

ROBERTO PUGGIONI

# Drammaturgie

Generi teatrali e esperienze  
sceniche tra Cinquecento e  
Seicento

CUEC Editrice

LETTERATURA / 23

ISBN: 978-88-8467-786-0

*Drammaturgie. Generi teatrali e esperienze sceniche tra Cinquecento e Seicento*

I volumi della collana "University Press" sono sottoposti a una procedura di valutazione e devono passare al vaglio degli studiosi competenti per la specifica disciplina. La valutazione è fatta sia all'interno che all'esterno del Comitato scientifico. Il meccanismo di revisione offre garanzia di terzietà, assicurando il rispetto dei criteri identificanti il carattere scientifico delle pubblicazioni, ai sensi dell'art. 3-ter, comma 2, del decreto legge 10 novembre 2008, n. 1801, convertito dalla legge 9 gennaio 2009, n. 1.

© 2012

CUEC Editrice

prima edizione novembre 2012

---

Senza il permesso scritto dell'Editore è vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.

---

Realizzazione editoriale: CUEC Editrice  
by Sardegna Novamedia Soc. Coop.  
Via Basilicata n. 57/59 - 09127 Cagliari

[www.cuec.eu](http://www.cuec.eu)

e-mail: [info@cuec.eu](mailto:info@cuec.eu)

Stampa: *Universal Books S.r.l.*, Rende (CS)

## Sommario

Presentazione	p. 7
La «parola mozza» Eco tra le selve teatrali	9
La conversione a Melpomene <i>Tomiri</i> di Angelo Ingegneri	27
Genealogie pastorali La tragedia di lieto fine di Ercole Pellicciari	51
L'isola che non c'è <i>La nemica amante</i> di Domenico De Ruggieri	65
Indice dei nomi	79

## La “conversione” a Melpomene *Tomiri* di Angelo Ingegneri

Nel 1607 Angelo Ingegneri pubblicava a Napoli, per i tipi di Carlino e Vitale, la tragedia *Tomiri*<sup>1</sup>, dedicata a Girolamo Fosco, Protonotario apostolico, intimo Cameriere e Elemosiniere segreto di Papa Paolo V. Sono anni d'intensa presenza editoriale per il letterato veneziano<sup>2</sup>, a quest'altezza figura di

<sup>1</sup> Di una presunta edizione della tragedia del 1602 dà notizia F.S. Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Agnelli, Milano 1743, t. IV, p. 76, ma la segnalazione appare priva di riscontri.

<sup>2</sup> In una lettera del 1608 a Ferrante Gonzaga, con il quale aveva mantenuto rapporti di riconoscente “servitù”, Ingegneri elencava e commentava, non senza orgoglio, le proprie ultime uscite editoriali di cui faceva dono al Signore di Guastalla. La lettera conservata presso l'Archivio di Stato di Parma, “Epistolario Scelto”, busta 9, *ad vocem* Ingegneri, è stata pubblicata da G. Baldassarri in «Studi Tassiani», 44, 1996: «Illustrissimo ed eccellentissimo signore e padrone mio colendissimo. Era mio desiderio di venire in persona con l'occasione di coteste allegrezze a far riverenza a Vostra Eccellenza illustrissima e parteciparle di queste opere ch'io le mando, stampate da me da un anno in qua: ma l'impedimento d'una noiosa podagra e chiragra m'ha ritenuto, cui nonostante ho voluto inviargliele per un mio da lei benissimo conosciuto, che sarà costì con l'illustrissimo Cornaro. Vedrà Vostra Eccellenza Illustrissima le *Sette giornate del Mondo Creato* del Tasso, in quella forma che m'hanno permesso molte difficoltà, ma, per quanto io mi creda, con poche imperfezioni rispetto alla malagevolezza delle stampe, massimamente quando il padrone del libro non vi può assistere in persona. Vedrà la *Tomiri*, tragedia da me fornita in verbo di Vostra Eccellenza, che per altro, come ella sa, non me ne dava il cuore; e forse non averò fatto tutta quella vergogna a i dottissimi ricordi di lei che poteva partire dalla mia ignoranza. Vedrà un trattatello *contra l'alchimia*, fatto da me per ischerzo, e un discorso *delle lettere familiari* aggiunto al mio vecchio trattato *del segretario*, e ultimamente vedrà un'operina di fisionomia naturale cavata dalli scritti del già vescovo mio zio, autore d'un bellissimo libro *contra legisti*, che pure in breve penso di darlo in luce: e pur ne farò parte a Vostra Eccellenza, che so che particolarmente se ne compiacerà, come principe savio e filosofo prudentissimo ch'ella è. Tutte queste sono sugellate da una canzone ch'io composi nell'assunzione al cardinalato di questo serenissimo principe mio padrone, e serviranno ciascuna in segno della mia non mai punto scemata devozione verso Vostra Eccellenza illustrissima, e della continova indefessa memoria delli obblighi miei, i quali conosco molto bene che averiano ricercato che nella fronte

