

ANNA LANGIANO

Dal romanzo alla scena: G. F. Busenello e l'Accademia degli Incogniti

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ANNA LANGIANO

Dal romanzo alla scena: G. F. Busenello e l'Accademia degli Incogniti

Nella prima metà del Seicento a Venezia si compie una vera e propria rivoluzione dell'opera in musica, che da spettacolo di corte diviene intrattenimento di massa, non più quindi idealizzazione della vita dei principi ma problematica rappresentazione di tematiche contemporanee. La maggior parte dei librettisti provengono dall'ambiente dell'Accademia degli Incogniti, sensibilissimo sismografo della temperie culturale del primo Seicento veneziano, attiva soprattutto nell'ambito del romanzo barocco. L'intervento ripercorre – a partire dalle opere di Giovan Francesco Busenello – le tangenze tra scrittura librettistica e romanzi coevi, mostrando la pervasività e vitalità del pensiero accademico, che si confronta e anzi contribuisce a formare un genere nuovo, fortemente compromesso con tematiche politiche da un lato e ragioni di mercato dall'altro. Dall'elitarietà dei dibattiti accademici all'immensa popolarità dell'opera cantata, palcoscenico e stampa, musica e scrittura si incrociano ed influenzano; l'opera mette in scena problematiche già discusse in seno all'Accademia – come il poliprospektivismo morale e l'ambiguità destabilizzante della figura femminile – mentre i romanzi Incogniti integrano nella loro scrittura immagini e situazioni ormai visivamente note al pubblico grazie al teatro. Il recupero del patrimonio antico – il romanzo ellenistico in un caso, la mitologia classica e la storia romana nell'altro – viene così inserito in un circuito di scambi e manipolazioni culturali fortemente legati alla contemporaneità; obiettivo del mondo culturale veneziano non è la fedele riproposizione della cultura antica, ma la creazione di un immaginario moderno, che rifletta la nuova sensibilità barocca e il forte sentimento di rottura del 'moderno' rispetto ad ogni passato.

Nella prima metà del Seicento i teatri veneziani sono protagonisti di uno snodo fondamentale nella storia dell'opera in musica: il passaggio dallo spettacolo di corte all'opera impresariale. Il dramma per musica da evento non replicabile perché celebrativo di un preciso avvenimento nella vita del principe diventa uno spettacolo basato su una «regolare, sistematica e copiosa serialità produttiva»¹ e soggetto ai mutevoli umori del pubblico pagante.²

Negli stessi anni è attiva nella Serenissima l'Accademia degli Incogniti, fondata da Giovan Francesco Loredan. L'Accademia, profondamente radicata nella realtà veneziana e contemporaneamente affacciata su un panorama europeo, si pose all'avanguardia dei generi più innovativi dell'epoca: il romanzo barocco³ e l'opera in musica.⁴ Il

¹ P. FABBRI, *Diffusione dell'opera*, in A. Basso (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, I: *Il teatro musicale dalle origini al Primo Settecento*, Torino, UTET, 1995, 123.

² Cfr. E. RONSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1990: «*Ermiona* introduced two important new elements that became crucial to venetian opera. A distinct from a typical court opera, it was not commissioned to celebrate a special occasion; and the audience was a relatively mixed one – *nobiltà veneta*, *cavalieri della terraferma*, and *scolari dello studio*». La novità del sistema organizzativo dell'opera in musica a Venezia è efficacemente sintetizzata da Paolo Fabbri a p. 133 «il vero principio legittimatore di tanta novità è in fondo anche il suo giudice ultimo, cioè l'insieme degli spettatori che affollano – o disertano – il teatro: assioma già introdotto da Guarini a difesa della moderna tragicommedia ma che, in un sistema di teatro pubblico a pagamento e di vera e propria 'industria del divertimento collettivo che è il carnevale veneziano' acquistava una pregnanza ed un'incisività sconosciute a quelle dispute di gusto tutte interne alla 'disinteressata' cultura di corte» (P. FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1990).

³ Cfr. M. FANTUZZI, *Meccanismi narrativi nel romanzo barocco*, Padova, Antenore, 1975, A.N. MANCINI, *Romanzi e romanzieri del Seicento*, Napoli, Società editrice napoletana, 1981, G. GETTO, *Il romanzo veneto nell'età barocca*, Firenze, Sansoni, 1962; ID., *Il romanzo italiano del tardo Seicento*, Firenze, La Nuova Italia, 2000.

⁴ Si legga in proposito Lorenzo BIANCONI, *Storia della musica. Il Seicento*, Torino, EDT, 1987, 189: «i librettisti più brillanti degli anni '40 [...] sono membri o frequentatori dell'Accademia degli Incogniti, un club di intellettuali libertini che dissimulano sotto l'elogio dell'impostura un acre scetticismo filosofico, insofferente di qualsiasi autorità precostituita (sia essa politica, religiosa, morale, razionale; letterariamente essi si professano seguaci del Marino). Sembra anzi di capire che siano proprio gli Incogniti a cogliere meglio di tutti, in

coinvolgimento degli Incogniti nello sviluppo del teatro per musica a Venezia fu articolato e agì su più livelli; fecero parte dell'Accademia quasi tutti i principali librettisti dell'epoca: Giulio Strozzi, Gio. Batista Fusconi, Maiolino Bisaccioni, Scipione Errico, Girolamo Brusoni, Michelangelo Torciglioni, Giacomo Badoaro, ma anche intellettuali variamente attivi all'interno del mondo teatrale⁵ come Francesco Pona, Bernardo Morando e Leone Allacci, primo bibliografo del teatro musicale. Attraverso la creazione pratica di testi per melodramma e la difesa teorica del proprio lavoro contenuti nelle prefazioni dei libretti, gli accademici fecero entrare a pieno titolo il dramma per musica nel dibattito sul rapporto tra antichi e moderni, pronunciandosi collettivamente per una cultura che fosse innanzitutto promotrice del 'gusto del tempo'.

