

Carlo de' Dottori

Aristodemo

*Biblioteca del Seminario di Padova,
codice 668*

Edizione critica e commento
a cura di Enrico Zucchi



BIT&S

BIT&S
Testi e Studi

BIT&S

Testi e Studi

La collana presenta edizioni di testi e monografie di impronta saggistica relative ad autori ed opere della tradizione letteraria italiana dal Duecento all'Ottocento. Le edizioni critiche e i saggi sono resi disponibili attraverso due diversi canali: l'edizione cartacea, pubblicata da BIT&S, e quella in formato digitale, liberamente consultabile nel sito www.bitesonline.it.

Tutti i volumi della collana sono sottoposti a *peer review*.

Comitato Scientifico

Giancarlo Alfano, Marco Berisso, Maurizio Campanelli, Andrea Canova,
Roberta Cella, Francesca Ferrario, Maurizio Fiorilla, Giorgio Forni, Paola Italia,
Giulia Raboni, Raffaele Ruggiero, Emilio Russo, Franco Tomasi,
Andrea Torre, Massimiliano Tortora.

Carlo de' Dottori

Aristodemo

Biblioteca del Seminario di Padova, codice 668

Edizione critica e commento

a cura di

Enrico Zucchi

BIT&S

Volume pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari
dell'Università degli Studi di Padova
e precisamente con i fondi del Progetto ERC 2017
(Starting Grant) GA n.758450 – RISK – ERC-2017-STG -
“Repubbliche sul palcoscenico dei Re. La rappresentazione del potere repubblicano
nell'Europa delle Monarchie assolute (1581-1715)” – CUP: C91I17000220006
di cui è responsabile il prof. Alessandro Metlica

In copertina:
Pieter Lastman,
Orestes and Pylades Disputing at the Altar, 1614
Amsterdam, Rijksmuseum
© CCO 1.0

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Italia

Copyright © 2023
BIT&S
via Boselli 10 - 20136 Milano
redazione@bitesonline.it
www.bitesonline.it

ISBN 979-12-80391-14-8 (brossura)
ISBN 979-12-80391-15-5 (PDF)

Indice

Introduzione

- | | |
|----|--|
| 3 | 1. <i>Pro o contro la poesia del Seicento</i> |
| 6 | 2. <i>Storia redazionale dell'Aristodemo: le prime revisioni</i> |
| 10 | 3. <i>I rallentamenti: il ritardo di Leopoldo e i dubbi di Dottori</i> |
| 18 | 4. <i>Le ragioni di una riscrittura: l'Aristodemo e l'ombra del giansenismo</i> |
| 20 | 5. <i>Il ruolo del cardinale Spada</i> |
| 21 | 6. <i>Di ritorno da Firenze. Le correzioni di carattere linguistico</i> |
| 23 | 7. <i>Le varianti introdotte nella stampa del 1657: prospettive teleologiche</i> |
| 27 | 8. <i>Un primo confronto tra manoscritto e princeps: struttura e metrica</i> |
| 32 | 9. <i>La facies linguistica della princeps, fra toscanismi e latinismi</i> |
| 34 | 10. <i>L'ornato: un manoscritto barocco e una stampa pre-arcadica?</i> |
| 36 | 11. <i>Alterazioni a livello di intreccio: una nuova Merope</i> |
| 40 | 12. <i>L'edizione Frambotto del 1670</i> |
| 42 | 13. <i>I modelli dell'Aristodemo, tra ammissioni e occultamenti</i> |
| 44 | 14. <i>Modelli del mondo antico</i> |
| 52 | 15. <i>Il fronte dei moderni: da Dante a Marino</i> |
| 58 | 16. <i>L'Aristodemo: un dramma pastorale capovolto</i> |
| 61 | 17. <i>Il tema degli affetti e il conflitto tra pubblico e privato</i> |
| 66 | 18. <i>I modelli politici: la repubblica di Venezia e la corte asburgica</i> |
| 71 | 19. <i>Il Fato e la questione religiosa</i> |
| 76 | 20. <i>Il nuovo assetto religioso della princeps</i> |
| 78 | 21. <i>La fortuna dell'Aristodemo: il rapido trapasso dal successo alla condanna</i> |
| 80 | 22. <i>Le riscritture dell'Aristodemo. Perozzi e Paradisi</i> |

91 Nota al testo

L'Aristodemo di Carlo de' Dottori

- | | |
|-----|-----------|
| 99 | Atto I |
| 119 | Atto II |
| 133 | Atto III |
| 147 | Atto IV |
| 163 | Atto V |
| 183 | Appendice |

185	Varianti
	Commento
203	Atto I
227	Atto II
245	Atto III
263	Atto IV
281	Atto V
305	Bibliografia
325	Indice dei nomi

Introduzione

Abbreviazioni

- BCP Biblioteca Civica di Padova
BGSDF Biblioteca Guarneriana di San Daniele del Friuli
BMLF Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze
BNCF Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
BSP Biblioteca del Seminario di Padova

1. *Pro o contro la poesia del Seicento*

La vicenda storico-critica dell'*Aristodemo*, tragedia del padovano Carlo de' Dottori pubblicata per la prima volta a Padova nel 1657 per i tipi di Cadorin, è indissolubilmente legata alla fortuna della poesia barocca nella storia della cultura italiana.¹ Questo dramma, riconosciuto fin da subito e indiscutibilmente fra le migliori prove del coturno italiano,² subisce un precoce ridimensionamento in seguito alla condanna pronunciata in Arcadia nei confronti della letteratura seicentesca: l'ostentazione di un profondo distanziamento rispetto a quel secolo di cattivo gusto e di ricerca della novità impone agli eruditi del primo Settecento di censurare pubblicamente tutte le opere di quel secolo, e l'*Aristodemo* non gode di alcuna deroga. Questo pregiudizio antibarocco resiste, nella cultura italiana, fino al Novecento, quando viene messo in discussione da critici quali Benedetto Croce, che ripropone un'edizione dell'*Aristodemo* nel secondo dopoguerra, o Giovanni Getto, che considera questa tragedia addirittura «il capolavoro del barocco».³

Fino a qualche decennio fa la discussione critica intorno alla *pièce* di Dottori è rimasta incagliata nelle secche di un tale scontro tra fazioni intrinseco alla cultura italiana – pro o contro la poesia del Seicento italiano – che ha di fatto impedito di coglierne a pieno le complesse sfaccettature, non soltanto nel campo della pura estetica, ma anche nei terreni, pressoché inesplorati, della filosofia politica e della teologia. Altrove, dove considerazioni di ordine poetico – spesso nutrite di un silente moralismo – non implicavano condanne pregiudizievoli ai testi letterari, si pubblicano, più o meno negli anni in cui Dottori andava componendo la sua tragedia, drammi che sono a tutti gli effetti considerati capolavori mondiali, come le tragedie di argomento storico di Shakespeare o i dram-

1. Per una discussione sulla poetica del Barocco cfr. BATTISTINI 2000; FRARE 2002; RUSSO 2012.

2. Per un sondaggio sulla fortuna dell'*Aristodemo* si rimanda ai paragrafi 21-23 dell'introduzione.

3. Cfr. CROCE B. 1948; GETTO 2000; LUNARI 2003, 18-22.

mi eroici di Corneille. Il respiro dell'*Aristodemo* non sembra troppo differente da quelle prove, anzi, semmai introduce elementi di ulteriore complessità rispetto a quei testi, indubbiamente debitori dello spirito del loro tempo: il testo di Dottori oltrepassa i confini della tragedia dell'onore, alla quale fa capo il *Cid*, ponendo, ad esempio, domande sul posizionamento di Dio rispetto alla storia dell'uomo, oppure riflettendo sull'opportunità di sacrificare un affetto privato sull'altare del bene pubblico.

La presente edizione mira in prima battuta a mettere a disposizione dei lettori e degli studiosi una versione dell'*Aristodemo* manoscritta e finora inedita, anteriore alla *princeps*, quella conservata nel codice 668 della Biblioteca del Seminario di Padova, il cui testo si pubblica integralmente, riportando nell'apparato evolutivo le varianti introdotte dalla stampa del 1657 e dalla successiva del 1670, sorvegliata da Dottori. Oltre a fornire un contributo di natura filologica, tuttavia, essa punta a suggerire nuove piste per l'interpretazione di una tragedia di rilievo della tradizione letteraria italiana, la cui lettura è stata in parte viziata da alcune prese di posizione di ordine estetico che oggi sentiamo probabilmente meno urgenti. Sia che si applichi all'*Aristodemo* una lettura tesa a valorizzare gli elementi che più possono colpire un lettore degli anni Zero – sarebbe facile, sull'esempio di quanto Jan Kott faceva per Shakespeare,⁴ parlare di un Dottori «nostro contemporaneo», che condanna la ricerca del consenso come valore supremo del fare politica – sia che si propenda, ed è il caso di questa edizione, per un'interpretazione del testo *iuxta propria principia*, evocando elementi di teologia e di politica seicentesca, la tragedia del padovano appare un'opera ancora estremamente vitale e ricca di spunti.⁵

La vicenda, tratta dalla *Periegesi* di Pausania, illustra un momento della guerra fra Messeni e Spartani. A Itome, la capitale della Messenia, la popolazione è costretta a sacrificare annualmente agli Dei una vergine per rimediare a un'azione nefasta compiuta nel corso del conflitto da due Messeni, Panormo e Gonippo, i quali, infiltratisi nel campo nemico travestiti da Dioscuri mentre a Sparta si celebrava la festa di Castore e Polluce, avevano fatto strage degli inermi fedeli, che li credevano divinità incarnate. La favola prende le mosse

4. KOTT 1962.

5. Prova della vitalità del testo, anche sul fronte spettacolare, è l'allestimento recente di una pièce tratta dalla tragedia di Dottori, dal titolo *Aristodemo il migliore tra il popolo*, produzione della compagnia Matricola Zero, la cui regia si deve a Leonardo Tosini, andato in scena con notevole successo di pubblico a Padova e nel vicentino in diverse occasioni nell'autunno del 2019, con la partecipazione in veste di attori degli ottimi Maria Celeste Carobene e Gaetano Tizzano. La produzione, sostenuta dall'Università di Padova e da Teatro Boxer, e con il patrocinio scientifico del progetto RISK, si è inoltre giovata del prezioso coordinamento di Giovanni Florio.

dall'esito del sorteggio con cui si doveva decidere chi fosse la vittima designata fra le due sole ragazze papabili: Merope, figlia di Aristodemo e Amfia, e Arena, figlia di Licisco, il cui nome è stato sorteggiato dal sacerdote. L'esordio è all'insegna del sollievo dei familiari di Merope per lo scampato pericolo, ma tale gioia viene subito turbata dalla notizia della fuga di Arena, scappata a Sparta con il padre.

Nel campo messenico, inoltre, si deve eleggere il nuovo sovrano dopo la morte del precedente, e Aristodemo è fra i candidati: nonostante le suppliche della moglie, egli, per accontentare il popolo che richiede un sacrificio, offre la figlia in sostituzione di Arena, assicurandosi così i voti che gli varranno il titolo di nuovo re. Merope è l'unica che reagisce positivamente alla decisione di Aristodemo, pronta a immolarsi per il bene della patria e della famiglia; al contrario, Amfia e la Nutrice progettano un piano per salvare la giovane: convincono il promesso sposo di Merope, Policare, a confessare falsamente ad Aristodemo che la figlia non è vittima adatta, in quanto non più vergine, e in procinto di diventare madre.

Lo scioglimento tragico è ormai preparato: Aristodemo, infuriato dopo il colloquio con Policare, va a trovare la figlia ormai pronta al sacrificio e la uccide in un *raptus* di collera, cercando poi invano, nel suo ventre, la prova di quanto il futuro genero gli aveva raccontato. Dopo aver compreso di essere stato tradito, Aristodemo incita il popolo a lapidare il mentitore Policare, e spera che gli Dei approvino il suo delitto accettandolo come sacrificio gradito. Il finale è tuttavia all'insegna della più cupa catastrofe: non soltanto il responso dell'oracolo è negativo, ma Aristodemo, scoprendo che anche Arena – uccisa a sua volta dagli arcieri che egli aveva mandato a inseguirla – era in realtà sua figlia, si suicida.

Questo è l'intreccio, che pur rimanendo generalmente in linea con la pre-tettistica aristotelica – non ci sono grandi infrazioni rispetto alla regola delle tre unità e vengono assunti come snodi fondamentali la peripezia e l'agnizione – soggiace a principi compositivi che paiono eccedere la norma desunta dalla *Poetica*. L'introduzione si soffermerà in prima battuta sulla storia redazionale del testo, ne indagherà l'evoluzione e le differenze fra la versione manoscritta e quella della *princeps*, nonché le altre piccole modifiche introdotte nelle stampe successive. Si passerà dunque a esaminare la presenza dei modelli antichi e moderni da cui Dottori, in qualche caso inaspettatamente, preleva tessere testuali e situazioni drammatiche. In ultimo si insisterà sui risvolti politici e religiosi di una tragedia che parrebbe dialogare intensamente con alcune vicende contemporanee, alludendo in particolare allo scoppio della guerra di Candia, che coinvolge la Repubblica di Venezia e in misura minore gli altri regni cattolici dell'Europa seicentesca, e all'affermazione della teologia giansenista, condannata come eretica da Papa Innocenzo X nell'estate del 1653, proprio quando Dottori andava scrivendo il suo dramma.

2. *Storia redazionale dell'Aristodemo: le prime revisioni*

Sebbene le tappe che portano alla composizione dell'*Aristodemo* siano note, soprattutto grazie alle indagini documentarie di Busetto e Daniele, è qui necessario richiamarle, per mettere a fuoco l'accidentato e lungo percorso di redazione della tragedia, e per aggiungere alla ricostruzione qualche nuovo tassello in grado di arricchirne il quadro. La prima stesura del dramma è da collocarsi nel 1653. Pubblicato l'*Asino*, dedicato a Rinaldo d'Este, e stretta una solida collaborazione con un altro grande mecenate, Leopoldo de' Medici, il quale l'anno prima gli aveva commissionato un'antologia di poeti viventi con cui omaggiare Cristina di Svezia, Dottori si era cimentato nel nuovo progetto. L'opera viene citata per la prima volta dall'autore in una lettera del 5 dicembre 1653 a Leopoldo, nella quale il padovano si propone di mandare al signore toscano «un argomento di tragedia e forse qualche scena». ⁶ A ragione Daniele riconosce in questa missiva un primo sondaggio esplorativo da parte di Dottori, interessato a trovare un patrono a cui dedicare il proprio lavoro. ⁷ Se a questa altezza l'opera è forse ancora in via di definizione, certo la composizione viene completata nel giro di pochissimo tempo: a marzo del 1654 Dottori non solo è in grado di inviare a Ciro di Pers un manoscritto contenente la prima redazione dell'*Aristodemo* – «il frettoloso parto d'una lunga gravidanza» ⁸ – ma addirittura discute con il letterato friulano della futura rappresentazione della *pièce*, incassando dal collega la disponibilità ad assisterlo durante la messa in scena, nonché quella a scrivere un prologo da recitare in tale occasione. ⁹

La replica di Pers non si fa attendere molto: già alla fine di aprile giungono a Padova i suoi pochi rilievi, legati soprattutto alla struttura della favola: se lo stile – ciò che sarà invece oggetto dell'attenta critica fiorentina – viene esaltato («l'elocuzione di questo suo poema, la sentenza ed il costume sono mirabili, e tali ch'io assolutamente non trovo altri che la pareggino»), ¹⁰ Pers, oltre a qualche obiezione circa l'uso dei quinari al di fuori del Coro, critica la molteplicità delle peripezie.

6. La lettera è conservata presso la BNCF, Autografi Palatini, III, lettera 52; riprodotta integralmente in DANIELE 1986: 134-135.

7. DANIELE 1986: 134. Secondo Daniele ciò che Dottori manda a Leopoldo è l'argomento riportato in testa al codice 668 della Biblioteca del Seminario di Padova, poi soppresso nella stampa del 1657.

8. La lettera di Dottori, del 16 marzo 1654, conservata presso la BGSDF, cod. 255, è stata pubblicata da Busetto 1902: 291-292. Si è già a questo punto a uno stadio differente della redazione: «Mando a V. S. Ill.^{ma} non solo li argomenti, ma la intera tragedia, acciò sotto gli occhi poi riceva lume e, sotto la finezza del suo giudizio, perfezione se ne sarà capace» (*ibidem*).

9. La lettera di Ciro di Pers è del 1° marzo 1654; è conservata presso la BGSDF, cod. 291 (ex 268) e pubblicata in Busetto 1902: 291.

10. Busetto 1902: 294.

Mentre Aristotele raccomandava, per la favola implessa, una agnizione e una peripezia, il Pers riconosce nella tragedia di Dottori molteplici «rivolgimenti delle vicende verso il loro contrario»,¹¹ peraltro gestiti con qualche imprecisione. Non solo la peripezia sarebbe triplice e non unica,¹² ma implicherebbe anche un mutamento di stato piuttosto circoscritto, in quanto le cose ad Aristodemo, soprattutto nel *coup de théâtre* finale, non virano dal bene al male, ma dal male al peggio.¹³

Il primo maggio 1654 Dottori risponde puntualmente agli «avvertimenti» del sodale, evocando a mo' di giustificazione l'eccessiva fretta nella scrittura per l'impiego di quinari nel dettato tragico – eppure non li eliminerà del tutto nella versione a stampa – e cerca di convincere il revisore che in realtà la fuga di Licisco anticipa quella peripezia che «comincia a farsi sentir per tempo», rivendicando l'unicità del rivolgimento e la sua conformità a quanto prescritto nella *Poetica* e al modello dell'*Edipo* sofocleo.¹⁴

Nel frattempo, Dottori scriveva a Firenze per mettere al corrente Leopoldo de' Medici degli sviluppi della scrittura di quel dramma che aveva annunciato sul finire del 1653. Il 27 marzo avverte il principe di aver terminato la stesura dell'*Aristodemo*, la cui copia è ancora al vaglio di Ciro di Pers:

Io sperava di mandare l'accennata Tragedia à ricever l'onore da gli occhi di V. A. per le Feste col rischio anche di parer poco prudente, sperando che la prontezza nel servire levasse qualche poco di mala qualità alla debolezza di servire, ma non ho potuto riaverne la prima copia, che piena di liture et indegna di darle noia, sta raccomandata alla pazienza del s.r. Cav.re di Pers, dal cui giudizio e bontà spero avvertimenti tali, che possa poi con proporzioni migliori comparir dinanzi a V. A.¹⁵

Il 7 aprile Leopoldo comunica di non aver ancora ricevuto il testo,¹⁶ ma la tragedia entra in suo possesso tra aprile e maggio: con la missiva del 23 maggio

11. Così definisce la peripezia Aristotele nella *Poetica* 1452a 22-24. Per un resoconto della discussione sulla peripezia nei commenti ad Aristotele del Cinquecento italiano cfr. BIONDA 2001: 685-687.

12. Secondo il Pers ci sono tre mutamenti improvvisi di fortuna nella vicenda: la fuga di Licisco, la scoperta da parte di Aristodemo del fatto che Merope non era più vergine, e infine il momento in cui il protagonista capisce, dopo aver ucciso la figlia, che in realtà non era incinta (BUNETTO 1902, 295).

13. *Ibidem*.

14. Lettera conservata presso la BGSDF 291, pubblicata da BUNETTO 1902: 297.

15. BNCF, Autografi Palatini, III, lettera 53.

16. BCP, BP 2167. Le lettere all'interno di questo codice non sono numerate, né ordinate in ordine cronologico. In questa lettera Leopoldo assicura che vedrà la Tragedia «con

1654 egli, infatti, chiede a Dottori di poter tenere con sé il manoscritto ancora qualche tempo.¹⁷ Stando alla corrispondenza con Pers, la copia che giunge a Firenze non è la stessa, piena di cancellature, mandata in Friuli, ma una seconda versione, in pulito, che forse già recepiva le prime proposte di modifica. Questa seconda copia rimane nelle mani di Leopoldo per diversi mesi, stando a quanto Dottori scrive a Francesco Redi, medico e poeta all'epoca già ben noto nei circoli eruditi fiorentini,¹⁸ contattato dal drammaturgo per ricevere un ulteriore giudizio sull'*Aristodemo* da parte di un letterato di professione. Nella lettera inviata a Redi da Padova il 16 aprile del 1654, Dottori lusinga con grande cerimoniosità il corrispondente, al quale si rammarica di non poter mandare nulla di finito «per infelice sterilità di vena»,¹⁹ mentre successivamente, il 9 ottobre 1654, comunica che il manoscritto della tragedia è ancora nelle mani di Leopoldo.²⁰ A Redi, dopo aver constatato che il presente, giunti all'epilogo

molto gusto, come farò sempre tutte le cose di V. S.», dicendosi certo che il Pers «vi troverà più da lodare che da correggere».

17. BCP, BP 2167. Leopoldo ammette: «non ho per ancora havuto luogo da pienamente sodisfarmi nella lettura della Tragedia» e per questo decide «di tenermela anche per qualche giorno», aggiungendo tuttavia un primo elogio all'*Aristodemo*: «Quella poca parte, che ho vista, mi è grandemente piaciuta, et ho in essa riconosciuta l'eleganza, la maestà, et lo spirito soliti a risplendere in tutte le poesie di V. S.».

18. Per un profilo biografico di Redi, con ulteriore bibliografia, si rimanda a BUCCHI – MANGANI 2016.

19. Si trascrive, in maniera conservativa, la lettera conservata presso la BMLF, Redi 215, lettera 2 del 16 aprile 1654 (c.2r): «Rendo infinite grazie alla gentilezza di V. S. Ill.ma per l'onore che fa al mio fiacco nome e per la memoria che si compiace di conservarmi. È gran mia ventura che lei sia gran Poeta, poi che l'acquisto delle lodi d'un huomo lodato è tale che quando anche avessi perduto appo tutto il resto del Mondo, mi parrebbe d'esserne risarcito abbastanza. Sinora ho giudicato sì bassamente di me stesso, che non ho da renderne conto (ch'io sappia) alla modestia, quantunque scrupolosa: se per l'avvenire sentirò con qualche licenza dalla mia musa, mi discolperò appo la stessa con l'autorità di V. S. Ill. ma che ha giudicato con sì grande avvantaggio per lei; onde se l'eccessiva cortesia le avesse portata a darmi più di quello che si conviene, resterebbe con la colpa d'avermene fatto superbo. Ma io fo gran torto alla purità del suo giudizio. Mi guarderò ben da questo vizio, e riceverò da V. S. Ill.ma que' nobili doni d'onore nella pura lor sostanza; e perché al presente non mi trovo con che servirla per infelice sterilità di vena, la supplicherò a discusarmene dall'obbligo, e creder ch'io veramente sia di V.S. Ill.ma dev.mo obbl.mo serv.re».

20. Il carteggio è stato trascurato dalla più o meno recente bibliografia dottoriana: vi ha riportato recentemente l'attenzione, in un ottimo articolo sull'epistolario dell'autore, LIGUORI 2019: 421-422. Una piccola parte della corrispondenza tra Redi e Dottori era stata pubblicata nell'edizione ottocentesca delle *Opere* di Redi per la Società tipografica de' classici italiani (Milano, 1809-1811, IX voll.) e, al solito senza elementi referenziali e con rimaneggiamento dell'autore, nell'impressione seicentesca della *Lettere famigliari* (1658) di Dottori.

della sanguinosissima guerra dei Trent'anni, non sembra richiedere altra scrittura se non quella di carmi funesti – invia a tal proposito una canzone in onore di due cavalieri padovani – e di tragedie – allude anche alla riuscita della messa in scena del dramma –, Dottori chiede un preciso impegno, ossia che ottenga per qualche giorno di avere in prestito da Leopoldo la copia dell'*Aristodemo* e gli trasmetta poi il suo giudizio:

Riceva V. S. Ill.ma quello da noi che dà la condizione de' Tempi, materie tragiche, e funeste; or veda come si può andar in Parnaso col peso di questa sorte di coturni a' piedi, ed in che briga son le povere verginelle delle Muse, a sentirsi romper il capo da trombe ancorché lontane, e da quegli incomodi che porta la Guerra. Forse si muterà stagione, et elleno muteranno volontà, e purch'io non muti salute, muterò stile, se bene io vo accorgendomi d'instilirmi a più non posso, annoverando per miracolo quella volta che le muse vengono alla terza chiamata, il che succede a fatica quattro volte l'anno. La tragedia così informe come nacque fu da me trasmessa al Serenissimo Leopoldo suo, e mio Signore, dagli occhi della cui Altezza ricevo quell'onore nelle mie piccole fatiche, che più so desiderare. Se lei potesse spender due giornate oziose per un suo servidore, potrà facilmente trovar propria congiuntura d'impetrarla da questo benignissimo Principe, ed io rimarrei consolato che capitasse sotto alla vista di V. S. Ill.ma.

Padova, 9 ottobre 1654²¹

La tragedia, già compiuta all'inizio della primavera del 1654, viene fatta circolare dall'autore alla ricerca di pareri favorevoli: la costruzione del consenso attorno all'*Aristodemo* passa, oltre che da Ciro di Pers e da Francesco Redi – vero e proprio avamposto a Firenze – anche per le mani di un altro revisore di fiducia, ossia il letterato di origine siciliana Francesco Grimaldi.²² Grimaldi – già autore della lettera a Niccolò Leoni che introduceva l'edizione del 1652 dell'*Asino*²³ – insieme a Ciro di Pers è il primo che revisiona il manoscritto di Dottori, suggerendo qualche modifica che, stando al drammaturgo, deve essere stata di piccola entità, ma di cui non siamo più in possesso. Nel maggio del 1654 la tragedia è quindi in lettura presso il mecenate che sarà il dedicatario dell'opera, Dottori ha già incassato i pareri favorevoli di Grimaldi e Pers, e sta preparandosi a sottoporre alla prova del palcoscenico il suo dramma, che verrà

21. BMLF, Redi 215, lettera 3 (c.3r-v).

22. Lo si evince dalla lettera inviata da Dottori a Leopoldo dell'11 dicembre 1654, su cui si tornerà a breve.

23. DOTTORI 1987: 1-6.

rappresentato per due o tre sere a Padova all'inizio di giugno.²⁴ Tutto lascia immaginare che la stampa dell'opera possa essere imminente, anche per sfruttare il successo della rappresentazione, ma qualcosa si intoppa.

3. *I rallentamenti: il ritardo di Leopoldo e i dubbi di Dottori*

Non è facile comprendere ciò che accade sulla base della documentazione disponibile, eppure attraverso l'esame di una serie di dati incrociati provenienti dagli epistolari e dall'esame della storia redazionale del testo sembra possibile formulare un'ipotesi in grado di spiegare il motivo per cui questa macchina, lanciata a grande velocità dall'autore, che arriva in poco più di sei mesi dall'ideazione dell'argomento alla rappresentazione della *pièce*, a un certo punto si inceppa, tanto da far sì che la *princeps* dell'*Aristodemo* compaia soltanto tre anni dopo: il volume, che riceve l'*imprimatur* nell'aprile del 1657, viene spedito finalmente a Leopoldo l'8 giugno di quell'anno.²⁵ Sicuramente a ritardare la stampa dell'*Aristodemo* contribuisce la lentezza – che sorprende più il padovano di quanto non stupisca il lettore moderno – con cui il principe toscano restituisce a Dottori la tragedia rivista. Eppure, prima del ritardo di Leopoldo, sembra che qualcos'altro abbia momentaneamente interrotto la corsa dell'*Aristodemo*, consigliando all'autore di indugiare in un'ulteriore revisione del testo.

Possiamo intuire che ci sia stata questa revisione, ancora una volta, attingendo all'epistolario di Dottori; il cardinale Bernardino Spada richiede la tragedia in lettura al drammaturgo l'8 aprile del 1654,²⁶ nel periodo in cui Dottori

24. Nelle manoscritte *Memorie di Padova* relative al periodo 1651-1655 Giovanni Lazara ricorda due recite dell'*Aristodemo*, «in casa Vigonza a S. Bernardino» (BCP, B.P. 801, f. 15 del 1654), mentre Dottori parla di tre notti di spettacoli (DOTTORI 1658: 14), forse alludendo a una prova generale semiprivata, come desume Daniele nella sua ricostruzione (DANIELE 1986: 133) che si distanzia in parte dal calendario degli spettacoli stilati da Busetto 1902: 149.

25. L'*imprimatur*, firmato dai riformatori Nicolò Capello e Andrea Pisani, è datato 19 aprile 1657. Con la lettera dell'8 giugno del 1657 Dottori consacra al nome di Leopoldo la tragedia (BNCF, Autografi Palatini, III, lettera 64); il Medici accusa ricevuta della tragedia con l'epistola del 16 giugno 1657 stampata in Busetto 1902: 266.

26. BCP, BP 2167. La lettera, inviata da Roma, ringrazia Dottori per gli auguri pasquali e per la notizia datagli circa la redazione della tragedia: «Basta che V. S. nel considerare il suo parto habbia potuto riconoscerlo per segno della fecondità del suo intelletto, per meritarme la lode, e l'approvazione altrui. Ella nell'augurarmi le sante feste, ha voluto porgermi una tal notizia di cotest'opera delle sue mani, ben sapendo, che habrebbe eccitato il mio desiderio di goderne, ond'è, che io non posso ringratiarla dell'ufficio passato meco, senza pregarla di farmi quella parte che mi ha esibita della sua Tragedia, per non privarmi del contento, che havrò di porgere a V. S. colla stima di essa la certezza di quella, che serbo alla persona, ed al merito di lei».

stava facendo circolare il manoscritto fra i suoi sodali alla ricerca di giudizi e revisioni. La tragedia arriverà a Spada diversi mesi dopo questa lettera: il cardinale conferma al drammaturgo di averla ricevuta il 28 novembre 1654, con una missiva in cui aggiunge di aver saputo che la messa in scena dell'*Aristodemo* – e sulla base dei dati in nostro possesso dobbiamo ipotizzare che si riferisca ancora alla recita di giugno – è stata un successo.²⁷ Non soltanto il dramma viene inviato a Spada molto tardi, ma la versione che Dottori gli spedisce contiene numerose modifiche, tali da richiedere un tempestivo secondo invio a Leopoldo de' Medici, a cui il manoscritto era già arrivato tra aprile e maggio.

Con una lettera datata 11 dicembre 1654, vergata qualche settimana dopo la missiva con cui Spada accusava la ricezione del testo, Dottori promette infatti di inviare a Leopoldo una nuova copia revisionata della tragedia, contenente, a detta dell'autore, delle modifiche suggeritegli da Piero di Pers – che pure, stando alla ricostruzione fin qui condotte, avrebbero potuto essere integrate nella prima versione della tragedia – e da Grimaldi:

Ho per consiglio del cav. di Pers e del cav. Grimaldi Siciliano (un mostro di costumi e d'ingegno) corretto la Tragedia in alcune coserelle, e quest'ultima riforma dopo la recita capiterà a V. A., qual supplica per l'innata sua generosità a credere che io ben sospiro le grazie di V. A., ma so di poco meritare.²⁸

Nella missiva l'autore accenna a una recita, dopo la quale il testo dell'*Aristodemo* sarebbe stato riformato: non sembra necessario supporre a questo punto una nuova rappresentazione del testo di cui non si ha notizia, se si intende che la «riforma» è avvenuta «dopo la recita». Dottori forse allude ancora alla messa in scena padovana di giugno, successiva all'invio del plico a Leopoldo, che quindi non recepiva le eventuali modifiche apportate dal drammaturgo sulla base dell'esito dello spettacolo.

Che Dottori voglia far avere a Leopoldo la stessa copia avuta tra le mani da Spada è chiaro da una lettera successiva, inviata dall'autore al principe il primo gennaio 1655, in cui chiede se abbia ricevuto la nuova versione dell'*Aristodemo* dal cardinale; in caso contrario, aggiunge, «non mancherò di farne far nuova copia».²⁹ Su questa lettera si trova peraltro una interessante nota scritta di pu-

27. Lettera del 28 novembre 1654, conservata in BCP, B. P. 2167 e pubblicata in Busetto 1902: 303. Spada, evocando la stima e l'ammirazione che nutre nei confronti di Dottori, scrive: «questi due affetti io di doverle rendere nella lettura, che farò della Tragedia, mi ha inviata, la cui riuscita nelle scene ha potuto osservar V. S. dell'applauso, che riporterà da quei, che ne sapranno considerare le parti per riconoscervi il talento dell'Autore».

28. BNCF, Autografi Palatini III, 55.

29. BNCF, Autografi Palatini III, 56.

gno del destinatario o per mano di un suo segretario, su cui ha recentemente richiamato l'attenzione il bel contributo di Marianna Liguori.³⁰ L'indicazione, posta nello spazio fra l'intestazione e l'*incipit* dell'epistola, recita: «rispondere lodare la Canzone mandatami e che la Tragedia non mi è stata mandata dal Card. Spada».

Non è chiaro, sulla base dei documenti a disposizione, quando effettivamente Leopoldo riceva questo secondo manoscritto, e se gli venga recapitato da Spada oppure se Dottori predisponga una nuova copia della seconda versione del testo: il 16 gennaio del 1655 il principe scrive a Padova dichiarando di non aver ricevuto nulla,³¹ e il tassello successivo dell'epistolario, la lettera del 19 agosto scritta da Dottori per sollecitare un riscontro da Leopoldo in merito alla lettura dell'*Aristodemo*,³² dimostra che nell'estate di quell'anno la rielaborazione della tragedia era giunta a Firenze. Di questo doppio invio del testo a Firenze si trova traccia anche nella dedicatoria a Leopoldo nell'edizione Cadorin:

Aristodemo dissotterrato dalle ruine della sua Patria, ricusava d'uscirne per dubbio di non esser lungamente sostenuto dalla mia poco vigorosa penna, ed era per farmi perder la fatica di qualche tempo, se non veniva assicurato dal nome di Vostra Altezza Serenissima, che lo fece risolvere a lasciar i pensieri funesti, e a venir due volte in Toscana.³³

Di qui in poi la storia dei ritardi causati da Leopoldo, che non risponde alle sollecitazioni di un irrequieto e impaziente Dottori, è cosa nota:³⁴ dopo la lettera del 19 agosto, il drammaturgo incalza il principe con la missiva del 22 ottobre 1655, rimproverandogli in maniera piuttosto sfacciata il troppo tempo passato senza aver ricevuto un riscontro, e chiedendo la restituzione del manoscritto:

Si v'è avvicinando il tempo di far veder la Tragedia, la quale ha tanto sin ora meritato sul Tavolino di V. A., ch'io voglio, quando lei me ne faccia degno, donarla al genio degli amici; attendola dunque se pare a V. A.³⁵

30. LIGUORI 2018: 430.

31. BCP BP 2167. In realtà la lettera è datata 16 gennaio 1654, ma è di certo un refuso, essendo con tutta evidenza la lettera del principio del 1655. Qui Leopoldo, oltre a ringraziare per l'invio di una canzone, scrive: «Quella tragedia non mi è veramente stata mandata dal sig. Cardinale Spada, et se V. S. senza suo incomodo potesse inviarmene copia, conforme ella mi accenna, può credere, ch'io la vedrei con la solita stima, ch'io faccio del suo valore».

32. BNCF, Autografi Palatini III, 58.

33. C, §3r.

34. Cfr. DANIELE 1986: 141-142.

35. BNCF, Autografi Palatini III, 59.

La sospirata risposta del principe arriva il 5 aprile del 1656;³⁶ Leopoldo si scusa per il «lunghissimo indugio» con cui replica a Dottori, spendendo parole di apprezzamento sincero circa lo stile e la struttura del componimento («Ringraziandola intanto dell'occasione che mi ha dato d'imparare e nel leggere la sua composizione piena di sentenze, e con tutte quelle parti ottimamente disposte, quali si ricercano ad un perfetto componimento d'una tragedia conforme le buone regole»).³⁷ Leopoldo si propone anche di contribuire al miglioramento del dramma con poche annotazioni, principalmente di carattere linguistico («in quelle poche cose che ho avvertito, potrà V. S. riconoscere che sono osservazioni di parole più che altro»), che sono affidate a un «pieghetto» andato perduto, ma il cui contenuto è parzialmente ricostruibile attraverso le successive missive dottoriane.

Il padovano scrive a Leopoldo prima il 7 maggio 1656, ringraziandolo moltissimo per il tempo dedicato alla tragedia e assicurando: «non mancherò di aggiustar' il Dramma, conforme gli avvertimenti e precetti di V. A.».³⁸ Ancora il primo settembre si dice alle prese con la revisione dell'*Aristodemo*,³⁹ mentre il 25 ottobre è in grado di inviare una più circostanziata risposta in cui discute le richieste di modifica giunte da Leopoldo. Grazie a questa missiva sappiamo che Dottori, su richiesta del committente, aggiunge una nuova scena scritta *ex novo*, quella dell'incontro amoroso fra Merope e Policare nel primo atto, che diventerà la I.3 nella stampa.⁴⁰ Un altro punto che doveva essere stato sollevato è quello dei Cori, che Leopoldo avrebbe voluto rimati, secondo la tradizione della tragedia cinquecentesca che li voleva conformi, dal punto di vista metrico, alle canzoni petrarchesche,⁴¹ mentre nell'*Aristodemo*, a eccezione del primo, i Cori sono composti da versi sciolti. Dottori, tuttavia, chiede al principe di dispensarlo dalla fatica di riscriverli in rima, il che gli avrebbe sottratto probabilmente troppo tempo, comportando ulteriori ritardi nell'approdo all'edizione.⁴²

36. BCP, BP 2167, lettera 66. La lettera è stata pubblicata in DANIELE 1986, 142-144.

37. *Ibidem*.

38. BNCF, Autografi Palatini III, 60.

39. BNCF, Autografi Palatini III, 61.

40. «Solo v'aggiungo la scena desiderata tra la 3^o e la 4^o del primo Atto fra Policare e Merope, et sarà qui annessa per ricever da V. A. l'onor delle Compagne», BNCF, Autografi Palatini III, 62.

41. Su questo punto cfr. NATALE 2014.

42. «Risponde poi per me sì bene V. A. all'opposizione, che potrebbe farsi a Cori, ch'io non ho da replicar punto: e veramente nella maggior parte di quelle di Seneca io veggio osservato che il Coro sia analogo all'Atto. Dico bene all'invito che mi fa di ligar gli stessi con rima, ch'io la supplico a dispensarmene, confessando ingenuamente d'incontrar' una

L'autore poi, riconoscendo come molto opportune diverse osservazioni di Leopoldo nei confronti di «un lavoro, per dir il vero, che non era stato per anco sotto la pomice», passa in rassegna alcuni episodi che non avevano convinto a pieno il committente, ed in particolare la scena I.1, con il dialogo fra Aristodemo e Amfia, la IV.4, in cui il Coro informa Ofioneo del fatto che Merope non può essere sacrificata in quanto gravida, la V.1, in cui la Nutrice racconta dell'uccisione di Merope, e probabilmente la V.4, in cui Licisco racconta di come è diventato padre di Arena. Le ultime tre vengono criticate da Leopoldo per la stessa ragione, ossia perché sono considerate troppo poco 'poetiche', e Dottori si giustifica sempre nel medesimo modo, osservando che in quelle scene, a carattere prioritariamente narrativo, non è bene innalzare troppo il tono:

La scena 4^o dell'Atto 4^o desiderata più Poetica parmi una di quelle scene, che semplicemente, e strettamente narrano, in modo, che l'uditore non ha a perdersi parola; e che per questo mi venga levata l'occasione di frapporvi Perifrasi, metafore, et altro. L'ho messa in qualche purità ed osservato lo stile.

Nella parte della Nutrice che pure è di narrazione, e narrazione dolorosa, a studio io avea introdotta una semplicità patetica in riguardo della cosa rappresentata, e del costume, parlando una donna, e serva. S'è riveduta.

Segue il racconto di Licisco, della stessa natura: più sollevata però. Ho temuto col farlo più ameno e più studiato di levargli la tenerezza.⁴³

Se queste obiezioni riguardano l'assetto generale della scena, sembra più specifica la critica che riguarda la prima scena, e che doveva appuntarsi, se leggo bene, su I.1.8-10, ossia sui tre versi che aprivano la tragedia e venivano ripetuti da Aristodemo alla fine della sua battuta, creando quasi l'effetto di un'aria melodrammatica col daccapo. In questo caso la giustificazione di Dottori è più articolata, ed evoca il modello dell'*Ifigenia* di Euripide, in cui la protagonista ripeteva al padre gli stessi sintagmi («οὐκ οἶδ' ὅτι φῆς, οὐκ οἶδα, φίλτατ' ἐμοὶ πάτερ»⁴⁴):

Io m'avea ben' ingannato nella prima scena, facendo parlar con troppa mediocrità marito, e moglie, pensando che tale dovesse essere il ragionamento fra persone di molta confidenza, ed in caso di molto affetto, e per questo io vi avea lasciato correr l'intercalare, avendomi anche essemplio in Euripide, nell'*Ifigenia*:

fatica, che mi spaventa; e mi permetta il dirle, che al certo con la legge della rima io non direi quello che s'è detto con la libertà», BNCF, Autografi Palatini III, 62.

43. *Ibidem*.

44. EURIPIDE 2021, 144.

Istud quidem, quod dicis haud intelligo,
haud intelligo, o pater mi dulcissime.

S'è però levato, e cammina con più gravità.⁴⁵

Nel carteggio fra Dottori e Leopoldo è anche presente un documento non datato,⁴⁶ che probabilmente accompagnava proprio questa missiva del 25 ottobre 1656,⁴⁷ in cui il poeta giustifica alcuni precisi luoghi testuali del manoscritto che dovevano essere stati criticati da Leopoldo.

Su questi luoghi ci si soffermerà a breve; per ora è bene concludere il resoconto della storia redazionale del testo, proseguendo nel vaglio del carteggio. Leopoldo, con la lettera del 18 novembre 1656,⁴⁸ mostra di aver apprezzato le modifiche introdotte da Dottori e suggerisce alcuni piccoli ulteriori cambiamenti, affidati a un altro «pieggetto», anche questo andato perduto. Il 30 novembre Dottori risponde prontamente accogliendo ogni proposta di correzione,⁴⁹ così

45. BNCF, Autografi Palatini III, 62.

46. BNCF, Autografi Palatini III, 69 β . Questi fogli sono inseriti nel carteggio manoscritto della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF, Autografi Palatini III) senza la numerazione apposta a matita in tutte le altre lettere in alto a destra, fra una missiva inviata da Dottori a Leopoldo il 21 aprile 1662 (lettera 69) e una successiva del 23 ottobre 1665 (numerata come lettera 70).

47. Scrive Dottori, sempre in questa lettera (BNCF, Autografi Palatini III, 62): «E perché ho fatte quelle riflessioni che può fare il mio povero ingegno, e cognizione sugli stessi, sopporterà anche V. A., che io confessando i miei errori, mi scusi brevemente in qualche luogo con quegli esempj che m'aveano fatto errare». Nel documento non datato a cui si allude a testo il drammaturgo giustifica alcune espressioni usate nella redazione manoscritta della tragedia richiamando esempi di autori classici e moderni; è quindi assai probabile che quei fogli siano legati alla missiva del 25 ottobre 1656.

48. BCP BP 2167. Leopoldo scrive: «Con troppa parziale amorevolezza ha voluto V. S. risguardare quelle poche di osservazioni che più mesi sono le inviai, e sì come mai ho preteso che in virtù di quelle dovesse V. S. rimuovere una sillaba, o mutare nella sua Tragedia, così mi protesto della medesima mia intenzione nell'inviarle quello che in una tirata di penna, e per i motivi che in essa adduco, vedrà nella inclusa scrittura fatta hieri in giorno piovoso, e che in conseguenza mi restava un poco di tempo di applicare ad altro che a negozi che mi tengono molto occupato. Del restante non posso se non ringraziarla come fo, di quanto ha mostrato approvare di quello a me possa essere sovvenuto, come concorro io in quello che V. S. prudentemente discorre nella sua lettera nelle cose attenentj alla sua Tragedia; e per autenticazione di haver letto la scena 3^o di Policare e Merope direi solo potersi migliorarsi il versetto da me rigato. Et aspettando con ansietà che venga alla luce con il mezzo della stampa un parto così nobile del suo ingegno resterò con la speranza di ben presto vederlo». Non è possibile, in mancanza del pieggetto originale, capire quale verso della scena I.3 Leopoldo chiedesse di modificare.

49. BNCF, Autografi Palatini III, lettera 63.

da poter finalmente mandare il testo ai torchi. L'edizione appena impressa viene mandata a Leopoldo l'8 giugno del 1657,⁵⁰ e il principe ringrazia calorosamente il corrispondente poco dopo, con la missiva del 16 giugno.⁵¹

Sulla base dei dati in nostro possesso sembra quindi possibile ipotizzare l'esistenza di almeno una terza redazione dell'*Aristodemo*, oltre alle due note – quella riportata nel codice 668 della Biblioteca del Seminario di Padova e quella della stampa del 1657. Ma è necessario chiedersi se il manoscritto padovano riflette la prima versione inviata a Leopoldo (quella di maggio 1654, prima della recita), o la seconda, quella che giunge a Firenze a inizio 1655 attraverso il cardinale Spada, dopo essere stata modificata sulla base della recita e dei suggerimenti ricevuti dai sodali.

Vista la mole dei cambiamenti introdotti nella stampa rispetto al codice in nostro possesso, cambiamenti soltanto in piccola parte riconducibili alle proposte di modifica suggerite prima da Ciro di Pers e poi da Leopoldo – come si avrà modo di mettere meglio a fuoco nei successivi capitoli dell'introduzione – è ragionevole pensare che il codice 668 tramandi la prima redazione compiuta dell'opera, o almeno quella su cui – forse con qualche accorgimento – si basa la rappresentazione patavina del giugno 1654.

Nell'estate del 1654 Dottori mette mano al testo in maniera significativa. Sul motivo di questa riscrittura occorrerà tornare a breve, ma certo è che la revisione è sentita come urgente dal drammaturgo, il quale, conscio della rilevanza dei cambiamenti apportati, si perita di far giungere al proprio mecenate e futuro dedicatario dell'opera la nuova versione del testo, ancora prima che questi risponda in merito alla precedente stesura. Siamo sempre nell'ordine della congettura, ma appare plausibile che questa seconda copia – quella, per intenderci, che il padovano invia allo Spada e poi, per il suo tramite, nuovamente a Leopoldo – abbia già al proprio interno la gran parte delle modifiche, indipendenti dagli appunti strutturali di Ciro di Pers, e ovviamente da quelli linguistici non ancora inviati da Leopoldo, che saranno accolti nella stampa del 1657. Non è ragionevole pensare che questi interventi siano successivi all'autunno del 1654, in quanto l'epistolario, fino alla risposta del Medici, non registra altri accenni a modifiche o correzioni, ma piuttosto testimonia l'ansia, da parte di Dottori, di riavere il manoscritto con l'approvazione del principe per poterlo finalmente stampare.

Ciò impedisce, di fatto, anche di pensare che il codice 668, così diverso dalla stampa per dettagli non squisitamente linguistici, ci restituisca già la seconda

50. BNCF, Autografi Palatini, III, lettera 64.

51. BCP BP 2167: «Con quel gusto, e stima che V.S. può immaginarsi in riguardo del mio affetto, e del suo merito, e del conoscimento che ho delle sue virtù, ho ricevuto e la lettera, e la Tragedia degno componimento di V. S.».

redazione dell'*Aristodemo*, quella inviata a Firenze al principio del 1655. Restano da appurare le ragioni che spingono Dottori a intervenire pesantemente sulla prima redazione, introducendo cambiamenti di notevole portata, che riguardano soprattutto – e veniamo qui a un punto decisivo – l'assetto religioso del testo.

Quali furono dunque i motivi che spinsero Dottori a revisionare un testo che pareva indirizzato senza troppi indugi verso la stampa? Le osservazioni che possediamo di *Ciro di Pers*, intorno alla peripezia e alla scelta dei quinari, non hanno niente a che fare con i cambiamenti introdotti nella copia intermedia. Forse qualche suggerimento in questo senso poteva invece giungere al poeta dall'altro revisore, Grimaldi, i cui rilievi sono andati perduti. Grimaldi non pare avere avuto particolari competenze in ambito teologico, e l'importanza delle sue proposte di correzione è sminuita da Dottori nella lettera ai Medici dell'11 dicembre 1654 («alcune coserelle»), ma in quella stessa lettera il siciliano viene definito «un mostro di costumi e d'ingegno», e ciò è forse da considerarsi indizio del fatto che i suoi emendamenti potessero vertere anche sull'apparato morale e religioso del testo.

Molto probabilmente influò la rappresentazione del giugno del 1654, dagli esiti forse meno fausti di quanto non lascino credere le (poche) testimonianze rimasteci, ossia quella del cronista Giovanni Lazzara, che ricorda come, in quelle notti del giugno 1654 in cui venne messa in scena la tragedia, «i recitanti furono quasi tutti gentilhuomini, comparvero con bellissimoi abiti, si portarono bene, et riuscì tutto con lode universale»,⁵² e la già citata lettera di Spada del novembre 1654, nella quale il cardinale lodava la riuscita dello spettacolo, ma in maniera del tutto convenzionale, forse per sentito dire, o per semplice gentilezza, ma certamente, e lo aveva già desunto Daniele, senza avervi partecipato.⁵³ Certo è che dopo la rappresentazione l'autore avviò un processo di revisione del testo che lo impegnò, stando alle date delle missive, quasi fino a fine anno. È a questo punto opportuno fare chiarezza sulla natura dei cambiamenti introdotti nella stampa e non conseguenti alla ricezione di specifiche richieste da parte dei corrispondenti di cui abbiamo o possiamo ricostruire le osservazioni – *Ciro di Pers* e *Leopoldo* – e quindi, secondo l'ipotesi qui avanzata, imputabili alla copia intermedia.

52. *Memorie di Padova* relative al periodo 1651-1655 (BCP, B.P. 801, f. 15 del 165).

53. DANIELE 1986: 133. Lo studioso confuta così la poco convincente ipotesi di Bruno Brunelli, il quale, basandosi sulle lettere di Spada, una scritta due mesi prima la rappresentazione (8 aprile 1654) e una ben cinque mesi dopo (28 novembre 1654), asseriva che il cardinale avesse partecipato alla rappresentazione a Padova (BRUNELLI 1921: 116).

4. *Le ragioni di una riscrittura: l'Aristodemo e l'ombra del giansenismo*

Gli interventi principali della copia intermedia mirano tutti ad assicurare alla tragedia una maggiore aderenza al credo cattolico. Dottori sembra perseguire questo obiettivo attraverso una duplice strategia di revisione: da una parte elimina molti riferimenti al paganesimo antico, conformi alla verisimiglianza della favola, o li sostituisce con espressioni più in linea con la teologia cristiana;⁵⁴ dall'altra, e questi sono quelli più rilevanti, cancella alcuni passaggi che potevano palesare una certa vicinanza a tesi religiose di ordine protestante. Ci sarà modo di approfondire nel dettaglio la natura di questi interventi, il cui studio merita un capitolo a parte. Basterà, per il momento, richiamare un solo passaggio, quello di maggiore impatto, che viene rimosso integralmente dal testo che andrà in stampa. Alludo, in effetti, al quinto Coro, presente nel codice 668 e poi escluso dalla stampa dall'autore, forse persuaso che esso facesse emergere troppo scopertamente delle tensioni di ordine protestante – e segnatamente giansenista – che si trovavano sottotraccia in tutto il resto della *pièce*.

Già Carla Bella, all'inizio degli anni Ottanta, aveva notato nell'*Aristodemo* una singolare insistenza nel raffigurare il divino come totalmente indifferente alle vicende umane: quella di Dottori, notava intelligentemente Bella, è la tragedia dell'incomunicabilità tra uomini e Dei. Per Policare, che si interroga con Tisi sul senso di una richiesta così crudele da parte degli Dei, i quali esigono la vita di una giovane innocente, l'azione provvidenziale celeste è così imperscrutabile da rimanere del tutto incomprensibile: «I suoi segreti il Fato / in notte profondissima ricopre» (I.3.268-269). Straziante è l'interrogativo che pone Amfia quando scopre che la figlia, dopo aver scampato una prima volta la condanna a morte, è di nuovo la vittima designata: «Ov'è Fortuna?» (II.6.385). Aristodemo, colui che si presenta come *civis pius*, offrendo in sacrificio la propria figlia non sorteggiata per adempiere alla crudele richiesta dell'oracolo, è sbeffeggiato dalla sorte, tanto da proiettare la propria colpa empia non soltanto sulla sua famiglia ma sull'intera Messenia, condannata dal suo gesto alla sconfitta e a un irreversibile oblio.

Non c'è spazio per la teodicea nell'*Aristodemo*, che pare piuttosto riprodurre quella visione tragica della storia umana che caratterizzava il pensiero di Giansenio e dei suoi seguaci; nel terzo libro del suo *Augustinus* (1640) il teologo olandese teorizzava un rigido determinismo, secondo cui l'uomo, irrimediabilmente macchiato dal peccato originale, non poteva fare nulla per guadagnarsi la salvezza: solo coloro ai quali Dio aveva donato la grazia – secondo ragioni che la mente umana non poteva penetrare – erano predestinati alla salvezza, tutti

54. Per queste varianti si veda, più avanti, il paragrafo 20 dell'introduzione.

gli altri andavano incontro alla dannazione. Nell'*Aristodemo*, da una parte l'indifferenza degli Dei pagani nei confronti della sorte della Messenia, dall'altra l'incapacità dei protagonisti di cambiare il proprio destino, anche attraverso gesti di grande eroismo, sembrano far apparire in trasparenza l'ombra della teologia giansenista.

Tuttavia, il contributo di Bella, la cui intuizione di partenza è brillante, risulta piuttosto debole nelle sue conclusioni, in ragione del fatto che la studiosa, preoccupata di discolpare l'autore dalla pericolosa prossimità a idee non perfettamente in linea con l'ortodossia cattolica, nel finale ammette che in realtà quegli Dei contro i quali i vari personaggi della tragedia puntavano il dito vengono scagionati dai delitti di Aristodemo, capace di diventare il «capro espiatorio di Dio», colui che «contrariamente a quanto tutta la tragedia, nel suo atteggiamento di ribellione, ci aveva prospettato, permette che la divinità lasci la scena tragica non macchiata di colpa». ⁵⁵ In realtà la tragedia personale di Aristodemo non appare in nessun modo giustificare gli Dei; al contrario, essi erano chiamati in causa in maniera ancora più evocativa nel sopraccitato Coro quinto, che Bella, basandosi soltanto sulla stampa moderna, certo non aveva letto. La constatazione della lontananza degli Dei è però in questo Coro evidentissima:

Così regnano i Dei. Tanto lontano
 è l'huomo dalle stelle, e sconosciute
 son da noi quelle menti,
 che pensier temerario
 d'interpretar s'ingegna.
 Guida le cose nostre ordine certo.
 Fortuna è nome vano;
 ma la crea l'huomo insano,
 se, o diffidando, o incerto
 dell'alta provvidenza
 oppone a Saggi Dei folle prudenza.
 Nasce dal suo delitto la sua pena
 che, cieca, i ciechi a precipizio mena.

Se Lucien Goldmann aveva dovuto impegnarsi per qualche centinaio di pagine per dimostrare che la visione tragica del cristianesimo di Racine, Pascal e della letteratura port-royalista si ispirava alla dottrina del *Dieu caché*, nel caso di Dottori basterebbero questi pochi versi a legittimare un'interpretazione marcatamente giansenista della sua tragedia, dove tornano concetti chiave di quel

55. BELLA 1981: 272.

credo, come la lontananza degli Dei dagli uomini, l'imperscrutabilità del disegno divino, l'impossibilità di cambiare il proprio destino.⁵⁶ Ora, in questa sede poco importa determinare se l'autore avesse o meno simpatie per la teologia di Giansenio; più interessante è provare a spiegare il motivo per cui Dottori elimina questo Coro, già nella versione corretta che manda a Spada e a Leopoldo sul finire del 1654.

5. *Il ruolo del cardinale Spada*

La figura del cardinale Spada appare centrale in questo senso: egli è fin dall'inizio coinvolto nella battaglia contro il giansenismo, che si scatena il 10 agosto del 1641 con la condanna delle opere di Giansenio da parte della Congregazione dell'Indice. Nel 1642 papa Urbano VIII dichiarò eretiche le tesi contenute nell'*Augustinus* con la bolla *In eminenti*, e l'anno successivo incaricò una commissione di cardinali di preparare un decreto per confermare quanto sancito nella bolla. Di questa commissione facevano parte i cardinali Giovanni Battista Pamphilj (futuro papa Innocenzo X, estensore della bolla *Cum occasione* del 1653), Lelio Falconieri, Francesco Albizzi e appunto Bernardino Spada. La commissione terminò i lavori il 26 luglio 1644, consegnando il decreto nelle mani di Urbano VIII tre giorni prima della sua morte.⁵⁷

Ora, è probabile che il coinvolgimento di Spada nella battaglia teologica contro il giansenismo spinga Dottori a usare qualche cautela in più nel maneggiare la sua tragedia, che poteva palesare una certa prossimità ideologica a quella teoria giudicata eretica. Forse per questo egli inviò a Spada il testo della tragedia parecchi mesi dopo la richiesta che gli era giunta dal cardinale ad aprile del 1654, spedendo il manoscritto, già rivisto e probabilmente purgato dalle sezioni più pruriginose, a partire dal Coro quinto, soltanto a novembre di quell'anno; e forse anche a garanzia dell'idoneità religiosa e morale del testo fece giungere attraverso lo Spada la copia rivista al principe Leopoldo. Se questa ricostruzione è corretta, Dottori deve aver avuto precocemente cognizione della pericolosità, in campo religioso, di certi brani poetici dell'*Aristodemo*; appare tuttavia probabile che a consigliarlo di rimettere le mani al testo cooperasse anche la rappresentazione di giugno – nella missiva dell'11 dicembre 1654 a Leopoldo accenna al fatto che la revisione del testo avvenne «dopo la recita» –, in cui molto probabilmente pure i Cori vennero letti o recitati di fronte

56. GOLDMANN 1955.

57. Per un profilo biografico di Bernardino Spada cfr. BORELLO 2018. Sul giansenismo tra Sei e Settecento, in Francia e in Italia, si vedano almeno: COGNET 1961; ADAM 1968; CEYSSENS 1993; PAPASOGLI 2014; ROSA 2014.

al pubblico. Forse Dottori ricevette delle precise obiezioni, forse fu consigliato da un possibile esito non del tutto felice a intervenire nuovamente sul testo; certo è che tanto la riuscita dello spettacolo, quanto l'entrata in scena di Spada nella storia redazionale dell'*Aristodemo* paiono elementi propulsivi di quella revisione che il padovano si perita di portare a termine entro la fine del 1654.

6. *Di ritorno da Firenze. Le correzioni di carattere linguistico*

Le revisioni apportate da Dottori al testo verso la fine del 1656 sono di tutt'altra natura rispetto a quelle testé discusse; dopo aver ricevuto da Leopoldo il «pieghetto» contenente le proposte di modifica di natura prettamente lessicale e sintattica, il padovano si impegna in un'autodifesa erudita delle locuzioni impiegate nell'*Aristodemo* e probabilmente ritenute inopportune dal patrono. La responsiva dottoriana, ben nota per essere stata pubblicata, come già ricordato, da Busetto e da Daniele,⁵⁸ ricorre sistematicamente al principio di autorità per giustificare l'uso di determinate parole o espressioni sulle quali il dedicatario aveva espresso delle perplessità. I vocaboli su cui si appuntano le critiche sono principalmente latinismi, la cui introduzione è ammissibile, secondo Dottori, sulla base di precisi riscontri dai poeti classici: difende l'uso di «insolente» (I.1.24) citando Orazio,⁵⁹ e di «capo» (IV.3.263-264), richiamando la traduzione latina dell'*Antigone* di Sofocle, nonché versi tratti da Orazio e Seneca.⁶⁰ Il latinismo diffuso «espiar» (I.2.191) non viene legittimato attraverso il richiamo a un autore antico, ma con un elenco di autori moderni che fanno tradizionalmente ricorso a voci derivate dal latino.⁶¹ Nonostante l'apologia linguistica, in tutti questi casi Dottori provvede a sostituire o eliminare i termini indicati da Leopoldo, appoggiando le richieste del committente.

58. Le notazioni linguistiche di Dottori sono state pubblicate integralmente in DANIELE 1986: 149-154.

59. «Aequam memento rebus in arduis / servare mentem, non secus in bonis / ab insolenti temperatam / laetitia, moriture Delli» (HOR. *Carm.* II.3.1-4).

60. Dottori cita il primo verso dell'*Antigone* nella traduzione latina di Veit Winsheim («O Charum germanum Ismenes caput»), e a seguire un verso delle *Odi* di Orazio («Quis desiderio sit pudor aut modus / tam cari capitis?»), HOR. *Carm.* I.24.1-2) e uno dell'*Edipus* di Seneca («Sacrata divis proximum Phoebos caput»), SEN. *Edipus*, 241).

61. «*Espiare*, notata parola latina. Dante mi fa gran cuore; egli ha detto *rue*, *furo* per ladro, *appulcra* e moltissime. L'Ariosto: *cruento* e simili, e così il Petrarca. Io vorrei licenza di poterne usar alcune o delle più prossime o delle più espressive, come quelle che sono d'uno stesso elemento con le nostrali e figlie d'una madre: senza l'aiuto delle quali (ricevuto però ragionevolmente), in composizioni gravi, strette e nobili, come liriche e tragiche, è impossibile molte volte esprimersi bene e dar nervo al dialetto», DANIELE 1986: 151.

In altri casi evoca soltanto autori moderni per motivare le proprie scelte linguistiche, per esempio alcune scelte alternative nella declinazione dei verbi («*Cesse* invece di *cedé*. *Concesso* per *conceduto* nel Petrarca»⁶²), oppure quando difende l'impiego dell'aggettivo «prolisso», anziché del più consueto «lungo», accanto al sostantivo «di» («egualmente divide il di prolisso», III.Coro.461) sulla base del modello di Boccaccio.⁶³ Dottori decide di mantenere tutti questi vocaboli a stampa, senza seguire il consiglio di Leopoldo che probabilmente gli suggeriva di fare altre scelte. Cede invece alle sue richieste di revisione nel caso del participio passato di «assolvere», che nel manoscritto compariva nella forma «assolta» e viene sostituita con «assoluta», nonostante un verso del *Paradiso* dantesco e il *Vocabolario della Crusca* autorizzassero la prima variante.⁶⁴

Le note del principe non si limitavano soltanto a precise parole, ma in alcuni casi erano dirette a sintagmi o interi versi: fra quelli sui quali Leopoldo aveva qualcosa da ridire c'era il settenario «fluttuarne i vestigi» (I.1.73), giustificato da Dottori evocando Claudiano,⁶⁵ ma poi modificato a stampa, oppure l'espressione «concepirò le preci» (I.2.195), legittimato dal poeta con il richiamo a Seneca,⁶⁶ ma parimenti modificato nella *princeps*. Sempre nella scena seconda del primo atto Dottori interviene su una coppia di versi assegnati ad Amfia («è soverchio il piacer, nel mio non sorge / a tanta piena», I.2.134-135), modificando non la metafora, ma la preposizione che la introduceva, intuendo che la disapprovazione di Leopoldo doveva avere carattere linguistico, più che propriamente poetico («Io credei d'aver usata propriamente la metafora, tolta da' fiumi, de' quali si dice: *crescono in piena, sono in piena*. Credo che non

62. Ivi, 152. «Cesse» viene introdotto in I.4.311 («perdemmo i Dei, mancò la sorte, e cesse»); questa forma non è autorizzata da Petrarca, si trova invece di frequente nell'epica cinquecentesca, ad esempio nel *Furioso* («Come Ruggiero abbraccio lei, gli cesse / il manto», VII.28.5-6) e nella *Liberata* tassiana («dentro a i ripari, e la vittoria cesse», VII.121.6). La voce «concesso» («con la sua Morte, e fia concesso il rogo», V.4.286) si trova invece in *Triumphus Cupidinis* III.78 («de la sua non concessa e torta via»).

63. Boccaccio impiega l'aggettivo «prolisso» accanto al sostantivo «barba» in due occasioni: nell'*Elegia di Madonna Fiammetta* («Quindi seguendone un altro con leggiadro cappelletto sopra i capelli, bruno nel viso e con la barba prolisso», V.28) e nella *Comedia delle ninfe fiorentine* («e le sue guance, per crespezza ruvide, e la fronte rugosa e la barba prolissa», XXXII).

64. Dottori in due casi interviene a stampa, introducendo «assoluta» per «assolta»: in II.3.133 («Merope assolta, e condannata Arena») «l'una assoluta, e condannata l'altra C) e in III.2.90 («dalla Fortuna assolta») «Assoluta dal Cielo» C). Nella missiva a Leopoldo, Dottori cita, in difesa della forma linguistica prescelta, un verso dantesco («Ma poi che il gratular si fu assolto», *Par.* XXV.25) e il *Vocabolario della Crusca*, sotto la voce «assoluto» (CRUSCA 1612, 88).

65. «Lassa recedentis fluitant vestigia venti», CLAUD. *In Rufinum* I.91.

66. «Ipse concipiam preces / Iove meque dignas» (SEN. *Hercules Furens*, 926-927).

piaccia a V. S. quel *sorger a piena*, onde ho detto *non sorge con tanta piena*»).⁶⁷ Il sintagma «vittima incompetente» (I.3.237) viene espunto dall'autore in seguito alle osservazioni del corrispondente, che aveva espresso perplessità sulla sintassi del periodo in cui l'epiteto compariva.⁶⁸ Dottori agisce diversamente invece rispetto alla critica rivolta da Leopoldo all'espressione «sul primiero / limitar della vita» (I.3.403-404), mantenendola anche nella *principes*, forte dell'esempio di Lucano.⁶⁹

Da questi esempi si può apprezzare come il drammaturgo difenda sistematicamente le opzioni linguistiche del manoscritto, evocando diversi classici della letteratura greca, latina e italiana; ciò nonostante egli procede quasi sempre a modificare tutte le voci e le espressioni sulle quali Leopoldo aveva richiamato la sua attenzione, dimostrando, apologia a parte, la consueta disponibilità ad accontentare il genio del mecenate. Certo è che la natura di questi rilievi, per quanto possiamo sapere dalla responsiva dottoriana, non è tale da implicare una revisione dell'assetto religioso del testo.

Sulla paternità leopoldina delle osservazioni linguistiche in merito all'*Aristodemo* ha peraltro sollevato di recente dubbi il contributo di Liguori, in cui si ipotizza che la loro paternità possa essere condivisa con alcuni dei «tanti letterati gravitanti attorno al principe e agli ambienti della Crusca».⁷⁰ Ad ogni modo, Dottori non aveva la percezione che alla stesura del «pieggetto» avessero contribuito altri che il principe, tanto che, proprio per sondare il parere di quei letterati cruscanti in merito alla tragedia, dopo aver già ricevuto le annotazioni di Leopoldo, il 3 agosto del 1656, chiedeva ancora a Francesco Redi un suo parere in merito all'opera, e nel giugno del 1657 tornava a scrivergli, dopo avergli inviato la copia stampata della tragedia, per felicitarsi che la sua tragedia non fosse dispiaciuta a quella Firenze, il cui parere letterario tanto contava.

Frattanto V. S. Ill.ma [...] mi favorisca d'avvisarmi se ha veduta quella Tragediuzza chiamata l'Aristodemo, che molti versi è stata illuminata dallo splendor serenissimo del Principe Leopoldo, che si ha degnato di darmene sopra

67. DANIELE 1986: 150-151.

68. Il testo del manoscritto registrava questi versi: «Quindi piange Licisco e 'l dolce nome / lascia di Padre, protestando Arena / vittima incompetente» (I.3.235-237). L'osservazione di Leopoldo si incentrava sul gerundio che reggeva il sintagma («S'è levata però per la osservazione fatta del protestando che con l'incompetente avea del curiale», DANIELE 1986: 152). A stampa l'espressione viene sostituita in questo modo: «Quindi piange Licisco, e 'l dolce nome / lascia di padre, protestando, Arena / non del sangue d'Epito, e non sua figlia».

69. «Nec primo in limine vitae» (LUC., *Pharsalia* II.106). In realtà nella missiva Dottori attribuisce, erroneamente, la paternità del verso a Seneca.

70. LIGUORI 2018: 430.

anche qualche ricercatissimo avvertimento, desiderando io sommamente che lei la vedesse prima che si stampasse.

Padova, 3 agosto 1656⁷¹

Arrivano le lettere di V. S. a consolarmi, ed a farmi un grande onore, che io, quantunque sappia di non meritar punto, incontro però senza scrupolo, per la nobiltà della sua origine. Voglio dire che non essendo dispiacciuta la mia Tragedia a Firenze, madre della lingua e delle lettere, voglio lusingar me stesso con la fiducia.

Padova, 6 giugno 1657⁷²

Mando l'*Aristodemo* al Serenissimo Leopoldo, e ne mando due copie a V. S. Ill.ma alla quale io son debitore d'un affetto generosissimo, contratto per sua bontà col mio debil nome.

Padova, 8 giugno 1657⁷³

7. *Le varianti introdotte nella stampa del 1657: prospettive teleologiche*

Questo non è il primo contributo a occuparsi del rapporto tra il codice 668 e la stampa Cadorin del 1657, tema sul quale già Busetto aveva attirato l'attenzione, sebbene a partire da una prospettiva che non può qui essere condivisa. Il confronto approntato molto sinteticamente da Busetto fra manoscritto e stampa era infatti permeato da una prospettiva finalistica che vedeva nel testo del 1657 il perfezionamento della tragedia sotto il profilo stilistico e morale, e lodava i «considerevoli miglioramenti» apportati dai Dottori in quanto a «dicitura poetica», concentrazione dei periodi, sostituzione della Fortuna al Caso, nonché l'aggiunta della scena, suggerita da Leopoldo, del dialogo fra innamorati – Merope e Policare – nel primo atto. Tali pregi surclassavano i piccoli difetti della seconda redazione, che provvedeva, a detta di Busetto, anche a introdurre nella stampa alcune «comparazioni tra il gnomico e il lirico» figlie di un ormai stantio gusto barocco.⁷⁴

Un certo finalismo si ritrova anche nell'importante contributo di Franco Croce, che presenta tutte le altre opere di Dottori come funzionali alla scrittura della tragedia, intesa non come un'esperienza marginale all'interno dell'e-

71. BMLF, Redi 215, 4r-v.

72. BMLF, Redi 215, 9r.

73. BMLF, Redi 215, 11r.

74. Busetto 1902: 150.

clettico percorso letterario del padovano ma come «vertice di un lungo tirocinio sentimentale e stilistico». ⁷⁵ In questo sforzo di inquadrare l'intero *corpus* dottoriano come un lavoro preparatorio nei confronti dell'*Aristodemo* è logico che anche la redazione del 1654 non sia altro che una tappa, peraltro priva di autonomia artistica, necessaria all'autore per forgiare quel capolavoro che è la stesura definitiva approvata alla stampa del 1657. Nella lettura di Croce, tutto il processo di revisione è guidato dal principio di accentuazione, a stampa, delle «forme eroiche», ⁷⁶ che supererebbero e cancellerebbero la patina oratoria della prima versione. Le varianti introdotte da Dottori a stampa vengono poi suddivise entro due categorie: quelle organiche presenti nel primo atto, capace di veicolare una «grande, poetica modifica», che consiste appunto nel conferire alla tragedia una nuova *facies* eroica, e quelle frammentarie degli altri quattro atti, figlie «dell'evoluzione del gusto dello scrittore in direzione prearcadica». Croce si spinge addirittura a considerare le modifiche toscanzanti introdotte a stampa non come il tentativo «di venire incontro alle esigenze di maggiore purezza toscana» che provenivano da Leopoldo, ma piuttosto il naturale punto d'approdo della poetica dottoriana a una maturità linguistica che trascende l'escrabiile gusto barocco. ⁷⁷

La visione teleologica di Croce, volta a rappresentare Dottori come un Arcade *ante litteram*, che aveva già superato, nel suo *Aristodemo*, le brutture stilistiche e morali del secentismo, perde di efficacia all'esame delle varianti. Innanzitutto, quelle del primo atto non possono essere ritenute di altra categoria rispetto alle successive: il manoscritto e la stampa configurano due testi diversi per molteplici aspetti, niente affatto riconducibili al solo avvio della tragedia. Decisamente esagerato è altresì desumere che la patina toscana assunta dalla stampa sia introdotta autonomamente dal drammaturgo. Ci si è già soffermati in precedenza sulla storia della corrispondenza con Leopoldo, ed è acclarato che le modifiche linguistiche introdotte prima della stampa siano dovute a quel carteggio: Dottori le integra non senza una lettera difensiva della sua posizione, non del tutto persuaso, probabilmente, della correttezza dei suggerimenti, forse solo per garantire all'*Aristodemo* il plauso dell'influente ambiente letterario toscano.

L'esigenza di un corpo a corpo ravvicinato tra le due versioni, elusa dall'intervento di Croce, è alla base del successivo contributo di Annalisa Marin, che

75. CROCE F. 1957: 175.

76. CROCE F. 1957: 186.

77. Croce intuisce nei cambiamenti linguistici introdotti dal Dottori a stampa «un'altra aspirazione di regolarità della prearcadia: quella a un vocabolario compatto, tutto poetico, non barocamente intarsiato, una aspirazione cioè che ben si accorda con il tono alto, eroico, che prevale nella tragedia», CROCE F. 1957: 262.

ha il merito di procedere a una mappatura complessiva delle varianti, dimostrando che esse sono numerose e ben distribuite all'interno dell'intera tragedia. Marin si concentra a ricondurre tutte le varianti entro alcune categorie da lei forgiate appositamente per dimostrare che gli interventi di Dottori nella stampa sono guidati da criteri ben precisi e tutti rispondono a una medesima intenzione stilistica. Fra tavole ed elenchi di varianti la studiosa dimostra come la stampa, rispetto al manoscritto, renda più scorrevole il dettato, introduca aggiunte di valore esornativo o erudito, arricchisca il testo di nuovi artifici retorici e normalizzi determinati usi grammaticali.

I rilievi sono utili e nel complesso evidenziano alcuni fenomeni effettivamente presenti nel processo di revisione; in molti casi, tuttavia, lo sforzo di ordinare tutte le modifiche facendole rientrare all'interno degli insiemi predefiniti risulta poco efficace o semplifica la portata di determinati interventi.⁷⁸ Non si può, inoltre, non condividere la perplessità di Daniele circa un'operazione che, anziché restituire la fotografia compiuta di un confronto fra le due versioni, di fatto «scomponne il testo drammatico in tanti lacerti lirici»,⁷⁹ fallendo proprio nel suo obiettivo primario, ossia offrire una visione sistematica delle differenze che intercorrono fra i due esemplari.

Lo stesso Daniele, a cui va il merito di aver riscoperto un altro importante documento del laboratorio compositivo dottoriano, la prima stesura della scena quinta del primo atto dell'*Aristodemo*, conservata nel codice 591 della Biblioteca del Seminario di Padova,⁸⁰ auspicava un'edizione che permettesse di leggere e riscontrare complessivamente i due testi, senza estrapolare le singole varianti dal contesto, ma dall'intervento di Marin nessuno ha più ripreso compiutamente la questione.

È doveroso, dunque, dopo decenni di silenzio, affrontare il rapporto fra le due versioni in modo dettagliato e il più possibile sistematico, ponendo attenzione non esclusivamente alle micro-varianti, ma anche a quei cambiamenti sistemici che meglio permettono di apprezzare le specificità dei due testi, da intendere come due versioni autonome della tragedia, e non più come il manchevole preludio al capolavoro a venire.⁸¹

78. Per fare un solo esempio, scarsamente perspicua è la categoria di varianti che mostrerebbero «l'incertezza nella scelta fra l'espressione realistica e un eloquio generico» (MARIN 1977: 217) in cui rientrerebbero ad esempio le seguenti varianti: di questo regno) della Messenia (I.2); de' protetti Laconi) del protetto fierissimo rivale (I.3).

79. DANIELE 1986: 131.

80. DANIELE 1986: 136-139.

81. In tale maniera era invece considerata, ad esempio, da Croce: «La stesura del '54 era del resto, nelle intenzioni stesse dello scrittore, una stesura provvisoria e sarebbe perciò inesatto considerarla un risultato autonomo da studiarsi per sé stesso», CROCE F. 1957: 189.

8. *Un primo confronto tra manoscritto e princeps: struttura e metrica*

Il confronto non può eludere, dal principio, una questione puramente numerica: posto che l'antefatto è presente soltanto nel manoscritto, in entrambe le redazioni il testo è suddiviso in 38 scene, ma con qualche significativa differenza nella disposizione. Il numero di scene rimane uguale, tra il manoscritto e la *princeps*, nel terzo e nel quarto atto – 6 scene in ambedue i casi – mentre la stampa presenta una scena in più nel primo e nel secondo atto – in entrambi i casi 7 scene contro le 6 del manoscritto. A sua volta il codice 668 ha una scena in più nel quinto atto (9 contro 8) e un Coro in più, il quinto, come anticipato. In realtà in due casi la variazione del numero di scene risponde a un semplice riassetto: la scena II.4 a stampa è divisa in due, mentre quella che nell'edizione del 1657 compare come un'unica scena finale (la V.8) nel manoscritto era ridistribuita in due. Ciascuna delle redazioni ha tuttavia una scena *ex novo* rispetto all'altra: nel manoscritto c'è appunto il Coro quinto, che manca dall'edizione, mentre la *princeps* introduce una scena originale nel primo atto, ossia la I.3, quella del tenero incontro tra Merope, appena scampata alla morte, e il promesso sposo Policare. Interessante è il dato relativo al numero dei versi, che risultano essere oltre un centinaio meno nel manoscritto (2868) rispetto alla *princeps* (2998), che presenta un numero più alto di versi in tutti gli atti, ma soprattutto nel primo (774 contro 708).

A livello di struttura complessiva andrà notato anche, preliminarmente, che la stampa mostra molta più attenzione alle indicazioni registiche rispetto al manoscritto, a riprova del fatto che il codice 668 riporta una redazione antecedente alla rappresentazione di giugno. Nel manoscritto, ad esempio, mancano alcune battute di ricordo tra una scena e l'altra,⁸² e spesso manca l'indicazione, fra le *personae* coinvolte nella scena, dei personaggi che ascoltano in disparte o entrano sul palco in fine.

Per quanto riguarda l'aspetto metrico è evidente la tendenza, da parte dell'autore, a sostituire i versi brevi – assecondando il suggerimento di Ciro di Pers – con gli endecasillabi. Numerosi sono i casi in cui Dottori nella stampa rimpiazza un settenario con un endecasillabo, alla ricerca di una maggiore so-

82. Ad esempio, alla fine di I.2 Dottori introduce a stampa una battuta di Amfia che chiama l'entrata di Merope («Quella di cui si parla, ecco sen viene. / Resta ch'io vo' partendo / lasciarvi affatto in libertà quel tempo / ch'alla sua libertà primo succede»). Oltre a inserire numerosi deittici (si veda la variante a stampa dei versi I.3.291-293), Dottori rimpeggia nel 1657 l'indicazione delle *personae* in scena, introducendo con più attenzione rispetto al manoscritto i momenti di entrata e di uscita dei personaggi, nonché indicando la presenza di attori muti in disparte, ma presenti sul palco: è così nella IV.3, in cui a stampa viene aggiunta l'indicazione di un «Coro de' sacerdoti che non parla».

lennità di dettato. Eccone una parziale campionatura, in cui segnalo il numero del verso del manoscritto secondo il testo riportato in questa edizione:

- I.1, 7: e s'a noi tocca, al Regno] e s'a noi tocca, di Messenia al Regno.
 I.1.27: dell'oppresso Licisco] dell'oppresso mestissimo Licisco.
 I.2.105: del giudizio del Cielo] della pietà del Ciel, dell'evidente
 I.6.608: nel difenderci il dono.] nel conservar' i fuggitivi doni?
 III.3.155: sarà per la mia lingua] fie per la lingua mia (se parlan l'Ombre)
 III.Coro.441: Pronto è 'l Nochier per lei] Pronto è 'l Nocchier per lei, tacito il Cane
 V.1.4: sien queste mura indegne] sien queste crude ed esecrande mura

Come si può vedere è chiaro che Dottori viene guidato in queste varianti da un intento precipuamente metrico-stilistico: le aggiunte si configurano quasi sempre come zeppe (il complemento di specificazione «di Messenia», gli aggettivi «mestissimo», «fuggitivi», «esecrande», la parentetica «se parlan l'Ombre») utili esclusivamente ad ampliare la misura sillabica del verso. Talvolta il processo di sostituzione dei settenari con gli endecasillabi comporta più ampie ristrutturazioni, come nei seguenti casi:

BSP 668	Stampa Cadorn 1657
I.3.289-290 prima che offesi, e dell'un Regno, e l'altro intatto ogni confine.	prima che offesi: ogni confine intatto, egual ogni battaglia, ogni fortuna.
III.2.63-66 Che più? Di lei diffido. O tu per gli anni venerando e per gli abiti, sapresti qual sia determinata vittima a Numi Inferni, or che l'eletta	Che più? Di lei diffido. O tu cui fanno venerando le vesti, e 'l crin canuto, dimmi, (ch'a te non è celato forse) qual vittima s'ellegge, or che l'eletta
III.3.211-212 in cui tutto adempissi ciò che Febo propose. A te non tocca	in cui cadde la Sorte. A te non tocca
III.4.297-299 crudelmente ingegnosa e vergognata forse. Ch'io non fugga il morir. Mio sposo, addio	crudelmente ingegnosa, e di levarmi quel che del sesso ad onta orna il mio petto generoso vigor. Mio sposo, addio

Gli esempi riportati nella tabella non contengono interventi esclusivamente di natura metrica: benché Dottori, nel ritoccarli, avesse ben fermo l'intento di aumentare gli endecasillabi a scapito dei settenari, in ciascuno di essi la variante implica anche un supplemento di senso. Nel primo, tratto dal racconto dell'an-

tefatto da parte di Tisi, l'autore aggiunge il riferimento al fatto che, prima del compimento dell'azione sacrilega che aveva attirato sulla Messenia l'ira degli Dei, la guerra era in una fase di stallo non soltanto perché né Sparta né Itome erano riuscite ad acquisire terreno («intatto ogni confine»), ma anche perché gli Dei si erano equamente distribuiti fra le due parti («egual ogni battaglia, ogni fortuna»). Il secondo caso non contempla soltanto la rimozione dell'ettasillabo «qual sia determinata», ma anche un innalzamento del tasso figurale del verso successivo, per mezzo della figura etimologica («qual vittima s'elege, or che l'eletta»). E così nel terzo la stampa assorbe in un unico endecasillabo il senso di due versi distinti, e nel quarto, in cui ben due settenari diventano endecasillabi nell'edizione Cadorin, l'autore aggiunge l'ennesimo riferimento alla virilità di Merope, coraggiosa a dispetto del sesso, tema che accompagna sempre la figlia di Aristodemo quando entra in scena.

Dottori non provvede soltanto a ridurre i settenari, ma interviene anche sui quinari, sostituendoli con dei più canonici settenari:

III.3.245: e dote, e prole] e sposa, e dote, e prole

III.4.287: o la Nutrice] E dov'è la Nutrice?

Si noti tuttavia che questa rifinitura metrica non è condotta in maniera sistematica. In prima battuta, infatti, va riconosciuto che anche a stampa rimangono dei quinari nel dettato della tragedia, al di fuori dei Cori. L'*Aristodemo* si compone dunque, anche a stampa, di quinari, settenari ed endecasillabi, benché sia stata talora inventariata come di soli settenari ed endecasillabi a causa di alcuni interventi critici ingiustificati da parte di editori moderni. La *pruderie* metrica che genera la sostituzione del quinario isolato «sicuramente» (II.3.162) con un endecasillabo composto dalla fusione di quel verso con il settenario successivo «e la morte non cerca» (II.3.163) non è di Dottori, bensì di Benedetto Croce, il quale, inopinatamente e senza darne avviso, stampa i due versi originali come un unico endecasillabo: «sicuramente! E la morte non cerca». ⁸³

Dottori non soltanto non elimina tutti i quinari dal testo a stampa, ma in alcuni casi introduce nell'edizione dei settenari, laddove il manoscritto riportava degli endecasillabi, oppure spezzetta il verso lungo presente nel codice padovano in due settenari:

I.1.24: d'allegrezza importuna, ed insolente] d'allegrezza importuna

I.3.281: silenzio della casa, in te raccolto] silenzio in te raccolto

V.1.111. sempre di nuovi affetti a lapidarlo] sempre di nuovi affetti.

83. CROCE B. 1948: 99.

V.3.215-216: de' vani Augeli? Ed io dal moto loro / pendo infelice? È sceso
anco dal monte,] de' vani augelli? E infelice, io pendo / dal moto loro. È
sceso / dalle cime del monte,

V.4.320: Licisco, uditi ha Giuno i prieghi tuoi,] Licisco, uditi ha Giuno / i
tuo' fervidi prieghi

La *ratio* dietro a questa specie di correzione metrica opposta alla precedente – che resta comunque maggioritaria – appare duplice: da una parte Dottori elimina dal verso elementi ritenuti sconvenienti o scabrosi, dall'altra sembra ricercare, soprattutto nel concitato quinto atto, dove si affastellano peripezie e agnizioni, un ritmo più cadenzato. Alla prima tipologia di varianti appartengono il primo esempio – Dottori rimuove quell'«insolente» che Leopoldo de' Medici considerava inappropriato – e il terzo, in cui viene espunto il crudo riferimento diretto alla lapidazione di Policare, altrove nel testo soltanto allusa. Negli altri esempi si nota invece il tentativo di perseguire un dettato più mosso, capace di rendere meglio, ad esempio, in V.3.215-216, l'ansia con cui Aristodemo attende di sapere dal sacerdote se gli Dei hanno gradito il sacrificio di Merope.

Di certo, rimettendo mano alla tragedia per la pubblicazione, l'autore interviene sull'assetto metrico del testo anche per sistemare qualche passaggio che risultava cacofonico o traballante, se non prosodicamente imperfetto, che gli era uscito di penna nella prima redazione. Di seguito si riporta una breve campionatura di questo tipo di varianti:

I.2.122-123: è più sicuro discoprirne il pio / che mormorarne il lieto. Io, che
non fido] è più sicuro, e più innocente il mesto. / Io però, che non fido

I.3.258-260: TIS. ma in sé non ha prodigio. / POL. Ultimo forse, ci sarà de'
flagelli. / TIS. Ultima pena] TIS. ma in sé non ha prodigio. POL. Ultimo
forse / ci sarà de' flagelli. TIS. Ultima pena

I.3.286-287: e stabilito in queste due vicine / nazioni rivali.] è di radici sì
profonde e forti, / che sveller non si può se non si perde / o di Laconia,
o di Messenia il nome.

II.2.94: aer vi siede. Io lo discopersi a punto] aer vi siede. Io lo scopersi a
punto

II.2.105: alla Messenia gente ricovrollo il bosco] alla Messenia ricovrollo
il bosco

Nel primo caso Dottori interviene per evitare lo sgradevole nesso vocalico «lieto. Io»; in I.3.258-260, dove il secondo verso del manoscritto era ipermetro, anziché sostituire il pronome «ci» con «ei», come farà, ancora una

volta *sua sponte*, Benedetto Croce,⁸⁴ Dottori spezza la battuta di Policare in due versi, movimentando il dettato. Nel terzo caso il drammaturgo sostituisce un settenario poco fluido, basato sulla dieresi «nazioni», con due endecasillabi regolari; così nel quarto elimina semplicemente la sillaba iniziale di «discopersi» per ristabilire la giusta misura del verso. Interessante il quinto caso, perché nel codice 668 il bisillabo «gente» si trova soprascritto, ma non barrato, tra «Messenia» e «ricovrollo»; forse Dottori lo aveva aggiunto in un secondo momento, indicando una possibile opzione di riscrittura, ma nella stampa del «gente» non c'è più traccia e l'endecasillabo riacquista la sua regolarità.

Per concludere questa lunga digressione, è opportuno segnalare che non sempre gli interventi correttivi di Dottori riescono a normalizzare compiutamente la metrica del testo, come dimostra la variante con cui una coppia quinario-settenario del codice padovano (V.6.523-524: «risponde al Ciel. / Tremano i tempi, e l'Urne») viene fusa in un unico endecasillabo («risponde al Ciel. Tremano i tempi, e l'urne»), metricamente anomalo per la presenza di un accento ribattuto di 4° e di 5°: insomma, il *maquillage* a cui Dottori sottopone il testo del manoscritto, oltre a non seguire un'unica e costante direttrice, non sembra neppure funzionare ovunque allo stesso modo.

A livello di struttura va inoltre notato qualche caso di redistribuzione delle battute rispetto al manoscritto, quando Dottori, nella stampa, riassegna la medesima battuta a un personaggio differente. In un frangente ciò avviene per un errore puramente meccanico introdotto a stampa: in V.2.170 nel manoscritto Tisi, in dialogo con il Coro, pronunciava una battuta di cinque versi che si incastonava all'interno di due battute pronunciate dal Coro, rispettivamente di 7 e 2 versi. Nella stampa del 1657 quei versi non sono più assegnati a Tisi facendo sì che il Coro abbia una lunga battuta di 14 versi, ma per un mero problema tipografico: nell'edizione Frambotto del 1670, infatti, essa viene nuovamente assegnata a Tisi. In un altro caso invece questo fenomeno comporta significativi spostamenti nell'equilibrio del testo. In I.2.186-188 la redistribuzione di battute rivela una maggiore attenzione al dato morale nella *princeps* rispetto al manoscritto; siamo ancora nel momento di giubilo seguito all'estrazione che ha risparmiato la vita di Merope, e Amfia e Policare stanno felicitandosi della buona novella. La stampa introduce, verso la fine della scena, una interessante riassegnazione di battute:

84. Croce stampa così la battuta di Policare, a cavaliere fra due versi: «Ultimo forse / ei sarà de' flagelli» (CROCE B. 1948: 59).

AMF. Vieni e tu, Citerea: Merope torni
dal Rogo mesto alle felici tede.
POL. Merope torni dal sepolcro al letto.

AMF. Vieni, e tu Citerea. POL. Merope torni
dal Rogo mesto alle felici Tede.
AMF. Merope torni dal sepolcro al letto

Dottori deve aver percepito una certa morbosità nella battuta con cui Policare immaginava che la futura sposa tornasse direttamente dal sepolcro al letto nuziale sul quale avrebbero sancito la loro unione, e così preferisce ristrutturare la sezione, assegnando a Policare un emistichio del primo verso di Amfia e il secondo endecasillabo, di significato più neutro, mentre attribuisce ad Amfia l'idea del ritorno di Merope dal «sepolcro al letto», privando così la battuta di quella allusività erotica che poteva assumere in bocca al fidanzato della figlia. Anche in altre zone della stampa l'autore cerca di attenuare passaggi eroticamente allusivi o generalmente scabrosi che potevano urtare la sensibilità del lettore. In questo senso va letta una variante dell'ultimo atto, in cui, alludendo al luogo in cui Aristodemo aveva ucciso Merope, il Soldato non dice più: «dove traffisse e dove aprì la figlia» (V.9.625), sostituendo il verbo «apri» con il meno truculento «lacerò».

9. *La facies linguistica della princeps, fra toscanismi e latinismi*

Se si passa a esaminare la *facies* linguistica delle due redazioni è possibile percepire l'intenzione del drammaturgo di andare incontro alle richieste di toscannizzazione che provenivano da Leopoldo e dal circolo fiorentino. Eppure, la nuova patina toscana non implica una rimozione sistematica dei latinismi che, stando al «pieghetto» inviato da Dottori, non dovevano essere particolarmente graditi al principe Medici: se talvolta questi latinismi vengono sostituiti da termini toscani, talaltra Dottori ne introduce di nuovi, accompagnandoli anche con diversi intarsi classicheggianti che mancavano nel manoscritto.

È opportuno fornire a tale proposito qualche esempio: si è già detto di come in I.1.24 («d'allegrezza importuna, ed insolente»), Dottori spalleggi l'avversione per i latinismi di Leopoldo eliminando il termine «insolente» e trasformando l'endecasillabo in un settenario. Anche in altri casi egli, senza l'imbeccata del mecenate, elimina o sostituisce i latinismi più crudi che aveva introdotto in prima battuta nel manoscritto. In I.2.179 («geniale Imeneo, fausti gli auguri»), ad esempio, a stampa sostituisce il latinismo «geniale» – pure autorizzato, nel senso di «nuziale», in contesti molto vicini a quello di approdo, da Orazio e Tacito⁸⁵ – con un aggettivo di senso differente, ampiamente documentato

85. «Lectus genialis in aula est» (HOR. *Epistulae* I, 1 87); «Inditum imperatori flam-

nella tradizione letteraria italiana, come «pacifico». In I.3.237-238 («vittima incompetente, / né nata degli Epitidi, né sua») Dottori interviene ancora ristrutturando il distico – convertito a stampa in un semplice endecasillabo («non del sangue d’Epito, e non sua figlia») – per eliminare un latinismo percepito come troppo difficile, «incompetente», che apparteneva al lessico giuridico-cristiano ed era ancora in uso nel diciassettesimo secolo.⁸⁶ La tendenza a sostituire i latinismi più scoperti si conferma anche in altri casi, come dimostrano i seguenti esempi, in cui al classico «saggitarj» viene sostituito il moderno «arcieri», a «empio», latinismo classico, viene preferito «usurpatore», termine derivato dal latino tardo, utile anche a sfumare il significato religioso della colpa di Licisco, e il poetico «imo» viene rimpiazzato dal più prosaico e meno classico «mezzo»:

I.6.630: spedito stuol de’ saggitarj a cui] spedito stuol d’arcieri nostri

III.2.47: Poiché uscito è di man l’empio Licisco] Poiché fuggì l’usurpatore
Licisco

IV.2.193-194: passato l’imo / orror di questa notte] passato il mezzo / di
quest’orrida notte

Sulla base dei precedenti esempi sembrerebbe che Dottori avesse rimodulato l’assetto linguistico della stampa, mirando a un dettato più semplice e meno classico; tuttavia, nella *princeps* non mancano varianti di segno opposto, come mostrano questi altri campioni:

I.3.359: accerbe, miserabili sciagure.] acerbe, miserabili sventure.

I.4.463-464: il fin d’un male / è principio d’un altro] il fin d’un mal grado
è dell’altro! Guerre,

I.Coro.667: compagni erculei, e diede applauso ai casi] tentar ignoti, e formidandi Casi.

III.3.165: che se ferro mancasse, o succo, o laccio] che se ferro mancasse,
o toscò, o laccio

Nel primo caso Dottori, a stampa, sostituisce un termine di origine popolare, «sciagure», con un latinismo più elegante, «sventure»; nel secondo passa da un latinismo piano come «principio» a uno ben più ricercato, come «grado», che scopre una patente allusione all’*Hercules Furens* («finis alterius mali / gradus

meum, missi auspices, dos et genialis torus et faces nuptiales, cuncta denique spectata quae etiam in femina nox operit». (TAC. *Annales* XV, 37).

86. Cfr. commento a I.3.237-238.

est futuri», SEN. *Herc. Fur.* 208-209), assente dal manoscritto. Nel terzo introduce un latinismo crudo, come «formidandi», rendendo il verso ben più aulico di quanto non fosse nella precedente redazione. Infine, rimpiazza «succo», termine più banale, dal latino tardo, con un latinismo ben più sostenuto, «tosco», innalzando ancora una volta il registro linguistico rispetto al codice padovano.

Insomma, se da una parte Dottori asseconda le esigenze di semplificazione e di limpidezza linguistica che gli venivano da Firenze, dall'altra non rinuncia a introdurre qualche nuovo guizzo originale, rivendicando in qualche modo la bontà della propria dottrina in materia di lingua poetica, come già aveva fatto nella responsiva a Leopoldo, in cui accettava le proposte di modifica, non senza difendere la liceità delle espressioni usate.

Peraltro, nella stampa vengono aggiunti *ex novo* numerosi intarsi classici: Dottori non si limita a includere riferimenti eruditi ai personaggi della mitologia greca che incarnavano la personificazione dei venti, o a sciorinare i nomi delle Parche, dei fiumi della Lidia, o delle creature che popolano il Tartaro; egli, nel farlo, arricchisce la *princeps* di componenti linguistiche debitorie di un classicismo solido e raffinato, e lo prova l'introduzione di latinismi crudi come «latebre» o «delubro»:

I.2.204-205: l'irata man di Giove; / fiume più non trabocchi] l'irata man di Giove. / Portino Borea, ed Austro / i suo' turbini altrove. / Fiume più non trabocchi.

I.2.221: della polvere euboica agguagli seco] o dell'Euboica polve / vegga gli anni felici. A te non fili / più brevi Cloto, o men sereni i giorni. / Per voi scorra Pattolo, e tinga Sparta / di porpora le lane.

III.Coro.444-446: dopo morte non teme. / Tema ed anima forte / non han commercio insieme] dopo morte è sicura. Idre, e Chimere / vede, ma non paventa Anima forte, / passa fra l'Ombre nere / di Stige, e nulla teme. / Tema, e Virtù non han commercio insieme.

IV.3.288: custodie dell'Abisso.] custodie dell'Abisso, / se di più orrendo e più temuto guarda, / o le soglie di Dite / o lo stagno fatal dei giuramenti / consacrato di Giove; / se del Tartaro ignoto / nell'arcan latebre altra si cela / più formidabil peste / di cui Cerbero fugga, e tema Aletto

V.6.525: Ulula il bosco] Ulula il bosco / sacro di Giove, e del delubro antico.

10. *L'ornato: un manoscritto barocco e una stampa pre-arcadica?*

Passiamo ora all'ornato, in merito al quale si è parlato di una sorta di graduale disintossicazione dalla poetica barocca nel passaggio dal manoscritto alla stampa – alludo ai ragionamenti di Franco Croce – o si è riscontrato addirittura un «pro-

cesso di semplificazione del frasario retorico» che va verso una sobrietà pre-arcaica.⁸⁷ Tale impressione è stata peraltro confermata da altri studiosi che si sono soffermati soltanto sulla versione a stampa, a partire da Marco Ariani.⁸⁸

Ora, se sul fronte linguistico l'indirizzo delle varianti non è uniforme, anche dal punto di vista dello stile non esiste un chiaro disegno che mira a semplificare e rendere meno florido l'assetto retorico del testo. Non mancano infatti, anche qui, interventi a stampa che aumentano il tasso di figuralità della tragedia, come dimostra la tabella che segue:

BSP 668	Stampa Cadorin 1657
I.2.224	
Merope, che mi resta, ogni fortuna	Merope fortunata ogni fortuna
I.4.491-493	
mi fu commesso sottrarne il vero; e sono testimon della fuga. POL. Empia Fortuna,	ma pur non si credea. Mi fu commesso sottrarne il ver. Vera è la fuga, e vero il suo delitto e il comun danno. POL. O crudo
II.4.219	
è Barbaro il pensiero per Greco padre se d'esser tal rammenti	è barbaro il pensier per Greco padre s'esser padre rammenti
II.4.236-237	
dar lege a me, che sento il duol ma non soggiaccio! Or dimmi quale	dar legge a me, che sento il duol, ma il duolo non mi toglie a me stesso. Or dimmi, e quale
II.4.294-295	
ARI. E dansi per la Patria. AMF. Sì, ma lecitamente	ARI. E dansi per la Patria. AMF. Dansi lecitamente.
II.6.368-369	
Come esser puote? O del dolor più fiero tirannico divieto	Come esser puote? O del mio duol tiranno più tiranno divieto
III.2.63-66	
Che più? Di lei diffido. O tu per gli anni venerando e per gli abiti, sapresti qual sia determinata vittima a Numi Inferni, or che l'eletta	Che più? Di lei diffido. O tu cui fanno venerando le vesti, e 'l crin canuto, dimmi, (ch'a te non è celato forse) qual vittima s'elebbe, or che l'eletta

87. MARIN 1977: 211.

88. Il contributo di Ariani insiste non soltanto sulle «rivendicazioni anti-mariniste» e sullo «stile latineggiante» di Dottori, ma si spinge addirittura ad affermare che l'originalità di questa tragedia secentesca starebbe nel «suo uscire da un generico ambito di classicismo barocco, almeno al livello di stile, lasciando intravedere un amore per sfumature bianche e limpide, lucidamente distinte, che saranno tipiche del Settecento» (ARIANI 1972, 170). L'analisi di Ariani è confermata anche da ZANARDI 1989, il cui contributo mira a dimostrare che esiste una convergenza tra lo stile dottoriano e la teorizzazione di Tesaurò nel *Cannocchiale aristotelico*. Di diverso avviso è invece SANTI 1982, che sottolinea al

A stampa Dottori introduce numerose figure di ripetizione che erano assenti dalla prima edizione. Nel primo caso fa ricorso a una figura etimologica («fortunata ogni fortuna»), nel secondo forgia un verso denso di anafore («sottrarne il ver. Vera è la fuga, e vero»), il quarto e il quinto si strutturano sull'epanalessi di «duolo» e di «dansi», il sesto sull'anadiplosi di «tiranno», mentre l'ultimo è arricchito da un poliptoto («s'elegge, or che l'eletta») e da un'allitterazione («venerando le vesti»). Certamente Dottori dissemina nella stampa numerose nuove figure di ripetizione per rendere più verosimili i dialoghi, restituendo – si pensi in particolare al quinto caso – la concitazione del dibattito, eppure il motivo dell'introduzione di questi elementi non appare esclusivamente mimetico, ma anche decisamente esornativo, segno di un raffinamento retorico ulteriore rispetto al manoscritto, che non va certo nella direzione di una sobrietà anti-secentesca. Anche qui, dunque, l'orientamento delle varianti non è univoco: accanto alla semplificazione retorica notata da Marin,⁸⁹ si trovano anche interventi correttivi in profonda controtendenza.