sicuro rilievo culturale, al servizio dal 1602 di Carlo Emanuele I a Torino, ma ora intento a garantirsi il «liberal soccorso» delle alte dignità ecclesiastiche romane. Su questa sponda, il tributo encomiastico premesso alla tragedia testimonia il consolidarsi dei rapporti con la cerchia di governo del nuovo pontefice, quando si erano ormai incrinati i legami con Cinzio Aldobrandini, il cui peso negli equilibri politici della Chiesa si era peraltro inevitabilmente indebolito dopo la morte dello zio Papa Clemente VIII nel 1605. La tragedia segue di un anno la dedica ancora al Fosco di un “trattatello” *Contra l'alchimia e gli alchimisti* congiunto a una nuova edizione postillata dell'*Argonautica*<sup>3</sup>, mentre nello stesso 1607 – superando la decennale avversione del cardinale Aldobrandini “depositario” del poema sacro tassiano – Ingegneri aveva curato e dato alle stampe l'edizione Discepolo del *Mondo Creato*<sup>4</sup>, dedicandolo al nipote di Paolo V, Giovanni Battista Vittorio Borghese.

d'alcuna di queste cose si fosse letto il valorosissimo nome di Vostra Eccellenza illustrissima: ma ora necessità d'occasione, ora d'altro, m'ha fatto riserbar questo debito ad altro tempo, che non sarà forse molto lontano. Intanto umilmente la supplico a gradire la mia ottima volontà e restituirmi la buona sua grazia, s'altrui studio o difetto mio me ne avesse in qualche parte privato, e le bacio riverente la mano. Da Turino il dì 19 maggio 1608.

Di Vostra Eccellenza Illustrissima devotissimo e obligatissimo servitore  
Angelo Ingegneri.»

<sup>3</sup> *Contra l'alchimia e gli alchimisti. Palinodia dell'Argonautica di Angelo Ingegneri. Con la stessa Argonautica dichiarata da copiose postille del proprio autore*, Giovanni Giacomo Carlino, Napoli 1606. La prima edizione dell'*Argonautica* esce nel 1601 con dedica a Carlo Emanuele I di Savoia e precede di poche settimane l'affidamento dell'incarico di segretario del duca allo stesso Ingegneri. Il breve poemetto, connotato anche da una compiaciuta attenzione per le pratiche alchemiche, creò non pochi problemi al letterato veneziano; la sua riedizione accompagnata dal trattato contro l'alchimia va contestualizzata nel tentativo di Ingegneri di ottenere la protezione del Fosco mentre diveniva precaria la sua posizione alla corte sabauda. In proposito rimando al mio *Angelo Ingegneri, Giasone e l'alchimia. L'Argonautica per Carlo Emanuele I di Savoia*, in «che solo amore e luce ha per confine». Per Claudio Sensi (1951-2011), a cura di S. Fabrizio Costa, P. Grossi, L. Sannia Nowé, Peter Lang, Bern, 2012, pp.85-103.

<sup>4</sup> Sui freni alla pubblicazione dell'opera imposti dall'Aldobrandini ad Ingegneri, suo vecchio segretario, e sulla successiva stampa del poema sacro tassiano si rimanda agli apparati introduttivi e filologici dei due volumi di T. Tasso, *Mondo creato*, a cura di P. Luparia, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006-2007; si veda inoltre F. Tomasi, “La malagevolezza delle stampe”. Per una storia dell'edizione Discepolo del “Mondo Creato”, in «Studi Tassiani», 42, 1994, pp. 43-78.