The professional theater men, like Ferrari and Manelli, brought opera to Venice; the academics, the writers whose views on the nature of tragedy and its relation to their own theatrical efforts we have been considering, helped to provide it with intellectual and historical substance. [...] Their theoretical defenses lent a patina of legitimacy to the bastard genre.⁶

Il meccanismo messo in atto dagli intellettuali Incogniti nella diffusione e sponsorizzazione delle opere per musica si rivela nel loro duplice ruolo di librettisti d'opera e di recensori dei melodrammi altrui; Maiolino Bisaccioni, autore dell'*Ercole in Lidia*, descrive entusiasticamente nel *Cannocchiale della Finta Pazza* lo spettacolo d'inaugurazione del teatro Novissimo, su libretto di Giulio Strozzi (1641) e la *Venere gelosa* di Niccolò Bartolini ne *Gli apparati scenici per lo teatro nouissimo di Venetia. Nell'anno 1644 d'inuentione e cura di Iacomo Torelli da Fano* (1644); Giulio del Colle è autore dell'*in-folio* contenente una dettagliata descrizione del *Bellerofonte*, allestito ancora al teatro Novissimo su libretto dell'accademico Vincenzo Nolfi. La consapevole strategia propagandistica⁷ implicita in queste pubblicazioni (concepite per rendere duraturo il ricordo di eventi altrimenti effimeri e per attirare l'attenzione di illustri mecenati, cui venivano immancabilmente dedicate) mostra una gestione collettiva della labirintica realtà teatrale veneziana.

Ancora più pregnante fu l'apporto economico e organizzativo al progetto del teatro Novissimo:⁸

The fame and reputation of the group lent enormous prestige to the undertaking. Most important, the Academy possessed a built-line mechanism for publicity, a pool of writers with well-lubricated pens who could supply a full range of verbal resources,, everything from libretto

Venezia, la portata intellettuale di quella nuova, attualissima, irregolare forma di intrattenimento che è il dramma per musica».

⁵ Cfr. L. BIANCONI-T. WALKER, *Dalla «Finta pazza» alla «Veremonda»: storie di Febiarmomci*, in «Rivista italiana di musicologia», x (1975). Per le descrizioni da parte di membri dell'Accademia degli spettacoli teatrali del Novissimo si rimanda alla documentata tesi di dottorato di Stefania ZANON *Lo spettacolo di Giacomo Torelli al teatro Novissimo* (discussa nel 2010 nell'Università di Padova, relatrice prof.ssa Elena Randi).

⁶ ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century...*, 65.

⁷ Cfr. Ivi, 72.

⁸ Per le vicende del Novissimo si rimanda a F. Mancini, M. T. Muraro e E. Povoledo (a cura di), *I Teatri del Veneto*, Venezia, Regione del Veneto: Giunta regionale, 1995, vol. I, tomo I; e ancora a RONSAND, *Opera in Seventeenth-Century...*, 89: «individual members of the academy like Pio Enea, Strozzi, Badoaro, and Busenello had participated in opera from the outset and were active in various theaters, but it was only at the *Novissimo* that the Incogniti acted as a group».

text to advertising copy. The internally generated publicity surrounding the inaugural production at the Novissimo, *La finta pazzo*, was sufficient to assure opera an indelible spot on the cultural map of Europe.⁹

L'organizzazione capillare dell'Accademia e la sua forza coesiva, dovuta a un comune *background* culturale e all'infaticabile opera di cooptazione da parte del fondatore Giovan Francesco Loredan, garantiva così un continuo scambio di idee e tematiche tra generi letterari diversi e addirittura fra tradizioni artistiche parallele, che finiscono così per mostrare inedite confluenze,¹⁰ grazie a una sinergia delle forze intellettuali che non si limitano a conservare una propria – per quanto illustre – tradizione letteraria ma entrano attivamente nei processi di produzione della cultura.

Le accademie non subiscono cultura dall'esterno, ma la producono e la gestiscono. [...] L'accademia non è una fuga, e i 'malfermi ancoraggi sociali' si traducono anche nella presa, da parte degli intellettuali, di qualche responsabilità proprio nella gestione autonoma di un tessuto culturale, certo non popolare.¹¹

L'Accademia degli Incogniti si fa a tutti gli effetti promotrice di un consapevole progetto culturale: non si limita infatti a recepire e diffondere le sollecitazioni tematiche del barocco, ma progetta e attua le modalità della loro diffusione, modalità che sarebbero impensabili al di fuori dei meccanismi di collaborazione e pervasività dell'Accademia. La sostanziale coincidenza nel mondo veneziano della classe che detiene il potere politico – ciò che permette una più libera e sicura circolazione delle idee, e fornisce una base ideologica di riconoscimento civile condiviso – con quella economicamente produttiva, coinvolta nell'allestimento e messa in scena degli spettacoli,¹² permette agli intellettuali di essere e

⁹ Ivi, 90.

¹⁰ Ne è un esempio proprio la produzione teatrale del Busenello, per la quale, secondo Jean François Lattarico, «si ha l'impressione che questa apparente prolissità sia come il frutto di una sorta di deflagrazione narrativa, uno sforzo di rappresentare scenicamente un discorso già di per sé narrativo. Insomma, il confronto tra i due generi letterari non cessa mai, anche se – come abbiamo già sottolineato – lo scopo di Busenello non è tanto di opporre il teatro – sia pur quello musicale – al romanzo, quanto di arrivare appunto col dramma per musica a fondere degli esiti generici plurimi, dalla narrativa in prosa coeva a quella di ascendenza epica e alla poesia lirica-petrarcheggianti» (J. F. LATTARICO, *Busenello drammaturgo. Primi appunti per una edizione critica dei melodrammi*, in «Chroniques italiennes», XI (2006), 77/78, 2/3). Per quanto riguarda il rapporto tra teoria del melodramma nella Venezia del Seicento e sua applicazione nella scrittura librettistica coeva i termini della questione sono stati ben evidenziati da Nicola MICHELASSI (*Michelangelo Torcigliani e l'Incognito autore delle nozze di Enea con Lavinia*, in «Studi secenteschi», XLVIII 2007) che ha rilevato «il complesso intreccio che lega tra loro i paratesti di carattere teorico che accompagnano i libretti veneziani degli anni quaranta del seicento, soprattutto quelli nati nell'ambiente dell'accademia del Loredano. In essi probabilmente più di quanto appaia a prima vista, si nascondono con elegante dissimulazione (propria del carattere dell'accademia) polemiche e prese di posizione teoriche che, messe in relazione tra loro, possono far apparire in una luce diversa, più legata allo sviluppo del dibattito poetico-letterario, la cospicua produzione librettistica praticata da questi accademici». (p. 386)

¹¹ P. GETREVI, *Dal picaro al gentiluomo. Scrittura e immaginario nel Seicento narrativo*, Milano, 1986, 142.

