

Busenello drammaturgo Primi appunti per una edizione critica dei melodrammi

Il percorso poetico dell'Incognito Accademico Gian Francesco Busenello (1598-1659) si colloca in un periodo ricco di trasformazioni nel campo del melodramma, in una Venezia ormai aperta al teatro impresariale che presto avrebbe conquistato l'intera penisola e varcato addirittura le frontiere europee. Durante i primi quattro decenni del Seicento, il melodramma svolge quasi esclusivamente una funzione celebrativa tramite l'adozione di soggetti mitologici e favolistici, con un più che ovvio intento allegorico di stampo politico che rimanda alla storia della favola per musica fiorentina. Tale intento fu poi in parte ridimensionato dal melodramma agiografico romano sotto l'impulso del geniale Rospigliosi. L'approdo a Venezia di un teatro per un pubblico pagante sconvolge questi precetti poetici introducendo nel contempo – sostituendola all'encomio principesco – la celebrazione della città lagunare, nonché nuovi soggetti, per lo più storici, romanzeschi o esotici. Accanto a 'poeti teatrali' non privi d'interessi quali Benedetto Ferrari¹ – il primo ad aver pubblicato una raccolta di melodrammi² – o il più prolifico³ Giovanni Faustini, uno dei

¹ Sul Ferrari, vedasi l'ottimo articolo di M.G. ACCORSI, «Morale e retorica nei melodrammi di Benedetto Ferrari», in *Amore e melodramma*, Modena, Mucchi, 2002, pp. 81-150.

² B. FERRARI, *Poesie drammatiche*, Milano, Ramellati, 1644.

³ Una quindicina di lavori teatrali, dalla *Virtù degli strali d'amore* (1642) all'incompiuta *Elena*, terminata dall'amico Minato (1659), con capolavori quali *L'Egisto* (1643), *L'Ormino* (1644), o *La Calisto* (1652), tutti musicati da Cavalli.

massimi collaboratori di Francesco Cavalli, la figura di Busenello può giustamente fregiarsi di più di un primato : quello di aver incrinato, con i suoi *Amori di Apollo e Dafne*, la tradizione favolistica e mitologica, prendendo questa materia e, per dirla con Getrevi, « con grande disinvoltura, con suprema confidenza la butta nel calderone del quotidiano, improvvisamente privandola di qualsiasi aura sacrale »⁴; quello di aver introdotto, a Venezia, il soggetto storico con *La Incoronazione di Poppea*, riproposto poi con *Il Giulio Cesare dittatore*, prima opera su tale figura che avrà la notoria fortuna da Sartorio ad Haendel ; quello soprattutto di aver per primo rivendicato non solo il primato del testo letterario, che era già di per sè un fatto pienamente ammesso⁵, ma anche una sua relativa autonomia con la pubblicazione in veste letteraria, e con qualche aggiornamento rispetto alla versione musicata, della propria raccolta di melodrammi intitolata *Delle ore ociose*⁶.

Cinque dunque i melodrammi (*Gli Amori di Apollo e Dafne*, *La Didone*, *L'Incoronazione di Poppea*, *La Prosperità di Giulio Cesare dittatore*, *La Statira, principessa di Persia*), ai quali bisogna aggiungere un sesto libretto ancora inedito, *Il viaggio d'Enea all'inferno*, ed altri testi per musica (dialoghi, poesie prevalentemente encomiastiche⁷), che, secondo una prassi letteraria assai consueta durante il Seicento⁸, non venivano sempre

⁴ P. GETREVI, *Labbra barocche. Il libretto d'opera da Busenello a Goldoni*, Verona, Essedue edizioni, 1987, p. 49.

⁵ Basta ricordare il detto celebre di Monteverdi che parlava di « vestire in musica » i testi letterari. Rinuccini, che scrisse per J. Peri la prima opera da noi pervenuta, l'*Euridice*, era un poeta petrarcheggiante, non un librettista, termine piuttosto di uso settecentesco ad indicare per l'appunto come tale figura fosse soggiogato al musicista e a ricordare l'annoso dibattito su 'prima la musica poi le parole'.

⁶ Venezia, Giuliani, 1656 ; non si conoscono ristampe. Solo la *Statira*, l'ultimo melodramma, ebbe il privilegio di una prima edizione autonoma un anno prima (Venezia, Giuliani, 1655), mentre gli altri libretti furono stampati sotto forma di scenario e circolarono in veste manoscritta.

⁷ Di questi vanno almeno segnalati lo splendido dialogo *Lucrezia romana* (varie copie manoscritte alla Marciana, cl. It. IX, 457 (= 6765), cc. 131b ; cl. It. IX, 458 (= 7032), cc. 255) ; l'irreverente *Dialogo tra Caronte e un gesuita*, ibid., c. 188 ; o l'encomiastica *Alla Maestà della Regina di Svezia nel passaggio per Fiorenza*, cl. It. IX, 493 (= 6660), c. 192.

⁸ Vedi per esempio le opere di Francesco Melosio, che oltre a due melodrammi (*L'Orione* e il *Sidonio e Dorisbe*) contengono varie poesie per musica, cioè lavori che seguono la precisa retorica struttura del testo destinato ad essere intonato : « Recitativi varij : E possono adattarsi per Musica », in F. MELOSIO, *Poesie e prose*, Venezia, Prodocimo, 1695, p. 72.

intonati. I cinque libretti andarono così a costituire il primo tomo delle opere letterarie di Busenello, cioè quelle giudicate degne di varcare i secoli, ma quelli successivi non furono mai pubblicati, a causa della morte del poeta tre anni dopo. Ecco spiegato in parte l'ingente materiale manoscritto rimastoci della produzione letteraria del nostro, vera e propria miniera per ricerche e scandaglio su uno dei più originali e affascinanti poeti dell'epoca barocca.

Anticipando un più ampio saggio in previsione di una prossima edizione critica della raccolta, vorremmo mostrare che questa pubblicazione decisamente voluta da Busenello, rivela, ad una lettura attenta e particolareggiata, una sua logica interna, nonché una altissima qualità artistica e stilistica, a dispetto di una troppa conclamata superiorità della sola e più nota *Incoronazione di Poppea*. Essa palesa inoltre delle costanti tematiche, tipologiche e appunto stilistiche che conferiscono grande pregio ad un testo per musica che il poeta ha voluto innalzare a modello di una perfetta sintesi tra le divagazioni intentabili del romanzo con il quale si è cimentato⁹ con scarsa fortuna, e la dimensione non teatrale della poesia, che ha per altro abbondantemente praticato¹⁰. Nonostante i continui dinieghi e le consuete affermazioni di modestia¹¹ del nostro – più ascrivibili ad una prassi retorica che ad un sentimento sincero – il valore letterario delle *Ore ociose* trova un'ennesima conferma nelle innumerevoli fonti, richiami e varie reminiscenze poetiche e letterarie, classiche o coeve di cui la raccolta è intrisa, il che ci ricorda che Busenello appartenne ad un ceto, quello dei

⁹ Due i tentativi romanzeschi di Busenello, conservati entrambi in un *unicum* manoscritto, presso la Biblioteca del Museo Correr a Venezia, (*La Floridiana*, Cod. Cicogna 344, *Libro I* a cc. 1v-211, *Libro II*, a cc. 213-246 ; *Il Fileno*, Cod. Cicogna 344, cc. 267-290).

¹⁰ Un'altra prospettiva editoriale spetterebbe anche al versante meramente lirico della produzione busenelliana. Centinaie di poesie, in italiano e soprattutto in dialetto veneziano, giacciono manoscritte nelle varie biblioteche venete (Venezia, Vicenza, Padova, Verona, Rovigo...). Livingston ne ha annoverate 136 italiane e 127 dialettali, (A. LIVINGSTON, *La vita veneziana nelle opere di Busenello*, Venezia, Callegari, 1913, pp. 417-439), ma la complessa trama bibliografica del nostro dovrebbe far auspicare probabili ritrovamenti documentari (cfr. l'importante fondo Ravà in corso di catalogazione alla Biblioteca del Museo Correr, fondo che contiene documenti provenienti dalla villa di famiglia a Legnaro).

