

Associazione degli Italianisti
XIV CONGRESSO NAZIONALE
Genova, 15-18 settembre 2010

LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

ROTTI CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

Il martirio di Sant'Agata di Jacopo Cicognini

Valeria Merola

Opera del notaio Jacopo Cicognini (1577-1633),¹ *Il martirio di Sant'Agata* (1621) non appartiene alla tradizione del teatro religioso di stampo gesuitico, ma rientra piuttosto nell'attività molteplice di un drammaturgo dedito ai generi più disparati: dalla commedia (*L'Amor filiale*)² al melodramma (*Adone*, 1620, musicato da Jacopo Peri),³ passando per la sacra rappresentazione (*S. Maria Maddalena*, 1621) e la favola piscatoria (*Andromeda*, 1611). Per quanto risponda agli schemi del dramma religioso, di cui riprende la struttura e l'intreccio, la *pièce* sembra risentire maggiormente delle altre tendenze dell'autore, in particolare della commedia ridicolosa, del melodramma e della rappresentazione cortigiana.⁴ Sebbene presente fin nel titolo, ad un'attenta lettura del testo, l'interesse agiografico risulta quasi accessorio rispetto al gusto del drammaturgo per la complicazione della trama e per gli espedienti comici di un teatro pensato in una prospettiva di corte e quindi soprattutto «per dilettere all'universale», come egli stesso dichiara nella dedicatoria

¹ Jacopo Cicognini nasce a Castrocaro nel 1577, figlio illegittimo del notaio Bartolomeo. Dopo aver passato gli anni della giovinezza a Firenze, si reca a Pisa a studiare legge. Completati gli studi, è a Roma al seguito del cardinale Sauli, per poi passare al servizio del cardinale Borghese e quindi del duca Orsini di Bracciano. Nel 1605 a Firenze sposa Isabella di Domenico Berti e inizia a svolgere il suo ruolo di notaio. In Toscana frequenta la corte di Cosimo II, dove partecipa alla vita culturale e teatrale. Nel 1611 invia il manoscritto della *Andromeda* al cardinale Ferdinando Gonzaga, perché possa essere rappresentato a Mantova. Nel '14 compone l'*Amor pudico*, che viene rappresentato al Palazzo della Cancelleria a Roma, inaugurando una produzione drammaturgica molto intensa, svolta parallelamente all'attività notarile. Nel '18 la messinscena dell'*Andromeda* per l'arrivo dell'arciduca Leopoldo d'Austria riscuote molto successo, così come *Il gran Natale di Christo*, pubblicato nel '25, e realizzato sul modello di *El nascimento de Cristo* di Lope de Vega. Particolarmente importante, accanto alla scrittura per le scene è la partecipazione attiva di Cicognini al mondo teatrale. Oltre a recitare, il drammaturgo dirige gli accademici Incostanti e si interessa direttamente alla realizzazione scenica dei suoi testi. Intanto nel '20 invia a Mantova il melodramma *Adone*, musicato da Jacopo Peri per il compleanno della duchessa, e allestisce le rappresentazioni di *S. Maria Maddalena* e *S. Giorgio liberatore di Silena*, testi che non vengono mai dati alle stampe. Nel '22 va in scena *Il martirio di Sant'Agata*, recitato dalla compagnia di Sant'Antonio e dagli Incostanti. Negli ultimi anni della sua vita continua a lavorare incessantemente, realizzando numerosi testi teatrali e libretti per melodrammi, alcuni dei quali mai pubblicati. Muore suicida, gettandosi da una finestra, a Firenze il 27 ottobre del 1633, in circostanze poco chiare. Per approfondimenti sulla vita e sull'opera di Jacopo Cicognini rimando a MARIO STERZI, *Jacopo Cicognini*, in «Giornale storico e letterario della Liguria», III, 1902; ANNA MARIA CRINÒ, *Documenti inediti sulla vita e l'opera di Jacopo e Giacinto Andrea Cicognini*, in «Studi secenteschi», II, 1961, pp. 255-286; MAGDA VIGILANTE, «Jacopo Cicognini», in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1960, vol. 25, pp. 431-434.

² Su questa commedia cfr. lo studio di SILVIA CASTELLI, *Note di protoregia in un autore del Seicento: "L'amor filiale" di Jacopo Cicognini*, in «Medioevo e Rinascimento», n.s., III, 1992, pp. 159-171, che analizza il manoscritto conservato presso la Biblioteca Riccardiana di Firenze, rilevando la presenza di annotazioni utili per la messinscena.

³ Su quest'opera, alla quale sto attualmente dedicando delle ricerche di prossima pubblicazione, si veda lo studio di CLAUDIA BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze, Le Lettere, 1999.