11. *Alterazioni a livello di intreccio: una nuova Merope*

Vengo infine ai cambiamenti nello sviluppo della favola dal manoscritto alla *princeps*. Tra una versione e l'altra ci sono in effetti piccoli cambiamenti che modificano la configurazione della storia, in particolare negli episodi che hanno come protagonista Merope, il personaggio sul quale l'autore interviene di più tra il 1654 e il 1657. Ovviamente l'introduzione di una scena completamente nuova nella stampa, la I.3, in cui si confrontano i due giovani amanti dopo che il sorteggio ha indicato Arena come vittima designata, cambia l'equilibrio del primo atto, in cui domina, nella versione più tarda, la nota languida e affettuosa. Nel dialogo aggiunto da Dottori a stampa Merope è totalmente diversa da come appariva nel manoscritto: si profonde infatti in moine e coccolezzi⁹⁰ estranei all'imperturbabile eroina della prima versione, sinceramente dispiaciuta di non essere stata sorteggiata dal sacerdote. Tale modifica, richiesta a bella posta da Leopoldo, il quale evidentemente gradiva una protagonista femminile più tenera e passionale, comporta degli aggiustamenti anche in altre se-

contrario la mancanza di chiarezza e armonia nello stile dell'*Aristodemo*, costruito invece sull'insistito ricorso ad antitesi e contraddizioni.

89. MARIN 1977: 211-212.

90. Merope dice a Policare: «Io per te vivo, / e mi pregio di ciò. Tanto m'è cara / la vita quanto è tua» (Appendice I.3.14-16), e più avanti gli assicura il proprio amore rifacendosi alla medesima tradizionale metafora del fuoco che egli stesso usava («Ma non potrebbe / uscir dagli occhi miei, se non avessi / foco nel sen. Dunque la fiamma è pari», Appendice I.3.46-48).

zioni del testo, necessarie per evitare il rischio di incoerenza nella costruzione dell'eroina. Per dare consistenza a questa nuova rappresentazione di una Merope meno rigida e impassibile, Dottori introduce una serie di cambiamenti a cascata di seguito riprodotti:

BSP 668

Stampa Cadorin 1657

I.5.573-584

MER. Io già ti dissi
che una Merope deve
con egual sicurezza irne alla benda
e al giogo d'Imeneo.

NUT. Pur non t'aggrada
l'unirti sotto al giogo
con Policare tuo?

MER. Se lo comporta
la salute del Regno.

NUT. È già provisto
d'ostia che salvi il Regno.

MER. A punto Arena
è da me lagrimata.

NUT. E pur non pianta
da te stessa perivi. Ad altra porgi
quel che a te nieghi?

MER. Anch'ella
forse di sé non piange. Io ti confesso

MER. Io non ricuso
la sorte mia. Ma non so già se porti
dallo scorso periglio
qualche men grata impression la vita,
che bella non m'appar com'io sperai,
e men lieta, e men' avida l'incontro.

NUT. Il passato timor non t'assicura.
Vedi s'i giorni tuoi volger sereni,
figlia, ti mostra d'ogni parte il Fato;
vedi com'oggi porta
la salute alla Patria, il regno al padre
a te lo sposo.

MER. A me lo sposo. Or questa
speranza adorna sola
la vita a cui ritorno. Io ti confesso

Rispetto alla prima versione, Dottori smussa notevolmente i tratti più duri del carattere di Merope, eliminando l'attacco della battuta all'insegna di una profonda atarassia – per lei sposarsi o andare al martirio non faceva differenza –, espungendo il riferimento, per giunta ripetuto due volte, al matrimonio come un «giogo», e rimuovendo il pensiero finale con cui la ragazza si dimostra palesemente invidiosa del destino eroico toccato in sorte ad Arena. A stampa il testo subisce una ristrutturazione profonda: la languida Merope non è più delusa e contrariata per non essere salita sul patibolo, ma appare più semplicemente disorientata, incapace – ma solo temporaneamente, come ora le suggerisce in tono rassicurante la nutrice – di apprezzare le gioie della vita per aver guardato troppo da vicino la morte negli occhi. La conclusione della scena, nell'edizione Cadorin, addirittura celebra la gioia di riabbracciare lo sposo e di avviarsi verso quelle stesse nozze che venivano denigrate nel manoscritto.

Con questi cambiamenti il personaggio di Merope muta notevolmente tra una versione e l'altra: l'entrata in scena non è più all'insegna dell'indifferenza sprezzante nei confronti di morte e vita, ma viene anticipata con un delicato episodio di carattere erotico; nella riscrittura, inoltre, alla delusione per aver perso l'opportunità di sacrificare sé stessa in favore della Messenia, subentra

la consolazione di potersi riunire con Policare. Dottori è costretto conseguentemente a introdurre anche altri cambiamenti nelle scene successive per puntellare questa nuova raffigurazione dell'eroina. In III.4, ad esempio, quando il Soldato arriva per dire a Merope che Aristodemo le vuole parlare, facendo balenare in lei l'idea che ormai il sacrificio sia imminente, il drammaturgo introduce a stampa alcuni nuovi versi che amplificano la paura della morte di Merope: se nel manoscritto c'era soltanto un brivido passeggero, subito scacciato dalla fermezza dell'eroina, a stampa Dottori indugia molto di più su questa esitazione.⁹¹

Tuttavia, in altri passaggi l'autore non interviene, lasciando anche a stampa la stessa Merope glaciale e intrepida che campeggiava nel manoscritto, non senza inficiare la coerenza del personaggio. A fronte delle varianti introdotte nel primo atto, che assegnano a Merope sfumature di più tenera amante, risulta bizzarro che nell'incontro fra lei e Policare di III.3 – il primo tra i due nel manoscritto, il secondo nella stampa – la preoccupazione principale della ragazza sia quella che il fidanzato, dopo la di lei morte, si prenda cura della madre addolorata.⁹² Anche in IV.3, quando parla con Ofioneo, Merope si dimostra sempre preoccupata non dell'amore di Policare, ma della sopravvivenza del fidanzato, con un pensiero che suona leggermente egoistico, piuttosto che languidamente erotico: se Policare si suicidasse corromperebbe in parte la pienezza del suo atto sacrificale, volto a salvare tutti i Messeni, fra i quali il fidanzato pare compreso senza particolari titoli di distinzione.⁹³

Gli estimatori della nuova Merope, del personaggio più sensibile e affettuoso introdotto a stampa, non sembrano fare i conti con i tratti di artificiosità che comporta questa nuova configurazione, dettata dalla necessità di soddisfare le richieste di modifica di un dedicatario esigente, anche a costo di tradire il progetto poetico dell'autore. Franco Croce ha parlato giustamente di «una dimensione più umana»⁹⁴ assunta da Merope in questa seconda versione, in cui

91. Ecco come evolve il passaggio dal manoscritto alla stampa. III.4.288-289: Ah, ben conosco / i preludi di morte. O petto aduna] Ah ben conosco / I preludj di Morte. Il primo oltraggio / è questo di Fortuna: il tormi prima / la libertà. Forse comanda Febo / che di miseria tal resti aggravata / la morte della Vittima? e più tosto / se volontaria, e generosa muore / l'atto grande non piace! O petto aduna.

92. Merope, assumendo una palese coloritura cristologica, affida a Policare la madre come Gesù aveva fatto con Giovanni prima di morire («e co' teneri uffici / deh, per pietà la madre mia consola», III.3.161-162). In questo addio c'è pochissimo di una tradizionale scena fra due amanti che si lasciano per sempre.

93. Confessa Merope ad Ofioneo in IV.3.243-247: «Temo ch'egli mi segua, e che m'aggravi / di questa colpa. Ah che s'ei pere, tutta / non è salva Messenia. Io non ho tutti / adempiti i miei voti, Ogn'altra cura / ogni pensier depongo e muoro in pace».

94. CROCE F. 1957: 188.

affiora un attaccamento alla vita sconosciuto al manoscritto, ma ciò che della precedente scrittura viene ridimensionato nel passaggio alla stampa non è tanto l'eroismo quanto la tragicità della vicenda. La Merope stoica, poco sensibile all'amore di Policare, non può minimamente godere del sacrificio scampato, e ancora più greve è per lei il fatto che quel tanto agognato gesto di redenzione le venga infine negato dall'eccesso di passione del padre. Allo stesso modo è più tragica la vicenda di Policare, che si affanna in ogni modo per privare l'amata – che lo ricambia piuttosto freddamente – di ciò che ella più di ogni altra cosa desidera, rendendone infine inutile il sacrificio.

Altri cambiamenti di maggiore o minore entità introdotti nella stampa provocano ulteriori alterazioni dell'intreccio. Alcune varianti introducono elementi di prefigurazione o effetti di straniamento rispetto agli sviluppi delle vicende nel tentativo di coinvolgere il lettore-spettatore in un rapporto di complicità. Ad esempio, nel primo abboccamento fra la Nutrice e Policare, viene introdotto un elemento che anticipa la macchinazione che di lì a poco verrà messa in atto; la Nutrice infatti, nel manoscritto, giustificava la necessità di trovare un mezzo poco lecito per salvare la figlioccia evocando la fuga dell'ostia designata («Fuggì la condannata / vittima, e non dovrà fuggir l'assolta?», III.5.328-329), mentre nella stampa allude ad Arena come «condannata / vergine», quasi suggerendo che l'inganno verterà intorno alla verginità di Merope. Similmente Dottori introduce nelle parole con cui Merope confida a Ofioneo che vorrebbe che Policare le sopravvivesse, un'allusione stridente rispetto al prosieguo della favola: laddove nella prima versione la ragazza si riferiva a lui come «sposo infelice» (IV.3.241), a stampa l'espressione muta significativamente in «sposo innocente», creando un eloquente contrasto con le responsabilità oggettive di Policare nell'omicidio di Merope, all'oscuro della sua truffa.

Nel quinto atto vengono poi disseminate piccole varianti che cambiano sensibilmente il significato di alcuni passaggi testuali. Nel dialogo fra la Nutrice e Tisi, la colpa fatale della balia e di Amfia, quella che decreta la morte dei due giovani, non è più l'«ingegno» ma l'«affetto» (V.1.128), conformemente alla tonalità maggiormente languida assunta dalla stampa. Nella terza scena la rimozione di una sillaba muta completamente l'equilibrio del testo: nel manoscritto Aristodemo a questa altezza si ritiene ancora «innocente», giudica di non aver commesso un omicidio, ma di aver soddisfatto gli Dei con un sacrificio autorizzato; a stampa, invece, l'aggettivo con cui si descrive diventa «nocente» (V.3.210): è un'ammissione di colpa, nel finale della scena, che già prefigura l'apoteosi tragica di V.7, in cui Aristodemo decide di togliersi la vita.

Ancora, nella stessa scena, il Coro mobile cerca di confortare Aristodemo, confidando ancora nel fatto che gli dei ritengano regolarmente compiuto il sacrificio richiesto, in quanto «non vario fia / dal giudizio del Popolo il Celeste»

(V.3.219-220); nella versione a stampa Dottori introduce, al posto di «giudicio del Popolo» un ben più neutro e generale «giudicio dell'huom», depotenziando la portata politica di quanto ammesso nel manoscritto, in cui Aristodemo, nell'uccidere Merope e nel far lapidare Policare, si faceva latore della richiesta di sangue del popolo, di cui aveva cercato e ottenuto il consenso lungo l'arco della vicenda. Al contrario, a stampa viene rimosso il riferimento al popolo, lasciando intendere che le azioni delittuose di Aristodemo erano state compiute puramente a titolo personale. Altre varianti riguardano infine il dato più propriamente religioso, ma su questo punto si tornerà nel paragrafo dedicato.

12. *L'edizione Frambotto del 1670*

Dell'*Aristodemo* ci è giunta una seconda edizione, per i tipi del padovano Frambotto (nelle successive tabelle indicata con F), del 1670; pare lecito dubitare dell'esistenza di un'edizione anteriore, del 1668, registrata da Busetto su segnalazione di Gennari,⁹⁵ che probabilmente è sempre quella del 1670, riportata con un semplice errore nella trascrizione della data. Lo stesso Frambotto ristamperà il testo della tragedia nel 1680, nell'edizione delle *Ode e sonetti aggiunti con l'Aristodemo*, e nel 1695. Quella del 1670, l'ultima alla quale Dottori sembrerebbe aver messo mano, riporta un manipolo di varianti rispetto alla stampa Cadorin, che possono essere considerate a buon diritto varianti d'autore.⁹⁶

Esse si concentrano in alcuni casi nei passaggi inseriti *ex novo* nella stampa del 1657,⁹⁷ in altri correggono dei passaggi in cui la stampa Cadorin consentiva con il manoscritto. Questo è il gruppo più nutrito di varianti, che spesso consiste di piccoli aggiustamenti sintattici, o della sostituzione di un termine con un altro, come accade nei seguenti casi:

95. Busetto 1902: 383.

96. Cfr. Marin 1977: 225.

97. È il caso della variante di I.2: i suo' turbini C] i loro turbini F, inserita in corrispondenza dei versi I.2.204-205 del manoscritto, all'interno di un passaggio aggiunto *ex novo* a stampa. A questa categoria appartiene anche una variante nel Coro terzo non registrata da Marin nel suo regesto di innovazioni della stampa del 1670. Coro III.444-446: dopo morte non teme. / Tema ed anima forte / non han commercio insieme] dopo morte è sicura. Idre, e Chimere / vede, ma non paventa Anima forte, / passa fra l'Ombre nere / di Stige, e nulla teme. / Tema, e Virtù non han commercio insieme. C; dopo morte è sicura. Idre, e Chimere / vede, ma non paventa Anima forte; / passa per l'onde nere / di Stige, e nulla teme. / Tema, e Virtù non han commercio insieme. F.

INTRODUZIONE

BSP 668 e C	F
I.3.373-375 ara ne' campi? Or che nemico all'ombre per uso lungo senza orror s'avvezza il fier bifolco a violar sepolcri?	ara ne' campi, or che dall'uso lungo assicurato il fier bifolco volge in ruina i sepolcri, in fuga l'Ombre?
I.5.552 anco fra l'ombre: e separata stanza	anco dopo il sepolcro e separata stanza
II.1.42 di bionde note	di fosche note
II.4.175 Ha da sacrificarsi	Sacrificar si deve
III.3.264 ch'io generoso, men (per me non priego)	ch'io generoso men, forse più amante
V.1.3 rapite	celate
V.1.136 pena al mio fallo?	pena al delitto?
V.2.173 e non rimanga segno	e non si vegga segno

In altri casi c'è una più complessa stratigrafia delle varianti, come nel caso di III.5.344-345, dove i tre esemplari riportano lezioni tutte diverse:

BSP 668	C	F
III.5.344-345 s'ad odiar la conducebbe il fine l'ignobiltà del mezzo;	Se questa nostra ignobiltà di mezzo ad abborrir la conducebbe il fine	Se questo ignobil mezzo poi l'inducebbe ad abborrirne il fine

Qui non si tratta semplicemente della sostituzione di un vocabolo con un altro. Siamo nel mezzo della scena in cui la Nutrice insinua in Policare l'idea che per salvare Merope si debba adottare uno stratagemma e nel manoscritto il ragazzo è incerto sulla bontà del progetto, temendo una reazione sdegnosa da parte della fidanzata. La variante introdotta nella stampa Cadorin è molto significativa, perché attraverso il possessivo «nostra» porta Policare a essere complice della Nutrice nella macchinazione. Nella stampa Frambotto, invece, Dottori torna sui suoi passi, rimuovendo il possessivo, e ristabilendo la distanza fra la Nutrice e Policare che era suggerita nella prima stesura. Non è questo l'unico caso in cui l'esemplare Frambotto contraddice la *princeps* recuperando la lezione del manoscritto: in II.1.71 F addirittura riproduce il verso così come appariva

nel codice padovano («da lui ciò che seguì»), disconoscendo la variante Cadorin («ciò che seguì da lui»).

Va aggiunto a questi un altro dato, trascurato da Marin nella sua analisi comparata delle edizioni dell'*Aristodemo*, ossia che la *facies* linguistica della stampa Frambotto appare molto più vicina al codice padovano rispetto a quanto non lo fosse la Cadorin. In I.1.19 la seconda edizione ristampa «sacrificio», consentendo col manoscritto, laddove la *princeps* aveva «sacrifizio» e la stessa cosa avviene in I.3.322; in I.3.243 F ha «giudicio» come il manoscritto, mentre C «giudizio»; in I.6.632 F e il manoscritto hanno «Tessaglia», al contrario di C che presenta «Tesaglia»; in II.5.321 F e il manoscritto presentano «commercio», C «commerzio»; in II.5.333 rispetto alla lezione manoscritta «ufficio», C innova con «offizio», mentre F torna parzialmente alla versione originaria con «officio». Il fatto che la seconda edizione in diversi casi sconfessi la variante linguistica introdotta da Cadorin parrebbe dimostrare ulteriormente che la toscанизazione a cui Dottori sottopone il manoscritto non è dettata dall'orientamento pre-arcadico dell'autore, quanto piuttosto dall'esigenza di andare incontro alle richieste del committente mediceo; una volta venuta meno quell'occasione, l'autore torna sui suoi passi senza preoccuparsi di mantenere la *facies* toscana che evidentemente non era una scelta stilistica ma il frutto dell'adeguamento dell'assetto linguistico all'orizzonte fiorentino d'approdo di C.

13. *I modelli dell'Aristodemo, tra ammissioni e occultamenti*

Ho imitato Euripide nell'*Ifigenia*, Sofocle in qualche coro e calcato per tutto Seneca, da me più inteso e più goduto per la somiglianza della lingua e del costume. Lucano suona la sua tromba in qualche luogo, e questi due spagnoli hanno forse troppo lusingato un'anima francese.⁹⁸

Con queste parole, dirette a Ciro di Pers nel marzo del 1654, Dottori riconosceva i debiti contratti con i suoi modelli letterari, esclusivamente classici, e impiegati – a detta dell'autore – con maggior destrezza di quanto non avesse fatto il contemporaneo Pierre Corneille.⁹⁹ Tale dichiarazione ha indubbiamente indirizzato la critica nella ricerca delle fonti dell'*Aristodemo*, dando linfa a quella lettura, che ancora in parte resiste, secondo cui il drammaturgo padovano sarebbe stato l'alfiere di quel classicismo integerrimo che si opponeva «agli allet-

98. Lettera a Ciro di Pers del 16 marzo 1654, conservata presso la BGSDf 255, 147r, pubblicata in BUSETTO 1902: 292.

99. Sulla fortuna di Lucano nella Francia barocca e in particolare nelle tragedie di Corneille si veda il classico studio di TERNAUX 2000.

tamenti della scuola marinista». ¹⁰⁰ Seguendo la traccia argutamente lasciata dall'autore, l'*Aristodemo* è stato giudicato «nel '600 forse il più chiaro esempio della tendenza del teatro tragico verso gli esemplari greci», ¹⁰¹ una sorta di *Sofonisba* del diciassettesimo secolo, veicolo di un ritorno incondizionato al classico che si poneva in profonda discontinuità rispetto alle contemporanee prove del teatro europeo di Shakespeare, Lope de Vega, Calderón de la Barca e dello stesso Corneille.

Tale posizione, consolidata dalla reprimenda di Benedetto Croce contro i «critici fontanieri», ¹⁰² che avrebbero potuto al massimo esercitarsi nello scarabellare gli autori citati dal Dottori, in quanto al di fuori di quelli sarebbe stato vano cercare qualche ulteriore riferimento, ha di fatto impedito per decenni sondaggi obiettivi sui modelli dell'*Aristodemo*, producendo al più qualche elemento utile per saggiare concretamente la presenza degli autori additati dal padovano. Se il modello di Seneca viene facilmente ravvisato in diversi passaggi fin dagli studi di fine Ottocento, ¹⁰³ sembrano meglio occultati i riferimenti dottoriani a Lucano – sul quale insiste, fra i primi critici, soltanto Busetto ¹⁰⁴ – e ancor più rarefatti quelli a Euripide: il padovano avrebbe alluso per celia all'*Ifigenia* secondo Busetto e Benedetto Croce, guardando semmai all'*Antigone* di Sofocle per il personaggio di Merope e a Emone per Policare. ¹⁰⁵

Per giungere a una campionatura un poco più ampia e ragionata dei modelli si dovranno attendere parecchi anni: soltanto a partire dagli studi di Daniele, che intuisce la presenza, ad esempio, dei modelli di Tibullo e Propertio nell'*Aristodemo*, ¹⁰⁶ si comincia a guardare un po' al di là dei quattro autori adottati dal drammaturgo. Tuttavia, lo studio che per primo sfida il paradigma di un Dottori iperclassicista, alfiere dell'antimarinismo, è quello di Guido Baldassarri, capace di documentare come in realtà nella tragedia non sono poche le tessere prelevate da autori moderni. Baldassarri precisa che dal Dottori erano lontanissime «le posizioni (non il modello) del Marino e dei marinisti della prima generazione», ¹⁰⁷ tanto che nel linguaggio poetico dell'*Aristodemo* si potevano trovare facilmente tracce tassiane, del «Tasso squillante e concettoso, irto di contrapposti, di bisticci verbali, di serie parallele, di sentenze, all'insegna di

100. Busetto 1902: 68.

101. Busetto 1902: 178.

102. Croce B. 1948: 13.

103. De Carlo 1896: 44-49; Busetto 1902: 157-158; Getto 2000: 210. Recentemente è tornata sulla questione Sacco Messineo 2001.

104. Busetto 1902: 158.

105. Busetto 1902: 157; Croce B. 1948: 31.

106. Daniele 1986: 153-154.

107. Baldassarri 1990: 2.

una locuzione figurata che pare preoccuparsi più dell'*ornatus* che della *gravitas*». ¹⁰⁸ Evidenziando il debito contratto con il Tasso della *Liberata*, Baldassarri scardinava una certa concezione del classicismo dottoriano, aprendo di fatto la strada verso una riconsiderazione dell'*Aristodemo*, strada che da allora, tuttavia, nessuno si è avventurato a percorrere.

Ora, nel proporre un'edizione critica commentata del testo è parso opportuno investigare proprio le componenti della lingua tragica dottoriana, mostrando come essa si appoggi su ricorrenti e talora insospettabili riferimenti, che ampliano notevolmente l'orizzonte dei modelli – non delle fonti – rispetto allo striminzito ventaglio di nomi, esclusivamente di parte antica, indicato, e *pour cause*, da un autore che è parso anti-marinista e post-barocco anche perché tale si è voluto mostrare con le sue dichiarazioni di poetica.

14. *Modelli del mondo antico*

In prima battuta andrà notato che effettivamente i riferimenti a Seneca e a Lucano sono numerosi nel corso del testo. La *Pharsalia* è un testo che Dottori ha squadernato sul tavolo lungo tutta la composizione dell'opera, ma la traccia del modello emerge con evidenza in alcuni precisi contesti, ad esempio nel racconto dell'antefatto con cui Tisi aggiorna Policare e il pubblico circa i sanguinosi eventi bellici che sono occorsi dall'inizio della guerra, in cui abbondano tessere lucanee, ¹⁰⁹ ma anche nel finale sconsolato commento dello stesso Tisi di fronte al desolante spettacolo di una Messenia ormai prona, in attesa della sua definitiva distruzione. ¹¹⁰

108. BALDASSARRI 1990: 10.

109. In I.3.302 il verso «E gran nome ci resta», con cui Tisi ricorda la grandezza passata di Itome, è plasmato su LUC. *Phars.* I.135 («stat magni nominis umbra») in cui si celebrava la figura di Pompeo. In I.3.355 la formula «infausto sangue» richiama apertamente la particella «sanguinis infausti» di LUC. *Phars.* V.374; ancora dal quinto libro della *Pharsalia* (V.802, «non sic infelix patriam portus reliquit») sembra tratto il successivo «all'infelice lor patria innocente» (I.3.357) e l'espressione «sul primiero / limitar della vita» (I.3.403-404) si ispira ai versi «nec primo in limine vitae / infantis miseri nascentia rumpere fata» (LUC. *Phars.* II.106-107).

110. L'atmosfera lucanea vibra in tutto l'ultimo intervento di Tisi, ma in particolare nei seguenti versi: «Sommo Rettor del tuono, / se siamo in odio al Ciel, s'agli occhi tuoi / spiace Messenia, e 'l nome nostro abborri / stendi le mura al pian d'Itome, abbatti / i tetti nostri e giaccia / nel cener della patria / il miserabil popolo sepolto» (V.9.648-654), in cui si sente l'eco del grido di dolore dei soldati della *Pharsalia*, che inveiscono contro i numi perché vengono costretti a combattere una guerra civile fratricida, anziché impegnarsi in una battaglia di conquista: «vel, perdere nomen / si placet Hesperium, superi, conlatus in ignes / plurimus ad terram per fulmina decimat aether» (II.56-58).

Di Seneca colpisce l'estensione dei riferimenti, che spaziano all'interno di tutta l'opera teatrale del cordovense: la decisione di Aristodemo di offrire la figlia in sacrificio si ispira alla scena del *Thyestes* in cui Atreo risolve di mettere in atto la sua vendetta,¹¹¹ mentre dall'*Hercules Furens* trae tessere per descrivere il folle gesto con cui il protagonista svena la figlia.¹¹² Quando Aristodemo abbandona il suo consueto contegno, alla fine del quarto atto, invaso da una rabbia che non si addice alla placida magnanimità di un sovrano greco, comportandosi per la prima volta da barbaro feroce, che agisce in preda alle passioni, ecco affiorare il discorso con cui l'infanticida Medea – il barbaro per eccellenza della letteratura greca – si propone finalmente di sfogare il proprio furore.¹¹³ L'esito infausto degli auguri, di cui discorrono Amfia e la Nutrice, è chiaramente modulato sul responso negativo dell'oracolo dato da Tiresia nell'*Oedipus*,¹¹⁴ nel lamento di Licisco dell'ultimo atto si scorgono invece ripetute riprese dei lai di Andromaca nelle *Troades*.¹¹⁵ I calchi senecani presenti nell'*Aristodemo* non sono, insomma, soltanto indizio dell'ovvia presenza di un modello, ma intendono evocare allusivamente, nella mente del lettore dotto, personaggi e situazioni di quel teatro, aggiungendo un'ulteriore patina tragica alla vicenda: in particolare il protagonista, alla luce di questi riferimenti incrociati alle tragedie latine, assume un aspetto ancora più sinistro, configurandosi infine come una sorta di mostro che assomma tutte le più cupe componenti degli eroi tragici senecani.

111. L'attacco della deliberazione di *Aristodemo* («Sento rapirmi, e non so dove: e pure, / pur son rapito», II.4.180-181) è apertamente tratto dal *Thyestes*: «rapior et quo nescio, / sed rapior. [...] / Nescio quid animus maius et solito amplius / supraque fines moris humani tumet / instatque pigris manibus - haud quid sit scio, / sed grande quiddam est» (SEN. *Thyestes*, 261-262; 267-270).

112. Si veda a tal proposito il commento a V.1.41-42.

113. Aristodemo così si pronuncia: «Per l'attonito sen scorre un tumulto / non più sentito, ed alle pigre mani / insegna un non so che di violento / e di feroce» (IV.6.455-458), ricalcando le parole con cui Medea si sentiva assalita da un nuovo, terribile, impeto di rabbia: «Nescioquid ferox / decrevit animus intus et nondum sibi / audet fateri, stulta properavi nimis» (917-919).

114. Plurimi i riferimenti all'*Oedipus* di Seneca nella prima scena del secondo atto; si rimanda per un censimento dettagliato al commento dei passi II.1.29-36; II.1.44-48; II.1.51-56; II.1.57-60.

115. Il più evidente ricordo delle *Troades* è nelle parole con cui Licisco, implorando degna sepoltura per la figlia («Ma quella patria almeno / che le negò la vita / non le neghi la tomba», V.4.283-284), si rifà al saluto di Andromaca ad Astianatte, affidato al vecchio per sopravvivere alla furia del nemico: «Fata si miseris iuvant, / habes salutem. Fata si vitam negant, / habes sepulcrum» (509-511). Riprese delle *Troades* in questa scena si ritrovano anche – si confronti a tal proposito il commento – in V.4.237 e V.4.276, e più avanti ritornano in V.6.522 e V.6.525.

Quanto al modello dell'*Ifigenia in Aulide*, esso appare in realtà ben più presente di quanto ipotizzato finora. Di certo la figura di Merope non è totalmente sovrapponibile all'*Ifigenia euripidea*, personaggio peraltro caratterizzato da un'ambiguità di fondo – prima supplice e poi eroina che affronta la morte senza tema – già rilevata da Aristotele: eppure nell'*Aristodemo* sembrano essere inclusi dei precisi prelievi testuali dalla tragedia greca. In II.4.235-236, nel dialogo accorato fra Aristodemo e Amfia sul destino della figlia, l'uomo, turbato dalle proteste della moglie, le ricorda che – anche dal punto di vista giuridico – lei deve essere sottomessa a lui, che detiene il potere decisionale all'interno del contesto familiare («Donna, né a te s'aspetta / dar lege a me»); similmente Agamennone, incalzato da Clitemnestra, che aveva intuito la frode del marito, rimproverava la moglie ricordando la sua autorità su di lei: «οἷσθ' οὖν ὃ δρᾶσον, ὧ γύναι πιθοῦ δέ μοι» (v. 725, «Sai quello che devi fare, moglie? Ubbidiscimi»).¹¹⁶

Poco più avanti, in II.5.346-352, il discorso con cui Aristodemo cerca di convincere la moglie che la morte di Merope risparmierebbe un'ecatombe nel campo messenico, salvando la patria dalle brame distruttrici dell'«avido Spartan», ricalca fedelmente quello con cui *Ifigenia*, nel quinto episodio, comunica alla madre di aver risolto di morire, così da permettere la partenza della flotta achea e salvare le spose greche dalla furia dei barbari: con la sua morte *Ifigenia* è convinta di poter riscattare l'onta subita dalla patria con il rapimento di Elena e di diventare beata per aver liberato la Grecia con il suo sacrificio.¹¹⁷ L'eco di questo stesso brano, che Dottori sembra avere ben presente nella composizione della sua tragedia, ritorna anche nel terzo atto, quando Merope, avviata verso il patibolo, esprime un certo compiacimento per il fatto di essere l'ostia salvatrice del proprio popolo («Io cado offerta / dal padre, e confermata / dal sacro Ofioneo, tra mille applausi / d'un popolo salvato, e vuoi ch'io fugga?» III.3.228-231).

116. Il testo greco, così come la traduzione, è tratta da EURIPIDE 2021: 148-149.

117. Così si pronuncia Aristodemo in II.5.346-352: «Una sol morte / mille vite risparmio; or tu se nieghi, / timida, non è questo / un tradir la tua Patria? Un dar in preda / all'avido Spartan (che vincer puossi / se vinciamo noi stessi) i pochi avanzi / e preziosi del Messenio Impero?». L'*Ifigenia euripidea* (vv. 1375-1383) si era votata al sacrificio con una formula molto simile: «Ho deciso di morire, e voglio che la mia azione sia gloriosa, tolta di mezzo ogni viltà. Pensaci anche tu assieme a me, madre, e ti renderai conto che ho ragione. A me guarda tutta quanta la Grecia, così grande com'è, e da me dipende la partenza della flotta e la distruzione dei Frigi, e poi di non consentire più che i barbari, se ci provano, rapiscano in futuro le spose dalla felice terra di Grecia, una volta scontato l'oltraggio di Elena, rapita da Paride. Con la mia morte riscatterò tutto questo, e la mia gloria, una volta che avrò liberato la Grecia, sarà beata» (EURIPIDE 2021: 189).

Ancora, nelle parole con cui Aristodemo, latore di un'ottica mercantile, tenta di quantificare agli occhi del popolo-Coro l'immane valore del suo sacrificio, così da poter in seguito richiedere come risarcimento una ricompensa commisurata, ammette che «il prezzo» dell'olocausto è grande (III.1.7); similmente Agamennone, nell'*Ifigenia in Aulide*, veniva accusato da Clitemnestra di trattare la figlia come una merce e di essere un cattivo mercante, pronto a ricquistare una cattiva moglie per il fratello Menelao al prezzo («μισθὸν») della propria figlia (v. 1169).¹¹⁸

Quanto a Sofocle, più che l'*Antigone*, la cui protagonista fungerebbe da modello di durezza femminile a cui Dottori si sarebbe ispirato per la sua Merope, il testo che maggiormente parrebbe essere tenuto in considerazione dal padovano durante la scrittura della sua tragedia è l'*Edipo Re*, modello per eccellenza del teatro tragico italiano cinquecentesco, a cui si era rifatto da vicino anche Tasso nel *Torrismondo*. Su questa forte presenza dell'*Edipo* sofocleo nel testo dottoriano aveva già insistito, per la verità, in uno dei contributi più intelligenti dedicati all'*Aristodemo*, Giovanni Calendoli, il quale sottolineava come, nella tragedia di Dottori, «con un procedimento simile a quello seguito da Sofocle nell'*Edipo re*, il filo conduttore della tragedia è costituito dal suo progressivo svelarsi a se stesso, fino a sentire la necessità di condannarsi: Edipo si acceca, Aristodemo si uccide».¹¹⁹

Se, una volta esaurito l'esame dei modelli dichiarati dal drammaturgo, si prova ad andare più in profondità, ecco che una serie di altri autori latini paiono essere evocati nell'*Aristodemo*, alcuni già segnalati, altri che fanno capolino quasi inaspettatamente. Andrà notato che le *auctoritates* citate da Dottori rimanevano tutte nel campo tragico – a parte Lucano, l'entità del cui lascito è comunque minimizzata dal padovano – quando, in realtà, un'analisi più circostanziata dimostra che le opere antiche che ispirano l'*Aristodemo* appartengono anche ad altri generi letterari: l'epica, appunto, ma anche l'elegia, la poesia bucolica e la scrittura storica.

In primo luogo, Dottori ricalca le orme del Virgilio dell'*Eneide*, palesemente, ad esempio, nel racconto dell'antefatto affidato a Tisi, un resoconto dal sapore classicista che assomma numerose citazioni dall'epica latina; ad esempio, i versi «e qual terra perduta / dell'ossa nostre non biancheggia?» (I.3.370-371) paiono derivati dall'ultimo libro del poema latino: «recalet nostro Thybrina fluentia / sanguine adhuc campiue ingentes ossibus albert» (XII.35-36).

118. EURIPIDE 2021: 176.

119. CALENDOLI 1990: 113. Calendoli è tra i primi a spostare l'attenzione, nella lettura della tragedia, da Merope, che tanto aveva affascinato i critici del primo e secondo dopoguerra, al personaggio di Aristodemo.

Echi dell'*Eneide* ritornano anche all'inizio del secondo atto, prima nel dialogo tra la Nutrice e Amfia,¹²⁰ e poi quando Aristodemo descrive il suo animo, quasi posseduto da una forza celeste che lo spinge a maturare grandi decisioni («l'animo ferve intumidito, e volge / pensieri eccelsi», II.4.182-183) mutuando alcune espressioni dalla profezia della Sibilla virgiliana, che agiva in un simile contesto di invasamento religioso («Et rabie fera corda tument, maiorque videri / nec mortale sonans, adflata est numine quando / iam propiore Dei», *Aen.* VI.49-51).

Ma non soltanto l'*Eneide* viene presa a modello fra le opere di Virgilio. Prelevi testuali dalle *Georgiche* si ritrovano non di rado nei Cori: nel primo, ad esempio, la clausola del v. 696 («de' venti fugge alle spelonche usate»), parrebbe contenere una traduzione dei «consueta antra» che si ritrovano in un passaggio del poema virgiliano «cum Proteus consueta petens e fluctibus antra / ibat» (*Georg.* IV.429-430). La tessera era già stata riutilizzata nel Cinquecento italiano, sempre in un contesto pastorale, da Giovan Battista Giral di Cinzio, nell'*Egle*, in cui la formula si ritrova in una battuta del Satiro: «Al venir fuor de la spelonca usata».¹²¹ A stampa poi Dottori interviene, cambiando la voce «spelonche» in «caverne», evocando allora un'altra tessera già impiegata nel contesto pastorale italiano: all'inizio della nona prosa dell'*Arcadia* di Sannazaro viene impiegata la medesima coppia aggettivo-sostantivo («e già ogni uccello si era per le sovravegnenti tenebre raccolto nel suo albergo, fòra che i vespertelli, i quali allora destati uscivano da le caverne usate»)¹²² Di certo Dottori conosceva bene le *Georgiche*, modello indispensabile per la sua *Galatea*,¹²³ mentre non è dimostrato che egli avesse letto l'*Egle* o l'*Arcadia*, anche se parrebbe lecito supporlo, soprattutto per quanto riguarda l'opera del Sannazaro; ciò che conta, tuttavia, è mettere a fuoco la presenza di un'atmosfera pastorale nella tragedia del Dottori, atmosfera creata anche grazie al ricorso a numerosi modelli, latini e italiani, che afferiscono al genere bucolico.

A tal proposito, mi era già capitato di sottolineare, ormai diversi anni or sono, la natura pastorale dei Cori dell'*Aristodemo*, in particolare il secondo e il quarto, largamente debitori non soltanto della quarta bucolica di Virgilio, ma anche dell'elegia I.3 di Tibullo, incentrata sul rimpianto nostalgico di una

120. Alludo ai versi II.1.39-40 dell'*Aristodemo* («il sen dipinto, e non osservi alcuno / terminato confin tra l'ostro e 'l croco»), che paiono essere plasmati sull'antecedente virgiliano («vobis picta croco et fulgenti murice vestris», *Aen.* IX.164).

121. GIRALDI CINZIO 1545: 26r.

122. SANNAZARO 1990, 147.

123. Sull'impatto delle *Georgiche* nella scrittura della *Galatea* si era soffermato già Busetto 1902: 47; si veda ora il contributo di DANIELE 1986, 13-42.

perduta età dell'oro.¹²⁴ In questi stessi Cori, in cui è così fitta la trama dei riferimenti a Tibullo, non mancano altri prelievi dalle *Georgiche*: l'attacco del quarto, volto a disprezzare l'uso delle armi, contiene un'altra tessera virgigliana,¹²⁵ ma poco più avanti risulta di chiara ispirazione virgigliana la condanna della guerra, capace di tramutare gli agricoltori in soldati e i fertili campi in ossari, palesemente memore della deprecazione delle guerre civili contenuta nel poema di Virgilio:

O mal trovato ferro
per cui nuotan nel sangue
i patry campi, ove sol morte miete
Cerere esclusa, ove dall'empia spada
tolto è l'ufficio all'ozioso aratro. (IV.Coro.511-515)

Tot bella per orbem,
tam multae scelerum facies; non ullos aratro
dignus honos; squalent abductus arva colonis
et curvae rigidum falces conflantur in ense. (*Georg.* I.505-508).

Fra gli altri autori latini evocati da Dottori nel suo *Aristodemo* non mancano Stazio, tanto dalla *Tebaide*¹²⁶ quanto dalle *Silvae*,¹²⁷ Orazio,¹²⁸ Ovidio, sia per

124. Cfr. ZUCCHI 2013.

125. Il verso «che 'l rigor dell'acciaro» (IV.Coro.471) sembra plasmato sul latino «tum ferri rigor atque argutae lammina serrae» (*Georg.* I.143).

126. Allusioni alla *Tebaide* si ritrovano in I.3.280, dove Castore e Polluce sono chiamati «Numi Amiclei» con un'allusione alla definizione di «Amyclaeos fratres» che di loro dava Stazio (*Theb.* VII.413); in III.3.178, dove, in un simile contesto di viaggi infernali, il Dottori, con il suo «per le tenebre cieche», sembra ricalcare il verso «Alter nox aliisque gravat plaga caeca tenebris» (VIII.16); infine in V.4.292, dove l'emistichio «del talamo infecondo» parrebbe alludere al verso di Stazio «quis steriles thalami nullogue ululata dolore» (*Theb.* III-158).

127. In I.2.221 («della polvere euboica») è presente un chiaro calco all'«Euboica pulvis» di *Silvae* I.4.126.

128. Oltre al calco dalla terza ode del secondo libro esplicitato nella lettera al Medici dallo stesso Dottori (I.1.24) sembrano riflettere un'impronta oraziana i versi I.2.212 («di sanguigno tiranno»), ispirato a *Carm.* I.35.12 («purpurei metuunt tyranni»); II.5.309 («Non basta all'avid'Orco»), in cui parrebbe rivivere l'antecedente latino: «Nulla certior tamen / rapacis Orci fine destinata / aula divitem manet / erum» (*Carm.* II.18.29-32); III.1.33 («simulacri perenni, eterni onori»), in cui vibra il celebre attacco di una famosa ode oraziana: «exegi monumentum aere perennius», *Carm.* III.30.1.

le *Metamorfosi*¹²⁹ che per gli *Amores*,¹³⁰ e finanche Lucrezio,¹³¹ che in quegli anni in Italia si leggeva e talora si traduceva, come dimostra il celebre caso di Alessandro Marchetti.¹³²

Eppure, estendendo l'orizzonte della ricerca, sembra possibile addurre anche la presenza di modelli non poetici nella scrittura dell'*Aristodemo*, tragedia densa di discussioni di ordine politico svolte alla luce della lettura degli storici latini, soprattutto di Tacito.¹³³ Dall'autore degli *Annales* Dottori non sembra riprendere soltanto tessere linguistiche – come la già discussa formula «geniale imeneo» (I.2.179),¹³⁴ oppure la sentenza «Erra la fama» (IV.5.341), rimodulata sul celebre passo dell'*Agricola* («Haud semper errat Fama»)¹³⁵ – ma anche più complessi ragionamenti politici. Nel descrivere come i candidati al regno di Messenia cerchino di conquistare il favore del popolo elettore «mendicando suffragi» (I.3.240), Dottori sembra rifarsi a un discorso di Tacito sulle magistrature romane e su come i magistrati respingano quelle virtù che farebbero loro perdere il consenso della popolazione, come il rigore e l'inflessibilità.¹³⁶ Tale lezione tacitiana ha peraltro una grandissima fortuna nella scrittura politica tra Cinque e Seicento, e viene riutilizzata, ad esempio, dal francese Pierre Ayrault

129. Sembra ripreso dalle *Metamorfosi* («quadripedes ducunt adduntque sonantia frena» II.121) il verso «Diano i sonori freni» (I.Coro.662). Altri luoghi dell'*Aristodemo* (IV.Coro.467; V.6.505) parrebbero evocare reminiscenze del poema ovidiano.

130. In V.Coro.673 la messa in questione della Provvidenza («Fortuna è nome vano») si colora di una patina ovidiana («aut sine re nomen deus est frustra que timetur» *Amores* III.3.23).

131. Il Coro IV sembra includere allusioni al *De rerum natura*, sia ai vv. 480-481 («Fu allor che di fortissimi recinti / si munir le Città»), che richiamano il distico lucreziano «condere coeperunt urbis arcemque locare / praesidium reges ipsi sibi perfugiumque» (*De rerum natura* V.1108-1109), sia ai vv. 493-505, dedicati alla discordia fra i primi uomini, portatrice di guerre e delitti, in cui si sente l'eco di *De rerum natura* V.1120-1135.

132. Sulla traduzione di Marchetti si rimanda all'ancora importante studio di SACCENTI 1966; sulla reazione del Sant'Uffizio si veda COSTA 2012. La versione marchettiana del *De rerum natura* è stata più volte ristampata negli ultimi decenni: l'ultima versione è MARCHETTI 2003.

133. Non mancano anche echi liviani, ad esempio in II.1.15-16 («dell'incerte / vie di Fortuna e dell'ingegno humano»), che parrebbe risentire di un passaggio del racconto di Sofonisba («E servis unum vocat, sub cuius custodia regio moro ad incerta fortunae venenum erat», *AUC* XXX.12-15).

134. Tacito usa l'espressione «genialis torus et facies nuptialis» in un contesto simile a quello dottoriano in *Annales* XV.37.

135. TAC. *Agricola* IV.

136. «Quaedam immo virtutes odio sunt, severitas obstinata, invictus adversum gratiam animus. Inde initia magistratuum nostrorum meliora ferme et finis inclinat, dum in modum candidatorum suffragia conquirimus» (TAC. *Annales* XV.21).

o dal genovese Ansaldo Cebà,¹³⁷ anche se è probabile che Dottori la recuperi direttamente dal testo latino.

In fondo, nella declinazione del soggetto, il drammaturgo aveva ripreso da vicino un'importante fonte storica, la *Periegesi della Grecia* di Pausania, in cui si trova il racconto della guerra fra Sparta e la Messenia, dell'oracolo di Delfi consultato da Tisi – che si configura quindi come un personaggio storico – per conto di Itome, della richiesta di una vergine da parte degli Dei e del sorteggio della figlia di Licisco, dell'offerta della figlia da parte di Aristodemo per sostituire la vittima designata, fuggita a Sparta, dell'assassinio di Merope da parte del padre infuriato. Alcune parti del resoconto di Pausania nella traduzione italiana cinquecentesca sembrano quasi essere state riprese alla lettera da Dottori, che addirittura pare riutilizzare qualche tessera linguistica della *Periegesi* in alcune scene, in particolare per ciò che riguarda l'oracolo e il confronto fra Policare e Aristodemo all'inizio del quarto atto.¹³⁸

La drammatizzazione dottoriana prende tuttavia strade originali, distanziandosi in diversi punti dalla traccia segnata da Pausania: nella storia Policare appare molto meno pavido e irresoluto di quanto non sia nella tragedia, tanto che la responsabilità della macchinazione è esclusivamente sua nella *Periegesi*, in cui Amfia e Merope non sono che pallide comparse. L'esito della vicenda nel testo greco non è poi così tragico come nella *pièce* di Dottori, non soltanto perché l'agnizione di Arena nel finale è un'innovazione del padovano, ma anche perché l'omicidio di Merope viene considerato dai Messeni conforme alla volontà degli Dei, e grazie a quell'azione Aristodemo viene effettivamente eletto re.

137. AYRAULT 1615: 785; CEBÀ 1621: 100.

138. Così recita l'oracolo, nel manoscritto dottoriano: «Cavata a sorte una fanciula Vergine / del sangue degli Epitidi / sacrificate agl'Inferi / con notturno solenne sacrificio» (I.3.393-396), con un'evidente ripresa della traduzione di Pausania («D'una vergine intatta, che del sangue / degli Epitidi, sia cavata a sorte, / et scannata di notte sian placati / gli Iddij Infernali, e il sacrificio sia / su l'Halluto, e s'ha di buona voglia / a darle questa così fatta morte», PAUSANIA 1593, 159). La scena IV.1 della tragedia sembra poi risentire delle parole di Pausania nel descrivere l'episodio («Era un Messenio, il cui nome non si dice, innamorato della figliuola d'Aristodemo, e allhora stava a punto per haverla per moglie. Venne costui a contesa con Aristodemo, prima dicendo che per haverla a se promessa, egli non era più padrone della figliuola, ma ch'esso, al quale era stata promessa, n'era più padrone di lui. Poi quando vide che questo non gli giovava, si rivolse sfacciatamente a dire che egli s'era giacciuto con la fanciulla, e ch'ell'era gravida di lui. Finalmente ridusse a tanto furore Aristodemo, che tratto dalla colera, ammazzò la figliuola, poi apertole il ventre, fece vedere ch'ella non era gravida», *ivi*, 159-160).

15. *Il fronte dei moderni: da Dante a Marino*

Se la ricerca dei modelli classici era stata in qualche misura trascurata, anche in virtù della convinzione che non ci fosse nulla da trovare, oltre a quanto indicato da Dottori, ancor più carente è stata la ricognizione dei modelli italiani. Il pregiudizio, già espresso a chiare lettere da Busetto all'inizio del Novecento, secondo cui Dottori andava con forza incluso nel novero dei poeti antimarinisti che scrivevano «alla classica»,¹³⁹ ha di fatto represso ogni sondaggio circa le riprese dottoriane di autori italiani. Un corpo a corpo ravvicinato con la tragedia di Dottori dimostra che, a dispetto di quanto sostenuto dalla critica che configurava il poeta padovano come un classicista assolutamente respingente rispetto al modello di Marino o al Tasso più manierista, l'*Aristodemo* in realtà saccheggia le opere della letteratura italiana tardo-cinquecentesca e primo-seicentesca, prelevando un numero impressionante di tessere testuali proprio dall'*Adone*.

Dal momento che, in quanto a modelli italiani dell'*Aristodemo*, si è scritto troppo poco, sarà bene tuttavia andare con ordine, e cominciare con le riprese, che meno stupiscono, di Dante, Petrarca e Ariosto. Sul fronte dantesco, oltre ai casi in cui Dottori riprende dall'*Inferno* la medesima descrizione di alcuni mostri che popolano anche l'immaginario della sua tragedia, da Cerbero alle Furie,¹⁴⁰ si contano alcune coincidenze lessicali rivelatrici di una chiara ispirazione dalla *Commedia*. Nel primo atto, ad esempio, il verso I.2.90 «fiati d'Amomo e di Nardo», sembra plasmato sul distico dantesco «ma sol d'incenso lagrime e d'amomo / e nardo e mirra son l'ultime fasce» (*Inf.* XXIV.112-113); nel quinto, la clausola del verso «Un altar di vendetta? Un foco d'ira?» (V.1.150) parrebbe ricalcare un verso del *Purgatorio* («Poi vidi genti accese in foco d'ira» XV.106). Ancora nel quinto, Aristodemo si scopre finalmente non padre, ma traditore della patria («E qual maggiore / mostro dell'odio mio, s'odio me stesso? / Vengo, figlie adirate, ombre dolenti» V.7.560-562), con un'allusione al canto XXXII dell'*Inferno*, che descrive il trattamento riservato ai traditori dei parenti e a quelli della patria («eran l'ombre dolenti ne la ghiaccia», *Inf.* XXXII.35).¹⁴¹

Sul fronte petrarchesco i punti di tangenza sono decisamente più numerosi, come prevedibile, ma va anche ricordato come la lingua tragica del Cinquecen-

139. Busetto 1902: 68.

140. In III.Coro.433 («da tre gole i latrati»), Dottori allude a Cerbero evocando celebri versi della *Commedia* («Cerbero, fiera crudele e diversa, / con tre gole caninamente latra / sovra la gente che quivi è sommersa», *Inf.* VI.13-15), mentre in IV.6.452-453 sembra debitrice di *Inf.* IX.34-42.

141. Per la segnalazione di altre possibili reminiscenze dantesche si rimanda al commento dei passi: I.2.163-164; II.2.85; III.2.90; IV.Coro.491.

to avesse trovato una propria identità proprio a partire da un abbondante riutilizzo di calchi dai *Rerum Vulgarium Fragmenta*.¹⁴² Appare dunque assai difficile comprendere quando Dottori riprende direttamente Petrarca, e quando semplicemente ricorre a qualche luogo classico del linguaggio tragico cinque-seicentesco, che egli ben conosceva. Versi o semplici tessere testuali come «Grave pensier t'ingombra?» (I.3.226), «O di che pianto amaro» (II.3.144), «indegno foco» (III.2.114), «sosterrà mille morti» (III.5.348), o «anima bella» (V.1.49), tutti di chiara matrice petrarchesca, erano entrati a far parte del codice linguistico della tragedia italiana in maniera così stabile da non costituire la prova di una particolare inclinazione da parte di Dottori nei confronti dei RVF o dei *Triumph*.¹⁴³ E un discorso simile andrebbe fatto per tanti altri passaggi petrarcheschi che sarebbero potuti giungere nell'*Aristodemo* per diverse strade, a tal punto erano diffusi nei libri di poesia di quell'epoca in cui la lettera del Canzoniere era diventata lingua franca di una intera civiltà:¹⁴⁴ basti citare il verso I.2.134 («è soverchio il piacer»), chiaramente debitore di RVF CXLIII.12 («Ma 'l soverchio piacer che s'attraversa»), ma ordinario nella poesia, in particolare lirica, del Cinque e Seicento.

Altra cosa sono invece i calchi esibiti, che evocano palesemente e intenzionalmente l'antecedente petrarchesco, come accade in V.4.371-372 («in fra la tema, / la speranza e 'l dolor»), dove riaffiorano i versi del primo sonetto del Canzoniere («fra le vane speranze e 'l van dolore», RVF I.6). Al di là delle singole tessere disseminate qua e là nella tragedia, il modello di Petrarca parrebbe emergere con una certa insistenza nella scena terza del quarto atto, quella in cui, nel dialogo con il sacerdote Ofioneo, Merope si congeda dalla vita, pronta per il supplizio, dando prova di una mirabile atarassia. In questa sezione vengono più volte evocati sintagmi petrarcheschi appartenenti alla seconda parte del Canzoniere: nelle parole con cui Ofioneo invita la giovane a «non temer la morte» (IV.3.205) parrebbe ricordare il «né minaccie temer debbo di morte» di RVF CCCLVII.9; più avanti, quando Merope confessa di non aver più nulla a pretendere dalla vita e di essere pronta al trapasso («Ogn'altra cura / ogni pensier depongo, e muoro in pace», IV.3.247), si sentono echi petrarcheschi, ad esempio da RVF CCCLV.9-10 («Si che, s'io vissi in guerra et in tempesta, / mora in pace e in porto»). Ancora Ofioneo, suggerendo a Merope di distac-

142. Su questo punto si veda lo studio di CREMANTE 2005 e il più recente intervento di HUSS 2019.

143. Si rimanda al commento dei singoli passi per un elenco di testi tragici cinque-seicenteschi che impiegano tali tessere.

144. Cito esclusivamente due titoli, fra i più recenti, sui meccanismi del petrarchismo cinquecentesco, rimandando a queste due collettanee per ulteriore bibliografia: CHINES 2006; BERNSEN - HUSS 2011.

carsi dai beni terreni («e non t'aggravi / peso d'affetto alcun, l'anima scarca» IV.3.216-217), rievoca uno di quei componimenti della prima parte dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* che costituivano una sorta di fuga in avanti, di anticipazione della seconda, come il sonetto XCI, in cui l'autore consola il fratello Gherardo per la perdita dell'amata («Peso terren non sia più che t'aggravi. / Poi che se' sgombro de la maggior salma, / l'altre puoi giuso agevolmente porre, / sallendo quasi un pellegrino scarco», 8-11). Al di là delle singole tessere testuali è quell'atmosfera dimessa, attraversata dal fremito della morte che sopraggiunge e intrisa di un'acquisita consapevolezza della vanità dei beni terreni, che pare costituire il più evidente lascito petrarchesco nelle pagine dottoriane: come già avevano fatto i poeti tragici del Cinquecento Dottori veicola attraverso Petrarca l'orientamento tragico del suo poema, ammantando di petrarchismo quella desolazione che a chi scrive è sembrata debitrice di alcune tesi gianseniste.

Lo scandaglio dei versi dell'*Aristodemo* ha riportato a galla anche qualche sparuto prelievo dall'*Orlando Furioso* di Ariosto, anche se in alcuni casi, come per il sintagma «geloso timor» (II.1.64) o «inclita prole» (III.1.27),¹⁴⁵ ripresi anche da Marino nell'*Adone*, non è necessario ipotizzare una derivazione ariostesca. Così paiono poco significative altre tessere, che richiamano non soltanto il modello del *Furioso*, ma più in generale quello cavalleresco, come accade nel verso «a tutta briglia il corridor spingea» (II.2.96), figlio, più che della ripresa puntuale di uno dei tanti versi ariosteschi in cui l'espressione ricorre, di una generica ripresa della tradizione epico-cavalleresca che ha ormai pienamente assorbito formule come questa.

Ben diverso, come anticipato, il discorso sulle riprese dalla *Liberata* di Tasso, diffuse ed equamente distribuite nel corso dell'intera favola - nel commento ne conto più di venti. In alcuni casi Dottori modula intere porzioni della sua tragedia sull'antecedente tassiano; ad esempio, il dialogo del primo atto fra Merope e la Nutrice, in cui quest'ultima manifesta grande stupore per la reazione della giovane alla notizia dello scampato pericolo («Allor che 'l nome tuo l'urna chiudea / e che tua nobil vita / dall'arbitrio del caso, oimé, pendea, / distruggevasi Amfia, / Policare languia, / sospirava il gran padre, e a viva forza / d'una virtù sublime / il pianto trattenea, / e tu sola potevi il proprio lutto / mirar col ciglio asciutto? / Or che torni a te stessa, a Genitori / [...] con sì deboli segni / d'allegrezza leggitima, e dovuta / l'alta ventura incontri?», I.5.505-520), parrebbe richiamare strutturalmente le ottave in cui il narratore

145. La prima espressione potrebbe essere una ripresa del *Furioso* XLII.83,5 («di geloso timor pallido e bianco»), mentre nella seconda si percepisce l'eco di III.50.1 («quanto che darà lor l'inclita prole»).

enfattizza il comportamento sorprendente del grande Solimano di fronte al cadavere dell'amato paggio Lesbino, ucciso da Argillano nel nono canto della *Liberata* («E in atto sì gentil languir tremanti / gli occhi e cader su 'l tergo il collo mira; / così vago è il pallore, e da' sembianti / di morte una pietà sì dolce spira / ch'ammollì il cor che fu dur marmo inanti, / e 'l pianto scaturì di mezzo a l'ira. / Tu piangi, Soliman? Tu, che destrutto / mirasti il regno tuo co 'l ciglio asciutto?» IX.86). Per enfattizzare l'imprevista indifferenza di Merope di fronte alla lietezza dell'annuncio, Dottori sceglie di evocare lo sbigottimento creato dalle lacrime dell'altrimenti impassibile Solimano nel momento della perdita del caro paggio, ampliando l'effetto di straniamento di questo passaggio testuale, in cui il modello tassiano è palesemente richiamato nel verso «mirar col ciglio asciutto», fra l'altro in un'insolita rima con il precedente verso, quasi a rafforzare il senso di identità con il distico finale dell'ottava tassiana.

Un'altra scena che si costruisce apertamente con l'apporto del modello della *Liberata* è la terza del terzo atto, quella in cui Merope si congeda da Policare per sempre, ormai priva di ogni cura terrena e desiderosa di scoraggiare il tentativo del giovane di immolarsi al suo fianco per provare il proprio amore. Alle spalle del dialogo dottoriano è evidente il palinsesto dell'episodio di Olindo e Sofronia nel secondo canto del poema tassiano, soprattutto nel languido erotismo con cui Policare, emulando il giovane eroe cristiano che segue l'innamorata sul rogo, si sofferma sui piaceri carnali di cui quel sacrificio lo priverà. Il lamento del fidanzato di Policare rimodula, anche dal punto di vista sintattico («Ma non è questo il talamo, e la face, / misero, ch'io sperai; non sull'erbose / rive del pigro Lete / teco fra l'Ombre aver letto infecondo / e con amplessi vani, e freddi baci / sterili, e senza suon, nutrir un muto / e vacuo Amor d'inefficaci affetti», III.3.199-205), quello di Olindo («Quest'è dunque quel laccio ond'io sperai / teco accoppiarmi in compagnia di vita? / Questo è quel foco ch'io credea ch'i cori / ne dovesse infiammar d'eguali ardori?», *Liberata* II.33.5-8), in cui ritornano i medesimi richiami sensuali al letto nuziale e ai baci («Piacemi almen, poich'in sì strane guise / morir pur déi, del rogo esser consorte, / se del letto non fui; duolmi il tuo fato / il mio non già. poich'io ti moro a lato. / Ed oh mia sorte avventurosa a pieno! / oh fortunati miei dolci martiri! / s'impetrarò che, giunto seno a seno, / l'anima mia ne la tua bocca io spiri; / e venendo tu meco a un tempo meno, / in me fuor mandi gli ultimi sospiri», *Liberata* II.34.5-8 – 35.1-6). L'eco del modello tassiano si evince anche dalla risposta di Merope («Questa perdita è indegna / delle lagrime tue. Quel che deplori, / quel dunque amasti? Io mi credea che 'l meno / che ti piacesse in me fosse il mio volto. / A che dunque seguir quel che men prezzi?», III.3.268-272), la quale, come faceva già Sofronia («Amico, altri pensieri, altri lamenti / per più alta cagione il tempo chiede. / Ché non pensi a tue colpe? e non rammenti / qual Dio prometta

ai buoni ampia mercede? / Soffri in suo nome, e fian dolci i tormenti, / e lieto aspira alla superna sede. / Mira il Ciel com'è bello, e mira il Sole, / ch'a sè par che n'inviti, e ne console», *Liberata* II.36), sgrida severamente l'amante, invitandolo a più casti pensieri in un frangente così inopportuno.

Altrove Dottori più semplicemente introduce nella lingua tragica dell'*Aristodemo* degli intarsi ispirati alla *Liberata*: il sintagma «generosa alta apparenza» (II.4.244) impiegato da Aristodemo per convincere la moglie a donare spontaneamente quella figlia che sarebbe stata chiesta in ogni caso, sembra essere ripreso dal discorso con cui Solimano rincuora i suoi durante l'assedio cristiano di Gerusalemme («Siate o compagni, di fortuna a l'onte / invitti insin che verde è fior di speme, / che sotto alta apparenza di fallace / spavento oggi men grave il danno giace», *Liberata* XIX.54.5-8). Sempre nel dialogo fra Merope e Policare il fidanzato chiede all'amata se sia sicura di immolarsi al posto di Arena con un sintagma («E tu vorrai la vece / sostener d'una Vittima fuggita?» III.3.214-215) che parrebbe debitore delle parole con cui Ugone raccomanda in sogno a Goffredo di richiamare Rinaldo al campo («tu sei capo, ei mano / di questo campo; e sostener sua vece / altrui non pote, e farlo a te non lece», *Liberata* XIV.13.6-8). Quando riferisce della «tenera man» con cui Merope si copre il volto mentre il padre la trafigge («con la tenera man coprissi il volto», V.1.56), Dottori sembra recuperare una tessera del racconto di come Erminia si appropri delle armi di Clorinda per uscire da Gerusalemme e raggiungere Tancredi («Co 'l durissimo acciar preme ed offende / il delicato collo e l'aurea chioma / e la tenera man lo scudo prende / pur troppo grave e insopportabil soma», *Liberata* VI.92.1-4). Un altro prelievo dal testo tassiano parrebbe affiorare nel discorso con cui Aristodemo, in attesa di conoscere il giudizio degli Dei sull'uccisione di Merope, si tormenta tra rimorsi e speranze («Qualunque pere / di noi pere innocente», V.3.209-210), in cui si scorge la ripresa dello sfogo di Aladino contro colui che aveva rubato l'immagine della Vergine dalla moschea («Pur che 'l reo non si salvi, il giusto pèra / e l'innocente», II.12.1-2).

Ancor più pervasivo risulta il modello di Marino, con ben oltre trenta casi di riprese dall'*Adone* individuate nell'*Aristodemo*.¹⁴⁶ Tali prelievi dall'*Adone* sono davvero significativi, non soltanto per quantità, ma anche per la natura dei passaggi presi a modello: non è certo cifrata e accuratamente occultata la presenza del poema mariniano, se ad essere richiamata per via allusiva è addirittura la prima ottava («Io chiamo te, per cui si volge e move / la più benigna e mansueta sfera, / santa madre d'Amor, figlia di Giove, / bella dea d'Amatunta e di Citera», *Adone* I.1.1-4), che risuona nell'invocazione di Venere fatta da Po-

146. Per un recente studio sulla contrastata fortuna dell'*Adone* nel Seicento si rimanda a CARMINATI 2020.

licare nel quarto atto («Bella Dea che mi reggi / santo Amor che mi guidi, ah sostenete», IV.2.165-166).

I canti più saccheggianti sembrano in generale l'XI (*Le bellezze*) e il XIX (*La sepoltura*), da cui il padovano attinge spesso per caratterizzare l'atmosfera luttuosa della sua tragedia: alle ottave con cui Teti piange la morte del figlio («Soverchio è raccontar l'angosce interne / onde in quel punto addolorata io fui; / oltre ch'a dir le lagrime materne / così facile non è come l'altrui. / [...] Strana legge di Fato e di Natura / che de l'umane tempre il fragil misto / congiunta abbia al natal la sepoltura», XIX.322.1-4;325.1-3), Dottori guarda spesso nel costruire il lamento di Amfia («Udite strana lege / che mi porge e mi limita il dolore / che approvi le mie pene? E che a misura / d'una falsa ragione il cor le senta? / Come esser puote? O del dolor più fiero / tirannico divieto! Anco m'è tolta / la libertà del pianto! Anco son tolte / al funeral di Merope infelice / le lagrime materne», II.6.364-371). Ma in realtà Dottori pare riprendere tessere da molte altre sezioni dell'*Adone*, segno di una lettura attenta ed estesa da parte del padovano, che già in altre opere aveva dato segno di tenere in grande considerazione il poema di Marino.¹⁴⁷ Fin dal primo atto si trovano riscontri di una precisa ripresa testuale dell'*Adone*: ad esempio, all'inizio del dramma, Aristodemo accoglie un solare Policare, lieto dell'esito del sorteggio («O come ha sparsa / del sereno del cor la fronte?», I.1.80-81), con un sintagma tratto dall'invettiva contro la Gelosia del dodicesimo canto («ombra ai dolci pensier sempre molesta, / cura ai lieti riposi aspra nemica, / del sereno del cor turbo e tempesta, / del giardino d'amor loglio et ortica», XII.3.1-4). Il sintagma con cui il Messo risponde a Tisi nella quarta scena del primo atto (TISI «O tu che mostri / di rivolger gran cose nel pensiero / d'onde vieni? A chi vai così veloce? / Nunzio di che? MESSO: D'insoliti accidenti», I.4.464-467) richiama la reazione dei maggiori del regno alla morte di Lucifero, trafitto da una statua mossa da Venere («Smarrito da l'insolito accidente, / di corte ogni baron gli s'avicina», *Adone* XVI.250.1-2). L'attacco del Coro I («Mentre salgono al Ciel fumi odorati», I.Coro.646) rimodula l'ultimo verso della battuta con cui Adone, all'inizio del canto XVII, implora Venere di non partire da Cipro («Se vuoi dal popol tuo fedele e pio / fiamme lucenti e peregrin incensi, / non son vive faville i miei desiri? / Non son fumi odorati i miei sopiri?», *Adone* XVII.20.5-8), e ancora nello stesso Coro il verso «senza timor di procellosi fiati» (I.Coro.650) recupera una tessera dal dodicesimo canto tesa a descrivere la rabbia di Marte in preda alla gelosia («Come qualor de' suoi ministri alati / i vagabondi esserciti insolenti / scatenata fuor con procellosi fiati / il crudo re che tiranneggia i venti», *Adone* XII.39.1-4).

147. Nell'introduzione della *Galatea* di Dottori, Daniele sottolinea come l'*Adone* di Marino sia «un punto di riferimento» (DOTTORI 1977: XXII).

Anche nel quarto Coro si trovano tracce della presenza mariniana: il sintagma «ferro omicida», impiegato da Dottori nel descrivere la venuta dell'età del ferro («Fu allor che si divisero le genti / in popoli distinti, e fatto angusto / all'humana ingordigia il vasto mondo, / sdegnò i primi confini, / e col ferro omicida / allontanò i vicini», IV.Coro.495-500), riecheggia un passaggio del discorso con cui Venere convince Paride a darle il titolo di bellezza suprema («Le battaglie d'Amor non son mortali, / né s'essercita in lor ferro omicida. / Dolci son l'armi sue, son dolci i mali, / senza sangue le piaghe e senza strida», *Adone* II.144.1-4).

A riprova ulteriore del fatto che Dottori fosse tutt'altro che digiuno di poesia seicentesca, si potrebbero menzionare anche diverse tangenze – documentate nel commento ai singoli passi – con altri testi letterari di quella stagione, dalla *Reina Ester* di Ansaldo Cebà¹⁴⁸ ai *Ragguagli di Parnaso* di Traiano Boccalini,¹⁴⁹ passando per le liriche di Fulvio Testi¹⁵⁰ e pressoché l'intera bibliografia di Francesco Bracciolini, dall'*Amoroso sdegno* alla *Bulgheria convertita*, dall'*Elezione di Papa Urbano VIII* alla *Croce racquistata*.¹⁵¹ Ciò non implica necessariamente una lettura di questi testi da parte di Dottori, ma certo la corrispondenza di determinate componenti dimostra quanto sia fuorviante considerare la poesia dell'*Aristodemo* come esclusivamente proiettata all'interno dei confini angusti di un classicismo pre-arcadico.

16. *L'Aristodemo: un dramma pastorale capovolto*

Un altro dato molto rilevante, e in parte già emerso, da osservare in questa sezione è l'impatto assai considerevole del modello del dramma pastorale cinque-seicentesco nella scrittura dell'*Aristodemo*. Tale prossimità non stupisce, sia per la considerevole circolazione di queste pastorali a stampa, che varcavano facilmente anche i confini nazionali, sia per la specifica fortuna del genere nel teatro padovano contemporaneo.¹⁵² La tragedia di Dottori parrebbe riprendere alcune immagini topiche e determinate soluzioni retoriche che si erano sedimentate formando un repertorio ben definito. Si è già detto di come il rimpianto per la perdita *aurea aetas* che campeggia nel Coro secondo dell'*Aristodemo* rifletta un motivo di derivazione classica, ma rimodulati alla luce del coro I dell'*Aminta* («O bella età de l'oro») e del coro IV del *Pastor Fido* che con esso

148. Cfr. III.6.368-369.

149. Cfr. I.3.233.

150. L'attacco del Coro IV replica quello della canzone di Testi in cui si «detesta l'avarizia delle donne» (cfr. IV.Coro.462).

151. Cfr. I.2.111; III.1.97; III.Coro.454; V.1.1; V.4.383.

152. Cfr. MANGINI 1990.

rivaleggiava; eppure gli elementi di contiguità si ritrovano anche al di fuori dei Cori.¹⁵³ Ad esempio, di chiara ascendenza tassiana è anche la condanna dell'onore che campeggiava nel Coro primo dell'*Aminta* («quel vano / nome senza soggetto, / quell'idolo d'errori, idol d'inganno, / quel che dal volgo insano / onor poscia fu detto, / che di nostra natura 'l feo tiranno»)¹⁵⁴ e di riflesso nel *Pastor Fido* («quel suon fastoso e vano, / quell'inutil soggetto / di lusinghe, di titoli e d'inganno / ch'onor dal volgo insano / indegnamente è detto / non era ancor degli animi tiranno»)¹⁵⁵ e che torna nelle parole del protagonista della tragedia dottoriana, quando, verso la fine del quarto atto, prende la decisione di uccidere la figlia, inveendo ancora una volta contro la tirannia dell'onore: «Diede al mondo l'onore; Tiranno illustre, / carnefice adorato e vinse il crudo / ingegno dell'abisso, ed innocenti / rese le stelle avverse, e la Fortuna» (IV.6.426-429).

Anche per quanto riguarda i debiti con l'*Aminta* e il *Pastor Fido* si possono ritrovare nell'*Aristodemo* spie precise di una ripresa puntuale: è il caso, ad esempio, di I.2.88 («piovetemi sul crin, rose e ligustri») che riproduce un verso dell'*Aminta* («hor prendeva un ligustro, hor una rosa», II.2.864); di I.3.235-236 («Quindi piange Licisco e 'l dolce nome / lascia di Padre»), in cui Licisco, in procinto di perdere la figlia, viene definito con un richiamo a una battuta di Dafne nella prima scena dell'*Aminta* («Né il dolce nome di madre udirai» I.1.95); di II.3.152-154 («O santa pace / delle Capanne, intorno a cui non rota / invidia di fortuna»), in cui la lode della vita rustica ricalca le orme di un *topos* esplorato ampiamente nel prologo del *Pastor Fido* («Qui non veduta altrove / libertà moderata e senza invidia / fiorir si vede in dolce sicurezza / non custodita e 'n disarmata pace», Prologo.34-37); di II.Coro.431 («quando era inerme e giovanetto il mondo»), recupero palese di una tessera del *Pastor Fido* («Oh bella età de l'oro, / quand'era cibo il latte / del pargoletto mondo e culla il bosco», IV.Coro.1394-1396); di IV.1.42-43 («cui per cieco sentier, guida un più cieco / che giusto amor»), dove l'anafora dell'aggettivo «cieco» parrebbe rimodulare un antecedente dell'*Aminta* («cui cieco a torto il cieco vulgo appella» Prologo.91) replicato anche nel *Pastor Fido* («ch'al cieco caso il cieco volgo ascrive», V.6.975); infine, di V.4.340-342 («l'alto segreto / sia da te custodito, acciò la pena / non sia la morte sua»), rimodulato dal *Pastor Fido* («Sento ben io ne l'in-

153. Sulla ripresa di Tasso e Guarini nei Cori, oltre al commento ai Cori II e IV si rimanda a ZUCCHI 2013. Anche il Coro IV dell'*Aristodemo* è fitto di riferimenti all'antecedente dell'*Aminta*, dove viene condannata l'invenzione delle armi (si rimanda al commento per una serie di confronti puntuali). Sui motivi pastorali dell'*Aristodemo* si rimanda anche a MUNARI 2020.

154. *Aminta* I, 669-674; TASSO 2021: 73.

155. *Pastor Fido* IV, 1407-1412; GUARINI 1999: 229.

digesta mente / che 'l ver m'asconde il fato / e si riserba alto segreto in seno», V.6.1002-1004), dove compariva sempre all'interno di una scena di agnizione.

Ma al di là di questi riscontri puntuali – e alcuni altri se ne trovano segnalati nel commento – sembra che il modello delle due grandi tragicommedie pastorali agisca più in profondità nella struttura dell'*Aristodemo*, inducendo Dottori a replicare personaggi, situazioni e temi di quei capolavori nella sua tragedia. Tangenze molteplici si ritrovano ad esempio se si osserva la costruzione dei personaggi riluttanti all'amore: la durezza, infine malleabile di Merope nei confronti di Policare, replica in qualche misura quella di Silvia nell'*Aminta* e di Silvio nel *Pastor Fido*. Il racconto dello *scelus* che è alla base della vicenda tragica, il gesto nefasto compiuto dagli antenati Gonippo e Panormo, affidato in I.3 a Tisi, presenta numerose corrispondenze con quello, esattamente speculare, fatto da Ergasto a Mirtillo nella seconda scena del primo atto del *Pastor Fido*. Ancor più sintomatica di questa dipendenza dal modello della pastorale parrebbe essere l'insistenza, nell'*Aristodemo*, sull'effetto dirompente che riveste il dato erotico-sensuale, motore della tragedia, tanto nei drammi di Tasso e Guarini – dove poi la catastrofe viene *ex machina* disinnescata – quanto in quello di Dottori – dove invece essa viene spinta sino alle sue più tremende conseguenze. Se la peripezia tragica era innescata, nell'*Aminta*, dalle parole con cui Tirsi (II.3) consigliava ad Aminta di recarsi a spiare Silvia mentre faceva il bagno – spingendo di fatto il protagonista a replicare quanto avrebbe fatto il Satiro¹⁵⁶ – e nel *Pastor fido* a determinare la condanna di Amarilli era l'accusa di presunto adulterio con Mirtillo mossa falsamente da Corisca (IV.3), nell'*Aristodemo* è ancora una volta l'evocazione dell'elemento sensuale a scatenare la catastrofe, che procede esattamente dalla confessione con cui Policare millanta, di fronte ad Aristodemo, di aver deflorato Merope. In tutti e tre i casi l'allusione a un atto sessuale in realtà non compiuto mette in moto la macchina della tragedia.

Più in generale l'*Aristodemo* parrebbe presentarsi come una sorta di capovolgimento di una tipica favola pastorale cinque-seicentesca, in quanto comincia proprio laddove quelle tragicommedie si interrompevano, per poi inoltrarsi in un percorso a ritroso verso l'abisso della tragedia. L'*Aristodemo*, infatti, si apre proprio con quelle scene di letizia e giubilo che tradizionalmente conclu-

156. Quando decide di sorprendere Silvia mentre fa il bagno per assalirla, il Satiro della pastorale tassiana in realtà mette in atto un piano che anche l'amante virtuoso, il pastore Aminta, stava per realizzare. Non è un caso che a fermare il Satiro mentre sta per importunare Silvia sia proprio quell'Aminta che si nascondeva alla fonte per lo stesso motivo che aveva condotto in quel luogo l'antagonista brutale. Per una ricognizione di temi e motivi dell'*Aminta* si vedano i seguenti contributi: SCARPATI 1995: 75-104; GRAZIOSI 2001; RESIDORI 2004; CORRADINI 2014-2015; COLUSSI 2017.

dono i drammi pastorali, nei quali la coppia di fidi amanti può finalmente, dopo i mille ostacoli superati, convolare a nozze. L'esordio della tragedia dottoriana insiste su queste stesse note, con il sollievo per lo scampato pericolo – l'estrazione ha scongiurato la morte della figlia di Aristodemo – i festeggiamenti dei parenti e le nozze fra gli amanti Policare e Merope finalmente pronte per essere celebrate («Merope torni dal sepolcro al letto» I.2.188). Lo sviluppo segue tuttavia un percorso inverso, che va dalla commedia alla tragedia, perché numerosi impedimenti – la fuga di Arena, l'eccessivo zelo politico di Aristodemo, la vocazione di Merope al sacrificio – intervengono a turbare quella lieta situazione iniziale, e così il dramma di Dottori procede inesorabilmente verso la tragedia, andando a concludersi nel modo in cui le pastorali prendevano avvio, ossia con la comparsa di un mostro e il vaticinio di tremende sciagure. Il mostro che infesta Itome non è tuttavia né il cinghiale del *Pastor Fido*, cacciato da Silvio, né il Satiro dell'*Aminta*, ma Aristodemo stesso, che, in un ulteriore, definitivo itinerario di agnizione, scopre, come Edipo prima di lui, di essere il responsabile del male che cercava di cacciare: «Vengo, figlie adirate, ombre dolenti / vengo a placarvi, a liberar la patria / d'un mostro» (V.7.562-564), dice sul punto di suicidarsi.¹⁵⁷

17. *Il tema degli affetti e il conflitto tra pubblico e privato*

Nell'*Aristodemo* il nodo degli affetti riveste una posizione centrale, non tanto nella tradizionale prospettiva aristotelica o generalmente classicista del processo catartico descritto nella *Poetica*,¹⁵⁸ quanto piuttosto nel declinare il discorso politico di cui la tragedia è permeata. Fin dalle prime battute del dramma Aristodemo si rappresenta come colui che respinge l'affetto, virtù privata, che vige in un contesto familiare, in nome di una superiore impassibilità che lo proietta in una dimensione pubblica ben al di sopra della sfera domestica. La fuga di Licisco con Arena, che egli protesta non essere sua figlia, viene considerata da Aristodemo il frutto dell'«affetto ingegnoso» di chi è disposto anche a «perdere / di genitore in apparenza il nome» per acquistare invece quello ben più intimo di «Padre» (I.2.47-52). Licisco è presentato tuttavia, da Aristodemo stesso, come la sua antitesi, colui che mette al primo posto la dimensione familiare a scapito della collettività, rapendo l'ostia destinata a riscattare un intero popolo, soltanto perché ha con costei un legame di parentela.

157. Anche Gravina, nella sua *Andromeda*, pubblicata all'interno delle *Tragedie Cinque* (1712), capovolgerà tragicamente il modello del dramma pastorale, cfr. ZUCCHI 2015.

158. Per un approfondimento sul tema delle passioni nelle varie poetiche tragiche di epoca moderna si rimanda all'imprevedibile contributo di HOXBV 2015.

Che Aristodemo si imponga in ogni modo di evitare di cadere nella trappola degli affetti, che guasterebbero la sua immagine pubblica, è chiaro anche poco dopo, nella scena sesta del primo atto, laddove egli, esortando un soldato a inseguire la fuggitiva Arena, quasi tradisce un moto di paterna tenerezza, subito represso e condannato:

Ritornate a gli Dei l'ostia rapita
 pace alla patria, a me la figlia (ah dove
 mi portava l'affetto) al Genio, al nome
 dell'invitta Messenia il pregio antico. (I.6.646-639)

Arena va riportata a tutti i costi a Itome non perché così restituirebbe al padre la vita della figlia Merope in pericolo – Aristodemo allontana immediatamente questo cedimento alla dimensione privata – ma per il bene della patria e dell'intera comunità messenica. Ancora in II.4 Aristodemo, dopo aver capito che la figlia di Licisco non tornerà all'ovile e che si rende necessaria la scelta di una nuova vittima per non rimandare ulteriormente il sacrificio purificatore, prende la decisione di offrire Merope evocando ancora una volta la questione degli affetti («Itene affetti / itene tenerezze: e tu Natura / volgi altrove la fronte. Oggi mi svelgo/ il cor dal sen; Merope dono a Dite», II.4.186-189), messi definitivamente al bando con questa mossa politica, che è contraria alla natura amorevole di padre, ma appropriata per un buon servitore della cosa pubblica.

Ora, la sollecitudine con cui Aristodemo rinuncia al godimento del più sacro bene privato – la famiglia – a vantaggio del bene della comunità, viene ricambiata, in tutta la rappresentazione, dall'affetto del popolo messenico, a cui dà voce, come di consuetudine, un Coro che interviene sia alla fine di ogni atto, sia nel mezzo della favola, dialogando con gli altri attori.¹⁵⁹ Il consenso ottenuto dall'aspirante sovrano è ben testimoniato dal dialogo con cui questo Coro-Popolo mette Policare al corrente della decisione appena presa da Aristodemo; la battuta corale dimostra una completa sintonia con l'ottica del protagonista, lodato proprio per non aver contaminato la sua offerta con quei «bassi affetti» che un politico, benché padre di famiglia, deve dissimulare:

Ella è sol atta al sacrificio, a cui
 non dansi le bambine; il padre dona
 quel che forse darebbe

159. Sull'identificazione del Coro con il Popolo tra Seicento e Settecento e sulle ricadute politiche di questo processo nel teatro successivo, e in particolare alfieriano, mi permetto di rimandare a ZUCCHI 2010 e ZUCCHI 2013.

ricusandolo a forza.
 Ma il generoso d'una
 magnanima costanza orna il suo caso,
 né contamina il don con bassi affetti. (III.2.92-98)

A differenza di Aristodemo, Amfia e Policare sono confinati all'interno di una dimensione privata e familistica che li porta a fare di tutto pur di salvare la figlia e fidanzata. Amfia è a tal punto schiacciata dal peso degli affetti da sembrare a Tisi, il quale le aveva appena comunicato la decisione di Aristodemo, una vera e propria Baccante («O quanti il volto / affetti esprime? Frettolosa, incerta / muove il piè, come suole / agitata Baccante» II.6.396-399). Policare non è da meno: egli sa di nutrire per Merope, ormai destinata al patibolo, un «vacuo Amor d'inefficaci affetti» (III.3.205), e viene ripreso severamente da Aristodemo, nel confronto fra i due personaggi maschili che inaugura il quarto atto, perché non rinuncia come lui alla propria passione privata in favore della patria:

Salvisi pur la patria. E tu garzone
 cui per cieco sentier, guida un più cieco
 che giusto amor, la vana
 autorità di sposo e 'l vacuo nome,
 dona alla patria. Ed a donar impara
 da me gli affetti. Il padre
 l'offre alla patria, e 'l Re (se Re m'elegge)
 difenderà l'offerta. A te non lice
 giovane avvilir gli atti
 della nostra virtù. (IV.1.41-50)

La condanna di Aristodemo nei confronti del giovane, che sottomette la virtù al sentimento, è inappellabile: l'amore di Policare è cieco, in quanto non riesce a scorgere che osta al bene comune, superiore alla felicità privata; l'autorità di sposo che egli cerca di far valere è nulla rispetto a quella che pertiene al re *in pectore* – e non sfugga la vanità, che l'inciso non riesce del tutto a cancellare, con cui Aristodemo già si definisce re prima di essere stato eletto; le sue querule rimostranze di amante svisliscono la grandezza eroica del gesto con cui Aristodemo e il suo popolo immolano una giovane il cui sacrificio salverà la patria.

Il nodo degli affetti non costituisce tuttavia soltanto la linea di demarcazione a partire dalla quale Dottori dà vita a personaggi opposti e speculari: l'affetto eccessivo è precisamente la colpa tragica da cui procede la catastrofe. In due occasioni il drammaturgo ribadisce che l'esito funesto della vicenda è dovuto a un affetto eccessivo da parte di diversi personaggi. In primo luogo, a peccare

è Aristodemo, quando, alla fine dell'atto quarto, per la prima volta nel dramma cede alle sue emozioni, gettando la maschera di personaggio pubblico e cadendo a sua volta nella trappola degli affetti. A causa del peccato della figlia e di Policare egli si è screditato agli occhi del popolo della Messenia: non potendo più esaudire la promessa di salvezza che gli aveva assicurato il consenso è già sicuro di aver perso il favore del popolo a vantaggio di un altro candidato («Ma sia pur Dami Re, sia pur Cleone / a cui l'indegne figlie / non strappano di man lo scetro offerto» IV.6.403-405).

Andato in fumo il suo progetto politico, per la realizzazione del quale erano necessari il massimo contegno e il totale disprezzo della dimensione privata, Aristodemo cede alla passione e compie un gesto sconsiderato, dettato sempre dall'affetto eccessivo: se Amfia e Policare mentivano per il troppo amore nei confronti di Merope, egli, da uomo privato e in qualche misura meschino, è sopraffatto dal desiderio di vendicare il proprio onore personale. Questo trapasso dalla dimensione pubblica di aspirante sovrano a quella privata di padre ferito nell'orgoglio, di capofamiglia che ha subito un torto da parte di un membro della sua casa e non può non punirlo, salvo perdere la propria autorità fra i congiunti, porta Aristodemo a commettere un delitto tipico di un protagonista del teatro seicentesco. Non per ragioni diverse agiva nel *Cid* di Corneille Don Rodrigo, pronto a uccidere il futuro suocero per vendicare l'offesa subita dal padre, ma in quel caso il conflitto tra pubblico e privato rimaneva sullo sfondo, mentre nell'*Aristodemo* è centrale. Il protagonista della tragedia di Dottori non avrebbe mai ceduto agli affetti, vendicando il proprio onore, se la millantata deflorazione di Merope non avesse compromesso ineluttabilmente lo sviluppo della sua carriera pubblica.

Ma non soltanto Aristodemo scatena la tragedia cadendo impropriamente preda dei suoi affetti privati: la stessa colpa è attribuita ad Erasitea – e in modo minore ad Amfia – nell'ultima delle scene di agnizione del quinto atto. La sacerdotessa accusa sé stessa e la madre di Merope dell'intera catastrofe; il loro tentativo di proteggere egoisticamente le figlie a scapito del bene pubblico è considerato il vero delitto tragico, ancor più grave dell'omicidio compiuto da Aristodemo:

Due madri sono
 oggi accusate. Ambe han levato ai Dei
 le vittime dovute. Ambe hanno amato
 con troppo affetto i figli. Io son più rea,
 più scusabile Amfia. Feci la strada,
 Amfia seguì. S'han da morir le madri
 io prima il capo mio stendo alla scure. (V.5.485-491)

Insomma, alla luce di queste considerazioni, l'*Aristodemo* più che configurarsi come la tragedia dell'ambizione del protagonista, pronto a tutto pur di ottenere la corona, si rivela essere il dramma degli affetti eccessivi, della famiglia anteposta proditoriamente allo stato, dell'incapacità dell'*homo politicus* di tenersi in equilibrio tra pubblico e privato. Dottori precorre una strada che il Settecento teatrale italiano si incaricherà di esplorare ampiamente, affrontando una serie di problemi – dalla felicità del sovrano al conflitto tra bene pubblico e bene privato nell'azione politica del re – al centro di un'ampia filiera di testi politici, filosofici e letterari prodotti nel diciottesimo secolo, tra i cui autori di riferimento compaiono, fra gli altri, Fénelon, Lodovico Antonio Muratori e Pietro Metastasio. Il bivio davanti al quale puntualmente i sovrani del teatro o della trattatistica politica settecentesca si trovano è quello di optare per il perseguimento del proprio bene privato, o per la ricerca del bene pubblico, anche a patto di sacrificare il godimento personale. Il tiranno sceglie la prima strada, il monarca illuminato la seconda.¹⁶⁰

Ma se la letteratura prodotta alla corte di Vienna o nella Parigi di Luigi XIV promuove l'immagine paterna di un sovrano che è buon padre e buon pastore, capace di risolvere il dissidio fra pubblico e privato rinunciando al proprio interesse personale – è questo il prototipo del sovrano metastasiano, icasticamente rappresentato da Alessandro Magno – nella tragedia di Dottori, scritta ai margini dell'impero, da un cittadino di terraferma della repubblica di Venezia con l'ambizione di diventare poeta cesareo,¹⁶¹ la soluzione non è così pacifica. Aristodemo, a differenza dell'Adriano che campeggia nell'*Adriano in Siria* metastasiano, non cerca di sfruttare il proprio ruolo pubblico per ottenere un vantaggio privato, ma è completamente – e forse eccessivamente – devoto alla causa pubblica: egli sacrifica per la patria ciò che ha di più caro, e nulla fa pensare, nel dramma, che per lui l'offerta della figlia non sia dolorosa, eppure ciò non basta per giungere al lieto fine che anche all'egotico Adriano, dopo un'adeguata *institutio principis*, è riservato.¹⁶²

160. In generale sul tema della felicità pubblica e privata nel Settecento si rimanda a TRAMPUS 2008, 151-175 e RAO 2012. Sull'assolutismo illuminato si vedano BAZZOLI 1986 e MEYER 1991. Sulla traduzione letteraria, da parte di Metastasio, dell'ideologia asburgica si rimanda, in linea generale, al classico contributo di GIARRIZZO 1985; interessanti anche in proposito le riflessioni recenti di RIGA 2020 su Metastasio e la *cultura italianisante* a Vienna. In generale per una riflessione sull'incrocio tra dimensione pubblica e privata nei drammi di Metastasio – e anche per ulteriore bibliografia – rimando a ZUCCHI 2016. Sulla figura del tiranno nel teatro tra Sei e Settecento, con attenzione alla tragedia dotto-riana si veda CARTA 2019.

161. Le lettere sono raccolte in DOTTORI 1971.

162. Sull'*Adriano in Siria* si vedano JOLY 1990, 55-73; SALA DI FELICE 2001, 153-154; ZUCCHI 2016, 309-312.

18. *I modelli politici: la repubblica di Venezia e la corte asburgica*

Nella sua tragedia Dottori parrebbe disseminare in effetti allusioni alla politica contemporanea e in particolare a due regimi ai quali egli in quegli anni guardava con particolare attenzione, ossia la Repubblica di Venezia, da una parte, e la corte imperiale di Vienna, dall'altra. Negli anni in cui va scrivendo l'*Aristodemo*, Venezia è nel pieno di un conflitto sanguinoso e assai dispendioso per la repubblica, ossia la guerra di Candia (1645-1669), che alla lunga minerà le casse e il prestigio di Venezia – alla fine sconfitta dal ben più nutrito esercito dell'Impero Ottomano – ridimensionandone il ruolo nello scacchiere politico dell'Europa del Seicento. La difesa dell'isola di Creta, e in particolare della piazzaforte di Candia, protrattasi per oltre un ventennio e combattuta a quasi 2.000 chilometri di distanza via mare da Venezia era strategica per la Serenissima non soltanto per ovvie ragioni di natura commerciale, vista la posizione dell'isola nel cuore del Mediterraneo, ma anche per motivi politici: grazie a questo piccolo dominio a sud del Peloponneso Venezia poteva vantare, nelle precedenze diplomatiche, lo *status* di monarchia – ossia di regime politico con un territorio suddito – che la parificava, in qualche modo, ai grandi regimi assolutisti del tempo, come Francia, Inghilterra e Austria.¹⁶³ Nell'Europa delle grandi monarchie era fondamentale per la repubblica veneta, che aspirava a trattare da pari a pari con gli stati più potenti del tempo, rivendicare una corona e il possesso di uno stato soggetto.¹⁶⁴ Per questa ragione Venezia profuse una quantità davvero considerevole di denaro e di forze nel tentativo prima di difendere il Regno di Candia, in una lotta impari contro l'esercito ottomano, e poi di conquistare il Peloponneso, attribuendogli il nome di Regno di Morea.¹⁶⁵

Quelli in cui Dottori scrive la sua tragedia furono anni di grande fermento a Venezia, anni di conflitto politico interno molto acceso, in cui si fronteggiavano con fervore due partiti opposti, quello che sosteneva la necessità di proseguire

163. Sulla portata ideologica dello scontro di Candia si veda l'importante contributo di CANDIANI 1998.

164. Di questi temi si è occupato ampiamente il progetto ERC RISK, diretto da Alessandro Metlica (<https://risk-project.eu/>), che esamina precisamente come l'ideologia, la letteratura e i motivi celebrativi tipici dei governi assolutistici, nel diciassettesimo secolo condizionano fortemente l'autorappresentazione delle repubbliche italiane ed europee. Su questo impatto del modello monarchico si vedano i seguenti contributi, portoriti all'interno del RISK: METLICA 2022; ZUCCHI 2022; ZUCCHI 2022b; ZUCCHI 2022c.

165. Sulla guerra di Morea e sulla sua rappresentazione nella cultura veneziana si vedano STOURAITI 2001; INFELISE – STOURAITI 2005. Interessante anche il contributo di DAL NEGRO 2001, che abbraccia la rappresentazione di Venezia e degli oltramarina tra Candia e Morea.

la guerra ad ogni costo e quello che pretendeva l'interruzione immediata di uno scontro eccessivamente gravoso per l'economia della repubblica. A prevalere fu il primo, anche attraverso una strategia mediatica di grande impatto, che consisteva nel presentare la guerra come uno scontro di civiltà a sfondo latamente religioso: da una parte i barbari Turchi musulmani, minaccia per l'intero Occidente, dall'altro i Veneziani, baluardo della cristianità e della civiltà europea. Tale propaganda, macchinata con grande abilità da un membro di vaglia del patriziato veneziano come Giovanni Pesaro – che fu eletto Doge proprio nel 1658, poco dopo la pubblicazione dell'*Aristodemo*, in uno dei momenti più accesi del conflitto candiota –, prevedeva l'arruolamento di romanzieri e letterati, incoraggiati ad alludere alla guerra di Candia come a una guerra religiosa da cui dipendeva il destino dell'Europa cristiana: è appunto questo l'intento con cui Gaudenzio Brunacci, amico e poi biografo del principe degli Incogniti Giovan Francesco Loredan, scrive il romanzo *La Sofonisba, ovvero le vicende del Fato* (1661), stravolgendo il personaggio classico di Sofonisba, tramutata nell'archetipo dello straniero non cristiano, mosso soltanto da voluttà e ambizione personale, pronto a tradire non soltanto numerosi amanti, ma anche la patria stessa, per avere in cambio dei vantaggi personali.¹⁶⁶ Ma quando non era l'autore ad avvalorare in filigrana alla propria opera un'allusione alla guerra di Candia, a farlo ci pensavano tipografi, prefatori e altri componenti del partito di Pesaro, come accade per la *Scena degl'huomini illustri* (1658) di Galeazzo Gualdo Priorato, galleria di medaglioni biografici dei massimi politici, prelati e condottieri contemporanei, nella cui edizione veneziana (1659) viene introdotto un paratesto propagandistico che invita a leggere l'opera come un manifesto della legittima regalità di Venezia e della rilevanza della guerra contro il nemico Turco per l'Europa intera.¹⁶⁷

Una simile campagna di promozione del partito bellico era tesa a cercare, da una parte, di rafforzare il consenso all'interno della Repubblica – consenso che vacillava non poco dopo la storica decisione di aggregare per soldo, per la prima volta nella storia della Repubblica, nuove famiglie al corpo nobiliare di Venezia, dietro pagamento di un'ingente somma di denaro che sarebbe servita a coprire le spese di guerra¹⁶⁸ – dall'altra a tessere alleanze con le altre potenze cattoliche, chiamate a fare la propria parte in questo conflitto religioso, che era

166. Mi occupo delle implicazioni politiche della *Sofonisba* di Brunacci, che perfettamente si incastra nel disegno politico che porta al dogado Pesaro, in ZUCCHI 2023.

167. Cfr. ZUCCHI 2022d.

168. L'aggregazione fatta per soldo prevedeva un esborso di 100.000 ducati; sulla progressiva formazione del corpo aristocratico veneziano si vedano i contributi di HUNECKE 1997; HUNECKE 1998.

in realtà per Venezia uno scontro decisivo per non perdere l'estrema impronta di regalità, l'ultima briciola di prestigio politico rimastole nell'Europa delle grandi monarchie assolute.

Dalla sua Padova, città importante dei domini di terraferma veneziana, Dottori non poteva non respirare questo clima di ansia e sofferenza, né poteva rimanere sordo alla fortissima propaganda della Serenissima, e il suo *Aristodemo* parrebbe contenere alcune allusioni alla guerra in corso. Allusiva è non soltanto l'ambientazione peloponnesiaca, che rimanda tanto alla Morea in cui Francesco Morosini in quegli anni cominciava a imperversare, tanto a Candia stessa, che è affacciata sul Peloponneso, ma anche il sistema politico che vige nella Messenia da lui ritratta. La monarchia elettiva con cui è retta la regione di Itome, infatti, è ben più simile al regime repubblicano che vigeva a Venezia, che non a una monarchia assoluta dell'Europa seicentesca, e questa non è semplicemente l'impressione di un lettore di oggi, ma un dato di fatto nella cultura politica barocca. Sulla scorta di quanto osservava Tacito negli *Annales* e nelle *Historiae*, i commentatori del Seicento – basti menzionare il nome di Traiano Boccalini – riconoscevano che, nel mondo antico, regimi come Sparta, Cartagine e addirittura la Roma di Romolo, benché rubricate sotto il nome di monarchie perché eleggevano un re, non fossero governi monarchici *tout court*, in quanto i sovrani erano in realtà dei governatori cittadini che reggevano lo stato con il consenso del popolo, al quale dovevano continuamente rendere conto.¹⁶⁹ Insomma, era chiaro a tutti coloro che erano minimamente versati nella storia antica e nella politica moderna – e Dottori fa parte sicuramente di questa cerchia¹⁷⁰ – che Itome funzionava più come la contemporanea Venezia, che come la Parigi del tempo.

Considerato tutto ciò, nella vicenda di Aristodemo, ambizioso politico che concorre alla carica direttiva dello stato cercando in tutti i modi – anche offrendo in sacrificio la figlia non richiesta dagli Dei – il consenso della popolazione, si fatica a non intravedere un riferimento, se non a Pesaro in persona, al gran-

169. Tale convinzione è sostenuta in BOCCALINI 1678, 1-2. Il passo è commentato nel mio ZUCCHI 2021, 241-244.

170. Anche limitandosi a un semplice esame della filigrana testuale dell'*Aristodemo* si comprende che Dottori ben si muoveva tra le pieghe del lessico politico a lui contemporaneo, evocando i concetti lipsiani e latamente neo-stoici di «prudenza» (I.2.131-132) e «costanza» (III.2.97), tanto fortunati nell'Europa del Seicento, ma anche l'idea cinquecentesca secondo cui il principe doveva dissimulare le offese per poi vendicarsi a tempo debito (IV.6.401). Esempio della sua conoscenza è poi il dialogo tra Aristodemo e Policare, nella prima scena del quarto atto, dove si fronteggiano due teorie opposte, al tempo vigenti, ossia quella del *princeps legibus solutus*, secondo cui il sovrano era al di sopra della legge, e quello dello stato di diritto, in voga nei contesti repubblicani, in cui ogni cittadino, anche se rivestiva un'alta carica, era sottoposto al governo della legge (IV.1.1-7).

de traffico di promesse e favori che in quegli anni si registrava nella politica veneziana, vessata, come la Messenia di Aristodemo, da una lunga guerra che sembrava ormai sul punto di essere persa: d'altro canto riaprire l'accesso al Libro d'Oro del Maggior Consiglio, se scontentava le vecchie case aristocratiche, creava anche un manipolo di formidabili e indefessi sostenitori.

