

ALESSANDRA MUNARI

*Lo scenario pastorale in Carlo de' Dottori: 'arcadico' barocco*

In

*Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),  
a cura di A. Campana e F. Giunta,  
Roma, Adi editore, 2020  
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ALESSANDRA MUNARI

*Lo scenario pastorale in Carlo de' Dottori: 'arcadico' barocco*

*Lo studio prende in esame la produzione del versatile genio padovano di Carlo de' Dottori (1618-1686), in particolare la produzione drammatica – che spesso corteggia o rielabora, pur non nominandolo apertis verbis, il genere pastorale (pensando, oltre alla tragedia Aristodemo con i suoi cori 'pastorali' [Zucchi 2012], ai drammi/oratori per musica di Carlo de' Dottori, con le due versioni della Zenobia di Radamisto, Ippolita e David pentito, ossia di fatto tragicommedie a lieto fine di nodo amoroso; ma già il poemetto giovanile della Galatea, di ispirazione quasi 'idillica', proietta dettagli autobiografici sullo sfondo erotico-mitologico di stampo arcadico, mentre nel romanzo Alfenore si introduce per esempio il motivo della 'fuga pastorale'). Si osserverà dunque la varia «rifunzionalizzazione» del segno pastorale, notando in Carlo de' Dottori – lui stesso «poeta cesareo extra moenia» [Daniele 1986], per di più nominato tardi e sempre ben radicato nella propria 'piccola' realtà locale – un luogo o, meglio, un autore 'di passo' tra il pieno Barocco, pur ispirato a modelli 'moderati' (ma non solo: tra i suoi modelli melodrammatici ci sono certo anche i 'libertini' teatri veneziani), e un gusto per così dire quasi prearcadico.*

Il nome del padovano Carlo de' Dottori è indissolubilmente legato, nel vasto panorama degli studi dedicati al teatro seicentesco, al «capolavoro del Barocco»<sup>1</sup>, la sua tragedia *Aristodemo*, la cui trama si basa sullo stesso dilemma di un Agamennone o di un Abramo di fronte alla richiesta divina di sacrificare una figlia o un figlio – esempi generici ma che, oltre a offrire un colpo d'occhio sulla storia, servono a evidenziare immediatamente un tipo di commistione fondamentale per la tragedia post-guariniana del Dottori, fra *revival* classicistico di un tardo Barocco 'moderato' e una spiritualità di fondo cristiana, come ha evidenziato Giovanni Getto. Un recente contributo di Enrico Zucchi<sup>2</sup> ha mostrato come il gioco intertestuale dei cori dell'*Aristodemo* sia connotato in una direzione pastorale volta a mettere in luce i nuclei per così dire ideologici dell'opera, in primis il problema (tipicamente pastorale) dell'«onore» contrapposto alla 'libertà' arcadica, in una rilettura moderna dunque, da un lato, del classico conflitto tragico tra *nomos* e *dike*, tra legge umana e affetti naturali, e, dall'altro lato, della libertà dell'uomo rispetto all'arbitrio della Fortuna<sup>3</sup>, posta quasi in bilico tra caso cieco e volontà divina provvidenziale. Già Getto aveva però mirabilmente colto, nel paesaggio tragico dell'*Aristodemo*, l'importanza dell'ambientazione selvatico-pastorale:

[...] in effetti il paesaggio stabilisce una presenza poetica tutt'altro che trascurabile nell'economia artistica della tragedia. Esso vive talora sotto forma di impalpabile atmosfera provocata da parole ricorrenti e cadenze isolate, come per l'ambiente di morte citato, altre volte si raccoglie in scenari di vaste proporzioni, come avviene per il bosco descritto nella seconda scena dell'atto secondo (un paesaggio, questo, di discendenza tassiana, eppure, malgrado quell'atmosfera inconfondibile antica e mesta, tutto rinnovato, e rianimato in una scenografia più sinuosa e dinamica, da quel folto intrico di rami e tronchi, e da quell'«indistinto errore» e «confusa libertà»). Il paesaggio nell'*Aristodemo* sembra ripetere e commentare le grandi direzioni