⁴ Sul *Martirio di Sant'Agata* rimando allo studio, ancora valido, di CARMELINA NASELLI, *Il martirio di Sant'Agata di un drammaturgo del Seicento: Jacopo Cicognini*, in «Archivio storico per la Sicilia Orientale», XXIII-XXIV, serie II, fasc. III-IV, 1927-1928, pp. 195-220.

del dramma.⁵ Nel considerare le dinamiche del testo e lo spessore del suo personaggio principale, non si può non valutare la figura dell'autore, poliedrico uomo di teatro, impegnato sulle scene come attore,⁶ ma anche nella diffusione della cultura spagnola in Italia – era in rapporti epistolari con Lope de Vega –,⁷ e tra gli animatori dell'Accademia degli Incostanti, interprete della commedia all'improvviso fiorentina.

È da questa complessità di intenti che prende vita *Il martirio di sant'Agata*, dramma incentrato sulla figura della santa siciliana, vissuta nel III secolo d. C., perseguitata e martirizzata dal proconsole Quinziano, al tempo dell'imperatore Decio. Il culto di Agata è fiorito tra il V e il VI secolo,⁸ quando la fanciulla è stata adottata come esempio di santità verginale, ma anche di eroismo femminile.

Rappresentato per la prima volta dagli accademici Infiammati della compagnia di San Giorgio nel 1622 presso la corte medicea in occasione del carnevale e poi, dopo numerose repliche,⁹ nel mese di giugno presso il Casino Mediceo per la venuta dell'ambasciatore di Spagna, con l'aggiunta di scenografie preziose, macchine meravigliose e apparati musicali,¹⁰ il *Martirio di Sant'Agata* è la rielaborazione di un melodramma che Cicognini aveva composto nel 1614. Il testo che viene pubblicato nel 1624 adotta la prosa, ma conservando un'intima musicalità. Nella riscrittura il drammaturgo mantiene ampi squarci di versificazione, nei cori e negli interventi musicali, che interrompono ritmicamente ogni atto.

La messa in scena del *Martirio* fu affidata all'architetto di corte Giulio Parigi, che si occupò di allestire un apparato scenico magnifico, tale da assecondare, con ingegni teatrali di vario tipo, i momenti più spettacolari del dramma, come la mascherata delle figlie di Afrodisia e il terremoto. Nella trasposizione predisposta per la corte dei Medici, il dramma «fu arricchito di superbissimi abiti, e scene, e con aggiunta di tante Macchine, Cori, Balli, e Voci di celebri Donne, e valorosi musici dell'età nostra», come ricorda lo stesso drammaturgo in apertura dell'edizione del 1624.

⁵ *Il martirio di Sant' Agata / Rappresentazione / del dott. Iacopo Cicognini / Accademico Incostante / dedicata all'Ill.mo Sign. R Cav.re Andrea Cioli / segretario di Stato del Serenissimo / Gran Duca di Toscana / & Gran Cancelliere dell'Illustrissima, & Sacra Religione di S Stefano / in Firenze appresso i Giunti / Con licenza de' Superiori / MDCXXIV*. Ho consultato la copia posseduta dalla Biblioteca Nazionale di Roma.

⁶ Cfr. SILVIA CASTELLI, *Note di protoregia in un autore del Seicento. "L'amor filiale" di Iacopo Cicognini*, cit.

⁷ Sul rapporto tra Cicognini e il drammaturgo del *Siglo de Oro* rimando almeno al saggio di MARIA GRAZIA PROFETI, *Jacopo Cicognini e Lope de Vega: "attinenze strettissime"?* in *Materiali, variazioni e invenzioni*, Firenze, Alinea, 1996, pp. 21-31.

⁸ Cfr. FRANCA ELA CONSOLINO, *Modelli di santità nelle più antiche Passioni romane*, «Augustinianum», XXIV, 1984, pp. 83-113; RUGGERINA CAMILLERI MIAZZON, *Storia di Agata, la santa di Catania*, Catania, Boemi, 2000; MARIA STELLADORO, *Agata: la martire dalla tradizione greca manoscritta*, Milano, Jaca Book, 2005; *Agata santa: storia, arte e devozione*, Firenze, Giunti, 2008.

⁹ Kelley Ann Harness osserva che il *Martirio* doveva esaltare le virtù dei Medici: «The regent's placed the resources of the grand ducal household at Cicognini's disposal, including one of their most prized musicians, Francesca Caccini, in order to present the sumptuous type of spectacle that would reflect the court's health and generosity»; cfr. KELLEY ANN HARNESS, *Echoes of Women's Voices: Music, Art, and Female patronage in Early Modern Florence*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006, p. 71.