Ad ogni modo le allusioni al sistema politico veneziano non sono entusiastiche, e non soltanto per il generale disprezzo palesato dal drammaturgo nei confronti di un regime – come quello messenico – in cui l'opinione dei migliori conta meno di quella della maggioranza della popolazione («la miglior parte / non assenti con la maggior, ma tacque» I.3.438-439), che si riverbera anche sarcasticamente sull'onomastica, se si pensa al significato etimologico del nome del protagonista, letteralmente il migliore del popolo, benché diventi nel corso del dramma la causa principale della sconfitta dei suoi. In un momento di grande pericolo per la sopravvivenza della repubblica stessa, o almeno della sua rilevanza internazionale, gli aspiranti Dogi che tentavano di risollevare le sorti dello stato erano disposti a qualsiasi mossa, anche ad includere nuove casate patrizie dopo un digiuno di oltre tre secoli, ossia dalla Serrata del 1297. Dottori sembra intendere che questa esasperata ricerca del consenso poteva risultare infine assai dannosa per la patria, perché spingeva gli uomini a sacrificare anche qualcosa che non avevano il diritto di offrire, qualcosa, nel caso di Aristodemo, che apparteneva a una intoccabile sfera privata: che l'aspirante sovrano consideri l'amore paterno un «basso affetto» – mentre al tempo si caratterizzavano con questo termine passioni indecorose come la gelosia o l'invidia – dimostra come il suo giudizio sia accecato da una non giustificabile iperestensione della sua persona pubblica.

La critica a Venezia – e forse anche alla corsa a difendere Candia – contiene *e silentio* un richiamo anche a un altro grande regime contemporaneo, l'Impero asburgico, laddove appunto la rappresentazione del sovrano come buon pastore che sacrifica il privato in nome del pubblico era ben precedente al regno di Carlo VI e al teatro di Metastasio. Che Dottori guardasse a Vienna in anni di poco successivi alla redazione dell'*Aristodemo* è testimoniato dal carteggio con Domenico Federici, pubblicato da Giorgio Cerboni Baiardi, in cui si documentano i tentativi, alla fine fallimentari, del padovano di farsi assumere come poeta pensionato.¹⁷¹ È tuttavia possibile che già alla metà degli anni Cinquanta Dottori cominciasse a pensare a un futuro in Austria e anche questo poteva spingerlo a esprimere manifestamente la sua generale sfiducia nei confronti di un sistema politico su base elettiva.¹⁷²

171. Cfr, DOTTORI 1971.

172. Sui processi elettivi veneziani di epoca moderna si rimanda a FLORIO 2020.

Certo è che il quadro politico delineato dalla tragedia non si accordava perfettamente neppure con il progetto di assolutismo illuminato che la corte degli Asburgo cullava per lo meno dalla fine del Cinquecento,¹⁷³ quando cominciava a rappresentarsi, in contrapposizione alla Francia, latrice di un assolutismo bodiniano in cui il sovrano governava senza alcun freno, come il regno del principe cristiano, in cui non tutto era lecito a un monarca che agiva sempre guidato da una morale superiore e da uno spirito di servizio e di sacrificio che costituiva l'opposto della ragion di stato.¹⁷⁴ Tanto in Spagna quanto in Austria si era convinti che la rinuncia, da parte del sovrano, al perseguimento del proprio bene personale garantisse il benessere della comunità: nell'*Aristodemo* questo scenario in bianco e nero assume tinte ben più fosche, dal momento che anche il sacrificio di una parte di sé poteva comportare nefaste conseguenze.

Dottori va a pescare, nel novero dei possibili soggetti, quello che presentava la maggiore complessità e che di certo non si confaceva all'illuminata prospettiva viennese. Metastasio, che pure insisterà a più riprese sul conflitto tra pubblico e privato nella persona del sovrano, non metterà mai uno dei propri protagonisti al bivio di fronte a cui si trova Aristodemo, e prima di lui Agamennone e Jefte, soggetti di tante tragedie dalle cupe implicazioni ora politiche, ora religiose, tra Sei e Settecento.¹⁷⁵ Si rinuncia sempre, nel teatro metastasiano, all'amata, mai a un figlio o a una figlia, e quand'anche questo succede, come nell'oratorio *Isacco figura del Redentore*, è Dio stesso a intervenire *ex machina* per risolvere il conflitto interiore.¹⁷⁶

173. Sulla costruzione dell'identità politica della monarchia asburgica in epoca moderna si veda EVANS 1979.

174. Esemplare di questo approccio è il trattato del gesuita Pedro de Ribadeneira *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe christiano* (1595) che si oppone agli scritti machiavelliani e alla politica della ragion di stato. Sulla rappresentazione che di sé voleva dare la Spagna asburgica, ossia un impero policentrico di fede cattolica composto di una molteplicità di repubbliche rispondenti a un buon monarca, si veda HERRERO SÁNCHEZ 2020.

175. Chiarissimo, fra gli altri, l'esempio dell'*Iphigénie* di Racine, in cui, per evitare che il padre sia costretto a sacrificare la figlia innocente, il drammaturgo sdoppia il personaggio della protagonista, inventando una nuova eroina, Ériphile, che sostituisca sul patibolo la vergine senza colpe. Sulla ardita soluzione raciniana cfr. PÉRIVIER 1989; EKSTEIN 1993. Sull'evoluzione di questa riflessione cinque-seicentesca in merito all'Ifigenia e alla figlia di Jefte nel contesto illuministico si veda invece MATTIODA 2009.

176. Cfr. METASTASIO 1996: 225.

19. *Il Fato e la questione religiosa*

Che la questione religiosa fosse un perno centrale, e non soltanto un elemento di cornice dell'*Aristodemo* di Carlo de' Dottori è un'acquisizione piuttosto recente, dovuta agli studi critici del secondo dopoguerra, i quali, dopo l'intervento di Benedetto Croce, miravano ad avvalorare l'idea di un dramma il cui reale protagonista non era l'eroe eponimo, bensì sua figlia Merope. Se Benedetto Croce non aveva in realtà proposto una lettura in chiave cristiana del dramma, cosa che invece faranno dopo di lui l'altro Croce, Franco, e Giovanni Getto, certo la sua introduzione all'edizione del 1948 dell'opera contribuiva in maniera rilevante a valorizzare il ruolo di Merope: «La tragedia si sarebbe dovuta intitolare (se il titolo avesse importanza alcuna) – egli scriveva – *Merope*, e non *Aristodemo*». ¹⁷⁷

L'affermazione di Benedetto era anche legata a quel complesso tentativo di riabilitare la poesia barocca dal punto di vista poetico, o meglio dei «vivi organismi estetici», ¹⁷⁸ rispetto agli schemi interpretativi di quella critica storica che si era imposta nei primi decenni del Novecento. Nella sua rassegna storiografica sulla scrittura tragica in Italia, Emilio Bertana aveva deplorato l'*Aristodemo*, giudicando artificiosa e ridicola proprio la figura di Merope, ritenuta un pedantesco e superficiale sinolo di filosofia stoica. ¹⁷⁹ La reazione di Benedetto Croce, scatenata da siffatte valutazioni, tendeva appunto a riscattare il personaggio di Merope da questa taccia, sottolineando il suo tormentato conflitto interiore tra amore per la vita e amore per la patria.

Franco Croce riprende le orme di Benedetto, ma ammantata, nella sua lettura, il personaggio di Merope di un simbolismo cristiano che il predecessore non aveva evidenziato: nel dialogo con Ofioneo del quarto atto, quando si prepara alla morte imminente, secondo lo studioso «c'è per la prima volta nella tragedia, tutta incentrata finora nella fede laica nella dominatrice Virtù, un brivido cristiano». ¹⁸⁰ La preparazione al sacrificio dell'eroina, e poi il tacito perdono nei confronti del padre omicida che emerge dalla narrazione del delitto nell'ultimo atto, proietterebbero la tragedia, fino a quel punto giocata sui temi del paganesimo antico e dello stoicismo, in una nuova direzione compiutamente cristiana. Getto si spingeva ancora oltre, arrivando a leggere l'intera tragedia, a suo modo di vedere imperniata intorno al personaggio di Merope, come vibrante di un cristianesimo tragico, quello del Gòlgota e del Venerdì Santo, che

177. CROCE B. 1948: 24.

178. CROCE B. 1948: 18.

179. BERTANA 1906: 15.

180. CROCE F. 1957: 228.

termina con il sacrificio di una figura cristologica quale la figlia di Aristodemo, in attesa di una certa e imminente risurrezione: il progetto tragico del Dottori scaturirebbe dalla «penetrante folgorazione della superiore grandezza cristiana in contrasto con la grandezza, più rigida e angusta, di tipo stoico».¹⁸¹ Anche nel contributo di Carla Bella, che pure inizialmente riconosceva delle spinte gianseniste nella tragedia di Dottori, si insisteva sullo scontro fra il mondo pagano e quello cristiano, affermando che la catastrofe finale procedeva dal fatto che in un contesto non ancora illuminato dalla luce dell'Incarnazione il sacrificio di sapore cristologico di Merope non poteva avere alcuna capacità di redenzione.¹⁸²

Ora, posto che non è per nulla infrequente che opere ambientate in un'antichità precristiana si carichino di un messaggio profondamente cristiano – penso, ad esempio, alla teodicea guidata dall'azione della Provvidenza che si realizza nel *Pastor Fido* di Guarini – non mi sembra che il nodo centrale dell'*Aristodemo* sia quello del conflitto fra mondo pagano e universo cristiano, per quanto il personaggio di Merope non possa essere ridotto a una mera e rigida incarnazione del pensiero stoico, in quanto vira, nel corso del dramma, da un'iniziale atarassia a una progressiva presa di consapevolezza del valore del suo sacrificio, che la porta a volersi immolare per salvare il padre, lo sposo e la patria.

Eppure, la questione religiosa non pare essere proiettata esclusivamente sul personaggio di Merope, quanto piuttosto estendersi a varie sezioni della tragedia, venendo evocata anche da altri personaggi, come Policare e Amfia, nonché il minore Tisi, i quali, anziché insistere sulla retorica del sacrificio, in termini assai meno ortodossi denunciano la lontananza degli Dei, il cui giudizio rimane imperscrutabile, tanto da far pensare in alcuni casi a una loro totale estraneità. Insomma, rilanciando un'ipotesi che si era formulata al principio di questa introduzione, l'*Aristodemo* appare una tragedia lontana da un cattolicesimo fiducioso nel valore del sacrificio,¹⁸³ e piuttosto venata da una malinconia giansenista, una tragedia in cui il tragico irrompe proprio quando emerge il complesso problema del posizionamento di Dio rispetto alle vicende umane:

181. GETTO 2000: 208.

182. BELLA 1981: 276.

183. Erano già volti a rivedere la posizione di Franco Croce, mettendo in dubbio la linearità di una tragedia votata a riflettere un cattolicesimo ortodosso e confidente, i contributi di BIANCHI 2000 e MERCURI 2000. Mercuri, in particolare, sottolineava come l'*Aristodemo* trasgredisse il consueto schema della tragedia controriformistica in cui la Provvidenza di Dio agiva punendo i malvagi e premiando gli innocenti, e attribuiva questo scarto ad un ritorno classicista al modello greco. Bianchi, al contrario, vedeva in questa struttura aperta, che lascia lo spettatore nel dubbio di non sapere che cosa i personaggi avrebbero dovuto fare per scampare alla tragedia, la «vertigine del barocco».

dov'è Dio in un mondo dominato dalla guerra, in cui a un padre e a una madre viene chiesto di immolare la figlia, in cui chi agisce per il bene della comunità viene punito severamente e chi cerca di risparmiare la vita a una vittima innocente finisce oltraggiato e lapidato? Queste sono di fatto le domande che si pone, scandalizzato, il saggio Tisi, nell'importante dialogo di I.3 con Policare:

Ultima pena
 sia l'uccider le Vergini all'altare;
 né inorridita erga la Grecia il volto,
 e chiegga qual sacrilego misfatto
 la Messenia commise,
 per cui plachi con l'ombre
 delle fanciulle il provocato Inferno,
 e compri dalle Furie ignobil pace. (I.3.268-274)

Dottori a questa domanda sull'opportunità di firmare col sangue di una vittima innocente una pace ignobile, in quanto pagata a un prezzo non accettabile, non risponde nella maniera radicalmente scettica che apparterrà al deista Voltaire o ad altri protagonisti della stagione dei Lumi, né ridicolizza la credulità pagana e il ruolo dei sacerdoti, interpreti fasulli di una falsa divinità, come accade nel *Palamede* di Gian Vincenzo Gravina. La replica alle parole di Tisi, affidata a Policare, è al contrario all'insegna di una pacata rassegnazione di fronte all'incommensurabile distanza di Dio dal piano umano e alla fatale incomunicabilità che segna il rapporto dell'uomo con il divino:

I suoi segreti il Fato
 in notte profondissima ricopre
 né pensier temerario, ancorché i segni
 vegga d'ira celeste,
 dee giudicar, per qual cagion di mano
 esca il fulmine a Giove,
 che i propri Tempij folgorando abbatte. (I.3.268-274)

In questa battuta si delinea una teologia del *Dieu caché*, il cui giudizio è insondabile, e in tutta la tragedia si riverberano alcuni concetti fondamentali di quel pensiero religioso, dalla centralità angosciata del tema della predestinazione, all'impossibilità di cambiare la propria storia conquistandosi la benevolenza divina e in ultimo il Paradiso attraverso le proprie azioni: tragico è precisamente il destino dell'uomo già indirizzato, dalla notte dei tempi, alla salvezza o al supplizio eterno sulla base dell'imperscrutabile azione della grazia di Dio.

Questi temi, che ritornano tutti nel sopra riportato Coro V, si riallacciano significativamente alla battuta di Policare anche attraverso il recupero di una tessera, «pensier temerario», che torna sempre a condannare coloro che cercano inutilmente di comprendere l'arcano progetto di Dio («che pensier temerario / d'interpretar s'ingegna», Coro V.670-671). Anzi, si potrebbe quasi vedere nell'*Aristodemo* una sorta di *Ringkomposition*, in cui il Coro finale, teso a sottolineare come gli Dei regnino lontano dall'uomo e in modo totalmente impenetrabile, riprende quanto Amfia affermava già nei primi versi della tragedia, dopo aver avuto la buona notizia dello scampato pericolo: «E chi del Cielo / gli arcani intende e può saper le vie?» (I.1.10-11).

D'altra parte, la colpa stessa di Aristodemo è riconducibile al tentativo di superare questa *impasse*, che nasce dal rifiuto di accettare la dimensione tragica in cui l'uomo versa, ossia quella in cui non è dato conoscere la volontà del Cielo, né modificare il proprio destino. Aristodemo è colui che cerca di rimediare a un torto subito dalla sua comunità sostituendosi a quegli Dei i quali restano muti e immobili dopo la fuga di Arena: con un'intraprendenza di stampo borghese, egli offre la figlia, nella convinzione di interpretare autorevolmente la volontà divina, ma il suo dinamismo e la sua presunzione verranno puniti anziché premiati. E questo gli viene rimproverato anche da Amfia, la quale lo avverte del fatto che, immolando la non richiesta Merope, non solo sta abusando della pietà degli Dei che hanno risparmiato, nel sorreggio, la vita della figlia, ma anche si sostituisce a loro, deliberando sul da farsi, una volta fuggita Arena, senza averli interpellati («A te s'aspetta / dar lege al Ciel? Così abusato è il grande / dono di sua pietà? Così placati / i Dei saranno e sodisfatto Averno?» II.4.232-234). A torto si leggerebbe nella parabola tragica di Aristodemo una semplice reviviscenza classica, riconoscendo nel protagonista del dramma dottoriano un novello Edipo, per il quale non è possibile sfuggire al proprio destino. Pur rientrando la poetica dell'autore nell'alveo del classicismo – ma va ricordato che Dottori non è Trissino, e che il suo progetto tragico non mira a far risorgere una forma letteraria antica – il poeta padovano sa bene che a partire dal tardo Cinquecento ogni testo drammatico deve fare i conti con la teologia controriformista che ha promosso un modello teatrale alternativo, fondato su quella teodicea che è alla base tanto della tragicommedia pastorale quanto della tragedia gesuitica. Consapevolmente egli prende una strada diversa nel rappresentare un eroe che tenta di redimersi dal peccato originale – nel suo caso quello di Panormo e Gonippo – e di salvare sé stesso e la propria gente, ma non ci riesce perché non è illuminato da alcuna grazia, anzi, i continui appelli al divino fatti da lui e dagli altri comprimari restano inascoltati in un orizzonte di profonda e netta separazione tra uomo e Dio.

Questa patina di giansenismo, che nel quinto Coro parrebbe diventare particolarmente tangibile, viene almeno parzialmente rimossa nella redazione a stampa. L'autore sembra rendersi conto del fatto che lo spirito religioso della sua tragedia intercetta tesi condannate dalla Chiesa cattolica e che possono mettere a rischio la fortuna del testo, soprattutto in ragione del fatto che l'*Aristodemo* sarebbe dovuto passare al vaglio di un prelado che aveva in prima persona combattuto la battaglia contro Giansenio, come il cardinale Bernardino Spada. Dottori interviene quindi sul manoscritto espungendo *in toto* quelle sezioni che maggiormente segnalavano una prossimità al credo di Port-Royal – e in questo senso si spiega la rimozione del Coro V – ma più in generale rimette mano al linguaggio religioso adottato nel manoscritto per renderlo più ortodosso e inattaccabile da parte di qualsiasi revisore.

Peraltro, riconoscere un'ispirazione giansenista nei versi dell'*Aristodemo* non implica *tout court* che Dottori fosse giansenista; di certo, a partire dagli anni della scrittura della tragedia la sua coscienza religiosa comincia a mutare entrando in una fase penitenziale, comparabile a quella che stavano attraversando nello stesso periodo tanti accademici Incogniti,¹⁸⁴ che lo porta a riconoscere la licenziosa produzione giovanile nelle tarde *Confessioni di Eleuterio Dularete*, pubblicate postume nel 1696, ma scritte nel 1677.¹⁸⁵ Altrettanto innegabile è che il modello dichiaratamente seguito da Dottori in questa prosa, marcata da un forte e genuino sentimento di contrizione, l'Agostino delle *Confessiones*, aveva un valore centrale per la teologia giansenista. D'altra parte, nel maturo scritto dottoriano, più che dello spirito di Giansenio, si trovano tracce di un'incrollabile fede nella teodicea cattolica: al poeta, autore di opere licenziose e reo di aver condotto in gioventù una vita da ribaldo, le malattie e i lutti familiari vengono assegnati da Dio come giusta pena. Ma appunto la lettura qui formulata non suppone necessariamente l'adesione di Dottori al giansenismo – tesi impossibile da provare, anche per la scarsa documentazione circa una diffusione così precoce del pensiero di Giansenio in Italia¹⁸⁶ – ma piuttosto si basa sull'idea che l'ecclettico drammaturgo padovano, camaleontico e inquieto nelle sue affiliazioni politiche quanto forse in materia di religione, credesse che le teorie gianseniste, partorite nella funesta stagione della guerra dei Trent'anni, potessero al meglio veicolare il sentimento tragico dell'uomo

184. Cfr. METLICA 2011.

185. Sulla datazione delle *Confessioni* si veda l'introduzione di Antonio Daniele a DOTTORI 1988, V-VII.

186. Lo studio più documentato sul tema, quello di Pietro Stella, misura più che altro le precoci prese di distanza dalle teorie di Giansenio dalla bolla *Cum occasione* (1653) e si sofferma più avanti sulla realtà napoletana, laddove una circolazione di queste tesi è già ben presente nella seconda metà del Seicento (STELLA 2006).

del tempo. Si tratta, certo, di spostare l'asse dell'interpretazione del testo, considerando nell'*Aristodemo* non tanto – o almeno non soltanto – il campione del classicismo seicentesco, ma una tragedia ipermoderna, densa di riferimenti alla letteratura, alla politica e alla teologia del presente.

20. *Il nuovo assetto religioso della princeps*

Da tale rinnovata attenzione procede, ad esempio, una serie di micro-varianti tese a sostituire le tracce del politeismo antico con sfumature meno marcate in senso classico, o addirittura con riferimenti monoteisti. Nella stampa viene introdotto frequentemente – anche se non in maniera sistematica – «Cieli» o «Dio» al posto di «Dei», «Fortuna» o talora «Cielo» al posto di «Sorte» o «Caso», mentre gli antichi Dei, evocati nei Cori con i loro epiteti greci, vengono sostituiti da formulazioni più in linea col Cristianesimo («Sommo Rettor del tuono») «Gran Dio, la cui sol man dà moto al tuono», V.9.648).¹⁸⁷ Con tutta evidenza Dottori si affanna a riportare Dio nella sua *pièce*, a rimarcare la presenza, a dispetto del manoscritto che ne sottolineava la lontananza, e ad indicare che l'universo è retto da un ordine razionale e sapiente, per quanto insondabile.

In questo ritocco dell'apparato religioso del testo il drammaturgo preferisce eliminare anche riferimenti a elementi di teologia eterodossa altra rispetto al giansenismo. È questo il caso dei versi I.1.50-53 («E chi non vede, Amfia, / dell'affetto ingegnoso / ma sfortunati gli artifici? O pia / frode, ma non felice») «Ma l'infelice frode / men fede che pietà trova in Itome»), in cui la variante mira a cancellare il sintagma «pia / frode» che evocava le pericolose pagine di Lutero e Calvino, nonché di Machiavelli.

Il concetto di «pia frode» aveva in effetti goduto di grande fortuna nella teologia protestante del Cinquecento: Martin Lutero, affrontando il tema della bugia nell'Antico e nel Nuovo Testamento nel commento al XXVI capitolo del *Genesi*, giustificava Isacco che, trovandosi nella terra ostile di Gerar, aveva mentito sul suo rapporto con Rebecca, presentandola come sorella anziché come moglie, per evitare che la gente del posto lo uccidesse a causa dell'avve-

187. Ecco qui un elenco di questo tipo di varianti: I.1.3: inteneriti han corrisposti i Dei] Il Ciel s'inteneri. Respiro, Amfia. C, F; III.2.69-70: O Dei! / Corre voce di questo?] O Dio! / Chi divulga l'offerta? C, F; I.3.150: Così il mio sangue pur ti plachi i Dei] Così il mio sangue pur ti plachi il Cielo; IV.1.153: così scusanlo i Dei.] così lo scusa il Ciel C, F; IV.3.263: Plachinsi i Dei] Plachisi il Ciel C, F; IV.6.406: i Dei] il Cielo C, F; V.6.541: l'ira de' Dei] l'ira del Ciel C, F; I.2.105-106: del giudizio del Cielo, / del rispetto del caso?] della pietà del Ciel, dell'evidente / rispetto di Fortuna? C, F; III.2.57: e giudichi la Sorte] e giudichi Fortuna C, F; III.2.90: dalla Fortuna assolta] Assoluta dal Cielo C, F.

nenza della sposa (*Gen.* XXVI, 6-7). La menzogna, sostiene Lutero, può essere pericolosa e deleteria, come quella di Pietro quando, nel cortile del palazzo del Sommo Sacerdote, nega per tre volte di conoscere Gesù (*Lc.* XXII, 56-62), ma può anche essere frutto di carità e accortezza: è di tal fatta quella con cui Raab, nel libro di Giosuè, nasconde due spie israelite in casa sua a Gerico, mentendo ai soldati cananei che erano venuti a cercarli (*Gios.* VI, 22-25). In quel caso Lutero parla prima di «*honestum ac pium mendacium*» e poi addirittura di menzogna doverosa («*mendacium officiosum*»).¹⁸⁸

L'ammissione della necessità della frode in alcune occasioni, supportata con argomenti teologici, anche da altri scrittori riformati come Calvino o Pietro Martire Vermigli, era stata poi tra Cinque e Seicento riproposta anche in campo politico-militare, fra gli altri dal giurista maceratese Alberico Gentili, poi emigrato in Inghilterra e diventato anglicano, autore fra le altre opere di un *De iure belli*, che giustificava la legittimità della menzogna in un contesto bellico. Gentili, allievo di Vermigli, cercava da una parte di ricucire lo strappo con il pensiero cattolico, nel tentativo di mostrare come anche Agostino e Tommaso d'Aquino nelle proprie opere giustificassero la bugia 'onesta', dall'altra lavorava su un'intelaiatura machiavelliana che conosceva bene.¹⁸⁹ Nella revisione del testo probabilmente a Dottori poteva sembrare sconveniente evocare questo concetto afferente alla teologia protestante; di conseguenza, in linea con le altre varianti tese a riformulare l'assetto religioso del testo riportandolo nell'alveo di una più tangibile ortodossia cattolica sostituisce «pia frode» con un più neutro «infelice frode»,¹⁹⁰ sintagma in cui non emerge alcuna giustificazione della bugia di Licisco.

Altre varianti introdotte a stampa parrebbero poi mitigare quella percezione dell'indifferenza degli Dei nei confronti delle umane vicende e quasi scagionarli, sottolineando la colpevolezza degli attori e non il disinteresse del Cielo, che tollera anche la morte degli innocenti. A questo manipolo di correzioni appartiene ad esempio la variante introdotta nella *princeps* in corrispondenza del verso I.3.325 («giovani audaci a scelerata frode»). In questo frangente Tisi sta raccontando la colpa di Panormo e Gonippo, da cui scaturisce la punizione degli Dei e l'obbligo di sacrificare una vergine messenica; a stampa Dottori introduce dei nuovi versi tesi a sottolineare la liceità della punizione divina,

188. LUTERO 1830: 288.

189. Per un'acuta analisi del concetto di «*mendacium officiosum*» negli scritti di Gentili, si rimanda a LAVENIA 2015.

190. Si riscontrino di seguito per intero i versi dottoriani nelle due versioni, manoscritta e a stampa: E chi non vede, Amfia, / dell'affetto ingegnoso / ma sfortunati gli artifici? O pia / frode, ma non felice] Ma l'infelice frode / men fede che pietà trova in Itome C, F.

giustamente commisurata, pur nella sua immane entità, a una colpa così grave: «giovani audaci a scelerata frode; / anzi tal, che minore / muover non può contro l'umana gente / l'ire tarde del Ciel; levar le sacre / tutele avite ad una Patria, e tutte / ribellargli le stelle».

La stessa caratterizzazione di Aristodemo come *homo pius*, che agisce secondo la volontà degli Dei da buon religioso, sparisce nella stampa; si veda l'evoluzione di I.1.30-40 dal manoscritto alla stampa:

È generoso questo / compatimento; ed io quantunque adori / il voler de gli Dei che chiede al sangue / chiarissimo d'Epito una fanciulla / (né mai negar pensassi / con la vita di Merope la vita / e la fortuna alla Messenia gente) / pure se non co' lagrime di Padre / con la pietade almeno / e gli uffici ad Epitida dovuti / mestamente accompagno] È generosa questa, / e nobile pietà: tranne Licisco, / io più d'ogn'altro forse / accompagno dolente C, F.

Se nella prima redazione Aristodemo si autorappresentava come uomo sommamente religioso, pronto ad accogliere ogni richiesta che giungeva del Cielo, anche se apparentemente così crudele, a stampa questa caratterizzazione è rimossa in favore di una patetica compassione nei confronti dell'altro genitore sofferente, il che contribuisce ancora una volta a discolpare gli Dei, che nel manoscritto risultavano ben più colpevoli in quanto, in fin dei conti, permettevano che un uomo pio e animato da un profondo rispetto nei confronti della volontà dei Numi perisse dopo una serie di atroci sofferenze. Rendendo Aristodemo meno devoto, attraverso l'eliminazione dei primi versi della battuta, il drammaturgo sembra provare a deresponsabilizzare il Cielo. In nessun modo Dottori poteva convertire la sua tragedia, della specie delle «tragichissime», in un dramma provvidenziale in cui si manifestava una teodicea, ma nel passaggio dal manoscritto alla *princeps*, forse anche in seguito a una consulenza teologica di cui non si ha oggi notizia, si impegna a eliminare tutti i possibili riferimenti alla teologia protestante, a rendere meno percettibile quel lamento intorno alla lontananza di Dio dal mondo umano che poteva causargli non pochi problemi.

21. *La fortuna dell'Aristodemo: il rapido trapasso dal successo alla condanna*

Le molteplici ristampe patavine dell'*Aristodemo* allestite dall'editore Frambotto potrebbero far pensare che la fortuna del testo sia esclusivamente di carattere locale. Tuttavia, il dramma di Dottori in breve tempo conquista un grande favore all'interno di numerosi circoli letterari sparsi sul territorio nazionale. Nella giovanile *Conversazione di Mirtillo e d'Elpino*, recentemente edita da Corrado Viola, l'*Aristodemo* viene considerato «insuperabile» e degno di

essere collocato non al pari, ma al di sopra delle tragedie francesi di Corneille e Racine da due colonne portanti della Colonia Renia come Pier Jacopo Martello e Lodovico Antonio Muratori.¹⁹¹ Nel 1717 il dramma viene rappresentato a Roma nel Collegio Clementino, dove si mettevano in scena le più celebrate *pièces* francesi e italiane del tempo.¹⁹² Nel 1725 Scipione Maffei lo include nella ristretta selezione di testi scenici rappresentativi del *Teatro italiano*, considerando il testo così bello da rendere scusabile anche «qualche frase Lirica che gli cadde dalla penna e qualche espressione propria del secolo in cui fiorì».¹⁹³

Pressoché tutti i maggiori letterati del tempo riconoscono all'*Aristodemo* un posto d'onore nel *pantheon* del coturno italiano, eppure nel torno di pochi decenni, con l'accendersi della polemica Orsi-Bouhours e l'assunzione da parte dell'*Arcadia* romana e delle Colonie di un impegno programmatico nella lotta al seicentismo, la fama del testo comincia a venire fortemente intaccata da un pregiudizio antibarocco che viene in molti casi diffuso da quegli stessi autori che fino a pochi anni prima avevano incensato la tragedia. Se per Maffei gli intarsi lirici erano condonabili, non è altrettanto tenero il Martello maturo, che nel trattato *Del verso tragico* (1709) non ritiene più l'*Aristodemo* degno di stare sullo stesso piano delle tragedie francesi, ma inferiore anche ad altri censurabili drammi barocchi italiani: «l'*Aristodemo* – scrive – passa di prolissità il *Solimano* [di Prospero Bonarelli], e pareggia quattro tragedie francesi».¹⁹⁴ Anche Muratori rinnega la tragedia del padovano nel *Della perfetta poesia italiana*, censurandone le eccessive infioresciture, improprie per il contesto tragico.¹⁹⁵

Queste stroncature pesano in modo rilevante sulla storia della fortuna dell'*Aristodemo*, e l'accusa di eccesso di lirismo, ossia di «secentismo» è ripetuta in molteplici occasioni – fra gli altri da Francesco Saverio Quadrio¹⁹⁶ e da Girolamo Tiraboschi¹⁹⁷ – prima della sua rivalutazione novecentesca ad opera di Benedetto Croce; fra le poche eccezioni in questo panorama così compatto si distinguono il *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Fran-*

191. VIOLA 2001: 382.

192. FRANCHI 1997: CXII.

193. MAFFEI 1725: VI-VII.

194. MARTELLO 1963: 162. Sul trattato di Martello e sulla condanna al teatro seicentesco che include, cfr. DISTASO 2002.

195. «Ancora il Conte Carlo de' Dottori nel suo *Aristodemo*, e il Testi nell'*Arsinda* incastrano certe Immagini Liriche, le quali non molto si convengono alla sobrietà delle Tragedie», MURATORI 1971, vol. I, 263.

196. Il gesuita ammette che l'*Aristodemo* «inchina molto al lirico stile», cfr. QUADRIO 1743: 208.

197. «L'*Aristodemo* [...] sarebbe una delle più illustri Tragedie Italiane, se l'autore, seguendo l'uso di quell'età, non l'avesse scritta con uno stile troppo Lirico, che mal conviene a tal genere di Poesia», TIRABOSCHI 1793: 486.

cia (1732) di Pietro Calepio¹⁹⁸ e la *Storia de' teatri antichi e moderni* (1813) di Pietro Napoli Signorelli.¹⁹⁹

22. *Le riscritture dell'Aristodemo. Perozzi e Paradisi*

Se sul fronte della critica e della storiografia teatrale settecentesca l'*Aristodemo* paga amaramente il fio del suo secentismo, su quello delle riprese drammaturgiche le perplessità convergono da una parte sul dato religioso, dall'altra su quello politico. Anche in questo caso il testo di Dottori attira le simpatie di diversi letterati che si impegnano nella riscrittura del dramma, non senza operare larghe modifiche volte ad appianare ulteriormente il complesso profilo religioso della tragedia, o a disculpare il sovrano rendendo la *pièce* fruibile per il pubblico di una corte assolutista. In queste due direzioni si muovono due drammi settecenteschi che riprendono l'*Aristodemo* di Dottori, ossia *Il sacrificio invalido* di Perozzo de' Perozzi e *Gli epitidi* di Agostino Paradisi, sui quali è bene soffermarsi nel dettaglio.

Il sacrificio invalido è un dramma per musica rappresentato per la prima volta il 10 luglio 1729 nel magnifico castello di Nymphenburg, nei pressi di Monaco, davanti all'Elettore Carlo Alberto, duca dell'Alta e della Bassa Baviera. Il librettista, Perozzo de' Perozzi, è attivo in quegli anni presso la corte bavarese e compone drammi e serenate per Carlo Alberto e l'elettrice Maria Amalia, quasi sempre assistito per la composizione musicale da Giovanni Battista Ferrandini, compositore anche del dramma in questione.²⁰⁰

198. Il maggiore difetto dell'*Aristodemo*, secondo Calepio, consiste nel fatto che il padre di Merope entra in scena senza che nessuno lo identifichi, e soltanto molte scene dopo si capisce con evidenza chi egli sia. Al contrario, il bergamasco apprezza la costruzione del protagonista, rispondente al profilo aristotelico dell'eroe mediocre, ed elogia la tessitura, in quanto le molte vicende secondarie si intrecciano bene alla prima, senza sovrastarla (CALEPIO 2019: 73; 88; 99).

199. Napoli Signorelli celebra, come già faceva Calepio, il carattere di Aristodemo, «ottimo per conseguire il fine della tragedia», e apprezza l'intera condotta della tragedia: «l'azione si avvolge con verisimilitudine e con tragico terrore si disviluppa. Fin anco i cantici del Coro che vi si trovano introdotti leggonsi con diletto. Nello stile cerca l'autore in ogni incontro con troppa superstiziosa cura la grandezza, la nobiltà, l'eleganza, e la ritrova alcune volte, ma cadendo spesso nell'affettazione di Seneca, per volere essere sempre grave, sempre ricercato» (NAPOLI SIGNORELLI 1813: 250).

200. Fra gli altri libretti di Perozzi si ricordano l'*Amadis di Grecia*, sempre dedicata a Maria Amalia elettrice di Baviera, nel 1724, il *Gordio*, ancora con la musica di Ferrandini, per Carlo Alberto e Maria Amalia nel 1727, il *Colloquio pastorale*, serenata in musica di Ferrandini per il compleanno di Carlo Alberto, del 1729; *La costanza in trionfo, o vero l'Irene* per la musica di Francesco Peli, agito nel teatro di Baviera nel carnevale del 1737.

La ripresa dell'*Aristodemo* nel *Sacrificio* è palese sia a livello di intreccio che squisitamente testuale, eppure non mancano grandi differenze introdotte appositamente dall'autore per rendere il soggetto gradito alla corte bavarese. Ad esempio, a compiere l'atto nefasto che scatena l'ira degli Dei non sono gli antichi antenati Panormo e Gonippo, bensì due degli attori principali del dramma, ossia Polimero – il Policare della rappresentazione – e Licisco, i quali, travestiti da Castore e Polluce, fanno impunemente strage degli spartani nel campo nemico.²⁰¹ Aristodemo, che in questo libretto è chiamato Adirobane, offre quindi la figlia, dopo la fuga del pessimo Licisco con Arena, non tanto per propiziare la sua elezione a sovrano – giacché di fatto è stato già eletto, e l'incoronazione è prevista in quella stessa giornata (I.3) – ma anche per rimediare alle colpe del futuro genero, il cui gesto infame ha messo a repentaglio la Messenia tutta. L'azione procede poi parallelamente rispetto alla tragedia di Dottori fino alla scena conclusiva, in cui interviene un *deus ex machina* che converte il finale tragico nel più classico degli *happy ending* melodrammatici. Polimero con l'aiuto di Amfia aveva invalidato il sacrificio dichiarando falsamente che Merope non era più vergine, e per ripicca Adirobane aveva ucciso la figlia, alimentando la rabbia degli Dei e arrivando al punto di suicidarsi; tuttavia, a quel punto entrano in scena Castore e Polluce sopra una nuvola, «corteggiati da Deità celesti», a significare che in realtà la fanciulla che Adirobane aveva svenato non era Merope, ma un'altra ragazza, che Amfia aveva provveduto a sostituire alla figlia; l'innocente Merope al contrario è viva, il Cielo placato, Adirobane ottiene lo scettro, Amfia e Polimero il perdono per l'inganno.

Se da una parte risulta ovvia la fragilità drammaturgica del libretto, indubbiamente figlia dell'imperizia con cui, in maniera meccanica, il soggetto di una tragedia viene riversato in una forma, come quella del dramma per musica, che non è in grado di accoglierla senza gli opportuni aggiustamenti, dall'altra non mancano nel *Sacrificio invalido* elementi di interesse. Appare ad esempio singolare che l'*Aristodemo* di Dottori non venga mai menzionato nei tanti paratesti che introducono l'edizione (*Dedica, Argomento, Avviso a chi legge*), nei quali l'unico modello evocato è quello di Pausania, primo narratore della vicenda storica. Eppure, a livello di fattura testuale, il *Sacrificio* inanella una serie impressionante di versi plagiati dalla tragedia del Dottori. Una campionatura puntuale occuperebbe molte pagine, ci si limiterà qui a qualche piccolo saggio.

201. Sarà interessante notare che, senza la minima preoccupazione per il decoro tipico del teatro sei-settecentesco, la truculenta strage di Spartani viene rappresentata in scena con tanto di didascalia dell'autore, il quale prescrive che Polimero e Licisco vadano «trafiggendo i Spartani, che credendo essere uccisi da Castore e Polluce non fanno alcun risentimento» (PEROZZI 1729, 3).

Fin dall'argomento Perozzi si rifà al testo di Dottori, riportando letteralmente l'oracolo divino nella variante della *princeps*, che è dunque senza dubbio la fonte seguita dal librettista: «Una fanciulla epitida matura / scelga la Sorte, e s'offerisca a Dite / quando più tinge il Ciel la notte oscura»,²⁰² nella scena della strage compiuta dai Messeni nel campo nemico, Polimero *en travesti* si rivolge agli Spartani con versi pressoché identici («Spartani non credete, / che vanità d'ambiziosa pompa / or sia quella che paga / i benefici al Regnator celeste»)²⁰³ a quelli pronunciati da Aristodemo ad Amfia nella prima scena del dramma («Ma sia privato il sacrificio, Amfia, / che vanità d'ambiziosa pompa / non è quella che paga / i benefici al donator celeste», I.1.19-22); nel complimentarsi con Adirobane dell'avvenuta elezione («Così virtù s'eterna, / così s'erger alle stelle, / e poco lungi assisa / regna da' sommi Dei con lode eterna»),²⁰⁴ Amfia usa pressoché le stesse parole con cui il Coro incensava Aristodemo, non appena questi aveva deliberato di offrire la figlia in sacrificio per la Messenia («Così virtù s'eterna, / così monta alle stelle, e poco lunge/ regna da' sommi Dei», III.1.44-46); nella penultima scena Tisi confida ad Adirobane che il sacrificio non è stato approvato dagli Dei («Iniquo, il Ciel non è placato ancora. / Due vergini periro ambe tue figlie; / senza altar, senza rito, / senza Dei finalmente / dalla tua scelleraggine fuggati»)²⁰⁵ con una battuta chiaramente ispirata a quella con cui Ofioneo comunicava ad Aristodemo la medesima notizia («Io tutto intesi. Aristodemo, il Cielo / non è placato. [...] / Due vergini infelici ambe tue figlie, / o padre infelicissimo periro / [...] senza Altar, senza Rito, e sacerdote, / senza i Dei finalmente, / dalla tua scelleraggine fuggati» V.6.499-517); le parole con cui Adirobane si accinge a suicidarsi sono esattamente le stesse pronunciate da Aristodemo prima di compiere il gesto estremo («Vengo, figlie adirate, ombre dolenti / vengo a placarvi, a liberar la patria»)²⁰⁶.

Insomma, la ripresa è evidente, e il motivo che spinge il librettista ad occultare la fonte dottoriana, seguita così pedissequamente, è probabilmente di natura poetica – pesa ovviamente la stessa condanna al lirismo barocco espressa dalla critica primo-settecentesca – ma anche politico-religiosa. Perozzi interviene infatti nell'unico modo che permette di scagionare completamente Dio e la Provvidenza, adottando, seppur molto goffamente, lo stesso espediente che aveva impiegato Racine nella sua *Iphigénie*, in cui aveva sostituito all'Ifigenia innocente, destinata a un mostruoso sacrificio, una vittima in qualche modo

202. PEROZZI 1729: x3r; *Aristodemo* I.3.393-396.

203. PEROZZI 1729: 2-3.

204. PEROZZI 1729: 4.

205. PEROZZI 1729: 30.

206. PEROZZI 1729: 30; *Aristodemo* V.7.562-563.

più colpevole, ossia l'invidiosa Eriphyle. Anche nel caso di Perozzi la sostituzione – questa volta dichiarata *ex post* e senza specificare quale fanciulla e quanto colpevole sia morta al posto di Merope – permette la piena realizzazione di una teodicea che si confà con lo spirito cristiano della corte bavarese.

Non meno interessante è la ripresa tardo-settecentesca di Agostino Paradisi, in cui la tragedia di Dottori è invece evocata sin dall'argomento, ma considerata di fatto un contro-modello. Paradisi, vignolese d'origine come Muratori, verseggiatore e filosofo noto soprattutto per i rapporti epistolari che intratteneva con letterati di primo piano dell'Europa dei Lumi, da Voltaire a Cesare Beccaria, da Carlo Goldoni a Charles Bonnet, con un maturo spirito anti-barocco condannava senza mezzi termini la tragedia di Dottori, colpevole di aver sciupato il grandioso soggetto di Pausania – che gli sembrava precorre lo scioglimento del *Demofonte* metastasiano – con la sua poesia imperfetta («A me pare che l'ottimo argomento si rimanesse mal soddisfatto di quel Poeta non ottimo: i difetti di lui quanto più agevoli a conoscere, tanto più mi parvero facili ad evitare»).²⁰⁷

Benché Paradisi cerchi di smarcarsi in tutti i modi dal modello di Dottori,²⁰⁸ assicurando che ogni possibile tangenza con la tragedia seicentesca è dovuta alla comune fonte greca, negli *Epitidi* la traccia dell'*Aristodemo* è molto più manifesta di quanto l'autore non voglia far credere, e non mancano lampani riproduzioni di interi versi. Rispetto a quanto faceva Perozzi l'operazione di Paradisi è più discreta, ma anche nel suo dramma ritornano due elementi dottoriani di cui già si appropriava *Il sacrificio invalido*: nell'avvertimento iniziale con cui Aristodemo si rivolge alla moglie per temperarne l'euforia («Ove regna la Morte, ove di lutto / ognor si parla, d'Imenei festivi / s'appresteranno inopportune pompe?») ²⁰⁹ si legge ancora chiaramente in trasparenza il modello di I.1.19-22, ed è altrettanto palese l'eco di I.3.393-396 nei versi con cui la confidente comunica ad Amfia – che in questa versione è chiamata Eurinome – la richiesta dell'oracolo («è ver che infausto oracolo dal sangue / degl'Epitidi chiede una donzella, / che già matura a l'imeneo con sua / morte salvezza a la Messenia impetri»).²¹⁰

A livello di intreccio, tuttavia, Paradisi opera due significativi cambiamenti nella tragedia, che la rendono molto più adatta ad essere ricevuta in un conte-

207. PARADISI 1767: 308.

208. In una lettera a Francesco Algarotti, datata 30 gennaio 1760 e scritta da Reggio Emilia, Paradisi rimarca la sua distanza dal testo di Dottori: «Stanco di tradurre, ho composto una tragedia sull'argomento stesso dell'*Aristodemo* del Dottori, ma per via del tutto opposta a quel corrotto scrittore del peggior secolo», PARADISI 1794: 295.

209. PARADISI 1767: 322.

210. PARADISI 1767: 311.

sto principesco come quello di Enrichetta d'Este, dedicataria del dramma. In primo luogo discolpa Aristodemo, attribuendo la responsabilità dell'offerta della figlia, qui chiamata Ismene, a un confidente malvagio, Nicandro, personaggio tipico del dramma francese del Seicento, ma totalmente assente dalla storia greca e dalle sue versioni drammaturgiche italiane. Non è dunque Aristodemo a decidere volontariamente di immolare la figlia, dimostrandosi così anaffettivo e teso a lucrare, in termini di carriera politica, sulla vita dei suoi famigliari, ma il consigliere politico, che ricatta il principe in nome dell'onore: «A i molli affetti / spirito volgare, che l'onor non cura, / serva, e soggiaccia; ma l'Eroe sovrasti / al suo core, a sé stesso». ²¹¹ Grazie a questo accorgimento il drammaturgo alleggerisce la colpa del sovrano e riesce a descrivere, nel personaggio di Aristodemo, un conflitto interiore molto più tormentato: non è più lui a offrire la figlia, ma deve obbedire a una richiesta che procede, se non dagli Dei, dal suo *entourage* cortigiano. In secondo luogo, Paradisi fa ricadere la colpa della macchinazione che porta alla morte violenta della figlia di Aristodemo esclusivamente sul fidanzato – in questo dramma chiamato Cresfonte – scagionando la madre, che non ha parte alcuna nell'ideazione dell'inganno. Andrà registrato quindi da una parte un aggiustamento della favola dottoriana *ex parte* politica, che consiste nel giustificare il principe, incapace, in quanto tale, di passioni così perverse, dall'altra *ex parte* morale: nulla hanno a che fare le nobildonne della storia con un intrigo che verte su losca materia di carattere sessuale.

L'elemento più notevole degli *Epitidi* è tuttavia la fusione che opera l'autore fra la materia dell'*Aristodemo* e quella del *Demofonte* di Metastasio, riconosciuto nell'argomento come un testo che si avvicinava molto, non all'esecrabile riscrittura barocca di Dottori, ma all'originale fonte greca («Il fine del quarto Atto pare tolto dal Metastasio: ma è tutto, se non è qualche cangiamento non essenziale, in Pausania: cosicché egli è anzi da credere che il Drammatico nostro abbia imitato da Pausania quel bellissimo scioglimento, che fa tanto onore al divino *Demofonte*»). ²¹² Nello scioglimento del quarto atto degli *Epitidi* il promesso sposo Cresfonte interrompeva l'olocausto confessando in questi termini che Merope non era adatta al sacrificio in quanto non più vergine:

Signor, perdona. Reo son io, se parlo,
 ma la mia colpa anche è maggior s'io taccio,
 che sacrilego fora il sacrificio.
 Ismene è Sposa, è mia Consorte, è Moglie. ²¹³

211. PARADISI 1767: 336.

212. PARADISI 1767: 308.

213. PARADISI 1767: 377.

A un qualsiasi uomo di cultura del tempo, che di certo si era imbattuto a teatro in una rappresentazione del *Demofonte*, difficilmente sarebbe sfuggita la prossimità di questi versi con quelli con cui Timante, nel libretto metastasiano, rivendica il possesso di Dirce, che non può essere sacrificata come vergine in quanto – e questo non era un inganno – già moglie e madre:

Sacri ministri, udite;
sentimi, o padre. Esser non può Dircea
la vittima richiesta. Il sacrificio
sacrilego saria. [...]
Ella è moglie, ella è madre e mia consorte.²¹⁴

Ciò che Paradisi non segnalava è il fatto che questi versi metastasiani trovino a propria volta un indiscutibile modello nella battuta con cui Policare, nell'*Aristodemo* di Dottori, confessava al futuro suocero di aver giaciuto con Merope:

Sacrilego è 'l silenzio, ov'io permetta
che tu sì ciecamente
gli dèi, la patria e la natura offenda. [...]
Merope è mia, donna già molto, e madre
sarà fra poco. (IV.1.70-81)

23. *L'Aristodemo sottotraccia nel teatro del Settecento, da Metastasio a Monti*

La ripresa di alcune tessere dottoriane nei drammi di Metastasio non è limitata soltanto al *Demofonte*, in cui il corpo a corpo con l'*Aristodemo* è strutturale.²¹⁵ Tessere tratte dalla tragedia di Dottori si ritrovano in realtà in molti libretti metastasiani, e dimostrano l'apprezzamento della tragedia barocca da parte

214. METASTASIO 2003: II, 346.

215. Mi sono soffermato su questo punto nell'intervento *Demofonte nel Settecento. Circuiti e cortocircuiti testuali tra Italia e Francia*, nel convegno *Metastasio in Francia, la Francia in Metastasio*, tenutosi il 16 febbraio 2022, il cui testo sarà prossimamente pubblicato negli atti a cura di Giovanni Ferroni. La descrizione del sorteggio e delle reazioni dei padri nell'*Aristodemo* («Son posti in picciol'urna i nomi adunque / di Merope, e d'Arena, / in cui si sente vivamente il danno / e che lascian di sé lutto solenne. / Trema Licisco e pave / Aristodemo» I.3.407-411) viene ripresa, ad esempio, in *Demofonte* (I.1.17-22): «I nomi loro esponga / anch'egli al caso. All'agitar dell'urna / provi egli ancor d'un infelice padre / come palpita il cor; come si trema / quando al temuto vaso / la mano accosta il sacerdote». Nella prima scena del dramma metastasiano («A domandar che solo / il mio nome non vegga / l'urna fatale, altra ragion non hai / che il regio esempio», I.1.3-6) ritorna anche la tessera «urna fatale» (III.6.410).

del poeta cesareo, il quale, tuttavia, conforme allo spirito del secolo, si guarda bene dal menzionare tale prova di secentismo come modello.

Nell'*Alessandro nelle Indie* l'apprensione di Erissena, incapace di confidare nel futuro, nonostante ci siano segnali di speranza all'orizzonte («Ah fallaci speranze, io non vi credo. / Di rendermi la calma, / prometti, o speme infida; / ma incredula quest'alma / più fede non ti dà. / Chi ne provò lo sdegno, / se folle al mar si fida, / de' suoi perigli è degno, / non merita pietà», II.15.837-845), si modula su toni molto simili a quelli con cui si esprimeva Amfia nella prima scena della tragedia («Non così tosto cessa / tempesta impetuosa in mar soggetti / alle procelle: e benché taccia il vento / serba l'onda i tumulti / né l'agitato mar si fida ancora / di rimettersi in calma» I.1.74-79). Nel *Demetrio* («i reciproci pegni / del talamo fecondo», I.2.129-130) si ritrova forse un'eco dei vv. I.2.177-178 («Così vogliono i Dei farti felice / di Talamo fecondo»); la formula «forza giovar non può, s'usi l'inganno» (III.5.360) risuona nelle parole di Iarba nella *Didone abbandonata* («Dove forza non val, giunga l'inganno», I.13.384); il sintagma «i moribondi lumi» (V.1.53) torna ancora nel *Temistocle* («Imprima / su la gelida destra i baci estremi / l'orfana figlia; e di sua man chiudendo / que' moribondi lumi», III.5.1200-1203).

Il nome di Dottori non compare mai nell'opera di Metastasio, eppure tali riscontri rendono possibile supporre che il poeta cesareo conoscesse bene l'*Aristodemo*, i cui versi esercitano qualche fascino anche su altri drammaturghi del secondo Settecento, e sembrano entrare in pianta stabile nel linguaggio tragico del *Tournant des Lumières*.²¹⁶ La drammaturgia settecentesca non sembra dunque del tutto immemore della tragedia di Dottori, benché l'infessato pregiudizio critico che gravava sulla letteratura seicentesca imponga loro nel migliore dei casi un dignitoso silenzio circa l'*Aristodemo*. Che il testo continui a destare l'ammirazione dei lettori settecenteschi è fuori questione, eppure le comuni perplessità di ordine poetico, politico e morale che la tragedia dottoriana aveva attirato fin dall'inizio del Settecento impongono una ripresa per via indiretta – come nei casi di Metastasio e Alfieri – oppure attraverso delle operazioni di *maquillage* capaci prima di cancellare il nome dell'autore, e poi di cambiare radicalmente il titolo dei drammi, nel tentativo di renderne irrico-

216. Alcuni sintagmi della tragedia dottoriana ritornano anche nei versi di Alfieri, forse perché essi entrano a far parte costantemente della lingua tragica settecentesca. Ad esempio, le parole con cui Ofioneo apostrofava il coraggio smisurato di Merope che andava incontro alla morte («Io ti consegno / alla tua stessa mente, in cui ben veggio / regnar omai di sovraumana forza / ammirabili indizi», IV.3.280-283) sono molto vicine a quelle impiegate da Collatino per descrivere l'imperturbabilità ammirevole di Bruto che condanna i propri figli nel *Bruto primo* («Oh sovrumana forza!», V.2.259). Non ci sono tuttavia prove concrete di una lettura della tragedia di Dottori da parte di Alfieri.

noscibile la fonte. È così che nel 1746 viene pubblicata a Milano, senza l'indicazione dell'editore,²¹⁷ un dramma intitolato *Aristodemo tragedia novissima*, in cui non compare mai il nome di Dottori; nondimeno di «novissimo» c'è ben poco in questo dramma, che ristampa, anche nei paratesti, la *princeps* dottoriana del 1657, senza attestarne l'autore. In maniera simile la tradizione del dramma per musica prenderà le distanze formalmente da Dottori intitolando *Il sacrificio d'Epito* le opere che insistono sulla materia dell'*Aristodemo*: è così per il libretto di Giovanni Kreglianovich Albinoni, firmato con lo pseudonimo arcadico dell'autore Dalmiro Tindario, stampato a Venezia per i tipi di Casali nel 1820, in cui la presenza dell'ipotesto dottoriano appare indubitabile.

D'altro canto, dal 1786 in poi l'*Aristodemo* più celebre fra i contemporanei non è quello di Dottori, bensì la nuova tragedia di Vincenzo Monti, che riprendeva il soggetto di Pausania, giovandosi della drammatizzazione che il padovano ne aveva offerto, sviluppando tuttavia la materia greca in una direzione diversa. Gli eventi tragici messi in scena da Dottori sono confinati, nella tragedia di Monti, nell'antefatto, mentre la vicenda vera e propria verte su una nuova invenzione: anche qui Aristodemo ha una seconda figlia, Argia, che crede essere morta mentre fuggiva ad Argo, lontano dal conflitto, ma che in realtà è sopravvissuta ed è stata cresciuta a Sparta, con il nome di Cesira, e si trova proprio alla corte messenica al cospetto del vero padre.

L'orizzonte esplorato dalla tragedia montiana non è più quello del conflitto tra pubblico e privato, né quello della lontananza degli Dei dal mondo degli uomini, quanto quello della psicologia interiore di un Aristodemo tormentato dai rimorsi per l'uccisione della primogenita Dircea e visitato, in un'atmosfera gotica, da spettri di shakespeareiana memoria.²¹⁸ Non mancano reminiscenze dell'*Aristodemo* seicentesco in questa nuova tragedia montiana; numerose nel primo atto, che si incarica di richiamare a beneficio del lettore l'antefatto,²¹⁹ si ritrovano anche più avanti: i «bassi affetti» (III.2.98) con cui il Coro contrassegnava l'amore paterno che Aristodemo a buon diritto respingeva, si riverberano nel «debole affetto» (II.1.477)²²⁰ con cui Lisandro qualifica la pietà nei confronti del nemico che Palamede evocava. Ritorna nelle parole di Aristodemo rivolte a Cesira il gesto compassionevole di chiudere gli occhi ai morti («Alme-

217. Un esemplare del volume è conservato presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano (RACC.DRAM.0697).

218. Sulla fortuna gotica di Shakespeare nella tragedia tra Sette e Ottocento cfr. ZUCCHI 2015b.

219. Il commento di Arnaldo Bruni all'edizione del testo montiano mettono a fuoco diverse riprese dalla tragedia di Dottori; si rimanda quindi a MONTI 1998, e ai riferimenti *ad vocem* a Carlo de' Dottori per un riscontro puntuale.

220. MONTI 1998: 50.

no / avrai chi nel morir gli occhi ti chiuda», II.4.542-543)²²¹ descritto da Amfia nella tragedia dottoriana («Chiuderò gli occhi a lei raccorrò l'ossa», II.5.330). Il verso «il seno Verginal. L'utero casto» (V.1.65) viene recuperato da Monti nella descrizione del fantasma di Dircea che occupa la mente del padre («e squarcia-to m'addita utero e seno», III.6.1140).²²²

La fortuna accidentata dell'*Aristodemo* di Dottori subirà un ulteriore contraccolpo con la pubblicazione della tragedia montiana, che diventerà in breve l'*Aristodemo* più citato e ripreso, l'unico degno di attenzione fino al principio del Novecento; le tragedie ottocentesche sul tema, come l'*Aristodemo* del bresciano Luigi Scevola, pubblicata nel 1815, ripropongono la versione di Monti, ponendo di fatto fine anche a quel tortuoso e indiretto *Fortleben* di cui lo spinoso dramma dottoriano aveva potuto in qualche modo godere nel secolo diciottesimo.

*

Nel licenziare la presente edizione non posso e non voglio esimermi dal ringraziare tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione di questo progetto, sostenendolo nel suo lungo percorso, il cui principio risale all'ottobre del 2018, e al convegno *Carlo de' Dottori nel quarto centenario della nascita (1618-2018). Questioni filologiche e proposte di metodo per la prima edizione degli opera omnia*, organizzato con la collaborazione del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova, del Comune di Padova e dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti in Padova.

I primi attestati di gratitudine non possono che andare a Elisabetta Selmi, la quale mi ha incoraggiato a intraprendere l'edizione, e ad Alessandro Metlica, che ha sostenuto dall'inizio alla fine la realizzazione di questo libro, in qualità di promotore e patrono. Franco Tomasi mi ha consigliato in diversi momenti della stesura e il suo contributo è risultato più volte decisivo; a lui devo anche il suggerimento circa la collocazione editoriale, e lo ringrazio caldamente, assieme all'intero comitato scientifico di BITEs, per aver accolto questa proposta all'interno della collana.

Ringrazio tutti coloro che intervennero durante il convegno di Padova, aiutandomi con utilissime osservazioni a meglio orientare il progetto di edizione, a partire da Stefano Verdino, presidente al solito generoso e brillante della sessione dedicata ai lavori teatrali di Dottori, ma importanti sono stati anche i confronti con Guido Baldassarri, Clizia Carminati, Antonio Daniele, Valentina Gallo, Alessandra Munari e Giorgio Ronconi.

221. MONTI 1998: 57.

222. MONTI 1998: 108.

Più di recente ho avuto modo di presentare l'edizione a uno stato avanzato di elaborazione all'Université de Strasbourg, dove sono stato gentilmente invitato dai colleghi comparatisti e italianisti: a tutti loro, ma in particolare a Enrica Zanin, a Enza Perdichizzi e a Emanuele Cutinelli-Rendina, devo un caloroso ringraziamento non soltanto per l'ospitalità squisita, ma anche per l'intelligenza dei loro rilievi in quella occasione. Un pensiero di gratitudine va anche alle studentesse e agli studenti del corso di laurea in Lingue, letterature e mediazione culturale che hanno frequentato il mio corso di "Letteratura italiana" dell'anno accademico 2022-2023, in cui ho proposto l'esame di alcuni passaggi dell'*Aristodemo*: le loro reazioni e i loro interventi in quelle lezioni e nell'intero corso sono stati molto utili per puntellare alcune zone del commento e mi hanno confermato che il testo può risultare interessante anche per un lettore contemporaneo.

In diverse fasi della scrittura mi sono stati prodighi di utilissimi suggerimenti diversi colleghi ai quali sono particolarmente grato: ringrazio tutti loro, e in particolare Gabriele Bucchi, Blair Hoxby, Simona Morando ed Emilio Russo. Ringrazio la compagnia teatrale "Matricola Zero", e in particolare Leonardo Tosini, Maria Celeste Carobene e Gaetano Tizzano, che hanno allestito, con il coordinamento di Giovanni Florio, lo spettacolo *Aristodemo il migliore tra il popolo*, ispirato al dramma di Dottori. Carpire le loro impressioni di lettura di un testo seicentesco e vedere dei professionisti alle prese con l'adattamento di una tragedia barocca è stato non solo affascinante, ma molto fruttuoso per me, aiutandomi a comprendere sul campo i punti di forza e di debolezza dell'*Aristodemo* alla prova del palcoscenico.

Infine, devo tantissimo a coloro che hanno avuto la gentilezza di rivedere questa lunga introduzione, permettendomi di migliorare di gran lunga il mio lavoro: a Giovanni Ferroni devo importanti considerazioni; a Marianna Liguori va un ringraziamento speciale non soltanto per la lettura attenta e prodiga di consigli utilissimi, ma anche per la generosità impareggiabile con cui ha condiviso con me materiali e schedature dottoriane. Ancora una volta devo poi ringraziare Clizia Carminati, lettrice formidabile e paziente, i cui consigli mi hanno permesso di evitare decine di errori: non è peraltro la prima volta che dedica tanto tempo a migliorare i miei lavori, che tanto devono, della loro scarsa bontà, ai suoi rilievi: di questo la ringrazio sinceramente e di cuore.

Il libro, come ogni mia fatica, è dedicato a Daniela, a parziale risarcimento del tempo sottrattole, che forse «spender si devea in miglior uso».

Zevio, 29 maggio 2023

Nota al testo

Si offre in primo luogo una descrizione dei tre testimoni impiegati per l'edizione, ossia il manoscritto padovano (M), la *princeps* (C) e la seconda edizione (F), supervisionata dall'autore.

1. M: Padova, Biblioteca del Seminario, cod. 668.

Dottori / Aristodemo. Tragedia;

Quaderno autografo, mm. 219 x 160, consta di 68 cc. non numerate, legato in cartone, con sul dosso il titolo "Dottori / Aristodemo. Tragedia". Nel quaderno sono conservate anche, non comprese nella legatura, la copia di una *Canzone del Sig.re Carlo de' Dottori in lode del Serenissimo principe cardinale d'Este* («Attonito osservai quel novo suono»), e una lettera responsiva di Girolamo Graziani non datata - ma riferibile al periodo tra il 1659 e il 1669 (BUNETTO 1902, 305-306) - in cui si ringrazia Dottori per l'invio delle sue *Odi* e di una copia dell'«Ode in soggetto delle Nozze Cesaree». Sempre non legate si trovano pure nel codice quattro lettere di Dottori trascritte da un'altra mano, probabilmente, come ipotizza Antonio Daniele (DOTTORI 1987, 398-399), dall'erudito padovano Giuseppe Gennari (1721-1800). Le lettere, del 17 novembre 1651, del 20 gennaio 1652, del 20 giugno 1652 e del 3 gennaio 1659, sono tutte inviate al cardinal Rinaldo d'Este, benché il trascrittore le consideri inviate al Duca Francesco I e al duca Alfonso IV, e vertono sulla prigionia di Dottori, sull'*Asino* e sulla morte di Francesco I, quindi non hanno alcuna attinenza con l'*Aristodemo*. Il manoscritto comincia con un *Argomento* che sarà poi soppresso a stampa, l'elenco delle persone e poi il testo della tragedia.

2. C: ARISTODEMO / TRAGEDIA / DI / CARLO DE' DOTTORI. / ALL'ALTEZZA SER.^{MA} / DEL SIGNOR PRINCIPE / LEOPOLDO / DI TOSCANA / IN PADOVA, MDCLVII / Appresso Mattio Cadorin. / *Con licenza de' Superiori.*

4°; XII + 144 + VIII p. Segnatura: [par]⁶ A-T⁴.

L'esemplare consultato è conservato a Padova, presso la Biblioteca del Seminario, segnatura 600.ROSSA.X.3.-14. L'edizione contiene la *Dedica* a Leopoldo di Toscana (§ 3r-4r); una *Lettera al Cortese, e Savio Lettore* (§ 4v-5r); una rassegna dei *Luoghi di Pausania che serviranno d'Argomento* (§ 5v-6v); il testo della tragedia (1-144); un'epistola encomiastica in latino di Michele Cappellari intitolata *Dottorii*

Tragoedia (T 1r-3v); la licenza di stampa datata 19 aprile 1657 e sottoscritta da Nicolò Capello, Andrea Pisani e Francesco Verdizzotti (T4r).

3. F: ARISTODEMO / TRAGEDIA / DEL SIG. CO. / CARLO / DE' DOTTORI / All' Illustriss. Sig. / ELENA CORNARA PISCOPIA. / In Padova, per Pietro Maria Frambotto. / *Con Licenza de' Superiori*, 1670.

12°; XII + 115 + V p. Segnatura: [par]⁶ A-E¹².

L'esemplare consultato è conservato a Milano, presso la Biblioteca Nazionale Braidense, segnatura RACC. DRAM. V 003.

L'edizione consta della *Dedica* ad Elena Lucrezia Cornaro Piscopia firmata dall'editore Pietro Maria Frambotto e datata 29 marzo 1670 (§ 2r-3v); la *Lettera al Cortese, e Savio Lettore* di Dottori (§ 4r); la rassegna dei *Luoghi di Pausania che serviranno d'Argomento* (§ 4v-6v); l'elenco delle *Persone* (§ 7r); il testo della tragedia (1-110); l'epistola encomiastica di Michele Cappellari (111-115); la licenza di stampa del 1657 firmata da Capello, Pisani e Verdizzotti (* 1r).

Il testo di F viene poi ristampato nelle quattro successive impressioni seicentesche, tre delle quali sempre a cura del tipografo Frambotto, prima nel 1680, in aggiunta alle *Ode e sonetti*¹, poi nel 1695 e nel 1696, mentre del 1699 è l'edizione veneziana per i tipi di Andrea Poletti. Nel 1725 Scipione Maffei include l'*Aristodemo* nel terzo tomo del *Teatro italiano*, nel quale venivano pubblicati i migliori testi teatrali italiani del Cinque e Seicento, riproducendo l'edizione Cadorin. Per una nuova edizione dell'*Aristodemo* si deve attendere il 1948, quando Benedetto Croce ristampa per Le Monnier il testo Cadorin intervenendo alcune volte senza darne notizia (cfr. § 8)². L'edizione dell'*Aristodemo* curata da Luigi Fassò nel 1956, inclusa nel volume *Teatro italiano del Seicento*, stampato da Ricciardi, ripubblica la *princeps* con le varianti crociane e ulteriori ammodernamenti nella punteggiatura³.

La presente edizione stampa il testo riportato dal codice M per due ragioni: perché fino ad ora il testo del manoscritto non è stato mai integralmente pubblicato, pur essendo stato riconosciuto come una copia di fondamentale importanza nella storia redazionale dell'*Aristodemo*; perché, soprattutto, la versione della tragedia tramandata dal codice 668 della Biblioteca del Seminario, oltre a una quantità di micro-varianti linguistiche e stilistiche, riporta alcune significative macro-varianti testuali che cambiano significativamente l'assetto della tragedia (cfr. *Introduzione*). Dopo il testo si pubblica un apparato di varianti evolutive che documentano tutti

1. DOTTORI 1680: 125-238.
2. CROCE B. 1948.
3. FASSÒ 1956: 751-851.

i cambiamenti introdotti da C e da F rispetto al manoscritto. Non vengono invece introdotte le varianti non d'autore inserite nelle successive edizioni del testo.

La trascrizione del manoscritto è stata condotta in maniera conservativa, anche per restituire la *facies* linguistica della scrittura dottoriana. Sono stati lasciati nel testo, quando presenti, la grafia latina -tio/-tia (Argomento: disgratia), le -j italiane e latine (I.3.274: Tempij), la -h diacritica (I.5.502: pocho). Lo scempiamento e il raddoppiamento delle consonanti riproducono fedelmente l'uso dell'autore.

Si elencano qui sotto i pochi interventi dell'editore, per lo più riguardanti la punteggiatura e i segni diacritici:

- in un caso si è introdotta, secondo l'uso moderno, la -h etimologica nella declinazione del verbo avere per distinguerla dalle voci omofone (III.2.133: O 'l mio furor → Ho 'l mio furor);
- si sono sciolte le abbreviazioni e i pochi titoli presenti nell'argomento e nel testo, in particolare quello usato al posto della preposizione «per»;
- sono stati normalizzati gli accenti secondo l'uso moderno nei pochi casi in cui differivano dalla norma attuale (Argomento: Rè → Re; I.2.133: poiche → poiché);
- in un caso è stato inserito, fra virgolette unciniate, un punto di domanda a concludere un'interrogativa che non presentava questo segno di interpunzione (I.1.42-43);
- si è eliminata la virgola davanti al che dichiarativo (I.1.45-46: E chi non vede, / ch'e' niega → E chi non vede / ch'e' niega);
- si è provveduto a normalizzare l'uso degli apostrofi secondo la consuetudine oggi invalsa nei seguenti casi: I.2.163: nel Indico Gange → nell'Indico Gange; I.2.165: del Alba → dell'Alba; II.4.181: del uso → dell'uso; III.3.216: del evento → dell'evento; III.6.407: del Orco → dell'Orco);
- si è corretto un errore meccanico in I.3.203 (scalgi] scagli).

Nell'apparato non vengono registrate alcune varianti grafiche di cui si dà qui conto, per non complicare ulteriormente il quadro già ampio dei cambiamenti da una versione all'altra. In particolare, non vengono segnalate fra le varianti:

- l'oscillazione tra affricata e palatale, che risponde a un preciso *usus scribendi*, volto a privilegiare il nesso -cio nel manoscritto – e talora in F – e la forma -zio, più classicamente toscana, in C. (I.1.19, I.3.322, II.4.299, II.5.338: sacrificio] sacrificio C; I.3.243: giudizio] giudizio C; I.3.391: nuncio] nunzio C, F; II.5.321: commercio] commercio C; II.5.333: ufficio] officio C; officio F);
- l'oscillazione nei nomi plurali fra -j italiane, -ij ed -i, che non riflette un uso coerente tra manoscritto e stampa (I.2.94: auspici] auspizj C; auspicij F; I.3.274:

- Tempij] Tempj C, F; I.4.460: patrij] patrj C, F; I.5.552: premj] premi C, F; I.Coro.679: principij] principj C, F; II.4.266: Messeni] Messenj C, F; II.Coro.427: dubbj] dubbj C, F; II.Coro.467: huomenj] huomini C, F; IV.1.2: udiij] udiij C, F);
- incertezza nell'uso delle consonanti doppie, spesso scempie nel manoscritto e raddoppiate nelle due edizioni (I.2.147: legitimo] legittimo C, F; I.3.242: mezo] mezzo C, F; I.3.243: Publico] pubblico C, F; I.4.472: trata] tratta C, F; I.5.503: ralegra] rallegra C, F; I.6.632: Tessaglia] Tesaglia C; I.6.636: le saete] le saette C, F; II.1.45: mugendo] muggendo C, F; II.2.109: doppio] doppio C, F; II.4.175: fanciula] fanciulla C, F; II.4.221 legi] leggi C, F; II.4.232 e II.4.236: lege] legge C, F; II.4.242, II.5.345 e III.1.5: obligo] obbligo C, F; II.4.251: tratiene] trattiene C, F; II.4.285: aplauso] applauso C, F; III.1.41: fiachezza] fiacchezza C, F; III.1.43: scetro] scettro C, F; III.3.180: lusingheroti] lusingherotti C, F; III.3.203: fredij] freddi C, F; III.5.314: forsenato] forsennato C, F; IV.2.170: machina] macchina C, F; IV.3.228: diffese] difese C, F; IV.4.295: accerba] acerba C, F; IV.4.333: commune] comune C, F; V.1.41: Fuggò] Fugò C, F; V.1.75: riferi] riferi C, F; V.2.153: ogij] oggi C, F; V.3.178: sofref] soffre C, F; V.3.215: Augelij] augelli C, F; V.4.299: dimij] dimmi C, F; V.4.311: improviso] improvviso C, F; V.4.367: sbigotiti] sbigottiti C, F; V.4.374: a pocco a pocco] a poco a poco C, F; V.6.502: avisi] avvisi C, F; V.6.510: saetata] saettata C, F; V.6.513: ucise] uccise C, F; V.8.597: grege] gregge C, F;
 - oscillazione tra la consonante sorda -ts- e la sonora -dz-, con il manoscritto che predilige la prima, mentre le stampe la seconda: I.4.483: mensogna] menzogna C, F; lo stesso fenomeno si riscontra nell'alternanza tra l'uso di -p- e -v- tra manoscritto e stampa: V.7.550: sopra] sovra C, F;
 - alterazioni nell'uso degli articoli, soprattutto al maschile plurale, con la sostituzione di «li» o «gli» a «i» impiegato in M: I.2.176, III.6.398 e IV.4.308: i Dei] li Dei C, F; II.4.224, II.4.234 e III.1.17: i Dei] gli Dei C, F; III.5.311: contro il Fato] contro al Fato C, F;
 - oscillazione nell'uso degli apostrofi, introdotti a stampa, laddove mancavano nel manoscritto, anche perché in quest'ultimo non comparivano le forme elise: II.1.14: una eletta] un'eletta C, F; IV.3.253: tuo Amor] tu' Amor C, F; IV.Coro.468: del humano] dell'umano C, F;
 - variazioni tra manoscritto e stampa nell'uso dell'-h- muta, introdotta in qualche caso nel manoscritto e soppressa nelle stampe: I.3.390: honor] onor C, F; IV.Coro.468: humano] umano C, F;
 - oscillazione nell'uso dei composti, con la preferenza della forma scissa nella stampa: II.4.208: Olà] O là C, F; III.3.275: s'intanto] sin tanto C, F; IV.Coro.501: a punto] appunto C, F;

- minime varianti nel vocalismo; il manoscritto conserva in questo caso un venetismo, mentre a stampa viene introdotta la forma toscana: IV.5.393: l'inganarò] l'ingannerò C, F;
- oscillazione nell'uso di alcuni allotropi tra manoscritto e stampe: II.Coro.467: huomeni] huomini C, F; II.5.333: ufficio] offizio C, officio F; III.1.17: chieggono] chiedono C, F; III.3.204: nutrir] nudrir C, F; III.4.284: ubbidienza] obbedienza C, F; V.8.604: lacrime] lagrime C, F.
- saltuaria oscillazione nell'uso della congiunzione «e» davanti a vocale: III.6.402: ed] et C, F.

Non sono stati registrati, infine, tra le varianti, due casi in cui la stampa corregge un ipercorrettismo del manoscritto nell'uso delle consonanti doppie (V.3.191: dellitto] delitto C, F; V.6.503: diffenda] difenda C, F).

L'Aristodemo di Carlo de' Dottori

ARGOMENTO

I Messenij caduti in disgratia di Castore e Polluce hanno perduto quasi tutto il regno in una lunga ed ostinata guerra co' Spartani, onde ricorsi all'oracolo di Delfo n'ebbero questa risposta

Cavata a sorte una fanciulla vergine
del sangue degli Epitidi
sagrficate a gl'Inferi
con notturno solenne sacrificio.

Nella casa degli Epitidi s'eleggevano i Re. Fu cavata a sorte Arena figliuola di Licisco Epitida, e restò liberata Merope figliuola di Aristodemo acclamato e desiderato Re per la morte di Eufae. Licisco fuggì con la figliuola a Sparta per lo che Aristodemo mosso dal desiderio di gloria e del regnare offerisce Merope. Amfia madre di Merope per salvarla trama con Policare un inganno per lo quale Aristodemo toccato nell'onore uccide la figliuola. Torna fra tanto Licisco e con la sacerdotessa di Giunone scopre che Arena è pure figliuola di Aristodemo e da lui medesimamente fatta uccidere nel seguitarlo; onde Aristodemo minacciato da Ofioneo indovino che gli protesta l'ira de gli Dei, a quali havea levato due vittime disperato miseramente s'uccide.

La scena è in Itome, città di Monte.
L'istoria è in Pausania.

PERSONE

Aristodemo padre di Merope
Amfia madre di Merope
Merope
Policare designato suo sposo
Tisi che portò l'oracolo huomo pio
Nutrice
Ofioneo Indovino
Erasitea sacerdotessa di Giunone
Licisco
Capitan de' Soldati
Messo

Coro mobile di vechi Messenij
Coro stabile di donne Messenie che cantano.

Atto Primo

Scena Prima

ARISTODEMO, AMFIA

- ARISTODEMO Tanto piangesti tu tanto io pregai
ch'alle lagrime tue, ch'ai voti miei
inteneriti han corrisposti i Dei.
Uscì dell'urna l'infelice Arena
restò Merope nostra 5
allo sposo, alla Patria, a i Genitori
e s'a noi tocca, al Regno.
Tanto piangesti tu, tanto io pregai
ch'alle lagrime tue, ch'a i voti miei
inteneriti han corrisposti i Dei. 10
- AMFIA Numi pietosi udiste
i lamenti d'Amfia. Fu dono vostro
Merope quando nacque;
ed or che la rendete al pianto nostro
Merope è dono vostro. 15
Ma quali io desterò fochi odorati
sull'are vostre? E di quai fiori eletti
Merope mia vi tesserà corone?
- ARISTODEMO Ma sia privato il sacrificio, Amfia,
che vanità d'ambiziosa pompa 20
non è quella che paga
i Benefici al donator Celeste:
né con publico segno
d'allegrezza importuna, ed insolente
si deve concitar l'odio del volgo, 25
e stancar la pazienza
dell'oppresso Licisco.
- AMFIA Così farò: né perché meco esulti
resto di pianger con Licisco il caso.

ARISTODEMO	È generoso questo compatimento; ed io quantunque adori il voler de gli Dei che chiede al sangue chiarissimo d'Epito una fanciulla (né mai negar pensassi con la vita di Merope la vita, e la fortuna alla Messenia gente) pure se non co' lagrime di Padre con la pietade almeno e gli uffici ad Epitida dovuti mestamente accompagno il sangue de gli Epitidi all'altare.	30 40
AMFIA	Ma che fia s'egli niega d'esser padre ad Arena (?)	
ARISTODEMO	Uopo è di prova e di sicuro testimon di questa interessata scusa. E chi non vede ch'e' niega d'esser padre per negarci la figlia? E mentre perde di genitore in apparenza il nome, l'esser di Padre veramente acquista? E chi non vede, Amfia, dell'affetto ingegnoso ma sfortunati gli artifici? O pia frode, ma non felice.	45 50
AMFIA	Ma se frode non fosse?	
ARISTODEMO	Aristodemo daria la propria.	
AMFIA	Oimé, Signor, d'Arena non di Merope nostra uscito è il nome.	55
ARISTODEMO	Dunque è vittima Arena, e invan Licisco con pietosa bugia l'usurpa al Cielo e n'inganna la terra.	
AMFIA	Io ti prego Signor pel genio grande di questo nobil caso e per le sacre leggi più venerande d'Amore, e di Natura non dir più che daresti in difetto d'Arena Merope al sacerdote.	60 65

ARISTODEMO	E tu non creder più, ch'altri ch'Arena sia la vittima eletta.	
AMFIA	È degno certo il timor di perdono in donna e madre.	
ARISTODEMO	Ma non soverchio in donna illustre e moglie d'Aristodemo.	70
AMFIA	È così fiero il moto del passato dolor ch'io sento ancora fluttuarne i vestigi. Non così tosto cessa tempesta impetuosa in mar soggetto alle procelle: e benché taccia il vento serba l'onda i tumulti né l'agitato mar si fida ancora di rimettersi in calma.	75
ARISTODEMO	A te sen viene Policare: io mi parto. O come ha sparsa del sereno del cor la fronte? A voi lascio i pensier più dolci, e meco porto le cure di Messenia, e della guerra.	80

Scena Seconda

POLICARE, AMFIA.

POLICARE	O giorno per me candido, e sereno fra quei della mia vita il più festivo che mi dona la vita nella vita di Merope, in cui vivo. Piovetemi sul crin, rose e ligustri spirino intorno a me l'aurette molli fiati d'Amomo, e Nardo,	85
	ch'oggi felice io son. Così alla sorte, così piace agli Dei. Ridami intorno il suol ne' fiori: erga la face e venga lieto Imeneo co' fortunati auspici. Dal periglio di Morte	90
	oggi Merope è tolta. Or se risplende più puro il dì, da suoi begli occhi viene quella candida luce; e ciò che spira	95

- di felice a Messenia effetto è certo
della Natura consolata in questo 100
giudizio di Fortuna, anzi del Cielo
che la più nobil'opra
della sua man non guasta. Or qual può darsi
di perfetta beltà prova maggiore
del giudizio del Cielo, 105
del rispetto del caso?
- AMFIA Policare, diverso
è questo giorno dal passato. Uscita
è Merope di rischio, io di spavento:
e tu fatto già nostro, 110
meco il pianto rasciughi, e senti al pari
della noia il contento.
- POLICARE Non mi cape nel seno
l'immensa gioia e temo
che la fronte o la lingua mi condanni 115
appresso il volgo; e sia
chi penetri il mio cor. Merope è salva,
ma condannata Arena;
e non è tolto, ma cangiato il lutto
al sangue degli Eptidi; in sì fatta 120
division di affetti
è più sicuro scoprirne il pio,
che mormorarne il lieto. Io, che non fido
il segreto alle labra del cor mio
senza provata fè di chi m'ascolti 125
(e co' termini angusti
d'un petto innamorato
non confina il piacer, ma chiede a forza
d'esser partecipato)
o quanto volentier t'incontro Amfia. 130
- AMFIA Necessaria d'Amante
quanto degna prudenza. A tempo giungi
poiché se nel tuo petto
è soverchio il piacer, nel mio non sorge
a tanta piena: e forse 135
quello che avanza al tuo, potrà bastante
luogo trovar nel mio, senza che stilla
ne bea mal nota, o peregrina fede.

POLICARE	Qual reliquia di tema restar può in te, da che la sorte elesse Arena al sacrificio?	140
AMFIA	O che sien queste relique del timore o d'animo presago (il che tolgano i Dei) segni infelici, non è tutta tranquilla l'anima mia; né riconosce ancora per legittimo lume il raggio del Piacer che scorre, e fugge come fugge il balen per nube estiva. E quante volte nasce splendido, e cerca nutrimento, e Regno tante nel tenebroso sospetto ignoto mio muore sepolto. Non posso udir senza tremar la scusa addotta da colui, ch'altri deride: io parlo di Licisco.	145 150 155
POLICARE	O generosa Amfia, non osa ancora occuparti il contento, che forastiero sopraggiunge, e ignoto all'anima abbattuta dal dolore. Così nel discacciar torbida notte tutto non esce il Sole, ma nell'Indico Gange mezzo sommerso ancor, manda le prime armi dell'Alba a procacciar la via né pria che vincitor sorge dall'onde. Licisco è padre tenero, e non guarda a mentir della figlia perché gli resti. E dove nacque? E quando? Chi la produsse? È forse cieco Giove se bendata è Fortuna, che ministra di lui ne trasse il nome?	160 165 170
AMFIA	O quanto di conforto Policare mi porgi. Or sia tua cura il prepararti alle vicine nozze. Così vogliano i Dei farti felice di Talamo fecondo: e così porga	175

	lo stesso Amor, lo stesso geniale Imeneo, fausti gli auguri.	
	Io doneroti in breve	180
	Merope mia, la più stimata parte del nostro Amor; nobilitato dono del favor degli Dei; più prezioso fatto dal suo pericolo, e più caro.	
POLICARE	Candida Giuno vieni.	185
AMFIA	Vieni e tu, Citerea: Merope torni dal Rogo mesto alle felici tede.	
POLICARE	Merope torni dal sepolcro al letto: e d'Arena in sua vece sotto a sacra bipenne	190
	espiar de le colpe nostre, ah serva per sempre il sacrifico; e regni invitta la stirpe degli Epittidi in Itome.	
AMFIA	Io stessa della Patria, e di noi degne concepirò le preci.	195
	Rotin gli astri innocenti al mondo, e nutra alta pace le Genti. Torni il ferro alla terra, onde fu tolto: o in uso della terra,	
	sia volto sol su le sonore incudi;	200
	e si perda non pur l'uso ma il nome di lorica e di spada. Nessun foco più scagli l'irata man di Giove;	
	fiume più non trabocchi	205
	per neve sciolta dal suo letto, e vane renda al bifolco le fatiche, o svelga le capanne e le piante. Di nessun mortal succo crescan tumide l'herbe: e non si beva	210
	più nell'oro il veleno a mensa infida di sanguigno Tiranno: e se di scelerato, e di funesto altro produr deve la terra, affretti i mostri e le sventure,	215
POLICARE	Pace resti alla Grecia, a voi lo scettro	

di questo Regno, e giunga
 Aristodemo alla Nestorea meta
 o la trapassi, e gli anni 220
 della polvere euboica agguagli seco,
 Ibla fiorisca a voi, Lesbo vendemmi,
 Gargara mieta; io sol comprendo in una
 Merope, che mi resta, ogni Fortuna.

Scena Terza

POLICARE, TISI.

POLICARE Saggio Tisi, che porti? e d'onde vieni? 225
 Grave pensier t'ingombra? e teco stesso
 (se la fronte severa il cor m'esprime)
 sensatamente ne discorri.

TISI È certo
 grave il pensier, gravissime le cure
 della Messenia, ed importanti sono 230
 in questo giorno i casi. Odo chiamarsi
 nel picciol tempio d'Ercole il Senato
 per terminar maturamente quale
 vittima scelta sia, qual Re succeda.
 Quindi piange Licisco e 'l dolce nome 235
 lascia di Padre, protestando, Arena
 vittima incompetente,
 né nata degli Epitidi, né sua;
 quindi Cleone, Aristodemo, e Dami,
 mendicando suffragi, 240
 contendono del Regno.
 Sta nel mezo fortuna: ancorché penda
 il Publico giudizio, e i voti stessi
 del Popolo a favor d'Aristodemo,
 ch'Eufae, l'ucciso Re, del suo favore 245
 ha, prima di morir, lasciato erede.

POLICARE Ma col Fato d'Arena
 se chiusa hanno gli Dei la serie lunga
 de' Messenici mali, all'innocente
 Vergine condannata, ai Numi Inferni 250
 donisi pur tributo

- di lagrime dolenti, e poi si sperì.
- TISI Certo non ha mai più veduto Itome
 Vergine illustre, in sul fiorir degli anni
 andar bendata a ritrovar la scure; 255
 grande, è il lutto però. Del Re pur dianzi
 morto in battaglia è segnalato il caso,
 ma in sé non ha prodigio.
- POLICARE Ultimo forse, ci sarà de' flagelli.
- TISI Ultima pena 260
 sia l'uccider le Vergini all'altare;
 né inorridita erga la Grecia il volto,
 e chiegga qual sacrilego misfatto
 la Messenia commise,
 per cui plachi con l'ombre 265
 delle fanciulle il provocato Inferno,
 e compri dalle Furie ignobil pace.
- POLICARE I suoi segreti il Fato
 in notte profondissima ricopre
 né pensier temerario, ancorché i segni 270
 vegga d'ira celeste,
 dee giudicar, per qual cagion di mano
 esca il fulmine a Giove,
 che i propri Tempij folgorando abbatte.
- TISI Può ben esser occulta 275
 la cagion, per cui tuona,
 pur è cagion. Ma tu saper non dei
 de' Castori lo sdegno, e qual delitto
 di Messenia irritasse
 i due Numi Amiclei; però con degno 280
 silenzio della casa, in te raccolto,
 l'origine de' mali
 in breve istoria e dolorosa attendi.
 Fra Messenj, e Spartani arde la guerra
 per odio già invecchiato, 285
 e stabilito in queste due vicine
 nazioni rivali.
 Già fu pari il valor, pari gli Dei
 prima che offesi, e dell'un Regno, e l'altro
 intatto ogni confine. 290
 Oltre ad alcune allor Città minori

contavano i Messenj Andania, Amfia
 città Reali; or sassi, ed erba, dove
 il superbo Spartan pasce gli armenti
 in onta anco del nome 295
 (il nome, che pur vive
 nelle donne Messenie di pietosa
 memoria, ed onorata) a cui successe
 di fama impari, e di bellezze Itome.
 Già violati dell'Imperio antico 300
 d'ogni intorno i confini, angusto Regno,
 e gran nome ci resta. I fatti sono
 maggiori della Patria e della forza,
 ma dell'odio minori. E qualche volta
 stupì fortuna, e diede luogo a questa 305
 pertinace virtù, sì che difesa
 da sé stessa, e dal sito,
 regna pur anco. Or questa guerra ardea
 sul fior degli anni miei, con sorte eguale;
 quando per nostra colpa 310
 perdemmo i Dei, mancò la sorte, e cesse
 Messenia sfortunata
 allo sdegno de' Castori, ed all'armi
 de' protetti Laconi.
 Stava accampato lo Spartano a fronte 315
 dell'esercito nostro, e celebrava
 de' due figli di Leda, e del Tonante
 tra le Vittime, e i fochi il dì festivo.
 L'opra chiedea la fede
 dello stesso nemico, e 'l giorno sacro, 320
 e 'l sacrificio assicurava il campo.
 Ma non so qual furor gli animi spinse
 di Panormo e Gonnipo
 giovani audaci a scelerata frode;
 tolte le note riverite insegne, 325
 di che sogliono ornarsi
 i simulacri di que' Numi appunto
 sopra veloci e candidi destrieri
 più che neve Pangea, con l'aste in mano
 volser concordi il freno 330
 da' nostri padiglioni a quei di Sparta.

Non così tosto apparve
 la sacrilega coppia ancorché bella
 che stupefatto il Popolo d' Eurota
 chiamò Castore l' un, l' altro Polluce, 335
 e lor drizzando i voti, e rinnovando
 le Vittime e gli Incensi
 adorò riverente
 la Deità mentita:
 e l' Augure, non ch' altri, e 'l sacerdote 340
 tratte le bende e le corone al crine
 a quegli empj le offerse
 che 'n suo cor ne ridean. Né qui fermossi
 l' orgoglio lor ma di ben cento piaghe
 ferir l' inerme popolo ingannato, 345
 che non fuggia dalle bugiarde destre
 e con fiducia generosa e pia
 ricevea le ferite.
 Or che dissero in Cielo
 i veri Numi? E di che giusto sdegno 350
 sfavillò tra le stelle
 il bell' astro Ledeo? Stanchi alla fine
 e superbi dell' opra,
 ma profani, ma lordi
 d' infausto sangue di tradite genti 355
 sen vennero portando
 all' infelice lor patria innocente
 accerbe, miserabili sciagure.
 Da quel punto infelice
 non fu più dubbio Marte 360
 né più sospesa la Vittoria. I Dei
 la loro causa han protetto; e benché fosse
 quel valor primo in noi, però non v' era
 quella sorte primiera.
 Si perdé combattendo; e 'l vincitore 365
 vinse col Fato, anzi ammirò sovente
 le sue vittorie, in forse
 di crederci perdenti.
 Ruinò le Cittadi, arse le Ville,
 e qual terra perduta 370
 dell' ossa nostre non biancheggia? E quanto

del cener nostro il vomere Spartano
 ara ne' campi? Or che nemico all'ombre
 per uso lungo senza orror s'avvezza
 il fier bifolco a violar sepolcri? 375
 Pur non manca virtù. Pure il feroce
 genio nostro minaccia: e l'orgoglioso
 vincitor pur paventa
 le reliquie de' vinti
 e d'un gran nome le memorie e l'ombra. 380
 Già venti volte caricò di neve
 Taigeto il giogo, ed altrettante ha scosso
 il verno dalla chioma,
 e pur dura la guerra. Ofioneo
 ch'entro alla notte de' Celesti arcani 385
 vede altamente, interprete del fato
 e degli Dei propone
 che la mente del Ciel da Febo intenda
 huom pio de' nostri. A tanto honor fui scelto
 né 'l mertai. L'opra eseguita in breve 390
 tornai da Delfo; infausto nuncio a pochi,
 felice a molti.
 «Cavata a sorte una fanciula Vergine
 del sangue degli Epitidi
 sacrificate agl'Inferi 395
 con notturno solenne sacrificio».
 Così Pitio cantò, questo è l'Oracolo
 io lo portai. Fioriscono due sole
 Vergini in questo punto, in cui s'adempie
 la richiesta di Febo. 400
 Arena di Licisco
 Merope e tu lo sai d'Aristodemo;
 l'altre d'età incapace, e sul primiero
 limitar della vita
 credesi che non sian chieste da Dite 405
 a cui rimessa ha la vendetta il Cielo.
 Son posti in picciol'urna i nomi adunque
 di Merope, e d'Arena,
 in cui si sente vivamente il danno
 e che lascian di sé lutto solenne. 410
 Trema Licisco e pave

- Aristodemo, la Messenia pende
 attonita dal caso
 ch'oggi a favor di Merope condanna
 Arena al sacrificio. Un pianto solo 415
 resta di due timori;
 respira Aristodemo
 Licisco infuriato
 implora a suo favor gli huomeni e i Dei.
 Niega ch'Arena a lui sia figlia, nega 420
 di darla al sacerdote,
 chiede prove il Senato,
 protesta Aristodemo,
 Re non s'elegge, e sta sospesa Itome.
 Io dal confuso Popolo mi traggo 425
 Abborisco l'aspetto
 delle cose turbate, e vonne al tempio
 la sù di Giove ad aspettarne il fine.
- POLICARE Gran cose ascolto. Io quando ardi Panormo
 fingersi Dio da molli fasce avvolto 430
 innocente vivea; sentito ho poi
 da molti il caso variamente, e poco
 con mio stupore a detestarlo. Solo
 Ofioneo significò pur dianzi
 ciò ch'ogni altro tacea: che la cagione 435
 del nostro mal fu de' Garzoni il fallo.
- TISI Spesso un misfatto prospero, e felice
 vien chiamato virtù. La miglior parte
 non assenti con la maggior, ma tacque.
 Così resto impunito; 440
 o che fosse Destino
 della Messenia, o dell'humano fasto
 delitto del commesso assai maggiore.
- POLICARE Ma di Licisco?
 TISI O trovar deve il Padre
 d'Arena, o consegnarla. 445
- POLICARE E se trovasse il genitor?
 TISI Ritorna
 nello stato di prima il dubbio, a cui
 tocchi di dar la vittima; o che forse
 nella rimasta sola

figlia d'Amfia fora eseguito il duro 450
 imperio della Delfica risposta,
 se vanno esenti le bambine.
 POLICARE O santi
 Numi del Ciel no 'l consentite.
 TISI Al fine
 padre sarà Licisco e qual più certo
 segno che 'l suo dolor? Quanto s'affanna 455
 altrettanto s'accusa.
 POLICARE Io pur lo spero;
 ma che porta colui, che frettoloso
 ed attonito vien?
 TISI Messo è di corte.

Scena Quarta

MESSO, TISI, POLICARE.

MESSO I tutelari patrij Numi, e Giove 460
 abitator di questo nobil monte,
 difendano i Messenj
 in sì torbido giorno. O che sventure,
 il fin d'un male
 è principio d'un altro.
 TISI O tu che mostri
 di rivolger gran cose nel pensiero 465
 d'onde vieni? A chi vai così veloce?
 Nunzio di che?
 MESSO D'insoliti accidenti.
 POLICARE Eletto è il Re?
 MESSO Non anco.
 TISI E che succede?
 MESSO Aristodemo ha tutto
 il favor della plebe, e pria ch'eletto 470
 è desiato, ma si trata prima
 di dar vittima a Dite
 ch'alla Messenia il Re.
 POLICARE Fu scelta Arena.
 MESSO Scelta, ma non presente.
 POLICARE O Dio; Licisco?

MESSO	Fuggito è seco.	
TISI	O stravaganza.	
POLICARE	Io temo qualche sciagura orribile.	475
MESSO	Licisco che lungamente ha professato in vano d'esser padre supposto partì dolente e disse d'acquetarsi col fato	480
	e di ceder a Dei. Ma scaltro aggiunse la seconda mensogna alla primiera e fuggì con la figlia inosservato, per la Città confusa ed occupata nelle essequie del Re caduto in guerra.	485
POLICARE	Ha liberato Arena ed ha tradito la sua patria.	
MESSO	Il caso, che publicato havea la fama diede dispetto anco al Senato, ma pur non si credea; mi fu commesso sotrarne il vero; e sono testimon della fuga.	490
POLICARE	Empia Fortuna, che mediti di grande, e di funesto per la Messenia, e per le dolci mie lusingate speranze?	495

Scena Quinta

MEROPE, NUTRICE.

NUTRICE	Figlia e Signora, è vero sempre è bella virtù dovunque alberghi. Ma questa anima grande, indifferente alla varia fortuna, e questo eccelso petto, che vita e morte incontra, e nulla, o pocho almen si ralegra, e turba, degnò è d'Eroe, d'Invidia al sesso forte, di stupore a Natura! O meraviglia?	500
---------	--	-----

- cosa frale vi perdea. Perenne acquisto
era quel della fama; e dalla plebe
dell'anime distinta
l'ombra mia segnalata ita sarebbe
maggior dell'altre alle Tenarie vie. 545
- NUTRICE Figlia, termina il fasto
col rogo; e non arriva
a insuperbir fra i morti. 550
- MEROPE Il merto ha premj
anco fra l'ombre: e separata stanza
ha la virtù. Sono distinti i casi,
distinti i luoghi, e per grand'atto fassi
grande anco un'ombra.
- NUTRICE Ombra quantunque grande 555
non ti volea, Policare. Ah per lui
cara ti sia la vita. Egli è ben degno
di te, tu l'eleggesti, e basta questo
testimon del tuo affetto
per farnel degno. Or se di lui ti cale, 560
di te ti caglia, e mostra
che ti piaccia una vita,
che piace a lui. Questo è pur troppo un segno
ordinario, e comun, che non ti toglie
di seno alcun, de' tuoi riguardi alteri. 565
- MEROPE Generoso è Policare, e non chiede
da tenerezze molli
prove dell'amor mio.
- NUTRICE Par che tu abusi
il favor degli Dei: che ti sia grave
la vita o figlia. A che pugnar con questo
rigor con la Natura, 570
e scacciar ostinata il dolce nome
e 'l piacer della vita.
- MEROPE Io già ti dissi
che una Merope deve
con egual sicurezza irne alla benda
e al giogo d'Imeneo. 575
- NUTRICE Pur non t'aggrada
l'unirti sotto al giogo
con Policare tuo?

ARISTODEMO I. 6

MEROPE	Se lo comporta la salute del Regno.	
NUTRICE	È già provisto d'ostia che salvi il Regno.	
MEROPE	A punto Arena è da me lagrimata.	580
NUTRICE	E pur non pianta da te stessa perivi. Ad altra porgi quel che a te nieghi?	
MEROPE	Anch'ella forse di sé non piange. Io ti confesso ch'una perdita sola perdita mi pareva la Patria, il Padre, la vita, la fortuna, cose, o scordate, o non amare almeno nel pensier di lasciarle. Sol Policare mio perdita grave, e certa mi destava un pensiero in cui tutta appariva, quant'è la Morte.	585 590
NUTRICE	Figlia, è grande il tuo cuore ma vie più grand'è Amore. Cara dunque è la vita che ti rende a Policare. E s'è cara s'assicuri co' dolci, e soavi pensier di nozze, e Regno che tocca al tuo gran Padre.	595 600
MEROPE	Di Policare sono a lui vivrò.	
NUTRICE	Vivrai nobile dono della Pietà celeste, onor della Messenia, Amor d'Itome.	

Scena Sesta

ARISTODEMO, SOLDATO.

ARISTODEMO	O troppo nel donar facili Dei, ma difficili troppo nel difenderci il dono.	605
------------	--	-----

Sceglie la sorte Arena,
 e Merope rifiuta. Arena fugge
 e la mia figlia a nuovo rischio espone. 610
 Restan gli Dei scherniti? O chiedono questa,
 se perdonano a quella? Il Cielo è forse
 diviso in parti? E alcun de' Numi è fatto
 compagno della fuga? O Febo mente?
 Né son placati i Castori, e non basta 615
 una Vittima a Dite? Ah che human senso
 è cieco, e sordo; e tenebroso il calle
 dell'humana prudenza. In che diffidi
 troppo molle pensier? Bendati, e segui
 l'ordine del destino, 620
 che qual empito d'onda allor che sciolto
 delle tepide Etesie al fiato estivo
 le nevi Pirenee cadono in fiumi,
 arbitro delle cose il tutto abbatte
 e seco tragge ruinoso al fondo. 625
 Ma che? Trascurerà l'huom forte, e saggio
 ciò che detta ragion, ciò che Natura
 comanda?

SOLDATO È già in procinto
 spedito stuol de' saggitarij a cui
 scelti i destrier più rapidi, che mandi 630
 Argo, o Tessaglia, e voleran per l'orme
 del fuggito Licisco
 qualor tu 'l chiedi.