<sup>1</sup> G. GETTO, *Il Barocco letterario in Italia*, con premessa di M. Guglielminetti, Milano, B. Mondadori, 2000, 200 e sgg. A inizio saggio è doveroso citare alcuni lavori fondamentali per qualsiasi studio su Carlo de' Dottori, innanzitutto quelli di Antonio Daniele come: A. DANIELE, *Carlo de' Dottori: lingua, cultura e aneddoti*, Padova, Antenore, 1986; ID. (a cura di), *Carlo de' Dottori e la cultura padovana del Seicento*, Atti del convegno di studi (Padova 26-27 novembre 1987), Padova, Accademia Patavina di scienze lettere ed arti, 1990; e, sempre curata da Daniele, si veda C. DE' DOTTORI, *Galatea: poemetto in 5 canti inediti*, a cura di A. Daniele, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977. Sempre importante anche F. CROCE, *Carlo de' Dottori*, Firenze, La Nuova Italia, 1957.

<sup>2</sup> E. ZUCCHI, «O felici quei primi uomini rozzi». *Elementi pastorali nei cori dell'Aristodemo di Carlo de' Dottori*, in D. PEROCO (a cura di), *Tra boschi e marine. Varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'Età barocca*, Bologna, Clueb, 2012, 579-605.

<sup>3</sup> D. DALLA VALLE, *Il tema della Fortuna nella tragedia italiana rinascimentale e barocca*, «Italice», XLIV, 2 (giugno 1967), 180-208.

fantastiche della tragedia, e pertanto esso non si limita a riprendere il tono ferale, ma assume via via anche i diversi motivi della grandezza e della tenerezza.<sup>4</sup>

Getto concentra il ‘sugo’ della tragedia infatti in tre nuclei fondamentali, innanzitutto, appunto, *grandezza* e *tenerezza*, che ripropongono così la tensione ‘pastorale’ tra onore e affetti, e infine *morte*, che indirizza, si potrebbe azzardare, tale tensione in direzione tragica. Conviene ricordare qui i versi di descrizione della selva, tratteggiata dal soldato che riporta alla moglie di Aristodemo, e madre di Merope, Amfia, la notizia della fuga di quella che all’inizio viene presentata come la vittima designata dalla sorte per il sacrificio in alternativa a Merope, ossia Arena, fuggita insieme al padre Licisco:

[...]  
 ed io compagno all’opra,  
 anzi dell’opra stessa  
 non picciolo calor, primo scopersi  
 Licisco fuggitivo ove il Taigeto  
 veste d’antica selva il piede ombroso,  
 che negra d’elci, irta di pini, opaca  
 di vecchie querce, in più d’un luogo appoggia  
 i tronchi annosi e stanchi  
 alle vicine vigorose travi,  
 e col nerbo dell’un l’altro sostiene.  
 Così folto, difficile e mal certo  
 si rende il bosco; e, ruscato il giorno  
 dall’ombre pertinaci, un pigro e mesto  
 aer vi siede. Io lo scopersi appunto  
 che, avvistosi di noi, verso la selva  
 a tutta briglia il corridor spingea.  
 Noi lo seguimmo, e minacciando pure  
 di saettar le fuggitive terga,  
 rapidamente l’incalzammo. Arena,  
 accusata dall’abito e dal crine,  
 prima fuggia: seguia Licisco, e dietro  
 un giovanetto servo. Alfine, o fosse  
 avvantaggio di spazio, o lena forte  
 de’ lor destrieri, o qualche Dio nemico  
 alla Messenia, ricovrolli il bosco,  
 e li difese; ch’a ferir le piante  
 se n’andar le saette  
 drizzate a lui con disperato fine  
 di punirlo o fermarlo. Entrammo dopo,  
 ma fu cercato e minacciato invano  
 per l’indistinto errore  
 e la confusa libertà del bosco.<sup>5</sup>

Il bosco si presenta pregno di quella stessa ambiguità che, secondo l’efficace analisi di Maria Panetta,<sup>6</sup> permea il senso tragico dell’intero *Aristodemo*: è un luogo buio, stagnante, allo stesso tempo

<sup>4</sup> GETTO, *Il barocco letterario...*, 216.

