo Bartolomei Smeducci, del 1632, si arrivò al Ciro re di Persia del Ringhieri, del 1765, e al Creso di Scarselli, del 1774. I modelli iniziali furono ripresi, rielaborati, ripresentati più e più volte; ogni autore vi imprime il proprio stile, con variazioni sul tema a volte vistose, altre volte impercettibili, sempre significative di gusti ed epoche diverse.*

Durante il Cinquecento e il Seicento le questioni di governo suscitarono, come è noto, un grande interesse, destato, probabilmente, dalla stasi politica in cui si trovava l'Italia in quegli anni. L'impegno civile aveva per lo più preso la forma di un generico antispagnolismo e, in alcuni casi, di un sostegno ai Savoia; l'idea del principato si era legata con quella dell'Italia indipendente, unita sotto la mano di un unico sovrano, non straniero.<sup>1</sup>

La virtù necessaria a chi volesse ben regnare era la prudenza, descritta da Giusto Lipsio nel suo *Politicorum sive Civilis Doctrinae Libri Sex*, del 1589, come la «cognitione, et elettione di quelle cose, che in publico et in privato s'habbiano a fuggire, o seguitare»;<sup>2</sup> Ciro Spontone ne aveva elaborato una sorta di tipologia, distinguendo la prudenza *conservativa* da quella *defensiva*: «l'una è ordinatrice, e l'altra è conservatrice delle leggi: quella nel Principe dev'essere, e questa nei Giudici suoi»;<sup>3</sup> Matteo Palmieri sosteneva che i prudenti risultano essere «attissimi a' governi delle Repubbliche»,<sup>4</sup> mentre Machiavelli aveva indicato nella *saviezza* uno degli attributi che caratterizzavano Bruto, laddove «saviezza» non era sinonimo di sapienza bensì di prudenza. La conquista della prudenza e insieme della sapienza erano così divenute il fine ultimo della formazione del regnante, che necessitava di buoni esempi e di letture virtuose.<sup>5</sup> Il compito di istruire il principe era stato assegnato dai trattatisti al genere nobile della tragedia,<sup>6</sup> che si ergeva

---

<sup>1</sup> Fulvio Testi, Alessandro Tassoni e Traiano Boccalini erano uniti nella polemica antispagnola e nel sostenere che l'Italia sarebbe stata infelice finché non si fosse affrancata dallo straniero. Dello stesso avviso anche lo Zuccolo, che così apostrofava l'Italia nella sua *Evandria*: «E tu meschina, e mal saggia Italia, che già nobile Regina sapesti dar legge al mondo, onde hai tu appreso costume di sottometer sì di buona voglia il collo a straniero giogo?», L. ZUCCOLO, *Della Repubblica d'Evandria*, in *Dialoghi di Ludovico Zuccolo*, in Venetia, appresso Marco Ginammi, 1625, 237.

<sup>2</sup> *Della politica ouero Dottrina civile di Giusto Lipsio libri sei. Spettante al gouerno de stati, et vtili a corteggiani, caualieri, e ministri de principi [...] Tradotta dal signor Antonio Numai gentilhuomo di Forlì, da l'opere di esso Lipsio, di latino in volgare, con le sue annotationi*, In Roma, appresso di Giovanni Martinelli, Stampato da Guglielmo Facciotto, 1604, 31.

<sup>3</sup> C. SPONTONE, *Dodici libri del gouerno*, Verona, Gio. Battista Pigozzo, 1599, 29.

<sup>4</sup> *Libro della vita civile composto da Mattheo Palmieri fiorentino*, libro II.

<sup>5</sup> «Si rende inutile nell'educazione de Grandi la teorica de buoni precetti e delle sante leggi, se non è accoppiata con la pratica de buoni e castigati esempi, e moderati costumi», F. M. BONINI, *Il Ciro politico*, In Genova, Per Pier Giovanni Calenzani, 1647, 10.

<sup>6</sup> Di diverso parere Virgilio Malvezzi, che riteneva più adatta la narrazione esemplare: «Se gli scrittori della Tragedia hanno creduto di apportare non solamente diletto, ma anche utilità a' Principi, si sono ingannati; essi allhora la rendono più inutile, che la fanno più dilettevole. Allhora viene approvata la persona tragica, che è mezzana tra la virtù, e 'l vizio; allhora è aggradevole la peripetia, che si cangiò fuori d'ogni pensiero; ma così fatta persona non insegna loro, perché solamente insegna il simile, ovvero il contrario; ma così inaspettata peripetia non ammaestra, atterrisce, poiché si come a' pericoli ragionevoli sono sottoposti solamente i Principi pessimi, così da fortuiti avvenimenti, non si possono ne meno sottrarre

quale mezzo attraverso il quale ognuno avrebbe potuto recare a destinazione il proprio messaggio, con la garanzia di essere ascoltato.<sup>7</sup> La seduzione che tale progetto aveva esercitato sugli intellettuali era stata fortissima, basti considerare quante tragedie di argomento «politico» furono scritte e pubblicate in tutta la penisola, messe in scena o magari destinate solo alla lettura, se inadatte ad essere agite. Per esercitare un'adeguata azione educatrice si riteneva utile, infatti, proporre a teatro, al nobile spettatore, buoni esempi, preferibilmente tratti dalla storia. I modelli di clemenza, di magnanimità, di saggezza e di prudenza alimentarono così la nascita del mito del *buon sovrano*.