ARISTODEMO Ite, allentate i freni,
 sollecitate a corridori il fianco
 e superate le saete, e i venti. 635
 Ritornate a gli Dei l'ostia rapita
 pace alla patria, a me la figlia (ah dove
 mi portava l'affetto) al Genio, al nome
 dell'invitta Messenia il pregio antico.
 Se lo vieta Licisco, o lo contende 640
 castigate il ribelle.
 Ma voi che alzaste altari
 al domator di Cillaro, al feroce
 lottator Amicleo, fanciuli in tanto
 spargete incensi, e comminciate il canto. 645

CORO

- CORO* Mentre salgon al Ciel fumi odorati,
 e risplende ogni altare
 di fiamme sacre, in ciel s'acqueti il vento
 e al canto nostro intento
 senza timor di procellosi fiati 650
 spiani le terga affaticate il mare.
 Pace spirin le chiare
 sante faci Ledee, miri Benigno,
 e pace canti in fra le stelle il Cigno.
- De' Castori fra noi risuona il nome 655
 chieggon pace i Messenj
 ai figli del Tonante oggi e di Leda.
 In questo giorno ah ceda
 l'ombrosa Amicla alla sassosa Itome
 lascia l'Eurota, o prole eterea, e vieni. 660
 Dianio i sonori freni
 segni della venuta, e quanto un solo
 Cillaro può dica percosso il suolo.
- Voi Nettuno ammirò sul mar non uso
 all'oltraggio de' remi 665
 compagni erculei, e diede applauso ai casi.
 Voi sul barbaro Fasi
 vinto il rigido fato, e 'l Re deluso,
 lieti portaste alla Tessaglia i premi.
 Corse su i lidi estremi 670
 attonito il Pelasgo, e ornò d'alloro
 le sacre fronti, e l'Ariete d'oro.
- Sull'ampio Alfeo gli omeri forti, e 'l seno
 tu Polluce nudasti
 prima e di piombo ti suonò la destra 675
 né men nobil Palestra
 Castore essercitò; né si dovieno
 dar principij all'Olimpica men vasti
 che in que' primi contrasti

lottar con meraviglia il Greco vide
d'elea polve, e di membra orrido Alcide. 680

Egli v'ornò dell'Iperboreo olivo
prima le chiome bionde,
e consagrò le gare illustri a Giove.
Tali ah venite dove 685

vi porge il coro nostro Inno votivo
d'alloro cinti, e di Palladia fronde.
O quali in su le sponde
del patrio Eurota o sul Taigeto ombroso
dopo l'armi cercate alto riposo. 690

O quali atra tempesta in mar feroce
ad appianar scendete
auree stelle di pace a' naviganti.
Stagnansi i flutti erranti
fuggon le nubi, e 'l fiero stuol veloce 695
de' venti fugge alle spelonche usate
pigra e innocente state
occupa l'aria, e nel primiero sito
tornato il mar, bacia, non urta il lito.

Tali venite a noi; così risplenda 700
pacifica e clemente
oggi a Messenia la Tindarea stella
cessi omai la procella,
ed in placida calma il fianco stenda
oggi, vostra mercé, la stanca gente. 705
Passin con l'ombra argente
della Vergine offerta il Negro Averno
i mali nostri, e sia il riposo eterno.

Atto Secondo

Scena Prima

AMFIA, NUTRICE.

AMFIA Nulla più di speranza
lasciano al mio timor gl' infausti augurj,
non danno incerti segni
su caso certo i Dei. Fuggita è Arena
o non ben scelta, o non accetta; o forse
cura d'alcun di lor. 5

NUTRICE Febo non mente
indarno ella fuggì.

AMFIA Pur fugge, e resta
Merope mia di nuova esposta.

NUTRICE Il Cielo
non muta voglia. Arena
è la vittima eletta.

AMFIA E chi del Cielo 10
gli arcani intende e può saper le vie?

NUTRICE Parlò in Delfo abbastanza.

AMFIA Io non l'intendo.

NUTRICE Febo s'esprime ben.

AMFIA Non disse Arena.

NUTRICE Disse una eletta.

AMFIA Epitida v'aggiunse.

NUTRICE Di che temi, o gran Donna?

AMFIA Dell'incerte 15
vie di Fortuna e dell'ingegno humano.

NUTRICE La tema è figlia del tu' Amor.

AMFIA La tema
nel dubbio è un infelice Augure muto.

NUTRICE Ma spesso vano. Or quai prodigi osservi
qual sasso parla, o quale 20

	Ciel senza nubi tuona? Ardono i fochi sacri di Giuno, et alla Dea d'Amore coronate di fior s'apron le porte. Nulla s'ode di mesto, ov'è salvata a Merope la vita, a voi la figlia e la sposa a Policare, e tu temi?	25
AMFIA	Voce notturna, vocal marmo, o tronco portentoso che parli a me non porge questo terror. Gli stessi Dei pavento non placati, o implacabili; io pur vidi segni orrendi di ciò, su i propri altari. Non serena, la fiamma al Ciel drizzossi né con fulgida cima, ma incerta, ottusa e fiacca già serpendo all'intorno e d'atro fumo spargea torbidi flutti. Un color solo non ritenne, o un aspetto ma qual Iride curva apre confuso il sen dipinto, e non osservi alcuno terminato confin tra l'ostro e 'l croco, così la fiamma, ora cerulea e mista di bionde note ed or sanguigna, al fine in tenebre fuggia. Ma questo è poco. Non cadde il Toro al primo colpo esangue ma ferito mugendo fuggì dal sacerdote, e dopo un breve furioso rotar, stanco a gran pena col sangue vomitò l'alma ritrosa. Nella Vittima aperta più crudeli minacce apparver poi. S'aspose il cor nel sangue né sorgea capo alcun: scotea le fibre alto tremor. Sparse di fele tutte son le viscere infauste, né v'è segno infelice che non s'osservi in lor. Ma per più atroce prodigio, un altro già prostrato bue alza dal suol le sanguinose membra, e vacillando in su mal fermi passi gli stupidi ministri urta col corno:	30 35 40 45 50 55 60

- or che fia ciò? Non sono
finite le mie pene.
- NUTRICE Gran cose son: ma forse
da geloso timor troppo osservate.
- AMFIA Pur attonito stava il sacerdote
e le temeva. 65
- NUTRICE Spesse volte al caso
un facile sospetto
dà nome di Prodigio. Or ecco torna
un de' Soldati Arcieri,
che seguito han Licisco. Intender puossi 70
da lui ciò che seguì, ciò che più resti
di tema o di speranza.

Scena Seconda

AMFIA, SOLDATO, NUTRICE.

- AMFIA Ferma o guerriero i passi, e narra quanto
oprò, vide, sentì, la schiera vostra
nel seguir Licisco.
- SOLDATO O donna eccelsa 75
benché fretta importante
al Senato mi spinga, a te pur deggio
(moglie di Aristodemo e già vicina
ad essermi Regina)
anco obedir. Sollecito, e spedito 80
di Licisco seguì l'orme il drapello
ed io compagno all'opra, e all'opra istessa
non picciolo calor, primo scopersi
Licisco, il fuggitivo, ove il Taigeto
veste di antica selva il piede ombroso, 85
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. 90
Così folto, difficile, e mal certo
si rende il bosco; e ricusato il giorno
dall'ombre pertinaci, un pigro e mesto

	aer vi siede. Io lo discopersi a punto ch'avvistosi di noi verso la selva	95
	a tutta briglia il corridor spingea. Noi lo seguimmo e minacciando pure di saettar le fuggitive terga rapidamente l'incalziamo. Arena accusata dall'abito, e dal crine	100
	prima correa: seguia Licisco e dietro un giovanetto servo, al fine, o fosse avvantaggio di spazio, o lena forte de' loro destrieri, o qualche Dio nemico alla Messenia ricovrollo il bosco ¹	105
	e lo diffuse; ch'a ferir le piante se n'andar le saette drizzate a lui con disperato fine di punirlo o fermarlo. Entrammo doppio, ma fu cercato e minacciato in vano	110
	per l'indistinto errore e la confusa libertà del bosco. Sdegno, stupor, vergogna in noi rimase; e dopo lunga e vana diligente ricerca, usciti a vista	115
	della Città nemica entrar vedemmo il ribellato Padre e la figlia seguace, accolti e forse invitati da Sparta. Noi pochi e stanchi inabili ad impresa	120
	difficoltosa e grande torniam dolenti ad avvisarne Itome.	
AMFIA	Ecco i segni veraci ecco certi i prodigi.	
NUTRICE	O Dei che sento?	

1. Nel manoscritto si trova qui il vocabolo «gente» sottolineato tra «Messenia» e «ricovrollo»; sembra chiaro che Dottori avesse qui segnalato un'opzione per modificare l'assetto di questo verso, poi cassata. Per questa ragione, interpretando la sottolineatura come un segnale di espunzione, si stampa il verso senza il bisillabo «gente».

Scena Terza

TISI SOLO.

TISI	Non sol fuggita, ma perduta è dunque la figlia di Licisco. O quale a Sparta favorevole incontro.	125
	E qual cura gelosa della sua vita havrà, se la sua morte salvar deve Messenia. O nel profondo abisso del destin sommersi arcani venerandi però! Chi non credea Merope assolta, e condannata Arena dal voler degli Dei! Pur vive Arena cinta dal muro forse, e dalle spade del feroce nemico e sola esposta al sacrificio resta Merope sfortunata protetta in van dal caso, o il Caso forse ha da vagar fra gl'altri nomi? E al grande rischio mortale andranno le tenere bambine, in cui non trovi luogo per la ferita il sacerdote? O di che pianto amaro han da bagnare il sen le donne illustri della casa di Epito! Ite fondate su i titoli degli Avi, e sull'inferme basi d'alta fortuna, il fasto humano. Già così non paventa agreste madre e non aspetta il duro oracolo Febeo, che dalle braccia le svelga i pegni dolci. O santa pace delle Capanne, intorno a cui non rota invidia di fortuna.	130
	Le speranze sollecite, i timori gelati errando vanno solo per le Città. Per le superbe porte del Re non entra il sonno mai se non chiamato; e timoroso passa fra gli armati custodi. O fortunato chi da povero tetto occulto vive	135
		140
		145
		150
		155
		160

sicuramente,
 e la morte non cerca
 ma non la teme. E per lasciar il nome
 sopra un marmo loquace 165
 ambizioso il proprio mal non segue.
 Ma intender vo' ciò che ne parli Itome
 e l'indovin comandi.

Scena Quarta

ARISTODEMO, AMFIA in disparte.

ARISTODEMO Hai vinto o Sparta, hai vinto
 tieni pur anco i Dei. Nessun di loro 170
 resta a Messenia: o restano i perdenti.
 Or chi darà la vittima, s'Arena
 più non può darsi? Ofioneo protesta,
 insta, minaccia, e chiede un cambio eguale.
 Ha da sacrificarsi una fanciula 175
 in ogni modo a Dite.
 Ma dove è il petto antico, ove la dura
 virtù, che ammira il vincitor d'Eurota
 nel sangue degli Epitidi feroce?
 Sento rapirmi, e non so dove: e pure, 180
 pur son rapito. Assai maggior dell'uso
 l'animo ferve intumidito, e volge
 pensieri eccelsi. Non ardisce ancora
 confessarli a se stesso. Ah non ha vinto
 Sparta. Espugnar bisogna 185
 il cor d'Aristodemo. Itene affetti
 itene tenerezze: e tu Natura
 volgi altrove la fronte. Oggi mi svelgo
 il cor dal sen; Merope dono a Dite.
 Crudel ma generoso 190
 sì, redimer mi piace
 con parte del mio sangue un Regno intiero.
 Ritornate o da noi partiti Numi
 Merope è vostra. Errò la Sorte: il padre
 non errando la dona. In lei s'adempia 195
 la richiesta di Febo. Ogni altra i' scuso

per innocenza d'anni.
 Le colpe dell'età, dell'esser mia
 dell'affetto comun Merope tiene.
 Le pagherà. Si fatta 200
 piace al rigido Inferno, e tal sen vada
 ombra nobile e grande
 ad occupar l'ombre d'Eliso, e mostri
 quanta sia: quanto sdegno
 consumasse de' Castori; e con quale 205
 apparato d'Oracolo, e d'altare
 e di Publico lutto a Stige arrivi.
 Olà Messenj, manca
 Arena ma non manca Ostia a Cocito,
 sien pur placati i Dei². 210

AMFIA Fra i Messenj io pur sono
 non ultima, e non vile, e nella vita
 dell'offerta fanciulla
 ho la metà delle ragioni. E prima
 che cederle ad alcuno, 215
 cederò questa vita, omai stancata
 da lunghi mali. Aristodemo, ah troppo
 è Barbaro il pensiero per Greco padre
 se d'esser tal rammenti, e non rifiuti
 a Natura i suoi doni, e non calpesti 220
 le legi, e furioso
 non rompi il dolce vincolo d'Amore.
 Or quali, or quali sono
 i Dei, che inviti a ritornarsi a noi?
 Qual pietoso spettacolo prepari 225
 degno di lor presenza? Un Padre uccide
 la figlia, la non chiesta, anzi dal Cielo
 preservata pur dianzi, e chiama i Dei
 spettatori dell'opra?
 Quel che davi dolente, e a forza or doni 230
 volontario e non mesto? A te s'aspetta
 dar lege al Ciel? Così abusato è il grande
 dono di sua pietà? Così placati

2. Nella stampa in questo punto si conclude la quarta scena del secondo atto, che è, sia in C che in F, divisa in due parti.

- i Dei saranno e sodisfatto Averno?
- ARISTODEMO Donna, né a te s'aspetta 235
dar lege a me, che sento
il duol ma non soggiaccio! Or dimi quale
vittima resta s'è perduta Arena?
Ah si fregi di questo
atto di volontà, nobile e grande 240
ciò che diamo costretti; e paia dono
l'obbligo necessario. A che avvilirlo
con inutile pianto? Ornar più tosto
convien di generosa alta apparenza
ciò che si rende al Ciel, ciò ch'esser noto 245
deve a tutta la Grecia, e su le penne
volar di fama alle venture etadi.
- AMFIA E pur è ver, determinato è questo
funesto, abominevole pensiero?
Tua mente il concepi? L'anima fiera 250
senza orror lo trattiene?
E mi adorni un dolor tanto difforme
di vani fregi? Io guiderò all'Altare
sì, sì Merope nostra. Io d'aspra fune
le stringerò le molli braccia al tergo 255
io canterò l'orrendo voto. Oh Dio
vuoi più? Vuoi ch'io ferisca? Ah questa cruda
destra bacciata in vano
e bagnata di lagrime infelici
certo di man mi leverà la scure. 260
Aristodemo, Aristodemo, Padre,
sposo, nomi già dolci, oimè tu soffri
l'orribil faccia d'un pensier sì atroce,
e l'aspetto non tolleri di questa
moglie, e madre dolente?
- ARISTODEMO Ad altro tempo 265
serba donna le lagrime. I Messeni
attendono quest'atto,
o lo vorran. Le violenze abborro
libero io dò la figlia al Sacerdote
prima che prigionera, e degno io resto 270
di quello scettro a che mi acclama Itome.
- AMFIA Vorran questa i Messenj

- vittima che non fugge, e mal difesa
dal padre istesso. Or che non vassi prima
a trar di mano al vincitor superbo 275
la trafugata et usurpata Arena?
Qual più degna cagion d'impiegar queste
relique di virtù? Ma si perdoni
al Profano Licisco, e vegga Arena
dalle Torri Spartane 280
di mia figlia Innocente in pace il Rogo
e sieda in ozio Itome
a sì fiero spettacolo, ed ingiusto;
così promette il padre; e con tal prezzo
compra l'aplausò delle genti, e 'l Trono 285
Ah tolga Dio che 'l Regal manto tinga
il sangue della figlia
al Padre ambizioso.
- ARISTODEMO Io non pretendo
di salirvi così. Più cauta Amfia,
la dignità del Genio mio s'offende. 290
Amo qual deve huom forte
più che la figlia mia, la Patria e 'l nome.
- AMFIA Gran parte sono della Patria i figli.
- ARISTODEMO E dansi per la Patria.
- AMFIA Sì, ma lecitamente. 295
- ARISTODEMO Non è lecito sol, ma degno il caso.
- AMFIA Il caso ha scelto Arena.
- ARISTODEMO Ed il Caso l'ha tolta.
- AMFIA Chi chiede il sacrificio, il Caso, o Febo?
- ARISTODEMO Certo il Delfico Nume. 300
- AMFIA Or a lui s'obbedisca, e torni il nome
di Merope nell'urna ov'altri sieno
e disponga Fortuna. Io non ricuso
di ritentarla.
- ARISTODEMO Invidiata è questa
sorte dagli Astri avversi. Ha figlie Dami 305
e n'ha Cleone, ma dall'urna escluse
per l'incapace età. Tisi dirallo
ch'opportuno qui giunge.

Scena Quinta

TISI, AMFIA, ARISTODEMO.

TISI	Non basta all'avid'Orco picciolo sacrificio. Oimé, bisogna che sappia di morir, l'Ostia che muore. Però si crede che rifiuti quelle nella cui debil vita poco potrebbe esercitarsi morte poco goder la crudeltà d'Averno.	310 315
AMFIA	E chi lo dice?	
TISI	Ofioneo. Di Febo egli è ministro, e tocca a lui d'espore la Delfica risposta.	
AMFIA	Egli ci forma crudeli i Dei, perché più tosto a Delfo non si ritorna?	320
TISI	Tanto commercio non habbiam col Cielo ch'a voglia nostra ei parli.	
AMFIA	O Tisi, o sempre funesto quando vieni. Io non credea che tu crollassi ancor le ruinose misere mie speranze.	
TISI	Amfia mi duole di te; fosse pur altra via di salvar Messenia. Io chiesto andai, e chiesto parlo.	325
AMFIA	O misera: e mi serba al funeral di Merope Fortuna? Chiuderò gli occhi a lei raccorrò l'ossa e riporrò le ceneri nell'urna? Quel ch'io da lei sperava ufficio di pietà? Ch'era dovuto? Vile troppo ch'io sono a saziar la rabbia delle stelle col mio dolor. Non fia mai ver ch'io viva senza Merope mia; degno è un sì grande sacrificio di qualche atto solenne, che lo preceda. Io sarò nunzia a Dite della venuta sua: né ignobil forse	330 335 340

l'arbitrio è mio. Mi si può tor la vita
ma non la morte.

TISI Non è virtù temer la vita, Amfia,
ma l'ostar a gran mali.

AMFIA È lieve il duolo
capace di consiglio.

TISI I proprj mali 380
o nobil donna fuor di tempo aggravati.

AMFIA Così penoso è il mal come la strada
che guida al male.

TISI Degli umani giudicj
spesso ride Fortuna, e 'l fin diverso
dall'atteso prepara.

AMFIA Ov'è Fortuna? 385
Aristodemo è la fortuna, e il Fato:
ei condanna la figlia.

TISI E la Fortuna
e 'l Cielo Arena. E chi può dir qual sia
la mente del destin prima che cada
sulla vittima il colpo?

AMFIA Ah moribonde 390
scintille di speranza! O di pietoso
consolator dolci lusinghe, e vane.
Disposto ha il Padre della figlia ed io
della Madre ho disposto.

TISI Furiosa ella parte. O qual feroce 395
spirito infiamma il volto. O quanti il volto
affetti esprime? Frettolosa, incerta
muove il piè, come suole
agitata Baccante. O Dei prendete
cura e pietà della Messenia almeno. 400

CORO.

CORO O sapienza eterna di Natura
che dai lege alle stelle, e che l'immensa
mole del Ciel con certo moto aggiri,
perché dispor con ansiosa cura
l'eteree vie così che 'l freddo verno 405

ora nudi la selva
 or torni l'ombra al bosco
 ora il fervido Cancro
 Cerere imbiondi ora s'invicchi e tempri
 le forze sue men vigoroso l'anno 410
 e lasciar senza alcuna
 regola poi le cose humane esposte
 all'arbitrio incostante di Fortuna?
 Qua giù tutto disordina e confonde
 il caso cieco e con occulto inganno 415
 la prudenza delude,
 defrauda le speranze
 e con diverso fin del preveduto
 termina gli atti nostri, e l'opre chiude.
 Nascon guerre da pace, 420
 quiete da tumulto, Amor dall'odio
 dal possesso desio, tema dal certo
 perigli dal sicuro, error dal lume
 tutto confuso al fin, mobile incerto
 più che mar, più che vento, 425
 più che Libica arena
 e in cento dubbi, e cento
 pur v'è chi trovi ombra di vero appena.
 Non fu così turbato
 certo l'humano stato 430
 quando era inerme e giovanetto il mondo,
 e dal regno non anco
 discacciato Saturno
 non insegnava a nutrir gare, e sdegni
 l'istesso Giove, e ad usurparsi i Regni. 435
 O allor quando diviso
 in tre gran parti il tutto
 non sì orrendi e nocivi
 sapea temprar i fulmini Vulcano
 e con indotta mano 440
 il mal uso Tonante
 imparava ad aprir le aeree nubi
 e nelle querce sol, solo ne' faggi
 drizzando i colpi, esercitava il braccio.
 Quando il fiero Nettuno 445

Re inesperto de' mari
 pacifico regea flutti innocenti;
 né sapevano i venti
 turbar le calme all'Oceano, intatto
 anco da remi, e dalle prore audaci. 450
 Quando dar legge all'ombre
 giunto di nuovo il vigoroso Dite
 trovò il Tartaro voto
 ozioso il nocchier, le furie, il cane
 quasi che mansueti 455
 e ne principj suoi rozzo l'Inferno.
 Liberata da mostri
 per anco non havea la Terra Alcide
 e dipintone il Cielo.
 Non s'armava Orion, né splendea l'Orsa 460
 né la Pleiade acquosa, o 'l Cane estivo.
 Tizio non era sceso
 ad occupar al pallido Orco i campi
 Ission non volgea 465
 la rota eterna, e Tantalo assetato
 non sospirava ancor l'onda fugace.
 O felici quei primi huomeni rozzi
 o dalle Grotte o dalla Terra usciti
 il Ciel non risplendea
 d'immagini temute, il mar tacea 470
 stava chiuso l'Inferno e l'huomo in pace.
 Nacquer Odi e Timori
 ambiziosi Amori
 quindi, e nacque Fortuna. Or toglì quella
 peste dall'huom, tolta è Fortuna anch'ella. 475

Atto Terzo

Scena Prima

ARISTODEMO, CORO DE' MESSENI.

ARISTODEMO Poi che del sangue nostro Averno ha sete
si liberi la Patria. Aristodemo
in difetto d'Arena offre la figlia.
Io non ho dalla Sorte
quest'obbligo, o Messenj 5
ma dalla patria. In ciò le parti adempio
d'huomo libero, e Greco; il prezzo è grande
ma la salute di Messenia è molto
maggior del prezzo. O mi comandi il Fato
o mi regga il dover, sia dono, o sia 10
necessità, Merope io vi offro, e tolgo
i privati, ed i pubblici timori.
Tanto d'onor mi resta
che risarcisce il danno. Inutilmente
non sarò stato Padre. Alla salute 15
d'un Regno generata havrò la figlia
se più chieggono i Dei, più non possiedo.
Ma non chieggono più. L'anima mia
esposta tante volte, e rifiutata
non è vittima idonea. Anzi non basta 20
un popolo de' morti in tante pugne,
una Vergine sola
degli Epitidi chiude
l'avidè fauci alla spietata Erinni,
sazia per noi la morte, impiega tutta 25
la cupidigia dell'ingordo Abisso.

CORO O d'Alcide e d'Epito inclita prole
l'indole generosa
co' fatti approvi e vincer

	quante grand'opre mai fecero gli Avi, liberatore, e Padre	30
	te chiama la tua Patria e ti prepara simulacri perenni, eterni onori sempre de' meriti tuoi minor mercede, solo è virtù a sé stessa	35
ARISTODEMO	S'avvisi Ofioneo, s'erga l'Altare, la vittima si purghi. Io cedo tutte le mie ragioni; e mi riserbo il solo dolor che non mi sia	40
CORO	È sublime Vittoria, e gloriosa vincer sé stesso. O del vicino scetro ben degna man. Così Virtù s'eterna così monta alle stelle, e poco lunge regna da' sommi Dei.	45

Scena Seconda
POLICARE, CORO.

POLICARE	Poiché uscito è di man l'empio Licisco alla schiera seguace ritorna il mio dolor, tanto più grave, quanto più certo.	50
	O quanto volentier torrei Fortuna a temerti di nuovo; a te non resta pur ragion sopra un nome rimasto solo. Ah dubbi miei, tornate se tornar più si può. Nel mortal vaso	55
	il caro nome accompagnato torni e giudichi la Sorte un'altra volta della mia vita. Ofioneo pavento, gli interessati Eptidi, il possente stimolo di regnar temo nel Padre.	60
	Tutti sono sospetti genitor, Patria, e Dei. Che più? Di lei diffido. O tu per gli anni venerando e per gli abiti, sapresti	

	qual sia determinata	65
	vittima a Numi Inferni, or che l'eletta si ricovrò tra le Spartane mura?	
CORO	Un padre generoso offre la figlia.	
POLICARE	Cleone, o Dami?	
CORO	Aristodemo.	
POLICARE	O Dei!	
	Corre voce di questo?	
CORO	Egli lo disse	70
	ed io fra poco avviseronne il sacro Ofioneo che drizzi l'Ara, e imponga di sacrificio tal degno apparato.	
POLICARE	Scota Nettun la terra	
	cadano torri e tempi, e stenda Itome	75
	a sì gran sacrificio ampio teatro e fia picciolo segno di tanta morte; e fia sepolcro angusto a cenere sì degno. Arda il Tonante questa Patria co' folgori, ch'appena	80
	convenevole fia Rogo dell'ossa con sì vasto apparato sacrificar si deve ostia sì grande.	
CORO	Ei da sé stesso	
	parla dolente, e mostra	85
	nella fronte e ne gli atti segni di affanno immenso.	
POLICARE	Merope è sola forse	
	nella casa d'Epito? Ella pur dianzi dalla Fortuna assolta	90
	condannata è dal Padre?	
CORO	Ella è sol atta al sacrificio, a cui	
	non dansi le bambine; il padre dona quel che forse darebbe ricusandolo a forza.	95
	Ma il generoso d'una magnanima costanza orna il suo Caso, né contamina il don con bassi affetti.	
POLICARE	E lo permette Amfia?	
CORO	Perché è costretta.	
POLICARE	E l'approva Messenia?	

CORO	Altro non resta.	100
POLICARE	E non si cerca Arena?	
CORO	Ella è fuggita.	
POLICARE	Non si toglie al Nemico?	
CORO	Ah di salute trattasi qui, non di Ruina.	
POLICARE	In lei la salute consiste.	
CORO	E per lei forse perirebbesi indarno.	
POLICARE	Or vanne e trova l'Indovino crudele, avida attenda di respirar con la sua morte Itome. Non perirà.	105
CORO	Giovane audace frena l'empito del dolor.	
POLICARE	Prima quel colpo scenderà sul mio capo: e pria di mano trarròlla al Sacerdote, violerò la pompa smorzerò con l'altrui, col sangue mio l'indegno foco, abatterò gli altari, sacrilego, profano, disperato contro gli huomeni, i Dei, contro me stesso. Ah Dio: parton coloro, ed io misero spargo scelerate querele, empie rampogne inutili minacce:	110 115 120
	contro l'usurpator del mio privato e del publico ben volgiti, o sdegno. Darà forze ragion, daralle Amore o periremo in sì bell'opra, e prima di Merope, vedrò l'atra Palude ma non già solo.	125
	Non s'aspetti che segua la colpa, pria si vendichi e preceda al misfatto la pena, e sia punita la cagion del misfatto.	130
	Misero! Chi mi segue? Aristodemo che la proscribe? Amfia?	

Donna ed inerme? Ho 'l mio furor, la mia
 stella nemica? E due compagni al fianco
 ambi crudi, ambi ciechi. Amore, e Morte. 135

Scena Terza

MEROPE, POLICARE.

MEROPE Policare, vicino
 è il fin della mia vita. Il colpo attendo,
 che libera la patria, e mi preparo
 a non temer sì gloriosa morte. 140
 Io vado e nulla meco
 porterò di più nobile, e più degno
 della mia fè, tu le memorie mie
 pietoso accogli, il cener poco, il molto
 Amor ti lascio in cura. Unico erede
 de' miei candidi affetti 145
 rendi l'ossa al sepolcro, e serba il nome.
 Duolmi di te, ma di morir mi piace
 per te, che sei compreso
 nella Messenia liberata gente.
 Così il mio sangue pur ti plachi i Dei, 150
 ti concili Fortuna. Io tra le opache
 ombre d'Eliso, andrò narrando i casi
 e dell'istoria mia non poca parte
 Policare sarà: sì che il tuo nome
 sarà per la mia lingua 155
 prima dell'ombra tua noto agli Elisi.
 Tu deh frena i lamenti, e sol di due
 picciole lagrimette il cener bagna
 ultimo onor; più caro
 dell'arabe fragranze, 160
 e co' teneri uffici
 deh per pietà la madre mia consola.

POLICARE Ch'io viva? Io ti dia tomba? Io così vile,
 crudel ti sembro? E tal m'amasti, e tale
 che se ferro mancasse, o succo, o laccio 165
 non possa solo uccidermi il dolore?
 Merope o tu mi tenti, o tu non m'ami.

Testificar saprò ben io la fede,
 e l'Amor mio. Va, raccomanda l'ossa
 e l'onor del sepolcro, a chi non deve
 teco perir. Se mi toccasse, o Dei,
 un rogo istesso, e mescolar nell'urna
 le polveri felici, io già v'assolvo,
 ed assolvo Fortuna. 170

Scompagnata da me tu non vedrai
 Merope Averno. Attenderò sul lido
 la tua venuta e varcheremo insieme
 per le tenebre cieche, e per l'ignote
 vie del sepolto mondo
 precederò: lusingheroti il Cane
 custodirò i tuoi passi 180
 dalle pesti d'Abisso. Ah qual Erinni
 qual Cerbero vedendo ombra sì bella
 stupido, e riverente
 non deporrà l'orgoglio 185
 e non ti lascerà libero il calle?
 Ne sarò vil compagno. A te bel fregio
 darà l'opra famosa. A me la fede.
 Tu con atto magnanimo non temi
 la morte per la patria e tu vorrai 190
 s'io per te muoro, invidiar la lode
 al mio seguace Amor? Sarai gelosa
 di tua virtù, che non s'imiti, e tanto
 altri non osi?

Se disprezzi il compagno, 195
 non amasti lo sposo. Altri che morte
 congiunger non si può. Separa Morte
 le basse e non le eccelse anime Amanti.
 Ma non è questo il talamo, e la face,
 misero, ch'io sperai; non sull'erbose 200
 rive del pigro Lete
 teco fra l'Ombre aver letto infecondo
 e con amplessi vani, e fredde baci
 sterili, e senza suon, nutrir un muto
 e vacuo Amor d'inefficaci affetti. 205
 Non so chi ti condanni altri che il padre
 o ambizioso, o ingiusto

né so qual Dio, qual dura
umana lege ad obedir ti sforzi.
Vive Arena pur anco, 210
in cui tutto adempissi
ciò che Febo propose. A te non tocca
non sortita cader, non ti condanna
chi pria t'assolse. E tu vorrai la vece
sostener d'una Vittima fuggita, 215
incerta dell'evento, e della lode
certa solo del danno?

MEROPE S'io non ti salvo perdo
la metà de' miei voti.
In te la miglior parte 220
pere della Messenia. Ah resta, e attendi
del voler della Parca il fin degli anni.
Io son Vittima propria; errò Fortuna
nel dispor di mia vita, ed ha perdute
le sue ragioni in quell'error fatale. 225
Sola io resto, e mi piace
non dipender da lei, ch'ignobil fora
l'obligo seco, o l'odio. Io cado offerta
dal padre, e confermata
dal sacro Ofioneo, tra mille applausi 230
d'un popolo salvato, e vuoi ch'io fugga?
Tu, se peri, chi salvi? E chi t'elegge?
Deh non voler che resti
questa Invidia di me. Lascia ch'io vada
sola e innocente a Stige: 235
se meco vieni, io meno ad Eaco avanti
il testimon d'un'insolente colpa.
Resta e più fortunata
godì la Patria, or ch'io la rendo tale
e ricordati almeno, s'ad altra in seno 240
di posseder t'è dato
felici Amori, ampie fortune e figli
che questo dono è mio, che la mia morte,
che salvò la Messenia, a te diè sposa
e dote, e prole. 245
Un'ombra nuda, ch'io sarò fra poco
gelida Amante, ed infeconda moglie

- a ragion non ti piace.
- POLICARE Vuoi ch'io viva, e m'uccidi
 con amari rimproveri. Ma senti 250
 ampia, e nota è la via che mena a Dite,
 ma se fosse anco ignota,
 la troverei; se niuna,
 la farei per seguirti. O vuoi compagno
 o vuoi servo, o mi tolleri, o rifiuti, 255
 indivisibilmente, a tergo, al fianco
 io ti sarò. Febo t'elebbe, e Amore
 maggior di Febo impon che teco io venga.
 Tu liberi la patria ed io me stesso
 la tua sorte è la mia. Più non ti chiedo 260
 se ti spinga a morir Caso, o Ragione
 Giustizia, o Forza. Sol ti chiedo quando
 s'ha da morir. Sol tua bontà conceda
 ch'io generoso, men (per me non priego)
 deplori queste tue somme bellezze 265
 ch'io perdo eternamente, e le cadute
 misere mie speranze.
- MEROPE Questa perdita è indegna
 delle lagrime tue. Quel che deplori,
 quel dunque amasti? Io mi credea che 'l meno 270
 che ti piacesse in me fosse il mio volto.
 A che dunque seguir quel che men prezzi?
- POLICARE Io volentier confesso
 d'esser men forte. Il corpo tuo mi piacque
 sede d'una bell'Anima; e s'intanto 275
 ch'io son huomo, e non ombra
 piango le cose humanamente amate.
 Se tu resti col corpo, io seco resto,
 se l'abbandoni, io l'abbandono. Ah, cessa
 Merope di tentarmi; e non si cerchi 280
 con importuni intempestivi affanni
 di pregustar la già vicina morte.

Scena Quarta

SOLDATO, MEROPE, POLICARE.

SOLDATO	Merope, Aristodemo a sé ti chiama e chiede pronta ubbidienza. Ha teco da conferir gran cose.	
MEROPE	E per gli arcieri mi fa chiamar? Dove le serve sono o la Nutrice? Se' tu nunzio o custode? Ah ben conosco i preludi di morte. O petto aduna tutte le forze tue. Virtù debelli i tumulti del senso. Non può negarsi. Duro è l'incontrar ciò che Natura abborre. Venisse almen tutta la morte in una sol volta, e orribil fosse, né cercasse stancarmi crudelmente ingegnosa e vergognata forse. Ch'io non fugga il morir. Mio sposo, addio io parto. Addio.	285 290 295
POLICARE	Dove n'andrai crudele senza di me? Ma non andrai. Fra poco ti seguirò nell'Erebo. O spietato Padre, spietati Dei, perfida Itome che 'l misfatto atrocissimo sopporti.	300

Scena Quinta

NUTRICE, POLICARE

NUTRICE	Pigri, e imbelli siam noi, se posta in uso dell'ingegnoso Amore non è l'arte e l'ardir. Così vilmente cederemo a Fortuna? E al primo impulso della sua mano al precipizio andremo? Né troverai difesa degn a d'amante? E contro il Fato avverso userai femminili armi di pianto?	305 310
---------	---	------------

	Non sarà chi s'opponga, e chi deluda il forsenato e forse d'Aristodemo interessato zelo?	315
	Né chi l'ambiziosa fiera virtù della fanciulla espugni? Policare, io son donna e curva omai sotto al peso degli anni, e serva io sono. Tu giovane ed amante	320
	e di chiara prosapia, odi i miei detti. Deh per Dio non lasciar che questa bella sposa tua, figlia mia, per vano orgoglio d'ostentata virtù danni sé stessa. Nulla si toglie a Dei, nulla alla patria.	325
	A ingiusto genitor figlia innocente e quel che è tuo ti toglì. Fuggì la condannata vittima, e non dovrà fuggir l'assolta? Forse che non eletta	330
	perisce inutilmente e forse il prezzo chiesto per la Messenica salute non è il suo capo. Sono pur anco in Ciel que' stessi dei che l'han protetta e forse	335
	non pentita è Fortuna di favorirla, e attende che la provochi; al fine l'ozio tuo la condanna. Ergiti, o figlio, e qualche nobil opra	340
POLICARE	degnà di lei, degna di te prepara. Se non ricusa d'incontrar la morte come per forza ha da restar in vita s'ad odiar la conducesse il fine l'ignobilità del mezzo	345
NUTRICE	quanto saria Policare infelice? Della sua lingua è men feroce il core. Sosterrà mille morti pria che parlar men generosa. Il sesso è però molle; Amore	350
	gran forza ha in nobil petto: reclamerà Natura;	

- commanderale imperioso Amore
che della forza si compiaccia, e viva.
S'opri, il rischio è di morte; 355
se cessi, è morte certa.
- POLICARE Ecco un maggiore
rischio, l'offender lei.
- NUTRICE Vie più l'offendi
a lasciarla perir.
- POLICARE Su, che si tarda?
- NUTRICE Ma se ben dritto io miro
forza giovar non può, s'usi l'inganno. 360
- POLICARE S'usi pur che si salvi: e poi mi tocchi
sul Caucaso gelato
di dar vece a Prometeo, e sotto il peso
d'Etna giacer perché Tifeo respiri.
- NUTRICE Non saria sì colpevole la frode; 365
vieni, e del mio pensiero
rapido esecutor previeni il Padre.

Scena Sesta

OFIONEO

- OFIONEO O come sferza i rapidi destrieri
per tuffarsi nell'onde il Sol cadente;
forse affretta quell'opra a che concorse 370
insegnandola a Delfo?
O fugge di vederla? O discacciato
fugge dal nostro error? Ma qual errore
può sul certo accader? Merope è sola:
né per la mente mia, non mai da Febo 375
delusa, odo pensiero
che voglia dubitar non che riprenda.
Ministri preparate
un negro altare a Dite, uno alla trina
Ecate, un altro all'Erebo, alla notte. 380
E nuovo latte, e vino antico, e sangue
e di pigra palude
onda pallida e grave.
Mostrin l'orrida pompa

fiaccole meste; e fia 'l silenzio inditto 385
 religioso e grande.
 O con che stranio rito
 plachiamo i Dei! Sono la sù tant'ire,
 ma quaggiù tante colpe? Ah per Natura
 erra l'huom, non già Dio. Chiedesi eguale 390
 l'obbedienza humana
 all'imperio del Ciel, che mai non erra.
 Tutto si rende a lui, nulla si dona
 e quando chiede è segno
 che gradir voglia il sacrifico. Quindi 395
 pace promette a noi: che fia distrutta
 dal castigo la colpa.
 Così tornano i Dei. Sorge da questa
 notte alla Patira il tramontato lume,
 darà il Cipresso allori, 400
 darà il Fato d'un sol vita ad un Regno,
 ed adorna di questa
 gloria l'ombra felice andrà pe i campi
 che lento bagna, e taciturno Lete
 da cento Elisj eroi mostrata a dito. 405
 A che dolersi? O presto, o tardi andremo
 tutti dell'Orco alla magion capace.
 Scote a tutti egualmente
 l'urna fatale il regnator d'Egina.
 Visse assai chi ben visse 410
 e chi con atto egregio,
 onorandone il corso illustra il fine.

CORO

CORO Sotto al selvoso Tenaro una rupe
 s'apre in negra voragine che mena
 alle stanze de' morti, orride e cupe. 415
 Passano l'ombre ignude
 per questa via che sulle fauci angusta,
 vassi poi dilatando, ed in immenso
 spazio termina al fine,
 dove un immoto e denso 420

aer si ferma e dove
 perisce l'human genere sommerso.
 Né faticoso è 'l calle:
 guida la stessa via facile, e china,
 e stimulate son l'ombre al cammino 425
 come talor da rapido reflusso
 rapite son l'involontarie navi.
 Necessità d'inesorabil Fato
 qui tragge ogni mortal. Veder bisogna
 la Stigia notte, e 'l mesto 430
 fin delle cose. Navigar per l'onda
 ultima d'Acheronte. Udir conviene
 da tre gole i latrati
 del feroce custode dell'Abisso,
 ed inchinar il tribunal temuto 435
 de' rigorosi Giudici dell'ombre.
 Passa indistinto il Re dal servo, e sola
 virtù distinta passa. A lei men gravi
 fansi le nubi, onde sé stessa preme
 la tenebrosa patria della morte. 440
 Pronto è 'l Nochier per lei
 pio Radamanto ed arrendevol Dite.
 Virtù che sprezza morte
 dopo Morte non teme.
 Tema ed anima forte 445
 non han commercio insieme
 ciò dal Fato è prefisso
 contro virtù non ha favor l'abisso.
 Né crederiasi uscita
 dalla stanza di prima 450
 s'alla seconda vita
 s'agguagliasse la prima,
 ma del mezo di Morte
 è testimon la migliorata Sorte.
 Va fanciula magnanima, ch'un breve 455
 sospiro il nome tuo porta alle stelle.
 Bella sei, ma beltà cosa è fugace
 e di breve stagion labile dono.
 Così caldo vapor d'accesa state
 strugge i prati ridenti allor che il Sole 460

egualmente divide il dì prolisso.
È rapito dal tempo
fulgor di molle guancia in quella guisa
che le pallide foglie
abbatte al giglio moribondo, e come
sugge estivo calor l'ostro alle rose.

465

Non è dì che non toglia
a beltà qualche spoglia.
Bella morrai: se questo
fregio passa ne' morti
è tuo. Teco lo porti.

470

Atto Quarto

Scena Prima

POLICARE, ARISTODEMO.

- POLICARE Mio Re, che Re fra poco
de' salutarti Itome, udii più volte
dalla tua bocca stessa
che 'l Re comanda a gl'altri, al Re la legge.
- ARISTODEMO Custode è della legge 5
il giusto Re, né deve
da lei partirsi mai.
- POLICARE Tal è di grande
Anima, e degna dello scettro appunto
lo studio generoso. Or quale un padre
ha ragion nelle figlie altrui donate 10
e quale un Re nell'altrui moglie?
- ARISTODEMO Segui.
- POLICARE Poco ho da dir. Né Aristodemo Padre
né Aristodemo Re dispor di cosa
deve fatta d'altrui. Merope è mia;
me la concesse il padre, 15
non me la tolga il Re.
- ARISTODEMO Che fia mai questo?
Policare vaneggi? Altro che nozze
chiede il rigido Fato. Io non dispongo
di Merope ch'è mia (diciam, ch'è tua):
il Fato ne dispon: cedo al destino. 20
Deh tu non sollevar gli affetti miei
a gran forza domati.
Ah che pur troppo io temo
che si ribelli Amor, ché la Natura
m'accusi padre, effemminando il maschio 25
vigor del Petto, or che più viene astretta

	a mostrarsi virtù.	
POLICARE	Signor, tu dammi Merope, e 'l Ciel poi me la tolga. Il Cielo, che pur or la salvò dalla Fortuna, confermò le mie nozze: ed è un zelo soverchio, un'affettata religione il darla. Dimmi, s'Arena vive perché Merope muore? Al fine è mia non la darò. S'a te sì fragil sembra la difesa e persisti d'offerirla tu stesso, io tolgo solo a difender la scusa. In me cadranno i fulmini di Giove, e l'ire tutte della Messenia. Aristodemo è salvo.	30
ARISTODEMO	Salvisi pur la patria. E tu garzone cui per cieco sentier, guida un più cieco che giusto amor, la vana autorità di sposo e 'l vacuo nome, dona alla patria. Ed a donar impara da me gli affetti. Il padre l'offre alla patria, e 'l Re (se Re m'elebbe) difenderà l'offerta. A te non lice giovane avvilar gli atti della nostra virtù. Se tu non temi l'ire del Ciel, lo sdegno della Messenia, io temo più de folgori stessi, e più di morte, un atto vile. O consiglier fallace o difensor dell'altrui colpe, è questo quel petto audace che incontrar ben cento volte vidi io l'armi di Sparta, e in cui di nobile virtù restano impressi onorati vestigi?	45
POLICARE	Il sangue diedi, e darò per la Patria. Un casto, un giusto ed un possente affetto non posso dar, né deggio. Al Re m'appello se manca il padre: ai Dei s'il Re non m'ode.	50
ARISTODEMO	Han già risposto i Dei.	55
		60

POLICARE	Non sono intesi.	
ARISTODEMO	Ciò nega Ofioneo.	
POLICARE	Tutto non vede.	65
ARISTODEMO	Sol può Dio preveder.	
POLICARE	L'huomo provegga.	
ARISTODEMO	Ben dicesti. Io proveggo.	
POLICARE	Inutilmente.	
ARISTODEMO	Salvandosi la Patria?	
POLICARE	Tu la perdi.	
ARISTODEMO	Augure infausto. Taci.	
POLICARE	Aristodemo	
	sacrilego è 'l silenzio in sì gran caso, sotto a gran nome un'ampia colpa incontri. Merope è mia, se mia vive, se tua la perdi: e perdi l'opra e 'l fin dell'opra.	70
ARISTODEMO	Assai	
	fu garrito tra noi. Folle, desisti da vana impresa; e alla Messenia basti un Panormo, un Gonippo per irritare i Dei.	75
POLICARE	Più chiaro dunque s'ha da parlar? Si parli Merope è mia donna già molto, e madre sarà fra poco. Or vada d'una Vergine in vece una fanciula gravida all'altare: se s'adempie l'Oracolo, se salva è la Messenia, io la rinunzio e taccio.	80
ARISTODEMO	Che senti Aristodemo? A questi colpi è temprato il tuo sonno? Ardito ha tanto Merope? Od è menzogna di costui per salvarla? Io sono offeso anco se finge, ed è l'offesa senza pro dell'autore. Ma che? L'autor in cosa di tanta mole fingerà vanamente? Dunque è ver ciò che sento.	85
POLICARE	Attonito ei riman, qual chi di serpe calcata in mezzo all'erbe	90

	pallido incontra, innaspettato assalto. Giunse lo strale ove segnò la mente. Vacilla al primo, or che farà al secondo?	
ARISTODEMO	Ma deluder mi giova arte con arte. Policare se menti, io ti donerò la colpa, ch'Amor fabro è d'inganni. Ma se peccasti è degno di riflesso l'orrore.	100
POLICARE	Fu mastro Amore de' furti miei; dover mi sforza e dritto a confessarli, acciò costei non cada senza alcun frutto, e non riesca l'opra un delitto del padre.	105
ARISTODEMO	Con un altro delitto tu pur vietasti il mio. Con qual ardire d'Aristodemo violar la figlia pria delle nozze. Il mio togliesti, e quello che donarti io volea. Me lo rubasti e fu abusato il don. Dunque hai perduto il merto: ed io divento di donatore offeso.	110 115
POLICARE	Signor, se grave è l'amorosa colpa io la confesso. È vero i tuo' doni rubai, ma non già prima che dichiarati miei. Nulla fu tolto allora a i Dei, che non chiedean fanciulle alla casa di Epito; e nulla al padre che a Policare offerta havea la figlia non anco ai numi Inferni.	120 125
ARISTODEMO	A preghiere d'Amfia Merope fu concessa a valoroso e nobile garzon, sì ch'io sperai d'haver aggiunto al sangue nostro un fregio, ma l'ingrato tradi le mie speranze e profanò le nozze con lascive, illegitime rapine nozze invalide, infauste, rubate al padre, ai coniugali Dei senza i quali t'unisti. Or va, del vile	130 135

- ardir premio ti fia l'indegna moglie
 ch'io per figlia rifiuto, e pianger deggio
 più che Vittima sposa.
 È tua, non ti si niega
 con titolo sì egregio, e poiché è tolto 140
 dalla tua colpa il modo
 di salvar la Messenia, una famosa
 dote ti resta, e la daranno i Dei.
 A te cadrà la Patria, e questo Regno,
 l'emulo altier possederà in tuo nome. 145
- POLICARE Tolga il Ciel che il mio Amor nobile e giusto
 che la mia fé, che 'l mio
 dover giammai t'offenda. Ah che non furo
 senza Dei quelle nozze
 che celebrai col testimon d'Amore. 150
 Non offese chi errò. L'error ti salva
 la figlia; e come fuor di colpa avvenne
 così scusanlo i Dei. Però la sorte
 elesse Arena. E se rapì Licisco
 l'ostia dovuta, è già la causa fatta 155
 da stessi Dei. Non resta
 che temer alla patria;
 bensì a Licisco.
- ARISTODEMO O te la serbi il Fato,
 o la pietà di qualche Nume amico,
 o sia questa la via che alla fatale 160
 ruina guidi l'avanzata Itome,
 Merope è tua. Son tutti
 testimonj per me, gli huomeni, i Dei
 ch'io per la patria volentier l'offersi.

Scena Seconda

POLICARE.

- POLICARE Bella Dea che mi reggi 165
 santo Amor che mi guidi, ah sostenete
 il principio felice
 di sì gran mole. O ben gettate basi,
 o fondamenti validi e robusti

d'una lodevol machina d'inganno! 170
 Se tant'io feci, or che far deve Amfia
 o la Nutrice? Egli se n'entra, e al varco
 l'attendono le donne acciocché ei cada
 or che più crolla. Io palesar frattanto
 vò che Merope è mia, citar in prova 175
 la Nutrice, e la Suocera dell'opra,
 co' quali congiurai. Tu mi perdona
 o della sposa mia genio pudico
 s'indegno è questo mezzo
 di tua severità; cangerà nome 180
 la colpa, e fatta industriosa frode
 meriterà poi lode.
 Di Merope temer solo potrei;
 conosco ben l'anima altera, e schiva:
 ma vieta Ofioneo ch'altri le parli 185
 acciò più pura vada,
 e più lontana da terreni affetti
 alla sacra bipenne. E s'anco rotto
 il fren religioso, Aristodemo
 cercasse il ver da lei, non andrà prima 190
 che da noi non riceva
 un triplicato testimon concorde.
 Trabbocca in tanto il dì: passato l'imo
 orror di questa notte il sacrificio
 è rimesso ad un'altra. In tanto il Caso 195
 d'accidenti fra noi padre fecondo
 aprirà nuove strade. Amor darammi
 nuovi consigli. Io vado.

Scena Terza
 OFIONEO, MEROPE.

OFIONEO Ministri, il bruno manto 200
 porgete alla fanciulla, e la corona
 di cipresso fermate
 su i crini sparsi, e tale a me s'accosti.
 Giovinetta Real scelta dal Fato
 a liberar la patria, io non t'esorto

a non temer la morte. Hanno i più forti 205
 che apprender dal tu' esempio. Egual ti mostri
 a te stessa, al tuo sangue. E s'anco fosse
 meno illustre il morir, non men saresti
 tu generosa, e illustreresti quella
 morte ch'ora t'illustra. Occupa un luogo 210
 fra gli Eroi più lodati
 che per la patria lor, morendo, han dato
 grido alla Grecia, e volo eterno al nome.
 Tu separata dal commercio altrui
 co' generosi tuoi pensier conversa 215
 né pensar alla terra, e non t'aggravi
 peso d'affetto alcun, l'anima scarca.
 L'ora fatal s'accosta, e tu per breve
 spazio al grand'Atto in solitaria stanza
 ti devi preparar; però ti spoglia 220
 delle cure terrene, e i sensi acqueta.
 E s'altro lasci al mondo
 che la tua nobil fama, a me fedele
 esecutor dell'ultimo desio
 lascialo in pace. 225

MEROPE Padre due giorni sono
 ch'io lotto con la morte, e non m'arriva
 improvvisa né orribile, né sono colta
 senza difese.
 Allor che stava il nome mio nell'urna 230
 a morir cominciai.
 M'assolse la Fortuna
 ma non il Fato, e allontanossi poco
 Morte da me: non la perdei di vista.
 Or che torna mi pare 235
 men feroce di pria: resta a mio padre
 l'onor d'avermi offerta, e condannata
 da giudice più nobile mi muoro.
 Quel che vorrei lasciar di vivo in terra
 oltre il mio nome è l'innocente mio 240
 sposo infelice; ah viva, e viva in lui
 la mia candida fede.
 Temo ch'egli mi segua, e che m'aggravi
 di questa colpa. Ah che s'ei pere, tutta

	non è salva Messenia. Io non ho tutti adempiti i miei voti. Ogn'altra cura ogni pensier depongo, e muoro in pace.	245
OFIONEO	Figlia, questo è un affetto lecito, e generoso, e degnamente al tuo cenere avanza.	250
	Depositare prometto nel seno di Policare l'estremo testimon del tuo Amor; pregarlo insieme che lo conservi: e conservar no 'l puote se non vive per te. Non gli fia cara	255
	come amante la vita; ma come erede dichiarato in questa facoltà preziosa dell'Amor tuo; che perdereia morendo, daché tu lo protesti.	260
MEROPE	Se Policare vive, omai consacra la Vittima a tua voglia. Plachinsi i Dei, sia liberata Itome; è pur poco il mio capo	
	per liberar un Regno. O 'l Ciel mi stimi prezzo al debito eguale, o di leggera pena si soddisfaccia, in tanto acquisto dal modo del morir, che la mia vita molto è maggior del prezzo.	265
OFIONEO	Parlando in questa guisa	270
	o magnanima Vergine, tu merti per ascoltanti i Dei, la stirpe, gli anni la virtù, la bellezza offerta loro è un pieno sacrificio, il tuo modesto generoso pensiero	275
	figlia è maggior del sacrificio, e puossi con offerta sì grande salvar più Regni. Or con sì bella impression ti resta, che da sé ti consacra. Io ti consegno	280
	alla tua stessa mente, in cui ben veggio regnar omai di sovraumana forza ammirabili indizi. O voi ministri, la Vergine tornate	

alla sua stanza, e non profani alcuno 285
 il luogo a Dite sacro, a cui pure pongo
 in difesa le Furie, e le più atroci
 custodie dell'Abisso.
 Sia lasciata in silenzio, e al Sacerdote
 menata poi nel cupo orror profondo 290
 della tacita Notte; ora più grata
 a i tenebrosi Dei del muto Averno.

Scena Quarta
 OFIONE0, CORO.

CORO O tu nella cui mente, il sacro ardore
 entra di Febo, udisti
 la nuova acerba, onde ritorna Itome, 295
 perdute due speranze
 sotto l'ire del Ciel? Merope è tolta.

OFIONE0 Cessi la tema infausta, ostia sincera
 Merope è custodita, e per la patria
 non ricusa morir. Pur or commisi 300
 la sua cura a' ministri, e quella stanza
 a Dite consacrata io consegnai
 a custodia terribili d'Abisso:
 Merope or come è tolta?

CORO Tolta già molto tempo, ed incapace 305
 d'esser offerta.
 Una Vergine intatta
 chiedono i Dei, non già corrotta sposa
 vicina ad esser madre.

OFIONE0 Gran cose, o Dei. Chi violò la figlia 310
 d'Aristodemo? Aristodemo inganna
 od è ingannato? E la fanciulla audace
 osa accostarsi profanata all'Ara?
 E perdendo sé stessa
 ingannar la sua patria? 315
 Che furor, che superbia infruttuosa?
 Che violenza è questa?

CORO Policare la sposa
 dissegnata corruppe. Egli promulga

	il fatto, e chiama in prova	320
	la Nutrice, e la Suocera del fatto.	
OFIONEO	Aristodemo?	
CORO	Egli stimò la figlia	
	sin'ora intatta. In questo punto esclama	
	contro al genero audace;	
	e dalla colpa sua, che toglie a noi	325
	la sperata salute; a forza toglie	
	la figlia indietro inutilmente offerta.	
OFIONEO	Ed al giovane Amante	
	deve il padre prestar subita fede?	
CORO	Amfia tutto conferma, e corre fama	330
	ch'a piedi suoi prostrata	
	impetrasse perdon di quella colpa	
	che le rendeva la commune figlia.	
OFIONEO	Sfortunata Messenia, or qual più resta	
	via di salvarsi: s' a te stessa invidi	335
	la tua salute! Trafugata è l'una,	
	corrotta l'altra. Ah non saran più chieste	
	fanciulle in sacrificio. Il sangue forse	
	avanzato al furor della Spartana	
	emula spada ha da versarsi tutto.	340

Scena Quinta

POLICARE, AMFIA.

POLICARE	Sin qui molto s'è fatto. Erra la Fama	
	per la Città con cento lingue, e spande,	
	garrula il fatto. Il romor vario cresce	
	di forza, e come suole	
	nell'opere gelose, in cui d'austera	345
	religion si tratti, anco il sospetto	
	libera la fanciulla, o ne sospende	
	il sacrificio. Ecco le donne; o come	
	o come a voti miei	
	corrisponde il successo.	350
AMFIA	Or tu mi narra in brevi	
	parole il succeduto	
	ch'ogni momento è prezioso.	

POLICARE	Il tutto	
	sin qui felicemente. Aristodemo	
	rimproverò, turbossi,	355
	poi mostrò di placarsi. Itome è piena	
	della bugiarda nuova,	
	ed è sospeso il sacrificio.	
AMFIA	Appunto.	
	Di più: men rigoroso	
	d'ogni speranza, Aristodemo, venne	360
	e me richiese, e la Nutrice. Esposi	
	a suoi piedi tremante	
	la nostra pietosissima menzogna	
	sì ben che verità non trovò mai	
	fede maggior. Bagnai di vero pianto	365
	la finta colpa della figlia Amante,	
	proseguì la Nutrice, egli si tacque	
	ma in quel silenzio io riconobbi il padre	
	e ritrovai il consorte. Una sua grave	
	dolcezza balenò per le pupille	370
	che come lampo suol di Ciel turbato	
	del volto rischiarò l'austere nubi	
	e d'una lusinghevole speranza	
	empi l'anima mia; spero e pur temo	
	l'infedeltà della Fortuna. Spero	375
	che sia placato il genitor, ma temo	
	il genio altier dell'ingannata figlia	
	se ben in parte al mio timor provvide	
	Ofioneo, che dalla stanza sacra,	
	ov'ella è custodita	380
	severamente ogni persona esclude,	
	né pria ch'ei lo permetta	
	alcun deve accostarsi. Aristodemo	
	certo non andrà primo; io la fanciulla	
	guarderò cautamente,	385
	né lascerò pria che disposta a dirsi	
	donna, od a farsi fuggitiva. Amore	
	sino a questa ora, e Morte	
	l'avran più strettamente persuasa,	
	e materia più facile, e disposta	390
	io troverò, ma s'anco nieghi e voglia	

ostinata perir, di nuovo pure
 l'inganarò. Torni pur mia, non temo.
 POLICARE Cresce la notte, e con la notte il grande
 romor sparso da noi. Non andrà molto 395
 che Merope fia sciolta. O che tu possa
 farle approvar la frode, o che tu debba
 anco ingannar; pera mia vita, pera
 Messenia, il Mondo io non mi scosto. Andiamo.

Scena Sesta
 ARISTODEMO.

ARISTODEMO Così comincia il Regno. Ecco la prima 400
 arte dei Re: dissimular l'offese
 per vendicarle.
 Ma sia pur Dami Re, sia pur Cleone
 a cui l'indegne figlie
 non strappano di man lo scetro offerto. 405
 Re mi volea Fortuna, Itome, i Dei,
 la colpa della figlia
 s'opponne al Cielo, alla Fortuna, al mondo
 e mi toglie il Diadema, e macchia il nostro
 onore, eternamente; il più temuto 410
 il più atroce de' mali, in cui non pecca
 già nemico furor, già sorte avversa
 o maligna influenza,
 ma la sola malizia de' congiunti
 inevitabil peste. Era sicuro 415
 dall'invidia degli huomeni dall'ire
 di Fortuna l'huom forte;
 né se chiudea l'Erebo i suo' mostri
 domar potea virtù. La rabbia humana
 s'armò contro sé stessa, 420
 e per contaminar le parti intatte
 stillò dalle corrotte empio veleno,
 che tal non versò mai Libica serpe,
 né strascinato a sopportar il giorno
 Cerbero vomitò sul mar vicino. 425
 Diede al mondo l'onor; Tiranno illustre,

carnefice adorato e vinse il crudo
 ingegno dell'abisso, ed innocenti
 rese le stelle avverse, e la Fortuna.
 O sfortunato Aristodemo; o in vano 430
 generoso alla patria, a te crudele!
 Volli perder la figlia
 innocente e non puoti: e rea l'acquisto.
 La sua colpa la salva, e la sua colpa
 pur la condanna. È del peccato grande 435
 maggior l'effetto. La stagion crudele
 crudel mi rende; i Dei negletti giusto,
 la Patria, il Padre offesi
 giudice rigoroso: il mio furore
 vendicator! O mal fuggito, o sempre 440
 empio Licisco. Io ti perdono il duro
 cambio, che per te feci,
 ma degli scherni miei, di mie sciagure
 l'infelice cagion non ti perdono.
 Orribile furor, sollecitato 445
 da scherniti Messenj, a cui sospetta
 la nostra fé si rende,
 che lo stesso indovin pur dianzi accrebbe
 co' rimproveri acerbi,
 vieni, e m'occupa omai. S'io non son pieno 450
 di te, scota la face
 e le serpi del crin crolli Megera,
 quant'è quanta sa farsi orrida, venga
 e di mostro maggior s'empia il mio Petto.
 Per l'attonito sen scorre un tumulto 455
 non più sentito, ed alle pigre mani
 insegna un non so che di violento
 e di feroce.
 Sì, lo farò, sia pena, o sia misfatto:
 l'approveranno, o fuggiranno i Dei. 460
 Ch'approvino, che fuggano; sia fatto.

CORO

CORO Pera chi primo trasse
 dalle segrete viscere de' monti
 il già innocente, ed or colpevol ferro
 e non senza rossor della Natura 465
 quel mostro palesò ch'ella copria
 fra le cupe latebre della Terra.
 Ma vendicossi del humano oltraggio
 e fu l'ingegno humano
 stromento alla vendetta, 470
 che 'l rigor dell'acciaro
 domato da Vulcano
 torse in usberghi, in aste
 e produsse la guerra.
 Fu allor che 'l primo indomito destriero 475
 l'ignoto freno morse,
 non vile onor di paletronia incude,
 e coperte d'acciar le membra ignude
 tollerò prima il domator Lapita,
 ch'ad accortar la vita 480
 così fra l'armi più veloce corse.
 Fu allor che di fortissimi recinti
 si munir le Città, che minacciose
 segni all'ire del Ciel crebber le torri
 e che levata ai fiumi 485
 la libertà, fu sotto ad alte mura
 acqua di nobil rio
 condannata a passar, flutto servile,
 o rapita al primiero
 moto vivace, impaludarsi in una 490
 squallida fossa, onda negletta, e bruna.
 Allor fu che cozzò ferreo montone
 contro alle mura, e che avventò fra merli
 la feroce balista aste pennute.
 Fu allor che si divisero le genti 495
 in popoli distinti, e fatto angusto
 all'humana ingordigia il vasto mondo,
 sdegnò i primi confini,

e col ferro omicida
 allontanò i vicini; 500
 fu allor, già allor a punto
 che scoprironsi i Re, che la Fortuna
 dividendo da gl'infimi i supremi
 avvili gli uni e insuperbì ne gli altri
 quindi gli odi, le gare e quindi l'armi, 505
 le stragi e le rapine
 e da turbine eterno
 agitate vediam l'umane cose.
 Quindi armiamo al Tonante
 di folgori la destra, e nascon quindi 510
 i mali nostri. O mal trovato ferro
 per cui nuotan nel sangue
 i patrij campi, ove sol morte miete
 Cerere esclusa, ove dall'empia spada
 tolto è l'ufficio all'ozioso aratro. 515

Saffici

E se non placa i Dei d'Abisso Itome
 misere, ah come 'l Regno fia distrutto
 l'ultimo lutto l'indovin predice
 gli ultimi danni.
 Già per tant'anni siamo avezze al pianto 520
 che solo il Xanto la metà ne conta.
 Una sol'onta così lungo sdegno
 dunque produce?
 O di Polluce imitator insano
 e tu profano Castore mal finto, 525
 Sparta hebbe vinto quando violaste
 l'are sacre.
 Torna all'usate lagrime o dolore
 senta il furore già del cor la destra
 fatta maestra in flagellar l'ignudo 530
 seno dolente.
 Il duol frequente tiene sparso il crine
 alle rapine della mano infesta,
 e di funesta voce di lamento
 eco risuona. 535

Atto Quinto

Scena Prima
NUTRICE, TISI.

NUTRICE Qual procelloso turbine mi porta
per l'aria? Ed atra nube
m'involve sì, ch'a gli occhi miei rapite
sien queste mura indegne
macchiate del più orribile misfatto 5
del più innocente sangue
che da barbara man versato in terra
chiami vendetta in Ciel? Messenia è questa?
È questa Itome? O la spietata Colco
o la gelida Ircania? O la feroce 10
Scitia più tosto, o s'altro è più lontano
dalle strade del sole
efferato ed inospito Paese?

TISI A ragion ti lamenti,
nutrice, acerbo è il caso: 15
ma v'ha gran parte la pietà infelice
della misera Amfia; narra se lice
tanto impetrar dal duolo,
narra come seguì l'eccesso grande.

NUTRICE Se raccolgo gli spiriti, se 'l corpo 20
dall'orror della tema, e dal dolore
irrigidito reassume il primo
ufficio delle membra,
lo narrerò. Sarà pur anco questo
pianto per lei; parte sarà di pena 25
il confessar con penitenza amara
l'infelice delitto. Aristodemo
simulò di placarsi
a quella miserabile menzogna

	ch'ardi la moglie, e finse	30
	di lasciar a Policare la sposa,	
	ma ricevuta in seno	
	altamente la piaga, oh Dio, nel tempo	
	dall'indovin vietato	
	furioso, terribile, funesto	35
	qual per Getuli campi irto Leone	
	che di recente oltraggio	
	mediti minacciando alta vendetta	
	corse alla stanza custodita, i sacri	
	vincoli ruppe, violò le porte	40
	fuggò i ministri attoniti, col proprio	
	furor le Furie vinse	
	tutelari del luogo, o al proprio aggiunse	
	il furor di Cocito,	
	e trovata giacer tra brune spoglie	45
	l'impallidita e tacita fanciulla,	
	un certo che sol mormorò d'orrendo	
	e trafisse la Vergine innocente,	
	che generata havea. L'anima bella,	
	osservando l'inditto	50
	silenzio non si dolse.	
	Con un gemito sol rispose all'empio	
	fremere del Padre, e i moribondi lumi	
	ver lui rivolti, ed osservato quale	
	il Sacerdote innaspettato fosse	55
	con la tenera man coprissi il volto	
	per non vederlo e giacque.	
TISI	A che non guida un cieco	
	empito d'ira? Un furioso zelo	
	d'onor tiranno?	60
NUTRICE	Ciò non bastò al crudele:	
	punì prima il delitto e poi cercollo	
	nelle viscere intatte della figlia,	
	col ferro stesso aperse	
	il seno Verginal. L'utero casto	65
	e voto ritrovò, senza altri segni	
	che gli esecrandi impressi	
	dal suo furor, ma sé ingannato ed empio	

	uccisore della figlia. Il ferro quasi per gran dolor nel proprio seno immerse	70
	e si feria, s'un de' ministri a tempo ad impedirlo non giungea, che solo fece ritorno occultamente a quella mal custodita soglia, e 'l caso vide e riferì. Quindi volgendo in uso	75
	di Messenia il delitto, ed approvando per sacrificio l'omicidio enorme si lasciò lusingar da un suo pensiero, che Vittima approvata	80
	la Vergine cadesse, e con la speme temprò il dolore: né riserbò di tanta ira precipitosa e disperata altro che l'odio contro l'infelice cagion della sua colpa.	
TISI	Ma chi dannò Policare alla morte per punir la cagion di questo errore come giudicherà contro al primiero giudicio? E accetterà per buon l'effetto di Rea cagion? Se la menzogna vostra ha salvata la patria, a che sen giace	85
	sotto un monte di sassi Policare sepolto? Ah ch'io pavento che se l'approva Itome l'abboriscano i Dei.	90
NUTRICE	Della morte io sapea, ma non del modo con che morì Policare. Io sin ora m'affaticai per impedir la morte ad Amfia che la cerca, e non l'impetra dal suo dolor: negatale da cento serve pietose. E che non dice a Dei?	95
	Che non fa per seguir la bella figlia dall'Amor suo, dalla pietà tradita?	100
TISI	Aristodemo concitò la plebe contro di lui, ritrovator infausto di funesta bugia; mostrò le aperte membra caste, innocenti, e con parole che gli dettò il dolore	105

- e la tema del popolo commosso
dall'orror del misfatto,
accese il volgo mobile e capace 110
sempre di nuovi affetti a lapidarlo.
Così mentre al rumor del caso atroce
il Giovane correa, fermato giacque
da un improvviso turbine di sassi
e in lor sepolto. Come allor che svelle 115
dalle cime de' monti
le Tracie navi rapida procella,
repentina ricopre
e l'armento e 'l pastor; ma fortunato
se cercava punir la propria colpa 120
e soddisfar l'ombra ingannata, e farsi
compagno della sposa, o almen di poco
esser precesso, e non lontan da quella
che tanto amò, lasciar le membra in terra.
- NUTRICE Egli morir volea, 125
se Merope dovea; ma questa morte
non volea, non dovea trarli di vita.
Noi la sforzammo. È dell'ingegno nostro
opra famosa il cangiar morte altrui;
e di nobile che era e gloriosa 130
abominevol farla.
Della pietà materna odi un effetto
insigne, industre; uccisa habbiam la figlia
con la mano del padre, e pria ch'uccisa
duramente oltraggiata. Or qual si serba 135
pena al mio fallo? O mi sia data, o ch'io
me la torrò. Chi mi rapisce, o Venti,
e chi mi porta dove
rapito a noi cade sommerso il giorno?
- TISI Teme a ragion. Che sfortunata Fede 140
spesso paga le pene
mentre color sostiene
che la Fortuna opprime. O dei fia questo
principio o fin di mal? Chi l'opre umane
perturba in onta vostra? E qual invidia 145
contamina gli effetti
di volontà sincera?

Così l'ostia vi piace? Il rito è questo
dell'offerirla? Un sacerdote padre?
Un altar di vendetta? Un foco d'ira? 150

Scena Seconda

TISI, CORO.

TISI Di che strani, o di che fieri eventi
miseramente è fatta
oggi la patria mia tragica scena?
Che fia d'Aristodemo,
che di Messenia?

CORO Aristodemo adduce 155
per sua discolpa l'altrui frode, e torce
la colpa nell'autor ch'estinto giace
e perché trovò vergine la figlia
e pria sacrata ai Dei d'Averno, stima
competente la vittima, adempito 160
il voler dell'oracolo, e salvata
così la Patria.

TISI A ciò consente Itome?

CORO Approva e spera. Ofioneo sol manca
che ricevendo sta gli augurj, in parte
remota ed alta, onde confermi l'opra 165
se la conferma il Ciel. Scenderà quindi
la sospesa corona
sul crin d'Aristodemo; e 'l Regno antico
il nuovo Re ricuperar poi deve.

TISI Tuoni il Ciel da sinistra, e per sereni 170
campi dell'aria il bellicoso augello
placide, e larghe ruote
formi et applauda; e non rimanga segno
che non sia lieto, e non consenta il Cielo.

CORO Così vogliano i Dei. Ma viene appunto 175
Aristodemo. Io qui l'attendo.

TISI Io parto.

Scena Terza

ARISTODEMO, CORO.

ARISTODEMO Chi mi vuol, Terra o Inferno?
 Mi sofre il Cielo, o m'abborisce? Un Regno
 mi promette la Terra
 con orrendi prodigj 180
 mi spaventa l'Inferno, e dagli augurj
 del Ciel pende mia vita?
 Piacemi. I casi nostri
 stancano la Fortuna,
 affaticano il Cielo, apron l'Inferno. 185
 Di chi sarò, non sarò vile. È degno
 di tanta gara Aristodemo, o giusto
 o scelerato, pur che invito e grande.
 L'offerir la figliuola alla salute
 della sua patria, il vendicar in lei 190
 un presunto delitto
 contro l'honore, atti non son del volgo,
 né men che generosi. Offersi e diedi
 Merope a Dite. E se morì in vendetta
 del sangue offeso è la Vendetta forse 195
 nume ignoto, e plebeo fra i Dei d'Averno?
 Come peccò nel darla,
 se meritò nell'offerirla il Padre?
 Se non peccai, di che pavento? Forse
 fu illusion, fu sogno, e vano parto 200
 della mente agitata
 ciò che veder mi parve: e non fur due
 ombre da Stige uscite¹
 quelle ch'a gli occhi miei squallide et irte
 momentanee offerì, l'egro pensiero. 205
 Tre son le Furie, e la mia figlia è sola;
 due larve io vidi. O nulla io vidi peggio
 di me, d'Amfia. Se 'l fulmine cadesse

1. Il vocabolo "ombre" è scritto sul margine basso a destra della carta precedente, e quindi nell'intenzione di Dottori doveva evidentemente inaugurare il verso successivo; tuttavia, nella trascrizione, "ombre" viene omissso, per evidente errore meccanico. Si ripristina perciò a testo il verso corretto, emendando il refuso d'autore.

errar già non potrà. Qualunque pere
 di noi pere innocente. Ah, chi mi toglie 210
 l'orror dal sen? Chi mi consola o dei?
 L'atto che approva Itome
 chi conferma di voi? Lasciato è questo
 grande giudizio al volo
 de' vani Augeli? Ed io dal moto loro 215
 pendo infelice? È sceso anco dal monte,
 Messenj, l'indovin?
 CORO Sul giogo ei sede
 solo ed osserva diligente ancora.
 Tempra il duolo, Signor, non vario fia
 dal giudizio del Popolo il Celeste. 220
 Ma che dir vuol colui,
 che quasi prigioniero
 vien fra soldati? Egli è Licisco, è desso.

Scena Quarta

LICISCO, ARISTODEMO, CORO.

LICISCO Licisco io son, quell'empio
 fuggitivo, ribelle, 225
 che m'ha chiamato ingiustamente Itome,
 ma quel pio sfortunato
 che ha da chiamarmi giustamente in breve.
 Licisco io son: né fui,
 né son Padre ad Arena. 230
 ARISTODEMO Qual nostro Dio, qual tuo furor ti guida
 a riportar questo esecrabil capo
 all'offesa tua Patria? O quando parti
 mendace, e quando torni;
 ov'hai celata 235
 la Vittima agli Dei? Scoprila, indegno,
 dall'infami latebre esca a sua voglia,
 altra in sua vece ad Acheronte è scesa:
 e se conferma il sacrificio il Cielo,
 più non tema l'altar, tema una vita 240
 agli altari involata,
 e lasciatale in pena

	di sua viltà. Tu reo di colpe gravi infedele alla patria, empio col Cielo giustamente morrai.	245
LICISCO	In cupo centro, in tenebrosa stanza, là dove humano ardir piede non ferma sicuramente sta nascosta Arena. Tu ne fosti l'Autor.	
ARISTODEMO	L'Autor più tosto io son della Messenica salute, e quasi tu della ruina.	250
LICISCO	Io tolsi col favor degli Dei vittima impropria dalla cieca Fortuna eletta in fallo e giustamente tolsi un delitto alla Patria.	255
ARISTODEMO	In fallo? Or chi commise alla Fortuna ch'eleggesse il nome altri che Febo? Errar non puote adunque subordinata ai Dei. Ma di chi nacque? E come ascosa fu?	
LICISCO	Di me non nacque: ier fu tolta da' tuoi.	260
ARISTODEMO	Favole inette, inconsistenti; il Padre qual è di Arena? O tu lo trova, o ch'io vecchio iniquo, infedel, t'espongo all'ire del violento esacerbato volgo.	265
CORO	Trovi la figlia prima rubata a i Dei, tolta alla patria; ed abbia se non può nella tua, salute in lei oggi Messenia.	
LICISCO	È ben ragion che torni la preda onde fu tolta. Itene adunque rendete Arena alla sua Patria d'onde cacciata fu da violenza ingiusta. Torni spontanea, e immobilmente attenda che la giudichi Itome. Ecco o Messenj la vittima cercata. Ecco eseguito il furor vostro, e l'odio delle stelle. Chi riconosce	270 275

	di voi lo stral? Chi di sì certo colpo o guerrieri si vanta? Arco famoso, che liberò la patria e 'l crudo honore	280
	levò dalla ferita al sacerdote, ma quella patria almeno che le negò la vita non le nieghi la tomba. Termini l'ira vostra	285
	con la sua Morte, e fia concesso il rogo a questa sventurata vittima di Fortuna. Io piango ogni altra cosa perduta, che la figlia. Io piango un prezioso don di sacra mano	290
	che suppliva ai difetti del talamo infecondo e che dolci rendea gli sconsolati miei sterili giorni.	
CORO	Io t'ho pietà bella defunta, e insieme costui mi intenerisce. Or questo flutto dove si frangerà?	295
ARISTODEMO	Rendasi il corpo alla Pira, o soldati. E tu, Licisco, dimi: così gran pianto dunque non è Paterno?	
LICISCO	Io rivelarti deggio cose occultissime ed in parte anco a me stesso ignote. Or mi oda Itome e sia chiamata Erasitea fra tanto, quella dell'alma Giuno sacerdotessa illustre.	300
CORO	Chiamisi. O Dio, che scoprirà Licisco?	305
LICISCO	Messenj, chi di voi non si ramenta che dopo haver molti anni dal mio letto infecondo atteso un figlio, io diventai d'Arena	310
	padre improvviso? Ah non mi diè Natura prole giammai. La diè Fortuna, e tale fu 'l don ch'occupò tutto il luogo vacuo, e l'amor nostro ottenne. Un dì ch'io spargea voti	315

là nel tempio di Giuno, e impaziente
 importunava i Dei
 la bellissima allor sacra ministra
 a me sen venne e disse:
 Licisco, uditi ha Giuno i prieghi tuoi, 320
 vieni e vedrai qual sia del Ciel il dono.
 E presomi per man, d'interna cella
 ne' penetrali occulti, in aureo letto
 mi fé veder una bambina, un volto
 pien di bellezza, una bellezza al fine 325
 che la Messenia tutta
 ammirò poi nell'infelice Arena.
 Attonito io rimasi, e quel bel volto
 conciliossi tutti
 gli affetti miei, l'indole sua mi fece 330
 Padre; tal mi conobbi, omai geloso
 omai timido ed ansio. Ella ridente,
 sciolte non so dir come
 dalle fasce le man tenere e belle
 con una troppo amabile innocenza 335
 al nostro affetto applause. E fu quell'atto
 ch'affatto strinse il vincolo fra noi
 di figliuola, e di Padre; or toglì questo,
 mi disse Erasitea, nobile parto
 che ti donano i Dei; l'alto segreto 340
 sia da te custodito, acciò la pena
 non sia la morte sua. Così mi tolsi
 il caro dono, e l'improvvisa figlia
 alla moglie recai, cara non meno.
 Crebbe, fu detta mia, mia fu creduta, 345
 sin che l'empia Fortuna,
 sazia di favorirla,
 l'espose a morte iniquamente: allora
 io negai d'esser padre.
 Erasitea sen corse 350
 frettolosa e dolente, e mi commise
 con quella autorità che di ragione
 in cosa propria avea, subita fuga.
 Fuggimmo occultamente; ella mentia
 sesso co' panni, una fanciulla serva 355

di ricche vesti, e non ignote adorna
 finge d'esser Arena, Arena un servo.
 Ci accompagnò la sorte insino all'ampie
 radici del Taigeto.
 Ivi o pentita, o stanca, 360
 un'altra volta abbandonolla e mentre
 ver la selva confusa
 dagli arcieri fuggia, per colpa forse
 di men pronto destrier più tarda al corso
 fu da questa ch'io stringo infausta canna 365
 trafitta il fianco inerme, ancorché il moto
 tardi portasse a sbigotiti sensi
 la notizia del mal. Misero io volsi
 l'occhio geloso al sangue, e sospirando
 sollecitai la vergine smarrita, 370
 rincorandola spesso: in fra la tema,
 la speranza e 'l dolor; corse tingendo
 i fior d'ostro vivace,
 e lasciando la vita a pocco a pocco
 sulla strada col sangue. In tanto addietro 375
 erravano gli Arcieri
 lunge da noi pel bosco ambiguo e denso
 onde non più seguito, o indarno almeno
 corsi men frettoloso; e dalle Guardie
 di Sparta assicurato 380
 mi ricovrai con la ferita Arena,
 ma posto ch'ebbe il piè dentro alla soglia
 la man fredda mi porse, e in fiochi accenti:
 Padre, mi disse, io manco, e vacillando
 una e due volte, al fine 385
 traboccò dall'arcion nelle mie braccia
 e con un fievolissimo sospiro
 mandò l'anima bella ed innocente
 prima nel volto mio, poi ne gli Elisi.
 Io piansi e piango ancora 390
 le sue sventure, il danno mio, l'umane
 misere cecità, lo stato incerto
 della Messenia e chiedo
 ragion per la mia causa, e pace all'ombra.
 Come andai torno tale: 395

ciò che tolsi riporto. Intese Sparta
 il caso mio; mi ridonò la morta
 inutile per lei, com'era viva
 inutile per voi. Così fin sotto
 le mura nostre io la recai. Fui preso 400
 da' soldati col corpo, il corpo giacque
 poco quindi lontan sotto la cura
 d'uno di lor come pregando ottenni.
 Lecito fia che questo sen, che queste
 mani pietose, in cui 405
 spirò la sfortunata, e morta viene
 resa alla patria, anco riempian l'urna
 del cener caro, e nella patria terra
 lo ricoprano sì, ch'ufficio alcuno
 non adempito all'amor mio non resti. 410

Scena Quinta

ERASITEA, ARISTODEMO, CORO.

ERASITEA Vengo, Licisco, vengo
 compagna nell'ufficio e nel dolore.
 Non sarai solo a seppellir le care
 polveri della figlia. Un solo pianto
 non bevè il suo tumulo. Più grande 415
 il lutto in breve fia s'io scopro il padre,
 la madre è già scoperta. O figlia, o invano
 nascosta ai Fati. O mia pietà delusa,
 o prudenza schernita. Ah fosse almeno
 per te salva Messenia! Almen ferita 420
 dal sacerdote nelle braccia mie
 spirato havessi! E mi restasse questa
 onorata memoria
 di tua caduta a consolarmi il duolo.
 T'ho levata a gli altari 425
 e t'ho esposta ne' boschi.
 Su venitene o fiere
 che 'l sangue suo negato a Dei lambite
 ad ammorzar nel sangue mio la sete.
 Lieve pena al gran fallo. Odami Itome 430

	oda Messenia; Aristodemo ascolta se l'uccider le Vergini in vendetta o nelle patrie stanze, o nelle selve è sacrificio, ecco placati i Dei, liberata la patria, il Regno salvo fugato lo Spartan. Per una chiesta due vittime ha l'inferno, ambe per la tua mano, ambe tue figlie.	435
ARISTODEMO	Che ascolto oimé! Già temo. Ah rimembranza.	
ERASITEA	Se ti ramenta più, Signor, de nostri furtivi antichi amori ti devi ricordar che allor che prese l'orgoglioso Spartan la prisca Amfia, la Reggia de Messenj, tu mi lasciasti sconsolata e grave il sen di quasi maturata prole e per la patria tua pugnando in quella battaglia sanguinosa sparso che havesti quanto di valor, di fortezza in huomo alberga, moribondo fra morti al fin cadesti. Te pianse il genitor, la Patria, il Regno, io non ti piansi. Un'altra sorte d'affanno mi seccò le luci e mi stagnò le lagrime nel petto. Pensai di seguitarti, e mi trattenne l'orror d'uccider meco l'innocente tua prole, e mia. Pietà vinse il dolore e vissi per dar vita ad una figlia che quel perdon che dalla madre ottenne, lassa, ottener poi non dovea dal padre. Vissi, ma in quell'istante dal patrio albergo rapida mi tolsi e con inviolabil giuramento di conservarmi casta mi dedicai sacerdotessa a Giuno. Tu poi vivesti ed io obbligata al mio voto ti ricusai. Nacque fra tanto Arena occultamente anco a te stesso; e quando	440 445 450 455 460 465 470

- mi chiedesti del parto, il parto io dissi
 perì nascendo. Ah sventurato parto,
 che non peristi. Io diedi
 questa colpa alle stelle
 di ch'erano innocenti 475
 perché se non presente, almen ventura
 nelle stelle io vedea colpa maggiore,
 e tre volte un'ignota
 voce notturna mi ammonì fra 'l sonno
 ch'io la celassi, alla sua patria, al padre. 480
 Così senza saper qual fosse il dono
 l'ebbe Licisco: e ciò che avvenne è noto.
 In me cadano tutte
 l'ire vostre, o Messenj. Amai la mia
 figlia più che l'altrui. Due madri sono 485
 oggi accusate. Ambe han levato ai Dei
 le Vittime dovute. Ambe hanno amato
 con troppo affetto i figli. Io son più rea,
 più scusabile Amfia. Feci la strada,
 Amfia seguì. S'han da morir le madri 490
 io prima il capo mio stendo alla scure.
- CORO O Che gravi accidenti! O di Natura
 col rigor del destin pugna infelice.
- ARISTODEMO Donna, parti: e mi lascia
 tra questi flutti, e attendi cheta dove 495
 voglia portarmi la fatal procella.
 Almen venisse Ofioneo.
- CORO Non lunge
 è discosto da noi.

Scena Sesta

OFIONEO, ARISTODEMO, CORO.

- OFIONEO Io tutto intesi. Aristodemo, il Cielo
 non è placato, e non ha chiuse ancora 500
 l'ingorde fauci Averno. Odi, io ti reco
 pessimi augurj, avisi infausti. Or chiama
 la maggior tua virtù, che 'l cor diffenda.
 Due vergini infelici ambe tue figlie,

o padre infelicissimo periuro.	505
L'una per tua cagion, l'altra per quella furiosa tua destra inutilmente.	
L'una ferita in mezzo un bosco, l'altra in luogo violato	
dall'ira tua. Fu saettata Arena	510
in pena della fuga, e fu trafitta Merope in pena di presunto errore.	
L'una ucise l'arcier, l'altra il tuo sdegno. Per fallo l'una, e per vendetta l'altra	
senza Altar, senza Rito, e sacerdote,	515
senza i Dei finalmente, dalla tua sceleraggine fuggati.	
Piange però Messenia impaziente, vittima nova il Re Tartareo chiede	
instano i Numi offesi, il Ciel minaccia	520
con orribili segni, e mugendo la Terra	
risponde al Ciel.	
Tremano i tempi, e l'Urne	
si scompongon de' morti. Ulula il bosco	525
sudano i marmi; o che precedan questi segni al crollo del Regno, o che si dolga	
la Natura in tal modo, e si risenta.	
Misera Itome, a cui sì facil modo	
di Salute vien tolto: in questo solo	530
ti invidian le Città, ch'assorbe il mare, o divora il terren: che pianger puoi	
la tua caduta, e celebrarti prima que' funerali ch'aspettar non dei	
dallo spietato sovversor fatale.	535
CORO Or ci è lecito il pianto, or ci è dovuto.	
Si resista al Nemico	
con la forza e con l'armi,	
nulla s'opponne al fulmine che frange	
i più solidi marmi;	540
l'ira de' Dei si piange.	

Scena Settima

ARISTODEMO, CORO.

ARISTODEMO	Rapitemi all'orenda faccia del mio delitto, o furie o mostri e renda il tetro carcere d'Averno a queste luci mie più grato aspetto.	545
	Sommergete nel Caos che prima diede origine all'abisso; o se cosa più occulta e più profonda sotto al Tartaro giace	
	l'ombra mia scelerata: e sopra il capo m'oda rotar di Sisifo il macigno, volgersi l'orbe d'Ission, chinarsi Tantalo all'onda; e sia mia pena questa che le mie non consoli	550
	la pena altrui. Già sono in odio al Cielo, alla Natura, al mondo. M'odia l'Inferno pur, ma non rifiuta di ricevermi in sé. Non mi consegni ad Avoltoio, a Rota, a doglio, a sasso, mi consegni a me stesso. E qual maggiore mostro dell'odio mio, s'odio me stesso?	555
	Vengo, figlie adirate, ombre dolenti vengo a placarvi. A liberar la patria d'un mostro. E in questo alla salute vostra io concorro, o Messenj. Il mio crudele error poco vi rende, e tolse molto, ma non è poco. Un Uccisor de' figli, un sacrilego, un empio io levo al vostro demerito col Cielo, e della mia contagiosa Fortuna io vi disgravo.	565
		570
CORO	Tolga il Ciel, che quest'altro lutto s'aggiunga a gravi nostri danni. Osservatelo Arcieri, che la man furiosa dal disperato sen l'alma non tragga.	575

Scena Ottava

TISI, CORO.

TISI	O con qual di Natura mostruoso tumulto e terra e Cielo dello sdegno Celeste oggi dan segno nulla piace agli Dei. Mutasi in atro sangue il don di Lieo, la Fiamma sacra	580
	volontaria s'estingue, e contro l'uso verso l'arido suol fuma l'incenso. Piena è Itome di pianto, e d'ululati risuona il tempio, ove la turba mesta delle Matrone sbigotite esclama	585
	dinanzi a Numi sordi, e bagna in vano d'amaro pianto le marmoree basi. Co' stimoli dell'uno l'altro duol si provoca. Altra il comune altra piange il mal proprio, altra il periglio.	590
	Non tal sarebbe il lutto se di foco Spartano Itome ardesse e violasse il vincitor superbo i sepolcri e gli Altari, se di sangue corressero le vie,	595
	e di fanciulli e vergini predate pallido grege inerme la servitù attendesse o dalla sorte, o dalla voglia altrui.	
CORO	Dolce cosa agli afflitti	600
	è l'haver ne' lamenti un popolo compagno. Un gran dolore gode spargersi in molti. Ah non son queste lagrime inusitate, cosa antica è fra noi pianto funebre,	605
	non inesperta gente invita a lamentarsi oggi Fortuna.	

Scena Nona
CORO, SOLDATO, TISI.

- SOLDATO Morte, a morte s'aggiunge, e lutto a lutto.
A crudeltà di colpa,
atrocità di pena. O Numi, o quale 610
resti per noi, (s'alcuno
ha più cura di noi) basti il versato
nobil sangue di Epito. Assai bevuto
n'ha l'Erinni superba
torni ovante all'abisso! Ah qual mi scorre 615
gelo per l'ossa! Oimè che vidi! O pigro,
o stupido ch'io fui:
ma frettoloso, e furibondo o quanto
fu Aristodemo!
- CORO Narra ciò che vedesti, io già mi appongo 620
al ver. S'uccise Aristodemo.
- SOLDATO O Dio
s'uccise. Udite come egli partissi
poiché dannò sé stesso, io seguitai.
Entrò l'inafausta sanguinosa stanza
dove traffisse e dove aprì la figlia, 625
e qual Tigre funesta il guardo acceso
fieramente in me volse:
minaccioso, terribile, veloce
poi corse al luogo appunto del primiero
suo misfatto, e commise anco il secondo. 630
S'abbandonò su quella spada
con che fu dianzi Merope trafitta.
Non parlò, non gemé, diede il romore
segno della caduta, indarno corsi
che nel punir sé stesso, 635
troppo ben conosciuto il luogo havea
dove ferir dovea.
Si passò il cor. Già vi dissero questa
porta e veder potrete
come sen giaccia e con le membra sua 640
quasi che coprir voglia il primo errore,
quello spazio funesto ingombri tutto.
- TISI Ah spettacolo indegno. In questa guisa

ARISTODEMO V. CORO

regni, infelice? In questo modo porgi
 salute alla Messenia? O sfortunato, 645
 o furioso Aristodemo: o quanto
 sangue per una colpa ha sparso Itome.
 Sommo Rettor del tuono,
 se siamo in odio al Ciel, s'agli occhi tuoi
 spiace Messenia, e 'l nome nostro abborri 650
 stendi le mura al pian d'Itome, abbatti
 i tetti nostri e giaccia
 nel cener della patria
 il miserabil popolo sepolto.
 O pur s'indegno è della man di Giove 655
 folgore che punir debba i Messenj,
 e pena più volgar risserba il Fato
 l'emula Sparta in un sol giorno espugni
 gli odiosi rivali,
 e spenga il nome nostro. Alla ruina 660
 l'invidia aggiunta. Più crudel ministro
 dell'ira tua non troverai, che aggravi
 con le vittorie sue la nostra pena:
 ma non dia per pietade
 spettacolo sì orrendo all'ozioso 665
 nemico suo l'infuriata Itome.

CORO

CORO Così regnano i Dei. Tanto lontano
 è l'huomo dalle stelle, e sconosciute
 son da noi quelle menti,
 che pensier temerario 670
 d'interpretar s'ingegna.
 Guida le cose nostre ordine certo.
 Fortuna è nome vano;
 ma la crea l'huomo insano,
 se, o diffidando, o incerto 675
 dell'alta provvidenza
 oppone a Saggi Dei folle prudenza.
 Nasce dal suo delitto la sua pena
 che, cieca, i ciechi a precipizio mena.

Appendice

Scena introdotta nelle edizioni Cadorin e Frambotto

Atto Primo

Scena terza

ARISTODEMO, MEROPE.

POLICARE	E doveasi con tanto pregiudizio del Ciel dare in tributo questa bellezza a i fieri Dei dell'ombre? Di pretender cotanto ardia l'Inferno? E tanto ardia la Terra? O lumi eterni, di cui risplende un vivo raggio in questi adorati begli occhi, meditavasi dunque onta sì grande dall'arbitrio superbo di Fortuna?	5
MEROPE	Policare, s'io vivo, vive un acquisto de' tuo' mertì appresso la Celeste pietà. Temé Fortuna d'offender tua Virtù, per cui difesa suo mal grado è Messenia. Io per te vivo, e mi pregio di ciò. Tanto m'è cara la vita, quanto è tua.	10 15
POLICARE	Se non fu sordo a' miei lamenti dolorosi il cielo, Argo anco fu per riconoscer queste prodigiose tue caste bellezze, immagini di quelle, che splendono lassù: né si potea senz'ingiuria dell'une offender l'altre. Te salvò dunque interessato il Cielo, e non osò Fortuna de' più begli astri invidiarti i doni, ed eclissar negli occhi tuoi due stelle. Merope mia, tu vivi adunque? Appena	20 25

APPENDICE

	lo crederei, così fu grande il rischio, così crudele il mio timor. Ma sento, sento ben io che nel mio cor discende quel raggio, che balena nelle tue vivacissime pupille, che m'assicura di tua vita, e il seno d'una fiamma dolcissima m'ingombra.	30
MEROPE	Forse che sembra lume quel che non è, ma tale a te lo rende il paragon dell'ombre. Ei nacque dall'oscure tenebre del periglio, e nel sereno ben tosto svanirà. Neve del Caspe così notturna splende, ch'all'apparir dell'alba pallida langue, e perde il suo lume col dì.	35
		40
POLICARE	Fu sempre lume questo che manda il tuo bel volto, e sempre i' n'arsi, e n'arderò.	45
MEROPE	Ma non potrebbe uscir dagli occhi miei, se non avessi foco nel sen. Dunque la fiamma è pari.	
POLICARE	Dunque la nutra un sempre fido Amore.	
MEROPE	E con quella del Rogo alfin s'unisca.	50
POLICARE	E 'l cener nostro una sol'urna accolga. Ma d'onde solo viene, e taciturno il venerabil Tisi?	
MEROPE	Resta, io ti lascio a lui.	
POLICARE	Parti, io l'incontro. Ma protegga i miei Casi e la mia fede l'alma Giuno ed Amor. Gran Dea di Samo e d'Argo, odi i miei voti: salgano a te dell'amor mio sull'ali.	55

Varianti

ARGOMENTO: *manca* C, F.

PERSONAE: Capitan dei soldati] *manca* C, F.

Atto I

- I.1.2 ch'alle lagrime tue, ch'ai voti miei] ch'a miei voti, a tuoi pianti C, F.
I.1.3 inteneriti han corrisposti i Dei] Il Ciel s'inteneri. Respiro, Amfia. C, F.
I.1.6 a i Genitori] a' Genitori C, F.
I.1.7 e s'a noi tocca, al Regno] e, s'a noi tocca, di Messenia al Regno C, F.
I.1.8-10 Tanto piangesti tu ... corrisposti i Dei] *manca* C, F.
I.1.11-15 Numi pietosi udiste / i lamenti d'Amfia. Fu dono vostro / Merope quando nacque; / ed or che la rendete al pianto nostro / Merope è dono vostro] Lagrime avventurose, / figlie del mio dolor, lagrime degne / del periglio di Merope, e del nostro / tenerissimo affetto, / pur saliste nel Ciel co' miei sospiri, / pur trovaste pietà; Merope vive C, F.
I.1.16-17 Ma quali io desterò fochi odorati / sull'are vostre?] Or quali io desterò fochi odorati / Santi miei patrj Numi / sull'are vostre? C, F.
I.1.24 d'allegrezza importuna, ed insolente] d'allegrezza importuna C, F.
I.1.26 la pazienza] la pazienza C, F.
I.1.27 dell'oppresso Licisco] dell'oppresso mestissimo Licisco C, F.
I.1.30-40 È generoso questo / compatimento; ed io quantunque adori / il voler de gli Dei che chiede al sangue / chiarissimo d'Epito una fanciulla / (né mai negar pensassi / con la vita di Merope la vita / e la fortuna alla Messenia gente) / pure se non co' lagrime di Padre / con la pietade almeno / e gli uffici ad Epitida dovuti / mestamente accompagno] È generosa questa, / e nobile pietà: tranne Licisco, / io più d'ogn'altro forse / accompagno dolente C, F.
I.1.50-53 E chi non vede, Amfia, / dell'affetto ingegnoso / ma sfortunati gli artifici? O pia / frode, ma non felice] Ma l'infelice frode / men fede che pietà trova in Itome C, F.
I.1.54 Ma se frode] Pur se frode C, F.

VARIANTI

- I.1.59 e n'inganna] ed inganna C, F.
- I.1.60-63. Io ti prego Signor pel genio grande / di questo nobil caso e per le sacre / leggi più venerande / d'Amore, e di Natura] Per lo tuo grande genio, e per le sacre / più venerande leggi / di Natura e d'Amor, signor, ti priego C, F.
- I.1.73 fluttuarne i vestigi] tremarmi in sen la mal sicura speme C, F.
- I.1.75 tempesta impetuosa in mar soggetti] tempesta impetuosa ove flagella / le terga a Lilibeo Noto, o Volturmo C, F.
- I.1.76 alle procelle: e benché taccia il vento] ma benché taccia il vento C, F.
- I.1.83 le cure di Messenia] le cure della Patria C, F.
- I.2.85 fra quei della mia vita il più festivo] *manca* C, F.
- I.2.96 oggi Merope è tolta. Or se risplende] oggi Merope è tolta. Oggi risplende C, F.
- I.2.97-98 più puro il dì, da suoi begli occhi viene / quella candida luce; e ciò che spira] più puro il dì, che dal tornato lume / in que' begli occhi, viene / questa insolita luce. Oggi respira C, F.
- I.2.99-103 di felice a Messenia effetto è certo / della Natura consolata in questo / giudizio di Fortuna, anzi del Cielo / che la più nobil'opra / della sua man non guasta. Or qual può darsi] Natura in questa sua bell'opra, a cui / dal favor della Sorte, anzi del Cielo, / conservata è la vita. Or qual può darsi C, F.
- I.2.105-106 del giudizio del Cielo, / del rispetto del caso?] della pietà del Ciel, dell'evidente / rispetto di Fortuna? C, F.
- I.2.114 l'immensa gioia e temo] l'immensa gioia (i' lo confesso) e temo C, F.
- I.2.115 che la fronte o la lingua] che la lingua o la fronte C, F.
- I.2.122-123 è più sicuro scoprirne il pio / che mormorarne il lieto. Io, che non fido] è più sicuro, e più innocente il mesto. / Io però, che non fido C, F.
- I.2.126-129 (e co' termini angusti / d'un petto innamorato / non confina il piacer, ma chiede a forza / d'esser partecipato)] *manca* C, F.
- I.2.130 o quanto volentier t'incontro Amfia] o come volentier t'incontro, Amfia! / Confine angusto a gran diletto è un seno / che sia pieno d'Amor. Ma quasi fiume / che intumidì per nuova pioggia, e sorse, / col corno a minacciar gli umili Campi / già dell'alveo natio fatto maggiore, / cerca chi lo riceva, / spuma sul margo, e quasi il margo affonda C, F.
- I.2.131 Necessaria d'Amante] Necessaria altrettanto C, F.
- I.2.135 a tanta piena] con tanta piena C, F.
- I.2.152-153 tante nel tenebroso / sospetto ignoto mio muore sepolto.] tante muore sepolto / in questa mia caliginosa nebbia / di cure sospettose. Ah ch'io non odo C, F.
- I.2.154 Non posso udir senza tremar la scusa] senza tremar la scusa C, F.
- I.2.179 geniale Imeneo] pacifico Imeneo C, F.

