

LOREDANA CASTORI

*Il mito di Ifigenia: il dittico di Carlo Sigismondo Capece*

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

LOREDANA CASTORI

*Il mito di Ifigenia: il dittico di Carlo Sigismondo Capece*

*L'analisi critica riguarda, in generale, il mito di Ifigenia in alcune opere italiane del primo Settecento. Viene focalizzata l'attenzione sulla tragedia di Pier Jacopo Martello (Ifigenia in Tauris) e sul dittico melodrammatico dell'arcade romano Carlo Sigismondo Capece. Vengono evidenziate le «caratteristiche di riscrittura» del mito in un rapporto tra tradizione e innovazione e nella diversa pratica scenica e culturale. Per Capece, amico del Crescimbeni, viene svolto un confronto filologico delle fonti testuali, degli elementi assunti dalla grande tradizione italiana (Petrarca, Poliziano, Ariosto e Tasso), in una prospettiva che tiene conto del contributo dell'autore alle dinamiche di innovazione e di diffusione del melodramma agli inizi del Settecento.*

Nell'ambito della riscrittura del mito di Ifigenia nel primo Settecento si situa il dittico melodrammatico dell'arcade romano, amico del Crescimbeni, Carlo Sigismondo Capece. L'*Ifigenia in Aulide* e *Ifigenia in Tauri*, rappresentate alla corte della regina Maria Casimira di Polonia e musicate da Domenico Scarlatti nel 1713, fanno di Capece il precursore della riforma del melodramma insieme con Zenò.<sup>1</sup> Nonostante i continui rinvii che si possono fare con i testi di Euripide e, contrariamente a quanto l'autore afferma, il dittico acquista una sua autonomia nel quadro delle note vicende della figliuola di Agamennone. Nell'*Ifigenia in Aulide* l'introduzione della figura di Pilade (in Euripide lo troviamo in Tauride) con il suo lungo monologo, una squisita rivelazione del suo amore per la fanciulla della favola greca, rappresenta un elemento di innovazione in una prospettiva che tiene conto dello scopo della rappresentazione: il compiacimento dell'uditorio come sarà preconizzato da Pier Jacopo Martello nel trattato sulla tragedia.<sup>2</sup>

Nella dialettica delle amabili parvenze del mito classico l'attenzione viene puntata sul romantico tumulto del figlio di Strofilo:

Pilade e che farai?  
 Come veder potrai  
 Nelle altrui braccia l'idolo che adori?  
 Come potrai soffrire  
 Che sia sposa d'Achille  
 La bella Ifigenia, senza morire?  
 [...]  
 Mà con l'anima trafitta  
 E col core annodato in mille pene,

<sup>1</sup> *Ifigenia in Aulide*, dramma per musica da rappresentarsi nel teatro domestico della maestà Maria Casimira di Polonia, composto da Carlo Sigismondo Capece, suo segretario, fra gli arcadi Metisto Orlando, e posto in musica dal Sig. Domenico Scarlatti, maestro di Cappella di sua maestà, Roma, per Antonio Rossi, e si vende dal medesimo alla Chiavica del Bufalo, 1713; *Ifigenia in Tauri*, dramma per musica da rappresentarsi al teatro domestico della maestà di Maria Casimira di Polonia suo segretario, fra gli arcadi Metisto Orlando, e posto in musica dal Sig. Domenico Scarlatti, maestro di Cappella di sua maestà, Roma, per Antonio Rossi alla Chiavica del bufalo, 1713.

<sup>2</sup> P. J. MARTELO, *Della tragedia antica e moderna*, sessione terza, Roma, Francesco Gonzaga, 1715, pp. 87-89. L'autore, infatti, nel suo trattato, focalizzerà l'attenzione sul difetto maggiore dei tragici ossia quello di esaltare una caratteristica peculiare del personaggio, fino a portarlo all'exasperazione: «Condanno il dar troppo ad un affetto, che da sé stesso ne usurpa di poi altrettanto. Nell'*Ifigenia* hai posta in scena una vergine innamorata, ma che però preferisce il pregio della verginità alla sua passione lusinghiera. [...] è [...] necessario rappresentare in scena gli amori [...], nutrirli. [...] Così vienni ad ottenere l'utile del moderar la passione, trattandola nelle guise, che van d'accordo con l'onestà, e si consegue l'applauso, e il compiacimento dell'uditorio, che per la maggior parte è di femmine».