Includere la politica in un'attività letteraria, perciò, sottintendeva molto di più che non inserire un elemento decorativo; la critica al machiavellismo rappresentava una costante, nel doppio legame che questi drammi intrattenevano con Machiavelli da un lato e con Seneca dall'altro. Molti autori percorsero tale itinerario concettuale, da Ludovico Dolce a Giovanni Rucellai, dal Giraldi della *Euphemia* (dove era presente il personaggio del sottoposto onesto costretto a obbedire a un malvagio) a Pomponio Torelli, da Ansaldo Cebà a Giovanni Delfino. La rappresentazione del comportamento del tiranno, l'analisi del rapporto del principe con le leggi e la descrizione delle caratteristiche intrinseche della personalità del sovrano costituivano i nodi nevralgici comuni. La buona monarchia era la forma di governo che sembrava essere la principale dispensatrice di felicità, come universalmente sostenevano le dottrine politiche di chi in quegli anni teorizzava il potere assoluto, in Francia Bodin, in Inghilterra, più tardi, Hobbes; lo stesso concetto di Ragion di Stato formulato da Botero era stato progressivamente identificato con una scienza di governo che potesse fornire lo Stato di un apparato normativo, al fine di legalizzare l'assolutismo in vista della pubblica felicità.<sup>8</sup> Il dottrinarismo politico aveva elaborato numerose riflessioni circa la migliore forma di governo e convalidato la bontà del principio della supremazia del principe, laddove anche la tradizione classica aveva apprezzato la personalità dell'uomo eminente, che garantiva il benessere dei cittadini e l'unità dello Stato<sup>9</sup>. Il governo assoluto era un'entità politica esistente e ben consolidata, le cui caratteristiche potevano essere descritte e regolamentate, e a cui era stato accordato il consenso a causa delle guerre di religione, che avevano portato la mentalità collettiva a percepire un senso di insicurezza e una forte aspirazione alla pace civile.<sup>10</sup>

Il mito del buon sovrano era un'idea complessa, di cui erano propri numerosi elementi, il primo dei quali era il concetto della sacralità della persona del re. Tale rappresentazione aveva origine da una duplice serie di argomenti, consistenti l'una nella derivazione divina dell'autorità

gli ottimi», cfr. V. MALVEZZI, *Il Tarquinio Superbo*, In Bologna, per Giacomo Monti e Carlo Zenero, 1639, 2.

<sup>7</sup> Per citare ancora l'*Evandria*, ecco chiarito l'intento della rappresentazione delle tragedie, pur se sterzato all'educazione dei cittadini e non esclusivamente del sovrano, data la premessa che la monarchia di *Evandria* è di tipo elettivo: «Non vi sono troppo in uso le Comedie, ma vi si recitano bene assai le Tragedie per ispaventare col castigo dato a i Tiranni i Cittadini, acciocché non pensassero mai ad opprimere la libertà della patria», L. ZUCCOLO, *Della Repubblica d'Evandria...*, 216.

<sup>8</sup> R. DE MATTEI, *Il problema della «Ragion di Stato» nell'età della controriforma*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979, p. 293. Nel secolo successivo Muratori avrebbe affermato: «Noi dunque per pubblica felicità altro non intendiamo se non quella pace e tranquillità che un saggio ed amorevol principe, o ministero, si studia di far godere, per quanto può, al popolo suo, con prevenire ed allontanare i disordini temuti e rimediare ai già succeduti; con fare che sieno non solo in salvo, ma in pace, la vita, l'onore, le sostanze di qualsivoglia de' sudditi, mercé di un'esatta giustizia, coll'esigere sì discretamente i tributi che si contenti della lana delle sue pecorelle, senza volerne anche la pelle, e in oltre col procacciare al popolo qualunque comodo, vantaggio e bene che sia in mano sua [...]», L. MURATORI, *Della pubblica felicità oggetto de' buoni principi*, Torino, Loescher, 1971, 6.

<sup>9</sup> R. DE MATTEI, *Il pensiero politico italiano nell'età della Controriforma*, Milano-Napoli, Ricciardi, II, 1984, 16 e sgg.

<sup>10</sup> Cfr. *L'assolutismo laico*, a cura di A. M. Battista, introduzione di L. Pala, traduzione e note di D. Thermes, Milano, Giuffrè, 1990.

regia e l'altra nella funzione sociale che il sovrano svolgeva nel mantenimento della pace.<sup>11</sup> Persisteva la concezione sacra e mediatrice del re inteso come *imago Dei*, e, a questa connessa, il mito della regalità, del carisma che favoriva in modo naturale l'obbedienza spontanea dei sudditi; il concetto di potere del re non avrebbe mai partecipato della più trita «laicità», dato che la sostanza che lo costituiva era collocata nella «regione metafisica della volontà divina».<sup>12</sup> Tale immagine deificata era connessa con la conoscenza che il sovrano aveva degli *arcana imperii*, dei misteri dell'esercizio del potere, una virtù annoverata tra quelle necessarie per ottenere l'obbedienza dei cittadini.<sup>13</sup>

La liceità del governo assoluto era individuata a partire dalla intrinseca legittimità dell'autorità dello Stato. Il tiranno, crudele, prepotente, prevaricante, aveva la costante colpa di non procurare il pubblico bene, laddove il principe virtuoso ne era invece la maggior fonte. Il potere regio aveva nella tirannide il suo perversimento, la corruzione di un qualcosa originariamente buono e positivo che il sovrano aveva deformato e guastato. Per evitare la tirannide, biasimata indistintamente, l'unica modalità idonea era temperare l'assolutismo. Lo scopo poteva essere raggiunto attraverso l'azione educativa, mediante letture e insegnamenti adeguati, oppure persuasiva, grazie all'opera di consiglieri e segretari, o coercitiva, attraverso le leggi. Tutte queste modalità erano state ampiamente dibattute, da diverse prospettive. Platone nelle *Leggi* aveva citato l'esempio di Ciro il Grande, il monarca persiano che dava ascolto a chi gli desse consigli, e che, così facendo, dava l'avallo a una forma monarchica non assoluta<sup>14</sup> e più simile invece a una forma mista, alla quale molti ora inneggiavano, tra cui il Denores;<sup>15</sup> tale nuovo rapporto aveva minato la vecchia concezione assoluta e provvidenziale del sovrano e inaugurato il superamento della rigidità implicita nel concetto di nobiltà di sangue.<sup>16</sup> La formalizzazione del concetto di *sovranità* fu elaborata dal Bodin, il quale compì anche l'indagine dei limiti che a questa potevano essere posti. Bodin aveva teorizzato che il re fosse *legibus solutus*, cioè non soggetto alle norme che egli stesso provvedeva a creare; la salvaguardia del buon governo era affidata solo al rispetto delle leggi naturali e divine, cui il sovrano era tenuto a conformare il proprio comportamento.<sup>17</sup> In effetti, il pensiero politico italiano si era allontanato dai precetti bodiniani proprio in merito al rapporto del principe con le leggi, e i trattatisti si erano adoperati per dimostrare e affermare il principio per il quale il principe non era *legibus solutus* bensì *legibus obligatus* o, meglio, *legibus alligatus*, cioè volontariamente sottomesso alle leggi. Il corpus giuridico, garanzia di giustizia, si ergeva a guardia dell'arbitrio regio.