VARIANTI

- I.2.180 io doneroti] Ti fie donata C, F.
- I.2.186-188 AMF. Vieni e tu, Citerera: Merope torni / dal Rogo mesto alle felici tede. / POL. Merope torni dal sepolcro al letto] AMF. Vieni, e tu Citerrea. POL. Merope torni / dal Rogo mesto alle felici Tede. / AMF. Merope torni dal sepolcro al letto. C, F.
- I.2.189 e d'Arena] E se Arena C, F.
- I.2.191 espiar de le colpe nostre] deve purgar le nostre colpe C, F.
- I.2.195 concepirò le preci.] qui sparger vò le concepite preci. C, F.
- I.2.204-205 l'irata man di Giove; / fiume più non trabocchi] l'irata man di Giove. / Portino Borea, ed Austro / i suo' turbini altrove. / Fiume più non trabocchi C, F.
- I.2.206-207 per neve sciolta dal suo letto, e vane / renda] per neve sciolta dal suo letto, e renda / vane C, F.
- I.2.218 di questo Regno] della Messenia C, F.
- I.2.220 o la trapassi, e gli anni] *manca* C, F.
- I.2.221 della polvere euboica agguagli seco] o dell'Euvoica polve / vegga gli anni felici. A te non fili / più brevi Cloto, o men sereni i giorni. / Per voi scorra Patto- lo, e tinga Sparta / di porpora le lane C, F
- I.2.224 Merope, che mi resta, ogni Fortuna.] Merope fortunata ogni Fortuna. / AMF. Quella, di cui si parla ecco sen viene. / Resta, ch'i vo partendo / lasciarvi affatto in libertà quel tempo / ch'alla sua libertà primo succede. C, F.
- I.3.228 sensatamente] tacitamente C, F.
- I.3.233 per terminar maturamente quale] per terminar qual fra le poche, e meste / pronipoti d'Epito C, F.
- I.3.237-238 vittima incompetente, / né nata dagli Epitidi, né sua;] non del sangue d'Epito, e non sua figlia C, F.
- I.3.247 Ma col Fato d'Arena] Ma se il Fato d'Arena è il fin de' mali C, F.
- I.3.248-250 se chiusa hanno ... Numi inferni: *manca* C, F.
- I.3.251 donisi pur tributo] donisi pur tributo all'innocente / vergine destinata a' Numi inferni C, F.
- I.3.252 di lagrime dolenti] di lagrime dovute C, F.
- I.3.258-260 TIS. ma in sé non ha prodigio. / POL. Ultimo forse, ci sarà de' flagelli. / TIS. Ultima pena] TIS. ma in sé non ha prodigio. POL. Ultimo forse / ci sarà de' flagelli. TIS. Ultima pena C, F.
- I.3.281 silenzio della casa, in te raccolto] silenzio in te raccolto C, F.
- I.3.286-287 e stabilito in queste due vicine / nazioni rivali.] è di radici sì profonde, e forti, / che sveller non si può se non si perde / o di Laconia, o di Messenia il nome. C, F.
- I.3.289-290 prima che offesi, e dell'un Regno, e l'altro / intatto ogni confine.] pri- ma che offesi: ogni confine intatto, / egual ogni battaglia, ogni fortuna. C, F.

- I.3.291-293 Oltre ad alcune allor Città minori / contavano i Messenj Andania, Amfia / città reali; or sassi, ed erba, dove] E queste ch'ora stanno / giacendo miserabili ruine / d'abbattuti edifizj, onde l'orrore / viene accresciuto alle deserte ville, / Andania furo, Steniclero, Amfia, / città fastose, or sassi, ed erba dove C, F.
- I.3.295-298 in onta anco del nome / (il nome che pur vive / nelle donne Messenie di pietosa / memoria, ed onorata) a cui successe] E quell'Amfia, di cui s'onora il nome / del tuo Suocero illustre or nella moglie, / Reggia sublime fu, ch'ultima oppresse / con insidia notturna / l'implacabil nemico: a cui successe C, F.
- I.3.300 Già violati dell'Imperio antico] Così dunque tu vedi, / che violati dell'Imperio antico C, F.
- I.3.309 sul fior degli anni miei, con sorte eguale;] sul fior degli anni miei d'esito ancora / quasi che indifferente, C, F.
- I.3.314 de' protetti Laconi] del protetto fierissimo Rivale C, F.
- I.3.324 giovani audaci a scelerata frode] giovani audaci a scelerata frode; / anzi tal, che minore / muover non può contro l'umana gente / l'ire tarde del Ciel; levar le sacre / tutele avite ad una Patria, e tutte / ribellargli le stelle. C, F.
- I.3.325 tolte le note riverite insegne] tolte le note, e riverite insegne C, F.
- I.3.326 di che] di cui C, F.
- I.3.330 volser concordi il freno] volser concordi il passo C, F.
- I.3.344-348 l'orgoglio lor ma di ben cento piaghe / ferir l'inerte popolo ingannato, / che non fuggia dalle bugiarde destre / e con fiducia generosa e pia / ricevea le ferite.] l'orgoglio lor, ma far nocenti osaro / gli Dei con empia colpa, insanguinando / nel volgo inerme, ed ingannato il ferro. C, F.
- I.3.358 accerbe, miserabili sciagure.] acerbe, miserabili sventure. C, F.
- I.3.361 né più sospesa la Vittoria. I Dei] né più sospesa la Vittoria. Giove C, F.
- I.3.362 la loro causa han protetto] la sua causa ha protetto C, F.
- I.3.369 Ruinò le Cittadi, arse le Ville,] Ruinò le Cittadi, arse le Ville, / desolò le Campagne: Invitto in loro / il braccio, il core in noi. Fastosa Sparta, / sdegnosa Itome, e ricusante il giogo. C, F.
- I.3.373-375 ara ne' campi? Or che nemico all'ombre / per uso lungo senza orror s'avvezza / il fier bifolco, a violar sepolcri?] ara ne' campi, or che dall'uso lungo / assicurato il fier bifolco volge / in ruina i sepolcri, in fuga l'Ombre? F.
- I.3.393-396 «Cavata a sorte una fanciula Vergine / del sangue degli Epitidi / sacrificate agl'Inferi / con notturno solenne sacrificio»] «Una fanciulla Epitida matura / scelga la Sorte, e s'offerisca a Dite / quando più tinge il Ciel la notte oscura» C, F.
- I.3.404 limitar della vita] limitar della vita; / men lagrimosa perdita, e men grave C, F.
- I.3.419 implora a suo favor gli huomeni e i Dei] implora in suo soccorso huomini, e Dei C, F.

- I.3.438 vien chiamato] è chiamato C, F.
- I.3.445-446 TIS. d'Arena, o consegnarla. / POL. E se trovasse il genitor? TIS. Ritorna] TIS. d'Arena, o consegnarla. POL. E se trovasse / il Genitor? TIS. Ritorna C, F.
- I.3.456-458 TIS. altrettanto s'accusa. POL. Io pur lo spero; / ma che porta colui, che frettoloso / ed attonito vien? TIS. Messo è di corte.] TIS. altrettanto s'accusa. / Ma che porta colui, che frettoloso, / ed attonito vien? POL. Messo è di corte. C, F.
- I.4.463-464 MES. il fin d'un male / è principio d'un altro. TIS. O tu che mostri] MES. il fin d'un mal grado è dell'altro! Guerre, / morte de' Re, vittime umane, accuse, / fuga, timor, contrasto / di titoli, e di Regno. TIS. O tu che mostri C, F.
- I.4.465 di rivolger gran cose nel pensiero] gran cose a gli atti, alle parole, al volto C, F.
- I.4.483 e fuggì] e partì C, F.
- I.4.485 nelle essequie del Re caduto in guerra.] nell'esequie del Re. C, F.
- I.4.486-487 Ha liberato Arena / ed ha tradito la sua patria.] Tradita è Itome. C, F.
- I.4.487-493 MES. Il caso, / che publicato havea la fama diede / dispetto anco al Senato, / ma pur non si credea; / mi fu commesso / sottrarne il vero; e sono / testimonia della fuga. POL. Empia Fortuna,] MES. Pur fu chi sospettò, chi lo riferse; / ne dubitò il Senato, / ma pur non si credea. Mi fu commesso / sottrarne il ver. Vera è la fuga, e vero / il suo delitto e il comun danno. POL. O crudo / ingegno di Fortuna, C, F.
- I.5.499 Ma questa anima grande, indifferente] Ma quest'anima grande, immobil tanto C, F.
- I.5.501 petto, che vita e morte] petto, che morte e vita C, F.
- I.5.519-520 d'allegrezza leggittima e dovuta / l'alta ventura incontri?] di lieto cor l'alta ventura incontri? C, F.
- I.5.531 pria che 'l mal apparisse] pria che 'l male apparisse C, F.
- I.5.543 della Messenia. Se vi] della Messenia. S'io C, F.
- I.5.544 cosa frale vi perdea. Perenne] cosa frale perdeva. Eterno C, F.
- I.5.552 anco fra l'ombre: e separata stanza] anco dopo il sepolcro / e separata stanza F.
- I.5.573-576 Io già ti dissi / che una Merope deve / con egual sicurezza irne alla benda / e al giogo d'Imeneo] Io non ricuso / la sorte mia. Ma non so già se porti / dallo scorso periglio / qualche men grata impression la vita, / che bella non m'appar com'io sperai, / e men lieta, e men' avida l'incontro. C, F.
- I.5.576-579 NUT. Pur non t'aggrada / l'unirti sotto al giogo / con Policare tuo? MER. Se lo comporta / la salute del Regno.] NUT. Il passato timor non t'assicura. / Vedi s'i giorni tuoi volger sereni, / figlia, ti mostra d'ogni parte il Fato; / vedi com'oggi porta / la salute alla Patria, il regno al padre / a te lo sposo. C, F.

VARIANTI

- I.5.579-583 NUT. È già provisto / d'ostia che salvi il Regno. MER. A punto Arena / è da me lagrimata. NUT. E pur non pianta / da te stessa perivi. Ad altra porgi / quel che a te nieghi?] *manca* C, F.
- I.5.583-584 MER. Anch'ella / forse di sé non piange. Io ti confesso] MER. A me lo sposo. Or questa / speranza adorna sola / la vita a cui ritorno. Io ti confesso C, F.
- I.5.594-600 Figlia, è grande il tuo cuore / ma vie più grand'è Amore. / Cara dunque è la vita / che ti rende a Policare. E s'è cara / s'assicuri co' dolci, / e soavi pensier di nozze, e Regno / che tocca al tuo gran Padre.] E in questo solo acquisto / bella t'apparirà, com'è, la vita C, F.
- I.6.607 nel difenderci il dono.] nel conservar' i fuggitivi doni? C, F.
- I.6.627-628 ARI. ciò che detta ragion, ciò che Natura / commanda? SOL. È già in procinto] ARI. ciò che detta Ragione, / e Natura comanda? SOL. È già in procinto C, F.
- I.6.629 spedito stuol de' saggitar] a cui] spedito stuol d'arcieri nostri C, F.
- I.6.636 Ritornate a gli Dei l'ostia rapita] Ritornate a gli Dei l'ostia involata, C, F.
- I.6.640 Se lo vieta Licisco, o lo contende] Se lo vieta Licisco, e si difende C, F.
- I.6.644 lottator Amicleo, fanciuli in tanto] lottator Amicleo, fanciulle, intanto C, F.
- Coro I.666 compagni erculei, e diede applauso ai casi] tentar ignoti, e formidandi Casi. C, F.
- Coro I.696 de' venti fugge alle spelonche usate] de' venti fugge alle caverne usate C, F.
- Coro I.700 Tali venite] Tali ah venite C, F.

Atto II

- II.1.21 Ciel senza nubi tuona? Ardono i fochi] Ciel senza nubi tuona? / Qual'Ombra ti minaccia? Ardono i fochi C, F.
- II.1.31 segni orrendi di ciò su i propri altari.] segni orrendi di ciò su i proprj Altari / che mentre a' patrj antichi Dei di questa / Regal Casa d'Epito io dianzi offersi / vittime, incensi, e preghi, C, F.
- II.1.32 Non serena] né serena C, F.
- II.1.36 spargea] sparse C, F.
- II.1.39 il sen dipinto, e non osservi] il sen dipinto, e non distingue C, F.
- II.1.42 di bionde note] di fosche note F.
- II.1.43 in tenebre fuggia. Ma] in tenebre fuggia. Pur C, F.
- II.1.61-62 AMF. or che fia ciò? Non sono / finite le mie pene.] AMF. or che fia ciò? Non è placato il Cielo, / cagione ho di temer. NUT. Non te lo niego C, F.
- II.1.71 da lui ciò che seguì] ciò che seguì da lui C.

VARIANTI

- II.2.73 Ferma, o guerriero i passi, e narra] Ferma i passi, o Guerrier, narrami C, F.
 II.2.82 ed io compagno all'opra, e all'opra istessa] ed io compagno all'opra, / anzi dell'opra stessa C, F.
 II.2.84 Licisco il fuggitivo] Licisco fuggitivo C, F.
 II.2.94 aer vi siede. Io lo discopersi a punto] aer vi siede. Io lo scopersi a punto C, F.
 II.2.106 e lo diffese;] e li difese; C, F.
 II.2.116 della Città nemica] delle Tende Spartane C, F.
 II.2.119 invitati da Sparta.] istigati alla fuga. C, F.
 II.2.121 difficoltosa e grande] e difficile, e grande; C, F.
 II.2.123-124 AMF. Ecco i segni veraci / ecco certi i prodigj. NUT. O Dei] AMF. Ecco certi i prodigj, / ecco i segni veraci. NUT. Ah, Dei, C, F.
- II.3.130 salvar deve Messenia.] salvar può la Messenia. C, F.
 II.3.133 Merope assolta, e condannata Arena] l'una assoluta, e condannata l'altra C, F.
 II.3.139 protetta in van dal caso, o il Caso forse] protetta in van dal Caso. O forse il Caso C, F.
 II.3.146 della casa di Epito! Ite, fondate] della casa di Epito! Ite, e fondate C, F.
 II.3.161 chi da povero tetto] chi fra povere canne C, F.
- II.4.169 Hai vinto o Sparta] Hai vinto, Sparta, C, F.
 II.4.170 tieni pur anco i Dei.] Pur son teco gli Dei C, F.
 II.4.175 Ha da sacrificarsi] Sacrificar si deve F.
 II.4.176 in ogni modo a Dite.] del nostro sangue a Dite. C, F.
 II.4.177 Ma dove è il petto antico, ove la dura] Ma dove il petto antico? Ov'è la dura C, F.
 II.4.187 itene tenerezze] itene, o tenerezze, C, F.
 II.4.210 sien pur placati i Dei.] Sien placati gli Dei. C, F.
 II.4.219 se d'esser tal rammenti] s'esser padre rammenti C, F.
 II.4.227 la figlia, la non chiesta] la figliuola non chiesta C, F.
 II.4.228-229 preservata pur dianzi, e chiama i Dei / spettatori dell'opra?] preservata pur dianzi e spettatori / gli Dei chiama dell'opra? C, F.
 II.4.236-237 dar lege a me, che sento / il duol ma non soggiaccio! Or dimmi quale] dar legge a me, che sento il duol, ma il duolo / non mi toglie a me stesso. Or dimmi, e quale C, F.
 II.4.247 volar di fama alle venture etadi.] di non bugiarda Fama / volar eterno alle venture etadi. C, F.
 II.4.252 E mi adorni] E m'adorna C, F.
 II.4.258 destra bacciata in vano] destra baciata indarno C, F.

VARIANTI

- II.4.262 sposo, nomi già dolci, oimè tu soffri] sposo, nomi già dolci, o Dio! Tu soffri C, F.
- II.4.270 prima che prigionera] prima che prigioniera C, F.
- II.4.295 Sì, ma lecitamente] Dansi lecitamente C, F.
- II.5.316 E chi lo dice?] E chi l'afferma? C, F.
- II.5.319-320 crudeli i Dei. Perché più tosto a Delfo / non si ritorna?] gli Dei crudeli. Oimè più tosto a Delfo / perché non si ritorna? C, F.
- II.5.327-328 via di salvar Messenia. Io chiesto andai / e chiesto parlo.] via di salvar Messenia. Andai richiesto, / richiesto parlo. C, F.
- II.5.334 Vile troppo] Vile, ah troppo, C, F.
- II.5.337 senza Merope] dopo Merope C, F.
- II.5.351 se vinciam noi stessi] se tu vinci te stessa C, F.
- II.5.357 anime grandi] anime illustri C, F.
- II.6.368-369 Come esser puote? O del dolor più fiero / tirannico divieto] Come esser puote? O del mio duol tiranno / più tiranno divieto C, F.
- II.6.369-370 Anco m'è tolta / la libertà del pinato. Anco son tolte] Anco son tolte C.
- II.6.380 Tis. I proprj mali] Tis. I proprj casi C, F.
- Coro II.434-435 non insegnava a nutrir gare, e sdegni / l'istesso Giove, e ad usurparsi i Regni.] non insegnava ad usurparsi i Regni / lo stesso Giove, e nutrir gare, e sdegni. C, F.
- Coro II.457-458 Liberata da mostri / per anco non havea la Terra Alcide] La terra, che fu poi nido de' mostri, / per anco non avea purgato Alcide, C, F.
- Coro II.462-463 Tizio non era sceso / ad occupar al pallido Orco i campi] Tizio non occupava / con l'ampie terga al pallid'Orco i campi; C, F.
- Coro II.468 o dalle Grotte o dalla Terra usciti] a cui davano gli antri albergo, e l'ombre, / facil bevanda il rio, cibi non compri / il pino, il sorbo, e lieta mensa il prato! C, F.

Atto III

- III.1.19 esposta tante volte] esposta cento volte C, F.
- III.1.29 co' fatti approvi e vincer] co' fatti approvi e con quest'una vinci C, F.
- III.1.30 quante grand'opre] quante bell'opre C, F.
- III.1.34 sempre de' merti tuoi] sempre del merto tuo C, F.
- III.1.35-36 solo è virtù a sé stessa / sufficiente prezzo] *manca* C, F.

- III.2.47 Poiché uscito è di man l'empio Licisco] Poiché fuggì l'usurpator Licisco C, F.
- III.2.49 ritorna il mio dolor, tanto più grave,] ritorna il mio dolor, tanto più fiero C, F.
- III.2.57 e giudichi la Sorte] e giudichi Fortuna C, F.
- III.2.63-66 Che più? Di lei diffido. O tu per gli anni / venerando e per gli abiti, sapresti / qual sia determinata / vittima a Numi Inferni, or che l'eletta] Che più? Di lei diffido. O tu cui fanno / venerando le vesti, e 'l crin canuto, / dimmi, (ch' a te non è celato forse) / qual vittima s'elebbe, or che l'eletta C, F.
- III.2.67 si ricovrò tra le Spartane mura?] si ricovrò tra le Spartane Genti? C, F.
- III.2.69-70 POL. O Dei! / Corre voce di questo? COR. Egli lo disse] POL. O Dio! / Chi divulga l'offerta? COR. Il padre appunto C, F.
- III.2.77-79 e fia picciolo segno / di tanta Morte; e fia sepolcro angusto / a cenere sì degno. Arda il Tonante] Arda la man di Giove C, F.
- III.2.90 dalla Fortuna assoluta] Assoluta dal Cielo C, F.
- III.2.109 empito] impeto C, F.
- III.2.120 inutili minacce:] inutili minacce! / Chiaman quest'ire e queste / vendette i Lacedemonj spietati. C, F.
- III.3.143-144 pietoso accogli, il cener poco, il molto / Amor ti lascio in cura. Unico erede] pietoso accogli, e vivi. / Un cener poco, un molto amor ti lascio, / prendine cura. Unico, e dolce erede C, F.
- III.3.150 Così il mio sangue pur ti plachi i Dei] Così il mio sangue pur ti plachi il Cielo C, F.
- III.3.155 sarà per la mia lingua] fie per la lingua mia (se parlan l'Ombre) C, F.
- III.3.165 che se ferro mancasse, o succo, o laccio] che se ferro mancasse, o tosco, o laccio C, F.
- III.3.181 custodirò i tuoi passi] difenderò i tuo' passi C, F.
- III.3.211-212 in cui tutto adempissi / ciò che Febo propose. A te non tocca] in cui cadde la Sorte. A te non tocca C, F.
- III.3.244-245 che salvò la Messenia, a te diè sposa / e dote, e prole] che salvò la Messenia a te diè vita, / e sposa, e dote, e prole C, F.
- III.3.264 ch'io generoso, men (per me non priego)] ch'io generoso men, forse più amante F.
- III.4.285 SOL. da conferir gran cose. MER. E per gli arcieri] SOL. da conferir alti pensieri. MER. Il padre / con tal fretta? in tal tempo? e per gli Arcieri C, F.
- III.4.287 o la Nutrice] E dov'è la Nutrice? C, F.
- III.4.289 i preludi di morte. O petto aduna] I preludj di Morte. Il primo oltraggio / è questo di Fortuna: il tormi prima / la libertà. Forse comanda Febo / che di miseria tal resti aggravata / la morte della Vittima? e più tosto / se volontaria, e generosa muore / l'atto grande non piace! O petto aduna C, F.

- III.4.296 né cercasse stancarmi] né cercasse d'abbattermi l'ardire C, F.
- III.4.297-299 crudelmente ingegnosa / e vergognata forse. / Ch'io non fugga il morir. Mio sposo, addio] crudelmente ingegnosa, e di levarmi / quel che del sesso ad onta orna il mio petto / generoso vigor. Mio sposo, addio; C, F.
- III.5.329 vittima] vergine C, F.
- III.5.344-345 s'ad odiar la conducebbe il fine / l'ignobiltà del mezzo] Se questa nostra ignobiltà di mezzo / ad abborrir la conducebbe il fine C; Se questo ignobil mezzo / poi l'inducebbe ad abborrirne il fine F.
- III.5.356-357 POL. Ecco un maggiore / rischio l'offender lei. NUT. Vie più l'offendi] POL. Ecco, o Nutrice, / un rischio non minor l'offender lei. / NUT. Vie più l'offendi C, F.
- III.5.358-359 POL. Su, che si tarda? / NUT. Ma se ben dritto io miro] POL. Che più si tarda? / Chi nulla può sperar, nulla disperi. / NUT. Nulla più no: ma se ben dritto io miro C, F.
- III.5.365 Non saria sì colpevole la frode;] Non sarà sì colpevole la frode C, F.
- III.6.370 forse affretta quell'opra a che concorse] forse affretta quell'opra a cui concorse C, F.
- III.6.384 Mostrin l'orrida pompa] Di steril felce, e di funebre tasso / coronate le tempie, e d'atre bende. / Mostrin l'orrida pompa C, F.
- III.6.388 plachiamo i Dei!] plachiam gli Dei? C, F.
- III.6.390 erra l'huom, non già Dio.] erra l'huomo, e non Dio. C, F.
- Coro III.417 per questa via che sulle fauci angusta,] per questa via che sul principio angusta, C, F.
- Coro III.435 ed inchinar] ed inchinare C, F.
- Coro III.439 fansi le nubi,] rende le nubi, C, F.
- Coro III.441 Pronto è 'l Nochier per lei] Pronto è 'l Nocchier per lei, tacito il Cane C, F.
- Coro III.444-446 dopo morte non teme. / Tema ed anima forte / non han commercio insieme] dopo morte è sicura. Idre, e Chimere / vede, ma non paventa Anima forte, / passa fra l'Ombre nere / di Stige, e nulla teme. / Tema, e Virtù non han commercio insieme. C; dopo morte è sicura. Idre, e Chimere / vede, ma non paventa Anima forte; / passa per l'onde nere / di Stige, e nulla teme. / Tema, e Virtù non han commercio insieme. F.
- Coro III.447-448 ciò dal Fato è prefisso / contro virtù non ha favor l'abisso] Il luogo della pena / a lei serve di via; per d'onde passa / alla stanza del merto opaca, amena. / Di pena orma non lassa / la stessa morte; e deve / esser di vita a vita un mezzo breve. C, F.

VARIANTI

- Coro III.450-453 dalla stanza di prima / s'alla seconda vita / s'aggiugliasse la prima, / ma del mezzo di Male] dalla stanza di pria s'alla seconda / s'assomigliasse la sua prima vita. / Più che di Stige l'onda, / del mezzo della morte C, F.
 Coro III.459 Così caldo vapor d'accesa state] Così caldo vapor d'accesa Estate C, F.
 Coro III.462 È rapito] Vien rapito C, F.
 Coro III.466 sugge estivo calor] sugge fervido Sol C, F.

Atto IV

- IV.1.23 Ah che pur troppo io temo] Ah, che temo pur troppo C, F.
 IV.1.47 l'offre alla patria, e 'l Re (se Re m'elegge)] l'offre alla patria. Il Re (se Re m'elegge) C, F.
 IV.1.63 se manca il padre: ai Dei s'il Re non m'ode] se manca il padre. A' Dei s'il Re non m'ode C, F.
 IV.1.70 sacrilego è 'l silenzio in sì gran caso,] sacrilego è 'l silenzio, ov'io permetta, / che tu sì ciecamente / gli Dei, la Patria e la Natura offenda. C, F.
 IV.1.94 Dunque è ver ciò che sento.] *manca* C, F.
 IV.1.99 Vacilla al primo, or che farà al secondo?] *manca* C, F.
 IV.1.101-106 ARI. Policare se menti, / io ti donerò la colpa, / ch'Amor fabro è d'inganni. / Ma se peccasti è degno / di riflesso l'orrore. POL. Fu mastro Amore / de' furti miei] ARI. Policare, tu menti, e la menzogna / arte è d'Amor, ma troppo cieco Amore / trova indegni pretesti. POL. Io non t'ascondo / i furti miei; C, F.
 IV.1.115 e fu abusato il don. Dunque hai perduto] e fu abusato il don. Perduto è dunque C, F.
 IV.1.119 io la confesso. È vero] grave anco è dirla. È vero C, F.
 IV.1.120 i tuoi doni rubai,] ch'i tuo' doni rubai C, F.
 IV.1.142-145 di salvar la Messenia, una famosa / dote ti resta, e la daranno i Dei. / A te cadrà la Patria, e questo Regno, / l'emulo altier possederà in tuo nome.] di salvar la Messenia, io mi protesto / con gli altri offeso: or vanne / per l'orme di Licisco, e porta questo / trionfo a Sparta, e di che in ozio attenda / dal tuo misfatto i nostri danni estremi, / già voi sarete meno / esecrande ed orribili ad Itome / di Panormo e Gonippo Ombre nocenti. / Maggior fallo sommerge / la memoria del vostro. Ira maggiore / destano in Ciel contro il Messenio Impero / Policare e Licisco. C, F.
 IV.1.151 Non offese chi errò. L'error ti salva] Non offese chi errò. L'error ti rende C, F.
 IV.1.153 così scusanlo i Dei.] così lo scusa il Ciel C, F.
 IV.1.158 bensì a Licisco] ben sì a Licisco. Io resterò fra queste / mura, di cui bagnai del sangue mio / più d'una volta i sassi, e da cui spinsi / l'audace assalitor con

queste braccia / non vile difensor; né sono ancora / profane sì per amoroso fallo, / che non osi guardar le sacre soglie / del gran Giove Itomeo, quando sperasse / il credulo nemico / di trovar senza Dei, senza difese / la sfortunata Patria. Un atto grande / di pietà, di valor ferma gli Dei / sforza le Stelle. C, F.

IV.2.172 o la Nutrice?] e la Nutrice C, F.

IV.2.176-177 la Nutrice, e la Suocera dell'opra / co' quali congiurai.] la Nutrice, ed Amfia. La pia congiura / guidi, e protegga Amor. C, F.

IV.2.193-194 passato l'imo / orror di questa notte] passato il mezzo / di quest'orrida notte C, F.

IV.3.*Personae* Ofioneo, Merope] Ofioneo, Merope, Coro de' sacerdoti che non parla C, F.

IV.3.219 spazio al grand'Atto in solitaria stanza] spazio tacendo in separata stanza C, F.

IV.3.222 E s'altro lasci al mondo] E s'altro lasci in terra C, F.

IV.3.233-234 ma non il Fato, e allontanossi poco / Morte da me: non la perdei di vista.] ma non il Fato: allontanossi poco / morte da me, né la perdei di vista. C, F.

IV.3.241 sposo infelice] sposo innocente C, F.

IV.3.255 Non gli fia cara] Non li sia cara C, F.

IV.3.260 daché tu lo protesti] *manca* C, F.

IV.3.263 Plachinsi i Dei] Plachisi il Ciel C, F.

IV.3.264-265 è pur poco il mio capo / per liberar un Regno. O'l Ciel mi stimi] O che mi stimi il Cielo C, F.

IV.3.267-269 pena si soddisfaccia, in tanto acquisto / dal modo del morir che la mia vita / molto è maggior del prezzo.] pena si soddisfaccia, io piego il collo / ubbidiente alla Messenia, a i Fati: / rendo al padre mia vita, e quando avvenga / che il sangue mio l'antiche colpe lavi, / e ristori la Patria, io già con grande / obbligo resto alla Natura, al padre / di quella vita, che impiegar si deve / in sì nobile acquisto. C, F.

IV.3.272 per ascoltanti i Dei] che t'ascoltin li Dei C, F.

IV.3.286 a cui pure pongo] a cui prepongo C, F.

IV.3.288 custodie dell'Abisso.] custodie dell'Abisso, / se di più orrendo, e più temuto guarda, / o le soglie di Dite, / o lo stagno fatal da i giuramenti / consacrato di Giove. / Se del Tartaro ignoto / nell'arcane latebre altra si cela / più formidabil peste, / di cui Cerbero fugga, e tema Aletto. C, F.

IV.4.294 entra di Febo, udisti] entra di Febo, e da cui pende tutta / oggi Messenia, udisti C, F.

VARIANTI

- IV.4.318-319 Policare la sposa / disegnata corrupe.] Policare, la sposa a lui promessa / corrupe. C, F.
- IV.4.321 la Nutrice, e la Suocera del fatto.] la nutrice ed Amfia. C, F.
- IV.4.335-336 via di salvarsi: s'a te stessa invidi / la tua salute! Trafugata è l'una] via di salute! Trafugata è l'una C, F.
- IV.5.344-345 di forza, e come suole / nell'opere gelose, in cui d'austera] e come accader suole / in gelosa materia, ove d'austera C, F.
- IV.5.351-352 Or tu mi narra in brevi / parole il succeduto] Or tu mi narra / ciò che Fortuna (e in brevi detti) or volga, C, F.
- IV.5.358 POL. ed è sospeso il sacrificio. AMF. Appunto.] POL. ed è sospeso il sacrificio. Attendo / sorte miglior; ché spesso / fiera Virtù la doma, e la costringe / a cangiar volto. AMF. A noi,
- IV.5.359-360 Di più men rigoroso / d'ogni speranza, Aristodemo venne] men rigoroso d'ogni mia speranza, / Aristodemo venne, C, F.
- IV.5.397 o che tu debba] o tu la deggia C, F.
- IV.5.398-399 pera mia vita, pera / Messenia, il Mondo io non mi scosto.] pera Messenia, pera / mia vita, il Mondo, io non mi scosto. C, F.
- IV.6.405 non strappano] non levano C, F.
- IV.6.406 i Dei] il Cielo C, F.
- IV.6.418 chiudea] schiudeva C, F.
- IV.6.429 rese le stelle avverse, e la Fortuna.] rese le stelle, la Fortuna, i mostri. C, F.
- IV.6.430 O sfortunato] O sventurato C, F.
- IV.6.433 innocente e non puoti:] ma perderla innocente, C, F.
- IV.6.437 crudel mi rende] mi fa crudel C, F.
- IV.6.443 scherni] scorni C, F.
- IV.6.446-447 a cui sospetta / la nostra fé si rende] a cui si rende / la nostra fé sospetta C, F.
- IV.Coro.473 torse] volse C, F.
- IV.Coro.489 rapite] levate C, F.
- IV.Coro.494 la feroce balista] la balista feroce C, F.
- IV.Coro.497 il vasto mondo,] il mondo vasto, C, F.
- IV.Coro.513 morte] Marte C, F.
- IV.Coro.520 avezze] usate C, F.
- IV.Coro.526 violaste] profanaste C, F.

Atto V

- V.1.2 Ed atra] E d'atra C, F.
- V.1.3 rapite] celate F.
- V.1.4 sien queste mura indegne] sien queste crude, ed esecrande mura C, F.
- V.1.23 ufficio delle membra] uffizio delle membra, e se la cruda / immagine del fatto, / che mi sta pertinace inanzi a gli occhi / mi daran le parole, C, F.
- V.1.54 ver lui] in lui C, F.
- V.1.72 ad impedirlo non giungea] a trattenerlo non correa C, F.
- V.1.74 e' l caso vide] e tutto vide C, F.
- V.1.76 il delitto] il peccato C, F.
- V.1.92 Policare sepolto? Ah ch'io pavento] l'infelice Policare sepolto? / Nutrice, ah ch'io pavento C, F.
- V.1.95-102 Della morte io sapea, ma non del modo / con che morì Policare. Io sin ora / m'affaticai per impedir la morte / ad Amfia che la cerca, e non l'impetra / dal suo dolor: negatale da cento / serve pietose. E che non dice a Dei? / Che non fa per seguir la bella figlia / dall'Amor suo, dalla pietà tradita? Prima abborrito / sia l'inganno funesto. A noi conviene / prima sentir del provocato Cielo / l'ira vendicatrice. O dall'affetto / cieco materno mal guidato amante / Policare innocente! / Tu giaci, e accresci il pianto nostro, e aggravi / la nostra colpa. E tante colpe sono / anco impunita? Ed ozioso Giove / o irresoluto le sopporta? Forse / il desio del castigo, ove più tema / l'aspetto della colpa un cor non vile, / che l'aspetto di Morte. / Policare morì. Ma chi l'uccise? / Volontario seguì la sanguinosa / ombra della tradita? / L'uccise Aristodemo? A me si cela / il Caso; nel maggiore / lutto sommersa della figlia, e intenta / ad impedir che non s'uccida Amfia. C, F.
- V.1.111-112 sempre di nuovi affetti a lapidarlo. / Così mentre al rumor del caso atroce] sempre di nuovi affetti / contro di lui. Mentre alla fama dunque / del miserabil caso C, F.
- V.1.122-123 o almen di poco / esser precesso,) o preceduto / esser di poco C, F.
- V.1.128 dell'ingegno] dell'affetto C, F.
- V.1.136 pena al mio fallo?] pena al delitto F.
- V.2.156 per sua discolpa l'altrui frode,) per sua difesa l'altrui fallo, C, F.
- V.2.160 competente] ben offerta C, F.
- V.2.161 e salvata] salvata C, F.
- V.2.163 manca] resta C, F.
- V.2.170 Tisi] manca C.
- V.2.173 e non rimanga segno] e non si vegga segno F.
- V.2.176 Io parto] Io parto. / Del misero non posso / l'aspetto rimirar, del Reo non voglio. C, F.

VARIANTI

- V.3.190 vendicar] castigar C, F.
 V.3.196 fra i Dei d'Averno?] fra quei d'Averno? C, F.
 V.3.210 innocente.] nocente. C, F.
 V.3.215-216 Ed io dal moto loro / pendo infelice? È sceso anco dal monte,] E infelice, io pendo / dal moto loro. È sceso / dalle cime del monte, C, F.
 V.3.218 solo ed osserva diligente ancora] cui di Giove nomeo corona il tempio / solo ed osserva diligente ancora C, F.
 V.3.220 dal giudizio del Popolo il Celeste.] dal giudizio dell'huom del Cielo il cenno, C, F.
 V.3.221 dir vuol] vuol dir C, F.
- V.4.228 che ha da chiamarmi] che de' chiamarmi C, F.
 V.4.236 Scoprila, indegno,] Scoprila, al fine, C, F.
 V.4.244 infedele alla] infedel con la C, F.
 V.4.248 nascosta] riposta C, F.
 V.4.259 subordinata ai Dei] obbedendo a gli Dei C, F.
 V.4.262 inconsistenti;] Egizi sogni: C, F.
 V.4.272 da] con C, F.
 V.4.279 o guerrieri] o Messenj C, F.
 V.4.295 e insieme] e molto C, F.
 V.4.317 i Dei] i fastiditi Dei C, F.
 V.4.320 Licisco, uditi ha Giuno i prieghi tuoi,] Licisco, uditi ha Giuno / i tuo' fer-
 vidi prieghi; C, F.
 V.4.340 che ti donano i Dei; l'alto segreto] che ti donan li Dei. Questa bambina / è
 tua: più non cercar: l'alto segreto C, F.
 V.4.347 favorirla] custodirla C, F.
 V.4.382 alla soglia] alle Tende C, F.
 V.4.395 Come andai torno tale] Qual andai, tal ritorno C, F.
- V.5.PERSONAE Erasitea, Aristodemo, Coro.] Erasitea, Aristodemo, Coro, Ofioneo
in fine. C, F.
 V.5.414 polveri] ceneri C, F.
 V.5.426-427 e t'ho esposta ne' boschi. / Su venitene o fiere] e t'ho esposta ne' bo-
 schi! O boschi infidi / del nemico Taigeto! o in nessun luogo / innocente Laco-
 nia! Uscite, o fiere C, F.
 V.5.434 ecco placati i Dei,] ecco placato il Cielo; C, F.
 V.5.436-437 fugato lo Spartan. Per una chiesta / due vittime] Gli Spartani fugati. In
 vece d'una / due vergini C, F.
 V.5.442 ti devi ricordar che allor che prese] rammentarti anco dei che, quando
 prese C, F.

VARIANTI

- V.5.469 ti ricasai. Nacque fra tanto Arena] ti ricasai. Fu da te scelta Amfia, / io l'approvai. Nacque frattanto Arena C, F.
- V.5.479 fra 'l sonno] nel sonno, / (voce di qualche Dio mal'obbedito) C, F.
- V.5.488 con troppo affetto i figli. Io son più rea,] con troppo affetto i figli, all'or che i figli / si doveano alla patria. Io son più rea, C, F.
- V.5.497 venisse] giungesse C, F.
- V.6.509 violato] profanato C, F.
- V.6.523-524 risponde al Ciel. / Tremano i tempi, e l'Urne] risponde al Ciel. Tremano i tempi, e l'urne C, F.
- V.6.525 Ulula il bosco] Ulula il bosco / sacro di Giove, e del Delubro antico C, F.
- V.6.536 Or ci è lecito il pianto, or ci è dovuto.] Or sì lecito è il pianto, or sì è dovuto. C, F.
- V.6.541 l'ira de' Dei] l'ira del Ciel C, F.
- V.7.543 d'Averno] dell'Ombre C, F.
- V.7.556-557 in odio al Cielo, alla Natura, al mondo. / M'odia l'Inferno pur,] in odio al mondo, alla Natura, al Cielo: / m'odia l'Inferno sì, C, F.
- V.8.PERSONAE Tisi, Coro] Tisi, Coro, Soldato C, F.
- V.8.586 dinanzi a Numi sordi, e bagna invano] appiè de' Numi sordi, e bagna indarno C, F.
- V.8.593 e violasse] se violasse C, F.
- V.8.605 funebre,] lugubre, C, F
- V.8.606 non inesperta gente] non inesperto volgo C, F.
- V.9.PERSONAE Coro, Soldato, Tisi] *manca* C, F.
- V.9.614 superba] spietata C, F.
- V.9.621 O Dio] O Dei C, F.
- V.9.625 dove traffisse e dove aprì la figlia] dove trafisse, e lacerò la figlia C, F.
- V.9.648 Sommo Rettor del tuono,] Gran Dio, la cui sol man dà moto al tuono C, F.
- V.9.659-660 gli odiosi rivali, / e spenga il nome nostro: alla ruina] gli odiati rivali; alla ruina C, F.
- V.9.664-666 ma non dia per pietade / spettacolo sì orrendo all'ozioso / nemico suo l'infuriata Itome.] *manca* C, F.
- V.CORO *manca* C, F.

Commento

Atto I

I.1

La tragedia comincia con una scena di giubilo: i genitori di Merope, Amfia e Aristodemo, sono pieni di gioia perché l'oracolo ha risparmiato la figlia, designando Arena come vittima sacrificale atta a placare gli Dei con la sua morte. Aristodemo invita tuttavia la moglie a non esibire pubblicamente la propria letizia per lo scampato pericolo, in quanto una giovane messenica andrà comunque al patibolo: in qualità di sovrano *in pectore*, destinato ad essere eletto come successore di Eufae, frena il contento personale in virtù di una speciale attenzione al decoro e al bene dell'intera comunità. Affiora, nel mezzo di questo gaudio, una prima increspatura, segnalata da Amfia, la quale ricorda con preoccupazione come Licisco abbia dichiarato di non essere il padre biologico di Arena, che forse potrebbe quindi non essere adatta al sacrificio. Di fronte all'inquietudine della moglie, Aristodemo prima confessa che sarebbe pronto a donare la propria figlia come vittima, nel caso in cui Arena si rivelasse inadatta, ma successivamente rassicura Amfia, sempre più agitata, invitandola a non pensare a questa eventualità, e a rasserenarsi per l'esito del sorteggio.

L'attacco della scena, piuttosto che modularsi sui toni cupi della tragedia antica, esibisce patenti richiami alla drammaturgia moderna, e a testi come il *Massacre of Paris* di Marlowe, il *Richard III* di Shakespeare, oppure il *Cid* di Corneille, che esordiscono con la rappresentazione di un momento di serenità prima della tempesta. Sul fronte italiano, appare evidente il modello del dramma e della tragicommedia pastorale: l'*Aristodemo* comincia proprio laddove finivano le pastorali, con un sospiro di sollievo per l'esaurimento di una pericolosa minaccia e con una promessa di nozze – in questo caso fra Merope e Policare – destinata a realizzarsi a breve. Si segnalano, oltre alle riprese testuali dell'*Aminta* e soprattutto del *Pastor Fido*, prelievi dall'*Adone* di Marino, nonché da Tibullo e Virgilio.

1-3 *Tanto piangesti tu ... corrisposti i Dei*: l'attacco, segnato dal sollievo di Aristodemo e dalla riacquistata felicità dei genitori di Merope, la cui figlia è stata risparmiata dal sorteggio che destinava lei o Arena al sacrificio, non si allinea alla tragedia antica e ai modelli – in particolare Euripide e Seneca – esibiti dallo stesso Dottori. Nel *corpus* classico non si trovano tragedie che cominciano con manifestazioni di

giubilo; il testo antico più vicino, da questo punto di vista, all'*Aristodemo* è l'*Hercules Oetatus*, che esordisce con la figura di un Ercole rincuorato per aver vinto tutti i mostri con cui doveva combattere, e al contempo adirato per il fatto che Giove tarda a mantenere la promessa di farlo rientrare nel *pantheon* degli Dei olimpici. Tuttavia non è certo questa tragedia senecana che costituisce il riferimento principale per il dramma di Dottori, che si inserisce invece a pieno nell'orizzonte della tragedia moderna proprio per questo cominciamento lieto, che viene presto turbato da oscuri indizi che avviano verso la catastrofe: fra le tante prove contemporanee o di poco antecedenti all'*Aristodemo* in cui si ritrova una tale situazione iniziale si possono citare il *Richard III* di Shakespeare, che si apre con un clima di distensione e un senso di scampato pericolo, espresso dal monologo inaugurale del protagonista, appena conclusa la guerra delle due rose; il *Cid* di Corneille esordisce con la gioia di Ximena messa al corrente dalla nutrice che il padre ha approvato finalmente il suo matrimonio con l'eroe eponimo – e anche nei primi versi dell'*Aristodemo* lo scampato pericolo preannuncia nozze imminenti; nell'*incipit* di *The Massacre at Paris* (1593) di Christopher Marlowe si celebra la pace fra cattolici e ugonotti garantita dal matrimonio fra la figlia del cattolico Carlo IV e il protestante principe di Navarra. Tutte queste prove prendono l'abbrivio da una situazione positiva, dal festeggiamento di una tregua, subito incrinata da oscuri presagi. Appurato che l'esordio è più vicino ai modelli tragici moderni che antichi, non va taciuta una seconda riflessione. La gioia per il sacrificio scampato dopo le tante lacrime sparse, il richiamo alle fiamme e ai fiori (l.1.16-18) tipici attribuiti del dio greco degli sponsali, richiamano anche un altro modello: l'*Aristodemo* comincia proprio laddove finivano le tragicommedie pastorali cinque-seicentesche. Sarebbe superfluo additare modelli precisi, giacché qui Dottori ricalca il prototipo del genere pastorale: basti ricordare che nel *Pastor Fido* (1590) di Guarini, concluso con l'Imeneo per Mirtillo e Amarilli, il Coro celebra la «fortunata coppia / che pianto ha seminato e riso accoglie» (GUARINI 1999, p. 276); nella *Mirzia* (1613) di Epicuro, Trebazio si unisce dopo infinite peripezie alla protagonista, ringraziando Venere per aver saputo volgere «i due fedeli amanti / in estremi piacer da estremi pianti» (EPICURO 1887, I, 176 [V.3]).

6-7 *Allo sposo, alla Patria ... al Regno*: la *climax* ascendente (sposo, patria, genitori, regno) – associata a un parallelismo tra ambito privato (sposo, genitori) e ambito pubblico (patria, regno) – con cui Aristodemo elenca coloro che beneficiano della salvezza di Merope è sintomatica della scala di valori che egli persegue durante tutta la composizione. Nel collocare allo stadio più basso l'amore coniugale, ritenuto inferiore a quello paterno, e nel porre al vertice il giovamento che lo scampato pericolo comporterà per il suo regno piuttosto che per la patria tutta, Aristodemo svela già quei caratteri di egoismo e ambizione che lo caratterizzeranno per tutta la *pièce*. Di questa *climax* si ricorderà Metastasio nell'*Adriano in Siria*, dove tale sequenza viene riproposta, con una sostanziale modifica, da Emirena, principessa dei Parti,

nel supplicare l'imperatrice Sabina, di cui è rivale in amore: «Pietosa Augusta, / se lungamente il Cielo, / a Cesare ti serbi, un'infelice / compatisci e soccorri. E regno e sposo, / e patria e genitor, tutto perdei» (I.9.290-294). Nel lamento di Emirena, imprigionata e portata ad Antiochia da Adriano, il quale, nonostante sia promesso sposo a Sabina, vuole costringere la giovane barbara a sposarlo, la gerarchia di valori è capovolta: la perdita della patria è percepita come più dolorosa della privazione del regno.

8-10 *Tanto piangesti tu, tant'io pregai ... han corrisposto i Dei*: ritornano, in funzione di ripresa, i versi dell'attacco della tragedia. La ripetizione non è dovuta a una dittografia o a un errore meccanico del manoscritto, che è copia in pulito sorvegliata dall'autore, ma conferma piuttosto la vicinanza di questa prima scena al modello della pastorale cinque-seicentesca e del dramma per musica, ricordando la forma dell'aria con da capo. Simili ritornelli comparivano infatti nelle scene inaugurali tanto dell'*Aminta* («Ah cangia, / cangia, prego, consiglio, / pazzarella che sei», TASSO 2021, 19-20 [I.1.97-99]) quanto nel *Pastor Fido* («Lascia, lascia le selve / folle garzon; lascia le fere ed ama», GUARINI 1999, 86 [I.1.99-100]). Sul rapporto fra pastorale e dramma per musica si vedano almeno: PIRROTTA 1975: 297-310; GIGLIUCCI 2011; SCHNEIDER 2012.

11-15 *Numi pietosi udiste ... dono vostro*: continua, nella preghiera di ringraziamento di Amfia, l'assonanza con il *Pastor fido*, nel quale il sacerdote Montano, grazie all'aiuto dell'indovino Tirenio, capisce di non dover più sacrificare il figlio Mirtillo. Medesima è la situazione – lo scampato pericolo dell'olocausto, ennesima variazione sul tema del sacrificio di Abramo – simili sono anche i detti dei due genitori; come Amfia anche Mirtillo celebra il «non mai veduto né mai più inteso / miracolo del Cielo» (V.6.1142-1143), frutto della «pietà singolar de' sommi Dei» e sottolinea come quel cambiamento di stato («da un abisso di dolor trapasso / a un abisso di gioia», V.6.1153-1154) sia merito della «vision celeste» (GUARINI 1999, 263 [V.6.1160]).

19 *Ma sia privato il sacrificio*: insorge qui un primo richiamo alla netta separazione fra dimensione pubblica e privata nelle parole del protagonista: la gioia di padre deve rimanere infatti privata, mentre agli occhi del popolo, Aristodemo, già comportandosi da re e *pater patriae*, deve esibire quella mestizia che si addice non a un privato genitore, ma a un funzionario dello stato.

24 *d'allegrezza importuna, ed insolente*: Dottori riprende l'attacco oraziano di *Carm.* II.3.1-4: «Aequam memento rebus in arduis / servare mentem, non secus in bonis / ab insolenti temperatam / laetitia, moriture Delli». Il vocabolo «insolente» era stato criticato da Leopoldo de' Medici nella lettera dell'aprile 1656, con cui segnalava all'autore alcune voci da sopprimere o modificare (DANIELE 1986, 149); per questa ragione Dottori preferisce eliminarla a stampa, convertendo l'endecasillabo di partenza in un settenario.

25 *si deve concitar l'odio del volgo*: si noti che anche in questo passaggio l'attenzione di Aristodemo è rivolta alla reazione del popolo, prima che al dolore di Licisco.

31-41 *ed io quantunque adori ... il sangue degli Epitidi all'altare*: nella versione manoscritta Aristodemo esprime il suo consenso per la pratica dei sacrifici e si mostra uomo pio, pronto ad acconsentire in qualsiasi modo alla richiesta che viene dal Cielo. Nella stampa queste considerazioni vengono eliminate per dare al testo una nuova conformazione religiosa (cfr. *Introduzione*).

42-43 *Ma che fia s'egli niega / d'esser padre ad Arena*: il «se» non assume in questi versi una funzione ipotetica, ma piuttosto causale; il verso potrebbe essere parafrasato nel modo seguente: ma cosa succederà, dal momento che egli continua a negare di essere padre di Arena? Effettivamente, a questo punto della vicenda, dobbiamo immaginare che Licisco abbia già negato di essere padre di Arena, e che Amfia dubiti del futuro della figlia a partire da un dato già consolidato, ossia la reazione del padre di Arena. Diversamente legge il passo Panetta, che interpreta tutta la tragedia in termini jaspersiani, vedendo in Amfia la tragedia dell'uomo che non riesce a confidare nel futuro: cfr. PANETTA 2006.

52-53 *O pia / frode, ma non felice*: in questi versi Dottori richiama la categoria di «*honestum ac pium mendacium*» che aveva avuto ampia circolazione all'interno della teologia protestante cinquecentesca. Il concetto era stato impiegato da Martin Lutero nel commento a un passaggio del *Genesi*, in cui il teologo scagiona Isacco dal peccato di aver mentito, perché condotto a errare per necessità. Nel racconto biblico Isacco, trovandosi nella terra ostile di Gerar, aveva finto che Rebecca fosse sua sorella anziché sua moglie, per evitare di essere ucciso dalla gente del posto a causa dell'avvenenza della sposa (*Gen. XXVI.6-7*). Secondo Lutero la menzogna era ammessa quando poteva essere giustificata sulla base della carità o dell'accortezza: così egli perdona anche Raab, la quale, secondo il libro di Giosuè (*Gios. VI.22-25*), aveva nascosto delle spie israelite in casa sua a Gerico, mentendo ai soldati cananei che erano venuti a cercarli. In quel caso Lutero parla prima di «*honestum ac pium mendacium*» e poi addirittura di menzogna doverosa («*mendacium officiosum*», LUTERO 1830, 288). Così come Lutero anche altri teologi riformati avevano giustificato la necessità della menzogna in alcuni particolari contesti: è il caso di Alberico Gentili, teologo anglicano che legittima la bugia in guerra (cfr. LAVENIA 2015). Si noti che questo riferimento al mondo della teologia protestante viene eliminato dalla *princeps*, come molti altri riferimenti religiosi non in linea con il pensiero cattolico (cfr. *Introduzione*).

60 *Io ti prego Signor pel genio grande*: Dottori difende questa scelta linguistica, che era stata contestata da Leopoldo de' Medici (DANIELE 1986, 150), richiamando il modello di Tibullo («*mutuus adsit amor, per te dulcissima furta / perque tuos oculos per Geniumque rogo*» TIB. *Carm.* III.11.7-8).

62-63 *leggi più venerande / d'Amore, e di Natura*: questo verso ricorda un passaggio del secondo intermedio dell'*Aminta*, che però Dottori non avrebbe potuto leggere nell'edizione Dragondelli del 1666, la prima nella quale vengono stampati («Sante leggi d'amore e di natura / sacro laccio, ch'ordio / fede sì pura di sì bel desio / tenace nodo e forti e cari stami, / soave giogo e dilettevol salma / che fai l'umana compagnia gradita / per cui regge due corpi un core, un'alma / e per cui sempre si gioisca ed ami / sino a l'amara ed ultima partita; / gioia, conforto e pace / de la vita fugace, / del mal dolce ristoro ed alto oblio; / chi più di voi ne riconduce a Dio?» TASSO 1666, 244). Forse, senza ipotizzare una lettura da parte di Dottori di una delle copie manoscritte che circolavano (SOLERTI 1895, 121), è più semplice ravvisare qui una delle tante assonanze con il mondo del dramma pastorale che popolano l'*Aristodemo*.

72 *del passato dolor*: ricordo, forse, di un passaggio dell'*Eneide*, quello in cui Iride è inviata da Giunone a causare scompiglio nel campo troiano, dopo la morte di Anchise: «multa movens necdum antiquum saturata dolorem» (VERG. *Aen.* V.608). Sul versante italiano si può cogliere ancora un riferimento di sapore pastorale a un'egloga di Alamanni, la XIII: «Ivi con sommo honor governa e 'mpera / il Re de buon pastori, il grande Admeto, / di cui già tanto tra Durenza e Sorga / il passato dolor piansi e cantai» (ALAMANNI 1542, 171).

73 *fluttuarne i vestigi*: anche questa espressione viene difesa nella lettera di Dottori dalla contestazione di Leopoldo (DANIELE 1986, 150) evocando il modello di Claudiano («lassa recedentis fluitant vestigia venti», CLAUD. *In Rufinum* I.91).

74-79 *Non così tosto ... di rimettersi in calma*: l'insicurezza di Amfia, espressa in questa battuta, sarà ripresa da Metastasio nel dare voce ai dubbi di Erissena nell'*Alessandro nelle Indie*, laddove la principessa indiana esprime la sua esitazione a confidare nella buona sorte con le stesse immagini impiegate dalla madre di Merope: «Ah fallaci speranze, io non vi credo. / Di rendermi la calma, / prometti, o speme infida; / ma incredula quest'alma / più fede non ti dà. / Chi ne provò lo sdegno, / se folle al mar si fida, / de' suoi perigli è degno, / non merita pietà» (II.15.837-845).

81 *Del sereno del cor la fronte*: prelievo dall'*Adone* mariniano: «del sereno del cor turbo e tempesta» (*Adone* XII.3.3).

I.2

Entra in scena Policare, il fidanzato di Merope, esprimendo a sua volta un'incontenibile gioia per l'esito dell'oracolo. Sin da queste prime battute Policare dimostra una grande sintonia con Amfia, con la quale si intrattiene a lungo, mentre il suo rapporto con il futuro suocero appare per l'intera tragedia molto meno cordiale. Amfia confessa anche a lui la propria angoscia, ma Policare la tranquillizza, ricordandole

che gli Dei hanno chiaramente scelto di risparmiare Merope, la cui vita non può più dunque, per nessuna ragione, essere in pericolo. Sollevata, la moglie di Aristodemo torna a rallegrarsi, e i due si entusiasmano per il roseo futuro che li aspetta: un matrimonio alle porte e una vittoria contro Sparta grazie al sacrificio di Arena.

Censurata da Pier Jacopo Martello per la sua esagerata prolissità, questa scena è fitta di riferimenti al dramma pastorale, dal *Sacrificio* di Beccari al *Pastor Fido*, passando per l'*Aminta*, ma non mancano esibiti calchi danteschi e petrarcheschi, nonché tessere prelevate dalle *Odi* e dalle *Epistole* di Orazio, dall'*Hercules Furens* di Seneca e dalle *Silvae* di Stazio.

84 *O giorno per me candido, e sereno*: le parole di Policare riecheggiano ancora una volta quelle festevoli con cui si concludono le pastorali cinque-seicentesche. Si vedano gli esempi qui riportati del *Sacrificio* di Beccari («O dilettevol giorno, o giorno ameno. / Ridono i prati, le campagne e i fiori, / et gli augelletti col cantar fan festa», *Il Sacrificio*, V.8, BECCARI 1587, 46) o del *Pastor Fido* di Guarini («Oh giorno pien di meraviglie! Oh giorno / tutto amor, tutto grazie e tutto gioia! / Oh terra avventurosa! Oh ciel cortese», GUARINI 1999, [V.8.1327-1329]). Nella gioia di Policare si ritrova anche una certa somiglianza con un verso, di natura elegiaca, ancora di Luigi Alamanni: «Candido giorno, o giorno lieto e chiaro», ALAMANNI 1542, 58).

88 *Piovetemi sul crin, rose e ligustri*: il testo dottoriano in questo frangente sembra risentire del campo semantico della prima scena dell'*Aminta*, in cui Dafne mette in dubbio la ritrosia di Silvia, dopo averla vista adornarsi i capelli con dei fiori: «dispor dovesse in su la fronte i crini / e sopra i crini il velo, e sopra il velo / i fiori che tenea in grembo; e spesso spesso / hor prendeva un ligustro, hor una rosa, / e l'accostava al bel candido collo» (TASSO 2021, 97 [II.2.861-865]). Si noti, tuttavia, anche una tangenza con un verso delle *Rime* mariniane, probabilmente memore dell'antecedente tassiano («cogliea la bianca man rose e ligustri», MARINO 1601, 93).

89 *spirino intorno a me l'aurette molli*: in questo caso si trovano corrispondenze con la descrizione, dai risvolti pastorali, dell'ingresso ameno nel cielo di Venere nell'undicesimo canto dell'*Adone* («Aurette molli, Zefiri lascivi» (MARINO 2018, 1092 [XI.20.1]), plasmato a sua volta su un passaggio delle *Stanze* di Poliziano, come notato da Emilio Russo nel commento.

90 *fiati d'Amomo e di Nardo*: tessera dantesca, tratta dalla celebre descrizione della Fenice («erba né biado in sua vita non pasce, / ma sol d'incenso lagrime e d'amomo / e nardo e mirra son l'ultime fasce», *Inf.* XXIV.111-113), che Dante aveva modellato su OVID. *Met.* XV.393-394.

105 *giudizio del Cielo*: nel giro di pochi versi torna per la seconda volta il riferimento al fatto che la salvezza di Merope sia un desiderio del Cielo, che si è espresso, nel sorteggio, risparmiando la vita della giovane («giudizio di fortuna, anzi del Cielo» I.2.101). Aristodemo, nel tentativo di salvare la Messenia, sostituendosi agli Dei,

propiziando prima e poi effettivamente compiendo l'omicidio della figlia effettua un'azione delittuosa non soltanto nei confronti della famiglia, ma del Cielo stesso.

111 *meco il pianto rasciughi*: si può vedere in questo frangente un nuovo riferimento alla pastorale, e in particolare alle parole con cui Elpino descrive, alla fine della rappresentazione, la felicità e il sollievo di Aminta che può finalmente abbracciare Silvia: «Egli hor si giace / nel seno accolto de l'amata ninfa, / quanto spietata già tant'hor pietosa; / e le rasciuga da' begli occhi il pianto» (TASSO 2021, 187 [V.1.1879-1882]). La tessera dell'*Aminta* veniva recuperata anche da Bracciolini nella pastorale *L'Amoroso sdegno*, in cui, in un simile contesto di scampato pericolo, Urania commenta così la gioia di Clori: «Ella mi par che gl'occhi / si rasciughi dal pianto; / o chiaro segno è questo il gelo è rotto / dell'antico rigore, / e il suo virgineo sen riscalda Amore» (BRACCIOLINI 1597, 47r).

115-116 *mi condanni / appresso il volgo*: il tema che torna in questi versi è quello della discrezione nel contento, della moderazione nella gioia per non peccare di *hybris*, ma qui, diversamente da quanto accadeva nella tragedia greca, come nelle precedenti parole di Aristodemo (I.1.19), la preoccupazione non è quella di far adirare gli Dei, quanto quella di indispettire il popolo, la cui minacciosa ombra si comincia a distendere fin da queste prime scene sul dramma. Tanto Aristodemo, il quale cerca il consenso del popolo per essere eletto re, quanto Policare, che a ragione ne teme la violenta reazione, devono autocensurare la propria gioia per non scatenare l'invidia del volgo.

126-129 *e co' termini angusti ... d'esser partecipato*: è possibile che qui ci sia una reminiscenza di un passaggio del poema *L'Amore innamorato et impazzato* (1598) di Lucrezia Marinella, in cui si trova un'ottava molto prossima a questi versi di Dottori: «La gioia, c'ha, non cape il bianco seno, / che da' fonti del cor nasce e risorge; / onde pe' l volto suo dolce e sereno / del suo petto il piacer diffonde e porge» (MARINELLA 1618, 245 [X.71]).

131-132 *Necessaria d'Amante / quanto degna prudenza*: si ritrova qui una consapevole ripresa del lessico politico cinquecentesco, in cui è ben presente l'idea secondo cui l'uomo prudente deve celare i propri affetti e dissimulare la propria passione. Fra i tanti possibili riferimenti, non da prendere come il diretto antecedente di questi versi, ma come un celebre testimone della fortuna di questa idea nel contesto politico della prima modernità, si veda la sentenza del capitolo XV del *Principe* di Machiavelli, secondo cui «è necessario essere tanto prudente ch' e' sappi fuggire la infamia di quegli vizi che gli torrebbono lo stato» (MACHIARELLI 2013, 180).

134 *è soverchio il piacer*: compare qui un'evidente tessera petrarchesca: «Ma 'l soverchio piacer che s'attraversa» (RVF, CXLIII.12).

134-138 *nel mio non sorge ... peregrina fede*: questa battuta di Amfia è tra quelle che Pier Jacopo Martello, nel trattato *Del verso tragico*, considera tra le più prolisse dell'*Aristodemo*: «Vi voleva tanto giro allegorico di parole corrispondenti alla pas-

sata comparazione, perché arrivasse a far intendere Amfia, “ch’essa non si trovava sì lieta come Policare”? Qual meraviglia poi se l’*Aristodemo* passa di prolissità il *Solimano* e pareggia quattro Tragedie Franzesi?» (MARTELLO 1963: 162).

144 *segni infelici*: tornano a palesarsi i presentimenti inquieti di Amfia, già esposti nella prima scena. La stessa espressione sarà riproposta, sempre pronunciata da Amfia, in II.1.55-56 («né vi è segno infelice / che non s’osservi in lor»). Potrebbe esserci in questo caso un ricordo dei «fieri segni» del racconto del Messo nel quinto atto del *Pastor Fido* (V.2.268)

145-146 *non è tutta tranquilla / l’anima mia*: nelle parole di Amfia si ritrova una reminiscenza evangelica («nunc anima mea turbata est», Gv. 12.27), quasi ad anticipare quell’afflato cristologico che accompagna la figura di Merope sin dal suo ingresso in scena.

149 *come fugge il balen per nube estiva*: ancora una volta Amfia attinge al lessico della meteorologia per descrivere il proprio turbamento interiore. Il riferimento al temporale estivo si assomma al precedente, di I.1.74-76, in cui alludeva a una burrasca («Non così tosto cessa / tempesta impetuosa in mar soggetti / alle procelle»).

155 *ch’altri deride*: questa tessera verrà forse ripresa da Metastasio nell’*Achille in Sciro*, in una battuta assegnata ad Achille: «Le mie minacce or veggo / ch’altri deride» (II.5.570-571),

163-165 *ma nell’Indico Gange ... procacciar la via*: si noti qui il riferimento a un passaggio del *Paradiso* dantesco: «Di questa costa, là dov’ ella frange / più sua rattezza, nacque al mondo un sole, / come fa questo talvolta di Gange», *Par.* XI.49-51.

167 *Licisco è padre tenero*: Licisco viene fatto qui rientrare nella popolata galleria dei «padri teneri» della letteratura teatrale italiana, accanto a Montano del *Pastor Fido* («Son padre, e padre ancor d’unico figlio, / e pur tenero padre», GUARINI 1999, 247 [V.4.573-574]) e al Tito, che vi rientrerà più tardi per merito di Metastasio («Poteva / il più tenero padre un figlio reo / trattar con più dolcezza?», *Clemenza di Tito* III.7.1290-1292). Alla fonte di questa tradizione c’è tuttavia la definizione di San Bernardo data da Dante nel *Paradiso* («Diffuso era per li occhi e per le gene / di benigna letizia, in atto pio / quale a tenero padre si conviene», *Par.* XXXI.61-63)

173 *O quanto di conforto*: Dottori ricorre qui a espressioni tradizionali del linguaggio poetico cinquecentesco nella declinazione elegiaca. A titolo esemplificativo della presenza di questa espressione nel lessico poetico rinascimentale si vedano i seguenti *loci*: «è quanto di conforto io posso avere», STAMPA 1954, 276; «Che fra lor mali quanto di conforto / reca sovente a lor vostra clemenza», MUZIO 1551, 106r; «questo è quanto di gioia o di conforto / prender io possa in questa vita mesta», DOLCE 1570, 228.

177 *di Talamo fecondo*: questa tessera dottoriana sarà ripresa e invertita di segno da Metastasio nel *Demetrio* («i reciprochi pegni / del talamo fecondo»,

I.2.129-130) e nell'*Achille in Sciro* («per me d'eroi, / il talamo reale / sarà fecondo» III.8.1293-1295).

179 *geniale Imeneo*: è qui presente un latinismo, dal momento che «geniale» è impiegato nel senso latino di «nuziale». Nella poesia e nella prosa classica l'aggettivo era spesso accostato al sostantivo *torus* o a *lectus* per indicare il letto nuziale, come accade in HOR. *Epist.* I.1.87 («*lectus genialis in aula est*»), oppure nella scrittura storica di Tacito: «*inditum imperatori flammeum, missi auspices, dos et genialis torus et faces nuptiales, cuncta denique spectata quae etiam in femina nox operit*» (TAC. *Annales* XV.37).

188 *Merope torni dal sepolcro al letto*: fin dall'inizio della rappresentazione Merope è rappresentata come la Tabita evangelica, un cadavere che è uscito dal sepolcro grazie a una miracolosa risurrezione. Sul personaggio aleggia lo spirito della morte ancor prima che entri in scena. Forse un modello latino per questo verso potrebbe essere ravvisato nel Seneca retore, in un passaggio in cui tornano anche l'espressione «*genialis lectus*» che Dottori impiegava al v. 179 e l'allusione alle fiaccole del v. 187 («*Versae sunt in exequias nuptiae mutatusque genialis lectus in funebrem, subiectae rogo felices faces*», SEN. RET. *Controversiae* VI.6). Nel contesto italiano si segnalano ancora elementi di continuità con il modello del dramma pastorale; nella *Fida Ninfa* di Francesco Contarini, padovano acquisito, la ninfa Dorina acconsente finalmente all'amore del pastore Florindo, dopo averlo ferito con una sciagurata freccia – l'episodio è modellato sull'antecedente di Silvio e Dorinda nel *Pastor Fido* – rivolgendosi a lui con parole che sembrano molto vicine a quelle usate da Policare in questo frangente: «*Vivi e credi ch'io t'ami, e che marito / tu sarai di Dorina; or da la morte / a le nozze verrai*» (CONTARINI 1598, 71r). Andrà registrato, altresì, che nella *princeps* la battuta, che conteneva un riferimento al letto passibile di essere interpretato come un'allusione erotica in bocca al fidanzato di Merope, viene assegnata ad Amfia.

191 *espiano de le colpe nostre*: chiara allusione al valore cristologico del sacrificio di Merope o d'Arena. Sul valore espiativo del sacrificio si potrebbero citare numerosi passi biblici, dell'Antico e del Nuovo Testamento, pienamente assorbiti dalla cultura religiosa rinascimentale; ci si limita qui ai seguenti riferimenti: *Lev.* 5.14-19; *Lev.* 7.1-10; *Num.* 5.5-10; *Ebr.* 9.14; *Gv.* 1.28.

195 *concepirò le preci*: si noti qui una chiara ripresa dall'*Hercules Furens*: «*Ipse concipiam preces / Iove meque dignas*» (SEN. *Herc. Fur.* 926-927).

196 *gli astri innocenti*: in questo importante passaggio emerge la discussione sul rapporto fra Dio e uomo che attraverserà l'intero dramma. In questa prima fase, ancora felice per lo scampato pericolo della figlia, Amfia manifesta un sentire pienamente in linea con quella di un cattolicesimo ortodosso. Secondo la moglie di Aristodemo il Cielo e Dio non sono responsabili delle sventure che accadono agli uomini. In II.6.385, quando le cose per Merope cominciano a volgere al peggio,

Amfia si pronuncerà molto diversamente. L'espressione ritornerà in un'aria della *Morte d'Abel* di Metastasio: «Con gli astri innocenti / col fato ti scusi, / ma senti / che abusi / di tua libertà. / E copri con questa / sognata catena / un dono, che pena / per l'empio si fa» (METASTASIO 1996, 111-112 [161-168]).

198 *Torni il ferro alla terra*: in questo frangente il ferro, evocato da Amfia, indica l'aratro, e la sua espressione è un invito a recuperare la quiete dopo la tempesta. Sarà interessante notare che l'espressione, che sembra di natura pastorale, rivela in realtà un uso inconsueto del termine «ferro», che solitamente in ambito pastorale tra Cinque e Seicento indica un pugnale, o per esteso la violenza, di un'età del ferro che si oppone alla pacifica *aurea aetas*.

202 *di lorica*: la lorica era l'antica corazza dei legionari romani, qui vale generalmente per «armatura».

205-210 *fume più non trabocchi ... crescan tumide l'erbe*: tornano ancora suggestioni pastorali, topiche nella descrizione dell'età dell'oro, con l'introduzione della figura del bifolco, la menzione dell'aratro e della crescita florida dei frutti. L'autore sembra genericamente rifarsi a delle immagini proprie di una tradizione ben consolidata, non a un passaggio specifico; ad ogni modo, per una serie di corrispondenze puntuali, si veda ad esempio questo brano del *Pastor Fido*: «Va pur sicuro e prendi / omai, Bifolco, il neghittoso aratro, / spargi il gravido seme / e 'l caro frutto in sua stagione attendi» (GUARINI 1999, 213 [IV.6.836-839]).

212 *di sanguigno tiranno*: alle spalle di questo verso si può forse scorgere l'ombra della *Liberata* («a i purpurei tiranni infausta luce», *Gerusalemme liberata* VII.52.8), oppure l'antecedente oraziano («purpurei metuunt tyranni», HOR. *Carm.* I 35, 12) segnalato nel commento del passaggio tassiano da Tomasi (TASSO 2009, 463).

219 *alla Nestorea meta*: il drammaturgo allude qui alla vecchiaia proverbiale del re Nestore di Messenia; l'augurio è che Aristodemo diventi re, porti la pace in Grecia e viva a lungo.

221 *della polvere euboica*: riferimento a Stazio («Euboica pulvis», STAT. *Silvae* 1.4.126) e alla descrizione della Sibilla cumana, anch'essa simbolo di longevità.

222-223 *Ibla fiorisca ... Gargara mieta*: vengono qui sciorinate delle competenze di geografia antica da parte di Dottori, che menziona Gargara, città greca in Anatolia, Ibla, una colonia greca in Sicilia, e Lesbo, isola dell'Egeo.

I.3

Policare viene raggiunto dal saggio Tisi, memoria storica della guerra in corso e preziosa fonte di notizie circa gli ultimi avvenimenti politici in seno alla corte messenica, tutt'altro che serena: da una parte, infatti, la questione del sacrificio pende, a causa delle parole con cui Licisco dichiara che Arena non è sua figlia e inadatta

a essere offerta poiché straniera, dall'altra manca alla regione un sovrano dopo la morte del vecchio Eufae, in quanto le elezioni, che vedono competere come candidati Aristodemo, Cleone e Dami, sono state rimandate. Alla preoccupazione di Tisi, Policare risponde con una totale confidenza nel giudizio divino: a suo dire il sacrificio di Arena, guidato dalla Sorte, salverà la Messenia e le garantirà nuova stabilità, e sarebbe inutile indagare oltre le ragioni che hanno spinto gli Dei a chiedere la vita di una fanciulla innocente, in quanto essi agiscono secondo principi arcani e insondabili, che all'uomo non è dato di comprendere. A questa visione profondamente ortodossa Tisi contrappone un concreto scetticismo: la causa della rovina della Messenia e dell'ira degli Dei è a suo dire tutt'altro che oscura, e racconta al giovane Policare, a cui i fatti erano ignoti, l'origine della maledizione che ha imposto il sacrificio di una vergine. Nel mezzo della guerra, ancora in corso, fra Spartani e Messeni, due giovani di Itome, Panormo e Gonippo, non soltanto avevano violato la tregua concessa ai nemici per celebrare gli Dei locali Castore e Polluce, introducendosi nel loro campo, ma indossando le bende degli Dei e simulando di essere l'incarnazione stessa dei due fratelli divini, avevano fatto strage degli inermi Spartani. Da quel momento gli Dei hanno negato il loro favore alla Messenia, ormai quasi sul punto di cadere, e per cercare *in extremis* di cambiare l'esito del conflitto, il sacerdote Ofioneo aveva deciso di mandare lo stesso Tisi a Delfo per interrogare l'oracolo, il quale aveva chiesto il sacrificio di una fanciulla vergine di origine messenica per lavare quella macchia. Policare si mostra molto turbato dal racconto, ma Tisi non fa in tempo a confortarlo che i due vengono sorpresi dall'arrivo di un messo di corte.

La scena presenta, soprattutto nella prima parte, molte allusioni alla scrittura politica antica (Tacito) e moderna (Boccalini), anche se il modello principale appare senza dubbio il racconto dell'antefatto di Ergasto nel primo atto del *Pastor fido* di Guarini. Si notano anche diverse riprese dalla *Pharsalia* di Lucano e in generale numerose tessere tratte dalla scrittura epica, dall'*Eneide* alla *Tebaide* sino alla *Gerusalemme Liberata*. Il racconto della vicenda di Panormo e Gonippo è plasmato sull'antecedente storico della *Periegesi della Grecia* di Pausania.

226 *Grave pensier t'ingombra*?: la domanda di Policare si modula sui classici toni della lingua tragica cinquecentesca, come dimostrano gli esempi – due fra i tanti – dell'uso di questa espressione nella *Rosmunda* di Rucellai («onde grave pensiero el cor m'ingombra», RUCELLAI 1568, 10), o nella *Merope* di Torelli («de i secreti pensier la grave soma», TORELLI 2009, 17). La comune origine dell'espressione è tuttavia petrarchesca: «Et io nel cor via più freddo che ghiaccio, / ò di gravi pensier tal una nebbia», RVF LXVI.7-8.

232 *nel picciol tempio d'Ercole il Senato*: appare chiaro che, introducendo il termine anacronistico «Senato», Dottori figura la Messenia come uno specchio della Venezia contemporanea, retta dal medesimo sistema aristocratico che prevedeva la

presenza di un Senato ristretto – anticamente detto «consiglio dei Pregàdi» – eletto dal Maggior Consiglio e dotato di un ampio potere legislativo e di governo.

233 *per terminare maturamente quale*: potrebbe ritrovarsi qui un calco dei *Ragguagli di Parnaso* di Boccalini, in particolare ragguaglio LI, in cui viene rappresentata una dieta che «per maturamente terminare» (BOCCALINI 1614, 231) se nell'agire politico è preferibile la lentezza o la celerità convoca Vespasiano. Sarà interessante notare che anche il contesto dottoriano è simile a quello testé evocato: alla riunione della Dieta rappresentata da Boccalini si avvicina molto la convocazione del Senato nell'*Aristodemo*.

234 *qual Re succeda*: nell'ordinamento politico messenico immaginato da Dottori, la nomina del sovrano procede da un concilio del senato, responsabile anche di indicare la vittima da sacrificare. Il sistema di governo qui tratteggiato, lungi dal ricalcare quello di una monarchia assoluta basata sulla legge salica o comunque sulla successione per diritto di nascita, assomiglia più a uno di quei sistemi misti che avevano adottato le repubbliche moderne, come ad esempio Venezia o Genova, in cui il Doge, nominato dal Senato o da un Consiglio di patrizi, governava di concerto con l'aristocrazia locale.

237 *vittima incompetente*: Dottori introduce qui un altro latinismo, che parrebbe preso dal lessico giuridico-cristiano; nella *Regola dei Poveri Commilitoni di Cristo*, i cavalieri templari, ben conosciuta anche nel Seicento e stampata di continuo in numerosi volumi di teologia e patristica, veniva prescritto ai fratelli l'imitazione della morte di Cristo. In quel contesto il termine «competente» veniva impiegato nel medesimo modo e contesto di questo passaggio dell'*Aristodemo*: «Quia sicut Christus pro me animam suam posuit, ita et ego pro fratribus animam ponere sum paratus: ecce competentem oblationem, ecce hostiam viventem, Deoque placentem».

239 *quindi Cleone, Aristodemo e Dami*: come si capisce anche più avanti (III.2.68), Aristodemo, Cleone e Dami sono tre eminenti politici della Messenia, i quali aspirano al ruolo vacante di sovrano.

240 *mendicando suffragi*: i tre candidati cercano di accattivarsi il favore del popolo per le elezioni a venire, accusando Licisco. Ancora una volta esce dall'affresco dottoriano un quadro elettorale da clima repubblicano, che ricalca storia delle magistrature di Roma antica. Il passaggio sembra strutturato sull'antecedente testuale tacitano: «dum in modum candidatorum suffragia conquirimus», TAC. *Annales* XV.21. L'espressione ha grande fortuna negli scritti politici seicenteschi; si ritrova, ad esempio, nelle opere del giureconsulto francese Pierre Ayrault («Turpe esse gesto magistratu, in modum candidatorum suffragia conquiri», AYRAULT 1615, 785), e l'intero passo è riportato e commentato in CEBÀ 1621, 100.

245-246 *del Popolo a favor d'Aristodemo ... lasciato erede*: emerge qui il primo accenno al fatto che Aristodemo è il candidato favorito per una duplice ragione: ha il sostegno del popolo ed è stato investito dal vecchio re Eufae (e per questa ragione

si è guadagnato il favore della plebe). Già da questi versi Aristodemo sembra configurarsi in qualche modo come un candidato populista, che col popolo stringe un patto vincente, ma in qualche misura mortale, in quanto vincola il suo mandato al continuo perseguimento del consenso popolare. Sul ruolo politico del popolo nel teatro italiano sei e soprattutto settecentesco, mi permetto di rimandare a ZUCCHI 2016b e ZUCCHI 2021b.

247-252 *Ma col fato d'Arena ... e poi si sperì*: dal momento che è quello di Arena e non di Merope il nome estratto per il sacrificio, Policare, con grande ipocrisia, si mostra assai favorevole all'immolazione della vergine, senza contestare il principio stesso dell'opportunità di uccidere una giovane donna per placare l'ira degli Dei.

260-267 *Ultima pena... ignobil pace*: al contrario di Policare, Tisi condanna radicalmente il sacrificio umano, e considera ignobile quella pace stretta con gli Dei in cambio del sangue di una vergine innocente. In questo frangente lo scettico e disincantato Tisi, che fa da contraltare al pio e ipocrita Policare, sembra dare voce alla perplessità dell'autore circa l'utilità di determinate pratiche religiose. In Tisi si legge in effetti una dura contestazione del sistema religioso antico, che non si percepisce nelle parole di Policare, favorevole ad accontentare gli Dei con un sacrificio umano, fino a che la vittima designata non diventerà proprio la fidanzata Merope.

268-274 *I suoi segreti il Fato ... folgorando abbatte*: in questa battuta di Policare, in cui si sottolinea l'imperscrutabilità del Fato e la lontananza di un Dio i cui disegni restano incomprensibili all'uomo, non può sfuggire la continuità con certe linee teologiche del cattolicesimo ortodosso. Nell'invito del giovane a non tentare di capire razionalmente la volontà divina, non possono non vedersi in trasparenza i tanti passi dell'Antico e del Nuovo Testamento che marcano la distanza fra le vie di Dio e quelle degli uomini, come ad esempio *Is.* 55.8 («Non enim cogitationes meæ, cogitationes vestræ; neque viæ vestræ, viæ meæ, dicit Dominus») o *Rom.* 11.33 («O altitudo divitiarum et sapientiae et scientiae Dei! Quam incomprehensibilia sunt iudicia eius, et investigabiles viae eius!»).

277-278 *Ma tu saper non dei / de' Castori lo sdegno*: al di là della discussione sull'opportunità del sacrificio, le parole del vecchio Tisi sono importanti perché introducono l'antefatto, secondo una tipica strategia retorica della tragedia classica. Gli Dei hanno imposto un sacrificio per colpa della sacrilega azione di due Messeni, i quali, travestitisi da Dioscuri, fecero strage nel campo degli Spartani che celebravano le sacre feste di Castore e Polluce. Oltre al modello classico andrà ricordato qui l'antecedente del *Pastor Fido*, laddove l'antefatto, raccontato da Ergasto a Mirtillo nella seconda scena del primo atto, era introdotto in maniera molto simile: un personaggio anziano raccontava a uno più giovane un lontano avvenimento del passato, stupendosi della sua ignoranza: «Non sai dunque / che qui si paga ogn'anno a la gran dea / de l'innocente sangue d'una Ninfa / tributo miserabile e mortale?» (GUARINI 1999, 95 [I.2.373-376]).

280 *Numi Amiclei*: allude a Castore e Polluce, amiclei perché il marito della madre Leda, Tindaro, era re di Amicla, in Laconia. I due venivano chiamati «Amyclaeos fratres» in STAT. *Thebais* VII.413.

283 *in breve istoria e dolorosa attendi*: principia qui il racconto dell'antefatto tragico, dell'origine dello *scelus* che incombe sulla Messenia, condannando gli abitanti di Itome a sacrificare una giovane donna. Questo racconto, molto lungo, circa 150 versi, non è, come solitamente accadeva nella tragedia classica, posto all'inizio della tragedia, ma poco dopo. Dottori sembra invece riprendere da vicino il racconto di Ergasto nel *Pastor Fido*, che cominciava con le seguenti parole, vicine a quelle assegnate a Tisi nell'*Aristodemo*: «Ti narrerò de le miserie nostre / tutta da capo la dolente istoria» (I.2.383-384).

292 *Andania, Amfia*: città messeniche dell'entroterra, che si trovano rispettivamente a nord e a sud di Itome.

294 *Il superbo Spartan pasce gli armenti*: in segno di disprezzo nei confronti del nemico battuto, Sparta usa i territori messenici conquistati in guerra come spazi atti a pascolare le greggi, ignorando l'antico fasto delle città nemiche. In realtà gli Spartani procedevano all'ilotizzazione dei territori soggiogati: i terreni, una volta conquistati, venivano affidati ai nemici affinché li coltivassero a beneficio degli spartani, recando loro la metà del raccolto. Tra i motivi delle guerre messeniche, d'altra parte, c'era proprio la fertilità dei territori messenici (cfr. PARETI 1920, 207). Dottori adotta un piccolo cambiamento, spostando l'esercizio dei privilegi del conquistatore dall'ambito agricolo a quello pastorale, per ragioni non di ordine storico, ma prettamente poetico, in quanto tale scivolamento meglio riflette il clima pastorale che pervade la tragedia.

302 *e gran nome ci resta*: viene qui forse reimpiegata un'espressione della *Pharsalia* di Lucano riferita a Pompeo («stat magni nominis umbra», LUC. *Pharsalia* I.135).

306 *pertinace virtù*: chiara ripresa di una tessera liviana, dal racconto delle guerre puniche, molto celebre tra Cinque e Seicento e spesso riutilizzata («Vincit tamen omnia pertinax virtus», LIV. *Ab urbe condita* XXV. 14).

313 *allo sdegno de' Castori*: viene anticipata l'offesa fatta da due soldati dell'esercito messenico agli spartani, durante la festa dei Dioscuri, che si celebrava il 15 luglio, anniversario della battaglia del Lago di Regilio.

317 *figli di Leda, e del Tonante*: Castore e Polluce sono figli di Leda e Zeus, che si era unito alla donna in forma di cigno.

321 *e 'l sacrificio assicurava il campo*: il patto stretto con i Messeni aveva permesso agli Spartani di ottenere una tregua per compiere i riti previsti nel giorno sacro dei Dioscuri senza preoccuparsi della battaglia. Proprio dalla rottura fraudolenta di questo patto deriva la rovina dei Messeni.

323 *Panormo e Gonippo*: il racconto dell'antefatto è ripreso dalla *Periegesi della Grecia* di Pausania (PAUSANIA 1817, II, 72-73).

325-331 *tolte le note riverite insegne ... a quei di Sparta*: come nel racconto di Pausania Panormo e Gonippo si travestono da Dioscuri rubando dal tempio le insegne che ornavano le statue degli Dei e salendo su cavalli, sui quali tradizionalmente erano rappresentati i Disocuri – nell’arte romana Castore è sempre ritratto in figura di domatore di cavalli.

329 *neve pangea*: il Pangeo è un monte della Tracia.

334 *il Popolo d’Eurota*: l’Eurota è fiume che scorre nel sud del Peloponneso attraversando Sparta e nasce dal monte Taigeto.

345 *l’inerme popolo ingannato*: il popolo spartano, credulo e non smaliziato, viene qui delineato da Dottori con gli stessi tratti con cui Guarini, nel *Prologo* del *Pastor Fido*, raffigurava il popolo dell’Arcadia («qui non veduta altrove / libertà moderata e senza invidia / fiorir si vede in dolce sicurezza / non custodita e’n disarmata pace. / Cingea popolo inerme / un muro d’innocenza e di virtù», Prologo 34-35).

350 *E di che giusto sdegno*: ritorna nel dettato dottoriano un’altra tipica espressione della tragedia dal Cinque al Settecento. Si citano qui, a titolo esemplificativo, alcune occorrenze di tale formula, nella *Tullia* di Martelli («Che gli spiriti gentili s’amano allora / ch’ei son volti a languir per giusto sdegno», MARTELLI 1998, 22) o nel *Re Torrismondo* tassiano: «Poiché sprezzare ed aborrire si vide / de l’inclita Svezia il re possente, / par che dentro arda tutto, e fuori avampi / di giusto sdegno incontra il fiero veglio / che di lui fatto avea l’aspro rifiuto» (TASSO 1993, 42 [I.3.424-428]). Anche nel Settecento l’espressione continua ad essere parte del vocabolario drammatico, come dimostrano due esempi tratti dal *Ruggiero* di Metastasio («Una rivale / aver sempre su gli occhi; un incostante / veder che torni ardito a farti in faccia / pompa d’infedeltà; d’un giusto sdegno / lo so, deve infiammarti», I.3.115-119) e dal *Bruto secondo* di Alfieri: «Il mio parlar non tende, / né a più inasprire chi dagli oltraggi molti / sofferti a lungo, inacerbita ha l’anima / già di bastante, ancor che giusto sdegno» (I.1.176-179).

352 *il bell’astro Ledeo*: allude alla costellazione dei Gemelli, figli di Zeus e della regina spartana Leda.

355 *d’infausto sangue*: richiama una particella della *Farsaglia* di Lucano («nam cernere voltus / et voces audire datur multosque per annos / dilectus tibi, Magne, socer post pignora tanta, / sanguinis infausti subolem mortemque nepotum, / te nisi Niliaca propius non vidit harena», LUC. *Pharsalia* V.371-375).

357 *all’infelice lor patria innocente*: affiora qui un ricordo di *Pastor Fido* («Infelice mia patria!», GUARINI 1999, 244 [V.4.486]), anche se il riferimento più stringente è ancora alla *Farsaglia*, che costituisce il palinsesto di questa scena («non sic infelix patriam portusque reliquit / Hesperios, saevi premerent cum Caesaris arma» (LUC. *Pharsalia* V 802-803).

370-371 *e qual terra perduta / dell’ossa nostre non biancheggia?*: si scorge qui un riferimento all’*Eneide*: «recalet nostro Thybrina fluenta / sanguine adhuc cam-

pique ingentes ossibus albert» (VERG. *Aeneis* XII.35-36). Il resoconto dell'antefatto bello, di sapore classico, è costellato di citazioni dalla letteratura epica latina.

381 *Già venti volte caricò di neve*: sono passati venti inverni di guerra sul monte Taigeto dalla turpe azione dei due Messeni; si evince dunque che Merope e Policare, i quali non conoscono bene questa storia, sono quindi poco meno che ventenni.

385 *ch'entro alla notte de' Celesti arcani*: «celesti arcani» è una particella che si trovava già nella *Liberata* di Tasso («Forse (se deve infra celesti arcani / prosuntuosa entrar lingua mortale) / agnol custode fu che da i soprani / cori discese, e 'l circondò con l'ale», XX.21.1-4) e poi era stato introdotto anche nell'*Adone* di Marino («Ombreggia il ver Parnaso e non rivela / gli alti misteri ai semplici profani / ma con scorza mentita asconde e cela / quasi in rozzo Silen, celesti arcani», I.10.1-4).

401-402 *Arena di Licisco / Merope*: le uniche due fanciulle che corrispondono alla descrizione fatta dall'oracolo sono Arena e Merope, mentre le altre vanno scartate perché troppo giovani.

403-404 *e sul primiero / limitar della vita*: espressione dedotta da Seneca, a quanto scrive Dottori nella responsiva a Leopoldo de' Medici (DANIELE 1986, 153), ma in realtà tratta dalla *Pharsalia* di Lucano («nec primo in limine vitae / infantis miseri nascentia rumpere fata», Luc. *Pharsalia* II.106-107)

407-410 *Son posti in picciol'urna ... lutto solenne*: nell'episodio dell'estrazione a sorte, Dottori frequenta un'ampia tradizione classica. Omero nell'*Iliade* (VII.170 ss.) descriveva l'estrazione a sorte del nome dei combattenti achei che avrebbero dovuto affrontare Ettore; dall'ambito guerresco si passava a quello della competizione sportiva nell'*Eneide* di Virgilio (V.490-499), dove l'estrazione a sorte riguardava l'ordine dei tiratori con l'arco durante i giochi funebri in onore di Anchise. Molto vicina la lettera dell'*Aristodemo* è il modello della *Liberata* di Tasso con l'estrazione a sorte, proposta da Goffredo, del nome dei cavalieri cristiani a cui è concesso inseguire Armida: «Subito il nome di ciascun si scrisse / e in picciol'urna posti e scossi foro / e tratti a sorte» (V.73.1-2). Dell'estrazione dottoriana si ricorda di sicuro nel *Demofonte* Metastasio, dove Matusio, padre, di Dircea, si lamenta perché il re abusa del suo potere non esponendo al sorteggio il nome delle figlie, fatte appositamente allontanare: «I nomi loro esponga / anch'egli al caso. All'agitar dell'urna / provi egli ancor d'un infelice padre / come palpita il cor; come si trema / quando al temuto vaso / la mano accosta il sacerdote; e quando / in sembianza funesta / l'estratto nome a pronunciar s'appresta» (I.1.17-24).

415-416 *Un pianto solo / resta di due timori*: Licisco piange per la perdita personale, mentre Aristodemo è lieto per lo scampato pericolo della figlia. Anche nelle parole di Tisi, in questo avvio, prevale nel padre di Merope la gioia privata, rispetto al lutto della persona pubblica. Nel prosieguo del dramma, invece, la situazione verrà capovolta.

420 *Niega ch'Arena a lui sia figlia*: Licisco rivela che Arena non è sua figlia, ma una straniera che lui ha allevato; in questo modo, dal momento che nelle vene della

giovane non scorre il sangue degli Epitidi, non può essere una vittima pienamente adatta alle richieste dei Numi. Tanto Licisco quanto Policare cercano di giocare con la lingua dell'oracolo per trovare dei sotterfugi che permettano di risparmiare le proprie care: Licisco nega che Arena appartenga alla stirpe degli Epitidi, mentre Policare sosterrà che Merope non è più vergine.

422-424 *chiede prove il Senato ... Re non s'elebbe*: il Senato ha il compito di verificare le pretese di Licisco. Di fronte alle proteste di Aristodemo si innesca una paralisi del sistema amministrativo messenico, perché finché la vittima non sarà designata non si potranno programmare le elezioni per sostituire il re defunto e il trono rimarrà vacante.

430 *da molli fasce avvolto*: Policare era un infante al tempo dei misfatti di Panormo e Gonippo.

432-433 *e poco / con mio stupore a detestarlo*: attraverso il sacrificio il popolo messenico deve in qualche modo anche espiare la mancata presa di distanze dall'azione sacrilega dei due concittadini. D'altra parte, in un regime politico elettivo in cui il popolo mantiene un potere ancora così ampio le colpe vengono naturalmente condivise e ricadono sull'intera comunità.

438-439 *La miglior parte / non assenti con la maggior, ma tacque*: Dottori qui fa un'incursione politica significativa nel sistema repubblicano, probabilmente avendo bene in mente il caso veneziano, e le recenti vicende della guerra di Candia (cfr. *Introduzione*). L'autore dimostra una forte perplessità circa il sistema di governo popolare, in cui a determinare le scelte politiche è la maggioranza, e non una stretta cerchia di cittadini eccellenti. Proprio questa sperequazione, a dire di Tisi – che è già parso incarnare la voce del drammaturgo – è stata la causa del male della Messenia, dal momento che, in base al sentimento dei molti e non dei migliori, Panormo e Gonippo non sono stati adeguatamente puniti.

455-456 *Quanto s'affanna / altrettanto s'accusa*: per tranquillizzare Policaare, che è impaurito dalla possibilità che alla fine il Senato decida per il sacrificio di Amfia, l'unica vergine rimasta, Tisi sostiene che Licisco è di sicuro padre di Arena, altrimenti non si affannerebbe tanto per salvarla. Nell'ottica dei Messeni, qui veicolata da Tisi, i cittadini hanno sempre interessi privati che mettono davanti al bene dello stato, e soltanto per questo Licisco fingerebbe di non essere il padre biologico di Arena. Aristodemo, nel tentativo di conquistare il favore del popolo, agirà nel modo opposto.

I.4

Il Messo aggiorna i due personaggi dialoganti con una notizia sconvolgente: Licisco, non essendo stato creduto nel rivendicare la non adeguatezza di Arena al sacrificio, sfruttando il tumulto della città, impegnata ad assistere al funerale del

vecchio re Eufae, è fuggito portando con sé la figlia. Policare trapassa in maniera fulminea dalla gioia alla disperazione.

Questa breve scena risente in diversi punti delle tipiche formule del linguaggio tragico cinquecentesco, mostrando palesi vicinanze soprattutto al *Re Torrismondo* di Tasso, ma anche all'*Orbecche* di Giraldo Cinzio e alla *Merope* di Torelli.

463-464 *il fin d'un male / è principio d'un altro*: tipica espressione interlocutoria per una tragedia tra Cinque e Settecento, utile a far procedere la narrazione, mostrando come in realtà un dato che dovrebbe portare letizia si riveli presto inconsistente e anzi foriero di nuove sventure. Fra i modelli di Dottori si potrebbe addurre l'*Orbecche* («quel che fine vi par, principio è stato / a maggior male, a più scelerat'opra», GIRLADI CINZIO 1583, 97-98) o il *Torrismondo* («TOR: Se morte esser non può pena od emenda / giusta del fallo, almen del mio dolore / fia buon rimedio o fine. CONSIGLIERO: Anzi principio / e cagion fora di maggior tormento», TASSO 1993, 61), anche se la formula è molto diffusa e forse Dottori non la prende a prestito da un antecedente specifico. La tessera rimarrà nella lingua tragica italiana, e sarà recuperata anche da Maffei nella *Merope* («Mai non mi diero i Dei / senza un egual disastro una ventura», MAFFEI 2008, 295 [V.3.157-158]). A stampa Dottori eliminerà il riferimento a questa tradizione tragica italiana, sostituendolo con un verso («il fin d'un mal grado è dell'altro!») ispirato invece alla tragedia senecana («finis alterius mali / gradus est futuri», SEN. *Hercules Furens*, 208-209).

467 *d'insoliti accidenti*: Dottori preleva qui una tessera dall'*Adone*: «Smarrito dall'insolito accidente» (MARINO 2018, 1775 [XVI.250.1]).

469-470 *Aristodemo ha tutto / il favor della plebe*: anche per voce del Messo ci viene ricordato come Aristodemo sia il preferito del popolo e il favorito a succedere sul trono di Eufae nelle imminenti elezioni.

476 *qualche sciagura orribile*: di questa particella si ricorderà il padovano Giuseppe Salio nella sua tragedia grecheggianti *Penelope* («nelle mie case troverei sciagure / orribili», SALIO 1724, 15).

482 *la seconda mensogna*: anche il Messo, interprete della *vox populi*, è convinto che Licisco stia mentendo per ragioni di interesse personale.

485 *nelle esequie del Re caduto in guerra*: sappiamo quindi a questo punto che le celebrazioni funebri in onore del vecchio sovrano Eufae sono in corso.

493 *Empia fortuna*: la clausola, poi tolta dalla *princeps*, forse perché ritorna identica nel discorso finale di Licisco (V.4.346), è tipica della letteratura teatrale di natura tragica o pastorale. Si ritrova ad esempio nella *Mirzia* di Epicuro («E veggio pur ch'ancor più mi molesta / con duri strazi Amor, mia Ninfa e l'empia / fortuna, che al mio mal sempre i sì presta», EPICURO 1887, I, 115 [I.1]), nella *Merope* di Torelli («Lassa, che troppo a questa casa infesta / provai sempre, a me cruda empia fortuna», TORELLI 2009, 57-58 [1381-1382]), nel *Torrismondo* («Empia fortuna / farmi

l'alba potrà turbata e negra», TASSO 1993, 201 [IV.7.2692-2693]), sempre come rimodulazione di un verso petrarchesco («et prego ch'egli avanzi / l'empia Fortuna, et temo no chiuda anzi / morte i begli occhi che parlar mi fanno» RVF CXVIII.6-7).

I.5

Entra in scena per la prima volta Merope, accompagnata dalla Nutrice; il dialogo fra le due donne capovolge l'atmosfera esultante di quelle che vedevano protagonisti Amfia, Aristodemo e Policare, in quanto Merope si dimostra indifferente all'esito fortunato del sorteggio, ammettendo che sarebbe stata pronta a morire volentieri per la patria, e che la prospettiva di ricevere gloria eterna in seguito all'eroico sacrificio le era altrettanto, se non più grata, di quella di riacquistare una vita breve e fragile. Sorda ai rimproveri della Nutrice, che la invita a godere ciò che gli Dei le hanno benignamente restituito, Merope ribadisce la sua imperturbabilità, e una certa tenerezza sopraggiunge soltanto quando pensa al fidanzato Policare, l'unica persona che le sarebbe costato lasciare.

Il carattere di Merope è improntato chiaramente ai dettami della filosofia stoica e neo-stoica e diversi sono i passi che potrebbero rispecchiare il modello di Chimène del *Cid* di Pierre Corneille o quello di altri eroi del teatro corneilliano. La scena parrebbe una variazione sul tema del dialogo fra Silvia e Dafne che apriva l'*Aminta* di Tasso e che diventa canonica nella tradizione pastorale successiva: come Dafne, che cercava insistentemente di convincere Silvia a godere i piaceri dell'amore, così la Nutrice si impegna a provare a Merope che la vita riacquistata non va disprezzata ma goduta appieno.

497 *Figlia e Signora, è vero*: forse in questo verso Dottori si ricorda di un discorso della Nutrice nella *Merope* di Torelli («Non più per me, per la Reina temo, / ch'amo da figlia e per signora honoro», TORELLI 2009, 78 [2013-2014]).

499 *Ma quest'anima grande, indifferente*: nel ritratto di Merope fatto dalla Nutrice, denso di riferimenti allo stoicismo, affiorano delle coincidenze con il dettato corneilliano, ad esempio con questo passaggio del *Cid* in cui si descrive in termini simili la giovane Chimène («Chimène a l'âme haute, et, quoique intéressée, / elle ne peut souffrir un basse pensée», II.5.495-496), o con questo tratto dalla *Suite du Menteur*: «Tant qu'il peut, il témoigne un âme indifférente» (IV.1.1209).

502 *o pocho almen si ralegra, e turba*: Merope è presentata fin dalla prima scena in cui compare come l'archetipo dell'eroina stoica. Eccezion fatta per la scena introdotta a stampa (la I.3 in cui dialoga con il fidanzato Policare), la figlia di Aristodemo si configura come una donna imperturbabile e distaccata dai beni terreni, per cui morte e vita hanno il medesimo valore.

503 *degno è d'Eroe, d'Invidia al sesso forte*: ancora una volta il linguaggio tragico dottoriano sembra lambito da echi eroici tipici dei drammi di Corneille; Merope diventa interprete di quella «admiration» che è la principale virtù dei protagonisti del teatro corneilliano. Sembrano esserci qui, in particolare, delle consonanze con il personaggio di Cornelia nella *Mort de Pompée*, in due diversi passaggi: «O d'un illustre époux noble et digne moitié / dont le courage étonne et le sort fait pitié», III.5.1027-1028; «O cœur vraiment Romain / et digne du héros qui vous donna la main!», IV.5.1363-1364.