Hor se più no ti resta altra speranza,  
 Perché la tua costanza  
 Si rende hor men forte?  
 Chi più non spera di goder la vita  
 Corra pur senza tema incontro a morte.  
 Sì miei lumi, sì correte,  
 A mirar l'altrui diletto  
 A far certo il mio martir.  
 Che se più vi fissarete,  
 Nell'orror di quest'oggetto  
 Non l'avrete da soffrir.<sup>3</sup>

L'importanza e la bellezza di questo pezzo è fondata su vari elementi: l'amore individuato esattamente nel suo momento patetico; il contrasto tra l'essere e il voler essere; l'amore inteso in un connubio con la morte. Il centro tematico della "gelosa pazzia" che in una precedente opera Capece aveva ampiamente affrontato sulla scorta del poema di Ariosto, diviene qui meditato e introspettivo, fortemente espresso nella sua staticità.<sup>4</sup>

Nell'eroina di Capece la saggezza rappresenta la funzione drammaturgica che si concretizza nel rispetto degli affetti<sup>5</sup> ma nel rapporto di forze tra pensieri e immagini, nella scena VII, nella risemantizzazione petrarchesca se ne coglie il profondo conflitto:

Se gonfio appare  
 Senza alcun vento il mare,  
 Teme saggio nocchier di ria tempesta.<sup>6</sup>

La fanciulla manifesta la sua simultanea staticità, certo compressa per essere maggiormente efficace:

Non so odiar chi mi fugge,  
 Né seguir chi mi brama.<sup>7</sup>

Il nostro autore risemantizza anche Dante e Marino e, non a caso, nella scena quinta dell'atto II, la futura e meschina moglie di Agamennone porta alle estreme conseguenze la metafora della rosa, in una prospettiva che tiene conto del contributo dell'autore alle dinamiche di dissacrazione del modello marinista:<sup>8</sup>

Il fior che troppo dura  
 Sovra il nativo stelo,  
 O il sol l'adugge, ò l'abbatte il gelo.

<sup>3</sup> CAPECE, *Ifigenia in Aulide...*, 9-10.

<sup>4</sup> CAPECE, *Orlando: ovvero la gelosa pazzia*, Antonio Rossi, 1711. Dramma rappresentato nel teatro domestico della regina Maria Casimira di Polonia.

<sup>5</sup> CAPECE, *Ifigenia in Aulide...*, 17: «Solo un nobile cuore / obbedisce al dover, non al desio».

<sup>6</sup> Ivi, atto I, scena VII, 16; Cfr. Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M.Santagata, Milano, Mondadori, 1996, 235, 972, vv. 5-6 :«né mai saggio nocchier guardò da scoglio / nave di merci preziose carcha».

<sup>7</sup> CAPECE, *Ifigenia in Aulide...*, atto II, scena IV.

<sup>8</sup> G.B. MARINO, *Adone, Elogio della rosa*, III; DANTE, *Inferno*, II, vv. 127-132.

Il tema della rosa simbolo di verginità da Poliziano, Ariosto e Tasso, diventa stimolo per una riflessione sull'incanto fascinoso della bellezza e la sua fugacità.<sup>9</sup> Il motivo classico e rinascimentale del fiore come metafora della bellezza e l'invito a cogliere il dono della vita al momento opportuno è però rievocato nell'incanto fascinoso e diabolico secondo il mito del giardino di Armida; le parole di Clitennestra prefigurano una sorta di specchio /vanità in cui si duplicherà la stessa. La campagna/giardino in cui si svolge il dialogo madre-figlia, come il giardino di Armida ha il fascino malato della finzione prefigurando così, in questo rimando a Tasso, il destino di Ifigenia che cesserà di appartenere al mondo umano per giungere nella barbara Tauride.<sup>10</sup>