La *Tomiri* costituisce l'ultima fatica in ambito drammaturgico-teatrale del poligrafo, interprete di un percorso scenico e teorico di spicco, caratterizzato dall'attiva partecipazione alle discussioni-sperimentazioni nelle accademie degli Innominati di Parma<sup>5</sup> e degli Olimpici di Vicenza, dalla scrittura e messa in scena di una pastorale (*Danza di Venere*, 1584)<sup>6</sup>, dalla "regia" dell'*Edipo tiranno* nel celebre spettacolo inaugurale del Teatro Olimpico vicentino (1585)<sup>7</sup>, dalla pubblicazione del fondamentale trattato *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* (1598)<sup>8</sup>. Un itinerario più che ventennale che la tragedia concludeva con una significativa revisione degli orizzonti estetici del drammaturgo, della quale la lettera dedicatoria<sup>9</sup> al Fosco è un prezioso compendio.

Qui, ribadita la condanna delle commedie coeve – già espressa nel trattato – ridotte «al dì d'hoggi solamente ad un vitioso, e sconcio ridicolo», Ingegneri si mostrava non più affascinato dalle vaghezze delle pastorali, né più persuaso della loro funzione rivitalizzante della scena teatrale italiana, e anzi implicitamente le rubricava tra «tutte le altre specie di poesia» che, «per le tenerezze ch'elle [...] sogliono talhora ammettere», apparivano potenzialmente

<sup>5</sup> Sull'Accademia parmense cfr. la pregevole ricerca di L. Denarosi, *L'Accademia degli Innominati di Parma: teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608)*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2003.

<sup>6</sup> Nella nutrita messe di studi dedicati alla pastorale drammatica italiana, si veda – per le specifiche attenzioni ad Ingegneri – l'articolata attenta stratigrafia del fenomeno disegnata da L. Riccò, *"Ben mille pastorali". L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Bulzoni, Roma 2004.

<sup>7</sup> Tra i tanti contributi importanti sull'accademia vicentina e sulla "prima" dell'85, cfr. S. Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua "perpetua memoria"*, Le Lettere, Firenze 1998, rilevante anche per l'esteso apparato bibliografico.

<sup>8</sup> L'edizione moderna più autorevole del trattato è curata da M.L. Doglio, Panini edizioni, Modena 1989.

<sup>9</sup> Manifesto teorico della "conversione" di Ingegneri alla tragedia, la lunga lettera dedicatoria (cc. 2r-6v) precede un sonetto encomiastico dell'autore allo stesso Fosco (c. 7r); seguono due sintesi della *fabula* (*Argomento della Tragedia*, c. 7v e *Altro più breve Argomento*, c. 8r), la tavola dei *Personaggi* (c. 8v); quindi il testo della tragedia (pp. 1-97), l'*Errata-corrige*, e l'*Imprimatur*.

vocate «a corrompere i costumi»<sup>10</sup>. Al contrario, venivano ora meno i toni liquidatori riservati nove anni prima alla tragedia: rimaneva la constatazione di una specie teatrale «presso che disusata», sia per le ingenti spese necessarie per gli allestimenti scenici sia per gli effetti malinconici trasfusi nel pubblico. E tuttavia tali assunti non erano più presentati come dirimenti, semmai si attribuiva la modesta fortuna della forma tragica al «mancamento di buoni soggetti» o, per altro lato, alla «difficoltà de i precetti, dati in questa materia da i Maestri dell'arte» che «sbigottisce i compositori». Al di là di una intrinseca rivalutazione della specie tragica («chi ben considera non ha se non sommamente a prezzare il Poema Tragico»), l'apologia del genere è consentanea a una patente strategia autopromozionale dell'autore, che non celava l'aspirazione a imporre il proprio nome, in una posizione di prestigio, nella Melpomene italiana, a suo dire ancora orfana di prove persuasive<sup>11</sup>. Non

<sup>10</sup> L. Riccò, *Ben mille pastorali*, cit., p. 337, sottolinea opportunamente il «ribaltamento concettuale», condotto con «parallelismi, anche stilistici», rispetto alla formula del *Della poesia rappresentativa*, cit., p. 9, in cui si sosteneva che le pastorali «admettendo le vergini in palco e le donne oneste [...] danno luoco a nobili affetti, non disdicevoli alle tragedie istesse».