511 *d'una virtù sublime*: si nota ancora l'emergenza del tipico dettato eroico corneilliano, con plurime coincidenze, ad esempio ancora nel *Cid* («Cette haute vertu qui règne dans votre âme / se rend-elle sitôt à cette lâche flamme?», II.5.515-516) o nel *Nicomède* («et la haute vertu du prince Nicomède, / pour ce qu'on peut en craindre est un puissant remède», II.1.367-368). Poi la particella sarà ripresa da Metastasio, nell'*Adriano in Siria*, dove il protagonista descrive in questi termini la virtù di Roma: «Madre comune / d'ogni popolo è Roma, e nel suo grembo / accoglie ognun che brama / farsi parte di lei. Gli amici onora, / perdona a' vinti e con virtù sublime / gli oppressi esalta ed i superbi opprime» I.1.41-46.

514 *mirar col ciglio asciutto*: formula di ascendenza tassiana: «Tu piangi, Soliman? Tu, che distrutto / mirasti il regno tuo co 'l ciglio asciutto?» (*Gerusalemme liberata*, IX.86.7-8), poi entrata anche nel lessico teatrale settecentesco, come dimostrano i casi di Metastasio nel *Temistocle* («Voglio mirarlo a ciglio asciutto, e voglio / che giunto all'ora estrema», *Temistocle* II.12.1118-1119) e Alfieri («a ciglio / asciutto a te la feral tazza io stesso», *Sofonisba* V.5.205-206).

527 *che troppo gloriosa era la morte*: il sintagma «gloriosa morte» è un altro elemento tipico della lingua tragica cinquecentesca, che si ritrova, ad esempio, nella *Sofonisba* di Trissino («La vita nostra è come un bel tesoro, / che spender non si deve in cosa vile, / né risparmiar ne l'onorate imprese; / perché una bella e gloriosa morte / illustra tutta la passata vita», TRISSINO 1729, I, 306), o nella *Merope* di Torelli («in lei confido, e spaventar non pommi / periglio alcun, ch'ogni periglio sprezza / chiunque aspira a gloriosa morte», TORELLI 2009, 25[304-306]).

542 *morte liberatrice*: in questo passaggio si fondono anelito patriottico e teologia cristiana: la morte della vergine avrebbe liberato la Messenia dai mali destinati dagli Dei dopo l'azione delittuosa di Panormo e Gonippo, ma è anche, in ottica cristiana, ciò che libera l'anima dalla prigione del corpo. Il nesso «morte liberatrice» è ampiamente usato nel Cinquecento in ambito religioso, soprattutto nei volumi di ampio commercio che servivano di accompagnamento spirituale e nelle prediche («vientene o morte liberatrice nostra», è l'adagio ripetuto da Francesco Visdomini nelle sue prediche genovesi, cfr. VISDOMINI 1553, 14v).

545-548 *e dalla plebe ... alle Tenarie vie*: viene qui introdotta una distinzione fra il sentire di Merope e quello di Aristodemo; il secondo cerca il consenso del popo-

lo, vuole piacere, mentre Merope vuole distinguersi da plebe. La giovane eredita senso di sacrificio dal padre, ma si distingue per una certa superbia che deriva dalla contezza della propria aristocrazia e dal fatto che è mossa dal desiderio di compiacere esclusivamente il padre, mentre non è interessata alla celebrazione del popolo.

555-556 *Ombra quantunque grande / non ti volea Policare*: la Nutrice è personaggio che ha il maggior senso di concretezza rispetto a tutti gli altri: unica di origine non aristocratica, è colei che spinge Merope a considerare con maggior attenzione i pregi della vita terrena, ricordando l'antecedente della Nutrice nella *Merope* di Torelli.

560-563 *Or se di lui ti cale ... che piace a lui*: la retorica dottoriana in questa sezione assume connotati piuttosto artificiosi, con un'alta densità di figure di ripetizione, fra anafore e poliptoti.

567 *di tenerezze molli*: anche qui sembra che Dottori recuperi una tessera mariniana, dalla *Sampogna* («Veniamo ai più soavi, / in cui, con dolce vena, / d'amor vezzose e molli / le tenerezze e le delizie esprime», MARINO 1993, 472 [*Idilli* IX.136-139]).

572 *il dolce nome*: altro relitto dell'*Aminta* («Né il dolce nome di madre udirai», I.1.95). L'intera scena sembra ispirarsi a quella d'esordio del dramma pastorale tassiano: là Dafni cercava di convincere Silvia ad accogliere l'amore nella propria vita, qui la Nutrice insiste nel persuadere Merope che la vita sia ancora degna di essere vissuta.

I.6

Aristodemo appare in questo frangente molto impensierito dagli ultimi sviluppi e combattuto fra due diverse opzioni: da una parte vuole salvare la patria, e sa che offrendo Merope potrebbe forse riparare all'azione sacrilega di Licisco, dall'altra l'amore paterno gli impedisce di sacrificare la figlia a cuor leggero. Un soldato dell'esercito messenico arriva nel frattempo ad avvertirlo che un manipolo di arcieri è pronto per partire all'inseguimento dei fuggitivi; Aristodemo dà l'ordine di partire, ancora convinto che sia possibile recuperare Arena e sacrificarla come richiesto dall'oracolo. Come nella scena precedente sono presenti possibili riflessi dell'opera corneilliana, nonché reminiscenze dell'*Hercules Furens* di Seneca.

611 *Restan gli Dei scherniti*: tipica formula della tragedia religiosa del Seicento di soggetto agiografico, come dimostrano i casi del *Bonifacio* di Scipione Agnelli («E rammentando le vittorie indegne / de la cristiana gente, / gli Dei scherniti, e i dissipati altari» (AGNELLI 1629, 44) e del più celebre *Polyeucte* di Pierre Corneille: «Des mystères sacrés hautement se moquait, / et traitait de mépris les dieux qu'on invoquait» (III.2.833-834).

615-616 *non basta / una vittima a Dite?*: emerge nelle parole di Aristodemo una certa stizza nei confronti delle esose pretese degli Dei, che non sembrano accontentarsi di una sola vittima, ma ne chiedono a questo punto una seconda, dal momento che la fuggitiva Arena non è riuscita a placarli. Questo stesso sentimento ritornerà nelle parole di Tisi nel secondo atto («Non basta all'avid'Orco / picciolo sacrificio» II.5.309-310) e ancora in quelle di *Aristodemo* in III.1.20 («anzi non basta / un popolo de' morti in tante pugne / una Vergine sola»). Una simile formula si ritrova anche nella *Lucrezia* di Delfino («E se una sola umana / vittima a voi non basta / ne darò cento e mille», DELFINO 1733, 241).

617 *è cieco e sordo; e tenebroso il calle*: sembra esserci qui un calco da un Coro dell'*Hercules Furens* di Seneca («Ausus es caecos aditus inire», SEN. *Hercules Furens*, 834)

619-620 *Bendati e segui / l'ordine del destino*: Aristodemo si convince che c'è un ordine del destino che va seguito; interessante il confronto con il *Cinna* di Corneille, molto istruttivo per il tema politico, che usa la stessa tessera in modo diverso. Nel dramma francese Augusto rievoca i due esempi di Silla e Cesare e dice che non è sufficiente seguire l'esempio, perché l'ordine del destino non è scritto nel passato («Et l'ordre du destin qui gêne nos pensées / N'est pas toujours écrit dans les choses passées», II.1.389-390).

622 *tepide Etesie*: gli Etesii sono venti primaverili.

626-628 *Ma che? Trascurerà ... commanda*: Aristodemo è molto deciso a offrire in sacrificio la figlia, e i dubbi che qui sorgono derivati dalla sua natura di padre, sembrano fin d'ora avere poco spazio nel suo cuore.

633 *Ite, allentate i freni*: Aristodemo ordina che si inseguia Licisco e si riporti la vittima; questa decisione, alla fine del quinto atto, si rivelerà capace di aumentare il potenziale tragico della vicenda.

643-644 *al domator di Cillaro, al feroce / lottator Amicleo*: Cillaro è il cavallo di Castore, mentre il «lottator Amicleo» a cui allude è Polluce.

CORO I

Il Coro esprime l'angoscia dei Messeni, desiderosi di una pace che possa finalmente mettere fine alle loro sofferenze; per questo invocano gli Dei e in particolare Castore e Polluce, offesi dal gesto di Panormo e Gonippo, ricordando le loro gesta e chiedendo la loro pietà e la concessione della sospirata pace.

Lo schema metrico (AbCcABbDD) di questa canzone di sette stanze è ripreso nella canzone di Alessandro Guidi al principe Pietro Farnese («Nel suol Fiammingo in peregrine carte», GUIDI 2002, 27). Nel Coro, venato di tessere classiche, si ritrovano numerosi riferimenti, per la mitologia e la corografia greca, alle *Metamor-*

fosi di Ovidio, e poi alle *Georgiche* di Virgilio, mentre sul fronte moderno si contano allusioni alle rime di Bernardo Tasso e alle opere di Marino.

646 *fumi odorati*: particella mariniana tratta da *Adone*, XI.23.1-2 («havvi riposte e cristalline stanze / di scelti unguenti e d'odorati fumi») o da *Adone* XVII.20.8 («non son fumi odorati i miei sospiri»?)

649 *e al canto nostro intento*: «canto nostro» è una tessera variamente impiegate nella lirica di argomento pastorale del Cinquecento, per esempio da Bernardo Tasso («che forse i vaghi venti / si fermeranno al nostro canto intenti» (TASSO 1995, II, 212) o da Luigi Tansillo («temo che 'l canto nostro serà corto», TANSILLO 1996, I, 234 [*Poesie piscatorie e pastorali* XVII.99]).

650 *procellosi fiati*: altra tessera mariniana, tratta da *Adone* XII.39.3: «Come qualor de' suoi ministri alati / i vagabondi esserciti insolenti / scatenata fuor con procellosi fiati».

653-654 *sante faci Ledee ... in fra le stelle il Cigno*: l'invocazione della pace viene suggellata con il richiamo alle fiaccole spartane, definite Ledee, dal nome di Leda, madre di Castore e Polluce, e alla costellazione del Cigno, che ricorda la forma in cui Giove aveva sedotto la madre dei Dioscuri.

661 *Diano i sonori freni*: viene qui reimpiegata una tessera ovidiana, dalle *Metamorfosi* di Ovidio, dal racconto di Fetonte: «ambrosiae suco saturos, praesepibus altis / quadripedes ducunt adduntque sonantia frena» (OVID, *Metamorphoses* II.120-121)

663 *Cillaro*: allude al più bello dei centauri, il cui mito è ricordato in OVID, *Metamorphoses* XII.393-428, in una zona del testo, densa di riferimenti alla mitologia e alla corografia greca, fortemente influenzata dalla lettera delle *Metamorfosi*.

666 *compagni erculei*: Dottori evoca il mito secondo cui Castore aveva insegnato ad Eracle la scherma.

667- 672 *Voi sul barbaro Fasi ... l'Ariete d'Oro*: il fiume Fasi, in Colchide, è il punto di partenza per la spedizione degli Argonauti, a cui presero parte i Dioscuri: Polluce qui vinse nel pugilato Amico, «re deluso» dei Bebrici (IGINO, *Fabulae* XVII; PSEUDO-APOLLODORO, *Biblioteca*, I.9. 20). La navigazione degli Argonauti arrivò ai confini del mondo conosciuto («lidi estremi»), lasciando attoniti abitanti della Grecia (i Pelasgi erano una popolazione arcadica, la prima, secondo il mito, ad aver abitato la Grecia) e riportando in patria il vello d'oro («l'Ariete d'oro»).

673-681 *Sull'ampio Alfeo ... orrido Alcide*: sul fiume Alfeo, nel Peloponneso, Polluce esibì la sua forza sovrumana nel pugilato e Castore non si mostrò da meno; i fratelli divennero così, insieme ad Ercole, i personaggi adatti per inaugurare le Olimpiadi.

682 *dell'Iperboreo olivo*: Dottori ricorda qui l'episodio mitico, raccontato da Pindaro (*Olimpiche*, III.12-33), secondo cui Ercole, alla ricerca di una pianta per ornare il terreno delle gare olimpiche, si reca nell'estremo Nord, presso il popolo degli Iperborei, dove aveva colto delle piante d'olivo che aveva poi trapiantato in Grecia.

684 *e consagrò le gare illustri a Giove*: «gare illustri» è sintagma che riprenderà Metastasio nella scena ultima del *Temistocle* («Le vostre gare illustri, / anime eccelse, a publicar lasciate / ch'io voli in Grecia», III.10.1393-1395).

687 *Palladia fronde*: si riferisce all'olivo, pianta sacra a Pallade.

691 *O quali atra tempesta in mar feroce*: il sintagma «atra tempesta» ha una grande diffusione nel Cinquecento, tanto in ambito lirico («Sentir dal ciel con tempesta atra e ria», TASSO 1995, I, 236), quanto nel contesto tragico dell'*Antigone* («Qual suole atra tempesta / che 'l mar d'intorno turba; Mar feroce», ALAMANNI 1542, 165)

693 *auree stelle di pace a' naviganti*: è possibile che dietro al Coro ci sia anche il palinsesto del quinto degli *Idilli favolosi* di Marino, dedicato a Proserpina, dove si ritrovano due tessere di questo Coro, le «auree stelle» e i «freni sonanti» di I.Coro.661 («delle bocche anelanti / essalan fiati, che sulfurei e foschi / corrompon l'aure e fanno / dell'auree stelle impallidir la luce; / e da' freni sonanti / mandan di calde bave / e di livide schiume / stille sanguigne ad infettar l'arene» MARINO 1993, 323 [823-830]).

696 *de' venti fugge alle spelonche usate*: ritorna qui forse un ricordo virgiliano («cum Proteus consueta petens et fluctibus antra / ibat», VERG. *Georgica*, IV.429-430). A stampa, al posto di «spelonche usate» Dottori introdurrà il sintagma «caverne usate», demarcando un più diretto calco dall'*Arcadia* di Sannazaro (SANNAZARO 1990, 147). La tessera era già stata riutilizzata nel Cinquecento italiano, sempre in un contesto pastorale, da Giovan Battista Giral di Cinzio, nell'*Egle* («Al venir fuor de la spelonca usata», GIRALDI CINZIO 1545: 26r)

703 *cessi omai la procella*: si ravvisa ancora una lontana reminiscenza dell'*Adone* (X.213,7-8): «Pur che 'l furor s'acqueti e cessi quella / d'orgoglio insano aquilonar procella».

708 *i mali nostri, e sia il riposo eterno*: tipica tessera del linguaggio tragico cinquecentesco, con vari possibili antecedenti, dalla *Tullia* di Martelli («certa son che vicino / è 'l fin de' nostri mali», MARTELLI 1998, 32) alla *Marianna* di Lodovico Dolce («però le gravi colpe a dietro lasso / de la presente etate, / u' la sceleritate / venuta è ad abitar con largo passo / e tutti i nostri mali anco trappassò», DOLCE 1565, 68-69), fino alla *Reina di Scozia* di Della Valle («Queste udite novelle, / le quali esser denno / in qualche parte vere, il lungo corso / dei nostri mali, il variar del cielo / che pur anco per noi debbe girarsi», DELLA VALLE 1995, 332).

Atto II

II.1

Se il primo atto si apriva nel segno del giubilo, il secondo esordisce con toni ben più cupi: Amfia, dopo la fuga di Arena, teme per il futuro di Merope e confessa alla Nutrice tutte le proprie preoccupazioni, confermate dai segni infausti che hanno accompagnato il sacrificio propiziatario che seguiva l'inno votivo del Coro alla fine del primo atto. Come racconta Amfia, gli indizi del fatto che gli Dei sono tutt'altro che placati paiono molteplici: la fiamma è rimasta debole e non si è drizzata al Cielo come doveva, il toro, colpito, non è morto immediatamente, e i sacerdoti nello sventrarlo hanno notato che le viscere erano piene di fiele.

Il modello per la descrizione dell'esito infausto del sacrificio, seguito fedelmente dal Dottori, è quello dell'*Œdipus* di Seneca, ma nella scena affiorano anche ricordi danteschi e tassiani.

1-2 *Nulla più di speranza / lasciano al mio timor gl'infausti augurj*: reminiscenza dantesca, dal canto di Paolo e Francesca («Nulla speranza li conforta mai / non che di posa, ma di minor pena», *Inf.* V.43-44).

6 *cura d'alcun di lor*: Amfia, sentendosi abbandonata dagli Dei che prima sembravano premiarla, insinua il dubbio che Arena sia protetta da qualche divinità. Il finale tragico mostrerà l'inconsistenza di questa supposizione.

10 *vittima eletta*: in tutta la scena Amfia e la Nutrice insistono a rivendicare il fatto che la scelta del Cielo sia caduta su Arena. Il sintagma «vittima eletta», che era stato già usato in I.1.68, è presente anche nell'*Œdipe* di Corneille riferito a Dircé («victime choisie» III.2.830).

10-11 *E chi del Cielo / gli arcani intende, e può saper le vie?*: questa riflessione sull'impenetrabilità del giudizio divino si formula in maniera piuttosto tradizionale, reimpiegando tessere largamente invalse nel linguaggio tragico seicentesco, come dimostrano la *Florinda* di Giovanni Battista Andreini («Il Cielo è un vasto mare in cui sommerso / riman colui ch'ardisce andando al fondo / trarne i preziosi suoi tesori occulti; / E gli arcani del Ciel colui sol vede / che ferma tiene in Dio l'alma con fede», ANDREINI 1606, 21) e il *Solimano* di Bonarelli («Se 'l vacillar di que-

ste luci antiche, / non m'inganna, è Corimbo, / figlio dal saggio Damasceno a cui / non ceta il Cielo i suoi più ascosti arcani», BONARELLI 1621, 18v).

15-16 *Dell'incerte / vie di Fortuna e dell'ingegno humano*: forse Dottori si ricorda qui del racconto liviano della storia di Sofonisba, in cui si ritrova un'espressione simile («ingenti ad postremum edito gemitu fidum e servis unum vocat, sub cuius custodia regio moro ad incerta fortunae venenum erat», Liv. *Ab Urbe Condita* XXX.12-15).

27 *Voce notturna*: Amfia dice di non essere turbata da alcuna voce nel sogno; lo stesso sintagma tornerà nel finale della tragedia, nelle parole di Erasitea (V.5.479) a indicare il monito di celare l'identità di Arena a Licisco, giunto alla sacerdotessa nel sonno. Sia con la loro voce che con i loro silenzi le entità soprannaturali evocate dai personaggi femminili paiono, se non complici della tragedia, indifferenti spettatori.

27-28 *vocal marmo, o tronco / portentoso*: Amfia allude ai sassi parlanti che costellavano la letteratura antica – si pensi ai Colossi di Memnone, alle statue egiziane, oppure al mito di Niobe trasformata in pietra, raccontata nel sesto libro delle *Metamorfosi* – o moderna – nella filiera di testi incentrati sul *Don Giovanni* – mentre il riferimento al «tronco portentoso» è di sapore biblico, e ricorda il rovo ardente che non si consuma di *Esodo* 3.1-8. La madre di Merope non riceve dagli Dei alcun messaggio, l'umanità descritta da Carlo de' Dottori pare abbandonata a sé stessa da un Dio estremamente lontano.

29-36 *Gli stessi Dei pavento ... torbidi flutti*: alcune tessere del racconto dei sacrifici infausti fanno emergere delle reminiscenze tassiane; i «segni orrendi» (II.1.31) paiono modellati su *Liberata* XI.67.7 («e tal del suo valor dà segno orrendo») (XI.67.7-8), mentre «torbidi flutti» (II.1.36) ricorda un verso del *Mondo creato* («ed a lasciar torbido flutto amaro», TASSO 2006, 375 [V.544]). Il modello principale per tutto il brano sembra essere però l'*Edipus* di Seneca, e in particolare il responso dell'oracolo comunicato da Tiresia a Edipo: «Non una facies mobilis flammae fuit / imbrifera qualis implicat varios sibi / Iris colores, parte quae magna poli / curvata picto nuntiat nimbos sinu / (quis desit illi quive sit dubites color)», SEN. *Edipus*, 314-318) in cui si ritrovano la fiamma inquieta e il richiamo a Iride appena successivo (II.1.38).

39-40 *il sen dipinto ... tra l'ostro e 'l croco*: affiora qui una reminiscenza virgiliana: «vobis picta croco et fulgenti murice vestris» (VERG. *Aeneis* IX.614).

42-43 *di bionde note ... tenebre fuggia*: ritorna qui il modello dell'*Edipus* di Seneca, seguito molto da vicino da Dottori («Caerulea fulvis mista oberravit notis, / sanguinea rursus ultimum in tenebras abit», SEN. *Edipus*, 319-320).

43 *Ma questo è poco*: la clausola è abbondantemente impiegata nella letteratura cinquecentesca, e si ritrova in testi che in altri *loci* sono sembrati essere stati presi a modello da Dottori, come nei versi di uno dei *Salmi* di Bernardo Tasso («Potrai,

se questo è poco, / veder arder i tempi», TASSO 1995, 212), o nella *Marianna* di Dolce («Crudel Erode: io non dirò mai Rege, / anzi crudel Tiranno, e questo è poco», DOLCE 1565, 109). Il nesso tornerà poi nel *Catone in Utica* di Metastasio: «Un gelo in mezzo al fuoco, / è ver, ma questo è poco» (II.16.1296-1297).

44-48 *Non cadde il Toro ... vomitò l'alma ritrosa*: qui c'è quasi una traduzione del passo dell'*Œdipus* di Seneca che fa da palinsesto all'intera scena («at taurus duos / perpessus ictus huc et huc dubius ruit / animamque fessus vix reluctantem exprimit», SEN. *Œdipus*, 342-344).

51-56 *S'aspose il cor nel sangue ... non s'osservi in lor*: continua il corpo a corpo con l'*Œdipus* e con il responso dell'oracolo comunicato da Tiresia: «Agitata trepidant exta, sed totas manus / quatiunt novusque prosilit venis cruor. / Cor marcet aegrum penitus ac mersum latet / liventque venae; magna pars fibris abest / et felle nigro tabidum spumat iecur», SEN. *Œdipus*, 353-358). Il seguito del passo senecano, molto truculento, viene invece tralasciato da Dottori, il quale risparmia i tanti dettagli macabri dell'apertura del ventre della vittima.

53 *Sparse di fele tutte*: sembra qui esserci un prelievo dall'*Adone*, «chi fu, nettare mio? Chi fu il crudele / che le dolcezze tue sparse di fele» (XVIII.154.7-8).

57-60 *un altro già prostrato bue ... urta col corno*: ancora chiara la presenza del modello senecano («temptantque turpes mobilem trunci gradum, / et inane surgit corpus ac sacros petit / cornu ministros», SEN. *Œdipus*, 378-380), in cui campeggia la medesima immagine della giovenca che, moribonda, si alza e cerca di colpire con le corna i sacerdoti.

64 *da geloso timor troppo osservate*: il sintagma «geloso timor» era stato usato da Ariosto nel *Furioso* («Di geloso timor pallido e bianco», *Orlando Furioso*, XLIII.83.5), e da Marino nella *Sampogna* («è sol timor geloso», MARINO 1993, 436 [Idilli favolosi VIII.886]). Se ne ricorderà poi anche Alfieri nell'*Ottavia* («le fere angosce di timor geloso», II.3.99).

II.2

Irrompe sulla scena, trafelato, uno dei soldati che faceva parte del contingente partito all'inseguimento di Licisco e racconta ad Amfia che la caccia non è andata a buon fine: Licisco, assieme con Arena e un giovane servitore, sono riusciti a fuggire nel bosco e a far perdere le loro tracce; probabilmente, chiosa il Soldato, i tre saranno ora a Sparta, desiderosa di tenerli al sicuro per evitare che la Messenia possa riguadagnare, attraverso il sacrificio di Arena, il favore degli Dei.

Nella descrizione della selva non mancano riferimenti al poema epico-cavalleresco.

85 *veste di antica selva il piede ombroso*: «antica selva» è sintagma dantesco («Già m'avean trasportato i lenti passi / dentro a la selva antica tanto, ch'io / non potea rivedere ond'io m'intrassi», *Pur.* XXVIII.22-24), poi rimodulata da Tasso nella *Liberata*: «Intanto Erminia infra le ombrose piante / d'antica selva dal cavallo è scorta» (VII.1.1-2).

88 *i tronchi annosi e stanchi*: forse si trova qui un ricordo dell'*Italia liberata dai Goti* di Trissino («ma non piega però l'annoso tronco», TRISSINO 1729, III, 44), anche se potrebbe trattarsi di una semplice coincidenza, visto che non sembrano esserci altri prelievi da quel poema nell'*Aristodemo*.

96 *a tutta briglia il corridor spingea*: «a tutta briglia» è una tipica espressione cavalleresca. Presente dodici volte nel *Furioso*, ad esempio in I.13.1-2 («La donna il palafreno a dietro volta, / e per la selva a tutta briglia il caccia») o in XII.6.7-8 («richiama il cavalliero e gli minaccia / e Briigliadoro a tutta briglia caccia»), viene ripresa anche in *Adone* nello stesso contesto cavalleresco: «Per dar al mesto giovane soccorso / nella foresta a tutta briglia il caccia» (XI.339.1-2).

105 *alla Messenia ricovrollo il bosco*: nel manoscritto è introdotto nel mezzo del verso il sostantivo «gente» sottolineato. In quella posizione crea però un verso ipermetro; probabilmente Dottori si appunta la soluzione per tornarci successivamente, forse indeciso tra due opzioni: o lasciare un endecasillabo semplice senza «gente», come farà poi a stampa, oppure dividere il verso in due settenari, con una dialefe tra «ricovrollo» e «il» nel secondo verso.

123 *Ecco i segni veraci*: Dottori recupera qui un'altra tessera tassiana dalla *Liberata*: («“Veggio” dicea “de la letizia nova / veraci segni in questa turba infida”», I.86.1-2), che tornerà nell'*Agamennone* di Alfieri («o di gioioso cor non eran quelli / i segni innascondibili veraci» (III.1.52-53).

II.3

Il monologo di Tisi, oltre a palesare le consuete preoccupazioni circa il futuro della Messenia, rivolge un accurato pensiero nei confronti delle madri messeniche, le cui figlie, dopo la fuga di Arena, tornano a essere in pericolo. La conclusione è all'insegna della classica comparazione fra capanne e regge: i rustici villani che abitano lontani dalle corti dormono sonni di gran lunga più tranquilli di quelli dei ricchi sovrani, il cui riposo è costantemente turbato dalle angosce del governo. La scena è caratterizzata da un continuo rimando ai modelli pastorali dell'*Aminta* e del *Pastor Fido*.

130-131 *O nel profondo / abisso del destin sommersi arcani*: tradizionale riflessione sull'imperscrutabilità del destino, che echeggia una lezione mariniana («Ombreg-

gia il ver Parnaso e non rivela / gli alti misteri ai semplici profani, / ma con scorza mentita asconde e cela, / quasi in rozzo Silen, celesti arcani», *Adone*, I.10.1-4)

135-136 *cinta dal muro forse ... feroce nemico*: qui si palesa il dubbio che Licisco sia protetto dagli Spartani, e anzi agisca per conto di Sparta, al fine di impedire che i Messeni abbiano l'ostia che li avrebbe fatti vincere.

140-143 *ha da vagar fra gl'altri nomi ... il sacerdote*: si palesa qui un'altra ipotesi, ossia di far tornare in gioco tutte le giovani femmine di Itome, anche quelle in età non ancora matura, per ripetere il sorteggio. Tisi, che interpreta qui il ruolo di custode della legge sacra, non suggerisce immediatamente lo scambio di Arena con Merope, che sarà avallata da Aristodemo, ma pensa che la cosa più logica da fare sia ripetere il sorteggio.

144 *O di che pianto amaro*: sintagma petrarchesco («Questo prov'io fra l'onde / d'amaro pianto», RVF, CXXV.21), poi riverberato in numerosi testi della tradizione tragica cinque-seicentesca, dalla *Rosmunda* di Rucellai («Poi che l'impio Alboin ti ha facto vaso / vaso prima sari di amaro pianto», RUCCELLAI 1887, 97), all'*Irene* di Vincenzo Giusti («I miei sospir, questo mio pianto amaro», GIUSTI 1579, 13r), passando per l'*Elisa* di Fabio Closio («Meglio sarà il soffrire / con pazienza il male, / che l'affliggersi ogn' hora in pianto amaro», CLOSIO 1601, 1v).

152 *le svelga i pegni dolci*: la formula si trova già nel Cinquecento, tanto nella lirica encomiastica («far di sì dolce pegno il mondo adorno / e 'l chiaro Federico a noi rinacque», BEMBO 1966, 541 [XLI.13-14]), quanto in ambito epico («già non lasciammo i dolci pegni e' l nido», *Liberata*, I.22.1). La formula è riferita al figlio anche nella *Maria Stuarda* di Alfieri («per questo unico tuo sì dolce pegno», I.3.146).

152-154 *O santa pace / delle capanne ... invidia di fortuna*: ritorna un *topos* pastorale, con un riecheggiamento del prologo del *Pastor Fido* guariniano: «Qui non veduta altrove / libertà moderata e senza invidia / fiorir si vede in dolce sicurezza / non custodita e 'n disarmata pace» (Prologo.34-37).

157 *solo per le Città*: altra tessera tipica del dramma pastorale; qui sembra esserci un ricordo del monologo del Satiro dell'*Aminta*, in cui veniva disprezzata la città come luogo in cui conta solo l'oro («Ahi, che le ville / seguon l'esempio hor de le gran cittadi», TASSO 2021, 91 [II.1.778-779]), oppure della *tirade* contro i comportamenti ambigui delle belle donne fatta da Corisca nel *Pastor Fido* («La gloria e lo splendor di bella donna / è l'aver molti amanti. Così fanno / ne le cittadi ancor le donne accorte», GUARINI 1999, 102 [I.3.638-639]).

160-164 *O fortunato ... ma non la teme*: anche l'elogio della vita misera ma tranquilla è un elemento tipico della pastorale. Qui, oltre al già citato modello del controcanto del Satiro dell'*Aminta*, richiamato poc'anzi («Ma se mia povertà non può donarti / cosa che'n te non sia più vaga e dolce / me medesimo ti dono», TASSO 2021, 89 [II.1.755-757]), sembra intervenire con chiarezza l'esempio del *Pastor Fido* («Felice pastorella, / cui cinge a pena il fianco / povera sì, ma schietta / e candi-

da gonnella, / ricca sol di se stessa / e de le grazie di natura adorna; / che 'n dolce povertade / né povertà conosce né i disagi / de le ricchezze sente; / ma tutto quel possede, / per cui desio d'aver non la tormenta, / nuda sì, ma contenta», GUARINI 1999, 134 [II.5.627-638]). Anche sul fronte della tragedia ricorre talora questo *topos*, come accade nel *Re Torrismondo* di Tasso («Io, che d'alta fortuna aura seconda / portando alzò ne la sublime altezza / e mi ripose nel più degno albergo, / de' regi invitti e gloriosi in grembo, / e son detta di re figlia e sorella, / dal piacer, da l'onore e da le pompe, / e da questa real superba vita / fuggirei, come augel libero e sciolto, / a l'umil povertà di verde chiostro», TASSO 1993, 89).

165 *sopra un marmo loquace*: «marmo loquace» è una tessera mariniana dalla *Galeria* («Corre lo stuol sagace / a quel marmo loquace», MARINO 1979, II, 197).

II.4

Aristodemo, pressato dal popolo messenico e dal sacerdote Ofioneo, il quale esige una vittima, in preda a un furore quasi divino scaccia la tenerezza paterna dal proprio cuore e decide di offrire Merope in sacrificio. Amfia si oppone con forza alla risoluzione, rivendicando il diritto di essere coinvolta nelle decisioni che spettano la figlia in qualità di madre, e insinuando il dubbio che l'eventuale sacrificio di Merope potrebbe risultare vano, in quanto gli Dei hanno risparmiato la sua vita nel sorteggio. Alle preghiere della moglie, Aristodemo oppone una logica prettamente commerciale: dato che il popolo estenuato vuole che un sacrificio si compia, la morte di Merope, l'unica vittima possibile a quel punto, appare inevitabile; tanto vale anticipare con un'offerta generosa quella richiesta che in ogni caso arriverebbe, ottenendo in cambio un riconoscimento molto maggiore. Amfia allora accusa il marito di voler scambiare la vita della figlia con l'elezione a sovrano, ma Aristodemo assicura di essere mosso esclusivamente dal suo amore per la patria.

Appare particolarmente rilevante per questa scena il modello dell'*Ifigenia* euripidea, con una serie di molteplici riflessi fra Agamennone e Aristodemo, così come fra Clitemnestra e Amfia. A livello testuale si contano alcune riprese dal *Thyestes* e dall'*Agamemnon* di Seneca, nonché dalla profezia della Sibilla nell'*Eneide* di Virgilio. Sul fronte italiano si riscontrano riprese dalla *Liberata* e dal *Re Torrismondo* di Tasso.

Secondo Pagani Cesa questa è la scena in cui Dottori conduce Aristodemo «sul cammin d'Agamennone» (PAGANI CESA 1826, 160), scegliendo di offrire la figlia in sacrificio. In realtà nell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide manca questo momento deliberativo: nell'esordio del dramma Agamennone ha già deciso di sacrificare Ifigenia, attirandola con la promessa di darla in sposa ad Achille. Corregge il tiro Napoli Signorelli che in questa scena vede un Aristodemo maggiore di Agamennone, in cui «l'eroismo trionfa dell'affetto» (NAPOLI SIGNORELLI 1813, V, 252).

174 *e chiede un cambio eguale*: Ofioneo è, come Calcante nell'*Ifigenia* euripidea, colui che spinge il padre a sacrificare la figlia. L'espressione è tipica della tragedia del Cinque e del Seicento; si ritrova ad esempio nel *Prencipe Tigrodoro* di Alessandro Miari («Ma che parlo io? Ella non può più in vita / a l'ardor mio porgere il cambio eguale», MIARI 1591, 125), o nella *Lucrezia* di Giovan Battista Mamiano («Quella brama che tengo / di far palese altrui, col proprio sangue / che si paga da me con cambio eguale / Amore con Amor, fede con fede», MAMIANO 1626, 101)

178 *il vincitor d'Eurota*: indica lo Spartano, Eurota è un fiume del Peloponneso.

180 *Sento rapirmi, e non so dove*: quasi per ispirazione divina, per un eroismo che gli viene infuso dal cielo, Aristodemo, che imputa tale decisione a una forza soprannaturale in questo momento in cui si autorappresenta a «transumanar», elabora l'idea di avallare il sacrificio di Merope. C'è quasi un'ambizione profetica nelle sue parole, la convinzione di essere interprete degli Dei che stanno abbandonando la Messenia. Risulta evidente qui la ripresa del *Thyestes* di Seneca, nella scena in cui Atreo decide di mettere in atto la sua vendetta nei confronti del fratello («rapior et quo nescio, / sed rapior. [...] / Nescio quid animus maius et solito amplius / supraque fines moris humani tumet / instatque pigris manibus - haud quid sit scio, / sed grande quiddam est», SEN. *Thyestes*, 261-262; 267-270).

182 *l'animo ferve intumidito*: calco virgiliano, dalla profezia della Sibilla (richiama l'atmosfera da *furor* religioso appena evocata), che viene descritta, nel momento estatico, con il cuore che si gonfia e una parola non più umana: «Et rabie fera corda tument, maiorque videri / Nec mortale sonans, adflata est numine quando / Iam propiore Dei» (VERG. *Aeneis*, VI.49-51)

186-188 *Itene affetti ... volgi altrove la fronte*: qui per la prima volta viene presa con risolutezza la decisione di rinunciare agli affetti, alla sfera privata degli affetti e ripudiare la natura, che prevede che non si faccia del male ai figli. Alle spalle del discorso di Aristodemo sembra esserci quello di Agamennone deciso a sacrificare la figlia nell'*Ifigenia in Aulide* (vv. 467-472, EURIPIDE 2021, 132-135).

191-192 *redimer mi piace ... un Regno intiero*: Aristodemo accenna qui al concetto della redenzione cristiana; il sacrificio della figlia serve per salvare l'intera Messenia. Merope è un'ostia, una *figura Christi*, e Aristodemo si arroga il ruolo di Dio Padre. Il linguaggio della redenzione si trovava già nell'*Oreste* di Rucellai, plasmato sul modello dell'*Ifigenia in Tauride*. In quel contesto Oreste e Ifigenia (che in realtà non viene riconosciuta come tale, ma solo come la sacerdotessa di Artemide con l'obbligo di sacrificare ogni straniero che arrivi nell'isola) disprezzano la pratica del sacrificio umano. Oreste racconta del sacrificio di Ifigenia (in realtà non effettivamente consumato perché Artemide ha sostituito la ragazza con una cerva all'ultimo momento) dimostrando come l'offerta di una vita umana non porti ad alcuna redenzione, ma sia soltanto il frutto di una superstizione pagana («super-

stizion, di quanto mal sei madre! / Poiché per una fiacca e mortal voce / tu pensi di lavar le proprie colpe / col sangue virginal d'una fanciulla» RUCCELLAI 1887, 155). Nelle parole del pio Aristodemo non c'è la contestazione della pratica del sacrificio, ed è evidente anzi che l'idea del sacrificio della figlia sia supportata da una retorica evangelica che rimanda al martirio redentore di Cristo.

194-195 *Merope è vostra ... non errando la dona*: ritorna qui con insistenza il gioco dei possessivi relativi a Merope, trattata come un oggetto che è possesso di qualcuno, che si concluderà nella scena decisiva del confronto tra Policare e Aristodemo (IV.1). Amfia era stata la prima a usare l'aggettivo possessivo alludendo alla figlia («Merope mia», I.1.18 e poi in I.2.181 e in II.1.8); Aristodemo ne aveva rivendicato il possesso con la stessa formula «mia figlia» in I.6.610 e poi in V.3.206), mentre in questo frangente il padre afferma che la figlia appartiene agli Dei ed è quindi legittimo che la sua vita sia sacrificata in loro onore.

200 *Le pagherà*: le colpe di Merope sono in realtà delle non colpe; lei è una vittima sacrificale senza macchia, che va al sacrificio per cause indipendenti dalle sue azioni, e questo stride – ma è palese che l'autore voglia creare tale conflitto – con il linguaggio del contrappasso appena evocato. Merope muore perché è giovane, è figlia di Aristodemo, ed è ben voluta da tutti: il suo sacrificio è pienamente cristologico, essendo lei una donna senza macchia.

210 *sien pur placati i Dei*: reminiscenza qui forse di un passaggio dell'*Agamemnon* di Seneca, in una battuta di Clitemnestra («redde iam Grais, pater / altisona quatiens regna, placatos deos», SEN. *Agamemnon*, 581-582).

211 *Fra i Messeni io pur sono*: a questo punto, nella stampa, comincia un'altra scena, con l'ingresso in scena di Amfia, mentre nel manoscritto manca questa divisione. La differenza non è così sottile, perché dal manoscritto, essendo entrambi i coniugi in scena (Aristodemo a parlare nel mezzo del palco, Amfia in disparte), si evince che la moglie carpisca il progetto di sacrificare la figlia dalla voce diretta di Aristodemo, mentre nella stampa sembra che sia venuta a saperlo per voce altrui.

214-222 *ho la metà delle ragioni ... vincolo d'amore*: l'esordio del discorso di Amfia si insinua nel campo del diritto; la madre invoca infatti il rispetto delle leggi di natura, che prevedono che non sia giusto uccidere i propri figli, e reclama il diritto di decidere sulla vita di Merope, rivendicando la metà della potestà genitoriale. Il ragionamento di Amfia stride tuttavia con la situazione del diritto familiare cinque-seicentesco. Al padre spettava interamente la potestà sul figlio e dai giuristi dell'epoca egli era considerato «in certo modo padrone dei beni del figlio» (CAVINA 2007, 77), e tra i suoi diritti c'era quello di vendere i figli per necessità di fame, di uccidere la figlia colta in adulterio, di amministrare i beni dei rampolli, di correggerli con moderazione. Il figlio era in sostanza un prolungamento dei possedimenti del padre, che ne disponeva come fosse un oggetto: questo è ciò che Aristodemo fa con Merope. Al contrario, la madre non contava dal punto di vista giuridico; Asca-

nio Clementini, autore del trattato *De patria potestate* (1571), avvertiva che «i figli non sono affatto costituiti nella potestà della madre» (CAVINA 2007, 82). Il discorso sulla legge di natura che impone l'amore dei padri ai figli e viceversa, è ispirato indubbiamente al *Pastor Fido*: i vv. 218-221 («è Barbaro il pensiero per Greco padre / se d'esser tal rammenti, e non rifiuti / a Natura i suoi doni, e non calpesti / le legi e furioso / non rompi il dolce vincolo d'Amore») risentono del discorso con cui Titiro rassicura Montano, incolpando suo figlio Silvio di aver rotto le leggi di natura non ricambiando con obbedienza l'amore del padre: «Insomma, quel che s'abbia il Ciel disposto / de' nostri figli, è troppo incerto a noi; / ma certo è ben che 'l tuo sen fugge e, contra / la legge di natura, amor non sente» (GUARINI 1999, 108 [I.4.842-845]).

225 *Qual pietoso spettacolo*: il sintagma di Dottori verrà poi ampiamente sfruttato nella letteratura tragica settecentesca. Esso compare, ad esempio, nell'*Ezzelino* di Baruffaldi («Quel pietoso spettacolo involaro», BARUFFALDI 1722, 70) e nell'*Ermengildo* di Annibale Marchese «Sol per sottrarmi / dal pietoso spettacolo, che troppo / sentia stringermi il cor» (MARCHESE 1729, 280).

231-232 *A te s'aspetta / dar lege al Ciel?*: Amfia protesta contro la decisione di Aristodemo, che delegittima di ogni carica soprannaturale, e imputa esclusivamente all'uomo. Tramite il sorteggio è infatti divenuto a tutti chiaro che la vittima prescelta sia Arena; quello di Aristodemo è un gesto ingiustificato, che impone ai Messeni e agli Dei una volontà tutta personale. Tra i precedenti nell'uso dell'espressione c'è l'*Edippo* di Giovanni Andrea dell'Anguillara, dove, nel colloquio col Coro, Edipo ammette: «Noi non possiam dar legge a gli alti Dei» (ANGUILLARA 1565, 16v). Un personaggio che pretendeva, come Aristodemo secondo Amfia, di dare leggi al Cielo, nel Seicento, era invece Nabucodonosor, così ritratto da Lubrano: «E pur ti gonfi o Fasto? E pur sui vanni / di tua Fama dar leggi al Cielo agogni, / vicino a rovinar larva d'ingegni?» (LUBRANO 1982, 67).

235 *Donna, né a te s'aspetta / dar lege a me*: il discorso di Aristodemo riporta la questione sui binari del diritto; la moglie non può comandare al marito, ma deve obbedire nelle questioni di famiglia. Anche nell'*Ifigenia in Aulide*, Clitemnestra era soggiogata al marito, doveva accettare la scelta perché la donna poteva avere potere decisionale soltanto nelle questioni domestiche legate ai figli (EURIPIDE 2021, 149).

236-237 *che sento / il duol ma non soggiaccio*: nelle parole di Aristodemo echeggia una massima stoica, che evoca alcuni antecedenti latini, come il Lucano della *Farsaglia* («prohibet succumbere fati / Magnus et inmodicos castigat voce dolores», LUC. *Pharsalia*, VIII.70-71) o il Cicerone del *De Finibus* («turpe esse, viri non esse debilitari dolore, frangi, succumbere», CIC. *De Finibus*, II.95).

239-241 *Ah si fregi ... ciò che diamo costretti*: l'attenzione di Aristodemo è qui rivolta alle apparenze; il suo è un discorso di opportunità: pressato dalla comunità e da Ofioneo, sa, come l'Agamennone dell'*Ifigenia in Aulide*, che dovrà cedere per forza prima o poi, quindi decide di trarre dalla situazione il più alto guadagno pos-

sibile, con ottica mercantile più che genitoriale. Il lessico di questa sezione è tutto votato all'apparenza («fregi»; «paia»; «alta apparenza») e alla logica commerciale («convien»). A questa apparenza si oppone la concretezza del dolore di Amfia (II.4.253), la quale definisce «vani» i «fregi» con cui Aristodemo ammantava il disegno di sacrificare la figlia.

244 *generosa alta apparenza*: tessera tassiana, dalla *Liberata*, incastonata nel discorso con cui Solimano rincuora i suoi in XIX.54.5-8: «Siate o compagni, di fortuna a l'onte / invitti insin che verde è fior di speme, / che sotto alta apparenza di fallace / spavento oggi men grave il danno giace».

257-260 *Ah questa cruda ... leverà la scure*: qui la gestualità entra nel discorso di Amfia, nonostante manchino le didascalie; la dobbiamo forse immaginare mentre si lega al braccio del marito, magari scuotendolo, per avere una assicurazione sul futuro della figlia.

265 *madre dolente*: Amfia assume a pieno titolo, in questa scena, per sua stessa ammissione, il ruolo di *mater dolorosa*, posa classica dell'immaginario cristiano, il cui modello principale è Maria, che contempla il figlio morire ai piedi della Croce. Il sintagma, diffusissimo in tutta la letteratura religiosa, antica e moderna, si ritrova variamente anche in molti testi tragici cinque-seicenteschi, identificando ora la Fedra nell'omonima tragedia di Bozza (BOZZA 1578, 26r), ora la Regina, nel *Torrismondo* di Tasso (TASSO 1993, 107), fino ad arrivare alla Clitemnestra dell'*Agamennone* di Alfieri (II.4.232).

269-271 *Liberio io do ... acclama Itome*: qui apertamente, per la prima volta, Aristodemo ammette che il sacrificio di Amfia è uno strumento che gli permette di ottenere lo scettro, di garantirsi la dignità che lo farà acclamare nella posizione ambita; il ragionamento è sempre condotto sulla falsariga dell'ottica mercantilistica prima accennata. Dato che in ogni caso il popolo o i sacerdoti gli avrebbero chiesto la figlia, se Aristodemo, non costretto, la offre, anticipandoli, compie l'inevitabile, ma ne trae pure considerevoli benefici.

275 *al vincitor superbo*: indica qui gli Spartani, così definiti anche nella scena finale della tragedia. Il sintagma è usato già da Tasso sia nella *Liberata* (VI.72.5) che nel *Torrismondo* (TASSO 1993, 141) e verrà recuperato nell'*Agamennone* di Alfieri (I.1.9).

285 *compra l'aplausio delle genti e 'l Trono*: affiora il sarcasmo nel discorso di Amfia; benché sia certo che i veri colpevoli siano Licisco e Arena, a loro viene tutto perdonato, mentre la non scelta Merope va al sacrificio. Come in precedenza la moglie denuncia la logica mercantilistica di Aristodemo, che comprerebbe il trono dando in cambio la vita della figlia. Del resto, Aristodemo agisce secondo il diritto del tempo, che prevedeva la possibilità per il padre di vendere la figlia in caso di necessità (CAVINA 2007, 77).

292 *più che la figlia mia, la Patria, e 'l nome*: in una esplicita *climax* ascendente viene mostrata la gerarchia di valori che abbraccia Aristodemo; più della famiglia

conta la patria, e ancor più della patria l'onore del suo nome. Si trova qui quella logica tipica della tragedia dell'onore seicentesca, e segnatamente corneilliana, ma che rispecchia anche uno dei principali valori politici dell'Europa seicentesca, che dava grande attenzione alla cura della reputazione (cfr. LIPSIO 2004, 344; CEBÀ 1617, 121).

296-301 *ma degno il caso ... or a lui s'obbedisca*: le *sticomitie* di questa sezione sono dominate da una poetica pienamente barocca, come ben si evince dall'insistito gioco di anafore con il vocabolo «caso», che di volta in volta torna con diverse accezioni. Per Aristodemo il caso è la situazione presente, la necessità di sacrificare una fanciulla, mentre per Amfia è invece la sorte; allora Aristodemo ricorda che la sorte ha permesso ad Arena di fuggire e la moglie protesta dicendo che il sacrificio è fatto ad Apollo e non al Caso e quindi è necessario tornare a interpellare la divinità delfica. Tutto il discorso di Amfia è volto a procrastinare ogni decisione definitiva, così da prendere tempo e allontanare il sacrificio della figlia, anche allestendo un nuovo sorteggio.

II.5

Tisi torna in scena in qualità di malaugurante messaggero, annunciando alla coppia che il sacerdote Ofioneo ha confermato che Merope è l'unica ragazza messenica in città che possa fungere da vittima sacrificale. Se Amfia accoglie con sgomento la notizia, Aristodemo invece ribadisce gagliardamente il suo intento di offrire la figlia, la cui morte risparmia la vite di mille altri abitanti della Messenia e chiede alla moglie di accogliere senza protestare la sua deliberazione, sottomettendosi al suo giudizio. Nella scena si trovano riferimenti alle tragedie di Seneca e dello pseudo-Seneca (*Troades* e *Octavia*), ma anche calchi dalle *Odi* di Orazio e dall'*Adone* di Marino.

309 *Non basta all'avid'Orco*: Dottori si riferisce qui al dio degli Inferi, probabilmente con una reminiscenza oraziana, dal secondo libro delle *Odi*: «Nulla certior tamen / rapacis Orci fine destinata / aula divitem manet / erum» (HOR. *Carmina* II.18.29-32)

315 *la crudeltà d'Averno*: di questa tessera sembra appropriarsi Metastasio nel suo *Siroe*, in una battuta di Emira («Mostro di crudeltà, furia d'averno», III.4.1276).

319 *crudeli i Dei*: altra reminiscenza senecana in questo passaggio, dalle *Troades*, nel racconto del sacrificio di Astianatte («et saevos ciet / ad sacra superos», SEN. *Troades*, 1100-1101)

322-323 *O Tisi, o sempre / funesto*: forse viene recuperata una tessera senecana (o meglio pseudo-senecana), dall'*Octavia*: «o nox semper funesta mihi» (SEN. *Octavia*, 18)

334-335 *Vile troppo ... la rabbia delle stelle*: Amfia per la prima volta caratterizza come una mancanza di coraggio la sua incapacità di lasciare andare in sacrificio la figlia (e quindi di converso come coraggioso il portamento del marito). Qui sembra esserci un'allusione alla *Liberata* di Tasso («Oh fidanza gentil, chi Dio ben cole, / l'aria sgombrar d'ogni mortale oltraggio, / cangiare a le stagioni ordine e stato, / vincer la rabbia de le stelle e 'l fato», *Gerusalemme liberata*, XIII.80.5-8) con senso antifrastico: là Goffredo celebrava la forza che dà la fede in Dio ai cavalieri cristiani, capaci con essa di operare miracoli; qui Amfia usa l'espressione per descrivere la sua impotenza di fronte a un crudele disegno divino, al quale vorrebbe sottrarsi, anche per codardia.

346-347 *Una sol morte / mille vite risparmia*: Merope assume nelle parole di Aristodemo il profilo del capro espiatorio; la sua morte redime le colpe di un'intera comunità, salvando le vite di moltissime persone. Simile era il ragionamento di Ifigenia nel quinto episodio dell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide («Con la mia morte riscatterò tutto questo», EURIPIDE 2021, 189). Molto vicino qui il passaggio del *Conquistato di Granata* di Graziani: «altro non resta in così estrema sorte, / che comprar mille vite in una morte», GRAZIANI 2017, 493 [XX.47.7-8]).

351 *se vinciamo noi stessi*: emerge ancora, puntellata da tutte le citazioni senecane, la convinzione stoica di Aristodemo: l'uomo, il sovrano, deve vincere sé stesso, rinunciando a ciò a cui tiene per essere più forte. Questi versi del protagonista sono perfettamente sovrapponibili alla celebre massima cartesiana della terza parte del *Discours de la methode*: «Ma troisième maxime était de tâcher toujours plutôt à me vaincre que la fortune, et à changer mes désirs que l'ordre du monde, et généralement de m'accoutumer à croire qu'il n'y a rien qui soit entièrement en notre pouvoir que nos pensées, en sorte qu'après que nous avons fait notre mieux touchant les choses qui nous sont extérieures, tout ce qui manque de nous réussir est au regard de nous absolument impossible» (DESCARTES 2009, 52). In questi termini la massima ritorna anche nel *Polyeucte* di Corneille: «Oui, je vais l'assurer qu'en ce malheur extrême / Vous êtes assez fort pour vous vaincre vous-même» (II.1.453-454). In filigrana si può scorgere anche la versione cristiana dell'adagio, che si ritrova nelle raccomandazioni di Ergasto a Mirtillo nel *Pastor Fido*: «Ma tu non ti lasciar sì fieramente / vincer al tuo dolor: vinci te stesso / se vuoi vincer altrui» (GUARINI 1999, 117 [II.1.9-11]).

356 *Che disperga le polveri di mille*: emerge un altro calco mariniano («anzi perché la polvere disperga», *Adone* IV.2.3).

362-363 *ti sien legi ... dà lege*: ritorna in chiusura il linguaggio giuridico con cui si apriva il lungo confronto fra i due coniugi, con una chiara scala gerarchica di coloro che hanno facoltà di decidere: il Destino è al primo posto, e può dar legge ad Aristodemo, al quale, come *pater familias* e *pater patriae*, obbediscono moglie e sudditi.

II.6

Avendo capito di non poter più controbattere alla decisione del marito, Amfia dichiara di volersi suicidare, non volendo assistere al sacrificio della figlia. Prima di allontanarsi come una Baccante in preda alle Furie, la donna incolpa Aristodemo della morte destinata a Merope, scagionando il Fato. Si segnalano in questa scena alcune riprese dal canto XIX dell'*Adone* di Marino, in cui si descrive la sepoltura del protagonista.

364 *Udite strana lege*: il termine «legge» fa da legante con la scena precedente con una sorta di struttura a *coblas capfinida*. Il discorso giuridico di Aristodemo nella precedente scena lascia qui lo spazio a un più generale ragionamento sulla condizione di madre e donna di Amfia: dal punto di vista degli affetti, ella è affranta e convinta che la scelta di sacrificare Merope sia sbagliata, ma in fondo comprende anche le dure ragioni del capo famiglia e il suo disegno contrario. Il sintagma è ancora una volta mariniano, dall'*Adone*, dove compare in un contesto simile di riflessione sulla complessità della vita umana: «Strana legge di fato e di natura, / che dell'umane tempore il fragil misto / congiunta abbia al natal la sepoltura / e svanisca qual fiore apena visto» (*Adone* XIX.325.1-4).

372 *le lagrime materne*: altro calco dall'*Adone*, sempre dal canto XIX, dedicato alla sepoltura del protagonista, a cui sembra rifarsi Dottori per la descrizione di questo contesto funereo: «Oltre ch'a dir le lagrime materne / così facil non è come l'altrui» (*Adone*, XI.322.3-4).

376-377 *Mi si può tor la vita / ma non la morte*: Amfia rivendica il suo diritto a fare ciò che vuole della propria vita; se il marito ha piena giurisdizione sui figli, potendone sancire la vita e la morte, non ha una tale potestà nei confronti della moglie.

384 *spesso ride Fortuna*: forse nelle parole di Tisi c'è un richiamo al *Solimano* di Prospero Bonarelli, nel discorso di Rusteno a Osmano: «Ah troppo è vero, e così avvien tal ora, / che stolta invida sorte a scherno e ad onta / delle più sagge menti, all'opre loro / cambia gli effetti, e poi sen beffa, e ride: / Ma schernirò ancor io l'empia fortuna» (BONARELLI 1621, 29).

386 *Aristodemo è la fortuna, e il Fato*: Amfia continua a proporre una visione immanentistica; non è il Fato a guidare le azioni degli uomini, come dimostra il fatto che la sorte ha scelto Arena e Aristodemo, senza ricorrere nuovamente all'oracolo, di sua iniziativa offre la figlia. Quello del padre che sacrifica la figlia è un gesto che si staglia all'interno di un orizzonte esclusivamente umano, in cui non c'è alcuna giustificazione di carattere soprannaturale.

391-392 *O di pietoso / consolator dolci lusinghe e vane*: l'espressione «pietoso consolator» sembra presa direttamente dal linguaggio teologico; è in questa for-

ma di consolatore che si manifesta, secondo svariati trattati, Dio nel sacramento dell'Eucarestia (cfr. ad esempio RICCI 1565, 54; GERSON 1568, 164).

399 *agitata Baccante*: forse, più che al celebre testo euripideo, nel definire Amfia come una baccante Dottori ha in mente il modello dell'*Aminta*, laddove Silvia, dopo aver visto l'amato in punto di morte, veniva descritta come una menade furiosa: «Ma, come Silvia il riconobbe, e vide / le belle guancie e tenere d'Aminta / iscolorite in sì leggiadri modi / [...] e lui languir sì fatto / che pareva già ne gli ultimi sospiri / esalar l'alma, in guisa di baccante / gridando e percotendosi il bel petto, / lasciò cadersi in sul giacente corpo» (TASSO 2021, 191-192 [V.1.1934-1942]).

CORO II

Il secondo Coro dà spazio a una mesta riflessione sul senso delle sofferenze umane, mettendo a confronto il perfetto ordine cosmologico dell'universo e quello naturale delle stagioni con il caos che regna nella vita umana, guidata da un caso cieco che avalla il susseguirsi di guerre e disordini. Viene quindi rimpianta quell'età dell'oro, lontanissima del tempo, in cui l'uomo viveva semplicemente, in accordo con la natura, anche se fra rozze capanne: a guastare l'idillio è stata, secondo il Coro, l'ambizione dell'uomo, che ha distrutto quell'armonia. Sembra quindi che in questa circostanza venga pronunciata una netta condanna nei confronti dell'ambizione di Aristodemo, capace di spingerlo sino a offrire la vita della figlia.

I modelli a cui il Coro parrebbe alludere sono diversi: dalla *Phaedra* senecana, già imitata da Tasso nel primo coro del *Torrismondo*, alla terza elegia del primo libro dei *Carmina* di Tibullo, riprodotta in diversi passaggi da Dottori: il drammaturgo padovano adotta una sottile strategia di rovesciamento logico del modello latino, basata sull'utilizzo delle strutture di negazione: infatti gli elementi che Tibullo menzionava come assenti dall'età dell'oro, sono qui citati come presenti nell'età del ferro. Numerosi sono anche i riferimenti al dramma pastorale, e in particolare al coro I dell'*Aminta* e al IV del *Pastor Fido*. Rispetto al Coro I del *Pastor Fido*, in cui si nega l'influenza del caso nella vita dell'uomo, saggiamente governata dalla Provvidenza, l'*Aristodemo* ribalta il punto di vista: l'esistenza umana non è in realtà guidata da alcuna legge divina, e per questa ragione si verificano continuamente eventi violenti, tragici e irrazionali.

401-402 *O sapienza eterna di Natura*: palese è, nell'attacco, la ripresa del primo verso del coro I del *Torrismondo* di Tasso («O sapienza, o del gran padre eterno / eterna figlia», TASSO 1993, 70). La riflessione sul tema della legge provvidenziale a cui sono sottoposti tutti gli uomini mostra tuttavia una piena convergenza anche con il coro I della tragicommedia di Guarini («Oh nel seno di Giove alta e possente /

legge scritta, anzi nata», *Pastor Fido* I.1073-1074). Il sottotesto comune a tutti questi cori drammatici italiani, compreso quello di Dottori, è comunque quello del Coro senecano della *Phaedra* («O magna parens, Natura, deum», *SEN. Phaedra*, 959).

401-419 *O sapienza eterna ... l'opre chiude*: in questa prima parte del Coro, Dottori segue molto da vicino l'andamento del già citato Coro della *Phaedra*, dove si ricordava come la Natura, che con grande perizia scandiva l'alternarsi delle stagioni e il corso degli astri celesti, non ponesse alcuna cura nel migliorare la vita degli uomini, che era invece retta da una fortuna tanto cieca da permettere anche il trionfo del vizio sulla virtù: «O magna parens, Natura, deum / tuque igniferi rector Olympi, / qui sparsa cito sidera mundo / cursusque vagos rapis astrorum / celerique polos cardine versas, / cur tanta tibi cura perennes / agitare vices aetheris alti, / ut nunc canae frigora brumae / nudent silvas, / nunc arbustis redeant umbrae, / nunc aestivi colla leonis / Cererem magno fervore coquant / viresque suas temperet annus? / Sed cur idem qui tanta regis, / sub quo vasti pondera mundi / librata suos ducunt orbis, / hominum nimium securus abes, / non sollicitus prodesse bonis, / nocuisse malis? / Res humanas ordine nullo / Fortuna regit sparsitque manu / munera caeca peiora fovens» (*SEN. Phaedra*, 959-980).

413-419 *all'arbitrio incostante di fortuna ... l'opre chiude*: in questi versi si misura tutta la distanza fra la dimensione pastorale del *Pastor Fido*, in cui si esalta il ruolo della Provvidenza, capace alfine di premiare la virtù e castigare il vizio, e quella tragica dell'*Aristodemo*, in cui non c'è spazio per la fede in un destino provvidenziale: il castigo cade in questo caso ineluttabilmente anche su chi non lo merita. Nonostante i vari elementi pastorali che Dottori impiega in questo Coro, egli sostiene, per bocca dei suoi personaggi, una visione totalmente opposta a quella della tragicommedia pastorale, che sarà ripresa nel Settecento per sostenere il modello - fortunatissimo, si pensi soltanto alla *Merope* di Scipione Maffei - della tragedia a lieto fine. Per Guarini la vita umana è retta dall'«alta e possente legge scritta, anzi nata» nel seno di Giove-Dio, e soltanto i folli possono pensare che sia la cieca Fortuna a governarne l'andamento («Né questo pur, ma ciò che vaga spera / versa sopra i mortali, / onde qua giù di ria ventura o lieta / stella s'addita, or mansueta or fera, / ond'han le vite frali / del nascer l'ora e del morir la meta; / ciò che fa vaga o queta / ne' suoi torbidi affetti umana voglia, / e par che doni e toglia / Fortuna, e 'l mondo vuol ch'a lei s'ascriva», *Pastor Fido*, Coro I.1095-1104), mentre nell'*Aristodemo* le «cose umane» risultano «esposte all'arbitrio incostante di Fortuna».

426 *più che Libica arena*: intarsio mariniano in questo contesto di riferimenti pastorali e classicisti («Dividale, se può, libica arena», *Adone* VIII-115.5).

429-475 *Non fu così turbato ... anch'ella*: comincia qui il corpo a corpo con una nuova fonte classica, di natura pastorale: dalla *Phaedra* di Seneca, Dottori passa alla terza elegia del primo libro del *corpus* di Tibullo, e comincia un dialogo più fitto con i capolavori del dramma pastorale italiano.

429-435 *Non fu così turbato ... usurparsi i regni*: l'accenno nostalgico ai *saturnia regna*, classico nella letteratura pastorale latina, presenta consonanze tanto con la quarta bucolica di Virgilio («iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna», VERG. *Eclogae* IV.6), quanto con la citata elegia di Tibullo («Quam bene Saturno vivebant rege, priusquam / tellus in longas est patefacta vias!», TIB. *Carmina* I.3.35-36).

431 *giovanello il mondo*: chiaro recupero qui, da parte di Dottori, di una tessera del *Pastor Fido* guariniano («Oh bella età de l'oro, / quand'era cibo il latte / del pargoletto mondo e culla il bosco», IV.Coro.1394-1396).

434-435 *non insegnava ... usurparsi i regni*: il riferimento all'avvento del regno di Giove, che segna l'inizio dell'età del ferro, si ritrova ancora nell'elegia già citata di Tibullo («nunc Iove sub domino caedes et vulnera semper», TIB. *Carmina*, I.3.49).

440 *e con indotta mano*: Dottori, alludendo alla maniera malsicura con cui il giovane Zeus adoperava i fulmini che gli apparecchiava il dio del fuoco, reimpiega una tessera molto diffusa nella rimeria cinque-seicentesca, anche se non sfruttata da grandi poeti lirici; la si ritrova ad esempio nelle rime di Giacomo Marmitta («lascierà scritte ancor l'indotta mano», MARMITTA 1564, 83) o di Giovanni Paolo Lomazzi («questa opra fu già di mia indotta mano», LOMAZZI 1587, 108), ma forse la prossimità maggiore si riscontra con le pagine della *Magia d'amore* di Guido Casoni («Ove gli dimostrò nel più eminente luogo posta una statua di tanta beltà, che quella famosa di cui già Pigmaliione s'accese, sarebbe apparsa vicina a questa da indotta mano scolpita», CASONI 2003, 16).

447-450 *pacifico regea ... prore audaci*: l'invettiva contro la navigazione è tratta ancora una volta da Tibullo («Nondum cerulea pinut contempserat undas, / effusum ventis praebueratque sinum, / nec vagus ignotis repetens compendia terris / presserat externa navita merce ratem», TIB. *Carmina*, I.3.37-40), e serviva da modello anche per un passaggio del Coro dell'atto I dell'*Aminta* di Tasso («né portò peregrino / o guerra, o merce agli altrui lidi il pino», Coro I.667-668) e dell'*Adone* di Marino («O stolto quanto industrie, o troppo audace / fabro primier del temerario legno, / ch'osasti la tranquilla antica pace / romper del crudo e procelloso regno; / più ch'aspro scoglio e più che mar vorace / rigido avesti il cor, fiero l'ingegno, / quando sprezzando l'impeto marino / gisti a sfidar la morte in fragil pino», *Adone*, I.58).

454-456 *ozioso il nocchier, le furie, il cane ... rozzo l'inferno*: ecco un altro passaggio chiaramente ispirato alla menzionata elegia di Tibullo, laddove veniva rappresentato il destino di morte che tocca ad ogni amante in quella nuova età del ferro; le furie di Dottori corrispondono alla Tisifone di Tibullo («Tisiphoneque inpeza ferus pro crinibus angues / saevit, et huc illuc inpia turba fugit», TIB. *Carmina*, I.3.69-70) e il cane a Cerbero («Tum niger in porta serpentum Cerberus ore / stridet et aerata excubat ante fores» TIB. *Carmina*, I.3.71-72).

462-463 *Tizio non era ... i campi*: altra scoperta allusione a TIB. *Carmina*, I.3.75-76 («porrectusque novem Tityos per iugera terrae / adsiduas atro viscere pascit aves»).

464-465 *Ission non volgea / la rota eterna*: il confronto con il testo tibulliano continua, in questo caso lo spunto è dato da TIB. *Carmina*, I.3.73-74 («Illic Iuonem temptare Ixionis ausi / versantur celeri noxia membra rota»).

465-466 *Tantalo ... l'onda fugace*: allusione a TIB. *Carmina*, I.3.77-78 («Tantalus est illic, et circum stagna, sed acrem / iam iam poturi deserit unda sitim»).

474-475 *Or togli quella ... Fortuna anch'ella*: in conclusione il Coro riconosce che la peggiore disgrazia conseguente alla fine dell'età dell'oro è stata l'insinuarsi, nel cuore degli uomini, dell'ambizione («ambiziosi amori»); proprio l'ambizione («quella peste dell'huom») è definita la causa delle disgrazie umane, con una responsabilità molto maggiore di quella della fortuna. Anche nell'epilogo del canto corale risulta evidente la ripresa del modello dell'*Aminta*, e in particolare del Coro dell'atto I («O bella età de l'oro»), dove, con leggero spostamento semantico – ma non argomentativo – la colpa della perdita dell'*aurea aetas* era attribuita all'Onore, che traduce in campo etico-amoroso ciò che l'ambizione rappresenta invece in quello politico-civile. Non è un caso che, all'inizio del terzo atto, Aristodemo asserisca che il risarcimento per la perdita della figlia gli sarà ripagato in termini di «onore» (III.3.13). In definitiva, il Coro, in linea con quanto detto nel corso delle scene precedenti da Amfia, imputa all'ambizione di Aristodemo la colpa del sacrificio di Merope, che non appare in nessun modo giustificato dall'intervento di un'entità superiore come il Fato.

Atto III

III.1

Aristodemo entra in scena annunciando al popolo messenico, rappresentato dal Coro, che offrirà la figlia in sacrificio per il bene della comunità. La sua risoluzione è celebrata con grande gioia dal popolo, che lo esalta come il liberatore della Messenia e il padre della patria. Viene quindi ordinato che il sacrificio della giovane sia preparato.

Nel comunicare la sua scelta in una situazione che assomiglia a un comizio, Aristodemo fa valere il grande costo del suo sacrificio personale, così da poter chiedere una ricompensa adeguata: questa logica mercantile è ripresa fedelmente dall'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, in cui Agamennone ragiona esattamente allo stesso modo. Si segnalano inoltre echi oraziani e una ripresa dal *Torrismondo* tassiano. In questa scena Aristodemo parrebbe peccare di *hybris*, in quanto si sostituisce agli Dei nell'ergersi a salvatore della Messenia.

7 *il prezzo è grande*: per farsi capire con il popolo, con la solita ottica mercantile, Aristodemo cerca di quantificare il costo del sacrificio, per avere una ricompensa proporzionata. Il tema del «prezzo» del sacrificio era ben presente anche nell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, laddove era Clitemnestra a ridicolizzare il partito preso da Agamennone, evocando termini di comparazione commerciali e accusando il marito di acquistare una cattiva moglie per il marito al prezzo ($\mu\iota\sigma\theta\acute{o}\nu$) della propria figlia (EURIPIDE 2021, 176).

9-10 *O mi comandi il Fato / o mi regga il dover*: Aristodemo è deciso a sacrificare la figlia, o in nome degli Dei, o in nome del bene della patria. Se molteplici sono, nella letteratura tragica cinque-seicentesca, i rimandi all'obbligo di compiere la volontà del Fato, meno frequenti paiono invece i richiami a una necessità umana e non ultraterrena: fra questi spicca il discorso del Consigliere a Torrismondo nel primo atto della tragedia tassiana («Dura: ma sofferir conviene in terra / ciò che necessità comanda e sforza», TASSO 1993, 65). Di questo «dovere» dottoriano si ricorderà anche Alfieri che si ispira a questa scena nella sua *Sofonisba* («Funesto a me il comanda alto dovere», IV.3.28).

12 *i privati, ed i pubblici timori*: Dottori sembra tradurre l'espressione latina «publice privatimque», utilizzata da svariati autori classici, come Cicerone (CIC.

In Verrem II.2.118), Tito Livio (LIV. *Ab Urbe Condita* I.39) o Seneca (SEN. *Epistulae Morales ad Lucilium* LXXV.15).

14 *Inutilmente*: la paternità, da parte di Aristodemo, viene vista in termini commerciali, di utilità; anche il fatto di essere padre deve comportare, nell'ottica mercantile del protagonista, un tornaconto personale.

22-25 *una Vergine sola ... sazia per noi la morte*: in questo passaggio Aristodemo attribuisce chiaramente caratteri cristologici alla figura di Merope, il cui sacrificio è redentore di una comunità; la sua morte, come quella di Cristo, salva dalla morte gli Epitidi. I riferimenti alla liturgia pasquale sono evidenti («Christus resurrexit ex mortuis, / per Mortem Suam vicit mortem, / mortuis Ipse vitam dedit», *Catechismus Catholicae Ecclesiae*, 619).

27 *inclita prole*: sintagma frequente nella poesia cinque-seicentesca, soprattutto in chiave celebrativa di mecenati contemporanei, come nel caso dell'*Orlando Furioso* («quanto che darà lor l'inclita prole, / il giusto Alfonso e Ippolito benigno», III.50.1-2) o dell'*Adone* («Cresci, cresci, o Luigi, inclita prole / d'alme eccelse, e reali, e giuste, e pie» IX.161.1-2).

33 *simulacri perenni, eterni onori*: Aristodemo è riconosciuto, grazie al suo sacrificio, come una sorta di *pater patriae*. L'espressione del Coro, oltre a richiamare il celebre esordio di un'ode di Orazio («exegi monumentum aere perennius», HOR. *Carmina*, III.30.1), è impiegata in svariati contesti anche nel Seicento. Si trova, ad esempio, nelle *Rime* di Guarini («A te li consecrasti, a te gli ergesti / di vera gloria simulacri eterni», GUARINI 1598, 39), oppure nella *Florinda* di Giovan Battista Andreini («Goda, goda il crudel, ch'ecclse moli / saranno erette, e simulacri eterni / per l'inaudito suo barbaro scempio», ANDREINI 1606, 164).

38-39 *Io cedo tutte / le mie ragioni*: ecco ancora emergere il linguaggio contrattualistico di Dottori, che in fronte al Coro popolare rinuncia pubblicamente ai suoi diritti sulla figlia, consegnandola al sacerdote perché sia sacrificata.

42-43 *È sublime ... vincer sé stesso*: nella scrittura seicentesca, condizionata dal ritorno dello stoicismo, la vittoria su sé stessi era considerata di gran lunga la più prestigiosa, come testimonia Torquato Accetto nel *Della dissimulazione onesta*: «Se la vittoria è sempre soave [...] è chiaro che 'l vincer per sola forza d'ingegno succede con maggior allegrezza, e molto più nel vincer se stesso, ch'è la più gloriosa vittoria che possa riportarsi» (ACCETTO 1997, 33). Tale assunto viene, fra Cinque e Seicento, replicato nel contesto religioso, come mostra il trattato *Libro de la vanidad del mundo* (1562) dell'asceta Diego di Estella, tradotto a più riprese in italiano fra Cinque e Seicento («La libertà e forza del buono si mostra in vincer sé stesso e sottoporre le sue passioni», ESTELLA 1575, 153v), lirico («gloria è 'l vincer altrui, ma più se stesso», MAGNO 1600, 110), o teatrale (Francesco Sbarra, nel 1654, intitola uno dei suoi libretti *Alessandro, il vincitor di se stesso*).

45-46 *così monta alle stelle ... sommi Dei*: in questa chiusa il Coro, nel celebrare

l'eroismo quasi divino di Aristodemo, prefigura anche la colpa per cui il protagonista sarà condannato. Nell'innalzarsi eccessivamente oltre la misura umana, rifiutando di dare ascolto alla sfera degli affetti, la virtù del personaggio si macchia di *hybris*.

III.2

Policare viene informato dal Coro che Aristodemo ha deciso di sacrificare Merope, in assenza di Arena, e tenta invano di delegittimare l'offerta: il Coro si schiera apertamente a favore del futuro sovrano, sposando in toto la sua visione e invitando Policare a non farsi offuscare dal dolore privato, che certo conta meno del bene pubblico. Il giovane, sconsolato, pensa di ricorrere ad Amfia per provare a salvare la fidanzata e minaccia di vendicarsi contro coloro che vogliono privarlo della futura sposa. Si segnala anche in questo caso la ripresa di alcune tessere mariniane dalla *Sampogna* e dall'*Adone*.

48 *alla schiera seguace*: tessera mariniana, dalla *Sampogna* («con la schiera seguace il piè ritenne») (MARINO 1993, 247)

55 *Nel mortal vaso*: Policare sostiene l'idea, già ventilata da Amfia nel secondo atto, che si debba gettare nuovamente la sorte sulle fanciulle epitidi disponibili. Neppure qui c'è originalità nella voce del giovane, che si limita a riproporre le soluzioni altrui. La tessera «mortal vaso» era usata in contesto lirico ed epico cinque-seicentesco, fra i possibili modelli Celio Magno, in un sonetto dedicato al filosofo Annassarco, torturato a morte dal tiranno Nicocreonte («Dentro al vaso mortal giacendo sotto / i gravi colpi a strazio indegno acerbo», MAGNO 1600, 4), ma anche il poema epico *Venezia libera* di Camillo Pancetti («In un vaso mortal pien d'amarezza / sostener de l'amor tanta dolcezza», PANCETTI 1622, 131).

59-60 *il possente / stimolo di regnar*: anche Policare riconosce in Aristodemo una fortissima *cupiditas regnandi*, un vizio tipico degli eroi tragici della letteratura latina, come si evince dal secondo Coro del *Thyestes* di Seneca («Qui vos exagitat furor, / alternis dare sanguinem / et sceptrum scelere aggredi? / Nescitis, cupidi arcium / regnum quo iaceat loco», SEN. *Thyestes*, 339-343), ma anche da svariati altri testi dell'epoca: Tito Livio la imputa già a Romolo e Remo («Intervenit deinde his cogitationibus avitum malum, regni cupido, atque inde foedum certamen coortum a satis miti principio», LIV. *AUC*, I.6.4), mentre nella *Tebaide* di Stazio essa è il motore della lite fra Eteocle e Polinice («habe Thebas, caecumque cupidine regni», STAT., *Thebais* II.116). Colpa per eccellenza dei potenti, la *cupido regni* è condannata anche da Dante nel canto XII dell'*Inferno* («Oh cieca cupidigia e ira folle / che si ci sproni ne la vita corta, / e ne l'eterna poi sì mal c'immolle», *Inf.* XII.49-51) e forse anche per il tramite dantesco in questa stessa chiave è introdotta nella tragedia

cinquecentesca, ben prima della redazione dell'*Aristodemo* («O essecrabil fame di regnare, / o cieca cupidigia, a che n'adduci?»), TORELLI 2009, 93).

63 *Di lei diffido*: Policare teme anche di Merope, della sua vocazione al suicidio; della sua vicinanza ad Aristodemo, che vuole accontentare a tutti i costi. Questo è un altro punto rilevante, perfettamente integrato nella prima versione del manoscritto, ma che stona un po' a stampa dopo l'introduzione della scena I.3 in cui i due fidanzati si dichiaravano languidamente il proprio amore.

69 *Cleone, o Dami?*: Policare crede che uno dei padri di fanciulle considerate troppo giovani per il sacrificio e quindi non adatte a essere sorteggiate abbia risolto la situazione (I.3.239), abbia offerto la propria figlia.

75-83 *cadano torri e tempi ... ostia sì grande*: nel rifacimento musicale settecentesco dell'*Aristodemo* firmato da Perozzo de' Perozzi questi versi declamatori di Policare vengono pressoché plagati: «Cadano torri e monti, e stenda Itome / a sì gran sacrificio ampio teatro / col suo fulmine ardente / arda la man di Giove or questo regno. / Con sì vasto apparato / sacrificar si deve ostia sì grande» (PEROZZI 1729, 19).

90 *dalla Fortuna assolta*: la scelta linguistica di «assolta» per «assoluta» è giustificata a posteriori dall'autore (DANIELE 1986, 153) con l'autorizzazione di Dante («Ma poi che 'l gratular si fu assolto, / tacito coram me ciascun s'affisse», *Par.* XXV.25-26).

97 *magnanima costanza*: tessera ripresa forse dall'*Elezione di Papa Urbano VIII*, poema di Francesco BRACCIOLINI («Magnanima costanza! Il cielo oscuro / contro a lui si coruccia, e 'l lido freme», Bracciolini 2006, 420 [XIX.70.5-6]), ma in generale la costanza è una virtù politica del neostoicismo seicentesco, come evidenzia anche il trattato di Pietro Andrea Canoniero (CANONIERO 1614, 198) in cui raccomanda come virtù suprema all'ambasciatore la costanza, sulla scorta di quanto già fatto da Lipsio nei *Politicorum* e nel *De constantia*. Aristodemo è visto dal Coro come il perfetto eroe stoico, capace di sopportare eroicamente il dolore per la perdita della figlia.

98 *bassi affetti*: l'amore paterno, la cura della propria famiglia, in quanto sentimento privato e non diretto al bene pubblico è considerato dal Coro un «basso affetto»; nella tradizione seicentesca «bassi affetti» erano considerati i desideri mondani, opposti al volere di Dio («ogni contemplatione di più nobili e più alte cose, a che io pur alcuna volta mi volgo, è sempre mista di questi bassi affetti e intorbidate da queste, quasi nuvole di pensieri mondani», PARUTA 1600, p. 680). Nell'*Aristodemo* c'è un cambiamento di segno per via di esagerazione. Aristodemo e il partito che lo sostiene considerano bassi affetti tutti quei sentimenti familiari che ostacolano l'azione politica, per quanto eticamente dubbia. Nel teatro del Settecento i bassi affetti torneranno ad essere la gelosia («Ah! Scaccia / questa dal cor gelosa cura. E come / può mai trovar ricetta / in un'alma gentil sì basso affet-

to», METASTASIO 2003, II, 610 [*Temistocle*, I.5.244-247]) o i conflitti interparentali («basso affetto non cape in cor sublime», ALFIERI 1967, 42 [III.2.154]).

102-103 *Ah di salute / trattasi qui, non di Ruina*: nell'accesa serie di *sticomitie* vengono messe a confronto la prospettiva di Policare e quella – per interposta persona del corifeo – di Aristodemo; la «salute» di cui parlano i due interlocutori è diversa: la vita di Merope per Policare, la sopravvivenza della Messenia per il Coro. Allo stesso modo diversa è l'interpretazione della «ruina», che il corifeo considera, in termini prettamente machiavelliani, il tracollo dello stato, mentre Policare intende con quel vocabolo la morte della promessa sposa.

108 *Non perirà*: per la prima volta Policare esprime la volontà di non lasciare che Merope vada al sacrificio, e si propone di usare la violenza per interrompere il rito.

114 *l'indegno foco*: Policare allude alla pira sulla quale verrà immolata Merope, ma il sintagma richiama precedenti detti riferiti ad amori proibiti, come nei *Trionfi* di Petrarca, nella descrizione delle regine lussuose («poi Cleopatra: e l'un' e l'altra er'arsa / d'indegno foco», *Trionfo della Fama* II.106-107), o nell'*Adone* di Marino («Schernì la scelerata il re malsano / accesa il cor di sozzo foco indegno», I.30.1-2).

116 *contro me stesso*: particella petrarchesca, dai *Trionfi* («Di che contra me stesso or mi riscaldo», *Trionfo del Tempo*, 54), poi ampiamente reimpiegata nella tragedia tra Cinque e Seicento («A divenir crudel contra me stesso», DOLCE 1565, 116; «ond'io l'aggrandirò, contra me stesso», TORELLI 2009, 42).

121-122 *contro l'usurpator del mio privato / e del pubblico ben*: Aristodemo, agli occhi di Policare, usurpa ovviamente il suo bene privato, togliendogli la futura sposa, ma commette anche una frode ai danni dello stato, in quanto approfitta della situazione per farsi eleggere sovrano con una mossa che egli giudica conforme alla volontà degli Dei, ma che in realtà non gli è stata richiesta dal Cielo.

135 *Amore e Morte*: varie attestazioni di questo grande *topos* letterario che accosta *Eros* e *Thanatos*. Da Guittone («Amor dogliosa morte si pò dire», GUITTONE 1940, 269) e Petrarca («S'Amore o Morte non dà qualche stroppio», RVF XL.1), il connubio giunge alla lirica del Cinquecento («udiranno i gridi miei Amore o Morte» STAMPA 1954, 163 [CXXIX.11]) e del Seicento («Al varco m'attendeva Amore e Morte», PRETI 2006, 276).

III.3

Si situa precisamente al centro della tragedia il fondamentale episodio dell'incontro fra Merope e Policare – il primo rappresentato nella versione manoscritta. Merope si avvia al patibolo con grande coraggio e approfitta di questo colloquio con l'amato per dettargli le proprie ultime volontà, incaricandolo di serbare ai posteri la memoria del suo gesto eroico, contenta di morire per lui e per la Messenia tutta,

e imponendogli, anziché il pianto, la cura della povera madre dopo la sua dipartita. Nelle parole della giovane è evidente l'afflato cristologico con cui si immola in un sacrificio redentore per la comunità: lo stesso gesto con cui affida a Policare la madre ricalca con tutta evidenza quello con cui Gesù crocifisso raccomanda al discepolo prediletto, Giovanni, di prendersi cura della madre dolente. Se l'atteggiamento di Merope nei confronti di Policare non è certo all'insegna della tenerezza, dall'altra parte il fidanzato, con modi meno virili di quelli della ragazza, si lascia andare a languide e struggenti considerazioni sull'imminente perdita dell'oggetto del suo amore. Deciso a seguire Merope nel suo destino, Policare si propone di morire con lei, rimpiangendo il matrimonio non consumato e le bellezze della promessa sposa non godute, ma Merope lo rimprovera per la carnalità della sua passione e gli comanda di abbandonare l'idea di seguirla nella morte.

Nella costruzione della scena Dottori parrebbe aver guardato nel dettaglio a due modelli, l'*Ifigenia in Aulide* di Euripide e la *Gerusalemme liberata* del Tasso. Il colloquio fra Ifigenia e Achille della tragedia greca fa chiaramente da palinsesto a quello fra Merope e Policare, con una significativa variante: se Merope assume la stessa posa intrepida di Ifigenia, Policare non cerca di dissuadere con insistenza la ragazza, ricordandole che la morte è un passo tremendo e incontrovertibile, come faceva Achille, ma vagheggia cristianamente una vita ultraterrena di coppia, in cui i due potranno finalmente coronare il loro sentimento. Quanto a Tasso, è evidente la ripresa dei celebri casi di Olindo e Sofronia, sia a livello di narrazione che di rifacimenti testuali – soprattutto nell'indugio, da parte dell'amante, su languidi dati erotici. Non mancano inoltre tessere senecane – dall'*Oedipus* – petrarchesche, guariniane e le consuete allusioni all'*Adone* di Marino.

136-137 *vicino / è il fin della mia vita*: molteplici i precedenti lirici e non solo, di questa formula, che si ritrova nella poesia di Bembo («Giaceami stanco, e 'l fin de la mia vita / venia, né potea molto esser lontano», BEMBO 1966, 585 [XC.1-2]) e in Guidiccioni («piagnendo giungo al fin del viver mio», GUIDICCIONI 2006, 110 [CV, 3]), nella tragicommedia guariniana («Ah dolente partita! / Ah, fin de la mia vita», *Pastor fido* III.3.497-498) e nell'*Adone* di Marino («Or a quel fin su 'l verdeggjar degli anni / corro, che 'l fato al viver mio prescrisse», *Adone* IV.73.5-6)

139 *gloriosa morte*: tessera tipica del discorso delle eroine tragiche del Cinquecento, a cui con tutta evidenza Merope si richiama; antecedenti illustri si trovano nella *Sofonisba* di Trissino («perché una bella e gloriosa morte / illustra tutta la passata vita», TRISSINO 1729, I, 306), nell'*Antigone* di Alamanni («E d'onde aver più gloriosa morte / potea già mai, che nel cercar sepolcro / al fratel nudo?», ALAMANNI 1542, 162), nella *Merope* di Torelli («in lei confido, e spaventar non pommì / periglio alcun, ch'ogni periglio sprezza / chiunque aspira a gloriosa morte», TORELLI 2009, 25).

146 *rendi l'ossa al sepolcro, e serba il nome*: diverso è qui l'atteggiamento di Merope rispetto a quello dell'Ifigenia euripidea, la quale, nell'*Ifigenia in Aulide*, rivolgendosi non ad Achille, ma alla madre Clitemnestra, non raccomandava di serbare la sua memoria – al contrario il suo immolarsi avrebbe dato gloria alla madre e ai parenti vivi – né di occuparsi della sepoltura, prescrivendo anzi alla madre di lasciare il suo corpo presso l'altare di Artemide (EURIPIDE 2021, 192-193, vv. 1435-1440).

147 *ma di morir mi piace*: Dottori recupera una tessera senecana, dal discorso conclusivo di Giocasta nell'*Oedipus* («Mors placet: mortis via / quaeratur», SEN. *Oedipus*, 1031-1032), anche se gli echi cinque-secenteschi di questa clausola sono numerosi: si ritrovano, ad esempio, nel Tasso lirico («così nel cor mi punge / che mi piace il morir in tal maniera», TASSO 1994, II, 2017), nelle rime di Girolamo Preti («Deh il viver mio sia con la speme estinto / ché per alta cagion morir mi piace», PRETI 2006, 29), o nell'*Adone* di Marino («S'io non deggio veder più que' begli occhi, / per cui languir, per cui morir mi piace», XV.70.1-2), in cui viene ripreso il modello delle *Selve* di Lorenzo de' Medici («S'io non debbo veder più gli occhi belli, / serrinsi e miei, né veghin mai più luce», I.10.1-2, MEDICI 1992, I, 544).

158 *picciole lagrimette il cener bagna*: il sintagma «lagrimette» conferisce il senso dell'atmosfera elegiaca e già vagamente sepolcrale di questa scena in cui Merope, come l'Ifigenia di Euripide, detta ai cari una sorta di testamento. Tra i modelli di questo passaggio si contano sicuramente il Petrarca di RVF 108.12-14 («Ma se 'n cor valoroso Amor non dorme, / prega, Sennuccio mio, quando 'l vedrai, / di qualche lagrimetta, o d'un sospiro»), ma anche il Guarini delle *Rime* («Spunterà dal mio cenere, se 'l bagni, / d'una tua lagrimetta, / un'odorata e vaga violetta», GUARINI 1598, 125), o il Torelli della *Merope* («Abbisì il cor d'acciaro / tre volte intorno cinto, ch'espugnato / da un sol prego sarà, sarà ammolito / da una sol lagrimetta, da un sospiro», TORELLI 2009, 24).

162 *deh per pietà la madre mia consola*: Merope parrebbe assumere in questa scena tratti cristologici; dopo aver descritto come «liberatore» di tutto il popolo il proprio sacrificio, nell'affidare Amfia alle cure del promesso sposo ricorda il discorso con cui Gesù assegna a Giovanni, in punto di morte, la cura della madre («et tu, ecce mater tua», Gv. 19.27).

168 *Testificar saprò ben io la fede*: l'espressione «testificare la fede» veniva usata, tra Cinque e Seicento, in contesto giuridico-teologico; la usa, ad esempio, Giacomo Montanari nella sua *Livrea spirituale*, per descrivere le prove che si dovevano raccogliere per provare la veridicità del martirio nei processi di beatificazione o santificazione (MONTANARI 1621, 265). Dottori estrapola questa formula dalla lingua del diritto canonico e la trapianta ingegnosamente in un contesto lirico-patetico.

178 *per le tenebre cieche*: ricordo forse di altri viaggi infernali, come quello descritto da Stazio nella *Tebaide* («Alterà nox aliisque gravat plaga caeca tenebris»,

STAT. *Thebais*, VIII.16), con echi anche cinque-seicenteschi («per le tenebre cieche un cieco duce», *Liberata* V.80.4).

185 *non deponrà l'orgoglio*: Policare vagheggia un'entrata trionfale al fianco di Merope nel regno dei morti: tutte le divinità inferi, nella sua proiezione ideale, indietreggeranno davanti alla bellezza e all'imperiosità della donna. Anche qui si trovano forse reminiscenze tassiane («il fero turco ammira, / e dal volto e da l'animo feroce / tutto depone omai l'orgoglio e l'ira», *Liberata* X.13.2-4) o mariniane («Tua sarà se l'accetti e se ti piace / deporre alquanto il dispietato orgoglio», *Adone* IX.51.1-2).

189-198 *Tu con atto magnanimo ... eccelse anime Amanti*: il discorso di Policare è caratterizzato dal desiderio di condividere lo stesso destino di morte riservato alla promessa sposa; in questo frangente Dottori si discosta in modo palese da quanto accadeva nell'*Ifigenia* euripidea, laddove Achille cercava di scongiurare, per quanto gli era possibile, il sacrificio della protagonista, ricordandole che la morte era un male terribile e incontrovertibile («ὁ θάνατος δεινὸν κακόν», v. 1415). Al contrario, Policare, figura creata da un autore cristiano, si fa latore di una visione molto diversa, vagheggiando una beata vita ultraterrena di coppia che chiaramente non si confaceva con i dettami spirituali della cultura greca, ma era in linea con il pensiero religioso seicentesco.

199-200 *Ma non è questo il talamo, e la face, / misero, ch'ì sperai*: i versi dell'*Aristodemo* rimodulano le parole con cui Olindo si dispera di fronte al rogo preparato per Sofronia: «Quest'è dunque quel laccio ond'io sperai / teco accoppiarmi in compagnia di vita? / Questo è quel foco ch'io credea ch'ì cori / ne dovesse infiammar d'eguali ardori?» (*Liberata* II.33.5-8). La presente scena, anche nel suo prosieguito, con l'insistenza da parte di Policare anche su languidi dati erotici (III.3.263-267), stigmatizzati da una Merope che ha già ripudiato la dimensione terrena (III.3.268-272), sembra chiaramente plasmata sull'episodio di Olindo e Sofronia, nel quale i due personaggi dialogavano in termini molto simili (*Liberata* II.33-36).

202 *aver letto infecundo*: l'espressione ritornerà in V.4.309, pronunciata da Licisco, che in quel contesto narra la propria storia («Messeni, chi di voi non si rammenta / che dopo aver molt'anni / dal mio letto infecundo atteso un figlio, / io diventai d'Arena / padre improvviso?»). In una sorta di gioco di specchi Policare si configura qui come un doppio di Licisco: entrambi cercano di salvare una giovane donna che amano dalla furia di Aristodemo e dei Messeni, ed entrambi miseramente falliscono; i richiami lessicali manifestano questa funzione di raddoppiamento.

206 *Non so chi ti condanni altri che il padre*: dopo aver proposto di seguire la promessa sposa nella morte, e aver rimpianto la sensualità dell'unione nuziale, che si vede negata dalla precoce sottrazione di Merope, Policare prorompe in uno scatto di rabbia, accusando direttamente il padre di essere l'unico mandante dell'omicidio della figlia, mosso dalla propria ambizione. Riproponendo la tesi di Amfia, egli

ricorda a Merope che gli Dei non l'hanno condannata esplicitamente a morte, ma che la decisione è stata presa esclusivamente dal padre.

214-215 *E tu vorrai la vece / sostener*: qui la costruzione dottoriana riecheggia quella della *Liberata* del Tasso, nel passaggio in cui l'anima beata di Ugone raccomanda a Goffredo di richiamare Rinaldo al campo per farsi esecutore dei suoi disegni bellici: «tu sei capo, ei mano / di questo campo; e sostener sua vece / altrui non pote, e farlo a te non lece» (*Liberata* XIV.13.6-8).

218 *S'io non ti salvo*: Merope invece ricalca fin dall'esordio della sua risposta il discorso dell'*Ifigenia euripidea*: lei non vuole la morte dell'amato, e anzi pregia molto più la vita di un uomo come Policare rispetto a quella di una comune fanciulla: «οὐ δεῖ τόνδε διὰ μάχης μολεῖν / πᾶσιν Ἀργείοις γυναικὸς οὐνεκ' οὐδὲ κατθανεῖν / εἷς γ' ἀνὴρ κρείσσων γυναικῶν μυρίων ὄρᾶν φάος» (EURIPIDE 2021, 188; vv. 1392-1394).

228-229 *Io cado offerta / dal padre*: sarà utile osservare che in questo dialogo in cui si accomiata dalla vita Merope mette in primo piano il desiderio di accondiscendere la volontà del padre.

230-231 *tra mille applausi / d'un popolo salvato*: nel discorso di Merope balena a questo punto il fascino di diventare l'ostia che salva il suo popolo, così come accadeva nell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, che appare il modello di riferimento per questi versi; anche *Ifigenia*, aspirando a una gloria eterna come salvatrice della patria, una volta compiuto il sacrificio, dice alla madre di aver deciso di morire con un'azione capace di destare l'ammirazione dell'intera Grecia («τοῦτο δ' αὐτὸ βούλομαι / εὐκλεῶς πράξαι, παρεῖσά γ' ἔκποδὼν τὸ δυσγενές», EURIPIDE 2021, 188, vv. 1375-1376) e di procacciarsi una fama durevole («ταῦτα πάντα κατθανοῦσα ῥύσομαι, καί μου κλέος, / Ἑλλάδ' ὧς ἤλευθέρωσα, μακάριον γενήσεται», *ibidem*, vv. 1383-1384).

236-237 *se meco vieni ... d'un insolente colpa*: Merope cerca di convincere Policare a non seguirla nel regno dei morti: il suo sacrificio non richiesto sarebbe per la giovane una sorta di macchia capace di offuscare la luminosità del suo gesto magnanimo.

238-242 *Resta e più fortunata ... felici amori*: forse di questo augurio, fatto dalla morente Merope al fidanzato, si ricorderà Leopardi in alcuni celebri versi dell'*Ultimo canto di Saffo*, in cui la poetessa, si rivolge in questi termini all'amato Faone: «E tu, cui lungo / amore indarno, e lunga fede, e vano / d'implacato desio furor mi strinse, / vivi felice, se felici in terra / visse nato mortal» (vv. 58-62).

259 *Tu liberi la patria, ed io me stesso*: continua il confronto tra due visioni opposte, quella universalistica e incentrata sul bene pubblico di Merope, che aspira alla gloria personale attraverso il suo gesto eclatante, e quella intimistica di Policare, che non riesce a vedere oltre la sfera della sua perdita privata, e concentra le proprie energie, non tanto nel dissuadere l'amata, ma nell'invocare lo stesso destino di morte che la sua estrema sofferenza, d'altra parte, gli procurerebbe comunque.

265 *queste tue somme bellezze*: nel discorso di Policare si riaffaccia il desiderio sensuale, e il lamento per la perdita del corpo dell'amata, di cui non ha potuto godere; se già ai vv. 199-205, asseriva di voler seguire Merope nell'Ade con accenti sensuali, pensando di poter godere dei favori dell'amata, negatigli sulla terra, in quel lugubre regno, dove pure i baci sono freddi e sterili e il letto infecondo, qui emerge tutta la concretezza del suo amore per Merope, che è in prima battuta fondato sulla sua bellezza esteriore. Il tono assunto da Policare ricorda quello di Olindo nel già citato episodio della *Liberata* (II.33-36).

272 *A che dunque seguir quel che men prezzi?*: Merope rimprovera severamente l'amato perché il suo desiderio di seguirla nell'oltretomba è dettato dalla brama di compiacere un desiderio carnale, che con tutta evidenza non può essere soddisfatto, una volta che i due giovani saranno discesi agli Inferi. Anche qui palese il modello della *Liberata*, nella risposta di Sofronia («Amico, altri pensieri, altri lamenti / per più alta cagione il tempo chiede. / Ché non pensi a tue colpe? e non rammenti / qual Dio prometta ai buoni ampia mercede? / Soffri in suo nome, e fian dolci i tormenti, / e lieto aspira alla superna sede. / Mira il Ciel com'è bello, e mira il Sole, / ch'a sè par che n'inviti, e ne console», *Liberata* II.36).

277 *piango le cose humanamente amate*: Policare, imbrigliato in una sensualità lugubre che lo porta a lamentarsi della perdita del corpo dell'amata e degli incontri carnali non ancora esperiti, ribadisce la sua natura di personaggio esclusivamente confinato alla sfera privata.

281 *intempestivi affanni*: altra tessera tratta dall'*Adone* di Marino: «d'entrambo i genitor orbo pupillo / soffrì per morte intempestivi affanni» (*Adone* XVI.99.3-4).

III.4

Merope viene presa in custodia da un soldato mandato dal padre affinché possa essere condotta nel luogo deputato ad attendere il sacrificio. Diversamente da quanto accadeva nell'*Ifigenia in Aulide*, dove l'eroina chiedeva che un servo del padre la portasse presso l'altare di Artemide (EURIPIDE 2021, 193), nell'*Aristodemo* Merope viene colta di sorpresa e ha un leggero tentennamento mentre è sul punto di seguire il soldato, il che sembrerebbe peraltro rafforzare il paragone cristologico che struttura l'intera vicenda del sacrificio. La scena si chiude con la disperazione di Policare che assiste impotente all'allontanamento di Merope, lamentandosi della lontananza degli Dei che non intervengono a salvare la ragazza innocente. Si possono rintracciare in questa scena riferimenti al Canzoniere di Petrarca e alla *Sampogna* di Marino.

289 *i preludi di morte*: espressione che si ritrova di frequente nei romanzi e nelle prose storiche seicentesche, soprattutto di ambiente veneziano, come dimo-
 stra-

no questi esempi tratti dalla *Rete di Vulcano* di Ferrante Pallavicino («Risorgeva di quando in quando alle acerbe punture di così fiero tormento, quasi però sognasse di vivere, delirata come agonizzante tra le ultime angosce, preludi d'una morte così crudele», PALLAVICINO 1646, 184), dall'*Istoria delle guerre civili* di Maiolino Bisaccioni («questo fu il preludio della morte di Masaniello», BISACCIONI 1653, 420), o dalla *Sofonisba* di Gaudenzio Brunacci («Or mentre attendeva i preludi di morte, stese intrepida la seguente risposta», BRUNACCI 1661, 177).

291 *i tumulti del senso*: Merope rifiuta la sua dimensione umana, quella sensuale che caratterizzava Policare nella scena precedente.

292-293 *Duro / è l'incontrar ciò che Natura abborre*: Dottori rinforza qui la rappresentazione cristologica di Merope, di cui anche la debolezza al momento del sacrificio è una rilevante componente. Il modello sembra essere qui quello della scrittura evangelica, e in particolare dell'episodio del monte degli Ulivi («pater, si vis, transfer calicem istum a me», Lc. 22.42).

299 *Ch'io non fugga il morir*: ampio lo spettro dei riferimenti testuali; più che il Petrarca di RVF 17.9-10 («Così davanti ai colpi de la morte / fuggo»), si dovranno riconoscere fra i più prossimi ancora il *Torrismondo* di Tasso, dove a parlare è il protagonista («Non è questo, non è fuggir la morte» TASSO 1993, 62), o l'*Adone* di Marino («Non crediate però ch'io brami forse / di fuggir morte, anzi a morir ne vegno», *Adone* XIV.370.5-6).