Inoltre la tematica ben radicata della riflessione etica «sempre inganna la speranza / quando invita per godere», riflessione ripresa dal Trissino della *Sofonisba*, anticipa ancora una volta la prigionia e con sottili note di regia, con corrispondenze testuali il Capece induce lo spettatore alla compassione, nel mostrare l'eroina che preannuncia la tragica storia di Sofonisba, in linea con l'ideologia del conflitto insolubile fra il sentimento e la ragion di stato.<sup>11</sup>

Nel terzo atto la condizione di Pilade riecheggia l'identità di situazione con la condizione di matrice petrarchesca della «passione come nobile ardore» e l'implicita connotazione di gelosia: l'amore non è geloso perché la virtù della donna è somma.<sup>12</sup>

Il lungo soliloquio di Ifigenia nella scena quinta appartiene all'area semantica dell'atto secondo, del dialogo Clitennestra Ifigenia (la metafora del fiore), e nel sintagma «mortal gelo» si coglie il contrasto con il fuoco della passione di Pilade:

Dunque della mia vita  
Il fior che appena spunta, hor sia reciso  
E la man, che pietosa  
Custodirlo dovria da mortal gelo  
Più d'ogni altra crudele  
Ne troncarà lo stelo?<sup>13</sup>

Risulta immediato lo spostamento dal dato umano a quello emotivo; si noti come gli aggettivi (*pietosa* e *crudele*) creino un contrasto di opposti sentimenti, che caratterizzano e improntano l'intero dramma. Il sintagma «pietosa mano» riecheggia chiaramente il sonetto

<sup>9</sup> A. POLIZIANO, canzone «Io mi trovai fanciulle un bel mattino» e l'ott. 78 libro I, *Stanze per la giostra*; L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, edizione a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 1976, I, 42: «La verginella è simile alla rosa»; T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di L. Caretti, Milano, Mondadori, 1976, XVI, 14.

<sup>10</sup> TASSO, *Gerusalemme...*, XVI, 15.

<sup>11</sup> G. TRISSINO, *Sofonisba*, Milano, Daelli, 1864, 62: «coro: O speranza fallace, o mondo cieco. / Ahi come ogni pensier tosto rivolgi». Esiste una copia della Sofonisba con note autografe di Torquato Tasso (Bologna, Paglierini, 1884).

<sup>12</sup> PETRARCA, *Canzoniere*, 182 (807): «[...] che 'l mio bel foco è tale, / ch'ogni uom pareggia; et del suo lume in cima / chi volar pensa, indarno spiega l'ale». Certo il sintagma *bel foco* lo troviamo spesso nella tradizione letteraria (es. Marino, *Adone*: «Foco d'amore è quel che asciuga in cielo / alla gelida Dea l'umido velo»), ma il profondo nesso con la gelosia lo riscontriamo nell'accezione petrarchesca.

<sup>13</sup> CAPECE, *Ifigenia in Aulide...*, at. III, scena V, 52.

di Tasso *Dispera di trovar pietà*.<sup>14</sup> Nel disinganno della speranza la «pietosa mano» della «morte soave» di Tasso diventa «crudele» per la giovane figlia di Agamennone.

Pilade ferito e impossibilitato nel seguire l'eroe figlio di Teti si abbandona a una sorta di duello psicologico ben descritto dall'autore con elementi e codici, di forte e immediato impatto empatico, desunti dalla grande tradizione letteraria:

Barbare stelle, già che mi negate  
 Morir pugnando, per chi l'alma adora.  
 Almen prima che mora  
 Fatemi udir che da una man più forte,  
 Sia ritolta al periglio;  
 Poi venga pur come vorrà la morte.  
 Mè più non si sostiene  
 Su le deboli piante il corpo stanco,  
 Ed appoggiar m'è forza a questi sassi  
 Il trafitto mio fianco.<sup>15</sup>

A prescindere dai termini che compongono queste metafore, tutti desunti dal mondo della natura, dalla stereotipia della campagna, risulta interessante la topologia delle loro occorrenze e il loro ordine chiasmico piante: corpo e forza: sassi.