¹² «È significativo che, giunta a Venezia – ossia in uno Stato repubblicano dove non v'è corte del monarca e il potere è ramificato in una amministrazione statale che si identifica nel ceto aristocratico –, l'opera di corte si coniuga con un sistema organizzativo 'basso' come quello dei comici di professione e ne assume tutta la precarietà finanziaria ma anche la mercantile agilità, evidente soprattutto nella concorrenza tra teatri diversi». BIANCONI, *Storia della musica...*, 184-185.

sentirsi ancora parte attiva nel mondo, sebbene in un mondo sempre più piccolo; nella fattispecie, un mondo limitato al mito di Venezia,¹³ alla cui celebrazione convergono concordi tutte le arti coinvolte nello spettacolo in musica.

Nella trattazione delle comuni tematiche desunte dall'immaginario barocco il gran numero degli accademici e la diversa impostazione nelle scelte letterarie portano necessariamente a soluzioni e tonalità diverse. È ugualmente possibile rintracciare – almeno nei membri più attivi e coinvolti nell'opera collettiva dell'Accademia – una diffusa sensibilità tipicamente incognita nella declinazione di alcune tematiche: l'istintiva preferenza accordata alla varietà della casistica, alla molteplicità delle prospettive, a un pragmatismo morale¹⁴ che tradisce la consapevolezza dell'inconoscibilità del mondo e delle ragioni umane.

Ne sono un evidente esempio i libretti di Gian Francesco Busenello:¹⁵ nelle opere musicate dall'avvocato veneziano, infatti, si rileva una pressoché programmatica rinuncia

¹³ Emblematico in questo senso l'insistente omaggio nei libretti dei primi drammi per musica veneziani ai temi della mitologia troiana, tradizionalmente collegati a quelli della nascita mitica di Venezia. Cfr. ancora BIANCONI, *Storia della musica...*, 188: «Il quale 'uso veneziano' in questi primi anni, ha, come altrove, un carattere tra il 'principesco' e l' 'accademico', ancora lontano dalle convenzioni dell'opera 'mercenaria' la quale quantomeno implica, per poter essere agita ovunque, la rinuncia ad ogni allusione direttamente riferita a una città, a una specifica tradizione locale, e perciò comprensibile ad un pubblico solo. In particolare è noto il tema 'troiano' che, fin dal giudizio di Paride inserito con apparente arbitrarietà nelle Nozze di Teti (III, 7-9), celebra in molti drammi per musica veneziani la discendenza ideale della repubblica veneta da quella romana e quindi da Troia». Nella già ricordata tesi su Torelli, Stefania Zanon sottolinea come la scenografia concorresse con la musica e le parole del testo all'elogio della Serenissima. L'opposizione tra teatro 'civile' veneziano e teatro 'rappresentativo' delle corti è talmente forte da porre le altre città italiane che in quegli anni sviluppano una propria cultura teatrale di fronte a una scelta. Cfr. BIANCONI-WALKER, *Dalla «Finta pazza»...*, 434: «Se a Venezia il teatro in musica è un vanto cittadino e statale per la sua esistenza secolare e organizzazione 'civile' [...] nelle corti l'opera 'di stato' viene adibita alla celebrazione delle feste principesche, e grava pesantemente su un'organizzazione autonoma, rinnovata di volta in volta ad hoc, con un carattere di eccezionalità fastosa proporzionale all'intenzione propagandistica, non certamente alla popolarità di tali spettacoli. Mentre Genova e Milano si annettono presto al modello veneziano (correggendolo senza alterarlo), al quale anche Bologna finisce per accostarsi, Modena e Parma-Piacenza si tengono saldamente ferme all'altro polo della classificazione dell'Ottonelli, l'opera principesca, o il torneo».

¹⁴ Cfr. in proposito A. BENISCELLI: «L'approccio relativistico alla vita è costante, nell'atteggiamento anticonformista. Se si va avanti nel tempo e si scelgono alcune testimonianze degli Incogniti, si avverte però una diversa posizione. Gli anni che corrispondono al passaggio dalla prima alla seconda generazione veneziana, quelli che separano gli scritti di Sarpi dall'attività di Loredano, Michiel, Lampugnani, segnano la differenza tra l'intellettuale in cerca di un equilibrio ancorché precario, fattuale, che per la novità della sua ricerca aveva preso giustamente la via verso l'Europa moderna, e altri intellettuali che nell'ambito dell'accademia si dilettono a registrare il proprio essere indifesi in mano alla natura che circonda l'uomo. Rispetto alla sottile investigazione dei *Pensieri sarpiani*, gli Incogniti arretrano. Ma le loro pagine non sono neutre» (*Introduzione*, in A. Beniscelli [a cura di], *Libertini italiani. Letteratura e idee tra XVII e XVIII secolo*, Milano, BUR, 2011, XXI). Comune al nucleo più attivo dell'Accademia è il magistero cremoniniano a Padova. Secondo Bianconi, Cesare Cremonini «recuperando le ragioni immanenti della natura contro l'opinione diffusa della presenza di forze estrinseche e arrivando alla negazione di Dio e dell'immortalità dell'anima senza ricorrere alla suppellettile astrologica e occultistica che aveva caratterizzato precedentemente il movimento eterodosso, apre la via al più 'piatto e sfrontato immoralismo teorico e pratico' che sarà proprio del gruppo degli Incogniti» (BIANCONI, *Storia della musica...*, 53, n. 9). Cfr. in proposito G. SPINI, *Ricerca dei libertini: la teoria dell'impostura delle religioni nel Seicento italiano*, Roma, Universale di Roma, 1950 e E. MUIR, *Guerre culturali: libertinismo e religione alla fine del Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