Nelle fonti storiche il mito di Ciro, re di Persia, si intrecciava con quello di Creso, re di Lidia. Dichiarata guerra ai Persiani dopo aver male interpretato l'oracolo di Apollo - la pizia aveva infatti dichiarato che Creso avrebbe distrutto un grande regno, senza però precisare che si trattava di quello di Lidia, quindi il proprio - il re era stato sconfitto e condannato da Ciro a

<sup>11</sup> È stato osservato a tale proposito che: «Su questa base [cioè l'origine divina della regalità] sia la operatività politica sia la collaborazione con il detentore del potere trovano legittimità e desiderabilità [...] consigliare il re e operare per il bene della comunità non sono due attività diverse ma due espressioni d'una medesima intenzione e azione: l'inserimento dentro il contesto finalistico, soprannaturalmente disposto, nel quale trova senso la comunità umana e la sua organizzazione», M. OLIVIERI, *Imago Dei. Il re giusto nel pensiero politico medievale, IX-XIV sec.*, Perugia, Guerra, 1991, 10.

<sup>12</sup> Ivi, 156.

<sup>13</sup> G. BOTERO, *Della Ragion di Stato*, Venetia, Giolitti, 1589, c. ix.

<sup>14</sup> «[...] e se qualcuno fra loro era assennato e capace di dare consigli, dato che il sovrano non era invidioso ma concedeva libertà di parola e onore a quanti fossero in grado di dare consigli, metteva in comune a vantaggio di tutti la sua capacità di ragionare, e a quel tempo ogni cosa progredì per loro grazie alla libertà, alla concordia, alla condivisione dell'intelligenza»: Platone, *Le Leggi*, libro III, introd. di Franco Ferrari, trad. di Franco Ferrari e Silvia Poli, Milano, Rizzoli, 2005, 295.

<sup>15</sup> G. DENORES, *Breve Institutione dell'Ottima Repubblica*, In Venetia, appresso Paolo Megietti, 1578, 31-32.

<sup>16</sup> R. DE MATTEI, *Assolutismo e antiassolutismo nel pensiero politico dei secoli XVI e XVII*, Roma, Ediz. Ricerche, 1960, 222.

<sup>17</sup> L'essenza di tale patto non consisteva nella legge stessa, intesa quindi come patto tra il re e i sudditi, ma solo in un generico impegno di fedeltà. Cfr. su tale argomento D. QUAGLIONI, *I limiti della sovranità*, Cedam, Padova, 1992.

morire sulla pira. Le due personalità regali erano paradigmatiche: Cresso era ricchissimo e ambizioso, Ciro potente e saggio, clemente con i nemici. Inoltre, nella tradizione biblica Ciro era esempio di tolleranza, poiché aveva concesso agli Ebrei la libertà di culto, nonché la possibilità di riedificare il tempio a Gerusalemme.<sup>18</sup> Solone, saggio e sapiente, aveva avvertito Cresso che la vera felicità non risiedeva nella ricchezza; ora, in punto di morte, il re aveva invocato il nome dell'ateniese, del quale aveva deriso gli insegnamenti. In questo frangente drammatico Ciro aveva sperimentato la catarsi tragica: lo spettacolo della morte di un re, della messa in scena di un evento che avrebbe potuto appartenere al proprio destino, anziché a quello di Cresso, lo aveva fatto riflettere e tornare sulle proprie decisioni. Entrambi i re erano maturati e avevano compiuto i passaggi fondamentali per le loro vite. Cresso aveva capito quanto fossero illusorie le proprie certezze; Ciro aveva potuto sperimentare i vantaggi dell'esercizio della clemenza, graziando Cresso e mettendolo al proprio fianco in qualità di sagace consigliere.<sup>19</sup> Apollo, invocato da Cresso già avvolto dalle fiamme, aveva avuto pietà e aveva spento il fuoco della pira: il re era caro agli dèi, nonostante tutto, e meritava di sopravvivere. Le vite dei due personaggi erano state narrate a più riprese e con abbondanza di particolari, da più autori; le fonti classiche principali erano le *Storie* di Erodoto e la *Cirolopedia* di Senofonte, entrambe concordi nel caratterizzare Ciro come abile conquistatore e buon re clemente. Con tali presupposti le traduzioni e i volgarizzamenti della *Cirolopedia* del Quattrocento avevano iscritto la figura di Ciro, ottimo politico e grande conquistatore, tra quelle più atte all'encomio del principe, nell'accezione del «condottiero letterato».<sup>20</sup> Tuttavia, accanto alla celebrazione delle gesta e della persona di Ciro, la tradizione riportava anche le fasi cruente legate alla morte dell'eroe, narrate da Erodoto. Lo storico riferiva che Ciro aveva trovato la fine dei suoi giorni in battaglia, combattendo contro l'esercito dei Massageti, la cui regina non solo aveva sconfitto i Persiani, ma aveva compiuto l'atto esecrabile di decapitare il cadavere di Ciro e immergerne il capo nel sangue. Il feroce episodio costituiva l'epilogo della *Tomiri* di Angelo Ingegneri, stampata nel 1609, dove la caratterizzazione di Ciro come buon sovrano accresceva l'orrore per la crudeltà della protagonista.