<sup>11</sup> «Ma tornando alle Tragedie, benche diverse se ne veggano, & anco d'Autori di qualche grido, non pare però, ch'alcuno si possa dar vanto d'haver tocco la meta in così glorioso arringo. Et in tale proposito tengo appresso di me una bella, e curiosa scrittura d'un vivace, & elevato ingegno, che dal linguaggio si conosce esser Fiorentino, il quale introducendo con graziosissima invenzione sopra ad una sesta la Tragedia, l'Epopeia, la Comedia, la Lirica Poesia, la Pastorale, e la Satira, fa quest'ultima levare a danzare dall'Ariosto, la seconda dal Tasso, la terza da Dante, la quarta dal Petrarca, e la quinta dal Boccaccio; lasciando la prima a sedere, sì come quella, che non ha ancora ritrovato nella nostra lingua chi meritevolmente l'abbia a pigliar per mano. Hora ben troppa temerità, e sfacciataggine fora la mia, s'io m'arrogassi d'entrar in ballo, presumendo, che Dama sì nobile, e tanto principale avesse a toccar a me: non per tanto non debbo restar anch'io di correr la mia carriera [...]». Non solo Ingegneri – come è noto – esprimerà una valutazione critica negativa sulla produzione tragica moderna; tale insoddisfazione sarà piuttosto un motivo che riecheggia nelle discussioni accademiche e negli interventi dei maggiori letterati, specie durante la scelta dell'opera da rappresentare per lo spettacolo dell'Olimpico di Vicenza, nel 1585, quando non a caso si opererà per il più canonico dei testi greci in traduzione italiana. È tuttavia singolare, per un autore solitamente misurato e retoricamente incline alla *professio modestiae*, lo scoperto intento di cimentarsi nella tragedia quasi per andare a coprire un vuoto palese nella tradizione italiana. Sorprendente anche il silente disconoscimento di alcuni testi tragici recenti apprezzati nel *Della poesia rappresentativa*.

meno palese è la via imboccata dal drammaturgo nella “conversione” alla tragedia, concepita – con inedito piglio – come pulpito teatrale, strumento della didassi morale non consentita dalle altre forme drammatiche<sup>12</sup>:

Conchiudo adunque, che la Tragedia habbia per mira il far l’huomo virtuoso, e per mezzo del terribile, e del miserabile, rimuoverlo da quei vitij, c’hor per una, hor per altra passione, si sogliono insignorire nell’animo suo; & in somma altro non pensi, che restituirlo alla sua vera ragionevole perfezzione. Il che se DIO m’havesse concesso di poter’in ben minima parte conseguire nella TOMIRI, nella quale mi son provato d’avvertire con i medesimi mezzi il Lettore, e lo Spettatore de i danni, che possono procedere dalla Superbia, dall’Ira, e dall’Ostinatione, & insieme d’alcun’altra incontinenza, mi fornirei di compiacere d’haverla dedicata a V.S. Reverendissima.

La prospettiva etico-drammaturgica è, con ogni evidenza, ben radicata nella fase terminale della produzione tragica cinquecentesca, contrassegnata – secondo la progressione genetica persuasivamente delineata da Roberto Mercuri – dallo spartiacque della Controriforma: è un quadro evolutivo in cui, ad un primo sviluppo dell’opera tragica centrata sul conflitto «tra ragion di stato e sentimenti umani», peculiare alle prove di Trissino, Rucellai, Alamanni e Martelli, seguirebbe un’idea della tragedia focalizzata sul drammatico contrasto «fra il sentimento e la capacità di dominarlo», con una più marcata «identificazione tra sfera politica e sfera etico-religiosa», nell’intersezione «tra leggi politiche e leggi della morale cattolica»; operazione avviata consapevolmente da Giraldi Cinthio, ancora in una fase pre-controriformista, e poi completata da Torelli e dai tragediografi di fine secolo<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> «la Tragedia, sì come quella, che dal principio alla fine si conserva in uno stesso tenore di gravità, e di moralità, e sempre con veraci sentenze, & all’ultimo con notabile esempio di rivolgimento di fortuna ci porge utilissimo ammaestramento di non dover porre nell’humane felicità soverchia speranza; non può in veruna maniera altrui essere di documento».