¹⁵ Per le informazioni biografiche su Gian Francesco Busenello rimando a A. LIVINGSTON, *La vita veneziana*

al giudizio e a una definizione psicologica delle azioni dei personaggi. L'ambiguità interpretativa raggiunge i massimi vertici nell'*Incoronazione di Poppea*, come ben esprime Roberto Gigliucci:

Le interpretazioni più recenti dell'*Incoronazione* che vogliono dirimere il nodo interpretativo optando per una esegesi univoca non mi paiono soddisfacenti, Sia che si voglia intendere il senso dell'opera come trionfo dell'amore virtuoso, e non di quello disonesto, sia che si voglia enfatizzare il messaggio di tipo rigorosamente neostoico-martiriale, sia che si voglia dare patenti di colpevolezza assoluta e di assoluta innocenza ai singoli personaggi, sia ancora che si voglia sottolineare lo scetticismo radicale dell'autore, in tutti i casi insomma la lettura risulta incompleta, pur con la ricchezza di documentazioni offerte. *L'Incoronazione* è un luogo barocco per eccellenza dell'indecidibilità del tragicomico, proprio perché la Storia è ininterpretabile [...].¹⁶

L'assenza di qualunque sistema di valori di riferimento è senz'altro siglata dalla perdita di ogni gerarchia. Paradigmatico in questo senso è il trionfo di Poppea, in quanto donna. La donna che giunge a ottenere potere sull'uomo è simbolo del caos, elemento destabilizzante per eccellenza.¹⁷ L'accademico Federico Malipiero scrive:

Havea Poppea con assoluto imperio preso dominio sopra la volontà di Nerone, perché amore che scaccia con la sua sfacciataggine la riputazione nelle donne, si rende ancora nel cuore dell'amante un'incanto senza stregaria, che induce, e isforza l'huomo ad allontanarsi dalla ragione per aderire al senso.¹⁸

Quale miglior emblema di un mondo alla rovescia che il trionfo di una donna, di una figura cioè per antonomasia descritta come irrazionale, incapace di ordinare i propri istinti e anzi pronta a suscitare sregolatezza nell'uomo?¹⁹

nelle opere di G. F. Busenello, Venezia 1913 e a F. DEGRADA, *Gian Francesco Busenello e il libretto dell'Incoronazione di Poppea*, in ID., *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, Fiesole, Discanto edizioni, 1979, 3-26.

¹⁶ R. GIGLIUCCI, *Prime inquisizioni su tragicomico e melodramma nel Seicento*, in S. Bellavia (a cura di), *Teatro e letteratura. Percorsi europei tra '600 e '900*, 11-45: 32-33.

¹⁷ Per la tematica dell'eros cfr. A. BENISCELLI, *Introduzione a «Narrazione e messinscena dell'eros»*, in *Libertini italiani...*, 307-313. Lattarico fornisce numerosi esempi della trattazione del personaggio di Poppea all'interno delle opere di altri membri dell'Accademia: cfr. LATTARICO, *Busenello drammaturgo...*, 19-20. Di grande interesse le considerazioni su Pallavicino proposte da L. GERI, *I personaggi femminili nei romanzi biblici di Ferrante Pallavicino*, in corso di stampa negli atti del *Colloque international et interdisciplinaire «Entre violence et séduction: Judith et autres héroïnes bibliques dans l'Europe des xive-xviiiè siècles»*, Parigi, 8-10 dicembre 2008.

¹⁸ F. MALIPIERO, *L'imperatrice ambiziosa*, Venezia, Surian, 1642, 158-159.

¹⁹ Da questa concezione le tematiche misogine tipiche di tanta letteratura incognita. Celebre è la polemica tra il fondatore Loredan e suor Arcangela Tarabotti, dovuta alla diffusione di un libello uscito 1595 a Francoforte come dissertazione latina sull'impossibilità che le donne abbiano un'anima (*Disputatio nova contra mulieres qua probatu eas nomine non esse*). La vicenda è ricostruita nei dettagli da SPINI (*Ricerca de libertini...*): uno degli Incogniti sotto il nome falso di ORAZIO PLATA, romano, lo traduce in italiano e stampa sotto la falsa data di Lione, 1647 (*Che le donne non siano della specie degli huomini, discorso piacevole, tradotto da Horatio Plata romano*); il libretto, venduto anche in casa del Loredan, venne confutato ne *La donna indifesa* dal teologo ligure Filippo Maria BONINI, consultore del S. Ufficio e poi al servizio del card. Antonio Barberini (significativamente, Bonini era in rapporto col Loredan, cui inviava copia della sua operetta *Ciro politico*) e appunto da Arcangela TARABOTTI, *Che le donne siano della specie degli uomini*, Noremborga, Io. Cherchenbergen, 1651. Cfr. inoltre W. HELLER, «*O delle donne miserabil sesso*»: Tarabotti, *Ottavia and «L'Incoronazione di Poppea»*, in «Il saggiautore musicale», VII (2000) e

Nella sua *Galeria delle donne celebri*, l'Incognito Francesco Pona così ritrae Semiramide:

dominando ella con assoluto freno le voglie tutte di Nino operò ch'egli passasse ai suoi himenei; e fatta regina degli Assiri avverò quel detto, che il Magistrato mostra l'huomo, conciosiache innovando le leggi e reggendo a suo talento le provincie; *per le quali comandò che fossero le mogliere superiori ai mariti*: col scemar a Nino potenza e credito, si venne in tal guisa presso i popoli in istima d'esperienza e di valore avazando, che fù riputata la più celebre donna dell'Universo. Ella aveva così pronto il Giudizio: così tenace la Memoria: così profondo lo Intelletto che a un tempo discorreva, discerneva e deliberava e con tanta acutezza sempre, tanta prudenza, ch'erano i suoi consigli meravigliosi, e le sue opere incorreggibili nel governo politico. Il giorno, nel Parlamento, nelle Udienze, nella Cavallerizza, nella lotta, nella Scherma, nella lettura de' gli Storici: e bisognando nel campo tutta coperta d'acciaio tra le ferite. Le Notti, nel seno del marito non solo, ma di molti e molti gagliardi adulteri, fra lascivi trattenimenti, fra giochi osceni, fra impudicizie senza freno e senza essemplio²⁰

Semiramide, donna, prende il posto del marito Nino e lo supera in tutte le abilità maschili; rovesciando il rapporto tra i sessi, rovescia l'ordine stesso del mondo e della natura:

[...] a tale eccesso pervenne, che innamoratasi del figliuol Nino, non si vergognò provocarlo, a quello che il pensiero ha in orrore di esprimere e lo stile di scriver²¹

Ogni gerarchia naturale, uomo-donna, marito-moglie, figlio-madre è da Semiramide capovolta e vanificata.