¹¹ Cfr. Visibili per lo più nelle convenzionalissime dediche, come quella della *Statira* a Giovanni Grimani (Venezia, 18 gennaio 1655), dove parla di « seppellire in lume tutte le macchie d'una imperfetta penna », e più avanti, di « povertà d'invenzione e di elocuzione », (cit., p. 6 e 8).

letterati accademici (fu Delfico, Umorista e soprattutto Incognito) che tanto fecero per la diffusione dell'opera in musica¹².

Un'attenta analisi dei singoli libretti, nonostante l'apparente variabilità dei soggetti, permette di individuare un certo numero d'invarianti tematico-stilistici che vorremmo qui rapidamente delineare. Forse più presente di ogni altro, vi appare il motivo tipicamente barocco dell'ossessione della morte¹³, attraverso una serie di lemmi tipici (*polve*, *sepolcro*, *sepoltura*, *verme*, e così via), che rievocano la caducità dell'uomo e dell'universo e che troveremo in altri librettisti, come il Ferrari¹⁴, o in altri poeti secenteschi quali il Lubrano o il Dotti¹⁵, poeta, quest'ultimo, molto affine al Busenello. Il carattere effimero della vita umana, si esprime segnatamente attraverso formule parenetiche, quando il coro proclama nel primo libretto che « Tutto invecchia, tutto cade, / Si corrode il duro bronzo, / E 'l marmo fin », oppure quando Fileno, sempre negli *Amori di Apollo*, parla dell' « uman brevissimo viaggio », o quando Cassandra, nella *Didone*, medita sulla propria sorte : « La vita così va / [...] Del senso umano debolezza o scorno, / Su i secoli disegna e vive un giorno ». Nella *Statira*, il suo ultimo melodramma, il servo Vaffrino esprime questi versi gnomici-sentenziosi, che riflettono il pensiero scettico del poeta : « Chi dicesse a la polve, un uom sarai, / Riderebbe la polve / Di proposta sì strana, / Pur la polve s'incarna, e al fin si umana, / Più differenza è da la sabbia all'uomo, / Che dal servo al regnante »¹⁶. Proprio il tema della miseria umana, che

¹² Su questo aspetto importante della cultura veneziana, ancora in gran parte da esplorare, si veda L. BIANCONI e TH. WALKER, *Dalla Finta pazza alla Veremonda. Storia dei Febiarmonici*, in « Rivista Italiana di Musicologia », , vol. X, 1975, pp.418-424, nonché P. FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003, [1988], pp. 114-123.

¹³ Su questo fondamentale motivo della cultura barocca, si rimanda al recente e ben documentato saggio di Stefania BUCCINI, *Sentimento della morte dal Barocco al declino dei Lumi*, Ravenna, Longo editore, 2000.

¹⁴ « E pur miseria umana a loro insegna / Che più doglia che gioia al mondo regna », (B. FERRARI, *La maga fulminata*, III, 4, p. 106) ; « Al fin son sogni le grandezze umane, / Senza la tomba mai non va la culla / E dee chiamarsi l'universo un nulla », (*ibid.*, III, 2, p. 75) ; « Ogni umano passo, / Va d'una tomba ad inciampar nel sasso », (*ibid.*, III, 4, p. 107).

¹⁵ Sul Dotti e la sua affascinante poesia, vedasi il bel libro di V. BOGGIONE, « *Poi che tutto corre al nulla* » *Le rime di Bartolomeo Dotti*, Torino, Res, 1997.

¹⁶ Ricordiamo anche le parole di Eufrosina, nella *Prosperità infelice di Giulio Cesare*, in perfetta sintonia con gli altri esempi sopraccitati : « La fresca età, che in hore si dissolve, /

percorre anche la produzione poetica di Busenello¹⁷, è da riallacciare ai discorsi coevi di altri accademici Incogniti, quali il Guido Casoni che scriverà in sede accademica, sulla *Miseria umana*, o Marin Dall'Angelo, autore di un importante discorso sulle *Glorie del Niente*, di cui ampi stralci andranno a rifluire nei melodrammi busenelliani. Vale a questo proposito ricordare il verso di Seneca che dichiara prima di morire : « Breve angoscia è la morte »¹⁸, verso che riecheggia questo passo dell'altro Incognito : « Che altro, che un sospir breve è la morte »¹⁹.

Il pessimismo di Busenello si esprime spesso tramite il discorso dei personaggi comici, dei servi o delle vecchie nutrici, personaggi dalla maschera di Giano che proprio per questa loro congeniale ambivalenza sono in gran parte da considerarsi i veri protagonisti dei melodrammi, quelli che ricevono e trasmettono la morale, o per meglio dire, la *Weltanschauung* del poeta : nella *Prosperità infelice di Giulio Cesare*, il Re Tolomeo confessa al servo Eunuco : « Le tue massime Eunuco, / Disumanate son ma però vere »²⁰. A volte svolgono la funzione di mediatore o di commentatore dell'azione, così Fileno e Cirilla negli *Amori di Apollo*, Arnalta, la Nutrice o il Valletto nell'*Incoronazione di Poppea*, Davo o l'Eunuco nella *Prosperità infelice di Cesare*, o Vaffrino, nella *Statira* : è quest'ultimo a spiare tutti, a suscitare così le rivalità amorose, nonché a scoprire il travestimento di Usimano che porterà all'agnizione del dramma. Vi troviamo un tema caro al Busenello cronachista della vita veneziana, come l'invettiva contro le cortigiane (nella *Prosperità*, II, 4, DAVO : « Acque, empiastri bittumi a giorni nostri / Non la natura più fa le donzelle, / Arti all'onor nemiche, al

Da dolori del parto è tormentata, / È la vecchiaggia stroppia e beffeggiata, / E in forma humana un cumulo di polve », (I, 5).

¹⁷ Si vedano i numerosi esempi tratti dai *Sonetti morali e amorosi*, LXIII, v. 1 : « Nacqui alla morte e fu il natale un punto », (ed. LIVINGSTON, Venezia, Fabbris, 1911, p. 53) ; CXXV, vv. 13-14 : « La vita è un stento : il ciel vi si affatica : / Dio fece l'huom col sospirar sul fango », (ibid., p. 88), e tra quelli ancora rimasti inediti : *Miseria di questa vita con moralità* : « Restan gli scritti di memoria privi, / Anche l'oblivion s'estingue e more », (Marciana, Cl. It. IX, 493 (= 6660), c. 72v), e i primi versi della stessa lirica : « Dovunque io volga gl'occhi, e giri i passi / Mi si fa incontro del morir l'aspetto, / Ogni forma, ogni segno, ed ogni oggetto / Vuol ch'al sepolcro mio la mente abbassi », (ibid., c. 72r) e così via.

¹⁸ *Incoronazione di Poppea*, II, 3.

¹⁹ M. DALL'ANGELO, « *Le glorie del Niente* », in *Discorsi dei Signori Accademici Incogniti*, Venezia, Sarzina, 1635, p. 275.

²⁰ *La prosperità infelice di Giulio Cesare ditattore*, III, 1.