Nel corso del Seicento il numero delle opere che ebbero per oggetto le vicende di Ciro e di Cresso divenne ingente. Le gesta dei due re divennero oggetto delle rappresentazioni in tutti gli ambiti teatrali, e quindi nei collegi religiosi, nelle recite private di nobili, nelle sedi accademiche e nei teatri commerciali frequentati dal grande pubblico; non solo, ma anche la saggistica politico – biografica, allora in voga, talvolta prescelse la figura di Ciro il Grande.<sup>21</sup> Quasi tutti i drammi erano di finale lieto, anche se in alcuni casi l'aggiunta di intrecci romanzeschi sortiva l'effetto di far passare l'encomio del buon sovrano in second'ordine, soprattutto quando vi si inserivano gli stilemi della Commedia dell'Arte o del melodramma; in special modo le intricate trame amorose finivano per stravolgere il senso del mito e reinterpretarlo in una chiave semplificata, dove il finale lieto significava il coronamento degli amori. Tracciato nell'*Etica nicomachea* di Aristotele, il ritratto del magnanimo sovrano era stato sovrapposto a quello di Ciro il Grande da Girolamo Bartolomei Smeducci,<sup>22</sup> di area fiorentina, autore di drammi musicali e

<sup>18</sup> 2 Cronache, 36: 22-23; Esdra, 1: 1-8; Isaia, 44: 28 e 45: 13.

<sup>19</sup> Questa era la novità principale, la più gravida di conseguenze, che soprattutto mostrava come la detronizzazione di un re potesse essere un evento non cruento, e potesse essere vantaggiosa per i sudditi; tutto dipendeva dalla capacità del sovrano di essere *buono*, cioè pacifico e clemente.

<sup>20</sup> Cfr. V. GRITTI, *Ercole d'Este come Ciro: un modello di buon governo*, in *Il Principe e la storia*, a cura di T. Matarrese e C. Montagnani, Atti del convegno di Scandiano, 18-20 settembre 2003, Novara, Interlinea, 2005, 93-115.

<sup>21</sup> Ne era un esempio il *Ciro politico* di Filippo Maria Bonini.

<sup>22</sup> Nato a Firenze nel 1584, Girolamo Bartolomei, o Bartolommei, conseguì la laurea in legge. Non esercitò la professione di avvocato, ma si diede alla letteratura. Fece parte dell'Accademia della Crusca, dell'Accademia Fiorentina e di quella romana degli Umoristi. Le sue *Tragedie* ebbero due edizioni, la prima presso l'editore Cavallo a Roma nel 1632, la seconda, in due volumi, a Firenze presso il Nesti nel 1655. La prima edizione comprendeva solo sette tragedie, mentre la seconda ne includeva dieci, cioè *Eugenia*, *Isabella*, *Polietto*, *Aglæ*, *Giorgio* e *Teodora* nel primo tomo, *Clodoveo trionfante*, *Eustachio*, *Altamene* e *Creso*

tragedie tra cui un *Creso*. L'autore dichiarava di voler esercitare la consueta, utile, azione educatrice, e classificava *accostumata* la sua tragedia proprio in virtù della capacità dell'opera di migliorare i costumi.<sup>23</sup> La struttura si preannunciava di impianto classico sin dal prologo, di cui erano protagoniste Nemese e le tre furie, Tisifone, Megera e Aletto; nella premessa era chiarita la moralità del dramma, in cui Creso sarebbe stato punito perché orgoglioso, ambizioso e pieno d'alterigia. La modulazione in chiave religiosa del carattere di Creso era evidente sin dal principio, a partire dalla presenza, tra i personaggi, del biblico Daniele. L'intreccio prevedeva che Nanide, figlia di Creso, guidata dal sentimento amoroso che le confondeva la mente, promettesse all'amato Creso, sotto mentite spoglie, di aprire le porte della città. Alla resa di Sardi si annetteva la caduta in disgrazia di Nanide che, rivelatasi essere la figlia del re, suscitava in Creso una profonda repulsione. La clemenza di Creso graziava Creso, il re sconfitto, e ciò suscitava nel prigioniero un moto di sincera gratitudine. L'encomio del sovrano clemente ne era il risultato, l'esaltazione di Creso, il buon re per antonomasia. Qualche anno più tardi, intorno al 1665, il soggetto fu ripreso dalla stessa prospettiva da Giovanni Delfino,<sup>24</sup> che propose nel suo *Creso* i due modelli, Creso di saggezza e clemenza, Creso di ambizione, di pietà e di disposizione al sacrificio. La tragedia fu stampata postuma nel secolo successivo, ma le copie manoscritte che circolarono ne garantirono, da subito, una discreta diffusione. Come anche nelle tre precedenti, in quest'ultima tragedia Delfino aveva inserito un consistente bagaglio culturale, che arricchiva il tessuto dialogico del dramma e allo stesso tempo conferiva allo scambio verbale naturalezza e verosimiglianza. Nei dialoghi delle prime scene una digressione filosofica indagava sui rapporti che intercorrevano nella triade fato – divinità – uomo. L'aver fede sembrava essere garanzia di salvezza; tale assunto, pur se condiviso dalla morale cattolica, non era però qui discusso in chiave cristiana: Creso non era un martire, bensì un re che aveva sperimentato la «caduta dal soglio»<sup>25</sup> e proposto come chiave di lettura della propria esistenza la conservazione dell'integrità morale, della virtù, della pietà e soprattutto della regalità. Nel *Creso* delfiniano non si menzionava mai la *Ragion di Stato*, poiché il re avrebbe dovuto fare proprie le esigenze di un regno inteso come l'insieme dei sudditi e tenere presenti, quindi, i bisogni umani di pace e di benessere. Creso, stratega eccellente, dimostrava di aver risolto definitivamente il contrasto tra virtù e fortuna a favore della prima. Il nuovo modello di re era «del bene, e del mal fabbro a se stesso»,<sup>26</sup> perché nella realtà dei fatti «dal vizio nasce | Quella che noi chiamiam Fortuna avversa: | da virtù la felice».<sup>27</sup> Il re doveva essere «vera animata immago | del Regnator

---

nel secondo. I suoi *Polietto* e *Teodora* potrebbero aver ispirato la scelta dei medesimi soggetti a Corneille per il *Polyeucte* e *Théodora*. Il Bartolomei fu autore anche di quattordici *Drammi musicali morali*, pubblicati nel 1656, e di settantaquattro *Dialoghi sacri musicali*, pubblicati nel 1657, entrambi a Firenze. Ancora, rileviamo *La fedeltà d'Alceste*, dramma musicale (Firenze 1661), la *Didascalìa, cioè dottrina comica* (Firenze, 1658; seconda ed., ibid., 1661), un trattato sulla commedia corredato da sei canovacci, e *L'America*, poema eroico dedicato a Luigi XIV pubblicato a Roma nel 1640. Infine ricordiamo le sue poesie riunite nella raccolta *Ghirlanda di fiori*, che il Quadrio riferisce essere stata pubblicata a Firenze nel 1628 (F. S. QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, In Milano, Francesco Agnelli, II.1, 303), forse una prima edizione della raccolta attualmente esistente, stampata nel 1630, a Firenze, presso il Nesti. Morì nel 1662. Parte delle notizie qui riportate sono tratte da F. ANGELINI, *Bartolommei Smeducci, Girolamo*, in *DBI*, vol. VI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1964, 789-790.