Quello che più interessa nel caso dell'*Incoronazione* è che Busenello non indica nel trionfo di Poppea un esatto capovolgimento dell'ordine morale, piuttosto la presa di coscienza dell'inconsistenza di tale ordine rispetto alla casualità della sorte. Poppea non persegue infatti i suoi intenti di dominio manipolando attivamente gli eventi:²² saranno le due divinità di Amore e della Fortuna a renderla imperatrice, e la scelta di tali divinità è per antonomasia arbitraria.²³

il saggio di Lynn WESTWATER, *Literary Culture and Woman Writers in Seventeenth-century Venice*, presentato al convegno *Donne a Venezia. Spazi di libertà e forme di potere* (sec. XVI-XVIII), Venezia, 8-10 maggio 2008.

²⁰ F. PONA, *La galeria delle donne celebri*, Venezia 1663, 65.

²¹ Ivi, 69-70.

²² Anzi in ogni suo detto Poppea si mostra totalmente passiva e abbandonata all'intervento favorevole di Amore: «No, non temo, no, di noia alcuna,/ *per me* guerreggia Amor, e la Fortuna» (atto I, scena IV); «Se mi conduci, Amor,/ a regia maestà,/ al tuo tempio il mio cor,/ voto si apprenderà/ spirami tutto in sen/ fonte d'ogni mio ben,/ al trono innalza me,/ Amor, ogni mia speme io pongo in te» (atto I, scena X); «Amor, ricorro a te,/ guida mia speme in porto,/ fammi sposa al mio re» (atto II, scena dodicesima). Si ricordi che il felice scioglimento della vicenda è dovuto non alle macchinazioni di Poppea ma ad un errore strategico – dunque umano – di una donna, Ottavia, e ad una decisione imponderabile del dio Amore. Ottavia ordina infatti di uccidere la rivale, assassinio sventato da Amore e che dà a Nerone un motivo per ripudiare legittimamente la moglie. Nel momento in cui si decide la sua sorte, in cui cioè Ottone inviato da Ottavia tenta di ucciderla ma viene fermato da Amore, Poppea sta dormendo, non ha quindi nessuna forma di controllo sugli eventi ma ne è puro oggetto.

²³ All'inizio dell'opera, la contesa oppositiva tra la Virtù e la Fortuna viene risolta dall'intervento di Amore, che si presenta come il vero dominatore di entrambe. Ma di fatto nell'opera (e nelle stesse parole di Poppea) Amore e Fortuna agiscono in stretta contiguità, entrambi nel segno del caso.

Ad una gerarchia di valori non se ne sostituisce insomma un'altra, magari antinomica ad essa: che l'essere umano si comporti nobilmente o bassamente è di fatto ininfluenza, ciò che conta è il benvolere imperscrutabile e arbitrario della sorte. I personaggi di Busenello sono del tutto incapaci di affermarsi sulle vicende, anzi sono essi stessi definiti a partire dagli eventi; né è mai possibile, se non una collocazione oggettiva in un'episteme di riferimento, una interpretazione da parte del personaggio stesso di ciò che avviene. La sfiducia verso la conoscibilità del reale giunge a logorare la percezione che il personaggio ha di sé: i protagonisti sembrano vivere in un continuo stato di parossismo, sempre al confine tra sogno, pazzia ed esaltazione.

Così Vaffrino nella *Statira*:

Pazientar m'è bisogno,
la mia coperta è diventata un velo,
e la mia sfera è divenuta un cielo;
o ch'io deliro, o sogno,
gli stupori confondo, e le parole,
s'è la mia stella trasformata in sole.²⁴

La metamorfosi del reale rende ogni tentativo di conoscenza instabile, la stessa nomenclatura dell'esistente avviene non per definizione ma per contiguità. La convertibilità tra sogno e reale diventa l'elemento fondante del rapporto tra il personaggio e il mondo: nell'*Incoronazione di Poppea*, Ottone immagina l'amata attendendola sotto il suo balcone; ma l'avvento dei servi di Nerone, vero amante della donna, gli fa comprendere l'inconsistenza dei suoi desideri.

Sogni, portate a volo,
fate sentire in dolce fantasia
questi sospir alla diletta mia.
Ma che veggio, infelice?
Non già fantasmi o pur notturne larve,
son questi i servi di Nerone; ah! dunque
agl'insensati venti
io diffondo i lamenti.²⁵

In pochi versi si passa dall'evocazione interiorizzata di Poppea alla presenza fisica dei servi di Nerone, inizialmente interpretati da Ottone alla stregua di fantasmi, come se il più immediato rapporto col mondo fosse l'allucinazione e non la realtà.

Similmente, nella *Dianea* del Loredan il Duca di Filena scambia nottetempo la principessa di Negroponte, da lui pianta per morta, per un fantasma:

Allontanatosi una sera dagli alloggiamenti, mentre considerava certa spiaggia, sentì chiamarsi da una voce da lui molto ben conosciuta. Si rivoltò con furia, credendola un fantasma [...] 'Siete voi, disse il conte, la Principessa mia Signora, oppure *qualche spirito aereo, che voglia inganarmi sotto sembianze mentite?*'²⁶

²⁴ Atto II scena undicesima.

²⁵ Atto I, scena prima. Qui e altrove corsivi miei.

²⁶ G.F. LOREDAN, *La Dianea*, Venezia, Tramontin, 1692, 167. Ancora nella *Dianea*, Aristamo non tenta nemmeno più di distinguere il reale dall'allucinatorio e attacca un nemico prima di poter rendersi conto se

Ancora una volta ci troviamo di fronte a una tematica centrale dell'immaginario barocco, ma accolta in maniera depotenziata e persino corrosa, perché ridotta da strumento tragico di analisi della realtà a mero repertorio immaginativo.