<sup>5</sup> C. DE’ DOTTORI, *Aristodemo*, Roma, Biblioteca Italiana, 2003, atto II, scena 2: online, sul sito della *Biblioteca italiana* (<http://www.bibliotecaitaliana.it/scheda/bibit000416>), è disponibile il testo della tragedia, tratto da G. GASPARINI (a cura di), *Tragedia classica dalle origini al Maffei*, Torino, UTET, 1963, 427-561. Si ricordino anche le edizioni di Croce (C. DE’ DOTTORI, *Aristodemo: tragedia*, a cura e con introduzione di B. Croce, Firenze, F. Le Monnier, 1948) e di Fassò (C. DE’ DOTTORI, *Aristodemo*, in L. FASSÒ (a cura di), *Teatro del Seicento*, Milano, Napoli, R. Ricciardi, 1956, 749-851).

potenziale pericolo e rifugio – luogo di salvezza per i fuggitivi, ma solo apparentemente: alla fine si scoprirà che le frecce scagliate dai soldati di Aristodemo contro Licisco e Arena avevano centrato il bersaglio, ferendo a morte la fanciulla. L'agnizione conclusiva rivelerà come Arena sia in realtà figlia di Aristodemo, frutto di «furtivi antichi amori» (V, 5) prematrimoniali – dove il ricordo del «furtivo amante» del famoso quarto coro guariniano nel *Pastor fido*<sup>7</sup> sottintende una valenza negativa per questa passione giovanile, collocando Aristodemo nella mezzanità del personaggio tragico; quasi a sostituire, in termini di colpe, il *finto* 'furtivo amore' consumato fra Merope e Policare. Vengono intrecciati e rimpastati motivi tragici sofoclei ed euripidei, a ben guardare gli stessi del *Pastor fido*: una profezia implacabile ma 'vaga', la cui vittima cioè non viene precisamente individuata (come invece è, per dire, la scelta di Ifigenia nell'*Ifigenia in Aulide*); un'agnizione scandita in due momenti (di cui il secondo è quello 'peripetico' che decide il fine, lieto o dolente, della favola, rivelando la 'mezza colpa', vale a dire la passione eccessiva, all'origine del 'fatto orrendo'), ossia prima la rivelazione di Licisco di non essere il padre di Arena (come protesta sin da inizio dramma, non creduto proprio perché «[...] mentre perde / di genitore in apparenza il nome, / l'esser di padre veramente acquista», I, 1), poi la confessione di Erasitea, che rivela Arena figlia di Aristodemo: un riconoscimento che, se avvenuto a inizio dramma, avrebbe risolto felicemente almeno la linea della trama relativa a Merope, ma che collocato alla fine aggiunge solo al danno la beffa –; tutti motivi combinati insomma in maniera tale da evitare in qualunque modo che si possa arrivare a un 'tragicomico' lieto fine, creando quasi un anti-*Pastor fido*.