Pilade rappresenta Aminta di Tasso che rivela il suo amore infelice a Tirsi:

Ho visto al pianto mio  
 Risponder per pietade ai sassi.<sup>16</sup>

Oppure, numerosi sono i luoghi del *Canzoniere* in cui Petrarca si riferisce al sasso per esprimere il suo stato d'animo e la propria esperienza emotiva.<sup>17</sup> Ma come nella descrizione di Ariosto, questo topos in Capece rappresenta uno strumento di misura, per il suo modo di guardare deduttivo e codificato: non siamo per Pilade alle soglie della pazzia come in Orlando «con gli occhi fissi nel sasso e al sasso indifferente». Il dolore che nel paladino implode e scardina le strutture interne della personalità acquista in Pilade una forza che lo fa sopravvivere alla gelosia:

Su le deboli piante il corpo stanco,  
 Ed appoggiar m'è forza a questi sassi  
 Il trafitto mio fianco.

(atto III, scena VIII)

<sup>14</sup> T. TASSO, *Rime*, T. I, Pisa, Niccolò Capurro, 1821, 32: «Vissi, e la prima etade amore e speme / mi facevan vie più belle e più fiorita; / Or la speranza manca, anzi la vita, / che di lei si nudria, s'estingue insieme. / [...] Deh! Vien, morte soave, a' miei lamenti / vieni, o pietosa; e con pietosa mano / copri questi occhi e queste membra argenti».

<sup>15</sup> CAPECE, *Ifigenia in Aulide...*, at. III, sc. VIII, 58.

<sup>16</sup> T. TASSO, *Aminta*, at. I, sc. II, vv. 338-339.

<sup>17</sup> F. PETRARCA, *Canzoniere*, 116, 12-14: «[...] ivi non donne, ma fontane et sassi, / et l'immagine trovo di quel giorno / che 'l pensier mio figura, ovunque io sguardo»; Cfr. anche 117: «Se il sasso, ond'è più chiusa questa valle».

La rima *fianco: stanco*, di derivazione petrarchesca, ci suggerisce un raffronto in termini di rovesciamento della situazione psicologica del protagonista che, in questo caso, trova riposo nella durezza dei sentimenti.<sup>18</sup> Piuttosto il fianco trafitto di Pilade è quello dell'Ottone tassiano, il giovane guerriero che trascorre innanzi a Tancredi ed è abbattuto dalla violenza spietata di Argante; è il duello psicologico con l'amore tragico e spietato che gli fa:

tremar le gambe, indebolir la lena  
sbigottir l'alma, e impallidire il volto  
gli fè l'aspra percossa, e frale e stanco  
sopra il duro terren battere il fianco.<sup>19</sup>

La natura non è considerata la madre benigna, le stelle sono «barbare», non guidano al bene la sorte di Ifigenia e non conservano intatta la sua innocenza come in Laura,<sup>20</sup> ma risultano essere un ostacolo di insensibilità e durezza all'innocenza della fanciulla rapita al seno della madre:

Crudo cielo, empie stelle,  
Numi tiranni; Barbaro consorte,  
Ulisse traditor, perfide squadre  
Ove rapiste l'innocente figlia.<sup>21</sup>

Nell'elaborazione del mistero del sacrificio della vergine – il prodigio in cui Ifigenia «viene ricoperta da una bianca nuvola con tutto l'altare»<sup>22</sup> e innalzata e trasportata in essa – in uno scenario, in cui predominano la luce e il colore bianco, simbolo di candore e spia di alta virtù, riappare l'immagine della Clorinda tassiana, vestita di bianco e posta in un grado di superiorità rispetto alle barbare leggi dell'uomo:

Supremi Duci, o generoso Achille,  
O caro Genitore, o amata madre:  
Diana già placata  
Alla morte mi toglie, e ben vedete,  
Che seco mi conduce  
Per gli Etherei sentieri.<sup>23</sup>

La catarsi entra nel dramma e permette un'energia di compenso, un'elaborazione del mistero del sacrificio.<sup>24</sup> L'immagine della nuvola bianca presuppone una strategia

<sup>18</sup> Ivi, 16, 5-8: «indi traendo poi l'antiquo fianco / [...] rotto dagli anni et dal camino stanco»; 75, 11-14: «in ogni parte, et più sopra il mio fianco / [...] per ch'io di lor parlando non mi stanco»; cfr. 228, 4-5: «ogni smeraldo avria ben vinto et stanco / vomer di pena, con sospir del fianco».

<sup>19</sup> TASSO, *Gerusalemme liberata...*, VI, 35.

<sup>20</sup> PETRARCA, *Canzoniere...*, 29, 43-49: «Benigne stelle che compagne fersi / al fortunato fianco / quando il bel parto giù nel mondo scorse! / che stella in terra et come in lauro foglia / conserva verde il pregio d'onestade / ove non spira folgore et né indegno / vento mai che l'aggrava».

<sup>21</sup> CAPECE, *Ifigenia in Aulide...*, at. III, sc. IX.

<sup>22</sup> Ivi, p. 63.

<sup>23</sup> Ivi, p. 64.

<sup>24</sup> TASSO, *Gerusalemme*, cit., XII, 91 (Clorinda in sogno a Tancredi: «mira come son bella e come lieta, / fedel mio caro, e in me tuo duolo acqueta»).

complessa che coinvolge anche la lettura della rappresentazione della morte. Petrarca nei *Trionfi*, nel rappresentare la morte di Laura, punta sulla simbologia dell'elemento cromatico del bianco: «Pallida no, ma più che neve bianca»;<sup>25</sup> il colore di bellezza spirituale che acquista il volto dell'amata.

I valori simbolici in questo dramma hanno un ruolo preminente: spesso la Dea viene individuata dal coturno bianco, calzatura applicata figuratamente alla musa tragica. Questo calzare focalizza l'attenzione sulla materia della tragedia greca, alta e sublime in cui trionfa l'amore spirituale, prodigioso ed eterno.<sup>26</sup> La tragedia greca ne uscirà vittoriosa perché gran parte della gloria la darà la figura e il mito di Ifigenia.<sup>27</sup>

Nell'altro dramma per musica di Capece la materia mitologica di cui si sostanzia l'argomento è ricavata da Euripide, ma tante risultano le differenze rispetto alla fonte. Viene focalizzata maggiormente l'attenzione sull'aspetto amoroso, adattato al gusto moderno come l'autore stesso sottolinea:

Onde oltre all'amore di Pilade con Ifigenia introdotto già in Aulide, vi ho intrecciato quello di Oreste con Dorifile, che fingo essere stata figlia di Toante, e ho anche finto che Pilade si scopra figlio del medesimo, a lui rapito dai corsari di Focide quando era bambino.<sup>28</sup>

Il sogno funesto della fanciulla, in cui crede di scorgere i segni della morte di suo fratello viene eliminato nella riscrittura del dramma, per la trasposizione utopica e fascinosa della conclusione dell'*Ifigenia in Aulide*:

Vieni, vieni o Dea di Delo  
Che dal cielo  
Già la notte sen fuggì.  
Col bel lume dei tuoi rai,  
Porta ormai  
Tra queste selve  
Un più certo e chiaro dì.<sup>29</sup>

Certo, la narrazione del sogno funesto premonitore appartiene alla tragedia classica, ma il nostro autore media questo topos dal Tasso del *Sogno felice* –

Onde per consolare i miei dolori  
Vieni, ò sogno pietoso al mio lamento<sup>30</sup>?

<sup>25</sup> PETRARCA, *Trionfi* (morte di Laura), I, 56.