¹⁰ K. Harness sostiene che la messinscena del 22 giugno 1622 «was the first large-scale dramatic spectacle sponsored by the regents», *ibidem*, p. 69.

Tra gli interpreti, tutti di sesso maschile secondo la consuetudine dell'epoca, c'era anche, nei panni di Laurinda, Giacinto Andrea, il figlio di Jacopo che invece si occupò di dirigere gli attori, come «rammentatore».¹¹ Il dramma, diviso in cinque atti, era inframezzato da cinque intermedi, musicati da Giovan Battista da Gagliano e Francesca Caccini.¹² L'attenzione per l'allestimento scenico dimostra della sensibilità dell'autore per la dimensione spettacolare, di cui resta traccia nel testo a stampa, per esempio nella descrizione della messinscena di fronte al Cardinale dei Medici. Angelo Solerti parla dello spettacolo offerto all'ambasciatore spagnolo, il 22 giugno del 1622:

et andorno at vedere recitare la festa di Santa Agata di Catania, fatta per l'occasione del ambasciatore di Spagna, recitata da' giovani della compagnia di S. Giorgio, con per aria nugole et buona musica atta dal maestro di cappella, et l'opera composta dal dottore Cicognini, molto bene recitata et molto bene intesa.¹³

Nell'edizione a stampa del 1624, mentre si rivolge *Ai cortesii lettori*, il drammaturgo indica le varianti più significative rispetto alla precedente versione, ricordando che

quando si rappresentò quest'opera nel Palazzo dell'Illustrissimo, & Reverendissimo Signor Cardinale de Medici vi si aggiunse a principio una nuvola ove cantò la Fede in mezzo all'Amor divino & alla Fortezza, tra molti Angeli in sua difesa armati.¹⁴

Alle variazioni strutturali si aggiunge l'inserimento di alcuni Cori, tra cui il drammaturgo ricorda in particolare quelli «del coro delle sacerdotesse di Venere», «della nuvola della fede e della parte di S. Agata e dell'eternità», musicati dalla «signora Francesca Caccini, moglie del signor Giovambattista Caccini Malaspina, figliola del celebratissimo Signor Giulio Romano», «che come Donna eminente,

¹¹ Cfr. CARMELINA NASELLI, *Il martirio di Sant'Agata di un drammaturgo siciliano*, cit.

¹² Giovan Battista da Gagliano (1594-1651) fu maestro di cappella presso la corte medicea. Fratello del più noto Marco, Giovan Battista ha musicato con Jacopo Peri diversi testi di Jacopo Cicognini, tra cui *Il gran Natale di Christo salvator nostro*, del 1622 e *La celeste guida*, del 1624. Francesca Caccini, detta la Cecchina, nacque a Firenze nel 1587 e morì nel 1640. Figlia del più celebre compositore Giulio Caccini, Francesca fu cantante, compositrice e clavicembalista di grande successo presso la corte medicea. Dopo le prime esibizioni insieme con il padre e le sorelle, con i quali costituiva il "concerto Caccini", Francesca si avviò ad una fortunata carriera di solista, che la portò anche fuori dalla Toscana. Ma il suo nome si lega soprattutto all'attività musicale prestata a Firenze, dove la compositrice realizzò balletti e feste teatrali per i Medici. Tra le opere più note si ricorda *La liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina*, balletto ispirato al poema di Ariosto, che venne rappresentato davanti al futuro sovrano di Polonia Vladislao IV. Cfr. «Caccini, Francesca» in *Enciclopedia della musica*, Garzanti, 1999, p. 122; www.tesorimusicalitoscani.org (sito del Teatro Verdi di Pisa, che contiene un archivio di testi di musicisti toscani, diretto da Carlo Ipata).

¹³ Cfr. ANGELO SOLERTI, *Musica, ballo e drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, Firenze, Bemporad, 1909, p. 162. Sull'allestimento scenico per l'ambasciatore di Spagna si legga quanto scrive SILVIA CARANDINI nel suo *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 82-83: «un contralto e un soprano (il celebre castrato Scipioncino) cantano le parti rispettivamente di un angelo e dell'anima di sant'Agata nel finale dopo il martirio. Sono ingaggiati anche alcuni ballerini. La scena, racchiusa da un arcoscenico con pilastri, mostra una piazza con case e una fortezza, in alto si apre un paradiso, davanti alla scena entro una balaustra stanno i musicisti».