Ciel rubelle / Producon questi insidiosi mostri » ; nella *Statira*, II, 6, ELISENA : « Massime a questi tempi fortunati, / Che il liscio delle carni, / E il crine infarinato, / Tante bugie conduce sul mercato » ; nel *Viaggio d'Enea*, I, 11, MARGUTTO : « L'uso dei nostri dì / Non discorra così, / Genere femminile / Stima tutte le regole un quattrino »), una critica spietata che accompagna quella del belletto e dell'artificio, stigmatizzando un amoralismo epicureo che sottende il comportamento adulterino di Aurora, la quale non si perita di chiedere ad Apollo di garantirne la propria menzogna e l'ipocrisia, nonché l'ambizione di Poppea che respinge l'accorato dolore di Ottone. Così si giustifica la presenza ossessiva del *memento mori* e del *carpe diem* nella bocca delle confidenti o delle vecchie serve spudoratamente lascive, ma pur colme di un buon senso pragmatico, che hanno come protomodello la Scarabea della *Maga fulminata* del Ferrari²¹. Ciò vale anche per il discorso sentenzioso di Filena²², negli *Amori di Apollo*, di Anna²³ nella *Didone*, della Nutrice²⁴ nell'*Incoronazione di Poppea*, di Alcandro²⁵ nel *Viaggio d'Enea*, o di Elisena²⁶ nella *Statira*.

Ovviamente, tutte queste riflessioni altro non sono che una sorta di intromissione di una realtà contemporanea che viene così a scalfire, ad incrinare la marmorea base storico-mitologica dei libretti inserendoli nella realtà sociologica e politica che è quella della Venezia della metà del

²¹ Cfr. : « Ciascun mi burla perché s'è vecchia / Io fo l'amor ; / Perché la chioma ch' il tempo invecchia / orno di fior ; / Cancher vi venga, se ben son grinza / io voglio amar ; / Che non per tutto l'età m'aggrinza / Chi vuol giocar ? », (*La maga fulminata*, in B. FERRARI, *Poesie drammatiche*, cit., p. 79).

²² « Godiam la luce in sin che dura il giorno, / Che l'andata mortal non fa ritorno », (*Gli Amori di Apollo*, I, 5) ; « Ma nell'human brevissimo viaggio / Si gode sol per una volta il maggio », (*ibid.*, I, 6).

²³ « Son di mente privi i morti, / Niente sa chi è sepolito ; / Fa ch'ogni dubbio dal tuo cor disgombrare, / Trastulla il corpo, e non pensar all'ombre [...], / Giovanezza senza amori / È una notte senza stelle, [...] / Son morte al mondo le giornate triste, / La vita solo nel goder consiste », (*La Didone*, III, 1).

²⁴ « Credetel pur a me, / O giovanette fresche in su 'l mattin ; / Bel sembiante gentil / Passar non lasci april ; / Utile è luglio e ottobre, / Ma il frutto si raccoglie. Tra secche paglie e inaridite foglie », (*L'incoronazione di Poppea*, II, 10).

²⁵ « Non turbare alla terra / Il possesso de' morti, / La memoria abollisci / Di respiranti oggetti / Lascia le polvi all'urne / Scaccia le voglie stolte, / Non abbracciare immagini sepolte », (*Il viaggio d'Enea*, III, 2), parole che ricalcano quasi esattamente quelle di Anna nella *Didone*.

²⁶ « Se d'amor, / Senti ardor, / Godi il fior, / Che se all'opre stamane il senso è ardito, / Havrai stasera il polso indebolito », (*Statira*, I, 10).

Seicento. Livingston, come sappiamo, ha analizzato accuratamente queste cronache di vita veneziana nelle opere del Busenello, concentrandosi però sulle poesie e trascurando alquanto i melodrammi in cui non riconosce delle opere originali, dichiarando addirittura che non sono « altro che le cose più convenzionali che si possano immaginare »²⁷, e incappando inoltre in alcune sviste, quando colloca nel prologo della *Didone* un passo metapoetico proferito invece da Iarba nella famosa scena di follia che termina il secondo atto. La critica del costume, che troviamo però in altri librettisti contemporanei (penso al Ferrari già citato, o a Francesco Sbarra che – nell'*Armida* del primo²⁸ e ne *I castighi d'amore* del secondo²⁹ – criticano violentemente il costume donnesco e l'uso immoderato dei belletti), è anche una furente denuncia della frode e della dissimulazione disonesta, per riprendere, capovolgendolo, il titolo del celebre trattato accettiano³⁰. Tutti i melodrammi di Busenello, sia l'argomento di stampo mitologico, storico o esotico, appaiono così come l'illustrazione poetico-teatrale di quanto veniva rappresentato nei celebri trattati d'iconologia del Ripa o di Cartari, più volte ristampati durante la prima metà del Seicento³¹.

La denuncia della frode e dell'inganno, da parte dei soldati o della Nutrice di Ottavia³², di Aspasia³³, e praticata da Aurora che inganna il

²⁷ A. LIVINGSTON, *La vita veneziana*, cit., p. 174.

²⁸ SATIRO : « Come pomo maturo esser tu dei / Bella di fuori e saporosa dentro. / Senz'artifici i volti son più bei, / Chi d'un viso falsifica il colore, / Falso ha l'ingegno, o 'l core. / Tu di lisci, e belletti, / E d'acque artificial non hai capriccio, / Ne spendi un mezo giorno a farti un riccio. / Pura e schietta innamorati ; / Quest'è è beltà, questi son veri amori », (B. FERRARI, *L'Armida*, II, 2, p.138).

²⁹ « In quanto all'uso poi / Delle polvi di Cipro ; oh queste no / Biasimar non si può, / Perché col suo colore, / Copre del tempo i danni, / Confonde le canitie, e occulta gl'anni », (Francesco SARRA, *I castighi d'Amore*, Lucca, 1658, p. 12).

³⁰ Torquatto ACCETTO, *Della dissimulazione onesta*, Napoli, Egidio Longo, 1641, (ed. mod. a cura di S.S. Nigro, Torino, Einaudi, 1997).

³¹ Una ventina di edizioni per il Cartari tra la *princeps* del 1556 e quella del 1674, e per il Ripa una decina tra la *princeps* del 1593 e quella postuma del 1669.

³² PRIMO SOLDATO : « Non ridire ad alcun quel che diciamo, / Nel fidarti va scaltro, / Se gli occhi non si fidan l'un dell'altro, / È però nel guardar van sempre insieme, / Impariamo dagli occhi / A non trattar da sciocchi » (*Incoronazione di Poppea*, I, 2) ; NUTRICE : « Han poi questo vantaggio / Delle Regine gl'amorosi errori, / Se li sa l'idiota, non li crede, / Se l'astuta li penetra, li tace, / E 'l peccato tacciuto e non creduto / Sta segreto e sicuro in ogni parte, / Com'un che parli in mezzo un sordo e muto », (*ibid.*, I, 5).

vecchio Titone, o dai tiranni Nerone e Turno, è una delle costanti tematiche che sfocia su due altri motivi affini: la tematica del furto e un più ampio discorso sulla pratica del potere. Così i soldati di Nerone, quelli di Cesare, oppure di Margutto che con il sospirato finto Clorillo tentano di nascondere il cadavere di Pallante per sottrarlo al furto della milizia, o ancora il Servo reduce dal conflitto contro gli Armeni, si esprimono pressoché con le stesse parole ad indicare un vero e proprio *topos* della scrittura busenelliana³⁴. Il discorso politico si inserisce invece in una più ampia tradizione storico-letteraria sulla ragion di stato, di machiavelliana memoria, che a partire dai trattati di un Botero o di un Mazzarino³⁵ rifluiscono nel grande calderone della letteratura libertina ed Incognita, sulla scia di un tacitismo rivisitato molto in auge nei primi decenni del Seicento³⁶. Due titoli sono di fondamentale importanza per capire la genealogia di questi elementi di riflessione politica nel melodramma busenelliano: uno è l'originalissimo libello del medico e scrittore veronese, nonché amico del Busenello, Francesco Pona, intitolato *La maschera iatropolitica, ovvero cervello e cuore*

³³ « Il secol nostro autentica le frodi / Mascherate da lodi », (*Prosperità infelice di Giulio Cesare*, IV, 1); e prima questa massima nella bocca di un soldato: « Il rubbar cauto è diventato lode », (*ibid.*, I, 7, PRIMO CAPITANO).