<sup>13</sup> R. Mercuri, *La tragedia*, in N. Borsellino - R. Mercuri, *Il teatro del Cinquecento*, Laterza, Roma-Bari 1986, pp. 77-83. Tale bipartizione è stata riproposta e nuovamente indagata

Tale omologazione ideologica non esaurisce, tuttavia, la specificità delle scelte di Ingegneri, il cui apporto all'opera tragica appare innovativo per almeno due marche drammaturgiche. Da una parte, lo ha efficacemente rilevato Claudio Scarpati, la *Tomiri* è «tragedia che tende a trasformarsi in altro da sé»<sup>14</sup>, giacché la distribuzione, nel triangolo dei caratteri principali, di addolcimenti, di languori smaniosi e, in ultimo, del patetico ravvedimento della regina protagonista condurrebbe ad un'attenuazione della *gravitas* tragica in direzione di un appena abbozzato spirito melodrammatico. Un orientamento che – si può presumere – un osservatore acuto del panorama teatrale coevo come Ingegneri poteva maturare anche attraverso le suggestioni prodotte dalle germinali, ma già significative, sperimentazioni nell'opera in musica. Per altro verso, pare possibile scorgere nel *modus* tragico del poligrafo un progetto di ambiziosa sintesi drammatica, deputata a sostenere la fascinazione di uno spettacolo che non rinuncia a blandire «l'occhio disioso di dilettazone» del pubblico, cui si vanno somministrando gli «ammaestramenti» etici. L'Ingegneri tragediografo sembrerebbe animato da un disegno di recupero unitario di diverse specie teatrali e letterarie, attraverso una tramatura della favola scenica inclusiva di tessere poematiche o di generi discorsivi come l'epistolare, in un sistema di interferenze risolto infine dalla chiarezza didascalica ed edificante dello scioglimento tragico. Al quale si giunge rispondendo in primo luogo alle ragioni dell'azione scenica agita, svuotata dal gravame dei lunghi mono-

dallo studioso anche nei termini di una «sostituzione del modello tragico greco con quello senecano», con riferimento alla trattatistica politica e al ricorso all'*audivitas* di Tacito nella confutazione di Machiavelli. Il concetto di «prudenza» del fiorentino, per esempio, sottoposto al filtro «della tematica stoica delle passioni», diverrebbe «da *virtus* politica capace di dominare la fortuna, virtù morale, capacità di dominio delle passioni: capacità politica e doti etico-religiose vengono a coincidere nel principe della Controriforma, le leggi della ragion di stato coincidono ormai con quelle della pietà e della perfezione cristiana.» Cfr. R. Mercuri, *La tragedia cinquecentesca fra modello tragico e trattatistica*, in M. Chiabò - F. Doglio (a cura di), *Nascita della tragedia di poesia nei paesi europei*, Centro Studi sul teatro medievale e rinascimentale / Accademia Olimpica Vicenza, Union Printing Editrice, Verbo 1991, p. 184.

<sup>14</sup> C. Scarpati, *Tragedie di fine secolo. Torelli, Venier, Ingegneri*, in Idem, *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Vita e Pensiero, Milano 1987, p. 230.

loghi, che connotano per esempio la *Merope* di Torelli, e delegata *more proprio* alla guerra degli affetti; sino all'esodo che riverbera, quale nucleo omiletico-dimostrativo, l'arruolamento della tragedia nella militanza contro ogni incontinenza.

\*\*\*

Schierandosi di fatto con la fazione dei drammaturghi che ritenevano più funzionale alle esigenze del *movere* un intreccio desunto da storie note<sup>15</sup>, Ingegneri reputava la riuscita del suo progetto tanto più efficace quanto più capace di poggiare sulla «verità dell'istoria», in cui le «aggiunte poetiche» e il verisimile introdotti dal poeta dovevano «ristringersi» a pochi misurati interventi, senza depotenziare la credibilità mimetica di vicende diffuse dalla storiografia<sup>16</sup>. Non a caso la scelta del soggetto cadeva su un evento raccontato nelle *Historie* (I, 205-214) di Erodoto, e ripreso dai tre grandi della letteratura italiana delle origini: si tratta, nella fabula di Ingegneri, della vicenda di Tomiri, regina dei massageti, ostile all'offerta di matrimonio di Ciro, perché persuasa – erroneamente – che il re persiano miri soltanto ad appropriarsi del regno scita. Alla cattura del figlio di Tomiri, il principe Spargapise (per diretta responsabilità di quest'ultimo: una infausta crapula), da parte dei persiani, segue la cruenta battaglia in cui morirà Ciro e sarà sterminato il suo esercito. Scoperto il suicidio di Spar-