<sup>23</sup> G. BARTOLOMEI SMEDUCCI, *Al saggio, e benigno lettore*, in *Tragedie*, Roma, Cavalli, 1632, pagine non numerate.

<sup>24</sup> Patriarca d'Aquileia e cardinale, Giovanni Delfino (1617-1699), nobile veneziano, fu autore di tragedie, poesie, dialoghi in prosa e in versi; il suo *Creso* fu preceduto da una favola pastorale rielaborata in tragedia, il *Medoro*, e due tragedie di fine luttuoso, la *Lucrezia* e la *Cleopatra*.

<sup>25</sup> La possibilità che un re fosse detronizzato era una temibile evenienza, che sottintendeva sempre spargimenti di sangue; già nella precedente *Cleopatra* ne erano state rappresentate le conseguenze, e la catastrofe non aveva risparmiato la protagonista: «Soffersi, e con fortezza | La caduta dal soglio [...]», G. DELFINO, *Le tragedie di Giovanni Delfino*, In Padova, presso Giuseppe Comino, 1733, 9.

<sup>26</sup> Ivi, 347.

<sup>27</sup> Ivi, 348.

Celeste»:<sup>28</sup> mandato da Dio sulla terra a propria immagine, dispensatore di grazie e di felicità, egli era portato a combattere più che con i nemici, con le proprie manchevolezze: superbia, alterigia, lusso. Tutta la bontà del re risiedeva nel benessere che egli era in grado di assicurare ai sudditi, e il proposito poetico delfiniano di rappresentare costumi *buoni*, quindi emblematici, esemplificativi, contenenti l'*idea* di quel che si voleva rappresentare, aveva fatto sì che Ciro fosse caratterizzato a partire da una descrizione di se stesso monologante, che affermava la risoluzione del «saggio re» a comminare le pene servendosi del consiglio altrui. D'altro canto, l'ideale non era un re dio-in-terra, bensì un re profondamente umano com'era Creso, che come un martire civile si immolava per il bene comune e provava rimorso per aver causato una guerra, «empia», «mostro», di cui prendeva su di sé intera la responsabilità. Dal punto di vista retorico quest'ultima tragedia recava alcune importanti novità strutturali, che Delfino descriveva nel suo *Dialogo sopra le Tragedie*. Nella trama storica erano state inserite le vicende amorose di due coppie, Ciro ed Eleuteria da una parte, Caira ed Anamasi dall'altra; si configurava quindi una struttura *implessa*, arricchita dall'espedito dell'agnizione, «uno dei principali ornamenti, e delle più apprezzabili bellezze della Tragedia».<sup>29</sup>

Lo spoglio dei cataloghi librari rivela che già nella seconda metà del Seicento e ancor più durante il Settecento la fortuna dei due protagonisti fu notevole, e che i drammi incentrati sulla figura di Ciro furono più numerosi di quelli intitolati a Creso. Le tragedie di Bartolomei e di Delfino furono tra i pochi drammi dedicati ai due re che non prevedessero un accompagnamento musicale. Una tragedia ancora conforme alle strutture classiche era il *Ciro monarca di Persia*, pubblicata nel 1628 a Venezia, composta dall'abate Angelo Gabriele<sup>30</sup> (n. 1579) e dedicata al doge Giovanni Cornaro. Qui il re persiano era avviluppato nelle fila di una trama amorosa che ne stravolgeva i tratti e sanciva un finale luttuoso. Ciro si era innamorato della guerriera Orminda che non lo corrispondeva e quando lui si era dichiarato, lei lo aveva respinto. Ne era stata conseguenza che Ciro si mutasse in tiranno e compisse azioni esecrabili. In realtà, tale esito della vicenda era frutto dell'immaginazione del Gabriele, che aveva inteso rappresentare la triste peripezia del protagonista. Ciro era un re magnanimo, che aveva dato ascolto al consiglio dei suoi fedeli segretari; poi, travolto dalla passione era precipitato nella rovina e, dopo morto, era stato decapitato. Forse furono ragioni puramente teoriche che dettarono all'autore tale esito luttuoso, deviante dalle fonti storiche ma rispondente alle forme della parabola tragica, dove il protagonista toccava l'apice della gloria e l'abisso della disgrazia in un giro di sole. Il finale proposto dal Gabriele restò un esempio isolato; fino alla metà del secolo successivo tutti i drammi che trattarono le vicende di Ciro si allinearono al modello più conforme all'elogio della monarchia assoluta; di conseguenza, si arricchirono di intrecci amorosi d'invenzione e conquistarono, senza eccezione, il finale lieto. Infatti, le opere che seguirono, anche quando furono definite dai rispettivi autori «tragedie», sempre abbinarono all'intento encomiastico lo svolgimento di vicende amorose legate ai protagonisti, e furono musicate; alcuni lavori, come si è detto, utilizzarono i due miti solo come contenitori di intrecci romanzeschi, finendo per ignorare, in taluni casi, la funzione encomiastica e spostando l'interesse su argomenti lontani da quelli dei miti di partenza; in tale metamorfosi la struttura teatrale si condensava dai cinque atti della tragedia ai tre del dramma musicale, mentre la versificazione preferiva fare uso di misure più brevi dell'endecasillabo, al quale affiancava quinari e settenari.