Tornando al paesaggio pastorale nell'*Aristodemo*, il bosco dove fuggono Arena e Licisco: qui il contatto con l'umano, la freccia che irrompe con violenza nella selvaticità del luogo, sembra quasi far precipitare la selva da paesaggio edenico a passo di morte, un eden che dall'età dell'oro è caduto nell'età del ferro. Del resto, l'altro luogo, sempre sinonimo di morte e sacrificio, che viene ben descritto e connotato nell'*Aristodemo* è la «separata stanza», «a Dite consacrata» (I, 6, IV, 3 e IV, 4), in cui Merope viene confinata in attesa dei riti del sacrificio e che solo il furore omicida del padre osa violare; anche la sepoltura di Arena sarà «in cupo centro in tenebrosa stanza / là dove umano ardir piede non ferma» (V, 4). Sono tutti luoghi claustrofobici, quasi a indicare che non esiste alternativa o vera possibilità di scelta, di libero arbitrio. Le due fanciulle sono accomunate pure, in punto di morte, dallo stesso gesto di impotente affetto della «mano», con cui Merope si copre gli occhi per non guardare il padre, Aristodemo, nella sua furia omicida, e con cui invece Arena morente cerca, invano, il sostegno di quello che crede il proprio genitore, Licisco.

Come per Arena nel bosco, anche per Merope la tragedia si apre con un rischio solo apparentemente scampato, che poi si scopre ben reale, quando l'improvvisa fuga di Arena condanna Merope a essere l'unica vittima rimasta disponibile per soddisfare le condizioni disposte dalla profezia divina: quello che in genere nella tragicommedia è fonte di catarsi, il solo *rischio* del pericolo<sup>8</sup>, qui per due volte si capovolge (ricordando che Laura Sanguineti White, sulla scia di Franca Angelini, considera il capovolgimento di ogni speranza e volontà di scelta alla base della

---

<sup>6</sup> M. PANETTA, «La mal sicura speme». Il senso del tragico nell'*Aristodemo* di Carlo de' Dottori, in *Temi e letture a cura di C. Spila*, «Studi (e testi) italiani», XVIII (2006), 131-141.

<sup>7</sup> B. GUARINI, *Il pastor fido*, a cura di E. Selmi, introduzione di G. Baldassarri, Venezia, Marsilio, 1999. Cfr.

<sup>8</sup> F. SCHNEIDER, *Di nuovo su drammaturgia pastorale e melodramma*, in PEROCCO (a cura di), *Tra boschi e marine...*, 203-232; ID., *La catarsi nella drammaturgia guariniana*, in *Rime e lettere di Battista Guarini*, Atti del convegno di studi, Padova, 5-6 dicembre 2003, a cura di B.M. Da Rif, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, 197-214; ID., *Pastoral drama and healing in early modern Italy*, Farnham (UK) – Burlington (VT), Ashgate, 2010.

tragicità dell'*Aristodemo*<sup>9</sup> e diventa pericolo reale, rendendo in un certo senso impossibile la catarsi *tragicomica*, lasciando spazio solo alla tragicità. Si ripropone la solita dicotomia tra legge interiore e legge positiva, portando, nella tragedia, al punto di rottura 'storico' quello che nelle tragicommedie è solo all'inizio motivo di conflitto, il rapporto tra natura e cultura, altrimenti detto tra amore e onore (rapporto che però, nelle pastorali, alla fine viene armonizzato), ponendo in tensione l'intricata rete di rapporti e sovrapposizioni fra le varie forze superiori in gioco, al di sopra del raggio di azione umano (variamente chiamato arte/cultura/onore/libero arbitrio), ossia forze quali amore (cioè natura), fortuna e/o provvidenza divina; queste ultime non a caso ora confuse, ora distinte. Amfia e gli altri personaggi 'affettivi' della tragedia, favorevoli alla salvezza di Merope, non esitano infatti a far coincidere caso e volontà divina, sottolineando come solo Arena, estratta a sorte, possa soddisfare le condizioni della profezia, che invece Aristodemo, in nome della propria sconfinata ambizione personale, sceglie di interpretare in maniera più ampia e libera, *dis-soluta*, letteralmente sciolta dai risultati dell'estrazione a sorte, in cui nega vi sia alcuna manifestazione del volere divino – cosa che alla fine gli aliena il favore degli dei pur di fronte al sacrificio di *entrambe* le figlie, Arena e Merope, tutte e due sacrificate quasi per sbaglio e non per scelta, paradossalmente una scelta mancata proprio da parte dell'unico personaggio (a parte Merope) deciso a compiere il sacrificio a qualsiasi costo. Sono così rovesciati i tradizionali ruoli pastorali di onore e amore – dove cioè l'onore viene eletto a regolatore della libertà affettiva/erotica primigenia. Come denuncia Amfia, lo stesso «Aristodemo è la Fortuna e il Fato» (II, 7), e non solo la natura deve «volgere altrove la fronte» (II, 4), ma lo stesso significato di onore viene tradito, quando un ossimorico «furioso zelo / d'onor tiranno» si sfoga in «un cieco / empito d'ira» (V, 1); non a caso l'attributo di *cieco*, nella tragedia, accomuna amore e morte, il caso e la prudenza umana, la Fortuna e Giove. Così, il coro finale del II atto (sulla spinta del II coro del *Re Torrismondo*) accusa la «sapienza eterna di natura» per aver creato «il caso cieco, *che* con occulto inganno / la prudenza delude» (II, 7), ponendo l'esistenza della Fortuna come «peste» che ha fatto cadere l'uomo dallo stato edenico dell'età dell'oro a quella del ferro; ma il coro del quarto atto dottoriano svela che in realtà è l'«umana ingordigia» a provocare le guerre e contese dell'età del ferro (pur poi regolate nei loro alterni successi dalla Fortuna)<sup>10</sup>.