<sup>26</sup> PETRARCA, *Del trionfo d'amore*, capitolo quarto, cfr. v. 88: «materia da coturni e non da socchi». Cioè materia di tragedia e non di commedia; a proposito del suo amore per Laura e il suo tentativo di rivolgere il suo sentimento d'amore nel sentimento eterno.

<sup>27</sup> Il confronto fra tragedia greca e melodramma sarà una costante del dibattito teoretico del Settecento; il melodramma sarà l'erede vero della tragedia greca.

<sup>28</sup> CAPECE, *Ifigenia / in Tauri / dramma per musica / da rappresentarsi nel teatro domestico / della maestà / di Maria Casimira / regina vedova di Polonia / composto e dedicato / alla maestà sua / di Carlo Sigismondo Capece / suo segretario / fra gli Arcadi Metisto Olbiano, / e posto in musica / dal Sig. Domenico Scarlatti / maestro di Cappella di sua Maestà*. In Roma, per Antonio de' Rossi, 1713, 4.

<sup>29</sup> Ivi, at. I, sc. prima, 7.

– che diventa momento interiore meta-narrativo del dramma, compensato da un epilogo felice.

La dea di Delo, protettrice delle donne, che secondo la tradizione è personificazione della luna, ma anche signora della terra,<sup>31</sup> che nell'*Adone* è citata bella «allo sparir del giorno»,<sup>32</sup> qui viene invocata quale immagine della luce del giorno (dal latino *dius*), come sole che rappresenta il trionfo della luce sulle tenebre. Il principio maschile del Sole (Apollo) è sostituito nell'invocazione al femminile, forse un tributo del poeta –segretario dell'ex regina di Polonia<sup>33</sup> – dovuto alle dame di Roma, che assistevano agli spettacoli nel teatrino in Trinità dei Monti e alla stessa regina libera dal soglio:<sup>34</sup>

Ifig. Toante [...]
   
Non m'abbagliano i raggi;
   
Che la corona tua d'intorno spande
   
[...]
   
Viver libera io voglio
   
Che assai più val la libertà del soglio.<sup>35</sup>

La regina in esilio adombra l'Ifigenia taurica; la similitudine del ruscello limpido e puro che giunge fino al mare risente degli influssi di Petrarca delle «chiare fresche e dolci acque».<sup>36</sup> Tuttavia quello che maggiormente importa notare è come il poeta raffigura l'allegoria della libertà, libertà anche di chiarezza della poesia; si noti il ritmo dei versi e la nettezza con cui si distacca dal contesto l'ultima parola:

Se gli viene ristretto
   
Il suo nativo letto
   
Non sembra allor più quello,

<sup>30</sup> TASSO, *Rime*, in *Opere di T. Tasso*, vol. IV, Milano, Classici italiani, 1824, 173: «Onde per consolare i miei dolori / Vieni, ò sogno pietoso al mio lamento? / talch'al tuo dolce inganno omai consento, / cinto di vaghe immagini e d'errori».

<sup>31</sup> VIRGILIO, *Eneide*, IV libro.

<sup>32</sup> MARINO, *Adone*, Venezia, Giacomo Sarzina, 1623, XVI, 123: «Non così bella allo sparir del giorno / dopo pioggia talor la dea di Delo / l'inargentato e luminoso corno / trasse giammai da nube e nube il cielo, / come tutto illustrando il tempio intorno, / dell'aria aperse coi begli occhi il velo / il real damigello, il cui bel viso / fea visibile in terra il Paradiso».

<sup>33</sup> Nel 1696 muore il marito il re Sobieski e nel 1697 fu eletto re di Polonia il filoaustrico Federico Augusto di Sassonia (Augusto II di Polonia). La regina vedova scelse di ritirarsi a Roma. La corte di Polonia diventa fortemente corrotta perché la monarchia polacca era elettiva e Augusto ritenne utile procurarsi uno strumento per accattivarsi i magnati polacchi; venne perciò istituito l'Ordine dell'aquila bianca. Durante gli anni 1710-20 Augusto si dedicò agli affari interni e cercò invano di instaurare una monarchia ereditaria, rompendo il potere dei nobili polacchi.