Il nuovo corso divenne la norma nella seconda metà del Seicento; nel 1652 fu pubblicata a Parma per i tipi di Mario Vigna la tragedia musicale *Il Ciro*,<sup>31</sup> recitata in occasione della sontuosa serie di festeggiamenti connessi alla visita degli arciduchi del Tirolo Ferdinando e Francesco Sigismondo alla loro sorella Isabella Chiara, duchessa di Mantova. Nell'opera erano presenti i tratti distintivi di più generi: strutturata in cinque atti, aveva finale lieto; molte le parti cantate, a cui si aggiungevano i vivaci intermezzi, popolati da caratteri mitologici e

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> G. DELFINO, *Dialogo sopra le Tragedie*, in *Le tragedie...*, XXII.

<sup>30</sup> A. GABRIELE, *Ciro monarca di Persia*, In Venetia, per gli heredi di Pietro Farri, 1628, p. n. n.

<sup>31</sup> VITTORIO AMEDEO BARONIS, *Il Ciro*, In Parma, Per Mario Vigna, 1652.

personificazioni. Lo sfarzo della rappresentazione era testimoniato dall'abbondanza di macchine teatrali che facevano parte dello spettacolo; un esteso prologo popolato di angeli preannunciava la fortuna di Gerusalemme, prossima alla liberazione. Assente il carattere di Creso, la tragedia aveva come argomento l'ascesa al trono di Ciro. La trama si articolava in più vicende narrative che vedevano coinvolti diversi personaggi. Particolare risalto era dato alla rilevanza del re persiano nelle vicende del popolo ebraico, e quindi alle caratteristiche dell'eroe biblico più che a quelle del re magnanimo. Il fine encomiastico aveva informato, in maniera del tutto analoga, il *Creso* del poeta cesareo Niccolò Minato,<sup>32</sup> che fu rappresentato nel gennaio del 1678 in occasione del compleanno di Eleonora d'Austria, moglie dell'imperatore Leopoldo. Il dramma aveva perso ogni connotazione tragica. La contaminazione con il genere pastorale e la presenza di musiche e balli ne facevano un'opera le cui esigenze spettacolari e celebrative, qui predominanti, ritraevano la vicenda mitica di Creso da una prospettiva che risolveva in una parabola felicitante la peripezia del protagonista. I valori che questa rappresentazione metteva quindi in risalto erano la lode alla fedeltà al sovrano e la capacità del re di essere clemente oltre ogni aspettativa; i dialoghi erano funzionali al canto e quindi brevi e rimati.

Una ulteriore metamorfosi aveva luogo quando le rappresentazioni erano allestite in occasione del Carnevale, per via del fatto che le particolari esigenze spettacolari suggerivano la contaminazione con la Commedia dell'Arte, che introduceva nel tessuto scenico oltre alle citate trame romanzesche i personaggi buffi, gli inserti dialettali, la recitazione in prosa. Tra i lavori di questo tipo si può citare il *Ciro* di Giulio Cesare Sorrentino,<sup>33</sup> dramma che si autodefiniva «musicale», composto nel 1654; presenti gli amori di diverse coppie, complicati da travestimenti e fraintendimenti, il dialogo era vivacizzato dalla coloritura del dialetto.<sup>34</sup> I drammi di questo tipo continuavano a utilizzare il frasario della tragedia classica, per simulare la permanenza di un inesistente soggetto politico, del quale però restituivano, ormai, solo una lontana immagine parodica.

Le confluenze del mito di Ciro il Grande con gli episodi biblici riguardanti il popolo ebraico fecero sì che il tema avesse fortuna anche nell'opera sacra. Fu concepito e recitato nel Seminario Romano lo *Scenario del Ciro, tragedia italiana*, del 1654;<sup>35</sup> stampato di nuovo a Roma nel 1659, lo schema descriveva la trama e l'allestimento dello spettacolo nella sua interezza. Molti gli elementi romanzeschi, che si affiancavano alle vicende trasmesse da Erodoto, da un lato, e dalla Bibbia, dall'altro.

Per tornare ai teatri laici, fu recitato nel teatro del palazzo ducale di Modena nel 1665 il *Ciro in Lidia* di Giovanbattista Boccabadati, dramma musicale, in cui il tratto caratterizzante della clemenza del protagonista permetteva nel finale di celebrare triplici amori, doppie nozze e felicitare tutti i presenti, sia i personaggi classici che i buffi (escluso il paggio Ergasto, che rimarcava «eccetto me»<sup>36</sup>). Ancora un dramma musicale era il *Ciro trionfante*, di Tommaso Tomolini, del 1685. Da notare come fossero divenuti costanti i modi e gli elementi importati nel fatto storico dalla drammaturgia precedente: anche nella prova del Tomolini era presente la doppia coppia di amanti, il travestimento della protagonista femminile, e solo un modesto accenno alla clemenza di Ciro, il quale ormai era più dedito alla guerra amorosa che non a quella sui campi di battaglia.

---

<sup>32</sup> NICOLÒ MINATO, *Creso, drama per musica*, In Vienna d'Austria, Per Gio. Cristoforo Cosmerovio, 1678.

<sup>33</sup> Giulio Cesare Sorrentino, *Il Ciro, drama per musica*, In Venetia, appresso Gio. Pietro Pinelli, 1654.

<sup>34</sup> Un espediente comico di matrice linguistica era la balbuzie, qui utilizzato per caratterizzare il linguaggio del gobbo Delfido, che suscitava fraintendimenti e ilarità; anche nel *Ciro in Lidia* del Boccabadati, del 1665, i dialoghi del servo Caparone erano vivacizzati attraverso tale particolarità.

<sup>35</sup> *Scenario del Ciro, Tragedia Italiana da recitarsi nel palazzo del Sig. Duca di Sora nell'Isola*, In Roma, per gl'Eredi del Corbelletti, 1659.

<sup>36</sup> G. B. BOCCABADATI, *Il Ciro in Lidia*, per Bartolomeo Soliani, in Modona, 1665, atto III, sc. XVIII, 123.