La «fortuna» risulta concetto (e parola) chiave anche nella successiva opera drammatica di Carlo de' Dottori, la *Zenobia di Radamisto*<sup>11</sup>, dove sin dal prologo viene presentata come onnipotente nel 'basso mondo' terreno, regolando a suo piacere l'alternarsi dei regni, e soprattutto come «gran ministra del Fato», questo visto come superiore agli stessi dèi (dèi pagani, presentati come 'sovrintendenti' della Natura nei tre rispettivi domini del mondo, ossia cielo, mare e inferi). Della *Zenobia*, stesa in versi, si ha anche la versione, semplificata, in prosa; sul rapporto tra queste due *Zenobie* si rinvia agli studi e all'edizione di Antonio Daniele, che ha definito la *Zenobia* in versi una fase intermedia (se non cronologicamente, nel senso almeno di evoluzione letteraria), intermedia fra la tragedia dell'*Aristodemo* e il melodramma vero e proprio, con l'*Ippolita*, notando la scarsa musicalità e l'impianto fondamentalmente tragico del libretto zenobiano. Se infatti gli antefatti della *Zenobia* risultano tragici, di matrice esplicitamente storico-tacitiana, la trama presenta uno svolgimento di

<sup>9</sup> L. SANGUINETI WHITE, *Aristodemo, tragedia della libertà*, «Studi secenteschi», XXIX (1988), 95-121; 101, 111, sulla scia di Franca Angelini: F. ANGELINI, *Il Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1974, vol. V, parte 2.

<sup>10</sup> Sul tema della Fortuna e delle varie 'forze' in gioco in ambito pastorale e teatrale in generale, sempre preziosi sono gli studi di E. SELMI, *Classici e Moderni nell'officina del Pastor Fido*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001 e L. G. CLUBB, *Italian Drama in Shakespeare's Time*, New Haven - London, Yale University Press, 1989.

<sup>11</sup> C. DE' DOTTORI, *La Zenobia di Radamisto*, in DANIELE, *Carlo de' Dottori: lingua, ...*, 247-336.