<sup>34</sup> Cfr. SAVERIO FRANCHI, *Drammaturgia romana*, vol. II, Roma, Storia e letteratura, 1997: «Nel palazzetto Zuccari alla Trinità dei Monti l'ex regina di Polonia Maria Casimira fece costruire per i propri spettacoli privati un "teatro domestico" che fu giudicato bellissimo e piccolo. [...] Fu allestito all'inizio del 1704, ma in quel carnevale non fu ancora usato; forse i lavori dovevano essere completati. [...] Malgrado le ridotte dimensioni, il teatrino di palazzo Zuccari fu per qualità degli spettacoli, della musica e degli allestimenti molto amato dalla nobiltà romana che la munifica regina invitava con grande frequenza».

<sup>35</sup> CAPECE, *Ifigenia in Tauri...*, at. I, sc. VI, 18.

<sup>36</sup> PETRARCA, *Canzoniere...*, 126.



L'onde non ha più chiare.

(atto I, scena VI)

In questa poetica della rappresentazione, il compositore degli eventi, il sapiente regista della parola si muove per via estetica e ideologica.<sup>37</sup> Estetica perché permette l'identificazione della sorte della regina; ideologica attraverso l'esaltazione della chiarezza razionale e del decoro morale dei personaggi.

Dor. [...]  
E mal si compra con la forza amore;  
Onde tu aver potrai  
La mia destra bensì, non il mio core.<sup>38</sup>

L'organizzazione delle figure maschili è sapientemente costruita secondo il gusto razionale per l'antitesi, nell'abile contrapposizione: Toante/Pilade e Ismeno/Oreste (Ifigenia ama Pilade a cui è contrapposto Toante; Dorifile ama Oreste a cui è contrapposto Ismeno). Le coppie degli amanti protagonisti solo alla fine riescono a comporsi.

Nell'atto secondo, nelle scene XI e XII «Oreste solo» e il dialogo Ifigenia/Oreste domina l'elemento patetico. Il dramma per l'agnizione si trasforma in abbandono sentimentale, che ha l'effetto di un rito liberatorio:

Prendi nelle mie braccia  
Quello, che porgo a te d'un vero amore.<sup>39</sup>

Il bellissimo dialogo di Ifigenia e Pilade, atto terzo, scena sesta, pieno di struggimento termina con l'arietta che riprende termini del linguaggio sentimentale del Tasso nell'*Aminta*.<sup>40</sup>

Ifig. [...]  
Son qual cerva, che fuggendo  
Va dal Veltro e mira al varco,  
Teso l'arco feritor:  
Teme il dardo, teme il dente,  
E a gettarsi nel torrente  
La fa ardita il suo timor.<sup>41</sup>

La cerva, animale sacrificale nell'opera di Euripide, s'appalesa nella similitudine che rappresenta la personificazione della castità, ma anche della ricerca della libertà a costo della vita, come topos, in allusioni ed elaborazioni letterarie. La sostituzione con la cerva è

<sup>37</sup> I letterati dell'Arcadia cercano di rivalutare il testo scritto e di razionalizzare la struttura del melodramma, dando alla vicenda maggiore coerenza e verosimiglianza e riproponendo la serietà tragica che esso aveva avuto alle origini.

<sup>38</sup> CAPECE, *Ifigenia in Tauri...*, 21. Scena ottava, dialogo tra Ismeno e Dorifile.

<sup>39</sup> Ivi, 46.

<sup>40</sup> TASSO, *Aminta...*, at. III, sc. I: «Tirsi – [...] E sciolta appena senza dire addio, / a fuggir cominciò come una cerva: / e pur nulla cagione avea di tema».