303 *spietati Dei*: la triplice accusa di Policare coinvolge non soltanto il padre e la comunità, ma anche gli dei stessi; in questo grido sembra possibile riconoscere quell'interrogativo circa la presenza di Dio nella storia umana che configura, nella tragedia di Dottori, una religiosità quasi giansenista, in cui la divinità è senz'altro *cachée*. La stessa formula si ritrovava in altri contesti classicisti tra Sei e Settecento; si veda l'idillio di Orfeo nella *Sampogna* di Marino («O del Tartaro avaro, / ingiustissimi Dei, spietati Numi», MARINO 1993, 106), o il finale del *Polinice* di Alfieri («Cura ne lascia all'ira, / al rio furor degli spietati Dei», V.2.119-120).

III.5

Entra in scena la Nutrice rimproverando Policare per l'eccessiva arrendevolezza con cui accetta la decisione di morire della fidanzata e spronandolo a intervenire per cambiare il corso degli eventi. Qui per la prima volta la donna accenna all'idea di usare un inganno per impedire che Merope venga immolata. Anche nella *Phèdre* di Racine la Nutrice, Cenone, sarà presentata come la macchinatrice che fabbrica gli inganni da cui muove la vicenda tragica. Diverse le riprese tassiane, dal *Torrismondo* e dalla *Liberata*, ma non mancano tessere petrarchesche e spie della presenza del modello della *Merope* di Torelli.

305 *Pigri, e imbelli siam noi*: formula molto diffusa nella scrittura morale e penitenziale del tardo Cinquecento, in cui questa è una classica endiadi (ARMIGIO 1577, 380; RAO 1587, 110; FERRINI 1596, 244).

312 *feminili armi di pianto*: Dottori in queste scene continua a giocare sulla confusione dei generi. A interpretare la parte eroica, vigorosa, maschile, è indubbiamente la coraggiosa Merope, pronta senza indugio ad andare incontro al sacrificio; a Policare spetta la parte del corrispettivo femminile, con tutti gli attributi che esso comportava nella letteratura seicentesca: egli è incline più al pianto che all'azione, è guidato da un amore più sensuale che virtuoso, e non prende le difese della donna ma si limita esclusivamente a proporsi di seguirla nel gesto estremo.

315 *interessato zelo*: anche la nutrice concorda sul fatto che lo zelo di Aristodemo sia in realtà motivato dalla sua ambizione di ottenere il trono in cambio del sacrificio della figlia.

323 *per vano orgoglio*: reminiscenza tassiana («Oh vana sapienza e vano ingegno / de la natura umana in Dio superba! / Van pensier, vano ardire e vano orgoglio», *Mondo creato* II.460-462), o mariniana («Né de lo dio ferrato il vano orgoglio, / la fierezza o l'orror per me si teme», *Adone* XVIII.204.5).

326 *A ingiusto genitor figlia innocente*: affiora forse qui il ricordo di un passaggio della *Canace* («Più temer non debb'io che la giustizia / paterna incrudelisca / nella figlia innocente», SPERONI 1982, 34), anche se i testi tragici tra Cinque e Seicento sono pieni di simili formule, come dimostrano la traduzione dello *Jephte* di Buchanan di Scipione Bargalli («Però ch'è ingiusto, che di mia sciocchezza / le pene tu figlia innocente paghi», BUCHANAN 1600, 33v), o l'*Elisa* di Closio («Dubbioso al fin l'altrui consiglio ei volle, / consiglio empio e crudel, in cui risolse / di esser spietato e condannar la figlia / innocente alla morte», CLOSIO 1601, 38r).

327 *quel che è tuo ti toglia*: la Nutrice fa leva sul diritto di possesso che il futuro marito può vantare nei confronti di Merope; in questo modo, stimolando una competizione maschile circa il possesso dell'oggetto-donna, convince Policare a sostenere la sua ingegnosa macchinazione.

339 *l'ozio tuo la condanna*: Policare viene ancora accusato di immobilismo; se nel *Re Torrismondo* l'ozio propiziava il compiersi del fatto tragico, ossia del congiungimento tra i due fratelli («Il tempo largo, / e l'ozio lungo e lento, e 'l loco angusto, / e gli inviti d'amor, lusinghe e sguardi / [...] vinsero alfin la combattuta fede», TASSO 1993, 46), qui la mancanza di intraprendenza di Policare rischia di far morire l'amata.

348 *sosterrà mille morti*: classica tessera del linguaggio lirico, impiegata da Petrarca («mi vedete straziare a mille morti», RVF XLIV.11), poi variamente ripresa nel dramma pastorale, dalla *Mirzia* («O penose dolcezze, o dolci pene, / quiete avvolta in travagliosi stenti, / vita che mille morti in sé ritiene», EPICURO 1887, 166 [III.1]) al *Pastor fido* («mi comanda ch'i viva / perché la vita mia / di mille morti il dì

ricetto sia», III.6.824-826), o nella tragedia («Bramo non una sol, ma mille morti», DOLCE 1565, 72).

349-350 *Il sesso / è però molle*: la Nutrice continua a far ricorso a una strategia retorica polarizzata sul genere, che rappresenta come maschile la tempra eroica di Merope, la quale tuttavia per natura è anche debole e mansueta, in quanto donna. A Policare viene chiesto di fare un gesto gagliardamente maschile, salvando la fidanzata e rinunciando al vizio femminile del pianto.

356 *se cessi, è morte certa*: la clausola appartiene al linguaggio tragico tardo-cinquecentesco e seicentesco, e viene usata da Torelli nella *Merope* («e credi a la ragion, non al furore, / né correr, temeraria, a morte certa», TORELLI 2009, 26), o nel *Tancredi* di Campeggi («da periglio vicin di morte certa», CAMPEGGI 1614, 35). Poi diventa una tessera irrinunciabile del discorso tragico alfieriano: «A morte certa, e lunga, e obbrobriosa, / voi, per salvarlo, or serbavate il padre», *Bruto primo* IV.3.213-214; «Tremar non potrei tanto, / se a certa morte andassi. Oh fera vista!», *Agamennone* II.2.134-135; «Appo il mio figlio, a certa morte io vengo», *Agide* V.4.154).

360 *forza giovar non può, s'usi l'inganno*: più che derivato dall'archetipo petrarchesco («Qual mio destin, qual forza o qual inganno», RVF CCXXI.1), questo verso di Dottori sembra una variazione sul precedente tassiano: «or la forza s'adopri, ed or l'inganno» (*Liberata* IV.16.8). Metastasio si ricorderà di questa lezione che ripropone pressoché alla lettera nella *Didone abbandonata*: «Dove forza non val, giunga l'inganno» (I.13.384).

362-364 *sul Caucaso gelato ... Tifeo respiri*: con una serie di richiami classici, che stonano con la concretezza spicciola del discorso della nutrice, Policare accetta la sorte di grandi personaggi mitologici puniti dagli Dei, come Prometeo, condannato per aver rubato il fuoco, e Tifeo, colpevole di essersi ribellato a Zeus.

III.6

Viene qui introdotto, alla fine del terzo atto, un monologo di Ofioneo in cui il sacerdote, anziché palesare certezze, si mostra assai dubbioso sul da farsi, non riuscendo a interpretare chiaramente i segni del Cielo. Per questo motivo decide di affidarsi al suo istinto e a un ragionamento puramente umano, che nulla ha a che fare con l'ispirazione divina: non essendo rimasta che Merope come vittima adeguata, è bene che la si immoli per il bene della Messenia. Ofioneo dispone quindi che venga predisposto l'altare e che si radunino tutti gli elementi necessari al compimento del rito.

Fra i modelli testuali che vengono recuperati da Dottori in questo frangente si segnalano le *Bucoliche* virgiliane e l'*Arcadia* di Sannazaro, nonché l'*Adone* di Marino.

368-369 *O come sferza ... sol cadente*: sembra che qui Dottori rimoduli un distico della *Reina Esther* di Ansaldo Cebà («Il sol precipitato ha già ne l'onda / con fiammeggiante sferza i suoi destrieri», IX.55.1-2), citato anche in alcuni florilegi enciclopedici seicenteschi (SPADA 1652, 700).

372-373 *O fugge ... nostro error?*: Dottori mostra qui l'incertezza di Ofioneo; il sacerdote, colui che ha il compito di palesare alla comunità il volere degli dei, non ha alcuna risposta sicura su cui basarsi per approvare il sacrificio. Le sue sono soltanto congetture, ricche di incertezza, la cui logica è puramente umana (non ci sono altre vittime plausibili, quindi Merope dovrà andar bene per forza). L'autore, mostrando un sacerdote incapace di avere qualsivoglia dialogo con gli Dei, intende forse ulteriormente insistere sulla lontananza della sfera divina dall'universo umano.

379-380 *un negro altare ... alla notte*: il sacrificio dovrà omaggiare Ecate, dea delle ombre e della magia, rappresentata con tre teste per rispecchiare la triplice natura, terrestre, lunare e ctonia, ma anche Erebo, figlio del Caos e fratello della Notte, terza divinità notturna evocata da Ofioneo.

381 *E nuovo latte, e vino antico, e sangue*: il sacerdote allude alle libagioni rituali che venivano fatte con diversi liquidi versati attorno all'altare in occasione di sacrifici. Il modello è innanzitutto quello classico della quinta ecloga di Virgilio, laddove si descrive la sepoltura di Dafni («pocula bina novo spumantia lacte quotannis / craterasque duo statuum tibi pinguis olivi, / et multo in primis hilarans convivia Baccho / (ante focum, si frigus erit, si messis, in umbra) / vina novum fundam calathis Ariusia nectar», VERG. *Eclogae* V.67-71), anche se sembra essere ripreso attraverso la mediazione dell'*Arcadia* di Sannazaro (V.21), nel racconto della sepoltura del pastore Androgeo («E quivi, secondo lo antico costume, spargendo duo vasi di novo latte, duo di sacro sangue, e duo di fumoso e nobilissimo vino, e copia abondevole di tenerissimi fiori di diversi colori; et accordandosi con suave e pietoso modo al suono de la sampogna e de' naccari, cantava distesamente le lode del sepolto pastore», SANNAZARO 1990, 99). Che ci sia o meno la ripresa del testo italiano, appare evidente la caratterizzazione in senso pastorale dell'intero passaggio.

384 *Mostrin l'orrida pompa*: «orrida pompa» è tessera molto usata nella tragedia del primo Seicento, ad esempio nella *Cesaria* di Balladori («Correte a rimirar orrida pompa», BALLADORI 1614, 96) o nel *Belisario* di Francucci («Orrida pompa facean lor d'intorno», FRANCUCCI 1620, 153).

388-389 *Sono la sù tant'ire / ma quaggiù tante colpe?*: Ofioneo mette in discussione la religiosità antica, ma anche la teodicea cristiana che stava prendendo piede nella tragedia dell'epoca, domandandosi se sia davvero giusto che gli uomini vengano puniti così severamente e se la richiesta degli Dei di un sacrificio umano sia giustificabile, per quanto le colpe siano gravi. Ancora una volta viene enfatizzata la distanza di Dio dall'orizzonte umano della tragedia.

ATTO III

392 *all'imperio del Ciel che mai non erra*: forse anche qui si trova una ripresa dall'*Adone* («Eccoti là sotto il più basso cielo / il foco che sempr'arde e mai non erra», *Adone* X.178.1-2).

403 *l'ombra felice*: si ritrova qui un'altra tessera mariniana («Ombra felice, se mi scorgi e senti, / gradisci questi baci e questi accenti», *Adone* XIX.410.7-8).

409 *l'urna fatale il regnator d'Egina*: si riferisce ad Eaco, figlio di Zeus e di Egina, nominato, per la sua virtù, giudice degli Inferi. «Urna fatale» è un sintagma usato nella *Merope* da Pomponio Torelli in un contesto in cui si professava la validità della teodicea (Coro a Merope: «Versa l'urna fatale / e premi eterni / a chi ben opra, e male», TORELLI 2009, 31), poi ripreso anche da Metastasio nel *Demofonte* («A domandar che solo / il mio nome non vegga / l'urna fatale, altra ragion non hai / che il regio esempio», *Demofonte* I.1.3-6) e da Alfieri nell'*Antigone* («L'urna fatale del suo dolce amore», II.2.178).

411 *E chi con atto egregio*: il verso si rifà ancora al modello dell'*Adone* di Marino: «Vuolsi più tosto con qualch'atto egregio / onorar l'armi ed illustrar gli arnesi», *Adone* XIV.5.1-2.

CORO III

Il Coro si apre con una descrizione dell'Ade, destino ultimo di ogni uomo, e prosegue con una classica riflessione sulla funzione livellatrice della morte, che non va temuta ma affrontata con coraggio. Dal piano generale si passa poi a quello specifico della favola: Merope viene lodata per l'ardimento con cui affronta la morte: d'altro canto se la bellezza del suo corpo, lodata da Policare poco prima, è transitoria, la gloria che il suo nome riceverà per il magnanimo sacrificio sarà eterna.

Per la celebrazione di una virtù capace di vincere la morte Dottori pare aver tenuto presente il modello del quarto Coro del *Torrismondo* tassiano, ma si trovano in filigrana riferimenti all'*Inferno* di Dante e soprattutto all'*Adone* di Marino.

413 *Sotto al selvoso Tenaro*: il Tenaro è la parte più a sud della Grecia, una piccola penisola collegata da un sottile lembo di terra alla Laconia, dove il Coro dell'*Aristodemo* situa l'ingresso degli Inferi, così come già facevano gli antichi, a partire dall'*Eracle* di Euripide (ricordato anche da OVID. *Fasti* IV.612), passando per l'*Hercules Furens* di Seneca (SEN. *Hercules Furens*, 662-667) fino all'Orfeo virgiliano (VERG. *Georgicon libri* IV-467-468). Fra le allusioni moderne al Tenaro si registrano due luoghi dell'*Adone* di Marino («Velocemente a Tenaro sen viene, / e l'aria scossa al suo voler fiammeggia», *Adone* I.88.1-2; «E lungo il mar Iacon per le remote / spelonche onde non senza alto spavento / da Tenaro a Pluton passar si pote, / a Messenia si cala in un momento», *Adone* XIX.165.1-4)

414 *s'apre in negra voragine*: la tessera «negra voragine» si ritrova nel *Mortorio di Cristo* di Bonaventura Morone: «Ma che romor sent'io, che terremotti! / E che negra voragine si scopre / agli occhi miei da quel burron sinistro» (MORONE 1612, 103), ma l'atmosfera risente ancora del canto dell'*Adone* dedicato alla sepoltura («se la fiamma scorgea torbida e nera / ch'erutta la voragine del monte», *Adone* XIX.207.5-6).

416 *Passano l'ombre ignude*: «ombre ignude» è forse un calco petrarchesco («O anime gentili et amorse, / s'alcuna à 'l mondo, et voi nude ombre et polve, / deh ristate a veder quale è 'l mio male», RVF CLXI. 12-14), poi reimpiegato in altri contesi seicenteschi («pria l'ombra ignuda entro 'l pensier figura», *Adone* III.77.6; «Che 'l passegger de la fatal Palude / nega partir se non con l'Ombre ignude», TESTI 1627, 95).

418-419 *ed in immenso / spazio*: Dottori anticipa, con questa forte inarcatura, l'artificio retorico che Giacomo Leopardi – a cui forse l'*Aristodemo* non era sconosciuto – replicherà nel suo *Infinito* («Ma sedendo e mirando, / interminati spazi di là da quella, e sovrumani / silenzi», 4-6).

420-421 *dove un inmoto e denso / aer*: qui la tessera «denso aer» sembra ricavata dalla *Liberata* del Tasso: «ché la pugna e la calca e l'aer denso / a i cor togliea la cura, a gli occhi il senso», *Liberata* XII.49.7-8.

428 *Necessità d'inesorabil Fato*: si ritrovano due occorrenze di questo sintagma in Bernardo e Torquato Tasso: «Perché mostrar tanto valore al mondo / e di sì raro ben farlo beato, / invido, avaro, inesorabil Fato, / per ritorloti poscia il dì secondo», TASSO 1995, II, 30; «Pur s'egli è ver ch'inesorabil fato / con certe leggi mai non volga e frene», TASSO 1994, II, 1416.

433 *da tre gole i latrati*: elemento tipico della raffigurazione di Cerbero, il «feroce custode dell'Abisso», già nella *Commedia* dantesca («Cerbero, fiera crudele e diversa, / con tre gole caninamente latra / sovra la gente che quivi è sommersa», *Inf.* VI.13-15), poi riutilizzato anche nell'*Adone* di Marino («I denti svellerò dalle mascelle / al rabbioso mastin dale tre gole», *Adone* XIII.260.3-4).

437 *Passa indistinto il Re dal servo*: viene qui richiamato il *topos* della morte livellatrice, che colpisce indistintamente le ricche torri e i poveri alberghi pastorali secondo un motivo che aveva largo spazio nei *Trionfi* petrarcheschi e che viene ripresa nell'epica, in specie di genere sacro, tra Cinque e Seicento (cfr. SELMI 2017. 163-164).

442 *Radamanto*: altra figura di legislatore mitologico, figlio di Zeus, e giudice dei morti insieme a Minosse ed Eaco.

443-444 *Virtù che sprezza morte ... non teme*: emerge qui il contatto più tangibile con il Coro IV del *Re Torrismondo*, laddove veniva rappresentata la virtù che superava indenne la morte, unico elemento che non passa con il passare del tempo; il Coro così si concludeva: «Virtù scende a l'Inferno, / passa Stige sicura ed Ache-

ronte, / non che l'orrido bosco o l'erto monte. / Virtude al ciel ritorna, / e, dove prima nacque, al fin soggiorna» (TASSO 1993, 206).

454 *la migliorata sorte*: forse qui un'eco della *Bulgheria convertita* di Francesco Bracciolini («E perché serva tua, se non consorte, / esser non deggio in migliorata sorte?», BRACCIOLINI 1637, 217; IX.56.7-8).

455 *Va fanciula magnanima*: la definizione ricalca quella di grandi eroine classiche, dall'Ifigenia, definita da Achille «anima straordinaria» nel testo euripideo («ὦ λῆμ' ἄριστον», v. 1421), all'Antigone chiamata dal Balio, nella *Giocasta* di Dolce, proprio «magnanima fanciulla» (DOLCE 1549, 11).

457 *Bella sei, ma beltà cosa è fugace*: tale accento sulla precarietà della giovinezza e della vita stessa si trovava di frequente nella poesia moralistica seicentesca, ad esempio nei *Concetti morali cantati* di Bernardino Baldi («Dunque per te devean, beltà fugace, / armar cotanti legni Argo e Micene?», BALDI 1607, 49), nelle *Rime* di Francesco Balducci («Deh, se mai d'aspro verno avare prede / non siate, dite a lei, ch'i piango e canto, / la sua beltà fugace e la mia fede», BALDUCCI 1630, 27), o nelle *Poesie sacre* di Ciampoli («E che dirò di te beltà fugace?», CIAMPOLI 1648, 21), anche se non mancano antecedenti importanti nella lirica cinquecentesca non religiosa («Quel disir, che fu già caldo ed ardente / a bellezza seguir fugace e frale», STAMPA 1954, [CCV.1-2]). Anche questi versi sembrano poter essere considerati di ispirazione, a livello formale, per Leopardi, nell'*Ultimo canto di Saffo* («Bello il tuo manto, o divo cielo, e bella / sei tu, rorida terra», vv. 19-20).

Atto IV

IV.1

Nella prima scena di questo quarto atto Dottori introduce un serrato colloquio tra Policare e Aristodemo che si rivelerà dirimente per avviare la vicenda verso il suo esito tragico. I due uomini, fidanzato e padre della fanciulla, in prima battuta discutono lungamente su una questione prettamente giuridica, ossia su chi dei due detenga l'autorità di disporre di Merope: Policare pretende che sia una sua prerogativa, in quanto promesso sposo, Aristodemo la rivendica in qualità di padre e la esige per il bene della comunità, accusando il giovane di nutrire effeminati e vani affetti nel momento, del tutto inappropriato, in cui si decide il destino della Mesenia. Dopo aver tentato inutilmente di far desistere Aristodemo dal suo piano di immolare la figlia, Policare mette in atto l'inganno meditato dalla nutrice alla fine dell'atto precedente, dichiarando *apertis verbis* di aver già consumato il matrimonio con Merope, la quale è peraltro gravida, e quindi non più adatta al sacrificio in quanto non più vergine. Aristodemo tenta vanamente di dissimulare la rabbia nei confronti dei due giovani che hanno indelebilmente macchiato il suo onore, maledicendo Merope – che disconosce come figlia – e Policare, al quale addossa la responsabilità dell'imminente sconfitta nella guerra contro gli Spartani.

Numerosi paiono qui gli echi della tradizione letteraria cinque-seicentesca, che spaziano dall'*Aminta* e dalla *Gerusalemme liberata* di Tasso sino all'*Adone* di Marino passando per il *Pastor fido* guariniano.

4 *che'l Re comanda a gl'altri, al Re la legge*: si oppongono qui, nel giro di pochi versi, due interpretazioni politiche e giuridiche assai divergenti. Secondo Aristodemo, che si fa latore dell'opinione classica dell'assolutismo cinque-seicentesco, fondata sull'adagio di Ulpiano, «*princeps legibus solutus*», il sovrano è al di sopra della legge, e se ne fa piuttosto garante che soggetto. Questa opinione viene rilanciata *in primis* da Bodin ed è continuamente riproposta nei testi del giusnaturalismo moderno (cfr. ZUCCHI 2018). Policare, al contrario, sostiene che il sovrano sia il primo a essere tenuto a obbedire alla legge, a cui devono sottostare tutti i cittadini, senza esclusioni. Questa seconda tradizione, in epoca moderna, viene sostenuta soprattutto all'interno dei testi repubblicani, in cui il primato della legge è garanzia di

una costituzione molto più equa di qualsiasi regime assolutista; il veneziano Paolo Paruta, ad esempio, nei dialoghi *Della perfezione della vita politica* (1579) sottolinea che «chi commette il governo della città alla legge, lo raccomanda quasi ad un Dio, perciocché ella è, quasi puramente, separata dall'appetito, ma chi lo dà in mano dell'uomo, lo lascia in potere d'una fiera bestia, che tale ne 'l fa spesso parere il senso» (PARUTA 1852, I, 382). Queste riflessioni, di cui è pieno il teatro settecentesco, e che si ritrovano anche nel *Della tirannide* alfieriano (I.1-2), testo che si colloca indubbiamente al di fuori dell'alveo ideologico del repubblicanesimo, vengono messe in bocca a Policare, che rinfaccia ad Aristodemo di forzare l'interpretazione della legge per ottenere un vantaggio personale, mosso dall'ambizione.

5-6 *Custode è della legge / il giusto re*: significativo che questo discorso venga riproposto, nel primo Settecento, da sovrani di diversa vaglia, in due dei testi più importanti della tradizione drammaturgica italiana: nella *Clemenza di Tito*, verso la conclusione del dramma, l'imperatore forza le leggi perdonando il pur colpevole Sesto in nome dell'antica amicizia («Invano / parlan dunque le leggi? Io lor custode / le eseguisco così?», III.7.1303-1305); nella *Merope* di Maffei, il tiranno Polifonte, si avoca il ruolo di custode della legge per ottenere un vantaggio personale e realizzare i propri piani tirannici («io qual custode delle leggi offese / l'avversario sarò», I.3.282-283).

14 *Merope è mia*: comincia qui la rivendicazione da parte di Policare del possesso di Merope che sfocerà con la confessione – in realtà falsa – di aver giaciuto con Merope, la quale non sarebbe più vergine, ma addirittura in procinto di diventare madre.

17 *Altro che nozze*: a tutta prima Aristodemo è sconvolto da quelli che ritiene queruli lamenti da parte del giovane Policare; continua la caratterizzazione in senso femminile e antierico del fidanzato di Merope, che qui viene accusato di chiamare in causa futili questioni sentimentali quando in gioco è la salvezza della Messenia tutta.

25-26 *effemminando il maschio / vigor*: altro evidente segno della genderizzazione del discorso di Aristodemo, che prosegue quanto fatto dalla Nutrice in III.5. Policare, evocando il nodo degli affetti, di pertinenza puramente femminile, fa vacillare lo stesso re *in pectore*, il quale sta cercando di sopprimere la sua dimensione di tenero padre per ottenere un bene più grande per la comunità.

31 *ed è un zelo soverchio*: Policare insiste sul concetto, già più volte riproposto dai difensori di Merope, secondo cui il Fato non ha richiesto apertamente la vita della figlia di Aristodemo, ma è stato il padre a offrirla per eccessivo zelo e ambizione politica. Il sintagma «soverchio zelo», che si trovava nell'*Avarchide* di Alamanni («Questo vi dich'io sol, perché se 'l cielo / volto all'alto desio contrario mostra, / non vi faccia, signor, soverchio zelo, / porre ini rischio mortal la vita vostra», ALMANNI 1841, 341; XX.17.1-4) viene poi ripreso di frequente, attraverso il tramite

dottoriano, nel teatro del Settecento, sia da Metastasio («Ah, non vorrei che fosse / il tuo soverchio zelo / quel solito timor che t'avvelena», *Alessandro nell'Indie*, I.7.261-263), che da Alfieri («Dunque obbedisci; / zelo soverchio in te mi nuoce: or tosto / va', sgombra il passo», *Maria Stuarda* V.3.181-182; «per appagar tua brama, / incautamente con soverchio zelo, / la mia tradiva», *Oreste* III.3.63).

40 *Aristodemo è salvo*: Policare propone di prendersi in prima persona la responsabilità del mancato sacrificio di Merope, scagionando Aristodemo davanti al popolo e agli Dei, ma la sua offerta viene respinta.

42-43 *cui per cieco sentier, guida un più cieco / che giusto amor*: echi qui, con il ritorno anaforico di «cieco», dell'*Aminta* («ciò non conosce, è cieca ella, non io, / cui cieco a torto il cieco vulgo appella», *Prologo*.90-91) o del *Pastor Fido* («Cieco, Amor, non ti cred'io / ma fai cieco il desio / di chi ti crede, / che s'hai pur poca vista hai minor fede. / Cieco o no, mi tenti invano», III.2.91-96; «ma tutto quel di grande o di stupendo, / ch'al cieco caso il cieco volgo ascrive», V.6.974-975). Un esempio più prossimo si trova anche nella *Deidamia* di Scipione Errico, probabilmente descritto da questi stessi modelli («Hor ch'entrambi conduce / ciechi, tra sentier cieco un cieco duce», ERRICO 1644, 46).

44 *vacuo nome*: forse questa è una variazione sul tema del «vano / nome senza soggetto», che identifica l'onore nel Coro dell'atto primo dell'*Aminta*, a sua volta ripreso da Petrarca («non far idolo un nome / vano senza soggetto», RVF CXXVIII.76-77).

54 *un atto vile*: al centro del ragionamento di Aristodemo ritorna quell'onore che era al cuore della tragicommedia pastorale cinque-seicentesca, evocata in questa zona della tragedia con diverse sollecitazioni: in virtù della paura di essere ritenuto vile nel non mandare a morte volontariamente la figlia, Aristodemo la offre in sacrificio.

54 *O consiglier fallace*: esibito calco tassiano («Da l'altra parte il consiglier fallace / con tai lusinghe al suo piacer l'alletta», *Liberata* VI.73.1-2), laddove il consiglier fallace è Amore, come in questo caso, anche se parla per l'interposta persona di Policare.

64 *Non sono intesi*: nella serrata serie di *sticomitie* fra Policare e Aristodemo si ritrova il conflitto tra l'individuazione del sacrificio come elemento compreso in un piano provvidenziale, ordinato dagli Dei, e la sua interpretazione come atto puramente umano, che non risponde ad alcuna richiesta sovranaturale. Dal punto di vista formale, si ritrova forse una reminiscenza del *Pastor Fido* («O Montano, Montano, / tu sol co' tuoi fallaci / e mali intesi oracoli, e col tuo / d'Amore e di mia figlia / disprezzator superbo, a cotal fine / l'hai tu condotta», V.2.205-210).

73-74 *e perdi l'opra / e l'fin dell'opra*: Policare ribadisce il suo diritto di possesso su Merope; nel caso in cui fosse proprietà di Aristodemo, l'oggetto-donna morrebbe, e inutilmente, secondo il fidanzato, poiché vittima non richiesta.

74-75 *Assai / fu garrito tra noi*: riprende una tessera del *Pastor Fido*, nel diverbio fra Titiro e Montano («Qui non venn'io né per garrir, Montano, / né per contender teco, ché non posso», I.4.724-725).

80-81 *Merope è mia, donna già molto, e madre / sarà tra poco*: si ispirerà chiaramente a questi versi dottoriani Metastasio nel delineare la scena in cui, nel *Demofoonte*, Timante confessa al padre che Dircea, destinata a essere sacrificata come vergine sull'altare di Apollo, è in realtà già moglie e madre: «Ella è moglie, ella è madre, è mia consorte» (II.10.930).

83 *una fanciula gravida all'altare*: ecco qui, per la prima volta, dichiarato l'inganno che Policare ha architettato con l'aiuto della nutrice, ossia fingere che Merope non sia più vergine, ma addirittura in procinto di diventare madre, per fare di lei una vittima non corrispondente alle richieste degli Dei.

94 *Dunque è ver ciò che sento*: data la portata dell'affermazione, che getta discredito su Merope, Policare e sulle loro famiglie, Aristodemo si convince che il giovane dica la verità. Dottori architetta questa scena basandosi sul concetto di onore che gli proviene dal dramma pastorale e che veniva di frequente messo al centro delle tragedie seicentesche, ad esempio da Pierre Corneille. Se Aristodemo, per salvare il suo onore, è disposto a sacrificare la figlia, al contrario Policare non tiene in nessun conto il suo onore, ed è disposto a macchiarlo irrimediabilmente, pur di salvare l'amata, anche a costo di raccontare un'infamante menzogna.

100 *Ma deluder mi giova arte con arte*: reminiscenza della *Liberata* di Tasso («e tentar di schernir l'arte con l'arte», VI.42.8)

103 *ch'Amor fabro è d'inganni*: la rappresentazione di Amore come un fabbro è piuttosto frequente nella poesia cinque-seicentesca; riferimenti si trovano nelle rime di Guarini («Amor fabro gentile / legami questa ond'hebbi l'altra a vile», GUARINI 1598, 62), nella pastorale, come la *Chlori* di Marcello Ferro («Amor fabbro divin, con quai scarpelli / tagli sì duri marmi, e sì ritrosi / dianzi al tuo Nume?», FERRO 1590, 29), nell'*Adone* di Marino («E questi lumi che fan notte e giorno / son del lor fabro Amor faville ardenti», VII.234.5-6).

105-106 *Fu mastro Amore / de' furti miei*: l'immagine degli amori furtivi trova un archetipo nelle elegie di Tibullo («Mutuus adsit amor per te, dulcissima furta», TIB. *Elegiae* III.11.7), ma è poi impiegato a più riprese nella tradizione poetica italiana («Ladri son gli occhi ed a rubare arditi / van per le strade pubbliche d'amore / e tutti i furti a la beltà rapiti / per nascondergli ben, portano al core», *Adone* XIV.30.1-4).

113 *Il mio togliești*: ritorna il gioco sugli aggettivi possessivi in riferimento a Merope, che il padre considera sua proprietà, e che Policare ha usurpato a torto, prendendone possesso prima che costui gliela donasse ufficialmente. Merope è considerata un oggetto in tutto il dibattito di questa scena: i due uomini, padre e marito, si contendono il diritto di disporre del suo corpo, per mandarla a morte o per consumare le nozze con lei.

ATTO IV

126 *A preghiera d'Amfia*: Aristodemo scarica la responsabilità della scelta dello sposo su Amfia, che considera in qualche misura complice dell'atto infausto compiuto da Policare.

127 *Merope fu concessa a valoroso*: qui Dottori giustifica la scelta linguistica di «concessa» al posto di «conceduta» sulla base del modello petrarchesco («Come ciascuna par che si vergogni / de la sua non concessa e torta via!», *Trionfo dell'Amore* III.86-87).

131-133 *e profanò le nozze ... nozze invalide, infauste*: ricordo qui forse della *Pharsalia* di Lucano («num barbara nobis / est ignota Venus, quae ritu caeca ferarum / polluit innumeris leges et foedera taedae / coniugibus thalamique patent secreta nefandi / inter mille nurus?», *LUC. Pharsalia* VIII.397-401).

137-138 *e pianger deggio / più che Vittima sposa*: lo *status* di sposa illegittima, che macchia irrimediabilmente l'onore di Aristodemo, compromettendone anche le velleità politiche, è considerato ben peggiore, da parte dell'aspirante re, di quello di vittima sacrificale.

145 *l'emulo altier possederà in tuo nome*: come prima addossava ad Amfia la colpa di aver scelto Policare per marito di Merope, ora Aristodemo getta l'intera colpa della futura, ormai imminente, sconfitta dei Messeni, su Policare, non tenendo in minimo conto l'episodio di Arena e Licisco, che in un'ottica religiosa erano più colpevoli di Merope (come gli ricorda Policare in IV.1.153-155). Sarà da notare che nella versione a stampa Aristodemo accomuna Policare a Licisco fra i traditori della patria; nel manoscritto, invece, accecato dal torto personale ricevuto fa ricadere la colpa della caduta della Messenia esclusivamente sul futuro genero.

160-161 *alla fatale / ruina*: altra tessera dalla *Liberata*, tratta dal discorso di Argante sconfitto («Penso - risponde - a la città del regno / di Giudea antichissima regina, / che vinta ora cade, e indarno esser sostegno / io procurai de la fatal ruina», XIX.10.1-4).

162-164 *Son tutti ... volentier l'offersi*: ancora una volta Aristodemo, in chiusura, cerca di prendere le distanze da Policare e Merope, rivendicando, di fronte ai testimoni, il proprio onore intatto e la sua totale mancanza di colpevolezza. Tuttavia, il convincimento di non essere stato toccato dall'onta del matrimonio illegittimo è già debolissimo: Aristodemo sa bene che l'azione della figlia ha indelebilmente distrutto la sua reputazione e con essa la sua campagna elettorale.

IV.2

In questo monologo un Policare euforico gioisce perché convinto che la macchinazione abbia ottenuto il risultato sperato e che ora Merope non sia più in pericolo: sicuro del fatto che il piano di Aristodemo sia finalmente collassato, il giovane teme

soltanto di aver offeso il pudore della fidanzata con la sua menzogna. Dal punto di vista testuale si riscontrano i recuperi di tessere petrarchesche, nonché calchi dall'*Adone* di Marino.

165 *Bella dea*: classico epiteto di Venere, che torna spessissimo nell'*Adone* di Marino, fin dalla prima ottava («Io chiamo te, per cui si volge e move / la più benigna e mansueta sfera, / santa madre d'Amor, figlia di Giove, / bella dea d'Amatunta e di Citerea», I.1.1-4).

172-174 *Egli se n'entra ... or che più crolla*: Policare allude, mentre Aristodemo esce di scena, al fatto che egli stia per incontrare Amfia e la Nutrice, le quali confermeranno le sue menzogne.

178 *o della sposa mio genio pudico*: nell'accennare alla virtù di Merope, Dottori rimodula un sintagma di origine petrarchesca («Il mio amato tesoro in terra trova, / che m'è nascosto, ond'io son sì mendico, / e 'l cor saggio pudico, / ove suol albergar la vita mia», RVF CCLXX.5-8), reimpiegato più volte tra Cinque e Seicento, ad esempio nel *Pastor Fido* («ecco poi chi combatte un cor pudico» I.Coro.1120), nel *Re Torrismondo* («ebbero insieme il cor pudico e forte», TASSO 1993, 121), o nella *Liberata* di Tasso («Non spera più di ritrovar perdono / cor pudico, alta mente e nobile volto», II.25.5-6).

184 *conosco ben l'anima altera, e schiva*: clausola lirica, impiegata da diversi poeti cinquecenteschi, da Sannazaro («Una nova angeletta a' giorni nostri / nel viver basso apparve altera e schiva», SANNAZARO 1549, 9v) a Tasso («là 've disdegno guarda altero e schivo», TASSO 1994, I, 402).

187 *e più lontana da terreni affetti*: la tessera «terreni affetti», tipica del linguaggio spirituale medievale e rinascimentale, è largamente in uso anche nella poesia laica del Seicento («poiché, partito dal paterno Ibero, / avrà l'Africa corsa e 'l mondo vinto, / romito abitator d'ermi ricetti, / deporrà 'l fascio de' terreni affetti», *Adone* XI.121.5-8).

188 *alla sacra bippenne*: sintagma già impiegato in alcuni contesti drammatici primo-secenteschi, come la *Clomira*, pastorale di Magagnati («Con la sacra bippenne al duol m'invola, / Osiri, se non vuoi / che a la sacra bippenne il duol m'involi», MAGAGNATI 1613, 185), o la *Lucrezia*, tragedia di Giovanni Battista Mamiano («Ergete il sacro altare: / altri vaga tergendolo / la sacrata bippenne: / ed altri il foco, e l'odorato Incenso / appresti riverente», MAMIANO 1626, 113), verrà poi ripreso, per il tramite di Dottori e di Maffei, da Alfieri nella sua *Merope* («Su dunque; in alto penda / sul collo al tauro la bippenne sacra», V.3.146-147).

195-197 *In tanto il Caso ... aprirà nuove strade*: Policare confida nel sostegno del caso - chiamato significativamente alla greca, e non Provvidenza alla maniera cristiana - che sarà capace di sbrogliare la matassa che i personaggi hanno fino lì imbrigliato. Tuttavia, l'esito della vicenda, della specie dei «tragichissimi», mo-

strerà ancora una volta molto lontana la presenza di un'entità soprannaturale che veglia sugli uomini, ancora a insistere, parrebbe, su quella atmosfera di *Dieu caché* che si è altrove vista affiorare.

IV.3

Dottori torna a seguire la vicenda di Merope: il sacerdote Ofioneo vuole che la ragazza sia spostata in una stanza separata, affinché, senza più avere alcun contatto umano, si purifichi di ogni cura terrena e si prepari al rito. Merope si mostra pronta al sacrificio ma preoccupata per il destino di Policare: non vorrebbe che si suicidasse, poiché questa azione macchierebbe il suo nobile gesto gravando il suo tragitto verso l'Ade della colpa di aver indotto il fidanzato a uccidersi. Ofioneo loda il coraggio della futura vittima e la affida ai ministri perché venga isolata.

L'atmosfera stoica che pervade questa scena di preparazione alla morte viene costruita attraverso numerosi riferimenti alla seconda parte del Canzoniere petrarchesco, ma non mancano anche in questo caso reminiscenze tassiane.

205 *a non temer la morte*: affiorano in questi versi affidati a Ofioneo, densi di riferimenti alla filosofia stoica, alcune riprese dalla seconda parte del Canzoniere; qui pare riprendere RVF CCCLVII.9 («Né minaccie temer debbo di morte»).

208-210 *meno illustre ... t'illustra*: insistito poliptoto con tre occorrenze di voci derivate dal termine «illustre», teso a mostrare come l'onore di Merope sia così eccelso che è lei a dare lustro alla morte e non viceversa.

217 *peso d'affetto alcun, l'anima scarca*: anche qui sembra esserci la ripresa di uno dei sonetti del Canzoniere che, benché posti nella prima parte, prefigurano i temi della seconda, ossia RVF XCI, in cui il poeta si rivolge al fratello Gherardo, addolorato per la scomparsa dell'amata («Peso terren non sia più che t'aggravi. / Poi che se' sgombro de la maggior salma, / l'altre puoi giusto agevolmente porre, / sallendo quasi un pellegrino scarco», RVF XCI, 8-11).

218 *L'ora fatal s'accosta*: reminiscenza tassiana qui, forse, dal *Re Torrismondo* («Ma vien l'ora fatale e 'l forte punto, / ch'io cerco di fuggire; e 'l cerco indarno», TASSO 1993, 87) o dalla *Liberata* («Ma ecco omai l'ora fatale è giunta / che 'l viver di Clorinda al suo fin deve», XII.64.1-2).

220-221 *però ti spoglia / delle cure terrene*: «et non mi posson ritener li 'nganni / del mondo» (RVF CCCLVII.5-6).

226 *Padre, due giorni sono*: il discorso di Merope al sacerdote si modula chiaramente sui toni della confessione, sin dall'apostrofe significativa («padre»), per poi snodarsi nel racconto intimo dei dubbi avuti durante i giorni in cui il suo destino era incerto, e dei timori per il futuro dello sposo.

240 *oltre il mio nome*: anche Merope è caratterizzata dal desiderio di gloria, benché postuma, e assegna all'onore la stessa importanza che essa ha per Aristodemo, del quale la figlia è una sorta di specchio al femminile. Anche lei rifiuta gli affetti in nome di una gerarchia di valori più pubblici che privati.

247 *Ogn'altra cura / ogni pensier depongo, e muoro in pace*: parrebbe anche qui rimodulare versi del finale del Canzoniere petrarchesco («in cercar pace et in fuggire affanni», RVF CCCLXIV.11; «Sì che, s'io vissi in guerra et in tempesta, / mora in pace e in porto», RVF CCCLXV.9-10).

254-255 *e conservar no 'l puote / se non vive per te*: Metastasio sembra riformulare questi versi nell'*Attilio Regolo*, laddove è Licinio a descrivere con le stesse parole il sentimento che prova per Attilia, figlia del protagonista («Non offendi, o mia speranza, / la virtù del tuo bel core, / rammentando la costanza / di chi vive sol per te», I.1.59-62).

268 *dal modo del morir*: sembra qui poterci essere una ripresa di alcune tessere dell'*Ercole* di Giraldo Cinzio («E ci potria il morir parere un gioco, / se il modo del morir, più che la morte, / orribile non fusse in questo loco», GIRALDI CINZIO 1557, 304).

282 *regnar omai di sovraumana forza*: il detto sarà ripreso da Alfieri, nel *Bruto primo*, messo in bocca a Collatino che descrive con queste voci il gesto di Bruto, che acconsente l'uccisione dei figli per non derogare dalla legge romana: «Oh sovrumana forza!» (V.2.259).

290 *menata poi nel cupo orror profondo*: questo verso verrà ripreso in maniera pressoché identica dal drammaturgo veneziano Matteo Noris nel suo *Domiziano* («E resti omai nel cupo orror profondo», NORIS 1673, 47).

IV.4

Ofioneo viene raggiunto dal Coro di Messeni che gli comunica con grande tristezza che il sacrificio non può più essere compiuto, in quanto si è scoperto che Merope non possiede le caratteristiche richieste dall'oracolo, non essendo più vergine. La pretesa di Policare è ritenuta attendibile, in quanto confermata da Amfia. Si riscontrano echi dal *Pastor Fido* e dall'*Adone*.

295 *la nuova accerba*: riprende una tessera dell'*Ifigenia* di Lodovico Dolce, laddove era Clitemnestra, affranta, ad attendere la notizia della morte della figlia («Qual è colui ch'ad' hora ad' hora il colpo / che lo tolga di vita, aspetta e teme, / cotal son'io mentre la nuova acerba / del duro fin de la mia figlia aspetto», DOLCE 1551, 46v).

305-306 *incapace / d'esser offerta*: il linguaggio del Coro è qui di tipo giuridico-religioso; in quanto non più vergine da molto tempo, perché ritenuta prossima

al parto, Merope non è più vittima adatta, non è in grado di assolvere il ruolo che le viene affidato. Il lessico è ripreso dall'argomento del *Pastor Fido* di Guarini, in cui Mirtillo, in quanto forestiero, non sarebbe secondo Carino vittima adatta al sacrificio («si come quegli che niente meno l'amava che se figliuolo per natura stato gli fosse, mentre si sforza, per camparlo da morte, di provare con sue ragioni ch'egli sia forestiero, e perciò incapace a poter essere vittima per altri, viene, non accorgendosi egli stesso a scoprire che 'l suo Mirtillo è figliuolo del sacerdote Montano», GUARINI 1999, 78).

308 *corrotta sposa*: la tessera è qui prelevata dal latino, dove era impiegata soprattutto per designare la coniuge adultera. In Livio viene descritta come «corrupta uxor» la moglie di Arrunte di Chiusi, che si era lasciata sedurre da Lucumone (LIV. *Ab Urbe Condita* V.33); in Tacito la moglie fedifraga di Seiano è definita allo stesso modo (TAC. *Annales* IV.7.1).

322-322 *Egli stimò la figlia / sin'ora intatta*: sintagma che ritorna spesso, tra Cinque e Seicento, in contesti di diversa natura. Si ritrova in ambito tragico, nella *Dalida* di Luigi Groto, laddove a essere realmente intaccata nell'onore è la figlia di Moleonte, Dalida, che si era congiunta a Candaule nonostante questi fosse già sposato con Berenice («Io in tanto padre d'una figlia sola / (se figlia m'è però, ch'io ne sto in forse) / per conservarle e la vita e l'honore / [...] le providi, e tra selve in un palagio, / la chiusi in compagnia d'altre donzelle. [...] / Ma s'inganna quel padre, il quale stima / l'honestà de la figlia intatta e salva, / per haverla rinchiusa in grembo a i marmi, / e di ferro, e d'acciar cinta d'introno / quand'ella in caste voglie il cor non chiuda» GROTO 1583, 10), ma anche all'interno di componimenti di carattere religioso, come il poema mariano di Lucillo Martinenghi («In Cana, ch'è Città di Galilea / fe' loro amico antico un dolce invito, / a gener figlia intatta egli volea / giunger, e quello a lei sposo e marito», MARTINENGI 1595, 121), oppure in componimenti pastorali, come il *Filarmindo* di Ridolfo Campeggi («O provvidenza eterna, / tu pur governi e reggi / distintamente il tutto. / Meravigliosa è l'opra, / per cui serbasi intatta / mia figlia a Filarmindo», CAMPEGGI 1613, 170).

332 *impetrasse pardon*: i tre in combatuta per salvare Merope si erano evidentemente inventati un racconto che supportasse la loro testimonianza, fingendo che la figlia avesse chiesto perdono in lacrime alla madre per aver giaciuto con Policare prima del matrimonio. Anche in questo passaggio si sovrappongono linguaggio lirico-tragico e religioso; fra gli antecedenti nell'uso di questa formula si contano l'*Adone* di Marino («Forse ancor fia ch'ivi trovar m'avegna / chi m'aventò nel cor fiamme e quadrella / e che con lieta o con infausta sorte / o m'impetri perdono o mi dia morte», *Adone* IV.232.5-8), ma anche l'Alamanni delle *Rime* nella sezione delle elegie religiose («al mio lungo fallir, dolce Maria, / Perdon m'impetra, ch'io sospiro e piango», ALAMANNI 1542, IV, 86).

IV.5

Policare torna in scena alla fine del quarto atto per fare un bilancio del complotto messo in atto: la voce si è sparsa per la città, rendendo credibile la menzogna. Amfia racconta di come ha convinto Aristodemo, con lacrime genuine, del fatto che Merope diventerà madre a breve: i due sono sicuri che il padre non cercherà più di perseguire il suo piano, ma temono la reazione della ragazza; tuttavia, la sicurezza di aver interrotto il processo che la avrebbe condotta verso la morte conforta entrambi. Nel testo si contano riprese dall'*Agricola* di Tacito e dalla *Liberata* di Tasso.

341 *Erra la Fama*: con la duplice accezione del vagare e del trarre in errore, data la menzogna che va spargendo tra i Messeni, questa formula sembra memore di un passaggio dell'*Agricola* di Tacito («Haud semper errat fama; aliquando et eligit», TAC. *Agricola* IX).

343 *garrula il fatto*: riferimento qui alla *Liberata* di Tasso («Ma la garrula fama omai non tace / l'aspre sue angosce e i suoi casi infelici», XII.84.3-4).

363 *la nostra pietosissima menzogna*: parrebbe tradurre la formula ciceroniana («Si honesto et misericordi mendacio saluti civi calamitoso esse vellemus», CIC. *Pro Ligario* XVI), impiegata abbondantemente, soprattutto in testi di carattere spirituale, tra Cinque e Seicento. La tessera viene poi recuperata da Metastasio («In van cerchi riparo / con pietosa menzogna al suo delitto», *Siroe* II.3.716-717).

368 *ma in quel silenzio io riconobbi il padre*: quando comincia a provare degli affetti, con una dolcezza che balena nelle sue pupille, forse per la gioia di ritrovare la figlia o di diventare nonno, ecco che Aristodemo si sveste dei panni di re e torna genitore. Lui che da sovrano bandisce dal suo cuore ogni affetto in nome del bene della comunità, torna a provare affetti veri e sinceri, come anche la vergogna e il turbamento di avere una figlia a lui tanto simile che si è confidata con tutti tranne che con lui, e si dimostra di nuovo padre. Ma proprio questo cedimento agli affetti costituirà l'innesco del meccanismo tragico.

376-377 *ma temo / il genio altier*: Amfia rimane sempre il personaggio che non si abbandona completamente alla gioia; come all'inizio non riusciva a essere completamente felice per l'estrazione a sorte che risparmiava Merope, presentando la minaccia della tragedia, anche qui, nonostante tutti abbiano creduto alla salvifica menzogna, presente l'arrivo di un'altra disgrazia, come una sorta di Cassandra.

398-399 *pera mia vita, pera / Messenia, il Mondo*: reminiscenze forse dell'*Avarchide* di Alamanni («alto parlando: "Or questa vita pera, / ch'a passo a passo nel suo fine scende"», ALAMANNI 1841, 437), ma un «pera il mondo» si trovava anche nella *Messalina* di Francesco Pona («Una giovine sfrenata, non guarda ostacoli che s'op-

pongono a' suoi desiri. Pera il mondo e s'adempiano», PONA 1627, 8), in un contesto che richiama da vicino quello in cui si muove Policare in questa scena.

IV.6

In questo monologo di grande tensione, posto alla fine del quarto atto, Aristodemo ragiona su quanto occorso negli ultimi passaggi: per colpa dell'avventatezza della figlia non solo ha perso il titolo di sovrano, giacché le elezioni premieranno ora uno dei suoi avversari, ma ha macchiato irrimediabilmente il suo nome e il suo onore, giacendo con un uomo prima del matrimonio. Assalito da funesti pensieri, il protagonista maledice l'onore che impone come un tiranno agli uomini di commettere delitti in suo nome: appare chiaro in questo frangente che Dottori si stia rifacendo al primo Coro dell'*Aminta* tassiana, in cui parimenti si deprecava l'onore, considerato l'elemento che aveva posto fine all'età dell'oro. Verso la fine della scena Aristodemo si sente invaso da un tremite soprannaturale che lo spinge ad agire in maniera violenta: partorisce qui l'idea di uccidere di suo pugno la figlia per punirla del misfatto.

La scena è fitta di riferimenti testuali a grandi modelli della letteratura latina (su tutti la *Medea* di Seneca) e italiana: si ritrovano calchi dall'*Inferno* di Dante, dal *Furioso* di Ariosto, dall'*Aminta* tassiana, dalla *Sampogna* e dall'*Adone* di Marino.

401 *dissimular l'offese*: Dottori pesca a piene mani nel linguaggio politico contemporaneo, che assegnava ai sovrani la virtù di dissimulare i torti subiti, salvo poi cercare, al momento debito, una congrua vendetta. Di simili considerazioni sono pieni i dispacci dei diplomatici cinque-seicenteschi, come ad esempio la *Relazione di Spagna* (1576) di Lorenzo Priuli («è cosa certo degna di grande considerazione che una regina d'Inghilterra, le forze della quale non sono da comparare né con Spagna, né con Francia, abbia avuto ardire per tanti anni continui, e l'abbia tuttavia, di offender in un tempo medesimo questi due grandissimi re [...] e che dall'altra parte questi re abbiano la grazia di esserle amici e dissimular le offese che ricevono», PRIULI 1861, 263). Era d'altra parte nozione comune, nella storiografia politica seicentesca, che la dissimulazione non fosse arte utile soltanto al cortigiano, ma preziosa per i principi («Essere sempre più utile il dissimular l'offese, che chiamarne dell'altre maggiori con intempestiva dichiarazione», GUALDO PRIORATO 1672, 421). Arnau-do sottolinea come Dottori aumenti l'effetto di dissimulazione anche con le scelte stilistiche, grazie alla cesura tra un verso e l'altro (ARNAUDO 2009, 492).

405 *non strappano di man lo scetro offerto*: risonanze epiche di una tessera della *Conquistata* («ma l'altra man, che da le tempie avulse / corona trionfal di verde lauro, / lo scetro sostenea dal cielo offerto», I.40.4-7), che si ritrova nel *Tancredi* di Ascanio Grandi («Morto Guglielmo il Re, regnar Roberto / doveva, ch'era al Re

maggior germano; / e che già di Sion lo scettro offerto / ben rifiutò con non superba mano», GRANDI 1636, 135; IV.78.1-4).

409-410 *e macchia il nostro / onore, eternamente*: ritorna qui il tema dell'Onore, sulla scorta dell'*Aminta* e del *Pastor Fido*, con un richiamo che sarà perseguito appena più avanti anche dal Coro. Come il tipico eroe barocco, Aristodemo si lagna principalmente di vedere sminuita la propria reputazione a causa della figlia, quella reputazione di grande condottiero, generoso e disposto a tutto per la patria, macchiata per sempre da un atto illecito che sminuisce la sua offerta eroica. L'onore è virtù non soltanto etica, ma prettamente politica tra Cinque e Seicento: spesso i manuali politici insistono sulla necessità di mantenere un'ottima reputazione nello stato, anche con frequenti atti di generosità nei confronti della cittadinanza (cfr. ZUCCHI 2022), perché una piccola ombra, in questo ambito, può rovinare interi stati. Esempio di questa attenzione nei confronti di un fragile onore, atto a essere indelebilmente infangato da atti di libidine, che causano la rovina dei governi, è questo passaggio del *Della ragion di stato* di Botero: «Rovina anco gli Stati intrinsecamente la crudeltà co' sudditi e la libidine, che macchia l'onore, massime d'uomini nobili e generosi, perché questa cacciò di Roma li re et li decemviri, introdusse nella Spagna i Mori e privò della Sicilia i Francesi», BOTERO 2009, 9.

416-417 *dall'ire / di Fortuna*: modulo attestato nell'*Orlando Furioso* («che sempre più superba e più arrogante / cresce fortuna le minacce e l'ire», *Furioso* XIX.43.5-6), poi reimpiegato variamente da Metastasio, ad esempio nel *Demetrio* («Vengano meco / l'ire della fortuna, / e a' danni tuoi non ne rimanga alcuna», III.1.1285-1287), o nell'*Alessandro nell'Indie* («A che mi giova / più questa vita, ogni momento esposta / di fortuna a soffrir gli scherni e l'ire?», III.6.978-980).

417 *l'huom forte*: ancora Aristodemo si richiama all'archetipo dell'uomo costante, stoico, che affronta con coraggio la sofferenza, come aveva già fatto, con la stessa formula, in I.7.625-627 («Ma che? Trascurerà l'huom forte e saggio/ ciò che detta ragione/ e natura comanda?») e in II.V.291-292 («Amo, qual deve uom forte, / più che la figlia mia la patria e 'l nome»), ma questa atarassia viene meno con l'accesso d'ira del finale in cui prevale il sentimento dell'orgoglio ferito. Nell'*Adone* di Marino l'uomo forte era colui che dominava non soltanto le proprie passioni, ma addirittura la sorte stessa («ma la ragion, che 'ntende e che discorre, / fa resistenza a l'appetito stolto. / Vinto il fato è dal senno, e può l'uom forte / sforzar le stelle e dominar la sorte», *Adone* XI.196.5-8).

418 *l'Erebo i suoi mostri*: frequente figura della poesia seicentesca, che si ritrova, ad esempio, nella *Sampogna* di Marino («O Erebo felice, o Furie, o mostri», MARINO 1993, 334), o nei versi di Lubrano («Destargli non ardir d'Erebo i Mostri», LUBRANO 1982, 89).

422 *empio veleno*: tessera tradizionale in vari contesti poetici cinque-seicenteschi, dalla lirica alla poesia spirituale. Sul versante tragico si ritrova ad esempio

nell'*Eutheria* di Bozi («O d'ogni crudeltate horrendo mostro, / dunque costei le ha dato empio veleno?», BOZI 1588, 103), ma interessante è anche una coincidenza di carattere epico con *La croce racquistata* di Bracciolini (BRACCIOLINI 1605, 215; IX.18.4-5).

423 *Libica serpe*: qui viene ripreso un passaggio della *Medea* di Seneca («Idmonem, quamvis bene fata nosset / condidit serpens Libycis harenis», SEN. *Medea*, 652-653), forse anche attraverso il tramite dell'*Adone* mariniano («Non era Adon di rozza cote alpina, / né di libica serpe al mondo nato», III.110. 1-2).

426 *Diede al mondo l'onor; Tiranno illustre*: evidente qui l'allusione al celebre Coro dell'atto I dell'*Aminta* («ma sol perché quel vano / nome senza soggetto, / quell'idolo d'errori, idol d'inganno, / quel che dal volgo insano / onor poscia fu detto, / che di nostra natura 'l feo tiranno, / non mischiava il suo affanno / fra le liete dolcezze / de l'amoroso gregge» Coro I.669-677); l'onore, che Aristodemo seguiva come criterio principe delle sue scelte fino a questo momento, viene ora ingiuriato dall'eroe, costretto, proprio per difendere quell'onore, a uccidere la figlia.

433-434 *La sua colpa ... pur la condanna*: il paradosso tragico davanti al quale si trova Aristodemo è quello di non poter gioire, come all'inizio della rappresentazione, per la restituzione della figlia: tanto preziosa quando veniva immolata come un trofeo per il bene della Messenia, ora, che pure non è più destinata alla morte, macchiata di una colpa che indelebilmente disonora anche il padre, è acquisto assai modesto. Sebbene la vita di Merope sia salva, l'onore della famiglia è irrimediabilmente compromesso.

451-452 *scota la face ... Megera*: rappresentazione tradizionale delle Furie, che trova il più lontano antecedente nell'*Inferno* dantesco («E altro disse, ma non l'ho a mente; / però che l'occhio m'avea tutto tratto / ver' l'alta torre a la cima rovente, / dove in un punto furon dritte ratto / tre furie infernal di sangue tinte, / che membra feminine avieno e atto, / e con idre verdissime eran cinte; / serpentelli e ceraste avien per crine, / onde le fiere tempie erano avvinte», *Inf.* IX.34-42), e viene poi ripresa in svariati testi cinque-seicenteschi in cui già si ritrovano tutti gli elementi qui reimpiegati da Dottori, partendo dalla *Canace* («Spegnete, venti, / quella face infernale / di Megera e d'Aletto, che riluce / pur in forma di sole / e ingombra il ciel di sì odiosa luce», SPERONI 1982, 84) per giungere alla *Liberata* di Tasso («Parve ch'aprendo il seno indi traesse / il Furor pazzo e la Discordia fera, / e che ne gli occhi orribili gli ardesse / la gran face d'Aletto e di Megera», II.91.1-4) e all'*Adone* («Megera e voi dela spietata suora / suore ben degne e degne dee del male, / m'udite? a cui parl'io? tanta dimora / dunque vi lice? E sì di me vi cale? / E non venite? E non traete ancora / fuor del penoso baratro infernale / da serpenti agitata e da facelle / l'alma infelice a riveder le stelle?», III.70).

457-458 *un non so che di violento / e di feroce*: ancora presente qui il modello senecano della *Medea*, con la rimodulazione patente delle parole della protagoni-

sta («Nescioquid ferox / decrevit animus intus et nondum sibi / audet fateri, stulta properavi nimis», SEN. *Medea* 917-919). Non è un caso che in questo frangente Dottori richiami la voce di un personaggio non greco, ma barbaro, come Medea. Così Aristodemo, che fino a questo momento pretendeva di incarnare il perfetto simbolo della magnanimità del sovrano greco, lascia spazio, in questo finale, in cui fa prevalere la rabbia privata alla cura per il bene pubblico, a un uomo barbaro, istintivo e violento, l'opposto per antonomasia dell'eroe greco.

CORO IV

Il Coro si lancia in un'invettiva contro l'ingegno umano, responsabile di aver inventato le armi con le quali uccidere e fare guerre, facendo cadere l'umanità in uno stato di perenne agitazione per il continuo pericolo di essere aggrediti dal prossimo: da quella disgraziata invenzione l'uomo cominciò a violentare la natura, costruendo muri e confini e macchiando di sangue i campi che dovrebbero essere riservati alla coltivazione. Nella sezione finale, in strofe saffiche, si passa dal piano generale a quello della vicenda, con una maledizione nei confronti di Panormo e Gonippo, veri e unici responsabili della catastrofe incontro a cui la Messenia procede inesorabilmente.

Anche in questi casi appaiono molteplici i modelli a cui Dottori allude nel Coro: presentissimi i versi dell'*Aminta*, tanto del primo Coro quanto dell'invettiva del Satiro nel monologo del secondo atto, ma anche quelli di una canzone di Fulvio Testi che riprende lo stesso antecedente tassiano. Numerose sono le riprese dei poeti antichi: diversi passaggi sembrano modellati sul *De rerum natura* lucreziano e sulla deprecazione della guerra civile, che ha insanguinato i campi, contenuta nelle *Georgiche* virgiliane, ma non mancano calchi dalle *Metamorfosi* di Ovidio, dalla *Pharsalia* di Lucano, e dalla stessa elegia di Tibullo che era presa a modello anche per il secondo Coro. Si contano anche tessere dantesche, dall'*Inferno*, ariostesche, dall'invettiva contro l'invenzione delle armi da fuoco nel *Furioso*, e alcune riprese testuali dalle rime di Bernardo Tasso.

462 *Pera chi primo*: l'attacco, nel segno dell'invettiva contro l'inventore delle armi, parrebbe modularsi sull'antecedente tassiano dell'*Aminta*, nel monologo del Satiro («O chiunque tu fosti, che insegnasti / primo a vender l'amor, sia maledetto / il tuo cener sepolto e l'ossa fredde», II.1.782-784). Un altro modello che torna a più riprese in questo Coro è quello della canzone di Fulvio Testi, a sua volta ispirata al primo Coro dell'*Aminta*, il cui attacco è il seguente: «Pera chi di natura / primier ruppe i confini, e fè per l'onde / a scorno di Nettun volar le selve» (TESTI 1627, 202). I riferimenti all'*Aminta* si rincorrono in questo Coro, in cui la condanna contro la perversione degli istinti naturali (non già quelli di amare liberamente, ma di non

usare le armi, cfr. IV.Coro.463) sembra rievocare nostalgicamente un aureo mondo pre-culturale, distrutto dall'avvento di una militaresca età argentea, asservita all'ambizione e all'onore.

467 *fra le cupe latebre della Terra*: forse reminiscenza di versi ovidiani («interea repetunt caecis obscura latebris / verba datae sortis secum inter seque voluntant», OVID. *Metamorphoseon* I.388-389).

471 *che 'l rigor dell'acciaro*: si ritrova qui forse un altro ricordo classico dalle *Georgiche*, più avanti evocate («tum ferri rigor atque argutae lammina serrae / (nam primi cuneis scindebant fissile lignum)», VERG. *Georgicon* I, 143-144), anche se andrà segnalata pure una sovrapposibilità quasi totale con un'ottava del *Tancredi* di Ascanio Grandi, in cui la formula viene impiegata pressoché nel medesimo contesto, anche se non è così immediato ipotizzare che questo testo fosse nella biblioteca di Dottori («Gli altri suoi vaghi ancor per alterezza / con l'arme non offende ella di Marte: / ma ben, se trova intoppo, usberghi sprezza; / aspra, e da' corpi lor l'alme diparte: / né 'l rigor de l'acciaro, o di bellezza / usò Nilea men fiera in altra parte», GRANDI 1636, 764; XVII.60)

474 *e produsse la guerra*: l'ispirazione per questo passaggio si deve ancora ricondurre a quell'elegia di Tibullo che era stata presa a modello anche per la scrittura del Coro II; nel testo tibulliano si ritrova infatti la medesima condanna per i fabbricatori di armi («non acies, non ira fuit, non bella, nec ensem/ inmiti saevus duxerat arte faber», TIB. *Carmina* I.3.46-47).

476 *l'ignoto freno morse*: altra chiara allusione all'elegia in cui Tibullo lamenta la fine dei Saturnia regna («non domito frenos ore momordit equus», TIB. *Carmina* I.3.42), ripreso anche nel Coro *O bella età dell'oro* dell'*Aminta* («tu i dolci atti lasciavi / festi ritrosi e schivi; / ai detti il fren ponesti, a i passi l'arte», Coro I.703-705). Meno stringente, vista la quantità dei richiami all'elegia tibulliana, il modello della *Pharsalia* («primus chalybem frenosque momordit / Spumavitque novis Lapithae domitoris habenis», LUC. *Pharsalia* VI.398-399)

477 *non vile onor di paletronia include*: ritorna qui la voce «onor» con la consueta accezione negativa, derivata dal primo Coro dell'*Aminta* tassiana; il termine «paletronia» fa riferimento alla tradizione classica secondo cui i freni dei cavalli erano stati inventati da Paletronio, dell'antico popolo dei Lapiti, in Tessaglia. Dottori trae spunto forse dal dettato della *Pharsalia* di Lucano («illic semiferos Ixionidas Centauros / feta Pelethroniis nubes effudit in antris», LUC. *Pharsalia* VI.386-387) o forse dalle *Metamorfosi*, nel racconto della Centauromachia (OVID. *Metamorphoseon* XII.261-535: 451).

482 *Fu allor che di fortissimi recinti*: il tema della nascita delle fortificazioni sembra essere ripreso in questo caso da Lucrezio, che si sofferma sulla nascita della civiltà in termini simili a quelli che animano il Coro dottoriano («Inque dies magis hi victum vitamque priorem / commutare novis monstrabant rebus et igni, / inge-

nio qui praestabant et corde vigeabant. / condere coeperunt urbis arcemque locare / praesidium reges ipsi sibi perfugiumque», LUCR. *De rerum natura* V.1105-1109); lo stesso tema si ritrova anche in TIB. *Carmina* I.3.43 («non fixus in agris/ qui reget certis finibus arva, lapis»).

491 *onda negletta e bruna*: ricordo qui, forse, di un verso dantesco: «Così sen vanno su per l'onda bruna» (*Inf.* III.118).

492 *che cozzò ferreo montone*: il riferimento all'ariete è modulato secondo una formula già usata da Fulvio Testi, a cui con tutta evidenza Dottori si ispira in questo passaggio: «Era lunga stagione / che d'assedio crudel cinte tenea / l'Efesie mura il Capitan feroce / poiché 'l ferreo montone / con gli urti bellicosi indarno havea / dato al muro fedele assalto atroce» (TESTI 1627, 208).

494 *la feroce balista*: è la balestra, richiamata con un crudo latinismo, usato da diversi autori medievali, da Petrarca («quocirca v[ola]tum hunc etatis non avis volatui similem recte quis dixerit, sed sagitte, quam non arcus imp[ule]rit, sed balista», *Seniles* XII.13) a Boccaccio («An non inspicitis quia si aries, si falarica mortalium, si balista muris nequest admoveri», *De casibus virorum illustrium* I.4).

495-508 *Fu allor che si divisero ... l'umane cose*: ricalca qui i versi lucreziani del passaggio già evocato in precedenza («at claros homines voluerunt se atque potentes, / ut fundamento stabili fortuna maneret / et placidam possent opulenti degere vitam, / ne quiquam, quoniam ad summum succedere honorem / certantes iter infestum fecere viai, / et tamen e summo, quasi fulmen, deicit ictos / invidia interdum contemptim in Tartara taetra; / invidia quoniam ceu fulmine summa vaporant / plerumque et quae sunt aliis magis edita cumque; / ut satius multo iam sit parere quietum / quam regere imperio res velle et regna tenere», LUCR. *De rerum natura* V.1120-1135).

499 *ferro omicida*: Dottori preleva qui una tessera dall'*Adone*: «Le battaglie d'amor non son mortali, / né s'essercita in lor ferro omicida» (*Adone* II.144.1-2).

508 *agitate vediam l'umane cose*: Dottori si ricollega qui al Coro II, in cui ritornava lo stesso sintagma sempre nella descrizione della turbolenza della vita umana, in preda al capriccioso disegno della Fortuna («e lasciar senza alcuna / regola poi le cose humane esposte / all'arbitrio incostante di Fortuna?», II.Coro.411-413).

511 *O mal trovato ferro*: nell'invettiva contro l'invenzione delle armi è evidente l'allusione al celebre passaggio ariostesco in cui Orlando deplora l'uso delle armi da fuoco con una *tirade* simile contro l'archibugio: «O maladetto, o abominoso ordigno / che fabricato nel tartareo fondo / fosti per man di Belzebù maligno / che ruinar per te disegnò il mondo» (*Furioso* IX.91.1-4).

513-515 *i patry campi ... ozioso aratro*: ricalca la deprecazione della guerra civile che ostacolava la tranquilla vita delle *Georgiche* di Virgilio («tot bella per orbem, / tam multae scelerum facies; non ullos aratro/ dignus honos; squalent abductus arva colonis/ et curvae rigidum falces conflantur in ensem», VERG. *Georgicon* I, 505-508).

ATTO IV

521 *che solo il Xanto*: fiume troiano, ricordato nell'*Iliade* di Omero ed evocato da molti autori moderni, fra cui Petrarca («Quanti sul Xanto, e quanti in val di Tebro», *Trionfo del tempo* 108), Tasso («Comincia qui le due feroci destre / pugna qual mai non vide Ida né Xanto», *Liberata* XX.48.1-2), e Marino («Beltà, cred'io, non vide in val di Xanto / Paride tal nela medesima diva», *Adone* VIII.84.1-2).

530-531 *ignudo / seno dolente*: in questa zona si ritrovano numerose tessere che parrebbero riprese dalle rime di Bernardo Tasso; ad esempio, questo passaggio rimanda all'elegia piscatoria 109 («a squarciarsi dolente il crine e 'l seno» (TASSO 1995, I, 283).

532-533 *sparso il crine / alle rapine*: la rima rimanda ancora a un passaggio di un componimento di Bernardo Tasso («spiegando al ciel l'aurato e crespo crine / fece di mille cor dolci rapine», TASSO 1995, I, 152).

533-534 *della mano infesta / e di funesta*: anche questo passaggio parrebbe lambito da una reminiscenza delle *Rime* di Bernardo Tasso: «rendi, qualor molesta / febbre, o dolor le mortai membra infesta; / e ritogli di mano» (TASSO 1995, I, 222).

Atto V

V.1

Nel quinto atto, fin dalla prima scena, gli attori danno notizia al pubblico di eventi delittuosi avvenuti, secondo la regola della *bienséance*, lontano dal palco, dando vita ad un crescendo tragico tipico delle «tragichissime» (τραγικώτατα), ossia quelle che finiscono in modo infausto, secondo la definizione di Aristotele (*Poetica* 1453a 25-30) variamente ripresa tra Cinque e Settecento (PICCOLOMINI 1575, 201; CRESCIMBENI 2019, 272). In tale frangente la Nutrice racconta nel dettaglio a Tisi come è avvenuto l'omicidio di Merope, assassinata dal padre. Dalla sua esposizione capiamo che Aristodemo, dopo aver finto di calmarsi, si era diretto nel luogo in cui Merope era custodita e, dopo aver rotto i sigilli e allontanato i guardiani si era avventato sulla figlia, trafiggendola con la spada. Qui il racconto vira verso il patetico, riferendo di come Merope, dopo aver riconosciuto nel padre l'inaspettato carnefice, si fosse coperta il viso per non guardarlo negli occhi mentre spirava senza un lamento. Il registro cambia ancora e si volge al truculento nel raccontare di come Aristodemo, infuriato, dopo l'omicidio avesse inferito sul corpo della figlia alla ricerca del feto che lo aveva disonorato, ma non trovando nulla, comprendendo di essere stato ingannato, aveva rivolto verso di sé l'arma, prima di essere fermato dall'intervento di uno dei guardiani. La scena si incupisce ancora di più con il racconto di Tisi, che aveva invece assistito all'uccisione di Policare, lapidato dalla plebe che Aristodemo aveva concitato, dopo aver svelato pubblicamente la menzogna del giovane.

Molte le reminiscenze letterarie, dall'*Agamemnon* di Seneca all'*Eneide* di Virgilio sino al *Purgatorio* dantesco; tuttavia i modelli che vengono più spesso evocati sono quelli della *Gerusalemme liberata* di Tasso e dell'*Adone* di Marino.

1 *Qual procelloso turbine*: Dottori reimpiega una tessera prelevata dalla *Croce racquistata* di Bracciolini («Vien da tergo a i Romani, a lor le teste / quel procelloso turbine percote», BRACCIOLINI 1605, 99 [IX.44.1-2]), ripresa già anche da Marino nell'*Adone* («onde par che percossa e che distrutta / da procelloso turbine ruini», XVIII.76.5-6), anche se in entrambi i testi si ritrova l'eco della descrizione della tempesta fatta da Euribate nell'*Agamemnon* di Seneca («Sua quisque mit-

tunt tela et infesti fretum / emoliuntur; turbo convolvit mare», SEN. *Agamemnon*, 475-476).

2 *Ed atra nube*: altro sintagma diffusissimo tra Cinque e Seicento, nel contesto lirico e non solo, se ne ha traccia, ad esempio, nell'*Avarchide* di Alamanni («di sangue aspersa e d'atra nube oscura», ALAMANNI 1841, 393) e nelle *Rime amorose* di Marino («volge e s'avolge d'atra nube intorno», MARINO 1987, 79).

5 *macchiate del più orribile misfatto*: la formula sarà ripresa da Alfieri nelle sue tragedie: «Giudici voi, presente il re, del nuovo / misfatto orribil del suo figlio infame» (*Bruto primo* III.2.178-179); «Feroce insana ambizion lo tragga / a più orribil misfatto?» (*Timoleone* IV.1.27-28).

7 *che da barbara man versato in terra*: altra eco dall'*Adone* mariniano: «Barbara man con sacrilegio infame» (XI.147.1).

9-10 *O la spietata Colco / o la gelida Ircania*: la Nutrice rievoca due luoghi lontani dalla Grecia e già teatro di orrori, come la capitale della Colchide, nella regione del Caucaso, patria di Medea, oppure l'Ircania, regione dell'antica Persia, nota per essere terra popolata da tigri feroci (così icasticamente ricordata nei versi tassiani: «Né te Sofia produsse e non sei nato / de l'azio sangue tu; te l'onda insana / del mar produsse e 'l Caucaso gelato, / e le mammelle allattar di tigre ircana», *Liberata* XVI.57.1-4).

10-11 *O la feroce / Scitia*: altra regione remota, sita nella Russia meridionale, celebre per aver dato le origini alla regina Tomiri (talora Tamiri), che vendicò i torti subiti dal proprio popolo uccidendo in maniera feroce l'imperatore persiano Ciro, come ricordano Dante (*Purg.* XII.55-57) e Petrarca («né Ciro in Scizia, ove la vedova orba / la gran vendetta e memorabil feo», *Trionfo della Pudicizia*, 104-105). Anche qui si noti la vicinanza a un altro passaggio mariniano («Non ha di queste il mondo arti più belle / o più salubri all'affannate menti, / né cor la Scizia ha barbaro cotanto, / se non è tigre, a cui non piaccia il canto», *Adone* VII.1.5-8).

13 *efferto ed inospito Paese*: anche qui, forse, si ritrova un ulteriore ricordo di alcuni versi di Marino: «Qual è clima sì inospito e remoto, / alma qual'è, che non conosca amore?», *Adone* III.130.3-4.

19 *narra come seguì l'eccesso grande*: il sintagma «eccesso grande» indica quasi sempre un omicidio, come nella novella di Alatiel del *Decameron* di Boccaccio (II.7) o nella tragedia *Il Tancredi* di Pomponio Torelli, dove è impiegato nella variante di «nefando eccesso» (TORELLI 2009, 178).

28 *simulò di placarsi*: nel racconto della nutrice si capisce che Aristodemo ha messo scrupolosamente in pratica il piano descritto nell'ultima scena del quarto atto, laddove si proponeva di «dissimular l'offese / per vendicarle» (IV.6.399-400).

33-34 *nel tempo / dall'indovin vietato*: Ofioneo aveva vietato a chiunque di avvicinarsi a Merope per non contaminare il suo spirito che si preparava al sacrificio. Il tetro racconto della Nutrice è scandito da molti settenari che fanno assumere un tono concitato alla narrazione.

36 *qual per Getuli campi irto leone*: allude ai territori predesertici del nord-Africa, popolati da feroci leoni, come ricordava Enea nel poema virgiliano qui richiamato per via di allusione («Tum pater Aeneas “vestra” inquit “munera vobis / certa manent, pueri et palmam movet ordine nemo; / me liceat casus miserari insontis amici.” / Sic fatus tergum Gaetuli immane leonis / dat Salio villis onerosum atque unguibus aureis», VERG. *Aeneis* V.348-352).

41-42 *col proprio / furor le Furie vinse*: interessante questa tessera, che pare ancora una volta una rimodulazione di un passaggio dell'*Adone*, con cui Dottori parrebbe avvicinare il suo Aristodemo al cinghiale colpevole di aver ucciso il protagonista del poema mariniano: «E quel cinghial che t'ha squarciato il petto / di Cipro no, ma del' inferno uscito, / tutta entro a sé di Cerbero la rabbia / e 'l furor dele Furie io credo ch'abbia» (*Adone* XVIII.178,5-8). Più in generale la descrizione del gesto folle di Aristodemo recupera, seppur con significative variazioni, un luogo classico dell'*Hercules Furens* (AMPHITRUO: «Nondum tumultu pectus attonito carens / mutavit iras, quodque habet proprium furor, / in se ipse saevit». HERCULES: «Dira Furiarum loca / et inferorum carcer et sonti plaga / decreta turbae», SEN. *Hercules Furens*, 1219-1223).

45 *e trovata giacer tra brune spoglie*: altra allusione all'*Adone* di Marino («Pianse il nodo gentil reciso e guasto / vedova acerba in brune spoglie avolta», XIV.200.5-6).

49 *L'anima bella*: ricordo petrarchesco («Anima bella da quel nodo sciolta», RVF.305.1), ripreso anche da Tasso («Anima bella, se quinci entro gire», *Liberata* XIX.107.2).

53 *e i moribondi lumi*: questo sintagma di ascendenza dottoriana verrà ripreso sia da Metastasio («Imprima / su la gelida destra i baci estremi / l'orfana figlia; e di sua man chiudendo / que' moribondi lumi», *Temistocle* III.5.1200-1203), sia da Alfieri («L'ultimo ufficio, chiudendoti i lumi / moribondi», *Polinice* III.4.108-109; «Ah! Vieni; alla infelice / tua madre chiudi i moribondi lumi», *Polinice* IV.4.249-250).

56 *con la tenera man coprissi il volto*: echeggia forse ancora il dettato dell'*Adone* («Con la tenera man l'armi omicide / spesso stringea di bellicoso amante», V.66.5-6), che ritorna su un luogo tassiano («Co 'l durissimo acciar preme ed offende / il delicato collo e l'aurea chioma / e la tenera man lo scudo prende / pur troppo grave e insopportabil soma», *Liberata* VI.92.1-4).

59-60 *Un furioso zelo / d'onor tiranno*: ritorna la caratterizzazione dell'onore come un tiranno già trovata, nelle parole di Aristodemo, in IV.6.424. Anche nella *Merope* di Torelli Polifonte rimproverava la regina evocando l'eccessivo «zelo» del suo onore («Ben veggio, donna, che 'l tuo puro affetto, / e 'l zelo del mio honor, la costui colpa / misurar non ti lascia co 'l volere», TORELLI 2009, 88).

65 *il seno Verginal. L'utero casto*: nello sventrare il cadavere della figlia, eseguendo una sorta di perquisizione anatomica, Aristodemo capisce di essere stato

ingannato; gli epiteti impiegati per descrivere Merope sono quelli utilizzati per riferirsi alla Vergine Maria.

75-80 *Quindi volgendo in uso ... la Vergine cadesse*: Aristodemo cerca di giustificarsi facendo credere che del suo omicidio avrebbe beneficiato la Messenia tutta, dal momento che in realtà Merope, in quanto illibata, era vittima propria; tenta così di far passare il suo efferato e istintivo gesto delittuoso per una meditata azione sacrificale.

82 *ira precipitosa*: l'espressione «ira precipitosa» veniva usata da Bartolomeo Cavalcanti, nella sua *Retorica*, più volte ristampata nel Cinquecento, per esemplificare un tipo di metafora (CAVALCANTI 1559, 261).

85 *Ma chi dannò Policare alla morte*: dal dialogo di apertura di questo ultimo atto, che ricostruisce avvenimenti accaduti fuori scena, oltre al racconto del crudele omicidio perpetrato da Aristodemo ai danni di Merope, di cui egli ha poi vilipeso il cadavere, ricaviamo anche la notizia della condanna a morte eseguita di Policare, reo non di aver deflorato illegittimamente la promessa sposa, ma di aver tradito il futuro re.

93-94 *che se l'approva Itome / l'abboriscano i Dei*: secondo il saggio Tisi, la Messenia si illude a pensare che l'omicidio di Merope venga accettato dagli Dei come sacrificio propizio, dato il modo irrituale in cui è avvenuto, e la scia di eventi infausti che ha causato, a partire dalla morte dell'innocente Policare, lapidato a causa della menzogna elaborata dalla nutrice.

102 *della pietà tradita*: Dottori parrebbe richiamare il dettato di Alvida nel quinto atto del *Re Torrismondo* («Spero trovar pietà, tradita amante, / anzi tradita sposa», TASSO 1993, 210).

103 *Aristodemo concitò la plebe*: sembra qui affiorare un calco del *Discorso sopra la prima Deca di Tito Livio*, laddove Machiavelli descrive l'atteggiamento sconsiderato con cui Tarquinio il Superbo, dopo aver ucciso Servio Tullio, attira l'odio della plebe («Né gli bastò farsi inimici i Padri, che si concitò ancora, contro, la Plebe, affaticandola in cose mecaniche e tutte aliene da quello a che gli avevano adoperati i suoi antecessori», MACHIAVELLI 1984, 469; III.5).

110 *accese il mobil volgo*: abbiamo qui la spiegazione piena di quanto era anticipato in V.1.85; Dottori insiste sulla capacità di Aristodemo di muovere le folle: la sua personalità così imponente riesce a indirizzare le azioni del popolo, che viene da lui spinto a uccidere Policare.

128 *è dell'ingegno nostro*: la nutrice in questo passaggio si intrattiene in una considerazione generale sul capriccio dell'ingegno umano, che tende a trasformare ogni azione gloriosa in una esecrabile e indegna; molto significativo sarà il ritocco di Dottori nella versione a stampa, laddove inserisce, al posto di «ingegno», il termine «affetto», che è un polo di senso decisivo per la rappresentazione. Aristodemo, seguendo l'impeto degli affetti, compie un doppio omicidio, il primo come

esecutore materiale, il secondo come mandante, facendo perdere ogni pregio alle morti onorevoli di Merope e di Policare.

135-136 *Or qual si serba / pena al mio fallo?*: la Nutrice si dispera, addossandosi la colpa degli omicidi, causati dall'espedito da lei trovato, e si allontana, già quasi in preda alle Furie, secondo un tipico modulo senecano.

145-146 *E qual invidia / contamina*: una simile espressione si ritrovava nel ritratto di Della Casa fatto ad opera di Marino nella *Galeria* («E ben ch'invidia altrui d'infamia oscura / la mia penna gentile / contaminar procura», PIERI 1979, I, 178), e ancora prima nei *Colloquia* di Erasmo («Ego gloriam optarem nulla invidia contaminatam», ERASMO 1544, 614).

148 *Così l'ostia vi piace*: Tisi si lancia qui in interrogativi molto cupi sull'intervento degli Dei nella vita degli uomini; come è possibile, si chiede, che essi non si accontentino di esigere delle giovani vittime in sacrificio, ma permettano addirittura una simile serie di efferati delitti, dall'infanticidio al linciaggio? Ritorna in modo prepotente in questo ultimo atto la delineazione di un *Dieu cachée*, lontanissimo dalle vicende umane, che sembrerebbe essere alla base della scrittura della tragedia.

150 *Un foco d'ira*: tessera dantesca, dal *Purgatorio* («Poi vidi genti accese in foco d'ira», *Pur.* XV.106).

V.2

Tisi rimane in scena a dialogare con il Coro, che si mantiene, anche in questi momenti di grande tensione, dalla parte di Aristodemo: avendo costui scoperto che la figlia era in realtà vergine, è convinto che l'omicidio di Merope, benché non compiuto secondo il rituale, possa essere accettato dagli Dei come offerta gradita. Sebbene il Coro sostenga Aristodemo, la bontà del sacrificio deve essere confermata dal vaticinio di Ofioneo, il quale sta interrogando gli Dei in un luogo remoto. Si ritrovano in questa scena tessere ormai entrate a pieno diritto nel canone della lingua tragica cinque-seicentesca.

156 *per sua discolpa l'altrui frode*: la tessera «l'altrui frode» si trovava piuttosto frequentemente nella tragedia primo-seicentesca; esempi ne sono l'*Elisa* di Closio («Non sarà mai ch'io taccia / l'altrui frode e 'l suo danno», Closio 1601, 4v), la *Giustina regina* del padovano Cortese Cortesi («Oltreché, se Giustina, / ch'ove l'è tolto il vel de l'altrui frode / è una nova Minerva», CORTESI 1607, 252), il *Solimano* di Prospero Bonarelli («Dunque hai pur discoperta / l'innocenza del figlio, e l'altrui frode?» BONARELLI 1621, 75; V.2). Non meno canonica nella tragedia coevo la variante a stampa «altrui fallo», che si trova ancora nel *Torrismondo* («e per pietà

celar l'oscura notte / il fallo altrui co 'l tenebroso manto», TASSO 1993, 233), di senso meno specifico e di più nobile derivazione petrarchesca («Più l'altrui fallo, che 'l mi' mal mi dole», RVF CCXVI.12).

167 *la sospesa corona*: immagine presa forse dai racconti storici di Giovanni Botero circa il cerimoniale di investitura dell'Imperatore del Sacro romano impero germanico, il quale, fra le altre cose, doveva recarsi presso la cattedrale di Aquisgrana e prostrarsi a terra «sotto una corona di bronzo dorato, sospesa in aria», mentre l'Arcivescovo di Colonia recitava alcune orazioni (BOTERO 2015, I, 135). Di corona sospesa parlavano anche i teologi e i biblisti antichi e moderni in relazione a un passaggio del primo libro delle *Cronache* che racconta come Davide, dopo aver sconfitto gli Amorrei, si faccia porre sul capo un pesantissimo diadema appartenente al nemico Milcoln (1Cr 20); ancora nel Seicento si discute di come egli avesse potuto sostenere un peso così opprimente, suggerendo che la corona non fosse posta direttamente sul capo del re israelita, ma sospesa sopra il trono sul quale sedeva, così da far sembrare che egli l'avesse effettivamente sulla testa (PALONTROTTI 1649, 99). Nel contesto dottoriano, ovviamente, la corona rimane sospesa sul capo di Aristodemo perché ancora non si conosce il responso definitivo degli Dei circa l'esito del sacrificio.

170-173 *Tuoni il Ciel ... formi et applauda*: Tisi elenca i segni di buon augurio che egli e il popolo messenico speravano di ottenere interpellando, attraverso il sacerdote Ofioneo, l'oracolo.

V.3

Aristodemo torna in scena per la prima volta dopo l'uccisione di Merope e si mostra in preda ai dubbi: il suo destino non è ancora deciso, l'eroe rimane in bilico fra la gloria e la dannazione, fra il regno e l'Inferno. Il protagonista confessa al Coro che accetterà con fierezza e rassegnazione il responso dell'oracolo che di lì a poco lo condannerà come crudele infanticida oppure lo celebrerà come salvatore della patria. A livello testuale si riconoscono riprese, oltre che dal Canzoniere, dall'*Orbecche* giraladiana e dalla *Gerusalemme liberata* di Tasso.

180 *con orrendi prodigi*: il sintagma si ritrova nella *Liberata* di Tasso («Intanto io miro timido e confuso, / come uom faria novi prodigi orrendi», XII.31.5-6) ed è poi ripreso anche nel primo atto dell'*Ajace* di Foscolo («Finge orrendi prodigi; e vien narrando / che di querele l'Ocean fremea», FOSCOLO 1828, 12).

186-192 *Di chi sarò, non sarò vile ... contro l'honore*: con uno slancio di titanismo, che sarà ripreso da molti eroi del teatro alfieriano, Aristodemo dimostra di avere ancora a cuore il suo onore, anche nel momento della disfatta. Che il suo gesto venga considerato santo o scellerato, ciò che rimarrà intatto anche dopo il giu-

dizio dell'oracolo è la sua reputazione: sia che abbia compiuto un sacrificio gradito agli dei, sia che si sia preso la vendetta dovuta nei confronti del genere mentitore, il suo onore, a suo dire, resta immacolato.

197-198 *Come peccò ... nell'offerirla il Padre?*: Aristodemo cerca di auto-giustificarsi; dal momento che era un gesto magnanimo quella di offrire la figlia in sacrificio, l'omicidio della stessa non può essere considerata un'azione infausta e sbagliata.

199 *Se non peccai, di che pavento?*: questo verso dottoriano impiega sintagmi abbondantemente usati nella letteratura drammatica ed epica cinquecentesca; tra i modelli possibili si contano, ad esempio, il poema ariostesco («che, se ben con effetto io non peccai, / io do però materia ch'ognun dica / ch'essendo vagabonda io sia impudica», *Furioso* VIII.41.6-8), e l'*Aminta* di Tasso («Empio mio core, / mio duro alpestre core, / di che, di che paventi?», IV.2.1650-1652).

200 *fu illusion, fu sogno, e vano parto*: più che un generalissimo riferimento al celeberrimo verso conclusivo del primo sonetto del Canzoniere («che quanto piace al mondo è breve sogno» RVF I.14), questo verso sembra rimodulare un precedente giraldiano, dall'*Orbecche*: «Fu un sogno, una lieve ombra, un fumo, un vento», GIRALDI CINZIO 1559, 16r; II.2), sempre ispirato all'archetipo petrarchesco.

202-208 *ciò che veder mi parve ... di me, d'Amfia*: terribili visioni, dopo l'omicidio, si presentano alla vista di Aristodemo, che non riesce a capire se ha visto due delle tre Furie, una proiezione del fantasma della figlia, oppure l'ombra di sé stesso e della moglie, per sempre condannati alla sofferenza dopo quel tremendo impeto di rabbia.

209-210 *Qualunque pere / di noi pere innocente*: emerge qui la ripresa del dettato tassiano («Pur che 'l reo non si salvi, il giusto pèra / e l'innocente», *Liberata* II.12.1-2).

219 *Tempra il duolo, Signor*: il Coro cerca di consolare Aristodemo impiegando una delle consuete formule dei lamenti in morte, che si trovano spesso nella lirica cinquecentesca, come nel caso di un sonetto di Annibal Caro per la morte di Giovanni Guidiccioni («Chi de' suoi danni, e del tuo fato indegno / ristora il mondo; e chi tempra il mio duolo?», CARO 1569, 64), o di uno con cui Alessandro Campesano cerca di consolare Domenico Venier per la morte del poeta Girolamo Fenaroli («Tempra illustre Venier, tempra il tuo duolo. / Suo merito il Fenaruol trahe d'atra noia, / et la tua Cetra il face al mondo ir solo», FENAROLI 1574, 62v).

219-220 *non vario fia / dal giudizio del Popolo il Celeste*: nel tentativo di confortare l'eroe messenico il Coro ipotizza che il giudizio degli Dei non possa essere diverso da quello del Popolo, che ritiene giusta la morte di Merope e legittimo l'atto di Aristodemo. Il fatto che in realtà i due giudizi divergano aumenta la distanza tra cielo e terra che in tutta la rappresentazione si amplia, secondo una prospettiva che è propria della teologia del *Dieu caché*.

V.4

Arriva Licisco, accolto con rabbia da Aristodemo, il quale gli chiede di restituire Arena accusandolo di aver tradito la patria. Il vecchio risponde ribadendo il fatto che la giovane era una vittima impropria per il sacrificio, non essendo sua figlia biologica, e svela che la ragazza è stata colpita da una freccia scagliata dagli arcieri inviati da Aristodemo ed è morta poco dopo essere arrivata a Sparta. Mentre il cadavere di Arena viene esibito in scena e agli occhi del pubblico, destando la commozione del Coro, Licisco manda a chiamare Erasitea, rispettata sacerdotessa del tempio di Giunone, in grado di confermare la veridicità della storia che egli sta per narrare. A questo punto comincia a raccontare di come il suo matrimonio fosse stato a lungo infecondo e di quanto tempo egli avesse passato nel tempio a pregare gli Dei di favorirlo con un bambino: un giorno poi, come un dono del Cielo, Erasitea lo raggiunse nel tempio accompagnandolo in una stanza riposta, nella quale lo attendeva una neonata che gli fu consegnata in premio delle sue insistenti suppliche. Licisco indugia nel rievocare alcuni teneri ricordi di quel primo incontro per poi riportare fatti in parte già noti: quando venne estratto il nome di Arena per il sacrificio Erasitea lo raggiunse ordinandogli di fuggire a Sparta con la ragazza, ma neppure questo gesto disperato riuscì a salvare la ragazza.

Fra i modelli qui richiamati si contano le *Troades* di Seneca e la *Tebaide* di Stazio, ma sono abbondanti le riprese testuali dalla *Gerusalemme Liberata*. Accanto ai calchi tassiani si ritrovano inoltre tessere petrarchesche, guariniane e mariniane, ma in generale sembrano molto frequenti echi della poesia contemporanea, da Campeggi a Bracciolini.

224-225 *quell'empio / fuggitivo, ribelle*: l'accostamento dei termini «empio» e «fuggitivo» si trovava già nella canzone *Se de' begli occhi il sole* di Giovan Battista Amalteo («Quasi empio fuggitivo / morendo in me, ne la mia Donna io vivo», RUSCELLI 1558, 311). Il sintagma «empio ribelle» viene invece impiegato a più riprese nel teatro sette-ottocentesco, senza dubbio anche grazie al tramite dell'antecedente dottoriano, che viene ricalcato palesemente, anche per la posizione delle parole nel verso, nella *Merope* di Maffei («è quel tiranno, è quel ladron, quell'empio / ribelle, usurpator, che a tradimento», MAFFEI 2008, 304), e poi sembra essere echeggiato anche nell'*Eroe cinese* di Metastasio («Empio! Ribelle! / Perfido! Ingrato!», III.4.750-751), e nella *Virtù indiana* di Leopardi («Geme d'aspre catene avvolto, e stretto / l'empio ribelle», LEOPARDI 1999, 165 [III.1.505]).

237 *dall'infami latebre*: calco dalle *Troades* di Seneca («Turpesne latebras spernis?», SEN. *Troades*, 504).

239 *e se conferma il sacrificio il Cielo*: riecheggia quanto già detto nella scena

precedente dallo stesso protagonista in V.3.212-213 («L'atto che approva Itome / chi conferma di voi?»).

246 *in tenebrosa stanza*: allusione comune all'Inferno nella scrittura morale e religiosa tra Cinque e Seicento; si trova ad esempio nella tragicommedia spirituale di Giovan Battista Leoni *La conversione del peccatore a Dio* (LEONI 1592, 34) o nella collezione di *exempla* morali di Fabio Glisenti intitolata *L'horribile e spaventevole inferno* (GLISENTI 1617, 319).

258-259 *Error non potete adunque / subordinata ai Dei*: Aristodemo dimostra qui la propria incrollabile fede negli oracoli divini; a suo giudizio Arena non avrebbe potuto essere una vittima inadatta, in quanto questo avrebbe implicato un errore da parte degli Dei nell'elezione dell'ostia sacrificale. La prospettiva religiosa del *Dieu caché* ritorna qui prepotentemente e accompagnerà tutta l'ultima parte della vicenda.

260 *Di me non nacque*: comincia qui a disvelarsi, con il racconto di Licisco, il classico meccanismo tragico dell'agnizione, di derivazione sofoclea, ritenuto, secondo la critica aristotelica cinquecentesca, imprescindibile per la buona riuscita di una tragedia: Arena, presunta figlia di Licisco, si scoprirà essere in realtà progenie di Aristodemo stesso.

262 *inconsistenti*: voce insolita nella poesia seicentesca, di conio recente, sfruttata nella scrittura scientifica dell'epoca, e che come tale si ritrova, ad esempio, nel *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* di Galilei («all'opposito, per far apparir vera una proposizion falsa e per persuaderla non si possa produrre altro che fallacie, sofismi, paralogismi, equivocazioni e discorsi vani, inconsistenti e pieni di repugnanze e contradizioni», GALILEI 2003, 366). Nella stampa il termine viene sostituito dal più classicheggiante sintagma «egizi sogni».

264-265 *t'espongo all'ire / del violento esacerbato volgo*: ancora una volta Aristodemo si raffigura come un capopopolo, capace di aizzare contro chiunque egli voglia la plebe assassina, la quale già aveva dato prova della sua furiosa violenza nei confronti di Policare, dopo essere stata sobillata dal re *in pectore*.

274 *Ecco, o Messenj*: senza vere e proprie indicazioni di scena il dramma doveva presentare, a questo punto, la lugubre entrata in scena del cadavere di Arena, trafitta da uno degli arcieri mandati da Aristodemo a recuperarla.

276 *il fuor vostro, e l'odio delle stelle*: nel primo emistichio si intravede forse un'altra eco delle *Troades*, nel discorso di Andromaca rivolto ad Ulisse, simile a quello di Licisco («Tempia violastis, deos / etiam faventes: busta transierat furor», SEN. *Troades*, 669-670); nella seconda parte del verso Licisco ammette che la morte di Arena è frutto di un inconsulto odio degli Dei nei confronti della giovane, ribadendo la percezione di un Dio lontano dal mondo. Il lamento sarà rimodulato da Metastasio nell'*Issipile* («Vivo in odio alle stelle, in odio al mondo», III.1.817) e nel *Siroe* («Tanto in odio alle stelle oggi mi vedo, / che per mio danno ogn'impossibil credo», III.12.1444-1445).

283-284 *che le negò la vita / non le nieghi la tomba*: affiora qui un altro ricordo delle *Troades* di Seneca, laddove Andromaca, riferendosi ad Astianatte, diceva: «Fata si vitam negant, / habes sepulcrum» (SEN. *Troades*, 510-511)

292 *del talamo infecondo*: emerge qui forse un ricordo della *Tebaide* di Stazio («at quanto melius dextraque in sorte iugatae, / quis steriles thalami nulloque ululata dolore / respexit Lucina domum!», STAT. *Thebais*, 157-159); Metastasio capovolgerà significativamente la formula dottoriana nel *Demetrio* («i reciprochi pegni / del talamo fecondo», I.2.129-130).

303 *e sia chiamata Erasitea fra tanto*: a completare il procedimento di agnizione è necessario l'intervento di un nuovo personaggio, mai prima d'ora menzionato, che compare come un *deus ex machina* nella vicenda non tanto per risolverla in senso positivo, quanto per complicarne ed esacerbarne l'esito infausto. La sacerdotessa, che aveva consegnato a Licisco la bambina in fasce, è in realtà la madre biologica di Arena.

311 *padre improvviso?*: ricalca forse un passaggio delle *Metamorfosi* di Apuleio («momento modico immo puncto exiguo post orbitatis periculum adulescentium duorum pater repente factus est», X.12).

323 *ne' penetrali occulti*: i versi dottoriani ricordano l'antecedente mariniano («In una occulta grotta indi il conduce / che le viscere fora ala montagna, / dentro i cui penetrali ermi e riposti / i bottini più ticchi ei tien nascosti», *Adone* XIV.61.5-8).

328-332 *Attonito io rimasi ... timido ed ansio*: Licisco è qui descritto come il padre ideale, colui che cede senza remore al mondo degli affetti, mostrandosi più debole di quell'Aristodemo che proprio in virtù della cura della sua persona pubblica aveva rinunciato agli affetti, acconsentendo al sacrificio della figlia. Chiaramente Dottori in queste ultime scene porta a compimento il confronto parallelo fra due modelli di paternità, ma insiste al contempo anche sul conflitto fra persona pubblica e padre di famiglia in Aristodemo.

340 *l'alto segreto*: riprende qui una tessera del *Pastor Fido*, impiegato proprio in relazione al percorso di agnizione che porta a svelare la natura divina di Mirtillo, scopertosi in realtà figlio del sacerdote Montano («Sento ben io ne l'indigesta mente / che 'l ver m'asconde il fato / e si riserba alto segreto in seno», V.6.1003-1004).

343 *il caro dono*: formula comune del linguaggio tragico cinquecentesco, usata nella *Sofonisba* di Trissino («Deh, non negate a me sì caro dono», TRISSINO 1729, I, 316) e nel *Re Torrismondo* di Tasso («E del ciel prezioso e caro dono, / de la natura sua travolge e torce», TASSO 1993, 59).