¹⁴ J. CICOGNINI, *Ai cortesii lettori* in *Il martirio di Sant'Agata*, cit. Nelle citazioni dalla tragedia di Cicognini si è scelto di utilizzare un criterio di trascrizione conservativo, intervenendo solo a normalizzare gli accenti e gli apostrofi.

e singolare ormai dal Mondo per tale è conosciuta, & ammirata». ¹⁵

Cicognini recupera un tema tragico, fortemente radicato nell'immaginario culturale siciliano e impiegato, tra gli altri, da Ortensio Scammacca, che gli dedica una tragedia di grande successo. ¹⁶ La vicenda di Sant'Agata era poi molto in voga nel primo Seicento per una disputa, sottoposta addirittura al papa Clemente VIII, tra Palermo e Catania che si contendevano l'origine della santa. ¹⁷ Le fonti latine avevano infatti attribuito alla città della Sicilia orientale la paternità agatina, ma la scoperta, all'inizio del XVII secolo di codici greci che indicavano in Palermo il luogo natale, riaprì la questione accendendo violenti dibattiti. Al clamore della polemica si unì la sensibilità che la città di Firenze dimostrava nei confronti della santa, cui aveva dedicato un monastero. ¹⁸

Cicognini propone un mito barocco, diffuso soprattutto in ambito pittorico, da Sebastiano del Piombo a Giovanni Lanfranco fino a Giambattista Tiepolo, per la sua ambigua commistione di santità verginale e sensualità femminile, ma presente in modo significativo anche nella produzione drammaturgica sacra di primo Seicento.

Nella sua tragedia, Cicognini tratteggia un personaggio rispondente alla consuetudine agiografica: impeccabile nella condotta, convinta nella rinuncia al mondo terreno e ai suoi piaceri in vista di una esistenza superiore in comunione con Dio, incorruttibile - «fatta fenice in tra le fiamme ardenti» -, votata al sacrificio, desiderosa di divenire sposa di Cristo e quindi capace di prendere «i tormenti a scherno». ¹⁹ Come anticipa il *Prologo* in versi recitato dal Libero Arbitrio, Agata, «di Christo ancella coraggiosa, e forte», con «l'alma accesa di celeste ardore», apparirà in scena mentre disprezza «il rogo di morte», così offrendo al suo pubblico un esempio di «ardore interno» e di fede. ²⁰

Eppure, dall'analisi del testo, emerge una duplicità, con cui il drammaturgo mette in discussione la definizione della protagonista come figura a tutto tondo. Per quanto Agata non dimostri tentennamenti o debolezze, Cicognini le costruisce intorno un sistema di personaggi e situazioni che ne rivelano la dimensione umana e sensibile. Lungi dal caratterizzarne la fragilità, ma anzi confermandola degna protagonista di una tragedia sacra, il drammaturgo preferisce insistere su

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ La tragedia viene stampata per la prima volta nel 1634, ma era già stata messa in scena nei primi anni del secolo. Su Ortensio Scammacca rimando almeno a MICHELA SACCO MESSINEO, *Il martire e il tiranno. Ortensio Scammacca e il teatro tragico barocco*, Roma, 1988. La fortuna del tema agatino è comunque testimoniata dalle numerose tragedie ad esso dedicate in area siciliana. Ricordiamo tra gli altri, BERNARDINO TURAMINI, *Agata Costante*, Palermo, 1602; GIAMBATTISTA GUARNERI, *I trofei della protomartire Sant'Agata*, Catania, 1633; CHERUBINO BELLI, *Il martirio di Sant'Agata*, Palermo, 1646; GIUSEPPE SQUILLACI, *La Sant'Agata*, Catania, 1663 (come Scammacca, anche Squillaci è autore di una tragedia dedicata a Giuditta) in prosa; CARLO MANCINO, *Sant'Agata* (inedita); LIONARDO OMODEI, *Agata*, Palermo, 1664; cfr. LEONE ALLACCI, *Drammaturgia accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1755, pp. 11-12; ALESSIO NARBONE, *Bibliografia sicola sistematica: o apparato alla storia letteraria della Sicilia*, stampatore Giovanni Pedone, Palermo 1850-1855, vol. IV, pp. 98-99.

¹⁷ Cfr. MARIA STELLADORO, *Agata: la martire dalla tradizione greca manoscritta*, cit.

¹⁸ Per questa ed altre notizie sulla leggenda di sant'Agata e sulla sua fortuna rimando allo studio di Carmelina Naselli citato.

¹⁹ J. CICOGNINI, *Prologo*, in *Il martirio di Sant'Agata*, cit.

²⁰ *Ibidem*.

elementi paralleli,²¹ che deviano l'attenzione dello spettatore dalla vicenda principale. L'effetto è di diminuire l'eroismo di Agata a vantaggio di una complessità di sentimenti e di passioni, non riducibili ad un personaggio senza profondità, ma artefici di un intricato gioco di chiaroscuri e compiacenti un gusto per il teatro comico e realistico.