<sup>15</sup> Come per altri nodi cruciali di teoria drammatica, e tragica in particolare, la scelta di Ingegneri è consona agli orientamenti sviluppatasi, per impulso di Torelli, tra gli Innominati, tendenti nella fattispecie a rigettare le favole «nove» in antitesi con la «linea teorica ferrarese già capeggiata dal Giraldo» e poi sostenuta con decisione da Orazio Ariosti per la sua *Sidonia*. Ma confronta in proposito L. Denarosi, *L'Accademia degli Innominati di Parma*, cit., pp. 272-275.

<sup>16</sup> Ingegneri ribadiva qui la posizione espressa nel trattato, dove si raccomandava la fedeltà al fatto storico cui è ispirata la *fabula* tragica, sia per quanto concerne l'introduzione, per esigenze drammatiche, di personaggi ignoti alle fonti, che dovranno essere tutti «necessari e (per così dire) operativi», sia per la credibilità dell'azione scenica, giacché «diversificando il fatto notabilmente, quantunque le aggiunte fossero possibili e verisimili ancora, l'azione, che sarebbe storica, diviene favolosa e così di minor credito e di manco effetto.» (*Della poesia rappresentativa*, cit, p. 8).

gapise, Tomiri – accecata dall'ira e dalla superbia – decide di fare scempio del cadavere di Ciro: ordina che il sovrano sia decollato e poi ne immerge il capo in un otre riempito del sangue dei guerrieri persiani. Due lettere di Ciro confermeranno successivamente il trattamento onorevole riservato dai persiani al principe durante la prigionia, e i sinceri intendimenti coniugali di Ciro, precipitando la regina nella miseria pubblica e privata.

Non solo Erodoto, si diceva, alimenta l'*inventio* tragica di Ingegneri: allestendo la vicenda di Tomiri per la rappresentazione esemplare del conflitto tra passioni esacerbate e necessità di dominarle, il drammaturgo poteva contare sulle immagini dantesche (*Purg.* XII) della regina dei massageti, collocata tra gli esempi di superbia; sull'*ekphrasis* boccacciana dell'atto più cruento della storia (*De mulieribus claris*); sulla interpretazione morale e «giudicante»<sup>17</sup> della crudeltà di Tomiri e degli eccessi della sua vendetta offerta da Petrarca nel *Triumphus fame* (II). Ma capitale risulta anche il recupero della *Liberata* (XVII-XX).

La dignificazione coturnata della cronaca erodotea è incardinata sull'impianto tecnico-teorico dell'arte drammatica definito nel *Della poesia rappresentativa*, di cui la tragedia è, per molti rispetti, la palestra sperimentale, gravitante intorno all'imprescindibile connubio tra *logos* e *opsis* risolutamente sostenuto dall'autore. Si privilegia la meccanica drammatica di una favola, «negoziata e operativa il più che si possa» congiuntamente al rifiuto delle lunghe tirate oratorie e del ricorso spropositato alle sentenze gnomico-parenetiche, con diretto riguardo alle moderne esigenze spettacolari del pubblico; il cui diletto era qui peraltro sollecitato dalla ripresa di colori senecani e da suggestioni esotico-romanzesche non previste dall'Ingegneri trattatista, che aveva mostrato prediligere, per le tragedie «di caso vero», le «istorie latine»<sup>18</sup>. Il messaggio etico e civile, l'urto catartico della

<sup>17</sup> C. Scarpati, *Tragedie di fine secolo*, cit., p. 225. Lo studioso, evocando le tre interpretazioni trecentesche della vicenda, sottolinea come Ingegneri attinga dalle fonti italiane, specie da Petrarca, il motivo «dell'eroina sanguinaria che troppo tardi si ravvede»; mentre, rispetto alla fonte erodotea, il suicidio di Spargapise è *variatio* introdotta dal drammaturgo al fine della «modulazione patetica cui tende».