346 *sin che l'Empia fortuna*: altra tessera tradizionale della lingua teatrale del Cinquecento, che si ritrova nella *Merope* di Torelli («Provai sempre, a me cruda empia fortuna», TORELLI 2009, 58), nella *Mirzia* di Epicuro («con duri strazi Amor, mia Ninfa e l'empia / fortuna, che al mio mal sempre è sì presta», EPICURO 1887, I, 115) o ancora nel *Re Torrismondo* («Empia fortuna / farmi l'alba potrà turbata e negra», TASSO 1993, 201).

353 *subita fuga*: si scopre in questo ultimo atto che la fuga iniziale di Arena non era dunque uno stratagemma di Licisco, ma procedeva in realtà da un preciso ordine di Erasitea.

354-357 *ella mentia ... Arena un servo*: per assicurare ulteriormente Arena, i fuggitivi adottano l'espedito del travestimento; la figlia di Licisco scappa così nei panni di un servo maschio, mentre i suoi vestiti vengono indossati da una serva; il travestimento *transgender* è un momento tipico della drammaturgia seicentesca, tanto in campo comico, quanto anche, seppur meno frequentemente, in ambito tragico.

364 *di men pronto destrier più tarda al corso*: Dottori sembra qui fondere due diverse tessere tratte dalla *Gerusalemme Liberata* di Tasso: «ma più non si nasconde e non è tarda / al corso la generosa coppia», XII.44.3-4; e «quasi destrier che men veloce corra», V.70.7).

369 *l'occhio geloso*: altra reminiscenza dalla *Gerusalemme Liberata*: «Ma il più giovin Buglione, il qual rimira / con geloso occhio il figlio di Sofia» (*Liberata* V.8.1-2).

370 *sollecitai la vergine smarrita*: il sintagma «vergine smarrita» si ritrova di frequente nei poemi religiosi del primo Seicento; c'è, ad esempio, ne *Le lagrime di Maria Vergine* di Ridolfo Campeggi («Misera me, deh che più dir t'avanza / (Rispose allor la Vergine smarrita)», CAMPEGGI 1620, 90 [II.38.1-2]), oppure ne *La strage degl'innocenti* di Marino («Cercando pur la Vergine smarrita, / che fu in un punto sol vista e rapita», MARINO 1633, 129).

371-372 *in fra la tema, / la speranza e 'l dolor*: esibito calco petrarchesco («fra le vane speranze e 'l van dolore», RVF 1.6).

373 *i fior d'ostro vivace*: in questa sezione, densa di riferimenti alla poesia contemporanea, affiora un'altra formula spesso impiegata nella poesia lirica amorosa seicentesca; se ne trova traccia in una canzone di Marino («L'ostro vivace e l'oro / sarà pallido argento», MARINO 1614, 88), nelle *Epistole amoroze* di Pietro Michiele («Nel cui mezzo si schiude / tinta d'ostro vivace / quella bocca vezzosa», MICHIELE 1632, 47), e nella boschereccia *L'Adone* di Vincenzo Renieri («L'ardea d'ostro vivace / la bellissima guancia», RENIERI 1635, 48).

382 *ma posto ch'ebbe il piè dentro alla soglia*: anche qui potrebbe esserci forse un ricordo della *Liberata* di Tasso, tanto presente nel racconto di Licisco («invisibile a tutti il piè raccorre / dentro la soglia del gran tempio antico», *Liberata* X.31.5-6).

383 *la man freda mi porse e in fiocchi accenti*: il dettato dell'autore è qui vicino a quello di Bracciolini nella *Croce racquistata* («Così comincia in fiocchi accenti, e mozzi», BRACCIOLINI 1605, 180 [IV.69.8]), ricordato anche nel *Giardino degli epiteti* di Spada.

398-399 *inutile per lei ... inutile per voi*: a Sparta interessava che Arena rimanesse viva, così da impedire l'adempimento del sacrificio rituale che avrebbe portato la vittoria ai Messeni; al contrario, a Itome interessava soltanto la morte della ragazza, che era stata chiesta dall'oracolo per salvare la città.

408 *del cener caro*: sintagma tipico della lingua tragica cinque-seicentesca, che si ritrova nella *Tullia* di Martelli («E lassatemi il vaso, / che 'l cener caro serba / del mio marito», MARTELLI 1998, 58), nella *Progne* di Correr («et per tener fidata compagnia / al caro cener de l'amata allieva / di suo proprio voler arder lasciossi», CORRER 1561, 23) o nel *Perideo* di Angelo Grossi («Non sol cura ti punga / di dar pianto e sospiri al cener caro», GROSSI 1621, 18).

V.5

L'arrivo di Erasitea riesce ad amplificare ulteriormente il dato tragico, dando vita al fenomeno dell'agnizione, essenziale secondo la critica aristotelica per plasmare perfettamente una tragedia classicista. La sacerdotessa confessa di essere la madre biologica di Arena e annuncia a sorpresa che il padre è invece Aristodemo, responsabile dunque, in via diretta e indiretta, della morte di ben due figlie. A giovamento del pubblico Erasitea rievoca gli anni del concepimento, ricordando di come all'epoca, quando era appena scoppiato il conflitto tra Spartani e Messeni, Aristodemo era partito per difendere la reggia dei Messeni, lasciando lei gravida a Itome. Nel combattimento il protagonista fu gravemente ferito e dato per morto ed Erasitea, non potendo più rimanere a vivere coi genitori – che aveva svergognato rimanendo incinta senza essersi sposata – decise di consacrare la sua vita a Giunone e affidò la bambina a Licisco, ammonita in sogno di celare alla patria la vera identità della ragazza. Quando Aristodemo si riprese, Erasitea, ormai costretta a rispettare il voto di castità fatto alla Dea, gli disse che la bambina era morta durante il parto.

Questa scena è fondamentale nel computo della tragedia per due motivi. In primo luogo, sancisce l'inevitabilità del destino tragico secondo un concetto più greco (ἀνάγκη) che cristiano: le madri di Arena e Merope hanno tentato di salvare le proprie figlie attraverso vari espedienti, con fughe e macchinazioni, ma entrambe hanno fallito perché la loro fine era già scritta e non c'era modo di evitarla: in questo passaggio non sono poche le coincidenze con l'*Edipo Re* sofocleo. Secondariamente, il racconto di Erasitea rende Aristodemo ancor più colpevole di quanto già non fosse, non soltanto perché si scopre omicida di due figlie anziché una, ma perché certifica come egli si fosse in gioventù macchiato della stessa colpa, ritenuta da lui imperdonabile, che Policare fingeva di aver commesso, ossia giacere con la fidanzata prima del matrimonio. In questo modo si duplica anche l'agnizione: non soltanto si scopre che Arena è figlia di Aristodemo, ma anche che il protagonista è un doppio di Policare, se non che il giovane aveva soltanto millantato di aver commesso quel peccato di cui Aristodemo si era effettivamente macchiato.

Nel racconto di Erasitea si ritrovano molte tangenze con la lingua della tragedia cinquecentesca, dall'*Orbecche* al *Torrismondo*, di cui Dottori saccheggia il

racconto del protagonista della notte passata illecitamente con la sposa destinata all'amico.

416 *s'io scopro il padre*: con il suo intervento Erasitea fa seguito al discorso con cui Licisco aveva svelato che Arena non era in realtà sua figlia naturale, ma progenie della sacerdotessa; a quest'ultima spetta il compito di scoprire anche il nome del padre di fronte al Coro.

419 *o prudenza schernita*: il Fato, sostiene Erasitea, si è fatto beffe della prudenza con cui la donna si era liberata di quel bambino che avrebbe gettato scandalo su di lei e sul padre. Il lessico è ancora una volta di origine politica: di «virtù schernita» parlava Paolo Giovio riferendosi a Ludovico il Moro, il quale aveva chiamato i Francesi in Italia per combattere il nemico spagnolo Alfonso d'Aragona, salvo poi essere incarcerato dagli stessi alleati (GIOVIO 1978, 60).

421 *nelle braccia mia*: se Arena fosse stata uccisa dal sacerdote secondo il rito stabilito Erasitea, in quanto sacerdotessa, avrebbe potuto per prima raccogliere la salma della cara figlia, e la Messenia avrebbe ricevuto un qualche beneficio divino per quella morte rituale.

426 *e t'ho esposta ne' boschi*: la morte di Arena ha come ambientazione la selva tipica della poesia pastorale, quel *locus amoenus* celebrato nei Cori II e IV in cui affiorano significative reminiscenze dell'*Aminta* e del *Pastor Fido*; nell'*Aristodemo* anche la selva ha perso definitivamente quell'aurea lieta e benigna, già intaccata nei drammi di Tasso e di Guarini dall'ombra della tragedia, che qui però si compie sino in fondo, in tutta la sua lugubre solennità.

430 *Lieve pena al gran fallo*: espressione di sapore giuridico, molto diffusa nel linguaggio drammatico cinque-seicentesco; la si ritrova nell'*Orbecche* («Si perché basta che menoma pena / imponga per gran fallo a i figli il padre», GIRALDI CINZIO 1551, 26r [III.1]), nel *Pastor Fido* («Perché si dà la pena ove fu il fallo», GUARINI 1999, 240 [V.2.359]), e nel *Torrismondo* («Se morte esser non può pena od emenda / giusta del fallo, almen del mio dolore», TASSO 1993, 61 [I.3.683-684]).

433 *o nelle patrie stanze, o nelle selve*: il luogo che ha ospitato i due omicidi è affatto diverso da quello stabilito per il sacrificio rituale, e ciò compromette in maniera irrimediabile il tentativo di salvare Itome offrendo in cambio agli Dei la vita di una fanciulla messenica.

438 *ambo per la tua mano, ambo tue figlie*: Erasitea non solo rivela che in realtà Aristodemo era il padre biologico anche di Arena, ma lo ritiene personalmente responsabile dell'omicidio della figlia che era stata trafitta da un arciere mentre eseguiva l'ordine, datogli da Aristodemo, di riportare la fuggitiva in patria.

441 *furtivi antichi amori*: Dottori parrebbe alludere in questo passaggio al racconto fatto al Consigliero da Torrismondo nel primo atto della tragedia tassiana, quando il protagonista raccontava di aver ceduto alle lusinghe amorose della sposa

destinata all'amico («E già sorge / la notte amica de' furtivi amori, / ed ella a me si restringe tremante», TASSO 1993, 54 [I.3.560-562]).

443 *la prisca Amfia*: Amfia era il nome di un'antica città messenica conquistata dagli Spartani.

446 *il sen di quasi maturata prole*: l'espressione di Erasitea ricorda quella impiegata da Giovanni dell'Anguillara nella sua versione delle *Metamorfosi*, alla fine del racconto di Pigmalione («Quand'ella mandò fuor bella, et adorna / la prole, che nel sen matura avea», ANGUILLARA 1561, 267v).

452 *Te pianse il genitor, la Patria, il Regno*: durante l'assedio disastroso di Amfia, Aristodemo, il quale difendeva con orgoglio la propria patria, fu erroneamente dato per morto; questa finta morte – tipica peraltro del dramma pastorale, la cui struttura è più volte lambita dalla tragedia dottoriana – condiziona in maniera decisiva le scelte di vita di Erasitea, la quale, dopo aver pensato al suicidio (V.5.456) rinuncia all'idea per salvare Arena, andando incontro alla furia di suo padre, pronto a ripudiare la figlia che aveva ferito l'onore familiare concependo una bambina al di fuori del vincolo matrimoniale. Dottori mette in scena un complesso e ben congegnato gioco di specchi, introducendo nel procedimento agnitivo finale un nuovo personaggio che si era macchiato effettivamente della colpa falsamente ascritta a Merope. In questa scena Aristodemo non soltanto si rivela un doppio del padre di Erasitea – ancora più violento, in quanto si era spinto ben oltre il ripudio della figlia, uccidendo Merope – ma anche un doppio di quel Policare che egli aveva tanto disprezzato e sul quale aveva scaricato la colpa dell'omicidio della figlia; anche lui aveva concepito una figlia prima del matrimonio, giacendo con una donna che non era sua sposa, ma ancora una volta la colpa di Aristodemo è peggiore, in quanto l'amplesso rivendicato da Policare era soltanto millantato.

455 *e mi stagnò le lagrime nel petto*: un'identica espressione si trova nella tragedia *Delfa* di Cesare Della Porta («Forsi per torne ogni cagion di pianto, / ella stagnò le lagrime nel petto», DELLA PORTA 1587, 111 [V.1]).

466-472 *mi dedicai sacerdotessa ... perì nascendo*: non avendo ricevuto il perdono del padre, Erasitea decise di diventare sacerdotessa del tempio, e dopo aver fatto voto di castità affidò il figlio a Licisco, assicurando poi ad Aristodemo, il quale in realtà era sopravvissuto, che il piccolo era nato morto.

473-475 *Io diedi ...di ch'erano innocenti*: Erasitea scagiona il destino con una formula assai vicina a quella con cui Petrarca assegnava la colpa delle sue sventure amorose alla propria natura umana, scagionando le stelle e Laura stessa («Se mortal velo il mio veder appanna, / che colpa è de le stelle, / o de le cose belle?», RVF 70.35-37). Le tragiche sciagure che sono occorse ad Amfia e a Merope, sembra asserire la sacerdotessa, non sono state determinate dal Fato, ma dalla sconsiderata azione degli uomini, e di Aristodemo in particolare.

485-486 *Due madri sono / oggi accusate*: la questione di genere, che innerva

l'intero discorso di Erasitea, emerge con forza anche in questo ultimo passaggio: a venire accusate dal popolo e dai rappresentanti della politica per le morti delle due giovani sono le due madri; Erasitea ha infatti celato la vera identità di Arena e Amfia ha progettato, insieme alla nutrice e a Policare, quell'inganno che ha poi spinto Aristodemo ad assassinare Merope. Le madri si sono rese colpevoli di un affetto eccessivo nei confronti delle figlie (V.5.488), ma nel rassegnato lamento della sacerdotessa è evidente che, pure *e silentio*, si palesi un grido d'accusa contro i padri: il suo, che l'ha costretta ad abbandonare la bambina, e Aristodemo, il quale non l'ha difesa quando portava in grembo sua figlia, e ha poi spietatamente aggredito Merope per una questione di onore leso.

V.6

Ofioneo torna finalmente sul palco a comunicare il responso degli Dei, ovviamente nefasto e in linea con gli ultimi sviluppi della vicenda: gli Dei non hanno accolto l'offerta di Merope, uccisa dal padre in preda all'ira e non in olocausto per soddisfare la loro richiesta, condannano Aristodemo e chiedono una nuova vittima, ancora più offesi per la scelleratezza dei Messeni. Il Coro accoglie mestamente la notizia, ormai pronto a subire la sconfitta che gli Dei arrabbiati hanno loro destinato. In questo passaggio si possono trovare calchi dalle *Metamorfosi* di Ovidio e dalle *Troades* di Seneca.

501 *l'ingorde fauci Averno*: Ofioneo prende a prestito un'espressione che si ritrova di frequente nella letteratura religiosa cinque-seicentesca; «ingorde» sono le fauci del peccato, dell'Inferno o della morte, come si evince da questi passi delle Imprese sacre di Paolo Aresi («ecco il nostro Salvatore [Cristo], che assalendola la [Morte] vinse, e le tolse dall'ingorde fauci il cibo», ARESI 1621, 410) o delle *Orationi sacre* di Giovanni Azzolini («Quante volte il peccato ne gli altri tempi apre l'ingorde fauci per divorar i fedeli?», AZZOLINI 1646, 34).

505 *o padre infelicissimo*: emerge forse qui un ricordo ovidiano, del racconto di Dedalo e Icaro, laddove Ovidio scrive: «At pater infelix, nec iam pater, "Icare", dixit» (OVID. *Metamorphoses* VIII.231).

508-510 *L'una ferita ... ira tua*: come già aveva fatto Erasitea, Ofioneo considera l'improprietà del luogo in cui sono stati commessi gli omicidi come la prima causa del fallimento dei sacrifici.

517 *dalla tua sceleraggine fuggati*: Ofioneo descrive le due uccisioni delle figlie di Aristodemo come prodotto casuale di una maldestra azione umana, e non come messa in atto di un progetto divino. Arena è stata uccisa per sbaglio, travestita da servo, da una freccia non diretta a lei, Merope per vendetta a causa dell'esagerato

senso dell'onore del padre. Ovviamente, in queste condizioni, gli Dei, lontanissimi, anzi allontanati dall'azione umana stessa, non possono accettare i sacrifici.

522 *e mugendo la Terra*: la descrizione dei segni infausti parrebbe ricalcare ancora il modello delle *Troades* di Seneca («cum subito caeco terra mugitu fremens / concussa totos traxit ex imo sinus», 171-172), anche se espressioni simili si trovano pure nelle *Metamorfosi* di Ovidio («et mugire solum manesque exire sepulcris», VII.206) e nell'*Eneide* virgiliana («mugire videbis / sub pedibus terram et descendere montibus ornos», IV.490-491).

525 *ulula il bosco*: altro ricordo, forse, del passaggio appena evocato delle *Troades* («movere silvae capita et excelsum nemus / fragore vasto tonuit et lucus sacer», SEN. *Troades* 174-175).

535 *dallo spietato sovversor fatale*: una simile espressione si ritrova nella *Fletrida gelosa*, tragedia di Giovanni Battista Manzini, citata ad esempio per l'uso del termine nel *Giardino* di Spada («Cada costante homai, / l'infame sovversor de le mie paci», MANZINI 1632, 86).

V.7

Le ultime parole di Aristodemo sono all'insegna della disperazione: l'eroe capisce di essere in odio agli Dei e ai suoi concittadini, e spera di trovare accoglienza soltanto all'Inferno. Più che l'odio altrui, Aristodemo trova insopportabile l'odio che prova nei suoi stessi confronti, per aver ucciso follemente le due figlie in nome di un progetto politico che non è stato capace di realizzare. Dalle battute finali si capisce che ha deciso di andare volontariamente incontro alla morte, e anche per questo il Coro chiede agli Arcieri di seguirlo in modo da impedirgli di compiere gesti inconsulti. L'invocazione degli Dei inferi fatta da Aristodemo riprende il modello del *Thyestes* di Seneca.

542-543 *Rapitemi all'orrenda / faccia*: più che un riferimento ad *Adone* XVII.99.5 («Ella l'orrenda e spaventosa faccia»), qui Dottori sembra rievocare l'antecedente senecano («foeda visu et horrenda facies depravantium se atque intumescantium, nescias utrum magis detestabile vitium sit an deforme», SEN. *De ira* I.4).

546-553 *Sommergete nel Caos ... Tantalo all'onda*: l'invocazione infernale è modulata secondo l'antecedente senecano del *Thyestes*: «Sustines tantum nefas / gestare, Tellus? non ad infernam Styga / te nosque mergis rupta et ingenti via / ad Chaos inane regna cum rege abripis? / non tota ab imo tecta convellens solo / vertis Mycenae? stare circa Tantalum / uterque iam debuimus: hinc compagibus / et hinc revulsis, si quid infra Tartara est / avosque nostros, hoc tuam immani sinu / demitte vallem, nosque defossos tege / Acheronte toto» (SEN. *Thyestes* 1006-1016).

559 *ad Avoltoio, a Rota, a doglio, a sasso*: richiama le punizioni di Tantalo, Issione e Tizio, ricordate già nel Coro II, non adatte per Aristodemo, che si è macchiato di una colpa più grave.

562 *ombre dolenti*: esibito dantismo in questo frangente («eran l'ombre dolenti ne la ghiaccia» *Inf.* XXXII.35), con un riferimento al cerchio dei traditori, che forse aspetta Aristodemo, in quanto, tradito dalla moglie e dal genero, ha commesso un atto di tradimento nei confronti dell'amata patria, guastando i sacrifici che essa si apprestava a compiere. In queste ultime battute Aristodemo, da padre della patria, diventa un traditore della patria.

564 *d'un mostro*: particolarmente evocativo questo riferimento, che va letto come una ulteriore tessera del continuo confronto, ingaggiato da Dottori nella sua tragedia, con il modello del dramma pastorale. Se nel dramma pastorale cinquecentesco non era infrequente che un mostro, all'inizio della vicenda, infestasse l'Arcadia, esigendo un sacrificio umano, in questa tragedia Aristodemo, attraverso una progressiva agnizione, si scopre essere proprio quel mostro stesso: è lui che, secondo un tragico cortocircuito tra generi, esige la vita delle fanciulle messeniche, per di più sue figlie.

567 *un Uccisor de' figli*: la stessa espressione era stata evocata da Prospero Bonarelli nel *Solimano* per identificare Saturno («divoratore, e uccisor de i figli», BONARELLI 1621, 55). Seguendo il filo della suggestione, una comparazione tra Saturno e Aristodemo porterebbe ad amplificare, in questa zona, i riferimenti caricaturali alla pastorale, che celebra i *Saturnia regna*, anche se in questo passaggio non si va, appunto, oltre il grado della pura suggestione.

570 *io vi disgravo*: Aristodemo, a questo punto, era probabilmente in procinto di ferirsi, prima di essere interrotto dal Coro, il cui intervento scongiura, per il momento una nuova morte.

V.8

Tisi riporta la testimonianza di ciò che ha visto agli altari: ancora una volta i riti propiziatori hanno dato segni infausti e la comunità messenica è in preda al terrore dopo aver ricevuto questi auspici. Il Coro trova una parziale consolazione nel fatto che il lutto è ampiamente condiviso. Dottori riprende sintagmi classici della lingua tragica cinque-seicentesca.

578 *dello sdegno celeste*: formula ampiamente usata nel linguaggio tragico cinque-seicentesco; si ritrova nello *Iephte* di Girolamo Giustiniano («vendicator è del celeste sdegno», GIUSTINIANO 1583, 8), nella *Semiramis* di Muzio Manfredi («L'uccider tua figliuola e tuoi nipoti, / gran crudeltà fu certo, e fiero ardire, / e

poca cura del celeste sdegno», MANFREDI 1593, 61v [V.4]), nella traduzione italiana del *Crispo* di Stefonio («disfogato / sia tutto homai, con l'aspro fin di Fausta, / l'alto celeste sdegno», STEFONIO 1625, N4r). Tale tessera poi si ritrova frequentemente nelle tragedie alfierriane («O del celeste sdegno / prima tremenda giustizia di sangue», *Antigone* V.7.174-175; «Deh, pago in ciò fosse il celeste sdegno!», *Maria Stuarda* V.1.73; «almen vorrei, Gionata mio, te salvo / dallo sdegno celeste», *Saul* I.2.159-160).

580 *don di Lio*: si tratta del vino, donato all'uomo da Bacco, di cui Lio era un epiteto. Il mutamento di colore nel vino è considerato un presagio negativo.

591 *Non tal sarebbe il lutto*: Tisi riflette sulla disperazione della gente messenica di fronte ai presagi della catastrofe imminente, che appare più lacerante proprio in quel momento, quando ancora la guerra è da perdere, ma segni nefasti danno certo indizio della cattiva riuscita della battaglia.

601-602 *è l'haver ne' lamenti / un popolo compagno*: riflettendo sulla parziale esorcizzazione del dolore attraverso la sua condivisione all'interno di un gruppo di afflitti, il Coro tragico legittima il proprio ruolo all'interno della struttura della tragedia stessa.

606 *non inesperta gente*: i Messeni rivendicano il proprio uso al lamento, avendo dovuto fronteggiare in passato già gravi lutti e disgrazie.

V.9

Nella scena finale un Soldato ritorna sul palco a raccontare l'ennesimo episodio luttuoso avvenuto dietro le quinte: Aristodemo, sfuggendo alla custodia degli arcieri, si è infatti suicidato lanciandosi sulla spada con cui aveva trafitto Merope. L'ultimo lamento è affidato a Tisi, il quale si rivolge direttamente agli Dei, chiedendo loro di cancellare la Messenia se è tanto in odio al Cielo piuttosto che farla distruggere al nemico spartano, che sarà un più crudele ministro dell'ira celeste. Tra i modelli che Dottori evoca in questa scena si trovano la *Pharsalia* di Lucano, il *Furioso* di Ariosto e la *Merope* di Torelli,

609-610 *A crudeltà di colpa / atrocità di pena*: risente forse del modello della *Merope* di Torelli: «potea giamai lavare / così nefanda abominevol colpa? / Qual pena è così atroce, / dove fiammeggia la città di Dite / che picciola non fosse a l'error mio?» (TORELLI 2009, 85 [2248-2252]).

615 *ovante*: latinismo crudo, a significare «esultante», «trionfante», si trova raramente nel Seicento, spesso nella letteratura devozionale.

624 *Entrò l'infesta sanguinosa stanza*: nel sintagma finale c'è forse il ricordo di un verso del *Furioso* ariostesco («Tu non andrai più che sei miglia inante, / che troverai la sanguinosa stanza», XV.43.1-2).

ATTO V

625 *dove traffisse e dove aprì la figlia*: il dettaglio violento e truce dello scannamento di Merope è attenuato nella versione a stampa, dove la voce del verbo «aprire» viene sostituita con un meno crudo «lacerò».

631-632 *S'abbandonò ... Merope trafitta*: Aristodemo decide di suicidarsi gettandosi sulla spada con la quale aveva ingiustamente assassinato la figlia.

633 *Non parlò, non gemé*: il contegno di Aristodemo è uguale, nella morte, a quella di Merope, la quale, a sua volta, era morta in silenzio, senza esprimere un lamento (V.1.50-51).

638-639 *Già vi dissero questa / porta*: altra indicazione scenica che si evince dall'andamento del testo; a questo punto il soldato doveva aprire una piccola porta sul fondo del quale il Coro, e con esso il pubblico, avrebbe dovuto scorgere il corpo esangue di Aristodemo, non propriamente in scena, secondo il dettato aristotelico, ma neppure completamente occultato alla vista dello spettatore.

647 *per una colpa ha sparso Itome*: più che la colpa di Aristodemo, che ha sfaccettature molteplici (l'ambizione politica, la cura esasperata dell'onore personale, l'ira, la spudoratezza, l'ipocrisia), qui Tisi sembra alludere alla colpa originaria di Panormo e Gonippo.

648 *Sommo Rettor del tuono*: nell'invocazione a Giove di Dottori – che nella stampa assumerà un connotato cristiano («Gran Dio») – riprende un'espressione comune nella poesia cinquecentesca, presente, ad esempio, nelle *Rime* di Alamanni («Per quel sommo rettor che ad ambi è padre», ALAMANNI 1859, I, 313) e nell'*Ercole* di Giraldo Cinzio («poiché il sommo rettor di tutto il cielo / ti ha mandato a levar da gli occhi il velo», GIRALDI CINZIO 1557, 228).

649-652 *se siamo in odio al Ciel... tetti nostri*: il grido di dolore lanciato da Tisi contro gli Dei ricalca quello dei soldati della *Pharsalia* di Lucano, i quali inveiscono contro i numi crudeli che li costringono a combattere una fratricida guerra civile, anziché volerli protagonisti di una campagna di conquista («vel, perdere nomen / si placet Hesperium, superi, conlatus in ignes / plurimus ad terram per fulmina decicat aether» LUC. *Pharsalia* II.56-58).

654 *il miserabil popolo sepolto*: Dottori potrebbe aver ripreso una tessera dal poema eroico di Lucrezia Marinelli *L' Enrico*, laddove il «popol sepolto» era quello degli abitanti dell'Inferno («O tu, che in solio d'empi Serpi avvolto, / Reggi, o Prence infernal, popol sepolto», MARINELLA 1635, 221 [X.8.7-8]).

CORO V

L'ultimo Coro contiene un messaggio religioso: gli uomini non devono provare a indagare la volontà degli Dei perché la loro temerarietà verrà fatalmente punita. La vita umana non è governata dal caso, ma da un ordine certo e imperscrutabile:

a nulla vale il tentativo di alternarne il corso, perché il piano divino non può essere vinto dall'astuzia o dalla prudenza dell'uomo.

In questo breve Coro finale si ravvisa il modello del quarto Coro dell'*Orbecche* di Giraldo Cinzio, accanto a calchi degli *Amores* di Ovidio, dell'*Aminta* e della *Gerusalemme liberata* di Tasso, del *Pastor Fido* e dell'*Adone*.

667 *Così regnano i Dei. Tanto lontano*: il forte *enjambement* che separa la copula dalla parte nominale evidenzia la distanza tra l'uomo e Dio, quasi avallando una lettura autonoma del verso, che andrebbe ad amplificare il senso di lontananza degli Dei rispetto alla vita quotidiana degli uomini. L'intero Coro, poi cassato nella stampa, evidenzia quella prospettiva del *Dieu caché* di cui la tragedia parrebbe farsi, nel suo sviluppo, latrice.

672 *Guida le cose nostre ordine certo*: in questo ultimo Coro pare evidente un riferimento al quarto Coro dell'*Orbecche*, che cela una polemica aperta contro la tragedia a lieto fine, in cui è messa in scena la teodicea. Nell'*Orbecche*, che pure era una tragedia del genere delle «tragichissime», in cui il finale era a tutti gli effetti nefasto, l'ultimo intervento del Coro esaltava la potenza provvidenziale che permetteva, se non in vita almeno in morte, a Dio di garantire, «con fermo ordine e certo», la punizione dei malvagi e il premio ai buoni («Sulmon, Sulmon, superbo, empio Tiranno, / bench'abbi e morte e vita / in man de' servi tuoi, / non è la forza tua però infinita, / ma sovra te è un Signor d'altra potenza / che, con tuo grave danno, / in te può quel che tu ne' minor puoi, / ch'al fine, al fin, senza più usar clemenzia, / con fermo ordine e certo / dà a l'ingiustizia altrui dicevol merto», GIRALDI CINZIO 1551, 47v-48r). Nell'*Aristodemo* il Coro finale parrebbe invece sottolineare, ancora una volta, la distanza e quasi la rispettiva indifferenza fra il mondo degli uomini e quello degli Dei; Aristodemo viene punito perché vuole sostituirsi alla divina provvidenza, provando a interpretare gli oracoli in maniera autonoma, ma l'ordine certo a cui qui si allude, quello che guida le vite umane, non è in realtà così benevolo e giusto come appariva nell'*Orbecche*, e ciò si evince dal fatto che i «saggi Dei» avrebbero comunque richiesto la vita di una fanciulla innocente.

673 *Fortuna è nome vano*: di ascendenza classica questo verso, che ricalca, anche per identità di contesto, il modello degli *Amores* di Ovidio, in cui il poeta si lamenta della lontananza degli Dei che non intervengono a punire l'amata che crudelmente lo inganna: «aut sine re nomen deus est frustra que timetur / et stulta pipulos credulitate movet; / aut, si quis deus est, teneras amat ille puellas» (OVID. *Amores* III.3.23-25). Questi versi vengono poi ripresi anche da Petrarca, in riferimento alla fama dei soldati tedeschi all'interno di una delle sue più famose canzoni politiche («Latin sangue gentile, / sgombra da te queste dannose some; / non far idolo un nome / vano, senza soggetto», RVF CXXVIII.74-77), anche se, nel campo della poesia italiana, il modello più vicino è certamente quello dell'*Aminta*, che ri-

sente dell'antecedente petrarchesco, ma ritiene vano il nome dell'onore, criticato anche all'interno dell'*Aristodemo* («ma sol perché quel vano / nome senza soggetto / quell'idolo d'errori, idol d'inganni, / quel che dal vulgo insano / onor poscia fu detto», TASSO 2021, 73 [Coro I.669-673]).

674 *la crea l'huomo insano*: ancora una volta il Coro ribadisce che l'intera vicenda tragica è stata orchestrata esclusivamente dall'uomo, senza alcun intervento divino. Aristodemo è una sorta di Laio all'opposto; se il padre di Edipo, nella tragedia sofoclea, faceva di tutto per scongiurare il compimento dell'oracolo nefasto, Aristodemo, al contrario, fa di tutto per cercare di ottemperare alla volontà divina, anche sovrainterpretando i vaticini: ma, sottolinea Dottori, nulla di divino c'era nell'azione di Aristodemo, il cui zelo religioso è frutto in realtà della superbia con cui si fa interprete dei presunti messaggi del Cielo. Ancora una volta viene ribadito il piano tutto umano entro cui si iscrive la vicenda, di cui i «saggi Dei», paiono semplici e passivi spettatori.

676 *dell'alta provvidenza*: sintagma impiegato a più riprese da Tasso nella *Liberata* («L'angelo, che fu già custode eletto / da l'alta Provvidenza al buon Raimondo», VII.80.1-2; «Così ce n'andavamo; e come l'alta / provvidenza del Cielo ordina e move», X.71.1-2; «Perché se l'alta Provvidenza elesse / te de l'impresa sommo capitano», XIV.13.1-2), da Guarini nel *Pastor Fido*, nell'invocazione di ringraziamento di Tirenio («O alta Provvidenza, o sommi dei», V.6.1117), da Marino nell'*Adone* («Ma dico ben che 'l ciel con le sue sfere / ubbidisce al gran re che 'l tutto regge, / l'alta cui provvidenza, il cui sapere / ne dispone a suo senno e le corregge», XI.192.1-4).

677 *oppone a Saggi Dei folle prudenza*: di «folle prudenza» si parla, tra Cinque e Seicento, sempre nel medesimo contesto che qui emerge nella tragedia dottoriana, ossia laddove l'uomo si oppone, per superbia oppure orgoglio, al disegno divino; è così nel *Cesare*, tragedia di Orlando Pescetti («E spesso della sua / temerità porta la pena, e prova, / ch'ogn'umana prudenza è folle e cieca, / ove non luca e scorga il divin lume», PESCETTI 1594, 99), ma anche nella traduzione del trattato del gesuita Nicolas Caussin, improntato a uno stoicismo cristiano, in cui è considerato folle l'uomo che agisce contro la provvidenza di Dio («Ma folle prudenza humana! Che tramando tutto giorno contro il filo della provvidenza di Dio, trova tanti precipicii nei suoi affetti, quanti inganni tesse all'innocenza» CAUSSIN 1642, 648).

678-679 *Nasce dal suo delitto ... a precipizio mena*: ancora, negli ultimi versi, torna la perentoria sentenza che conferma l'esclusiva responsabilità umana del delitto compiuto da Aristodemo; nessuna colpa dell'uomo può essere imputata agli Dei, anche quando questo agisce erroneamente credendo di rispondere a un ordine divino. L'orizzonte di questo Coro è quindi esclusivamente umano, non c'è nel finale alcuna apologia della giustizia divina, nessuna celebrazione della teodicea, ma soltanto il riconoscimento, da una parte, della fallacia del giudizio umano, dall'altra, della distanza degli Dei dall'uomo.

Bibliografia

Biblioteche

- BCP Biblioteca Civica di Padova
- BGSDF Biblioteca Guarneriana di San Daniele del Friuli
- BMLF Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze
- BNCF Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
- BSP Biblioteca del Seminario di Padova

Manoscritti

BCP, BP 2167

BGSDf, codice 255

BGSDf, codice 291 (ex 268)

BMLF, Redi 215

BNCF, Autografi Palatini, III

BSP 591

BSP 668

Testi a stampa

ACCETTO 1997

Torquato A., *Della dissimulazione onesta*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Torino, Einaudi.

ADAM 1968

Antoine A., *Du mysticisme à la révolte: les Jansénistes du XVII^e siècle*, Paris, Fayard.

AGNELLI 1629

Scipione A., *Il Bonifacio. Tragedia sacra*, Venezia, s. e.

ALAMANNI 1542

Luigi A., *Opere toscane*, Firenze, Giunta.

ALAMANNI 1841

Luigi A., *L'Avarchide*, Venezia, Antonelli.

ALAMANNI 1859

Luigi A., *Versi e prose*, edizione a cura di Pietro Raffaelli, Firenze, Le Monnier, II voll.

ALFIERI 1953

Vittorio A., *Polinice*, a cura di Carmine Jannaco, Asti, Casa d'Alfieri.

ALFIERI 1953B

Vittorio A., *Antigone*, a cura di Carmine Jannaco, Asti, Casa d'Alfieri.

ALFIERI 1967

Vittorio A., *Agamennone*, a cura di Carmine Jannaco e Raffaele De Bello, Asti, Casa d'Alfieri.

BIBLIOGRAFIA

- ALFIERI 1967B
Vittorio A., *Oreste*, a cura di Raffaele De Bello, Asti, Casa d'Alfieri.
- ALFIERI 1968
Vittorio A., *Merope*, a cura di Angelo Fabrizio, Asti, Casa d'Alfieri.
- ALFIERI 1970
Vittorio A., *Maria Stuarda*, a cura di Raffaele De Bello, Asti, Casa d'Alfieri.
- ALFIERI 1973
Vittorio A., *Ottavia*, a cura di Angelo Fabrizio, Asti, Casa d'Alfieri.
- ALFIERI 1975
Vittorio A., *Agide*, a cura di Raffaele De Bello, Asti, Casa d'Alfieri.
- ALFIERI 1975B
Vittorio A., *Bruto Primo*, a cura di Angelo Fabrizio, Asti, Casa d'Alfieri.
- ALFIERI 1976
Vittorio A., *Bruto Secondo*, a cura di Angelo Fabrizio, Asti, Casa d'Alfieri.
- ALFIERI 1981
Vittorio A., *Timoleone*, a cura di Lovanio Rossi, Asti, Casa d'Alfieri.
- ALFIERI 1982
Vittorio A., *Saul*, a cura di Carmine Jannaco e Angelo Fabrizio, Asti, Casa d'Alfieri.
- ALFIERI 1989
Vittorio A., *Sofonisba*, a cura di Lovanio Rossi, Asti, Casa d'Alfieri.
- ALGAROTTI 1794
Francesco A., *Opere, edizione novissima*, t. XIII, Venezia, Palese.
- ALIGHIERI 2021
Dante A., *Commedia*, a cura di Giorgio Inglese, Firenze, Le Lettere, III voll.
- ANDREINI 1606
Giovanni Battista A., *La Florinda, tragedia*, Milano, Bordone.
- ANGUILLARA 1561
Giovanni Andrea dell'A., *Le Metamorfosi d'Ovidio*, Venezia, Griffio.
- ANGUILLARA 1565
Giovanni Andrea dell'A., *Edippo, tragedia*, Padova, Pasquatto.
- ARESI 1621
Paolo A., *Imprese sacre*, Milano, Piccaglia.
- ARIANI 1972
Marco A., *Note sullo stile tragico dell'Aristodemo di Carlo de' Dottori*, «Studi secenteschi», XIII, 163-179.
- ARIOSTO 2018
Ludovico A., *Orlando Furioso*, a cura di Cristina Zampese, introduzione e commento di Emilio Bigi, Milano, Mondadori.
- ARISTOTELE 2004
A., *Poetica*, a cura di Domenico Pesce, Milano, Bompiani.
- ARMIGIO 1577
Bartolomeo A., *Diece veglie degli ammendati costumi*, Brescia, Marchetti.

BIBLIOGRAFIA

ARNAUDO 2009

Marco A., *L'altra dissimulazione: Accetto, Pallavicino, Machiavelli*, «Italice», LXXVI, 3, 488-499.

AYRAULT 1615

Pierre A., *Rerum ab omni antiquitate iudicatarum, pandectae. Ab eodem auctore recognita. His accessit liber singularis eiusdem auctoris, De patrio iure, ad filium*, Paris, Laurentium Sonnum.

AZZOLINI 1646

Giovanni A., *Orationi sacre, parte seconda*, Venezia, Turrini.

BALDASSARRI 1990

Guido B., *Carlo de' Dottori nella cultura letteraria dell'età barocca*, in DANIELE 1990: 1-20.

BALDI 1607

Bernardino B., *Concetti morali cantati*, Parma, Viotti.

BALDUCCI 1630

Francesco B., *Rime*, Roma, Facciotti.

BALLADORI 1614

Attilio B., *Cesaria. Tragedia spirituale*, Viterbo, Discepolo.

BARUFFALDI 1722

Girolamo B., *Ezzelino, tragedia*, Venezia, Valvasense.

BATTISTINI 2000

Andrea B., *Barocco*, Roma, Salerno.

BAZZOLI 1986

Maurizio B., *Il pensiero politico dell'assolutismo illuminato*, Firenze, La Nuova Italia.

BECCARI 1587

Agostino B., *Il sacrificio, favola pastorale*, Ferrara, Caraffa.

BELLA 1981

Carla B., *Eros e censura nella tragedia dal '500 al '700*, Firenze, Vallecchi.

BEMBO 1966

Pietro B., *Prose della volgar lingua, gli Asolani e le Rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, UTET.

BERNSEN - HUSS 2011

Michael B., Bernhard H. (hg.), *Der Petrarkismus - ein europäischer Gründungsmythos*, Bonn, V & R Unipress.

BERTANA 1906

Emilio B., *La tragedia*, Milano, Vallardi.

BIANCHI 2000

Alessandro B., *L'Aristodemo di Carlo de' Dottori. Civiltà di colpa e ambiguità tragica: i furori necessari*, «Rivista di letteratura italiana», XXIX/2, 209-227.

BIONDA 2001

Simone B., *La Poetica di Aristotele volgarizzata: Bernardo Segni e le sue fonti*, «Aevum», LXXV/3, 679-694.

BIBLIOGRAFIA

- BISACCIONI 1653
Maiolino B., *Historia delle guerre civili di questi ultimi tempi*, Venezia, Storti, 1653.
- BOCCACCIO 1983
Giovanni B., *De casibus virorum illustrium*, a cura di Pier Giorgio Ricci e Vittorio Zaccaria, Milano, Mondadori.
- BOCCACCIO 2013
Giovanni B., *Decameron*, introduzione, note e repertorio di Cose (e parole) del mondo di Amedeo Quondam, testo critico e nota al testo a cura di Maurizio Fiorilla, schede introduttive e notizia bibliografica di Giancarlo Alfano, Milano, BUR Rizzoli.
- BOCCALINI 1614
Traiano B., *De' ragguagli di Parnaso*, Venezia, Guerigli.
- BOCCALINI 1678
Traiano B., *La bilancia politica di tutte le opere. Parte terza, contenente alcune lettere politiche et storiche del medesimo autore. Ricovrate, ristabilite e raccomandate dalla diligenza e cura di Gregorio Leti*, Castellana, per Giovanni Hermano Widerhold.
- BONARELLI 1621
Prospero B., *Il Solimano*, Venezia, Santo Grillo.
- BORELLO 2018
Benedetta B., *Spada, Bernardino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- BOTERO 2009
Giovanni B., *La ragion di stato*, a cura di Chiara Continisio, Roma, Donzelli.
- BOTERO 2015
Giovanni B., *Le relazioni universali*, a cura di Blythe Alice Raviola, Torino, Aragno, II voll.
- BOZI 1588
Paolo B., *Eutheria, tragedia*, Venezia, Amadino.
- BOZZA 1578
Francesco B., *Fedra, tragedia*, Venezia, Giolito.
- BRACCIOLINI 1597
Francesco B., *L'amoroso sdegno. Favola pastorale*, Milano, Tradate.
- BRACCIOLINI 1605
Francesco B., *La croce racquistata*, Parigi, Ruelle.
- BRACCIOLINI 1637
Francesco B., *La Bulgheria convertita*, Roma, Mascardi.
- BRACCIOLINI 2006
Francesco B., *L'elezione di Urbano Papa VIII*, a cura di Luana Salvarani, Trento, La Finestra.
- BRUNACCI 1661
Gaudenzio B., *La Sofonisba, ovvero le vicende del Fato*, Venezia, Valvasense.
- BRUNELLI 1921
Bruno B., *I teatri di Padova dalle origini alla fine del secolo XIX*, Padova, Draghi.

BIBLIOGRAFIA

BUCCHI – MANGANI 2016

Gabriele B., Lorella M., *Redi, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. LXXXVI

BUCHANAN 1600

Georges B., *Iefte, ovver Voto, tragedia recata di latino in volgare da Scipione Bargalli*, Venezia, Valentini.

BUSETTO 1902

Natale B., *Carlo de' Dottori, letterato padovano del secolo decimosettimo: studio biografico-letterario*, Città di Castello, Lapi.

CALENDOLI 1990

Giovanni C., *L'Aristodemo e l'originalità della sua struttura drammatica*, in DANIELE 1990: 111-118.

CALEPIO 2019

Pietro C., *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia*, a cura di Enrico Zucchi, Bergamo, Sestante.

CAMPEGGI 1613

Ridolfo C., *Filarmindo. Favola pastorale*, Bologna, Parlaschi.

CAMPEGGI 1614

Ridolfo C., *Il Tancredi, tragedia*, Vicenza, Grossi.

CAMPEGGI 1620

Ridolfo C., *Le lagrime di Maria Vergine*, poema eroico, Bologna, Golfarini.

CANDIANI 1998

Guido C., *Conflitti di intenti e di ragioni politiche, di ambizioni e di interessi nel patriziato veneto durante la guerra di Candia*, «Studi veneziani», XXVI, 145-278.

CANONIERO 1614

Pietro Andrea C., *Dell'introduzione alla politica, alla ragion di stato e alla pratica del buon governo*, Anversa, Trognese.

CARMINATI 2020

Clizia C., *Tradizione, imitazione, modernità: Tasso e Marino visti dal Seicento*, Pisa, ETS.

CARO 1569

Annibal C., *Rime*, Venezia, Manuzio.

CARTA 2019

Ambra C., *Paradigmi del tiranno da Torquato Tasso a Vittorio Alfieri*, «Dionysus ex machina», X, 501-518.

CASONI 2003

Guido C., *Della magia d'amore*, a cura di Elisabetta Selmi, Torino, RES.

CAUSSIN 1642

Nicolas C., *La corte santa*, Bologna, Monti.

CAVALCANTI 1559

Bartolomeo C., *La retorica, divisa in sette libri*, Venezia, Giolito.

CAVINA 2007

Marco C., *Il padre spodestato. L'autorità paterna dall'antichità a oggi*, Roma-Bari, Laterza.

BIBLIOGRAFIA

- CEBÀ 1621
Ansaldo C., *Essercitii academici a Gian Battista Spinola di Giorgio*, Genova, Pavoni.
- CEYSSENS 1993
Lucien C., *Que penser finalement de l'histoire du jansénisme et de l'antijansénisme?*, «Revue d'Histoire Ecclésiastique», LXXXVIII, 108-130.
- CHINES 2006
Loredana C. (a cura di), *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, Roma, Bulzoni.
- CIAMPOLI 1648
Giovanni C., *Poesie Sacre*, Bologna, Zenero.
- CLOSIO 1601
Fabio C., *Elisa, tragedia*, Treviso, Zanetti.
- COGNET 1961
Louis C., *Le Jansénisme*, Paris, Presses Universitaires de France.
- COLUSSI 2017
Davide C., *Per un commento all'Aminta di Torquato Tasso. Strutture del Prologo e dell'Atto primo*, «Quaderni veneti», VI/1, 155-168.
- CONTARINI 1598
Francesco C., *La Fida Ninfa. Favola pastorale*, Padova, Bolzetta.
- CORNEILLE 1980-1987
Pierre C., *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Paris, Gallimard, III voll.
- CORRADINI 2014-2015
Matteo C., *Appunti di un commentatore dell'Aminta*, «Studi tassiani», LXII-LXIII, 209-222.
- CORRER 1561
Gregorio C., *Progne*, Firenze, Giunti.
- CORTESI 1607
Cortese C., *Giustina reina di Padova*, Vicenza, Greco e Cescato.
- COSTA 2012
Gustavo C., *Epicureismo e pederastia: il Lucrezio e l'Anacreonte di Alessandro Marchetti secondo il Sant'Uffizio*, Firenze, Olschki.
- CREMANTE 2005
Renzo C., «*Or non parl'io, né penso altro che pianto*»: *usi del Petrarca nella tragedia del Cinquecento*, in *I territori del petrarchismo: frontiere e sconfinamenti*, a cura di Cristina Montagnani, Roma, Bulzoni, 187-209.
- CRESCIMBENI 2019
Giovanni Mario C., *La bellezza della volgar poesia. Con le postille inedite dell'autore e di Anton Maria Salvini*, a cura di Enrico Zucchi, Bologna, I libri di Emil.
- CROCE B. 1948
Benedetto C. (a cura di), Carlo de' Dottori, *Aristodemo*, Firenze, Le Monnier.
- CROCE F. 1957
Franco C., *L'Aristodemo del Dottori e il Barocco*, Firenze, Le Monnier.

BIBLIOGRAFIA

CRUSCA 1612

Vocabolario degli accademici della Crusca, Venezia, Alberti.

DAL NEGRO 2001

Piero D., *Il leone in campo: Venezia e gli oltramarini nelle guerre di Candia e di Morea, in Mito e antimito di Venezia nel bacino adriatico (secoli XV - XIX)*, Roma, Il Calamo, 323-344.

DANIELE 1986

Antonio D., *Carlo de' Dottori: lingua, cultura e aneddoti*, Padova, Antenore.

DANIELE 1990

Antonio D. (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.

DE CARLO 1896

Lina D., *Notizie e studi sopra Carlo de' Dottori e le sue opere*, Padova, Salmin.

DELFINO 1733

Giovanni D., *Le tragedie*, Padova, Comino.

DELLA PORTA 1587

Cesare D., *La Delfa*, Cremona, Draconi.

DELLA VALLE 1995

Federico D., *Opere*, a cura di Maria Gabriella Stassi, Torino, UTET.

DESCARTES 2009

René D., *Opere, 1637-1649*, a cura di Giulia Belgioioso, Milano, Bompiani.

DISTASO 2002

Grazia D., *Una riscrittura settecentesca del Torrismondo e il trattato Del verso tragico di Pier Jacopo Martello*, «La Nuova Ricerca», XI, 315-323.

DOLCE 1549

Lodovico D., *Giocasta. Tragedia*, Venezia, Giolito.

DOLCE 1551

Lodovico D., *Ifigenia. Tragedia*, Venezia, Giolito.

DOLCE 1565

Lodovico D., *Marianna. Tragedia*, Venezia, Giolito.

DOLCE 1570

Lodovico D., *L'Achille eet l'Enea ... ambedue divinamente ridotte in ottava rima*, Venezia, Giolito.

DOTTORI 1658

Carlo de' D., *Lettere famigliari. Libro primo*, Padova, Baruzzi.

DOTTORI 1680

Carlo de' D., *Ode e sonetti aggiunti con l'Aristodemo*, Padova, Frambotto.

DOTTORI 1971

Carlo de' D., *Lettere a Domenico Federici*, a cura di Giorgio Cerboni Baiardi, Urbino, Argalia.

BIBLIOGRAFIA

DOTTORI 1977

Carlo de' D., *Galatea. Poemetto in 5 canti inediti*, a cura di Antonio Daniele, Bologna, Commissione per i testi di lingua.

DOTTORI 1987

Carlo de' D., *L'Asino*, a cura di Antonio Daniele, Roma-Bari, Laterza.

DOTTORI 1988

Carlo de' D., *Confessioni di Eleuterio Dularete consacrate alla serenissima Elisabetta Valiera principessa di Venezia*, con una nota introduttiva di Antonio Daniele, s. l., s. e. (ri-produzione anastatica dell'edizione Padova, Spera in Dio, 1696).

EKSTEIN 1993

Nina E., *The Destabilization of the Future in Racine's Iphigénie*, «The French Review», LXVI/6, 919-931.

EPICURO 1887

Marcantonio E., *I drammi pastorali*, a cura di Italo Palmarini, Bologna, Romagnoli Dall'Acqua, II voll.

ERASMO 1544

E. da Rotterdam, *Colloquia*, Amstelodami, Jansonium.

ERRICO 1644

Scipione E., *La Deidamia, poema drammatico*, Venezia, Leni e Vecellio.

ESTELLA 1575

Diego de E., *Il dispreggio delle vanità del mondo, novamente tradotto dalla spagnola nella lingua italiana da Geremia Foresti*, Venezia, Zanetti.

EURIPIDE 2021

Euripide, *Ifigenia in Aulide*, a cura di Valeria Andò, Venezia, Edizioni Ca' Foscari.

EVANS 1979

Robert J. W. E., *The Making of Habsburg Monarchy (1550-1700): an Interpretation*, Oxford, Clarendon Press.

FASSÒ 1956

Luigi F. (a cura di), *Teatro del Seicento*, Milano - Napoli, Ricciardi.

FENAROLI 1574

Girolamo F., *Rime*, Venezia, Angelieri.

FERRINI 1596

Vincenzo F., *Della lima universale de' vizii*, Venezia, Gionti.

FERRO 1590

Marcello F., *La Chlora*, Venezia, Amadino,

FLORIO 2020

Giovanni F., «*Ai piedi di Sua Serenità*». *Media e elezioni ducali nella Venezia di fine Seicento*, in *I media nei processi elettorali. Modelli ed esperienza tra età moderna e contemporanea*, a cura di Cristoph Cornelissen e Maurizio Cau, Bologna, Il Mulino, 137-162.

FOSCOLO 1828

Ugo F., *Ajace, tragedia*, Napoli, Borel.

BIBLIOGRAFIA

- FRANCHI 1997
Saverio F., *Drammaturgia romana II. (1701-1750)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- FRANCUCCI 1620
Scipione F., *Il Belisario. Tragedia*, Venezia, Deuchino.
- FRARE 2002
Pierantonio F., *Poetiche del Barocco*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco*. Atti del Convegno di Lecce, 23-26 ottobre 2000, Roma, Salerno, 41-70.
- GALILEI 2003
Galileo G., *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, a cura di Antonio Beltrán Mari, Milano, Rizzoli.
- GERSON 1568
Giovanni G., *I quattro libri della imitatione di Christo, del dispregio del mondo, e delle sue vanità*, Venezia, Giolito.
- GETTO 2000
Giovanni G., *Il Barocco letterario in Italia*, premessa di Marziano Guglielminetti, Milano, Bruno Mondadori.
- GIARRIZZO 1985
Giuseppe G., *L'ideologia di Metastasio tra Cartesianesimo e Illuminismo*, in *Convegno indetto in occasione del II centenario della morte di Metastasio*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 43-77.
- GIGLIUCCI 2011
Roberto G., *Tragicomico e melodramma: studi secenteschi*, Milano, Mimesis.
- GIOVIO 1978
Paolo G., *Dialogo delle imprese militari e amorose*, a cura di Maria Luisa Doglio, Roma, Bulzoni.
- GIRALDI CINZIO 1545
Giovanni Battista G., *Egle, satira*, Venezia, Bascari.
- GIRALDI CINZIO 1551
Giovanni Battista G., *Orbecche, tragedia*, Venezia, Giolito.
- GIRALDI CINZIO 1557
Giovanni Battista G., *Dell'Hercole*, Modena, Gadaldini.
- GIRALDI CINZIO 1583
Giovanni Battista G., *Le tragedie*, Venezia, Cagnacini.
- GIUSTI 1579
Vincenzo G., *Irene, tragedia nova*, Venezia, Rampazetto.
- GIUSTINIANO 1583
Girolamo G., *Iephte, tragedia*, Parma, Viotto.
- GLISSENTI 1617
Fabio G., *L'horribile e spaventevole inferno*, Venezia, Gnami.
- GOLDMANN 1955
Lucien G., *Le dieu caché: étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard.

BIBLIOGRAFIA

- GRANDI 1636
Ascanio G., *Il Tancredi, poema eroico*, Lecce, Borgognone.
- GRAZIANI 2017
Girolamo G., *Il conquisto di Granata*, edizione commentata a cura di Tancredi Artico, Modena, Mucchi.
- GRAZIOSI 2001
Elisabetta G., *Aminta 1573-1580: amore e matrimonio in casa d'Este*, Lucca, Pacini Fazzi.
- GROSSI 1621
Angelo G., *Perideo. Tragedia*, Firenze, Pignoni.
- GROTO 1583
Luigi G., *La Dalida, tragedia*, Venezia, Zopini.
- GUALDO PRIORATO 1672
Galeazzo G., *Historia di Ferdinando terzo Imperatore*, Vienna, Cosmerovio.
- GUARINI 1598
Battista G., *Rime*, Venezia, Ciotti.
- GUARINI 1999
Battista G., *Il pastor fido*, a cura di Elisabetta Selmi, Venezia, Marsilio.
- GUIDI 2002
Alessandro G., *Poesie liriche: le canzoni*, testo critico e commentato da Chiara Ciampolillo, Trento, La Finestra.
- GUIDICIONI 2006
Giovanni G., *Rime*, a cura di Emilio Torchio, Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- GUITTONE 1940
G. d'Arezzo, *Le Rime*, a cura di Francesco Egidi, Bari, Laterza.
- HERRERO SÁNCHEZ 2020
Manuel H., *Spanish Theories of Empire: A Catholic and Polycentric Monarchy*, in *A companion to Early Modern Spanish Imperial Political and Social Thought*, edited by Jörg Tellkamp, Leiden - Boston, Brill, 2020, 17-52.
- HOXBY 2015
Blair H., *What was tragedy? Theory and the early modern canon*, Oxford, Oxford University Press.
- HUNECKE 1997
Volker H., *Il patriziato veneziano alla fine della Repubblica. 1646-1797, Demografia, famiglia, ménage*, Rome, Jouvence.
- HUNECKE 1998
Volker H., *Il corpo aristocratico*, in *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima*, vol. VIII, *L'ultima fase della Serenissima*, a cura di Piero Dal Negro, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 359-425.
- HUSS 2019
Bernhard H., *Petrarchismo e tragedia*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», V, 55-104.

BIBLIOGRAFIA

INFELISE – STOURAITI 2005

Mario I., Anastasia S. (a cura di), *Venezia e la guerra di Morea: guerra, politica e cultura alla fine del '600*, Milano, Angeli.

JOLY 1990

Jacques J., *Dagli Elisi all'inferno: il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al 1850*, Scandicci, La nuova Italia.

KOTT 1962

Jan K., *Shakespeare notre contemporain*, Paris, Julliard.

LAVENIA 2015

Vincenzo L., 'Mendacium officiosum': Alberico Gentili's Ways of Lying, in *Dissimulation and Deceit in Early Modern Europe*, edited by Miriam Eliav-Feldon, Tamar Herzig, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 27-44.

LEONI 1592

Giovan Battista L., *La conversione del peccatore a Dio. Tragicommedia spirituale*, Venezia, De' Franceschi.

LEOPARDI 1999

Giacomo L. *Teatro*, edizione critica e commento di Isabella Innamorati, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

LEOPARDI 2019

Giacomo L., *Canti*, a cura di Luigi Blasucci, Fondazione Bembo – Guanda, II voll.

LIGUORI 2019

Marianna L., *Per l'epistolario di Carlo de' Dottori: primi rilievi sulla tradizione estravagante*, in «Testimoni dell'ingegno». *Reti epistolari e libri di lettere nel Cinquecento e nel Seicento*, a cura di Clizia Carminati, Sarnico, Edizioni di Archilet, 415-436.

LIPSIUS 2004

Justus L., *Politica. Six Books of Politics or Political Instruction*, edited by Jan Waszink, Assen, Van Gorcum.

LOMAZZI 1587

Giovanni Paolo L., *Rime*, Milano, Paolo Gottardo Pontio.

LUBRANO 1982

Giacomo L., *Scintille poetiche*, a cura di Marzio Pieri, Ravenna, Longo.

LUNARI 2003

Luigi L., *Il teatro veneto*, Vicenza, Ergon.

MACHIAVELLI 1984

Niccolò M., *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, introduzione di Gennaro Sasso, premessa al testo e note di Giorgio Inglese, Milano, Rizzoli.

MACHIAVELLI 2013

Niccolò M., *Il principe*, introduzione e commento di Gabriele Pedullà, Roma, Donzelli.

MAFFEI 1725

Scipione M., *Teatro italiano, o sia scelta di tragedia per uso della scena*, vol. III, Verona, Vallarsi.

BIBLIOGRAFIA

- MAFFEI 2008
Scipione M., *Merope*, a cura di Stefano Locatelli, Pisa, ETS.
- MAGAGNATI 1613
Girolamo M., *La Clomira, favola pastorale*, Venezia, Pinelli.
- MAGNO 1600
Celio M., *Rime*, Venezia, Muschio.
- MAMIANO 1626
Giovanni Battista M., *Lucrezia. Tragedia*, Venezia, Pinelli.
- MANFREDI 1593
Muzio M., *La Semiramis, tragedia*, Bergamo, Ventura.
- MANGINI 1990
Nicola M., *La situazione teatrale a Padova al tempo di Carlo de' Dottori*, in DANIELE 1990: 189-203.
- MANZINI 1632
Giovanni Battista M., *Flerida gelosa. Tragedia*, Venezia, Baba.
- MARCHESE 1729
Annibale M., *Tragedie cristiane*, vol. II, Napoli, Mosca.
- MARCHETTI 2003
Alessandro M., *Della natura delle cose di Lucrezio*, a cura di Denise Aricò, Roma, Salerno.
- MARIN 1977
Annalisa M., *Sul testo dell'Aristodemo di Carlo de' Dottori*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia di Padova», II, 187-232.
- MARINELLA 1618
Lucrezia M., *Amore innamorato et impazzato*, Venezia, Combi.
- MARINELLA 1635
Lucrezia M., *L'Enrico, ovvero Bisantio acquistato*, Venezia, Imberti.
- MARINO 1602
Giovan Battista M., *Rime*, vol. I, Venezia, Ciotti.
- MARINO 1614
Giovan Battista M., *La Lira*, Venezia, Ciotti, III voll.
- MARINO 1633
Giovan Battista M., *La strage degl'innocenti*, Roma, Mascardi.
- MARINO 1979
Giovan Battista M., *La galeria*, a cura di Marzio Pieri, Padova, Liviana, II voll.
- MARINO 1987
Giovan Battista M., *Rime amorose*, a cura di Ottavio Besomi e Alessandro Martini, Modena, Panini.
- MARINO 1993
Giovan Battista M., *La Sampogna*, a cura di Vania De Maldé, Parma, Fondazione Pietro Bembo - Guanda.
- MARINO 2018
Giovan Battista M., *L'Adone*, a cura di Emilio Russo, Milano, Rizzoli.

BIBLIOGRAFIA

- MARMITTA 1564
Giacomo M., *Rime*, Parma, Seth Viotto.
- MARTELLI 1998
Ludovico M., *Tullia*, a cura di Francesco Spera, Torino, RES.
- MARTELLO 1963
Pier Jacopo M., *Scritti critici e satirici*, a cura di Hannibal S. Noce, Bari, Laterza.
- MARTINENGGHI 1595
Lucillo M., *Della vita di nostra santissima Signora, la gloriosa Vergine Maria, in sacro poema ridotto*, Brescia, Turlini.
- MATTIODA 2009
Enrico M., *Ifigenia e la figlia di Iefte: una polemica illuminista a teatro*, in *Sacro e/o profano nel teatro fra Rinascimento ed Età dei Lumi*, a cura di Silvia Castellaneta e Francesco Saverio Minervini, Bari, Cacucci.
- MEDICI 1992
Lorenzo de' M., *Tutte le opere*, a cura di Paolo Orvieto, Roma, Salerno, II voll.
- MERCURI 2000
Roberto M., *Ai confini del Barocco: l'Aristodemo di Carlo de' Dottori*, in *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Lecce, 15-17 maggio 1997), a cura di Paola Andrioli, Giuseppe Antonio Camerino, Gino Rizzo, Paolo Viti, Galatina, Congedo, 199-213.
- METASTASIO 1996
Pietro M., *Oratori sacri*, a cura di Sabrina Stroppa, Venezia, Marsilio.
- METASTASIO 2003
Pietro M., *Drammi per musica*, a cura di Anna Laura Bellina, Venezia, Marsilio, III voll.
- METLICA 2011
Alessandro M., *Letteratura licenziosa e pamphlet libertino*, in Ferrante Pallavicino, *Libelli Antipapali. La Baccinata, Il Divorzio celeste*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1-45.
- METLICA 2022
Alessandro M., *La "gioiosa entrata" di Francesco Morosini. La festa veneziana in tipografia*, in *La "splendida" Venezia di Francesco Morosini (1619-1694). Cerimoniali, arti, cultura*, a cura di Matteo Casini, Simone Guerriero, Vincenzo Mancini, Venezia, Marsilio, 159-168.
- MEYER 1991
Jean M., *Le Despotisme éclairé*, Paris, Presses universitaires de France.
- MIARI 1591
Alessandro M., *Il prencipe Tigridoro, tragedia*, Reggio, Bartoli.
- MONTANARI 1621
Giacomo M., *Livrea spirituale*, Terni, Guerigli.
- MONTI 1998
Vincenzo M., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni, Parma, Fondazione Pietro Bembo - Guanda.
- MORANDO 2012
Simona M., *Il sogno di Chirone. Letteratura e potere nel primo Seicento*, Lecce, Argo.

BIBLIOGRAFIA

MORONE 1612

Bonaventura M., *Il mortorio di Christo, tragedia spirituale*, Milano, Locarni.

MUNARI 2020

Alessandra M., *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 Andrea Campana e Fabio Giunta, Roma, Adi editore, 1-7.

MURATORI 1971

Lodovico Antonio M., *Della perfetta poesia italiana*, a cura di Ada Ruschioni, Milano, Marzorati.

MUZIO 1551

Girolamo M., *Rime diverse*, Venezia, Giolito.

NAPOLI SIGNORELLI 1813

Pietro N., *Storia critica de' teatri antichi e moderni divisa in dieci tomi*, Napoli, Orsino.

NATALE 2014

Massimo N., *Il curatore ozioso. Forme e funzioni del coro tragico in Italia*, Venezia, Marsilio.

NORIS 1673

Matteo N., *Domitiano*, Venezia, Nicolini.

PAGANI CESA 1826

Giuseppe Urbano P., *Sovra il teatro tragico italiano*, Venezia, Alvisopoli.

PALLAVICINO 1646

Ferrante P., *La rete di Vulcano*, Venezia, Valvasense.

PALONTROTTI 1648

Melchior P., *Breve raccolta d'argomenti cavati dalla Sacra Scrittura e dall'antiche tradizioni di Rabbini con le quali chiaramente si provano i dogmi della religion cristiana contra l'hebraica perfidia*, Venezia, Herz.

PANCETTI 1622

Camillo P., *Venetia libera, poema heroico*, Venezia, Muschio.

PANETTA 2006

Maria P., *La «mal sicura speme». Il senso tragico dell'Aristodemo di Carlo de' Dottori*, «Studi (e testi) italiani», XVIII, *Temi e letture*, a cura di Cristiano Spila, 131-141.

PAPASOGLI 2014

Benedetta P. (a cura di), *Barocco e giansenismo*, Atti del convegno in memoria di Giovanni Getto e di Ettore Passerin d'Entrèves, «Rivista di storia e letteratura religiosa», L/30, 475-657.

PARADISI 1767

Agostino P., *Gli Epitidi*, in *Scelta di alcune eccellenti tragedie francesi tradotte in verso sciolto italiano*, vol. III, Liegi, Soliani, 303-398.

PARETI 1920

Luigi P., *Storia di Sparta arcaica*, Firenze, Le Monnier.

BIBLIOGRAFIA

- PARUTA 1600
Paolo P., *Discorsi politici*, Genova, Pavoni.
- PARUTA 1852
Paolo P., *Opere politiche*, Firenze, Le Monnier, 2 voll.
- PAUSANIA 1593
P., *Descrizione della Grecia*, Mantova, Osanna.
- PÉRIVIER 1989
Jacques-Henri P., *Le problème du mal dans l'Iphigénie de Racine*, «French Forum», XIV/2, 1989, 147-171.
- PEROZZI 1729
Perozzo de' P., *Il sacrificio invalido. Drama per musica da rappresentarsi per comando dell'altezza serenissima elettorale di Carlo Alberto, Duca dell'Alta e Bassa Baviera*, Monaco, Straub.
- PESCETTI 1594
Orlando P., *Il Cesare, tragedia*, Verona, Discepolo.
- PETRARCA 1984
Francesco P., *Trionfi*, a cura di Guido Bezzola, Milano, Rizzoli.
- PETRARCA 2004-2010
Francesco P., *Le Senili*, testo critico di Elvira Nota, traduzione e cura di Ugo Dotti, Torino, Aragno, III voll.
- PETRARCA 2006
Francesco P., *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori.
- PICCOLOMINI 1575
Alessandro P., *Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotele*, Venezia, Guarisco.
- PIRROTTA 1975
Nino P., *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi.
- PONA 1627
Francesco P., *La Messalina*, Venezia, s. e.
- PRETI 2006
Girolamo P., *Poesie*, a cura di Stefano Barelli, Roma, Antenore.
- PRIULI 1861
Lorenzo P., *Relazione di Spagna*, in Eugenio Albèri, *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato durante il secolo decimosesto*, I/5, Firenze, Società editrice fiorentina, 229-272
- QUADRIO 1743
Francesco Saverio Q., *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, vol. III, Milano, Agnelli.
- RAO 1587
Cesare R., *Invettive, orationi et discorsi*, Venezia, Zenaro.
- RAO 2012
Anna Maria R. (a cura di), *Felicità pubblica e felicità privata nel Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

BIBLIOGRAFIA

- RENIERI 1635
Vincenzo R., *L'Adone, favola tragica boschereccia*, Genova, Calenzano.
- RESIDORI 2004
Matteo R., «Veder il suo in man d'altri». Note sulla presenza dell'*Aminta* nel Pastor Fido, «Chroniques Italiennes», V, 1-15.
- RICCI 1565
Antonio R., *Modo di preparar l'animo al morire, et contra l'humano senso di consolarsi anco nel medesimo*, Ferrara, s. e.
- RIGA 2020
Pietro Giulio R., *Metastasio, Eugenio di Savoia e gli italiani a Vienna: primi appunti*, in *Incroci europei nell'epistolario di Metastasio*, a cura di Luca Beltrami, Matteo Navone e Duccio Tongiorgi, Milano, LED.
- ROSA 2014
Mario R., *Il giansenismo nell'Italia del Settecento: dalla riforma della Chiesa alla democrazia rivoluzionaria*, Roma, Carocci.
- RUCELLAI 1887
Giovanni R., *Le opere*, per cura di Guido Mazzoni, Bologna, Zanichelli.
- RUSCELLI 1558
Ghirolamo R., *I fiori delle rime de' poeti illustri*, Venezia, Sessa.
- RUSSO 2012
Emilio R., *Sul barocco letterario in Italia. Giudizi, revisioni, distinzioni*, «Les Dossiers du Grihl», VI/2 (<https://doi.org/10.4000/dossiersgrihl.5223>).
- SACCENTI 1966
Mario S., *Lucrezio in Toscana: studio su Alessandro Marchetti*, Firenze, Olschki.
- SACCO MESSINEO 2001
Michela S., *Seneca e la scena barocca: Aristodemo di Carlo de' Dottori*, in *L'officina del teatro europeo*, a cura di Alessandro Grilli e Anita Simon, vol. I, *Performance e teatro di parola*, Pisa, Edizioni Plus, 377-386.
- SALA DI FELICE 2001
Elena S., *Osservazioni sulla meccanica drammaturgica di Metastasio*, in *Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, a cura di Elena Sala Di Felice e Rossana Caira Lumetti, Roma, Aracne, 127-160.
- SALÒ 1724
Giuseppe S., *La Penelope, tragedia*, Padova, Comino.
- SANNAZARO 1549
Iacopo S., *Sonetti e canzoni*, Venezia, Giolito.
- SANNAZARO 1990
Iacopo S., *Arcadia*, a cura di Francesco Erspamer, Milano, Mursia.
- SANTI 1982
Victor A. S., *A few considerations on the Aristodemo of Carlo de' Dottori*, «Romance Notes», XXIII, 1, 106-112.

BIBLIOGRAFIA

- SCARPATI 1995
Claudio S., *Tasso, i classici e i moderni*, Padova, Antenore.
- SCHNEIDER 2012
Federico S., *Di nuovo su drammaturgia pastorale e melodramma*, in *Tra boschi e marine. Varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'Età barocca*, a cura di Daria Perocco, Bologna, Archetipolibri, 203-231.
- SELMI 2017
Elisabetta S., *Torquato Tasso: il «filosofo cortigiano» e il poeta senza confini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- SOLERTI 1895
Angelo S. (a cura di), *Teatro di Torquato Tasso*, Bologna, Zanichelli.
- SPADA 1652
Giovanni Battista S., *Giardino de gli epiteti, traslati e aggiunti poetici italiani*, Venezia, Baba.
- SPERONI 1982
Sperone S., *Canace e scritti in sua difesa*, a cura di Christina Roaf, Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- STAMPA 1954
Gaspara S., *Rime*, a cura di Maria Bellonci, Milano, Rizzoli.
- STEFONIO 1625
Bernardino S., *Crispo, tragedia*, Roma, s.e.
- STELLA 2006
Pietro S., *Il giansenismo in Italia*, vol. I, *I preludi tra Seicento e primo Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- STOURAITI 2001
Anastasia S., *La guerra di Morea (1684-1699): forme e ideologie di una narrazione*, «Studi veneziani», XLI, 259-280.
- TANSILLO 1996
Luigi T., *Il canzoniere. Edito ed inedito, secondo una copia dell'autografo ed altri manoscritti e stampe*, con introduzione e note di Erasmo Pèrcopo, a cura di Tobia R. Toscano, Napoli, Liguori, II voll.
- TASSO 1666
Torquato T., *Delle opere non più stampate, raccolte e pubblicate da Marc'Antonio Foppa*, vol. III, Roma, Dragoncelli.
- TASSO 1993
Torquato T., *Il Re Torrismondo*, a cura di Vercingetorige Martignone, Milano - Parma, Fondazione Pietro Bembo - Guanda.
- TASSO 1994
Torquato T., *Le rime*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno, II voll.
- TASSO 1995
Bernardo T., *Rime*, a cura di Domenico Chiodo, Torino, RES, II voll.

BIBLIOGRAFIA

TASSO 2006

Torquato T., *Il mondo creato*, testo critico a cura di Paolo Luparia, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

TASSO 2009

Torquato T., *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, Rizzoli.

TASSO 2021

Torquato T., *Aminta*, a cura di Davide Colussi e Paolo Trovato, Torino, Einaudi.

TERNAUX 2000

Jean-Claude T., *Lucain et la littérature de l'âge baroque en France. Citation, imitation et création*, Paris, Champion.

TESTI 1627

Fulvio T., *Poesie liriche*, Modena, Cassiani.

TORELLI 2009

Pomponio T., *Opere*, vol. II, *Teatro*, introduzione di Vincenzo Guercio, testi, commenti critici e apparati a cura di Alessandro Bianchi, Vincenzo Guercio, Stefano Tomassini, Parma, Guanda.

TRAMPUS 2008

Antonio T., *Il diritto alla felicità. Storia di un'idea*, Bari, Laterza.

TRISSINO 1729

Gian Giorgio T., *Tutte le opere*, Verona, Vallarsi, III voll.

VIOLA 2001

Corrado V., *Tradizioni letterarie a confronto: Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Fiorini.

VISDOMINI 1553

Francesco V., *Commodità della morte al buon Christiano, predicate all'inclita città di Genova*, Venezia, Giolitto.

ZANARDI 1989

Mario Z., *Le figure armoniche e l'elocuzione barocca dell'Aristodemo di Carlo de' Dottori*, «Studi secenteschi», XXX, 131-168.

ZUCCHI 2010

Enrico Z., *La figura corale nelle tragedie alfieriane*, «Lettere Italiane», LXII/4, 548-583.

ZUCCHI 2013

Enrico Z., «O felici quei primi uomini rozzi». *Elementi pastorali nei cori dell'Aristodemo di Carlo de' Dottori*, in *Tra boschi e marine. Varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'età barocca*, a cura di Daria Perocco, Bologna, Archetipolibri, 579-605.

ZUCCHI 2013b

Enrico Z., *Metastasio e Calzabigi all'origine dei cori alfieriani. Note su Alfieri lettore della tradizione corale italiana*, LXVI, 76-91.

ZUCCHI 2015

Enrico Z., «Or che sta sotto il pericolo quanto è dolce la Reina». *Una proposta di lettura dell'Andromeda di Gian Vincenzo Gravina*, «Atti e memorie dell'Accademia d'Arcadia», IV, 155-188.

BIBLIOGRAFIA

ZUCCHI 2015b

Enrico Z., *Gothic in Tragedy: a Peculiar Reception of Shakespeare in Eighteenth-century Italian Theatre*, «Compar(a)ison», Special Issue Transnational Gothic 1764-1831, edited by Fabio Camilletti, I-II, 43-60.

ZUCCHI 2016

Enrico Z., *Sovrani temperanti e tiranni lascivi: allegorie della felicità pubblica e privata da Gravina a Metastasio*, in *Allegoria e teatro tra Cinque e Settecento: da principio compositivo a strumento esegetico*, a cura di Elisabetta Selmi ed Enrico Zucchi, Bologna, I Libri di Emil, 295-313.

ZUCCHI 2016b

Enrico Z., *Suddito o giudice? Il contributo della tragedia italiana del Settecento alla definizione del concetto di "popolo"*, «Intersezioni», XXXVI/ 3, 345-363

ZUCCHI 2018

Enrico Z., *Il sovrano e la legge nella tragedia del Settecento: un percorso tra Italia e Francia*, in *Le voci arcane. Palcoscenici del potere nel teatro e nell'opera tra Sette e Novecento*, a cura di Tatiana Korneeva, Roma, Carocci, 85-99.

ZUCCHI 2021

Enrico Z., *Tacito in fabula. Primi rilievi da un'analisi comparata tra le Osservazioni di Boccalini e i Pensieri di Tassoni*, in *Alessandro Tassoni e il poema eroicomico*, a cura di Elisabetta Selmi, Francesco Roncen, Stefano Fortin, Lecce, Argo, 237-258.

ZUCCHI 2021b

Enrico Z., *Staging Popular Protest in the Eighteenth-Century Theater. The Case of Merope between Republicanism and Absolutism*, in *Protest in the Long Eighteenth Century*, edited by Yvonne Fuentes and Mark R. Malin, New York – London, Routledge, 85-103.

ZUCCHI 2022

Enrico Z., *Republicanesimo antico e moderno. La Genova del Seicento alla prova della teoria della scuola di Cambridge*, «Studi secenteschi», LXIII, 161-179.

ZUCCHI 2022b

Enrico Z., *Republics in Comparison. Cross-cultural Perspectives on Genoa, Venice and the United Provinces in Italian Literature (1650-1699)*, «History of European Ideas», XL-VIII/4, 367-381.

ZUCCHI 2022c

Enrico Z., *Contesting the Spanish Myth: Republican Shaping of Ambrogio Spinola's Image in Genoese Literature (1608-1652)*, in *Ambrogio Spinola between Genoa, Flanders and Spain*, edited by Silvia Mostaccio Bernardo J. García García, and Luca Lo Basso, Leuven, Leuven University Press, 251-270.

ZUCCHI 2022d

Enrico Z., *Una galleria di sudditi fedeli e cittadini di repubblica regali. Sulla Scena d'huomeni illustri di Galeazzo Gualdo Priorato*, in *La res publica di Galeazzo Gualdo Priorato (1606-1678). Storiografia, notizie, letteratura*, a cura di Alessandro Metlica ed Enrico Zucchi, Venezia, Edizioni Ca' Foscari – Venice University Press, 109-136.

ZUCCHI 2023:

Enrico Z., *A Fickle Seductress and Power-Crazed Woman. Misogyny and Republicanism in the Representation of Sophonisba in the Late Seventeenth-Century Venice*, «Nordic Journal of Renaissance Studies», XX, 183-210.

Indice dei nomi

Accetto, Torquato 246
 Adam, Antoine 20n
 Adriano, imperatore romano 65
 Agnelli, Scipione 223
 Agostino d'Ipbona, santo 75, 77
 Alamanni, Luigi 207-208, 226, 250, 264-265, 271-272, 282, 299
 Albizzi, Francesco 20
 Alessandro Magno, re di Macedonia 65
 Alfano, Giancarlo 308
 Alfieri, Vittorio 62n, 86 e n, 229-231, 236, 249, 255, 257, 259, 264-265, 268, 282-283, 286, 298
 Algarotti, Francesco 83n
 Alighieri, Dante 22, 52 e n, 208, 210, 227, 230, 247-248, 259-260, 273, 275, 278, 281, 285, 297
 Amalteo, Giovan Battista 288
 Andreini, Giovanni Battista 227, 246
 Andrioli, Paola 317
 Anguillara, Giovanni Andrea dell' 235, 294
 Apollodoro di Atene 225
 Apuleio 290
 Aresi, Paolo 295
 Ariani, Marco 35 e n
 Aricò, Denise 316
 Ariosto, Lodovico 20n, 52, 54, 228, 273, 278, 287, 298
 Aristotele 7 e n, 61, 281
 Armiglio, Bartolomeo 256
 Arnaudo, Marco 273
 Artico, Tancredi 314
 Ayrault, Pierre 50-51, 214
 Azzolini, Giovanni 295

 Baldassarri, Guido 43-44, 88
 Baldi, Bernardino 261
 Balducci, Francesco 261

 Balladori, Attilio 258
 Barelli, Stefano 319
 Bargalli, Scipione 256
 Baruffaldi, Girolamo 235
 Basile, Bruno 321
 Battistini, Andrea 3n
 Bazzoli, Maurizio 65n
 Beccari, Agostino 208
 Beccaria, Cesare 83
 Belgioioso, Giulia 311
 Bella, Carla 18-19, 72 e n
 Bellina, Anna Laura 317
 Beltrami, Luca 320
 Beltrán Mari, Antonio 313
 Bembo, Pietro 231, 250
 Bernsen, Michael 53n
 Bertana, Emilio 71 e n
 Besomi, Ottavio 316
 Bezzola, Guido 319
 Bianchi, Alessandro 72n, 322
 Bigi, Emilio 306
 Bionda, Simone 7n
 Bisaccioni, Maiolino 255
 Blasucci, Luigi 315
 Boccaccio, Giovanni 22 e n, 278
 Boccalini, Traiano 58, 68 e n, 213-214
 Bodin, Jean 263
 Bonarelli, Prospero 79, 227-228, 239, 285, 297
 Bonnet, Charles 83
 Borello, Benedetta 20n
 Botero, Giovanni 274, 286
 Bouhours, Dominique 79
 Bozi, Paolo 275
 Bozza, Francesco 236
 Bracciolini, Francesco 58, 209, 248, 260, 275, 281, 288, 291
 Brunacci, Gaudenzio 67 e n, 255

INDICE DEI NOMI

- Brunelli, Bruno 17n
 Bruni, Arnaldo 87n, 317
 Bucchi, Gabriele 8n, 89
 Buchanan, Georges 309
 Busetto, Natale 6-7, 10-11, 21, 24 e n, 40 e n, 42-43, 48n, 91
- Caira Lumetti, Rossana 320
 Calderón de la Barca, Pedro 43
 Calendoli, Giovanni 47 e n,
 Calepio, Pietro 80 e n
 Calvino, Giovanni 76-77
 Camerino, Giuseppe Antonio 317
 Camilletti, Fabio 323
 Campana, Andrea 318
 Campeggi, Ridolfo 257, 271, 288, 291
 Campesano, Alessandro 287
 Candiani, Guido 66n
 Canoniero, Pietro Andrea 240
 Capello, Nicolò 10n, 92
 Cappellari, Michele 92
 Carlo VI, imperatore del Sacro Romano Impero 69
 Carminati, Clizia 56n, 88-89, 315
 Caro, Annibale 287
 Carobene, Maria Celeste 4n, 89
 Carta, Ambra 65n
 Casini, Matteo 317
 Casoni, Guido 242
 Castellaneta, Silvia 317
 Cau, Maurizio 312
 Caussin, Nicolas 301
 Cavalcanti, Bartolomeo 284
 Cavina, Marco 234-236
 Cebà, Ansaldo 51 e n, 58, 214, 237, 258
 Cerboni Baiardi, Giorgio 69, 311
 Ceyssens, Lucien 20n
 Chines, Loredana 53n
 Chiodo, Domenico 321
 Ciampoli, Giovanni 261
 Ciampolillo, Chiara 314
 Cicerone, Marco Tullio 235, 245
 Claudiano, Claudio 22 e n, 207
 Closio, Fabio 231, 256, 285
 Cagnet, Louis 20n
 Colussi, Davide 60n, 322
 Contarini, Francesco 211
- Cornaro Piscopia, Elena Lucrezia 92
 Corneille, Pierre 4, 42-43, 64, 79, 203-204, 221-224, 227, 238, 266
 Cornelissen, Christoph 312
 Corradini, Matteo 60n
 Correr, Gregorio 292
 Cortesi, Cortese 285
 Costa, Gustavo 50n
 Couton, Georges 310
 Cremante, Renzo 53n
 Crescimbeni, Giovanni Mario 281
 Cristina di Svevia, regina 6
 Croce, Benedetto 3 e n, 29 e n, 31 e n, 43 e n, 71 e n, 79, 92 e n
 Croce, Franco 24-26, 34, 38 e n, 71-72
 Cutinelli-Rendina, Emanuele 89
- Dal Negro, Piero 66n, 314
 Daniele, Antonio 6 e n, 10n, 12-13, 17 e n, 21 e n, 23n, 26 e n, 43 e n, 48n, 57n, 75n, 88, 91, 205-207, 218, 248, 312
 De Bello, Raffaele 305
 De Carlo, Lina 43n
 Delfino, Giovanni 224
 Della Porta, Cesare 294
 Della Valle, Federico 226
 De Maldé, Vania 316
 Descartes, Renè 238
 Distaso, Grazia 79n
 Doglio, Maria Luisa 313
 Dolce, Lodovico 210, 226, 229, 249, 257, 260, 270
 Dotti, Ugo 319
- Egidi, Francesco 314
 Ekstein, Nina 70n
 Epicuro, Marcantonio 204, 220, 256, 290
 Erasmo da Rotterdam 285
 Errico, Scipione 265
 Erspamer, Francesco 320
 Este, Alfonso d' 91
 Este, Rinaldo d' 6, 91
 Estella, Diego de 246
 Euripide 14 e n, 42-43, 46 e n, 203, 232-233, 235, 238, 245, 250-254
 Evans, Robert J. W. 70n

INDICE DEI NOMI

- Fabrizi, Angelo 306
 Falconieri, Lelio 20
 Fassò, Luigi 92
 Federici, Domenico 69
 Fenaroli, Girolamo 287
 Fénelon, François de Salignac de la Mothe
 65
 Ferrandini, Giovanni Battista 80 e n
 Ferrini, Vincenzo 256
 Ferro, Marcello 266
 Ferroni, Giovanni 85n, 89
 Fiorilla, Maurizio 308
 Florio, Giovanni 4n, 69n, 89
 Fortin, Stefano 323
 Foscolo, Ugo 286
 Franchi, Saverio 79n
 Francucci, Scipione 258
 Frare, Pierantonio 3n
 Fuentes, Yvonne 323
- Galilei, Galileo 289
 Gallo, Valentina 88
 García García, Bernardo J. 323
 Gennari, Giuseppe 40, 91
 Gentili, Alberico 77 e n
 Gerson, Giovanni 240
 Getto, Giovanni 3 e n, 43n, 71-72, 318
 Giarrizzo, Giuseppe 65n
 Gliucci, Roberto 205
 Giovio, Paolo 293
 Giraldi Cinzio, Giovan Battista 48 e n,
 220, 226, 270, 287, 293, 299-300
 Giunta, Fabio 318
 Giusti, Vincenzo 231
 Giustiniano, Girolamo 297
 Glissentì, Fabio 289
 Goldmann, Lucien 19-20
 Goldoni, Carlo 83
 Grandi, Ascanio 273-274, 277
 Gravina, Gian Vincenzo 61n, 73
 Graziani, Girolamo 91, 238
 Graziosi, Elisabetta 60n
 Grilli, Alessandro 320
 Grimaldi, Francesco 9, 11, 17
 Grossi, Angelo 292
 Groto, Luigi 271
 Gualdo Priorato, Galeazzo 67, 273
- Guarini, Battista 59-60, 72, 203, 205, 208,
 210, 212, 215, 217, 231-232, 235, 238,
 240-242, 246, 251, 256, 263, 265-266,
 268, 271, 290, 293, 301
 Guercio, Vincenzo 322
 Guerriero, Simone 317
 Guglielminetti, Marziano 313
 Guidi, Alessandro 224
 Guidiccioni, Giovanni 250
 Guittone d'Arezzo 249
- Herrero Sánchez, Manuel 70n
 Hoxby, Blair 61n, 89
 Hunecke, Volker 67n
 Huss, Bernhard 53n
- Igino 225
 Infelise, Mario 66n
 Inglese, Giorgio 306, 315
 Innamorati, Isabella 315
 Innocenzo X, Papa 5, 20
- Jannaco, Carmine 305-306
 Jansen, Cornelius Otto detto Giansenio
 18, 20, 75 e n
 Joly, Jacques 65n
- Korneeva, Tatiana 323
 Kott, Jan 4 e n
 Kreglianovich Albinoni, Giovanni 87
- Lavenia, Vincenzo 77n, 206
 Lazzara, Giovanna 10n, 17
 Leoni, Giovan Battista 289
 Leoni, Niccolò 9
 Leopardi, Giacomo 253, 261, 288
 Liguori, Marianna 8n, 12 e n, 23 e n, 89
 Lips, Joost detto Lipsio 237, 248
 Livio, Tito 216, 228, 246-247, 271
 Lo Basso, Luca 323
 Locatelli, Stefano 316
 Lomazzi, Giovanni Paolo 242
 Loredan, Giovan Francesco 67
 Lubrano, Giacomo 235, 274
 Lucano, Marco Anneo 23n, 42, 44 e n, 216
 -218, 235, 267, 276-277, 298-299
 Lucrezio Caro, Tito 276-278

INDICE DEI NOMI

- Ludovico Sforza, detto il Moro 293
 Luigi XIV, re di Francia 65
 Lunari, Luigi 3n
 Luparia, Paolo 322
 Luther, Martin 76-77, 206
- Machiavelli, Niccolò 76, 209, 284
 Maffei, Scipione 79 e n, 92, 220, 241, 268, 288
 Magagnati, Girolamo 268
 Magno, Celio 246-247
 Malin, Mark R. 323
 Mamiano, Giovan Battista 233, 268
 Mancini, Vincenzo 317
 Manfredi, Muzio 297-298
 Mangani, Lorella 8n
 Mangini, Nicola 58n
 Manzini, Giovanni Battista 296
 Marchese, Annibale 235
 Marchetti, Alessandro 50 e n
 Marin, Annalisa, 25-26, 35-36, 40n, 42
 Marinella, Lucrezia 209, 299
 Marino, Giovan Battista 43, 52, 54, 56-58, 203, 207-208, 218, 220, 223, 225-226, 229-230, 232, 237-239, 241-242, 246-247, 249-252, 254-257, 259-260, 263, 266, 268, 271, 273-275, 278-279, 281-283, 285, 290-291, 301
 Marlowe, Christopher 203-204
 Marmitta, Giacomo 242
 Martelli, Ludovico 217, 226, 292
 Martello, Pier Jacopo 79 e n, 208-209
 Martignone, Vercingetorige 321
 Martinenghi, Lucillo 271
 Martini, Alessandro 316
 Mattioda, Enrico 70n
 Mazzoni, Guido 320
 Medici, Leopoldo de' 6-17, 20, 22-23, 25, 30, 32, 34, 49n, 91, 205-207, 218
 Medici, Lorenzo de' 251
 Mercuri, Roberto 72n
 Metastasio, Pietro 65, 69-70, 83-86, 204, 207, 210, 212, 217-218, 222, 229, 237, 249, 257, 259, 264-266, 270, 272, 274, 288-290
 Metlica, Alessandro 66n, 75n, 88, 323
 Meyer, Jean 95n
- Miari, Alessandro 233
 Michiele, Pietro 291
 Minervini, Francesco Saverio 317
 Montagnani, Cristina 310
 Montanari, Giacomo 251
 Monti, Vincenzo 85, 87-88
 Morando, Simona 89
 Morone, Bonaventura 260
 Morosini, Francesco 68
 Mostaccio, Silvia 323
 Munari, Alessandra 59n, 88
 Muratori, Lodovico Antonio 65, 79 e n, 83
 Muzio, Girolamo 210
- Napoli Signorelli, Pietro 80 e n, 232
 Natale, Massimo 13n
 Navone, Matteo 320
 Nigro, Salvatore Silvano 305
 Noce, Hannibal S. 317
 Noris, Matteo 270
 Nota, Elvira 319
- Omero 218
 Orazio Flacco, Quinto 21 e n, 32 e n, 49 e n, 205, 208, 211-212, 237, 246
 Orsi, Giovan Gioseffo 79
 Orvieto, Paolo 317
 Ovidio Nasone, Publio 49-50, 208, 225, 259, 276-277, 295-296, 300
- Pagani Cesa, Giuseppe Urbano 232
 Pallavicino, Ferrante 255
 Palmarini, Italo 312
 Palontrotti, Melchior 286
 Pancetti, Camillo 247
 Panetta, Maria 206
 Papasogli, Benedetta 20
 Paradisi, Agostino 80, 83-85
 Pareti, Luigi 216
 Paruta, Paolo 248, 264
 Pascal, Blaise 19n
 Passerin d'Entrèves, Ettore 318
 Pausania 4, 51e n, 83-84, 216-217
 Pedullà, Gabriele 315
 Peli, Francesco 80n
 Percopo, Erasmo 321
 Perdichizzi, Vincenza 89

INDICE DEI NOMI

- Pérvier, Jacques-Henri 70n
 Perocco, Daria 321-322
 Perozzi, Perozzo de' 80-83, 248
 Pers, Ciro di 6-9, 11, 16-17, 27, 42
 Pesaro, Giovanni 67-68
 Pescetti, Orlando 301
 Pesci, Domenico 306
 Petrarca, Francesco 21-22, 52-54, 208-209,
 213, 221, 231, 249-251, 254-257, 260,
 265, 267-270, 278-279, 282, 286-287,
 290-291, 295, 300
 Piccolomini, Alessandro 281
 Pieri, Marzio 285, 315-316
 Pirrotta, Nino 205
 Pisani, Andrea 10n, 92
 Poliziano, Angelo Ambrogini detto 208
 Pona, Francesco 272
 Preti, Girolamo 249, 251
 Priuli, Lorenzo 273
 Properzio, Sesto 43
- Quadrio, Francesco Saverio 79 e n
 Quondam, Amedeo 308
- Racine, Jean 19n, 70n, 79, 82, 255
 Raffaelli, Pietro 305
 Rao, Anna Maria 65n
 Rao, Cesare 256
 Raviola, Blythe Alice 308
 Redi, Francesco 8-9, 23
 Renieri, Vincenzo 291
 Residori, Matteo 60n
 Ribadeneira, Pedro 70n
 Ricci, Antonio 240
 Ricci, Pier Giorgio 308
 Riga, Pietro Giulio 65n
 Rizzo, Gino 317
 Roaf, Christina 321
 Roncen, Francesco 323
 Ronconi, Giorgio 88
 Rosa, Mario 20n
 Rossi, Lovanio 306
 Rucellai, Giovanni 213, 231, 233-234
 Ruscelli, Girolamo 288
 Ruschioni, Ada 318
 Russo, Emilio 89, 208, 316
- Saccenti, Mario 50n
 Sacco Messineo, Michela 43n
 Sala di Felice, Elena 65n, 320
 Salio, Giuseppe 220
 Salvarani, Luana 308
 Sannazaro, Iacopo 48, 226, 257-258, 268
 Santi, Victor A. 35n
 Sasso, Gennaro 315
 Sbarra, Francesco 246
 Scarpati, Claudio 60n
 Schneider, Federico 205
 Scevola, Luigi 88
 Selmi, Elisabetta 88, 260, 309, 314, 322
 Seneca, Anneo detto il Vecchio 211
 Seneca, Lucio Anneo 21-23, 34, 42-45, 80n,
 203, 208, 211, 220, 223-224, 227-229,
 232-234, 236, 240-241, 246-247, 250-
 251, 259, 275-276, 281-283, 288-290,
 295-296
 Shakespeare, William 3-4, 43, 87, 203-204
 Simon, Anita 320
 Sofocle 7, 21, 42, 47, 292
 Solerti, Angelo 207
 Spada, Bernardino 10-12, 16-17, 20-21, 75
 Spada, Giovanni Battista 258
 Spera, Francesco 317
 Speroni, Sperone 256, 275
 Stampa, Gaspara 210, 249, 260
 Stassi, Maria Gabriella 311
 Stazio, Publio Papinio 49 e n, 208, 212,
 216, 247, 251, 288, 290
 Stefonio, Bernardino 298
 Stella, Pietro 75n
 Stouraiti, Anastasia 66n
 Stroppa, Sabrina 317
- Tacito, Publio Cornelio 32-33, 50 e n, 211,
 213-214, 271-272
 Tansillo, Luigi 225
 Tasso, Bernardo 225, 228, 276
 Tasso, Torquato 22n, 43-44, 47, 52, 54-56,
 59-60, 205-209, 212, 217-218, 220-222,
 226, 228, 230, 232, 236, 238, 240, 243,
 245, 250-256, 259-260, 263, 265-266,
 268-269, 272-273, 275, 279, 281-284,
 286-291, 293, 300
 Tellkamp, Jörg 314

INDICE DEI NOMI

- Ternaux, Jean-Claude 42n
 Tesauro, Emanuele 35n
 Testi, Fulvio 58 e n, 260, 276
 Tibullo, Albio 43, 48-49, 203, 206, 240-
 243, 266, 276-278
 Tiraboschi, Girolamo 79 e n
 Tizzano, Gaetano 4n, 89
 Tomasi, Franco 88, 322
 Tomassini, Stefano 322
 Tommaso d'Aquino, santo 77
 Tongiorgi, Duccio 320
 Torchio, Emilio 314
 Torelli, Pomponio 213, 220-223, 248-251,
 255, 257, 259, 282-283, 290, 298
 Toscano, Tobia R. 321
 Tosini, Leonardo 4n, 89
 Trampus, Antonio 65n
 Trissino, Gian Giorgio 74, 222, 230, 250,
 290
 Trovato, Paolo 322
 Ulpiano, Domizio 263
 Urbano VIII, Papa 20
 Vega Carpio, Félix Lope de 43
 Venier, Domenico 287
 Verdino, Stefano 88
 Verdizzotti, Francesco 92
 Vermigli, Pietro Martire 77
 Virgilio Marone, Publio 47-49, 203, 207,
 218, 225-226, 228, 232-233, 242, 257-259,
 276-278, 281, 283, 296
 Viola, Claudio 78-79
 Visdomini, Francesco 222
 Viti, Paolo 317
 Voltaire, François Arouet detto 73, 83
 Waszink, Jan 315
 Winsheim, Veit 21n
 Zaccaria, Vittorio 308
 Zampese, Cristina 306
 Zanardi, Mario 35n
 Zanin, Enrica 89

Carlo de' Dottori,
Aristodemo
Biblioteca del Seminario di Padova, codice 668

Edizione critica e commento a cura di
Enrico Zucchi

Composto in:
Lyon
Kai Bernau, Commercial Type
Fedra Serif
Peter Bilak, Typotheque
Newzald
Kris Sowersby, Klim Type Foundry

Progetto grafico e impaginazione:
Rinaldo Zanone

Stampato e rilegato in Italia,
per conto di BIT&S,
da BDprint (Roma)

SETTEMBRE 2023

Carlo de' Dottori *Aristodemo*

Biblioteca del Seminario di Padova, codice 688

Tragedia fra le più fortunate del Seicento italiano, caduta in oblio dopo la condanna arcadica alla letteratura barocca, recuperata nel secondo dopo guerra da Benedetto Croce e incensata da Giovanni Getto, che la considerava il «capolavoro del barocco», l'*Aristodemo* del padovano Carlo de' Dottori è un testo che merita indubbiamente un'aggiornata messa a fuoco dal punto di vista critico e filologico.

La presente edizione si propone di gettare nuova luce sulla complessa vicenda editoriale che caratterizza la stesura di questa tragedia, pubblicando per la prima volta integralmente la versione del testo riportata nel manoscritto padovano (Biblioteca del Seminario di Padova, codice 668), offrendo in un apparato evolutivo le numerose varianti della *princeps* del 1657 e della stampa del 1670.

Nell'introduzione e nel commento si propone inoltre una nuova interpretazione del testo, che sottolinea la rilevanza dei modelli moderni di Tasso e Marino accanto a quelli classici dichiarati dall'autore, decifra alcune allusioni alla situazione politica contemporanea della repubblica di Venezia, ed enfatizza una certa prossimità dell'*Aristodemo*, nella versione del manoscritto padovano, con la teologia giansenista.

ENRICO ZUCCHI è ricercatore di letteratura italiana presso l'Università di Padova, dove si è addottorato nel 2017. Ha svolto soggiorni di ricerca e di insegnamento all'Université Sorbonne - Paris IV, alla Leiden University, alla Universitet i Bergen, all'Université de Strasbourg. Si occupa di letteratura teatrale sei-settecentesca, di poetica arcadica e delle intersezioni fra letteratura e politica nella prima modernità. Di recente ha curato le edizioni del *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia* di Pietro Calepio e quella della *Bellezza della volgar poesia* di Giovan Mario Crescimbeni. È il Principal Investigator del progetto di ricerca *Representing Arcadia Before and After the Arcadia (1504-1790)*, finanziato nell'ambito del PRIN 2022.