<sup>41</sup> CAPECE, *Ifigenia in Tauri...*, 58.

una sorta di compensazione che prevede il destino favorevole, in funzione del lieto epilogo della vicenda. Da una parte il Veltro dantesco, parola risemantizzata e decontestualizzata che acquista una connotazione negativa (il cattivo Toante); dall'altra l'arco, sineddoche di arciere, ma anche simbolo d'amore (Pilade) che costituisce un segnale distintivo di un referente extratestuale: la canzone di Petrarca *Amor se vuoi ch'io torni al giogo antico*,<sup>42</sup> *planctus* dialettico dell'impossibilità di ogni rinascita di amore. Il richiamo allusivo è dato attraverso il ricorso a puntuali riecheggiamenti del lessico petrarchesco:

E' non si vide mai cervo [...]  
Con tal desio cercar fonte né fiume.

Fa ch'i' ti trovi al varco  
Prendi i dorati strali, e prendi l'arco

Indarno tendi l'arco, a voito scocchi.

Nella Roma del primo Settecento il nuovo petrarchismo, caratterizzato da una maggiore chiarezza espressiva, e la rivalutazione del Tasso rientrano nella poetica di Capece, in una prospettiva che tiene conto del contributo dell'autore alle dinamiche di diffusione e innovazione del melodramma: la rivalutazione del testo letterario scritto.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> PETRARCA, *Canzoniere...*, 1094-1106. Cfr. anche 190, dove c'è l'identificazione di Laura con una cerva: «una candida cerva sovra l'erba», che ritornerà anche in 212, 7-8.

<sup>43</sup> Già nel 1700 appare la *Difesa dell'Aminta* di Giusto Fontanini (ristampata da A. Gareffi, Marziana, Vecchierelli, 2000), fatta anche per ribattere le accuse dei francesi contro il Tasso epico. Anche per Muratori nella *Perfetta poesia italiana* ad incarnare la vera e più alta espressione dei valori poetici è Tasso; egli ha fuso «con la sublimità del suo stile» la fecondità di Omero e le grazie di Ovidio. Inoltre sempre nella *Perfetta poesia italiana* Muratori presenta le Canzoni degli occhi di Petrarca in cui punta l'attenzione sulla poesia costruita sul vero, ma un «vero nuovo e meraviglioso». A questa presentazione seguirà la *Difesa (del 1709) delle tre canzoni degli occhi, e alcuni sonetti e vari passi delle Rime di F. Petrarca dalle opposizioni di Muratori, composta da Bartolomeo Casaregi, Gio. Tommaso Canevari, e Antonio Tommasi* (l'estratto uscì anche sul «Giornale de' letterati» di Venezia). Muratori nel 1711 pubblicherà una sorta di autodifesa *Le Osservazioni sulle rime di Petrarca, insieme alle considerazioni del Tassoni, e alla vita di Petrarca*. Non possiamo fare a meno di ricordare il fiorentino petrarchismo di autori di questo periodo, caratterizzato proprio da una maggiore chiarezza espressiva rispetto allo stile metaforico dei marinisti. Nel 1720, come testimonia una Novella di Chieti del «Giornale de' letterati d'Italia», Federico Valignani, fra gli Arcadi Nivalgo Aliarteo, pubblica un *Dialogo sopra lo stile del Petrarca e del Marino*, dei quali «questi nel secolo passato ebbe un ampissimo regno in tutta Italia» e Petrarca «lo ebbe da che principiò a scrivere fino ai nostri tempi, e lo averà finché per durare la nostra italiana favella, e il buon gusto di poetare». Sappiamo che delle *Rime* di Petrarca con le annotazioni del Muratori vi saranno altre ristampe nel 1722 e nel 1727, quest'ultima a Venezia, presso il Coleti (cfr. «Giornale de' letterati d'Italia», t. XXXVIII, *Novelle di Venezia*, 1). Cfr. per tutta la problematica L. CASTORI, *La repubblica dei letterati d'Italia: oltre il policentrismo culturale*, in *La letteratura degli italiani 3, atti del XV Congresso Nazionale degli italianisti italiani*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012; EAD., *L'unità degli intellettuali italiani, la questione della lingua e la funzione della critica in Ludovico Antonio Muratori*, «Sinestesia», IX (2011), 211-216.