³⁴ PRIMO SOLDATO: « Di pur che 'l Prence nostro rubba a tutti / Per donar ad alcuni », (*L'incoronazione di Poppea*, I, 2); SECONDO CAPITANO: « Se il nostro comandare / In tanti anni di guerra / Ha depredate le sostanze altrui, / Ben è ragion che noi rubbiamo a lui », e più avanti: « Dividerem con lei tutte le spoglie, / E i capitali qui da noi rubbati / Faranno i nostri posterì beati », (*La prosperità*, I, 7); MARGUTTO: « Nascondiamolo tosto, / Perché se le militie qui vicine / Adochieran questi fregiati arnesi, / Non si contenteran dell'elmo e scudo, / Ma lascieran questo bel corpo ignudo », (*Il viaggio d'Enea all'inferno*, I, 19); TERSANDRO: « Spogliare i morti è carità? » SERVO: « Sta meglio / È cosa più morale in ogni conto, / Tenir vestito un vivo che un defonto », (*La Statira*, II, 15).

³⁵ Il celebre trattato *Della ragion di stato* fu pubblicato nel 1589 e conobbe in meno di un secolo oltre quindici edizioni; l'autore cercò una conciliazione tra Machiavelli, ritenuto poco cristiano, e Tacito, considerato troppo favorevole alla tirannide, una specie di sintesi insomma che conciliasse morale e religione. In quanto al *Breviarum politicorum* di Mazzarino, ricordiamo che esso fu pubblicato solo nel 1684, e l'attribuzione al cardinale francese, non è, sebbene molto plausibile, accertata; (vedasi l'edizione moderna curata da Sergio Romano, *Breviario dei politici*, Locarno, Armando Dadò editore, 2001).

³⁶ Dopo le traduzioni tardo-cinquecentesche del Dati e del Davanzati, gli *Annales* e le *Historiae* erano al centro di ampie discussioni tra gli storici e i letterati, quali il Mascardi o un altro Incognito, lo scrittore genovese Anton Giulio Brignole Sale, che nel suo *Tacito abburattato, discorsi morali e politici*, (Venezia, Combi, 1646) dedicò i discorsi IV e V in parte alla figura di Nerone.

*prencipi rivali aspiranti alla monarchia del Microcosmo*³⁷, nel quale gli organi umani si cimentano in un'aspra e surreale battaglia per la conquista del potere. Si tratta di un testo che aldilà dell'alto tasso metaforico, rivela l'essenzialità dell'elemento fisiologico nella gestione del potere, e proprio di questo sarà memore Busenello. L'altro è un romanzo storico-politico del famigerato Ferrante Pallavicino, *Il principe ermafrodito*³⁸, interessante per la sua struttura teatrale e per l'elogio della frode e dell'inganno quali motori indispensabili del 'buon governo'. Il travestimento del sesso, di Isabella diventata finto principe per conformarsi alla legge salica, inaugura un procedimento che diventerà una delle cifre del melodramma veneziano e serve nel romanzo a giustificare che « Chi non sa mentire non sa regnare »³⁹. In un rifacimento melodrammatico di quasi mezzo secolo superiore al romanzo, *L'Isabella ovvero il Principe ermafrodito*, troviamo questi versi espliciti del re Arlindo, padre del finto principe, che tessono le lodi della frode e dell'inganno in una arietta che funge quasi da programma politico : « Si finga, e si goda / Sostegno d'un Regno / Fu sempre la froda [...] / Non è frode quell'inganno, / Che assicura in Trono un Rè ; [...] / Così fine privato / Di politica vuol »⁴⁰.

In altri termini, chi sa usar la forza, e i suoi stratagemmi periferici (la frode, l'inganno, la dissimulazione), ottiene il potere e viceversa. Ecco

³⁷ Pubblicato a Venezia nel 1627 ; vedi ora l'edizione moderna curata da Fabrizio Bondi (Trento, La Finestra, 2004). Pona era amico di Busenello con cui scambiò varie lettere nelle quali il nostro ringraziò lo scrittore veronese di avergli mandati alcuni suoi scritti tra cui *La Lucerna*, e soprattutto *I dodici Cesari*, che ricorderà per la stesura dell'*Incoronazione di Poppea*.

³⁸ Pubblicato a Venezia nel 1640 ; ed. moderna a cura di R. COLOMBI, Roma, Salerno, 2005.

³⁹ F. PALLAVICINO, *Il principe ermafrodito*, Venezia, Sarzina, 1640, p. 18.

⁴⁰ Ignazio PURCI, *Isabella ovvero il principe ermafrodito*, Palermo, Giacomo Epiro, 1685, I, 8, p. 10. Alla fine dell'atto troviamo un'altra battuta del Re che sembra far da eco ai versi programmatici sopracitati : « Tu de l'ordita frode / Segui la traccia con accorto ingegno, / Mentre l'inganno t'assicura il Regno », (*ibid.*, I, 21, p. 29), e ancora nel secondo atto : « Assistetemi o frodi. / Un pensiero / Lusinghiero / Mi consiglia ad ingannar ; / Ed il cor nel sen mi dice, / Fingi, e spera nel regnar », (*ibid.*, II, 9, p. 43). Sulla fortuna del tema e sulla fonte romanzesca del libretto, vedasi il nostro contributo : J.F. LATTARICO, *Pouvoir et identité dans 'Il principe ermafrodito' de Ferrante Pallavicino in Identité, langage(s) et modes de pensée*, a cura di A. MORINI, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, pp. 15-45 e quello di A. TEDESCO, *Metamorfosi : 'Il principe ermafrodito' da romanzo a libretto*, in *L'occhio e la memoria. Miscellanea di studi in onore di Natale Tedesco*, Caltanissetta, Editori del Sole, 2004, Vol. II, p. 203-214.

giustificata la prepotenza di Nerone, quella di Turno, quella di Tolomeo consigliato dall'Eunuco, il cui discorso sembra una parafrasi del *Principe* machiavelliano tramite il prisma dell'occhiale scettico e pragmatico di Busenello :

Il conservar se stesso / È legge di natura e non di Stato, / Non v'è moralità che persuada / A strugger se per ristorar chi langue. / Ama prima te proprio e poi gli amici, / Né libro, o consiglier giamai t'insegni / A diroccar te stesso, / Perché i tuoi precipizi / Facciano scala alla salita altrui, / La caduta privata / In mille modi al pristino ritorna, / Ma ristoro non ha, né medicina / De' scettri la caduta, / De' regni la rovina ; / Sappi esser re Signor, comanda in tanto, / Che Pompeo sia svenato, e la sua testa / L'amicizia di Cesare ti compri. / Così con sodo e risoluto ingegno, / Salva te stesso e t'assicura il Regno. ⁴¹

Nella *Didone*, nella *Poppea*, nel *Viaggio d'Enea*, innumerevoli sono i versi gnomici-sentenziosi che martellano la prevalenza della forza tirannica, precludendo così ogni partecipazione della Ragione e della moderazione, negli affari di Stato : « Dell'ingiustizia altrui ti lagni invano, / Sempre ha ragion chi tien la forza in mano »⁴² ; « A chi può ciò che vuol, ragion non manca » ; « Sarà sempre più giusto il più potente » ; « La forza è legge in pace e spada in guerra / E bisogno non ha della ragion »⁴³ ; « Voglio, calco i discorsi, uso la forza / Impero disarmato è un sol dipinto ; / La risoluta spada / Sul volto agl'impossibili passando, / All'invitto coraggio apre la strada »⁴⁴, e via di seguito. Ecco anche perché nell'attrito che c'è, in quasi tutti i melodrammi di Busenello, fra il rappresentante della Ragione (il consigliere, il filosofo), e quello della forza politica (il tiranno), il primo è votato ad uno scacco inevitabile. Proprio secondo questa logica sono plasmati i saggi consiglieri che stentano ad imporsi contro la forza tirannica : oltre il Seneca, maestro di Nerone, annoveriamo una delle prime figure tipologiche con il consiglier Merlino, nel *Viaggio d'Enea all'inferno*, probabilmente anteriore alla stesura dell'*Incoronazione di Poppea*. In ambi i

⁴¹ *La Prosperità infelice*, III, 1. Tutta la scena d'altronde, e in particolare le 'tirate' di Eunuco, potrebbe essere interpretata in questo senso.