<sup>18</sup> *Della poesia rappresentativa*, cit., p. 8. Sui prodromi del gusto esotico in ambito drammatico a fine '500, cfr. M. Sarnelli, «Col discreto pennel d'alta eloquenza». «Meraviglioso»

tragedia dovevano scaturire da agnizione e peripezia che prima esaltano, poi deprimono – mostrandone la bassezza morale – Superbia, Ira e Ostinazione della regina; alla cui caduta faranno da patetico contraltare l'appena tratteggiato, ma solido senso dell'onore di Spargapise e la magnanimità incompresa di Ciro.

Nel procedere «puro e piano» dell'*elocutio* che rigetta la “locuzione artificiosa”, la versificazione<sup>19</sup> della *fabula* si attesta sul metro consolidato dell'endecasillabo sciolto – spezzato di frequente negli emistichi di transizione interlocutiva ad assicurare la fluidità dialogante – e dell'alternanza endecasillabo/settenario nei cori di fine atto; fanno eccezione le episodiche presenze polimetriche, funzionali all'incremento del patetico, nelle *rheseis* conclusive. La misura di poco superiore ai 2500 versi, e la loro equilibrata distribuzione nei canonici cinque atti, rispetta alla lettera l'estensione dell'opera scenica ritenuta ideale da Ingegneri<sup>20</sup> per una razionale fruizione dello spettacolo teatrale. La partizione dell'intreccio, nella rigorosa concatenazione delle scene (4+4+4+4+3)<sup>21</sup>, delinea la progressiva focalizzazione

e *Classico nella tragedia e tragicommedia italiana del Cinque-Seicento*, Aracne, Roma 1999, pp. 5-6.

<sup>19</sup> Sulla controversie cinquecentesche intorno al verso tragico si veda il puntuale intervento di E. Selmi, *Il dibattito retorico sul verso tragico nel Cinquecento*, in G. Lonardi - S. Verdino (a cura di), *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento*, Esedra editrice, Padova 2005, pp. 63-104.

<sup>20</sup> La distribuzione dei versi nella *Tomiri* è così regolata: I (562), II (467), III (560), IV (447), V (537) per un totale di 2573. Tutt'altro che generiche si presentano nel *Della poesia rappresentativa*, cit., p. 13, le indicazioni definenti le ideali misure strutturali del testo drammatico: «Quinci per mio parere le scene non devrian mai passare il centinaio di versi ovvero i centocinquanta al sommo. E questo numero di centocinquanta il tollerarei se non quanto nell'istesso atto ve ne fossero di molto minori, tanto che non passand'elleno le cinque o le sei ovvero le sette al più, facessero la somma di cinquecento versi per atto circa: perché in tal modo la favola diverrebbe di duemilacinquecento in tutto, ch'è il maggior numero a cui (senza i cori) debba ascender una tragedia [...] E poi la ragione ciò persuade, non devendo la rappresentazione con tutti i cori [...] durar più di tre ore e mezza in quattro; e quella che arriverà alle cinque, per dilettevole ch'ella sia, non schiferà il tedio di molti degli uditori e di coloro massimamente che n'arrano più lungamente e con maggior disagio atteso e bramato il principio.»

<sup>21</sup> Affermando (*Della poesia rappresentativa*, cit., p. 15), la necessità del poeta di vestire, in sede compositiva, anche i panni del “corago” per assicurare la funzionalità scenica del testo

dei caratteri principali chiamati ad abitare distintamente e in successione ogni atto; salvo il terzo, centro geometrico della *pièce* destinato ai barbagli dell'*Epopeia*. Un ruolo primario è attribuito al coro dei «prigionieri massageti», presente in scena quasi continuativamente anche in qualità d'«istrione» ben incardinato nel “negoziato” tragico, secondo una opzione già sperimentata dall'autore nella *Danza di Venere*, dove però l'estensione dello statuto performativo dei cori è maggiore<sup>22</sup>. Nel perfetto rispetto delle tre unità, la tragedia si svolge «a Sacalbina città di Scithia, vicino al fiume Arasse per una giornata».