Stesse caratteristiche esibiva il *Creso* di Giulio Cesare Corradi,<sup>37</sup> stampato a Venezia nel 1681; qui delle caratteristiche del mito di Creso non rimaneva che la ricchezza proverbiale del protagonista; il fulcro risiedeva nel consueto intreccio amoroso, che si dipanava nei versi rimati dei tre atti. Nella dedica al *Benigno lettore* si precisava che l'opera era nata in poco tempo, musicata «nel maggior torbido dell'agitata mente» del maestro Legrenzi.<sup>38</sup> Creso, innamorato di Emirena, ripudiava la moglie Doriclea. Emirena non era sincera, fingeva di amare Creso ma in realtà era invaghita di Gelso; travestimenti e colpi di scena recavano al finale lieto. A distanza di anni la trama fu ripresa nei suoi connotati principali dalla *Doriclea ripudiata da Creso* di Giovanni Battista Corte,<sup>39</sup> pubblicata a Venezia nel 1729. Anche stavolta poco o nulla di eroico rimaneva al personaggio di Creso, mentre le vere protagoniste erano Doriclea ed Emirena, le interpreti femminili; di conseguenza, il fine encomiastico passava in second'ordine nell'una e nell'altra opera.

Nel passaggio al secolo seguente la fortuna del mito raggiunse l'apice e si mantenne tale durante i primi decenni del Settecento; la lode del dispotismo illuminato e la celebrazione del buon sovrano tornarono in primo piano, insieme ai consueti intrecci amorosi d'invenzione. Una campionatura dei testi settecenteschi, senza alcuna pretesa di esaustività, può dare un'idea della consistenza dei drammi teatrali che furono scritti su Creso e su Creso negli anni successivi ai limiti temporali posti al presente lavoro.

Nel 1705 fu pubblicato a Venezia il *Creso tolto alle fiamme*, un dramma per musica scritto da Aurelio Aureli,<sup>40</sup> in versi. L'autore realizzava una esemplare commistione tra encomio e trama amorosa, equilibrando con destrezza le due componenti. Qui Creso era prigioniero di Ciro, e di nuovo le protagoniste risultavano perlopiù essere le due donne, Climenide, moglie di Creso, e Rosena, promessa di Ciro. Del 1706 era il *Ciro*, in prosa, di Giuseppe Fivizzani,<sup>41</sup> lucchese. Nella trama dell'opera, che recava i tratti distintivi dei drammi sacri, erano implicati il re Astiage, il fido Arpago, il padre putativo Mitridate, Creso, e vari servitori, ai quali erano affidate parti comiche; vittima di un agguato ordito da Astiage, Ciro dava prova di saggezza e di clemenza perdonando il colpevole. Del 1709 era il *Ciro* del poeta cesareo Pietro Pariati;<sup>42</sup> il dramma fu recitato e stampato a Venezia, musicato da Tommaso Albinoni, e poi rappresentato di nuovo a Vienna nel 1715, con l'accompagnamento musicale di Francesco Conti. Qui il travestimento era dello stesso Ciro, che si fingeva Artamene presso la corte del nonno, il re Astiage. L'intreccio amoroso era comunque preponderante e coinvolgeva le due consuete coppie di amanti.

Rimase manoscritto il *Ciro* di Simone Maria Poggi (1685-1749),<sup>43</sup> gesuita bolognese. Nell'antefatto era riportata l'infanzia di Ciro; si narrava di come Astiage avesse mandato a morte il nipote appena nato, e di come il piccolo fosse stato salvato da Mitridate, complice Arpago. Divenuto adulto Ciro era riconosciuto dal nonno, e con l'aiuto di Arpago detronizzava l'*Avo inumano*. L'autore precisava con orgoglio che l'argomento era *Istorico*, e che tutti i personaggi erano di sesso maschile. Con il suo *Discorso premesso al primo tomo del suo Teatro*, l'autore innestava la propria teoria poetica nella sfera della pratica della recitazione, e affiancava così all'attività di letterato quella di organizzatore dello spettacolo vero e proprio, secondo le consuetudini in uso nei teatri di collegio.

Un dramma intitolato a *Ciro*, scritto dal cardinale Pietro Ottoboni,<sup>44</sup> fu rappresentato a Roma nel 1712 nel teatro alla Cancelleria, musicato da Alessandro Scarlatti. L'elemento romanzesco era ben rappresentato, senza però che ciò sottraesse spessore al carattere di Ciro e del «tiranno», suo nonno Astiage. Assente la vena comica, il dramma dell'Ottoboni presentava

<sup>37</sup> G. C. CORRADI, *Il Creso*, in Venetia, per Francesco Nicolini, 1681.

<sup>38</sup> Ivi, 8.

<sup>39</sup> G. B. CORTE, *Doriclea ripudiata da Creso*, In Venezia, Appresso Alvise Valvasense, 1729.

<sup>40</sup> A. AURELI, *Creso tolto alle fiamme*, In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1705.

<sup>41</sup> G. FIVIZZANI, *Il Ciro, opera sacra*, In Lucca, per i Maresc., 1706.

<sup>42</sup> P. PARIATI, *Ciro, drama per musica*, In Venezia, Appresso Marino Rossetti in Merceria, all'Insegna della Pace, 1709.

<sup>43</sup> Biblioteca Nazionale Centrale, Roma, ms. 10 del fondo Gesuitico.

<sup>44</sup> Cfr. S. FRANCHI, *Drammaturgia romana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, 88.

qualche contaminazione con i temi della pastorale, mentre permanevano tangibili tracce del nobile elemento «politico».