nodo amoroso; non sorprende allora che la *storia* di Zenobia compaia nell'*Alfenore*<sup>12</sup>, romanzo giovanile del de' Dottori di stampo quasi novellistico, in cui però dell'episodio 'zenobiano' viene eliminato ogni riferimento storico e si conserva, cambiando nomi e origini dei personaggi, solo l'asse tragico portante della vicenda, cioè il tentato omicidio della moglie gravida da parte del pur innamoratissimo marito, in fuga per motivi più o meno politici, e l'abbandono di questa presso un fiume, da cui la donna viene salvata e riportata a corte grazie al salvataggio da parte di uno o più pastori, che di fatto trasformano con la loro azione il contenuto epico-tragico della vicenda in premessa romanzesca, il pericolo in rischio. Anche in altri punti dell'*Alfenore* si incontrano figure di pastori: si ricordi un momento in particolare, ossia quando due protagonisti del romanzo, anche loro in fuga, trovano rifugio presso una comunità di pastori – qui la loro impressione è quella di aver trovato il luogo dove possono essere curati tutti i mali dell'umanità (con l'unica eccezione, si sottolinea pateticamente, del male d'amore), quasi, guarinamente parlando, un'attualizzazione storica della mitica età dell'oro arcadica, libera nel concedersi al godimento erotico (aspetto che Carlo de' Dottori aveva già voluttuosamente descritto nel poemetto erotico-mitologico della *Galatea*). Tuttavia, si noti, nonostante le insistenze della moglie di abbandonare la vita regale per la tranquilla esistenza pastorale, il protagonista maschile si mostra insoddisfatto, anche lui tormentato dall'ambizione di 'grandezza' che già aveva perseguitato Aristodemo:

[...] cercava la bella dama di muovere il marito a cangiar felicemente i pensieri di riaver la corona con la cura di guidar una greggia, e la speranza d'un trono col possesso d'un ovile. Sorrideva prima egli, poi vedendo con quanto spirito parlava la cara moglie, cominciò a pensar su le cose dette, su le ragioni allegate a capo chino senza risponderle. Parevagli in un certo modo mancar a se stesso, ed invilir troppo quel cuore che provata l'altezza del comando avea fin'allora ritenute le qualità di grande; e troppo li pareva d'abbassar il proprio coraggio, confinando la sua fortuna in un eremo e sotterrando le speranze vastissime d'imperio in una di quelle spelonche.<sup>13</sup>

Alla *Zenobia* seguiranno, separati tra loro da un decennio, prima un altro dramma in musica in versi, l'*Ippolita*, poi una tragedia su *Bianca de' Rossi*: se con la seconda la vicenda tragica è collocata in un contesto cittadino, quindi intrinsecamente politico, la melodrammatica *Ippolita* porta alla ribalta invece una specie di anti-corte, femminile, quella delle amazzoni, dove cioè, con le donne al potere, alla ragion di stato si sostituisce la ragion d'amore, che domina tutte le vicende. Qui tra le scenografie più frequentemente adottate figura il giardino, vale a dire una variante letteralmente 'colta', controllata, della selva; questo scenario, alla pari di altri motivi melodrammatici (la lettera, i servi comici, la gobba, ad esempio; per non dire la scelta stessa dell'argomento, le donne guerriere, di moda in ambito viennese ma non solo), risponde al gusto del dramma in musica tipicamente veneziano.

Per ultimo, pubblicato postumo, si ricordi un altro testo in musica di Carlo de' Dottori, l'oratorio intitolato *David pentito*: opera che da un lato riprende il classico oratorio seicentesco<sup>14</sup> (dalla forte impostazione allegorica, compresa la personificazione del Testo sacro, e con al centro

<sup>12</sup> Come aveva velocemente annotato già N. Busetto, *Carlo de' Dottori letterato padovano del secolo decimosettimo: studio biografico-letterario*, Città di Castello, S. Lapi, 1902, 216 e sgg.

<sup>13</sup> C. DE' DOTTORI, *L'Alfenore del signor Carlo de' Dottori, donato alle dame della sua patria*, Venezia, Matteo Leni e Giovanni Vecellio, 1644, 157.