Per comprendere, pur nella similarità dei termini, la differenza d'impostazione tra le due interpretazioni basti pensare al più esemplare dei testi barocchi, *La vita è sogno*: in quel caso, proprio la dicotomia tra sogno e realtà permette di giungere a una seppur spiazzante e paradossale verità. La convinzione che il principe Sigismondo ha dell'insostanzialità di quello che avviene lo porta ad agire nel modo che gli guadagnerà – realmente – il regno.

Sigismondo: Destino, andiamo a regnare:
e non svegliarmi, se dormo;
e s'è realtà, tienimi sveglio.
Ma, sia realtà o sogno,
bene operare mi preme
Nel vero, se sarà vero;
se no, per avere amici
quando dovessi svegliarmi.²⁷

Agendo come in un sogno, il principe impara a vivere.

Nulla di tutto ciò può avvenire nella produzione incognita, il sogno non fa balenare alcuna verità: sogno e reale non sono i due poli comunicanti e oppositivi entro i quali si muove la vita umana, ma due puri nomi, interscambiabili.

Di immediata evidenza in questo senso è una novella di Ferrante Pallavicino, accolta nella silloge incognita *Cento novelle amorose*,²⁸ in cui la protagonista Euridea sogna di essere assassinata dal proprio amante, Niarpe; in preda al terrore la donna urla, e al suo grido Niarpe accorre armato per difenderla. In quell'istante Euridea si sveglia, e vede riproporsi nella realtà l'esatta immagine del sogno.

Mentre insieme dormivano una notte tra le altre, occupati gli sensi nelle dolcezze d'un sonno, tanto più profondo, quanto che la soddisfazione de' desideri apriva il campo al riposo nel seno d'una soavissima quiete: da humori melanconici raggirati gli fantasmi d'Euridea, le ravvilupparono la mente nella confusione d'un sogno.

Questi rappresentava l'orrore d'un tradimento, col far apparire alcuno, *ch'impugnato il ferro disegnavo d'ucciderla*. Si conturbarono tutte le specie nella rivoluzione dell'animo, il quale porgeva credito a questa ombra di terrore, onde fu sollecitata la lingua a chiedere soccorso con le grida. [...] Dallo strepito risvegliato d'improvviso l'amante, senza che la vigilanza potesse lasciarlo discernere compitamente l'origine di questi lamenti, ubbidì tantosto all'affetto, ch'era l'anima d'ogni suo moto. Come però in vigor di quello, havea riconosciuto anche dormendo il parlare dell'amata, così nel primo impeto sollecitato solamente in di lei difesa, afferrò il pugnale, che per ogni occorrenza usava mai sempre tenere a canto nel letto.

reale o immaginario: «Entrato nel Cortile, vide quel medesimo Cavaliere, ch'egli avea lasciato *per morto* riposarsi sopra d'una pietra. Non credeva più d'ingannarsi dell'infedeltà di colei, che introduceva altri in quelle stanze, nelle quali solo si persuadeva d'esser ammesso. Havendolo però lasciato in terra esanimato e vedendolo al presente in ottimo stato di salute *s'immaginava che fossero inganni del sogno o delusioni degl'incanti*. Volle disingannarsi, assalendo col ferro colui, che a guisa d'Anteo risorgeva più vigoroso dalle sue cadute» (Ivi, 116).

²⁷ P. Calderón de la Barca, *La vita è sogno*, III, iv.

²⁸ La XXV della prima parte della raccolta.

Dal terrore nel tempo stesso destatasi la donna, mentre su le prime distinguere non poteva se l'accidente fosse verità o sogno rivolse gli occhi al suo caro. Al vederlo però in vigore d'una piccola lampada, ch'ardeva nella stanza *col ferro snudato nelle mani tener quasi sospeso il colpo contro di lei*, soggiacque all'inganno del sogno, creduto una visione più tosto, che uno spavento d'imaginata apparenza.²⁹

Proprio il sogno diventa la causa della misinterpretazione della realtà da parte i personaggi.

La divina veridicità del sogno è oggetto nella *Didone* di una dissacrante disanima da parte di Anna:

Anna: Manda i sogni bugiardi
a involversi nei fumi,
sprezza i vani fantasmi,
scaccia l'ombre insolenti,
pur troppo il giorno somministra affanni,
senza che ancor la notte accresca danni.
Indiscreta natura
tutto il dì ci tormenta,
e non assolve il sonno
da chimere scortesi.
Dormono le palpebre illanguidite,
e pazza fantasia con noi fa lite.
Umanità infelice
desta sempre combatti
con altri, o con te stessa
o col caso, o col cielo,
e quando avvien, che il sonno i sensi ingombre
sei destinata a contrastar coll'ombre.
[..]

Didone: Inteso ho molte volte in gravi accenti
da più saggi, e prudenti,
che il sogno mattutino
gran vaticinio sia,
e quasi sotto la cortina, o il velo
misteri, e profezie ci mostri il cielo.

Anna: Se il cielo è tutto luce, e tutto raggi,
come vuoi tu, ch'ei mandi
per messaggere sue le lame, e l'ombre?

L'immaginare umano
ha formate a sé stesso
le frenesie del prestar fede a' sogni.

Pensa cara Didone,
non conosciam noi stesse,
quando abbiam gl'occhi aperti,
e indovine saremo coi lumi chiusi³⁰

²⁹ *Cento novelle amorose de i Signori accademici incogniti*, Venezia, Guerigli, 1651, 176-177.

³⁰ *L'incoronazione di Poppea*, atto II, scena terza.

In assenza di un ordine divino, il sogno e la follia diventano ambigui domini dell'umana conoscenza di sé, e come tali possono irrazionalmente ingannare o conservare barlumi di verità. Quello che conta non è il capovolgimento dei termini classici del rapporto, bensì la consapevolezza che il sogno può esser vero, come può esser falso.

A trionfare son quindi non le ragioni del sogno, ma – ancora una volta – una pragmatica rassegnazione alla casualità del reale:

Poppea: Speranza, tu mi vai
 il genio lusingando,
 e mi circondi intanto
 di regio sì, ma immaginario manto.
 [...]