Primo elemento nella costruzione di una vicenda dai tratti decisamente umani è senza dubbio l'introduzione in scena di Armidoro, personaggio di ideazione cicogniniana, innamorato di Agata, al quale la giovane si era promessa in sposa, prima della venuta a Catania. L'inserimento del personaggio e degli episodi a lui collegati è anticipato nel primo atto dal coro delle figlie di Afrodisia, nel quale il drammaturgo propone il tema della seduzione e dei piaceri legati all'amore. Sebbene il coro abbia la funzione di *pendant* rispetto agli intrighi orditi da Afrodisia, esso si pone anche come prologo per l'entrata in scena dell'innamorato Armidoro.

Con dolcezza incomparabile
entro al sen pudico, e stabile
su destiamo affetto amabile
freddo core arda d'amore.²²

Il coro si rivolge ad Agata, cercando di allettarla «agli scherzi, al canto al gioco», perché abbandoni la ritrosia e il pudore e «nel bel volto, che natura/ di sua mano in Ciel compose,/ fa mirar tra neve pura /fiammeggiar tue vive rose».²³ L'impassibilità dell'eroina nei confronti delle parole delle figlie di Afrodisia induce le fanciulle a commentare l'«inaudita fierezza racchiusa tra tanta beltà», così coniano l'immagine ferina che accompagna Agata in tutta la tragedia.²⁴

Per quanto la protagonista possa controllare il proprio comportamento, non manifestando cedimenti, ma anzi affermando di sentire «rinvigorirsi il core, avvalorarsi l'alma, ogni tema dileguarsi dal seno»,²⁵ la rilevanza concessa ad Armidoro ha l'effetto di inserire nell'azione tragica un vissuto extrascenico decisamente importante. Il contrasto con la situazione attuale determina una inevitabile virata su un personaggio differente da come appare, capace di sentimenti umani e di aspirazioni in linea con la propria età e condizione. La portata drammaturgica di Armidoro, che non è assolutamente un personaggio secondario, ma anzi è protagonista di una vicenda parallela, legata al

²¹ Carmelina Naselli nota come Cicognini adottò lo schema della tragedia sacra, sul quale inserisce elementi attinti dal comico popolare e ritratti della vita cittadina, in una commistione di sacro e profano senza precedenti nella tradizione agatina. Cfr. C. NASELLI, *Il martirio di Sant'Agata di un drammaturgo siciliano*, cit.

²² J. CICOGNINI, *Martirio*, I, 9.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*: «Oh inaudita fierezza racchiusa fra tanta beltà, vanne crudele vattene ad habitare le più riposte selve, cola tra le fiere è la tua propria stanza». Più avanti, Afrodisia ricorre ancora all'immagine della fiera per descrivere a Quinziano la ritrosia di Agata: «Signore il tutto è vano: in lei si sta un cuor di fiera, o di durissimo sasso» (*ibidem*, II, 6).

²⁵ *Ibidem*, II, 6.

furto di un idolo di Venere, stabilisce la centralità di un passato di cui l'eroina vorrebbe eliminare le tracce. Rimosso da qualsiasi gesto o parola di Agata, l'amore tra i due rompe l'immagine impeccabile della protagonista, offrendo uno spiraglio che non è solo nostalgico, ma viene ribadito nella sua attualità dalla presenza scenica di Armidoro.

Ve lo dica almeno la fede, che ancor bella, e pura conservo nel core, ve lo dichino questi sospiri, e ve lo manifesti questo mio pianto: quello, quello son io, che un tempo fui degno di palesarvi con suprema honestade un sincerissimo amore, ma, oh Dio, in che infelice stato vi rivegg'io oh mia vita? & in che abito, e fortuna miserabile rivedete voi me?[...] & io altra preda, altro bene, altro Idolo, che voi, preziosissima Agata mia, non cerco d'acquistare, né bramo di rapire, voi sola chieggio, voi sola desidero.²⁶

Le parole e i sospiri dell'innamorato restituiscono un'immagine di Agata che stride con quella che si presenta agli occhi dello spettatore, contribuendo alla definizione di un personaggio complesso e sfaccettato, non esaurito nella prospettiva della santità che si vuole celebrare sulla scena. Mentre cerca di affermare la propria natura eroica, rivelandosi destinata «ad altre nozze», Agata inconsapevolmente recupera quel passato della cui memoria Armidoro si fa portatore.