⁴² *Didone*, I, 3, PIRRO.

⁴³ *L'incoronazione di Poppea*, I, 9, NERONE.

⁴⁴ *Il viaggio d'Enea*, I, 3, TURNO.

casi, Busenello usa lo stesso espediente retorico : un dialogo sticomitico, molto vivace, un 'botta e risposta' teatralmente molto efficace che finisce sempre col trionfo della forza : il « Tu mi sforzi allo sdegno »⁴⁵ di Nerone risponde così a « Ma de Principi l'ira è più vicina »⁴⁶ di Turno.

Le costanti tipologiche, che presentano personaggi tipici in gran parte ricavati dal teatro parlato – anche se le fonti dirette sono quelle classiche di un Plauto per esempio –, quali la vecchia nutrice ninfomane (Arnalta, Elisena), o il servo intorito e astuto (Vaffrino) indicano anche gli stretti legami che legano il teatro musicale di Busenello col romanzo moderno. Numerosissime le tracce narrative nei melodrammi, tra cui il numero elevato dei personaggi : se il primo libretto consta solo di diciassette figure, di cui ben sette non svolgono nessuna attività drammatica, con la *Didone*, si arriva a ventisei, *Il viaggio d'Enea*, venticinque, *l'Incoronazione* venti, per giungere alla cifra massima di trentadue con *La Prosperità infelice di Giulio Cesare*, prima di scemare a quattordici con l'ultimo libretto della *Statira*, un numero più idoneo al suo intreccio meno spettacolare e più psicologizzante rispetto ai testi precedenti. In certi casi, (penso soprattutto al *Giulio Cesare* e al *Viaggio d'Enea*), 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 di per sé già 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 questo 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-petrarcheggiante.

Abbiamo accennato ai due tentativi romanzeschi del poeta, tra cui *La Floridiana*, ancora inedito e comunque incompiuto. Farraginoso e alquanto greve per le molteplici digressioni su vari argomenti (di carattere politico, storico, giuridico, scientifico), il racconto c'interessa per il rapporto che lo lega con il romanzo coevo, ma anche con i libretti del Nostro e segnatamente con la *Statira*. Vi troviamo in effetti un Cloridaspe principe di Persia e prigioniero alla corte del Re d'Ibernia, che diventerà nel libretto Cloridaspe Re d'Arabia innamorato di Statira, e prigioniero del Re armeno, una Hermosilla, duchessa di Olanda che ritroveremo in panni diversi nel

⁴⁵ *L'incoronazione di Poppea*, I, 9.

⁴⁶ *Il viaggio d'Enea*, I, 3.

libretto ; ma vi è anche un Cleombroto che ricorda l'Arcombroto del notissimo romanzo di Barclay, *L'Argenis*, tradotto in Italia dal Pona. Vi si trova altresì un Cloramindo, protagonista dell'omonimo romanzo di Francesco Belli apparso nel 1641, il che ci dà una preziosa indicazione sulla data di stesura del romanzo, che presumibilmente è coevo ai primi melodrammi. In una lettera sulla *Statira*, purtroppo andata perduta, di cui Livingston pubblicò ampi stralci, Busenello confermò la dimensione romanzesca e narrativa dei suoi testi per musica :

Il nome di Dario e di Statira, che sono cavati dalla verità dell'istoria, non ho stimato che mi necessitino a formare la mia favola sopra la historia medesima, mentre gli antichi non solo negli anacronismi, ma etiandio in altre formalità si sono allontanati dalla verità historica nelle poesie a tutto beneplacito loro ; e rimetto i curiosi a' libri e luoghi famosi di questa sostanza. Aggiungasi che tra moderni compositori di romanzi, che sono poesie prosaiche, il nome di Statira, di Dario e d'Alessandro Macedone è stato adoperato in sentimenti et azioni lontanissime dall'istoria ; e Statira in particolare viene descritta un'adultera di Eroondate, prencipe di Scettia : voglio dire che non devono offendersi punto gli orecchi degl'huomeni di scielta Minerva, se leggeranno Statira moglie d'un Re d'Arabia⁴⁷.

Anche il *Viaggio d'Enea* risente dell'influsso del romanzo : la fonte non è solo l'*Eneide*, ma anche – seppur in misura minore – i romanzi del Biondi, con i personaggi di Coralbo e Lindadori che appaiono nella celebre

⁴⁷ « La lettera del Busenello sulla *Statira* », in A. LIVINGSTON, *La vita veneziana*, cit., p. 372.

trilogia romanzesca⁴⁸, mentre la Floralba della *Statira* ricorda un Floralbo dei *Giuochi di Fortuna* di Luca Assarino⁴⁹.

E questo ci porta a evocare rapidamente il versante delle fonti. Se la trama degli *Amori d'Apollo* è ispirata alle *Metamorfosi* ovidiane, è piuttosto sul rifacimento della versione toscana di Giovanni Dell'Anguillara che bisogna puntare. L'andamento poetico-pastorale del libretto si rifà invece alla lezione del Guarini, citato da Busenello nell'argomento⁵⁰. La *Didone* deve tanto all'*Eneide* virgiliana quanto alla versione toscana di Annibal Caro e alle tragedie cinquecentesche di Giraldi Cinthio o Ludovico Dolce, nonché a quella di Alessandro de' Pazzi, per altro traduttore della *Poetica* di Aristotele, che scrisse a sua volta una *Dido in Carthagine*, in cui appare per la prima volta il motivo dell'innamoramento della Regina per Iarba. L'argomento de *L'Incoronazione di Poppea* non si desume solo da Tacito e dall'*Octavia* dello pseudo-Seneca, ma anche dai *Dodici Cesari*⁵¹ del Pona, che il Busenello ringrazia di avergli mandato⁵², mentre la figura di Poppea appare negli *Scherzi geniali* dell'Incognito Loredano⁵³ e in altri due romanzi

⁴⁸ *L'Eromena, La donzella desterrada, Il Coralbo*, una delle prime prove del genere che diede in qualche modo il via ad un dilagare di titoli durante tutto il Seicento. Lindadori ricorda invece una Lindori presente in un altro famoso romanzo veneziano: *Il Cretideo* di Giovanni Battista Manzini (Venezia, Sarzina, 1637), in cui, nell'avviso al lettore, troviamo questa formula definendo il romanzo, rimasta celeberrima: «Questo genere di componimento, che Romanzo è chiamato da' moderni, è la più difficile (quando sia fatto a disegno dell'arte) e 'n conseguenza la più stupenda, e gloriosa macchina, che fabbrichi l'ingegno», (Venezia, Miloco, 1657, p. 5).

⁴⁹ Luca ASSARINO, *Giuochi di Fortuna, Successi di Astiage e di Mandane monarchi della Siria*, Venezia, Giunti, 1655 (ed. in nostro possesso, Venezia, Combi & La Nou, 1669).

⁵⁰ «[...] e si rammenti che il cavalier Guerini (sic) nel Pastor Fido non pretese duplicità d'amori, cioè tra Mirtillo e Amarilli, e tra Silvio e Dorinda; ma fece, che gli amori di Dorinda e Silvio servissero d'ornamento alla favola sua», (*Gli amori di Apollo e Dafne*, 'Argomento').