 Se a tue promesse io credo
 già in capo ho le corone,
 e già divo Nerone
 consorte bramattissimo possiedo,
 ma se ricerco il vero
 regina io son col semplice pensiero.³¹

L'abissale consapevolezza della nudità creaturale dell'uomo di fronte al cosmo viene per un attimo paventata, ma subito pragmaticamente contraddetta dal procedere degli eventi: Poppea diverrà realmente regina e a far pendere la bilancia tra il successo dell'illusione umana e il suo svelamento da parte della ragione sarà solo il teatrale turbinio del caso:

Vaffrino: Or non più somiglianze:
 caviamo di lambicco gli intelletti,
 in sceglier forme, ed abbellir concetti:
 nella commedia del commercio umano
 già fui l'innamorato, or fo il ruffiano.³²

Viene così siglata la rinuncia dell'intellettuale a contendere al caso una seppur illusoria forma di controllo sulla vita umana; rinuncia che è alla base del tragico *divertissement* della letteratura secondo gli Incogniti.

In un mondo destrutturato ai personaggi non resta che la conflagrazione mimetica della parola, oggetto nei libretti di Busenello di un'attenzione sistematica:

[..] sembra che l'impossibilità di chiare soluzioni ideologiche svicoli negli impicci lessicali. Apollo e Amore finiscono così con gli insulti. Soldato in fasce, campion lattante, gran cavalier che pargoleggia in culla, nume pigmeo dell'ozio: questo è Amore.³³

Tutti i personaggi di Busenello parlano o meglio straparlano, si perdono in parodiche sequele di incontinenze fatiche:

La dimensione dialettica che sostiene la trama è realizzata attraverso la modulata variazione dei registri stilistici, che vanno dal linguaggio eroico dei personaggi regali, a quello 'comico' del

³¹ Ivi, Atto I, scena quarta.

³² *Statira*, Atto I, scena nona.

³³ P. GETREVI, *Labbra barocche. Il libretto d'opera da Busenello a Goldoni*, Verona, Essedue edizioni, 1987, 58.

mondo dei servi, dalla lingua iperbolica della Corte a quella ‘trasumanata’ degli amanti in delirio, dal lessico corposo al particolare impiego della metafora di ‘decezione’ in funzione comica, all’immaginifico e intellettualistico perpetuarsi del concettismo nelle metafore che accompagnano l’espressione dei temi di moda e di attualità: l’amore, la corruzione, la ragion di Stato, la fragilità umana, il destino, il costume ecc.³⁴

Anzi i personaggi esistono *soltanto* finché parlano. Così Dafne ormai prossima a mutarsi in alloro si congeda da Apollo:

Amico Apollo, a Dio
 Quest’arbore non può più lungamente
 Organizar parole:
 Della sua Dafne non si scordi il Sole³⁵

L’unica forma di appropriazione del mondo ormai concessa all’uomo è nella nomenclatura infinita dell’esistente, come Busenello dimostra aprendo il libretto d’opera «nei confronti degli apporti linguistici più vari. È soprattutto il mondo dei linguaggi tecnici e scientifici ad offrire un repertorio lessicale ed immaginario di grande novità sulla scena musicale: quello medico, geometrico, matematico ed astronomico, cancelleresco, politico e giuridico».³⁶

L’insistenza di Busenello sulle tematiche della parola è tanto più interessante se pensiamo che l’indiscussa protagonista dell’opera del Seicento non è la musica né la parola, bensì la scenografia.³⁷ Gli stessi accademici che commentano l’allestimento delle opere insistono sulla meraviglia suscitata dall’uso di macchinari potenti e raffinatissimi, in grado di giungere a effetti di simulazione perfetta.³⁸ Così Maiolino Bisaccioni descrive l’allestimento della *Finta Pazza*:

³⁴ B. BRIZI, *Teoria e prassi melodrammatica di Gian Francesco Busenello e «L’Incoronazione di Poppea»*, in M.T. Muraro (a cura di), *Venezia e il melodramma nel Seicento*, Firenze, Olschki, 1976.

³⁵ *Gli amori di Apollo e Dafne*, atto III, scena 6.

³⁶ FABBRI, *Il secolo...*, 126.

³⁷ «Ma non facciamoci nessuna illusione: quei compositori che spargono tante luce sulla nostra civiltà barocca non contarono che fino a un certo punto per il pubblico che li ascoltò per primo guardando ‘al resto’; a quel resto appunto che formava lo spettacolo. E ciò spiega perché, per esempio, giunto a Parigi da Venezia dopo Giacomo Torelli, signori di spettacoli favolosi, il povero e grande Cavalli con tutta la sua gloria vi passasse quasi inosservato». G. DAMERINI, *Il trapianto dello Spettacolo teatrale veneziano del Seicento nella civiltà barocca europea*, in V. Branca (a cura di), *Barocco europeo e barocco veneziano*, Firenze, Sansoni, 1962, 224. Sebbene l’esperimento del Novissimo fu di breve durata e si fosse concluso con la bancarotta dell’impresario direttamente coinvolto, le innovazioni di Torelli negli spettacoli che vi furono allestiti divennero il termine di paragone per qualunque successiva esperienza teatrale a Venezia, condizionando in modo durevole lo sviluppo degli spettacoli teatrali a Venezia e di qui nel mondo: «Dopo il successo della *Finta pazza* né i Grimani al SS. Giovanni e Paolo né i Tron al San Cassian potevano più trascurare l’aspetto spettacolare e visivo delle loro stagioni, nemmeno a favore della musica di Monteverdi o di Cavalli. E sull’esempio di Venezia si aggiornavano anche, competitivamente i teatri che si andavano via via aprendo, fuori delle lagune, nei maggiori centri cittadini di terraferma. Facendosi interprete di un’iniziativa privata e nobiliare Torelli aveva rinnovato profondamente i modi e l’essere del teatro pubblico». Mancini, Muraro e Povoledo (a cura di), *I Teatri del Veneto...*, 339.