Diletto Armidoro, viè più da me amato, che se mi foste fratello, io molto ben rammento, quanto devo alla vostra cortesia, e senza fine vi rendo grazie, dell'affetto, che mostrate, e del desiderio che tenete di farmi vostra sposa, ma sappiate, che il Cielo, ad altre nozze, ad altro sposo mi ha destinata, e se mi amate, come dimostrate, verrete meco a servire nella Corte di quel Re, che io mi sono eletta, & al quale ho dato la fede.²⁷

La risposta della fanciulla dà adito ad un fraintendimento, perché Armidoro si convince che Agata gli abbia preferito un sovrano, cui si sia promessa in sposa. L'effetto romanzesco che ne deriva va a discapito del tragico, che perde la sua perfezione formale e ogni unità, ma anche del percorso agiografico, decisamente ridimensionato dalla complicazione delle passioni rappresentate.

La moltiplicazione della trama stempera la tensione tragica su Agata e sul suo martirio, che, per quanto elemento accentratore, risulta diminuito e depotenziato. Cicognini mette in discussione l'unità di azione, inserendo episodi secondari, intrecci paralleli, episodi extrascenici. Dalle mancate nozze con Armidoro si passa all'amore di Laurinda per lo stesso Armidoro e quindi al travestimento di lei nei panni del fratello gemello Laurindo per salvare l'amato dalla condanna comminatagli dal proconsole romano Quinziano. Gli espedienti comici dello scambio tra i gemelli e del mascheramento, che amplifica l'ambiguità, sfociano nello straniamento tragico dell'innamorato, che esprime il suo lamento denunciando come un'ingiustizia la mancanza di simmetria nei moti dei

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibidem.*

personaggi.

In che strani termini, oh cieco, e tiranno Amore mi hai tu oggi ridotto? Se io miro Laurindo, & ascolto il suo desiderio, scorgo una mal contracambiata amicizia, se alla sorella di lui volgo la mente, penso a un mal gradito amore, e se Agata ascolto, la mia morte ascolto, oh libertade a me troppo odiosa, oh infelice per sempre la vita mia.²⁸

Agli intrighi di Afrodisia per corrompere Agata corrispondono le smanie di Quinziano per possedere la fanciulla, ma anche i lazzi di Pancia, Dormi e Lucciola e gli incontri tra la megera Cipriana e il Capitano Briareo.²⁹ Ed è proprio negli spazi riservati ai personaggi comici e popolari che Cicognini interviene in modo brillante con la sua *verve* teatrale. Si veda ad esempio la presentazione che il Capitano Briareo fa di sé al servo Pancia:

Che diavolo di Costellazione bizzarra, importuna, strana, e fantastica è la mia, che tutte le Donne mi corrino dietro per matte, e non si possino saziare di mirarmi, o di ragionar meco, o di chiedermi il mio ritratto? Da ogni banda i messaggi piovono, le lettere fioccano, i Pittori mi seguitano, i Poeti mi lodano, gl'Oratori non si stancano di celebrarmi, né vi è Dama, che non spasmi, crepi, arrabbi, scoppi, e mora di martello, per amor mio. [...]

Ogni Dama, o bella, o brutta, o schiava o Regina, cerca la grazia mia; che diresti, oh Pancia, che fin le Furie, che stanno a casa del diavolo, si trovano innamorate di me?³⁰

La comicità del discorso consente un allargamento dello spettro dell'amore, che, non solo perché iperbolicamente contiene una suggestione infernale, stabilisce una fortissima contrapposizione con l'amore celeste di cui Agata si fa interprete. Lo scenario evocato e la battuta finale sulle donne sembrerebbe quasi presagire – con le conseguenze dovute – la figura di Don Giovanni, suggestione cui rimanda non solo lo pseudo-catalogo del Capitano Briareo, ma anche il duetto con il servo Pancia. Il colloquio amoroso tra il Capitano Briareo e la megera Cipriana è indicativo della degradazione a cui è sottoposta la materia amorosa. All'uomo che la apostrofa «ben trovata la mia bellissima, & splendentissima Sola», la donna risponde «ben venuto il mio dolcissimo, e candidissimo Luno», con una comicità che mette in rilievo la sciocchezza della comunicazione, come si evince dal commento dello spettatore Pancia: «O bella razza di salutatione».³¹ Analoga la funzione della magniloquente dichiarazione del Capitano che, parodiando il *topos* cortese dell'innamoramento per fama, si dice invaghito

²⁸ *Ibidem*, III, 6.

²⁹ Carmelina Naselli definisce questi personaggi «immagini gonfie e secentesche», cfr. C. NASELLI, *Il martirio di Sant'Agata di un drammatugo siciliano*, cit., p. 205.

³⁰ J. CICOGNINI, *Martirio*, II, 3.