⁵¹ Verona, Bartolomeo Merlo, 1633.

⁵² «I *Cesari* che mi sono pervenuti a giorni passati mi hanno confermato l'amore di V.S. Ecc.ma e la cortes'opinione ch'ella tiene della mia debolezza. Li ho riposti nel mio gabinetto litterario: ivi li conserverò contrassegnati da una particolar obligatione a V.S. Ecc.ma che così costantemente insiste nell'urbanità officiosa di stimarmi ingegno atto a conoscere le di lei preclarissime virtù» (16 aprile 1641), lettera citata da Livingston, *La vita veneziana...*, cit, p. 109.

⁵³ Nella *Poppea supplichevole*, che segna in realtà la rivincita di Ottavia, come riporta l'argomento: «Nerone per esaudire le supplicationi, e i voti del volgo, richiamò dal divortio la moglie Ottavia. Poppea Sabina, che con l'adulterio, e con la bellezza havea

Incogniti: L'imperatrice ambiziosa di Federico Malipiero⁵⁴ e *Le due Agrippine* di Ferrante Pallavicino⁵⁵. Se *Il viaggio d'Enea* è ispirato al sesto libro dell'*Eneide*, in cui si ritrova la fonte della *Didone*, Busenello coglie altri episodi sparsi segnatamente nel quinto e nel dodicesimo libro, quali il motivo del sogno di Anchise, all'inizio del melodramma, o il duello tra Turno ed Enea che conclude sia il poema virgiliano che il libretto. Nello stesso tempo, a causa della forte componente comico-parodica del testo, sembra convocare la versione irrisoria di un Giambattista Lalli che con spigliata disinvoltura fece stampare la sua *Eneide travestita*⁵⁶, dando l'avvio ad una tradizione burlesca che culminerà con il *Virgile travesty* di Scarron (1648-1659), mentre il personaggio di Margutto è stato mutuato al *Morgante* del Pulci: romanzo in prosa e in verso, fonti classiche e parodie contemporanee, *Il viaggio d'Enea*, più che qualsiasi altro libretto busenelliano, adopera la tecnica tipicamente barocca del 'collage'.

Tutti questi elementi ci danno preziose indicazioni sulle concezioni drammaturgiche del poeta che, come la maggior parte dei librettisti del Seicento, non scrisse in questo campo nessun testo teorico⁵⁷, sebbene sia

occupate tutte l'affezioni del Prencipe, provò questo colpo, tanto più grave, quanto meno aspettato. », (Giovan Francesco LOREDANO, *Degli scherzi geniali*, in *Opere*, vol.I, Venezia, Gueriglia, 1653, p. 116).

⁵⁴ « Ma quando Nerone innamorato fieramente di Poppea, cominciò dimostrarsi senza clemenza, all'ora convenne alla misera perdere il trono, e la vita. Havea Poppea con assoluto impero preso dominio sopra la volontà di Nerone, perché amore che scaccia con la sua sfacciaggine la riputazione nelle donne, si rende ancora nel cuore dell'amante un'incanto senza stregaria, che induce, & isforza l'huomo ad allontanarsi dalla ragione per aderire al senso. », (Federico MALIPIERO, *L'imperatrice ambiziosa*, Venezia, Surian, 1642, pp. 158-159). Il Malipiero tesse comunque stretti legami col nascente melodramma veneziano, ammettendo di aver scritto il suo romanzo *La peripezia d'Ulisse*, (Venezia, Surian, 1640) dopo aver assistito ad una rappresentazione del *Ritorno d'Ulisse* di Monteverdi.

⁵⁵ « Invaghissi Nerone di Poppea Sabina, donna, a cui altro non mancò che l'honestà. Dalla madre, che in bellezza avanzò ogni altra di quel secolo, hereditò una beltà singolare, che in un cinto d'oro per le ricchezze, e tra' fregi più riguardevoli di nobiltà, godeva le più sublimi pompe, che vagliano a renderla più gloriosa. Fù lasciva, ma con tal arte, che dimostrando in apparenza il lustro della pudicitia, faceva meno abominevoli le sue libidini. », (Ferrante PALLAVICINO, *Le due Agrippine*, Venezia, Turrini, 1654 – ma la prima edizione è del 1642 – p. 246).

⁵⁶ Roma, s.e., 1633.

⁵⁷ Se si esclude l'opera anonima del *Corago* – forse scritto da Pierfrancesco Rinuccini, figlio del più noto Ottavio, tra il 1628 e il 1637, rimasto manoscritto, (ed. a cura di P.

autore di un alquanto ponderoso (727 p.) trattato di retorica che si rifà soprattutto al modello aristotelico⁵⁸, e che non riguarda specificatamente il teatro. Le sue riflessioni le troviamo sparse negli stessi melodrammi, tramite numerosi versi metapoetici distribuiti per lo più ai personaggi comici, e nelle prefazioni e in certi prologhi che possono così considerarsi 'programmatici'. Già dal primo melodramma Busenello si schiera dalla parte dei 'moderni': egli diffende la poetica della *varietas* sottoposta alla libertà del poeta di scrivere secondo il proprio genio⁵⁹. Il motivo della metamorfosi, illustrato dal mito di Apollo e Dafne, diventa così una grande metafora del melodramma, il cui compito è di saper « organizzar parole »⁶⁰, cioè realizzare una sintesi fra tre realtà, quella scenica, quella narrativa e quella poetica. Le metafore implicite del primo libretto diventeranno esplicite dichiarazioni nel secondo. Nell' 'Argomento' della *Didone*,

Fabbri e A. Pompilio, Firenze, Olschki, 1983) – e il *Trattato della musica scenica* di G.B. Doni, (Firenze, 1635), la prima riflessione teorica sistematica in questo campo risulta essere la *Poetica toscana all'uso* di Gaetano Salvadori, pubblicato a Napoli nel 1691, nel quale si ribadisce un tale primato: « né mancherò di darvi qualsiasi documento necessario in ogni spetie di poesia toscana, e principalmente per musica, la qual materia non sin' hora stata toccata da nessuno (per quanto io sappia) e pure oggi si stima e si crede essere la più importante e più nobile dell' altre perché se un ingegno desidera avanzarsi & acquistare la grazia d' un principe, più che un sonetto, canzone o poema eroico, gli presenti un dramma per musica o una scelta di cantate per camera, che subito sarà ben visto, accolto e regalato », (G.G. SALVADORI, *La poetica toscana dell'uso*, Napoli, Gramignani, 1691, pp. 3-4, cit. da P. FABBRI, « Riflessioni teoriche sul teatro per musica del Seicento: *La poetica toscana all'uso* di Giuseppe Gaetano Salvadori », in *Opera & Libretto I*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1990, p. 2). Seguirà, alla fine del secolo, un altro importante trattato di poetica musicale, *Dell'Arte Rappresentativa premeditata e all'improvviso*, (Napoli, Mutio, 1699) di Andrea Perucci, per altro anche autore di drammi per musica.

⁵⁸ *Della Retorica*, Venezia, Biblioteca Marciana, Cl. It. VIII – XXX (= 6071); si tratta di uno dei pochi manoscritti conservati di Busenello interamente autografi; un altro trattato, anch'esso autografo ma purtroppo incompleto, *Degli elementi di geometria*, è conservato alla Marciana, sotto la siglatura It. IX (DXXVI=5607).

⁵⁹ « Le altre cose nel presente drama sono episodi intrecciati nel modo che vederai; e se per avventura qualche ingegno considerasse divisa l'unità della favola per la duplicità degli amori [...], si compiaccia raccordarsi che queste intrecciature non disfanno l'unità, ma l'adornano [...]. Ogn'uno abbonda nel suo senso, et io abondo nel mio », (*Gli Amori di Apollo e Dafne*, « Argomento »).