³⁸ «Mirabile era l’artificio di questa mutazione, poiché un solo giovinetto di quindici anni le dava il moto lasciando un contrappeso rattenuto da un picciol ferro: questo peso faceva aggirare un rochello sotto il palco, per lo quale, secondo il bisogno, andavano or innanzi or indietro li teatri tutti, che erano sedici, otto per parte, accomodati nello spazio di trentacinque piedi di suolo, per lo che, girando tutte le parti ad un solo e

Indi, sormontando di nuovo, si nascose nell'aria, il che diede non minor meraviglia dell'altre cose vedute, poiché la disusata maniera del moto strano e del suo giro non lasciava che l'uomo considerasse qual ne fosse l'artificio, tanto più meraviglioso quanto che non era possibile di conoscere da che pendesse la macchina e d'onde prendesse il moto, il quale nel venire fece un cammino e nel partire un altro differentissimo e non mai più simile ad alcuno de' veduti in altro teatro.³⁹

Un interessante esempio dell'attrazione degli scrittori barocchi per i macchinari si trova nella *Galeria delle donne celebri* del Pona, nel quale la vicenda di Leda e del cigno è curiosamente riletta in termini tecnologici: il cigno non è infatti altro che una macchina al cui interno i due amanti si rifugiano.

Sopra lo sprone della nave era un Cigno, di meravigliosa grandezza e bellezza; e di tal maniera artificioso, che sopravanzava la Natura. Questo, per certe canne da fiato, ingegnosamente adattate dentro il suo petto; battendo l'ali, allungando il collo & aprendo il gozzo, formava a talento del Signore così dolce e soave canto che si arrestavano non solo i Delfini, ma pressoché l'onde irate, e i Venti stessi.⁴⁰

All'interno della pagina romanzesca, la letteratura può persino rovesciare l'omaggio alle macchine: se la perfezione delle macchine di scena si misura sull'impossibilità di capire il loro meccanismo, la bravura del narratore si mostra nello svelamento e descrizione serrata di tale meccanismo. Laddove nel teatro a trionfare è il puro inganno visivo, nei romanzi la parola può decompone la struttura per creare un 'inganno nell'inganno', uno svelamento della finzione che è però arte esso stesso.

Romanzo barocco e teatro convergono nella descrizione di un mondo in continua metamorfosi, in velocissima scomposizione spaziale; l'inarrestabile vagare dei protagonisti dei romanzi barocchi in tutti gli angoli del mondo conosciuto non è altro che un moto proteiforme, abbandonato al mutamento, lo stesso moto che si ritrova nell'istantaneo cambio di scena progettato per il Novissimo – e subito diventato normativo – da Jacopo Torelli

Torelli utilizza i topoi usuali ma li forza prospetticamente fino a raggiungere e oltrepassare il limite illusionistico della fuga all'infinito, in una visione fascinosa che non ha corrispondenza possibile nel reale quotidiano. E ogni luogo si sdoppia e si moltiplica: il Mare equivale al Porto, la Selva può essere selvaggia o deliziosa, l'Inferno ardente si tramuta in un antro remoto, il Palazzo ha giardini, e Deliziose, Appartamenti interni, Logge e Atri aperti.⁴¹

Se nei romanzi barocchi l'intuizione della frantumazione irreparabile dell'esistente si traduce in una parola ansiosa, irrefrenabile, che cerca quasi di far da contrappeso allo

velocissimo moto, rendeva grande la meraviglia come di arte non mai più usata in simile occorrenza di Scene, et i Teatri doveranno la gratitudine all'Inventore, che le ha rese degne di stupore e dilettevoli ad un tratto; et in vero che fuori di questo ingegnoso artificio l'intelletto non s'adequa alla credenza che tanti telari possano tutti in un punto, in un baleno, anzi in un atomo accomodarsi a suoi luoghi per variare una Scena» (BISACCIONI, *Il cannocchiale della «Finta Pazza»...*, in Ivi, 351-352).

³⁹ Ivi, 352.

⁴⁰ F. PONA, *La galeria delle donne celebri*, Venezia, 1663, 6.

⁴¹ Mancini, Muraro e Povoledo (a cura di), *I Teatri...*, 338.

strappo ontologico della realtà, quella dei libretti è una parola in perdita, asserragliata tra la misura breve del verso e la concorrenza della musica e della scenografia.

Ogni elemento, pianta edificio, nuvola o mostruosità, ripetuto simmetricamente nella profondità del palcoscenico, perde le sue dimensioni originali per assumere quelle di una quinta alta e stretta, iterata in una sequenza interminabile. L'impianto della prospettiva resta come nel Cinquecento ad asse centrale con fuoco unico e gli elementi spartiti su telari laterali simmetrici, ma la simmetria diventa iteazione, l'iterazione si fa ossessiva, cattura l'occhio e l'immaginazione dello spettatore nella dimensione immaginaria dell'illusione.⁴²

Difficilmente la parola cantata – vincolata a uno sviluppo temporale sillabico e ritmico, e al contempo privata dei meccanismi di saturazione propri del romanzo – poteva competere con la scenotecnica teatrale in termini di visività, movimento e meraviglia.

mentre il cantante nel suo costume tutto sete e piumaggi, porta l'azione in primo piano, sotto l'arcoscenico, luogo acustico per eccellenza, e di continuo la rallenta o l'interrompe, teso com'è nell'impegno virtuosistico del canto, la scena sembra condurre in proprio il rapporto dinamico tra musica e visione sovrappaccando l'immagine viva del cantare con l'immagine dipinta che continua a cambiare.⁴³

Mostrandoci i suoi personaggi nell'atto di disgregare ossessivamente le stesse parole che pronunciano, Busenello denuncia l'afasia della lingua di fronte alla meraviglia visiva, che è la stessa della conoscenza umana di fronte al manifestarsi dell'esistente. I suoi libretti mostrano così di essere non una pleonastica parafrasi di quanto avveniva davanti agli occhi degli spettatori, ma il luogo dove una parola metaletteraria mette a sua volta in scena la consapevolezza della propria fragilità, della sostanziale incapacità di avere una presa sul mondo.

⁴² E. POVOLEDO, *Spazio scenico prospettiva e azione drammatica nel teatro barocco italiano*, in A. Schnapper (a cura di), *La scenografia barocca*, Bologna, C.L.U.E.B., 1982, 11.

⁴³ *Ivi*, 13.