³¹ *Ibidem*.

per fama dell'Oriente della vostra chioma, e del Zefiro della vostra spaziosissima fronte, che meraviglia, se a guisa di Balena, Regina degli animali quadrupedi, oggi sovente sono venuto anch'io ad inchinare la bellezza del vostro superbissimo ingegno.³²

Nella battuta di Pancia – «ci sono paroloni da fare innamorare l'Arpie» – ³³ si nota la funzione dissacrante del comico, ma anche un gioco tra servo e padrone, che mira a smascherare l'atteggiamento di Briareo, ribadendo il suo ruolo dongiovannesco, antifrastico rispetto all'idea di amore puro che la tragedia vorrebbe veicolare.

La giustapposizione di elementi di toni così differenti comporta una complicazione dell'intreccio che può essere letta in varie prospettive. Da un punto di vista tematico il sovrapporsi di numerosi livelli narrativi determina un'inevitabile contaminazione del nucleo principale. È interessante notare come al centro di questa intersezione si trovi la concezione dell'amore, che nella tragedia di Cicognini non può essere solo spirituale. La devozione con cui Agata si offre in sposa a Cristo entra in cortocircuito con l'amore umano, senza per questo uscirne rafforzata. La polarità tra divino e terreno è infatti moltiplicata in una serie di opposizioni, che hanno come effetto l'affermazione di un concetto di amore sensibile, capace di porsi come vero modello positivo.

Mentre si sottrae all'innamorato rivelandosi promessa a Dio, Agata si esprime ambiguamente, creando il fraintendimento dell'esistenza di «un altro sposo», come aveva fatto credere anche ad Afrodisia. Il configurarsi di un rivale genera nuovi tormenti in Armidoro, che infatti la implora di rivelargli «chi fia questo sposo tanto da voi amato, e celebrato».³⁴ Nel votarsi a Gesù, preparandosi al martirio, l'eroina esibisce il proprio fervore religioso, ma con insistenza sulla dimensione sensoriale. L'imminente sacrificio è visto in una prospettiva fortemente terrena, in cui la retorica erotica si coniuga con il lessico del martirio, in una suprema congiunzione di amore e morte.

Vi abbraccio amati ferri, vi bacio, oh istrumenti della mia salute, e perché cari mi sete, caramente vi stringo, voi al porto mi guiderete, da me tanto bramato, e voi anco, oh ministri, cari mi sarete, ancor che severi, prendete questi ferri, & eseguite pur contro di me quanto vi è stato imposto. Io vengo, io vengo armata di forza; oh mio caro Giesù: eccomi preparata alla prigione oscura, alle pene & ai flagelli, a i tormenti, alla morte.³⁵

Alla contrapposizione tra terreno e celeste si aggiunge anche il gioco dei ruoli, su cui Cicognini insiste ampiamente nel *Martirio*. Si pensi almeno all'equivoco dell'idolo di Venere, causato dalle parole di Armidoro, che, alludendo all'amata, si diceva capace di trovare l'emblema della bellezza.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*, II, 6.

³⁵ *Ibidem*, II, 9.

Fraintendimento di cui il giovane offre lo scioglimento a Quinziano, nel quarto atto della tragedia, quando il proconsole si finge compassionevole e favorevole alle nozze tra i due giovani, convinto che Agata sia ormai morta.

È tempo ormai, che io vi disveli l'occulto senso di quel mio parlare: Sappiate o Signore che quando da un eccessivo duolo tormentato, & immerso ne gl'Amorosi affanni andava dicendo, che sapevo ove si nascondeva l'Idolo della bellezza, altro non inferir volevo, che l'istessa Agata, che a gl'occhi miei sembra l'idea di tutte le bellezze, e per il luogo ove si celava, intendevo solo della casa di Afrodisia, & il desiderio di rapirlo, era la brama di haver lei per mia consorte; ma eccola, che di qua sen viene: certo, che per far noto il gran miracolo delle risanate piaghe, era a punto verso il Palazzo condotta, oh viè più che giorno notte luminosa, e chiara, oh me mille volte felice.³⁶

Lo stupore con cui Armidoro commenta l'entrata in scena di Agata anticipa il *coup de théâtre* delle ferite risanate e del ritorno alla vita della santa, accolto da Quinziano con una incredula domanda retorica: «Son desto o sogno?».³⁷ Il miracolo era del resto stato descritto dal narratore Remigio con insistenza sulla sua natura meravigliosa, per cui gli astanti, «come tra densa nebbia rimasti, e colà quasi ciechi divenuti, siamo qua fuori usciti pieni di stupore, e d'inusitato contento».³⁸

A rafforzare la linea comica del dramma si possono leggere i travestimenti di Laurinda, le false promesse di matrimonio o il raddoppiamento degradante messo in scena dai servi Dormi, Pancia e Lucciola, con le loro pulsioni elementari. Si pensi a tal proposito almeno alla prospettiva scatologica in cui si esaurisce il contatto con l'ultraterreno di Dormi. Ingannato da Lucciola e Pancia che gli fanno credere che uno spirito gli porterà cibo e ricchezze, nottetempo il servo scambia la padrona Afrodisia per un fantasma.