⁶⁰ Sono le ultime parole proferite da Dafne, prima di essere trasformata in alloro, il che conferisce al verso citato che porta alla logica conclusione del dramma, una dimensione metapoetica inconfutabile: « Amico Apollo, a Dio; / Questo arbore non può più lungamente / Organizzar parole; / Della sua Dafne non si scordi il Sole », (*ibid.*, III, 4).

Busenello si fa portavoce del teatro spagnolo : « Quest'opera sente delle opinioni moderne. Non è fatta prescritta delle antiche regole, ma all'usanza spagnuola, rappresenta gl'anni, e non le ore », ribadendo più avanti il diritto del poeta alla più completa libertà di scrittura : « Qui non occorre rammemorare agl'huomini intendenti come i poeti migliori abbiano rappresentato le cose a modo loro »⁶¹. Se la proclamata adesione alla poetica spagnola è una novità per Venezia, non lo è per il dramma musicale seicentesco : Giulio Rospigliosi che, reduce dalla Spagna quale nunzio apostolico, scrisse un paio di melodrammi di 'capa e spada'⁶², fu uno dei primi a introdurre elementi propulsori del teatro spagnolo in quello italiano per musica. Ma in Italia il primo a citare il teatro di Lope de Vega, autore del *Arte nueva de hacer comedias*⁶³, fu lo scrittore messinese Scipione Errico, nelle sue *Rivolte di Parnaso* (1626)⁶⁴, e poi da Jacopo Cicognini –

⁶¹ *La Didone*, « Argomento ». La stessa idea tornerà nell'argomento della *Prosperità infelice di Giulio Cesare* : « Chi scrive non crede far peccato se scrive a modo suo », (*op. cit.*, p. 3).

⁶² *Dal male il bene* (1654) ; *L'arme e gli amori* (1656). L'ultimo melodramma, *La comica del cielo* (1668), uno dei testi per musica più affascinanti di tutto il Seicento, fu adattato da Rospigliosi da una commedia spagnola. Su Rospigliosi librettista, si veda Danilo ROMEI, *Il Papa 'comico'. Sui melodrammi di Giulio Rospigliosi (Clemente IX)*, in « Paragone, Letteratura », XLI – Nuova Serie – 20 (482) – Aprile 1990, pp. 43-62 ; *id.*, *I teatri del paradiso, la personalità, l'opera, il mecenatismo di Giulio Rospigliosi (Papa Clemente IX)*, Pistoia, Maschietto & Musolino, Protagon Editori Toscani, 2000 ; nonché il nostro contributo, J.-F. LATTARICO, « La rhétorique du sermon à l'épreuve de la scène . Lecture des *melodrammi* de Giulio Rospigliosi », relazione tenuta durante il convegno internazionale : « Esprit, lettre(s) et expression de la Contre-réforme en Italie à l'aube d'un monde nouveau », Nancy, 27-28 novembre 2003, Université Nancy 2, Publications di P.R.I.S.M.I., n° 6 – 2005, pp. 267-292.

⁶³ Pubblicato nel 1609 a Madrid, fu solo due anni dopo stampato a Milano per i tipi di Girolamo Bordon ; vedasi l'edizione moderna bilingue : F. L. de VEGA, *Nuova arte di far commedie in questi tempi*, a cura di M.G. Profeti, Napoli, Liguori, 1999.

⁶⁴ APOLLO : « Non mancò per me a spedir tutte cose : ma volendo io chiamarvi per darvi principio, venne Lope di Vega con una moltitudine di Spagnoli a perturbarmi il cervello, domandando che le Tragedie e Comedie loro fossero degne dell'immortalità, ancorché non fossero conforme li precetti d'Aristotele e d'altre leggi poetiche che l'altre nazioni osservano : e mi chiesero licenza che il tempo dell'azioni, in vece dello spazio d'un giorno, possa essere il termine di trecento o quattrocento anni ; la scena non fosse in loco determinato, ma in tutto il mondo, e nel medesimo tempo fosse or camera secreta, or pubblica loggia. Io perché queste dimande mi parvero inconvenienti, disse volerne tener consiglio con le Muse. Allora essi si avventarono con tanti gridi, che io, solo per non udirli,

padre di Giacinto Andrea, autore del celebre *Giasone* musicato da Cavalli – che nel *Trionfo di David* (1633) afferma di essere stato consigliato dallo stesso Lope de Vega di « avvezzarsi a passare in giro delle ventiquattro ore, e far prova del diletto che porta seco il rappresentar azioni che passano lo spazio non solo di un giorno, ma anco di molti mesi ed anni, acciò si goda degli accidenti dell'istoria, non solo con la narrativa dell'antefatto, ma con il dimostrare l'istesse azioni in vari tempi seguite »⁶⁵. Una dichiarazione di poetica che trova una eclatante conferma nel prologo della *Prosperità infelice di Giulio Cesare*, cantato dal Tempo che proclama, con versi metapoetici : « Qui gl' anni vederete / Epilogati in hore, / Né ciò può dirsi errore ». Gli esempi sono innumerevoli, eccone un campionario : dalla *Didone* « Non possono i poeti a questi dì / Rappresentar le favole a lor modo, / Chi ha fisso questo chiodo, / Del vero studio il bel sentier smarri »⁶⁶ ; dal *Viaggio d'Enea* : « Come mai si potrebbe / Rappresentar la eruttation in musica ? / E far sì che i deliri espriman un diesi ? / Come mai si può bere in sesqui altera / E all'ebrietà fondar basso continuo »⁶⁷ ; e più avanti : « Disse parole tutte imbalsamate, / Pose i concetti in ambra, / E profumò il discorso, e 'l contenuto »⁶⁸, discorso che ricorda i detti di Vaffrino : « Caviamo di lambicco gl'intelletti, / In sceglier forme ed abbellir concetti »⁶⁹.

I concetti, quali espedienti stilistici prediletti, sono per lo più ricavati dal Petrarca e dai poeti marinisti, ossessivamente presenti nei melodrammi busenelliani. I testi di Busenello possono così considerarsi un trionfo dello stile concettoso che usa (e a volte abusa) delle metafore, dei traslati, degli ossimori, e che è testimoniato anche dalla lettera entusiastica inviata dal

lor concessi ogni cosa », Scipione ERRICO, *Le rivolte di Parnaso*, (1626), ed. mod. a cura di G. Santangelo, Catania, Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale, 1974, pp. 83-84).

⁶⁵ J. CICOGNINI, *Il trionfo di David* citato da Anna Tedesco, « *All'usanza spagnola* ». *La reale diffusione dell'Arte nuevo di Lope de Vega in Italia*, « Terzo colloquio di Musicologia del Saggiatore Musicale », Università di Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo, 19-21 novembre 1999, pubblicato sotto il titolo : « *All'usanza spagnola* » : *el Arte nuevo de Lope de Vega y la opera italiana del siglo XVII*, in « *Estaba el jardin en flor...* » *Homenaje a Stefano Arata*, « Criticon », 87-88-89, 2003, pp. 837-852 (ivi, a p. 840).

⁶⁶ *La Didone*, II, 12, Iarba.

⁶⁷ *Il viaggio d'Enea all'inferno*, Intermedio, Sileno.

⁶⁸ *Ibid.*, II, 14, Margutto.