<sup>14</sup> M. SARNELLI, *Percorsi dell'oratorio per musica come genere letterario fra Sei e Settecento*, in S. FRANCHI (a cura di), *Percorsi dell'oratorio romano: da historia sacra a melodramma spirituale*, Atti della Giornata di studi, Viterbo, 11 settembre 1999, Roma, Ibimus, 2002, 137-197.

un re-tiranno dilaniato dal conflitto tra sensi/amore e ragione), dall'altro guarda – come ancora l'*Aristodemo*, per aspetti tanto formali quanto contenutistici già indagati da Roberto Mercuri e Marco Ariani<sup>15</sup> –, guarda agli sviluppi settecenteschi, innanzitutto presentandosi come una tragedia 'biblica - classicistica', recuperando cioè le Sacre Scritture in quanto fonte 'Storica' di 'storie' equivalenti a quelle di origine classica, portando a una secolarizzazione politica/psicologica del soprannaturale biblico<sup>16</sup>. In nome di un'esigenza di brevità, per una trattazione più approfondita sul *David pentito* mi permetto di rimandare al mio intervento al Convegno padovano su Carlo de' Dottori dell'ottobre 2018<sup>17</sup>; basti in questa sede accennare che il ritratto di un Davide 'penitente', motivo già presettecentesco, si costruisce nello scarto psicologico tra colui che Davide si finge ancora di essere, cioè il pastorello il cui «valor» guerriero e politico al «Filisteo gigante / domò l'orgoglio», e colui che Davide è ormai diventato, in cui sarà costretto a riconoscersi al momento del pentimento, un re ipocrita e dispotico, soggiogato dai propri desideri personali, «l'indegno, / il tiranno, l'infedel»<sup>18</sup>, che solo la giustizia ossimoricamente pietosa del Dio (pre-)cristiano può redimere, seppur al prezzo della vita del primo figlio nato dal 'furtivo amore' con Bersabea, o Betsabea, poi però resa madre di Salomone. Una presa di coscienza, quella di Davide, che invece, al di fuori del rassicurante confine 'tragicomico' posto dalla prefigurazione cristiana, aveva tragicamente portato Aristodemo con entrambe le figlie (e non solo loro) a un sacrificio crudele tanto quanto inutile – davvero 'cieco'.

---

<sup>15</sup> R. MERCURI, *Ai confini del Barocco: l'Aristodemo di Carlo de' Dottori*, in P. ANDRIOLI-G. A. CAMERINO-G. RIZZO-P. VITI (a cura di), *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Lecce, 15-17 maggio 1997), Galatina, Congedo, 2000, 199-213 e M. ARIANI, *Note sullo stile tragico dell'Aristodemo di C. Dottori*, «Studi Secenteschi», XIII (1972), 163-179.

<sup>16</sup> E. SELMI, *Riscritture bibliche nel dramma sacro fra Seicento e Settecento*, in E. ARDISSINO-E. BOILLET (a cura di), *La Letteratura e la Bibbia. Leggere, riscrivere, interpretare*, Atti del Convegno Internazionale di Torino (19-20 maggio 2016), Turnhout, Brepols, in corso di pubblicazione.

<sup>17</sup> A. MUNARI, *«Vive Dio, morrà l'indegno, / il tiranno, l'infedel»: il David pentito di Carlo de' Dottori*, intervento proposto al convegno di Padova (23-24/10/2018), *Carlo de' Dottori nel quarto centenario della nascita (1618-2018). Questioni filologiche e proposte di metodo per la prima edizione degli opera omnia*, in corso di pubblicazione ([https://www.disll.unipd.it/sites/disll.unipd.it/files/convegno\\_dottori\\_pieghevole\\_ultimo.pdf](https://www.disll.unipd.it/sites/disll.unipd.it/files/convegno_dottori_pieghevole_ultimo.pdf)).

<sup>18</sup> C. DE' DOTTORI, *David pentito, oratorio per musica a sua maestà [...] la imperadrice Leonora, del conte Carlo de' Dottori*, in ID., *Ippolita, drama per musica comandato dalla maestà cesarea dell'imperadrice al signor conte Carlo de' Dottori*, Padova, Pietro Maria Frambotto, 1695, 91-106: 94 (parte prima) e 101 (parte seconda).