Il *Creso, Re di Lidia*, di Stefano Serangeli,<sup>45</sup> pubblicato nel 1715, pur se in prosa e denominato *opera scenica*, dichiarava di voler usufruire del soggetto storico per fare omaggio al principe Giovanni Battista Borghese. Figuravano tra i personaggi due caratteri dialettali, Taccolino bergamasco e Marcusso napoletano, inseriti con il fine esornativo di «concorrere al genio de' tempi correnti». Negli intermezzi comparivano le macchine sceniche e le «trasformazioni», mentre nella trama si intrecciavano le vicende di più coppie di amanti, Dorinice e Idaspe da una parte, Palmidea e Elidauro dall'altra. Nel tessuto dei dialoghi erano sparse molte favole di Esopo, a commento di quanto avveniva sul palco; nel finale avevano luogo le paci e i matrimoni. I riferimenti politici sparsi qua e là testimoniavano come questo tratto, peculiare al modello nobile della tragedia, continuasse ad esercitare fascino e ad attirare l'attenzione degli autori, che però lo trapiantavano in una struttura scenica che ne metteva in risalto l'estraneità. Nel 1718 Matteo Noris<sup>46</sup> compose un *Ciro*, che fu rappresentato a Firenze in occasione del Carnevale. Qui il monarca persiano era alle prese con la regina Tomiri, assetata di vendetta per l'uccisione del figlio ma nello stesso tempo innamorata di *Ciro*, che per salvarsi fingeva di essere Gerardo re dei Feaci. Un improbabile finale lieto coronava questo dramma musicale, incentrato sugli amori dei protagonisti.

Il sopracitato Pariati<sup>47</sup> scrisse anche un *Creso*, pubblicato nel 1723, strettamente imparentato con quello sopra descritto del Serangeli: tra i personaggi figurava una coppia di amanti contrastati, Tersippo e Arsinoe, mentre ai dialoghi erano inframmezzate, anche stavolta, le note favole di Esopo e le sagge massime di Solone. Nel 1727 il Collegio de' Nobili di Modena partecipò alla stesura e alla messa in scena del *Ciro, Azione Accademica*, dedicata al duca Rinaldo I; l'encomio di *Ciro* era qui protagonista, e nessuno spazio era concesso a intrecci amorosi.<sup>48</sup> Con analoghi scopi laudativi, nei primi anni del soggiorno austriaco, Pietro Metastasio si era misurato con le vicende del re persiano, e il suo *Ciro riconosciuto* si concludeva con un finale lieto e assolutamente felicitante; il dramma fu recitato nel 1736, in occasione della nascita della figlia di Carlo VI, Elisabetta. Qualche anno dopo fu dato alle stampe il *Ciro in Babilonia* del gesuita Carlo Sanseverino,<sup>49</sup> nel 1743. Questa tragedia era suddivisa in cinque atti, e ne erano protagonisti *Ciro*, Baldassarre re di Babilonia e il profeta Daniele; la peripezia di *Ciro* si concludeva con la felice notizia che suo figlio Cambise non era stato ucciso dai nemici e con la caduta del tiranno Baldassarre. Ancora un *Creso* comparve qualche anno dopo, dell'arcade Gioacchino Pizzi; la *princeps* era un'edizione romana del 1757, realizzata in occasione della messa in scena presso il teatro Argentina, cui fece seguito nel 1765 un'edizione bilingue, in spagnolo con testo italiano a fronte, e un'edizione torinese, realizzata nel 1768 in occasione della rappresentazione dell'opera presso il teatro Regio, alla presenza della corte sabauda. Qui la peripezia coinvolgeva la coppia *Creso* – Ariene, padre e figlia, quest'ultima creduta colpevole di tradimento. Il contenuto mitico continuava a rarefarsi, e sempre più il ruolo di protagonista si spostava sul personaggio femminile. Assente l'invocazione in limine mortis a Solone, lo scioglimento del nodo era qui affidato unicamente al coraggio e all'intraprendenza della fanciulla che, davanti alla condanna a morte del padre, sceglieva di immolarsi con lui, provocando in *Ciro* un moto di generosità che aveva esito nella pacificazione universale. Il *Ciro re di Persia*, del 1765, del monaco olivetano Francesco Ringhieri, tornava a trattare le vicende cruente della morte e decapitazione del re: ne era protagonista non l'encomio del buon sovrano, bensì la furia della regina Tomiri, che consumava la propria vendetta.<sup>50</sup> Si segnala ancora un *Creso*, che fu dedicato all'arciduca

<sup>45</sup> *Il Creso, Re di Lidia, ovvero Che niuno, finché viva, nel Mondo può riputarsi beato*, Opera scenica di Stefano Serangeli di Montefortino, In Roma, presso Antonio De Rossi, 1715.

<sup>46</sup> M. NORIS, *Il Ciro, drama per musica*, In Firenze, Da Anton Maria Albizzini, 1718.

<sup>47</sup> P. PARIATI, *Creso, tragicommedia per musica*, Vienna d'Austria, Appresso Gio. Pietro Van Ghelen, 1723.

<sup>48</sup> Collegio de' Nobili di Modena, *Ciro*, In Modena, Per Antonio Capponi, 1727.

<sup>49</sup> C. SANSEVERINO, *Ciro in Babilonia*, In Bologna, per il Saffi, 1743.

<sup>50</sup> F. RINGHIERI, *Ciro Re di Persia*, in *Tragedie*, In Padova, Nella Stamperia Conzatti, 1765. Il Ringhieri fu definito «più eretico d'ogni altro frate tragediante in quel secolo», a motivo del fatto che il monaco

Leopoldo I dal bolognese Flaminio Scarselli;<sup>51</sup> questo dramma, definito *tragedia*, fu stampato a Bologna presso Lelio dalla Volpe nel 1774.

In conclusione, seppure nel corso degli anni numerose variabili erano intervenute a declinare il tema cambiandone i connotati, e seppure l'incontro con i vari generi ne aveva potuto intaccare, in alcuni casi, il senso, l'interesse per le vicende dei due re era rimasto vivo per quasi due secoli e aveva investito autori di epoche, ambiti culturali e strati sociali molto diversi. Il dato in comune era un'esigenza, che rimase vitale e invariata nel tempo: proporre un modello di buon governo agli istituti monarchici.

---

rivendicava una certa libertà rispetto alle norme. Ciò potrebbe spiegare anche la prospettiva insolita da cui aveva ritratto il suo *Ciro*, cfr. E. BERTANA, *La Tragedia*, 268-269. F. RINGHIERI, *Ciro Re di Persia*, in *Tragedie*, In Padova, Nella Stamperia Conzatti, 1765.

<sup>51</sup> F. SCARSELLI, *Creso*, In Bologna, presso Lelio Dalla Volpe, 1774.