⁶⁹ *La Statira*, I, 9.

poeta a Marino in lode del suo *Adone*⁷⁰ e teorizzato dallo stesso Busenello nel suo trattato di retorica⁷¹ : « E le palpebre tue, che fan cortina / A due stelle giacenti in grembo al sonno »⁷², dichiara Ottone che usa spesso un linguaggio quasi ridicolo proprio per l'abuso di tali espedienti. Ecco ancora come Busenello metaforizza l'invenzione dell'arma da fuoco nell'inferno del suo *Viaggio d'Enea* : « Col moto violento / D'una ruota cavai / Dalla vena profonda d'una selce / Foro micidiale, che accendendo / Bituminosa polve in strana sorte / Dà l'ali al piombo, e fa volar la morte »⁷³, o ancora questa splendida immagine, con ennesimo valore metapoetico, di Alcandro indirizzata a Lindadori : « Et io teco d'accordo / Affermerò tuoi detti : / Tu sarai del compasso il piede fermo, / Io l'altro agiterò : formi tua mano / Guidato dal discorso ogni figura [...] / Di questa nostra concertata ottava, / Il basso formi l'un, l'altro il soprano »⁷⁴ ; o ancora curiosi traslati ad indicare una inaudita sensibilità fisiologica: « la mente corre a trasformarsi in lingua, / Retrograde il pensier torna nell'alma »⁷⁵, « L'aria che m'entra in sen, quand'io respiro, / Trova il cor mio sì afflitto, che pietosa / Ella si cangia in subitaneo pianto ; / E così mentr'io peno, / L'aria per compassion mi piange in seno »⁷⁶, o immagini topiche, riattualizzate : « Bombice son, che in sorte poco lieta, / Prigion fo a me per dar altrui la seta »⁷⁷, senza parlare dell'uso

⁷⁰ « Hanno le rime un'agilità che, recitate, non toccano la lingua ; ascoltate, non istancano gli orecchi ; lette, innamorano gli occhi ; cantate, beatificano la musica ; e l'anima vorrebbe esser tutta memoria per rubbarle alle carte », e più avanti : « I concetti sono sparsi per il poema con tanta profusione e con tanta ricchezza che, leggendone io in ogni linea non che in ogni stanza, mi raffiguro vedere un quadro ove il pennello di Tiziano abbia effigiato quei garzonetti ignudi, i quali a par con l'alba sorgente versano a diluvio per l'aria i più odoriferi e i più vaghi fiori », in G.B. MARINO, *Epistolario, seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, a cura di A. Borzelli e F. Nicolini, Bari, Laterza, 1911-1912, vol. II, p. 101.

⁷¹ « La metafora o translazione è un tropo per mezzo del quale per similitudine si transporta una parola dal proprio nell'altrui significato. Osservansi inoltre nella metafora tre cose : significato proprio, significato altrui e similitudine », G.F. BUSENELLO, *Della Rettorica*, IV, cit., c. 542.

⁷² *L'incoronazione di Poppea*, II, 14, OTTONE.

⁷³ *Il viaggio d'Enea*, II, 9, SALMONEO.

⁷⁴ *Ibid.*, III, 7, ALCANDRO. Altre simili immagini troviamo ugualmente nella *Prosperità infelice*, DAVO : « Scabrosa è la conchiglia, / fangosa e inamabile a vederla, / E pur dentro al candor del bianco ventre, / Sa concepir, può custodir la perla », (II, 2).

⁷⁵ *La Statira*, I, 2, STATIRA.

⁷⁶ *L'incoronazione di Poppea*, II, 11, OTTONE.

⁷⁷ *La Statira*, I, 9, VAFFRINO.

di un lessico giuridico (« tribunal », « oratore », « giuridizion »), frutto dell'attività professionista del poeta.

Sul versante dell'organizzazione metrico-sintattica, Busenello mantiene la prevalenza dell'endecasillabo e del settenario, ma rispetto all'andamento molto regolare, quasi monotono, delle prime favole per musica, e anche delle prime opere veneziane inscenate dopo l'apertura, nel 1637, del primo teatro pubblico a pagamento, non si perita di mischiare le carte, di variare gli effetti, introducendo in mezzo ad una lunga 'tirata' in stile recitativo, una quartina a rima abbracciata⁷⁸, o una serie di versi brevi con rime sdruciole e parole interne pur esse tutte sdruciole⁷⁹, usando persino, nelle tirate comiche, la rima unica⁸⁰. Più genericamente, gli istituti metrici-formali sono molto variegati: quadrisillabi⁸¹, quinari sciolti o rimati⁸², ottonari⁸³, ottave di stampo cavalleresco⁸⁴, madrigali tassiani, canzonette e ode chiabresche⁸⁵, la tavolozza poetica di Busenello non conosce limiti, pur muovendosi entro codificazioni generiche che egli riesce ad integrare e ad aggirare insieme. L'unicità della raccolta delle *Ore ociose*, di cui abbiamo molto rapidamente individuato alcuni invarianti, è infine giustificata dall'evolversi del melodramma veneziano che la raccolta busenelliana sintetizza *in nuce*. Infatti dagli *Amori di Apollo*, che risente ancora dell'ambiente bucolico-pastorale, ma che può considerarsi la prima

⁷⁸ *Statira*, I, 13, STATIRA: « Sai che del Re d'Armenia / L'essercito feroce mi rubbò, / E che d'Arabia il Re mi liberò. / Ei rimase ferito, e nel giardino, / D'ordine di mio Padre io lo curai, / Quivi s'incominciarò, / In un soave amaro / I miei crudeli, e dilettoni guai ».

⁷⁹ *La Didone*, I, 7, ECUBA: « Tremulo spirito / Flebile, e languido / Escimi subito. / Vadasi l'anima, / Ch'Erebo torbido / Cupido aspettala. / Povero Priamo / Scordati d'Ecuba / Vedova misera. / Causano l'ultimo / Horrido essitio / Paride ed Elena ».

⁸⁰ *Statira*, I, 11, VAFFRINO: « Va felice Ermosilla, / Ti sia l'aria tranquilla; / E mentre il cor ti brilla, / E 'l mio pianto si stilla, / E il martellin mi batte a suon di squilla, / Vorrei che in questa villa, / D'amor la mia favilla, / Che fiammeggia e scintilla, / Entrasse fra le tue Cariddi e Scilla ».

⁸¹ *Ibid.*, I, 1, STATIRA: « [...] Una sola / Che qui in terra / Splende a me », e I, 10, ELISENA: « Gioventù, / Non è più / Quel che fu ».

⁸² *Gli amori di Apollo*, II, 3, AMORE: « Io voglio certo / Far le vendette / Della mia genitrice ».

⁸³ *Statira*, Prologo, MAGA: « Vendicata pur sarò / Già preveggo le ruine, / Del figliol del mio nemico, / Già le essitio a lui predico, / Infelice lo vedrò ».

⁸⁴ *Didone*, III, 4, GIOVE: « Mercurio vedi tu, come caduto ».

⁸⁵ *Il viaggio d'Enea*, I, 9, LAVINIA: « Dunque lusingherò / Al sen mi stringerò / Invece del mio bene un forastiero? », e I, 16, CLORILLO: « Sento al petto e provo al core / Un sospetto e rio timore, / Lassa e misera me, / Né so perché ».

vera opera barocca della città lagunare (per il suo linguaggio a volte crudo e ricco di mistioni linguistiche), fino alla *Statira*, imbevuta di elementi romanzeschi e fitta di un psicologismo tutto interiorizzato (ambiente notturno, sentimentalismo pre-settecentesco), passando per la realtà epica virgiliana e quella storica-romana, i melodrammi di Busenello sono così uno specchio assai fedele dell'evoluzione del dramma musicale nella Venezia – ancora trionfante almeno nel campo spettacolare ad essa congeniale – del Seicento. Seguendo inoltre le orme del romanzo coevo, l'avvocato-poeta seppe conferire una maggiore corporeità ai personaggi – rispetto ai primi protagonisti alquanto idealizzati ed astratti delle favole per musica fiorentine –, soprattutto alle figure femminili, pur preparando il ritorno alla *virtus* e ai valori dell'onore che daranno il via all'opera seria metastasiana.

Jean-François LATTARICO