Ma intanto questo tristo di Spirito, non mi ha lasciato quel che doveva, & io rimango burlato, oh disgrazia, è forza, che io gl'habbia dato qualche disgusto, che io non me ne sia accorto; ma perché io non ho imparato, come vanno le creanze, e le cerimonie da Diavoli, questo mi è intervenuto, un'altra volta verrò subito in strada, e la guiderò altrimenti, e non mi lascerò più ingannare; che sia maladetta la mia disgrazia.³⁹

Grazie alla frammentazione dell'intreccio, Cicognini costruisce una *gradatio* di esperienze erotiche, dall'incontro mercenario al desiderio di possesso carnale, fino all'amore passionale e disposto al sacrificio, per arrivare al tormento amoroso e al lamento dell'innamorato abbandonato secondo il modello classico di ben altre eroine. In questo ventaglio di interpretazioni l'autore insiste sul

³⁶ *Ibidem*, IV, 4.

³⁷ *Ibidem*, IV, 6.

³⁸ *Ibidem*, IV, 4.

³⁹ *Ibidem*, IV, 2.

contrapporsi tra basso e alto, tra plebeo e nobile, tra mercenario e sentimentale, tra scatologico e puro. Esito del processo accumulativo è l'esaltazione di un amore passionale e umano, che non teme il confronto con la purezza estatica che muove le azioni della martire. Al contrario, l'amore divino e immateriale da cui è animata Agata assume contorni grotteschi, se paragonato alla perfezione della passione tormentata e pronta al sacrificio di Armidoro. Ma soprattutto il desiderio di congiungimento con Cristo sembra non classificabile in una simile comparazione, perché di natura completamente diversa e quindi non ascrivibile alla sfera del tragico.

Dal punto di vista del genere, Cicognini pare del resto abbandonare la compattezza della tragedia, in favore di una commistione che va oltre il sovrapporsi di comico e tragico. L'inserimento di lazzi da comici dell'arte, con la conseguente sollecitazione di una risata crassa, è infatti parallelo all'impiego di numerosi intermezzi e cori in musica, che alludono alla curiosità dell'autore per il nascente melodramma.

Ma a confermare la sensibilità della protagonista è la natura stessa del martirio che viene rappresentato. Oggetto del desiderio di Quinziano, Agata viene punita per la sua resistenza con l'estirpazione dei seni, che vengono offerti come trofeo in una coppa al proconsole romano. A differenza delle precedenti versioni del dramma agatino, Cicognini esclude dalla visione la scena del martirio, che invece è affidata al racconto. Nonostante questa dislocazione, nell'immolazione sacrificale, Agata raggiunge il massimo della sua sensualità, come dimostra la descrizione che del martirio offre Cicognini, insistendo sulle «tenere» e «preziose mammelle», sul «bel petto», sulla «pura e casta neve» e sui «rivi di caldo sangue» della «Verginella», che «alzò i begliocchi al cielo, e tutta divenuta una ferita, feriva di pietà, e faceva lagrimare, e spezzare duri sassi, e l'orribili catene, onde è fermata, e cinta, quell'oscurissima carcere».⁴⁰ Il drammaturgo esclude dalla visione la scena più cruda, ma offre allo sguardo dello spettatore gli effetti che la notizia produce sull'innamorato Armidoro:

Oh preziose mammelle, oh sangue, oh caro sangue, deh non sdegnate, che io sopra di voi, distilli tutto questo mio core, converso in fonte d'amarissimi pianti; deh non sdegnate, che io versi & esali, tra questi affannosi sospiri, gli estremi spirti dell'anima mia.⁴¹

Al languido struggimento dell'innamorato, corrisponde la «profonda humiltà» con cui Agata accoglie la «ricevuta sanità», nel quarto atto del suo dramma. «Si saldorno le piaghe, le furno le mammelle restituite»: il corpo martirizzato si ricompone, grazie al «medicamento» dell'«Angelica

⁴⁰ *Ibidem*, III, 7.

⁴¹ *Ibidem*.

mano» di un angelo protettore.⁴²

In modo simmetrico ad un'altra eroina di grande successo in epoca barocca, Agata usa il proprio corpo per elevarsi a Dio. Ma mentre Giuditta se ne serve per sedurre Oloferne e liberare il proprio popolo, Agata immola la propria sensualità, lasciandone deturpare e offendere i simboli.

⁴² *Ibidem*, IV, 4.