Il primo atto prologante è dominato dalla figura di Ciro, impegnato nell'invasione del regno dei massageti in una guerra incipiente mossa essenzialmente per amore di Tomiri. Tre espedienti drammaturgici concorrono alla narrazione dell'antefatto e prospettano l'intreccio tragico, le cui geometrie vengono proletticamente esplicitate con un certo nitore. Dapprima l'Ombra<sup>23</sup> rancorosa di Astiage, avo di Ciro da lui detronizzato, apre le scene con allusioni alla incombente vendetta di cui sarà vittima il re di Persia, evento la cui valenza catartica ed educativa è immediatamente dichiarata nel primo dei ricorrenti sipari metateatrali con cui l'autore instaura la relazione critica con il pubblico:

Duolmi ben di costei, ch'altra vendetta  
Tropp'affrettando, il suo martir raddoppia.  
Donna Real, che non ha pari al Mondo  
Di senno, e di valor. Tempra lo sdegno

drammatico, Ingegneri indicava segnatamente la concatenazione delle scene come parte «che tocca intieramente all'autore del poema, il quale ha da disporre i suoi ragionamenti in maniera che, ovvero partendo gl'istrioni d'una scena veggano e accusino la sovraggiunta de' loro successori nell'altra, ovvero parte dei primieri si rimanga a favellare con i secondi e così si vadano concatenando le scene sin alla fine dell'atto». Su questa posizione di Ingegneri e sul difforme orientamento di Guarini cfr. L. Riccò, “*Ben mille pastorali*”, cit. pp. 249-252.

<sup>22</sup> Rimando, in proposito, alla mia introduzione di A. Ingegneri, *Danza di Venere*, Bulzoni, Roma, 2002, pp. 28-35.

<sup>23</sup> Per ragioni di verosimiglianza scenica – «non avend'io giamai veduto ombra in scena se non ridicolmente introdotta» – Ingegneri aveva mostrato tutto il suo scetticismo intorno al ricorso alle ombre. Cfr. *Della poesia rappresentativa*, cit., p. 9.

Infelice Tomiri: a te non manca  
 Forza, e saper, onde 'l nemico atterri  
 (Ma che nemico? il furioso amante)  
 Senza perder il figlio, e condannarti  
 A pentimento eterno, eterno pianto.  
 Ma così piace al Ciel, perch'altri impari,  
 Da timor punto, e da pietà commosso,  
 A tener l'ira, e la superbia a freno. (I, 1, pp. 2-3)<sup>24</sup>

Ancora, per *accumulatio*, le direttrici dell'azione vengono abbozzate nel racconto di un fosco imperscrutabile sogno del sovrano, ma esplicito riguardo la sua imminente capitolazione a favore di Dario. L'ordine providenzialistico informa entrambe le visioni<sup>25</sup>, in una prima caratterizzazione antitirannica della figura di Ciro, rispettosa dei riverberi della volontà divina sull'azione politica:

Ciro:                    Gli eterni Dei, dal dì ch'io nacqui, usati  
                               Fur di predirmi in cotai modi quanto,  
                               O di lieto, o di tristo indi m'avenne.  
 Histaspe:            Ciò dritt'è ben, se d'ogni Rege 'l core  
                               Sta ne la man di DIO, com'è pur vero;  
                               E più di quale a lui, più s'assimiglia:  
                               Ma l'huom non sempre 'l divin cenno intende. (I, 2, pp. 4-5)

Si codificano infine, «in carta espressa», gli ordini di Ciro: due lettere, la cui funzione di “indizio materiale”, secondo la casistica aristotelica, verrà chiarita nell'agnizione finale, ma da subito utili ad esplorare la mescolanza di pubblico e privato da cui origina il disegno del persiano, nonché lo

<sup>24</sup> Nelle citazioni della tragedia si conserva la grafia originale salvo lievi ammodernamenti relativi agli accenti e alla distinzione di *u* da *v*.

<sup>25</sup> Su questo aspetto cfr. il paragrafo dedicato alla *Tomiri* di A. Cerbo, *Il teatro dell'intelletto. Drammaturgia di tardo Rinascimento nel Meridione*, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1990, specie le pp. 90-91.

spessore della sua – fin troppo esibita – generosa magnanimità. L'enfasi sul trattamento più che onorevole riservato a Spargapise è combinata con il vigore dell'innamoramento «per fama» del monarca da cui originano i suoi propositi coniugali; sull'organicità di ragion di stato e ragioni sentimentali si vagheggia un duplice imeneo, con l'incrocio simultaneo del connubio di Ciro con Tomiri con quello dei due eredi, Mandane, principessa persiana, e Spargapise, in un progetto di duratura unione dei due regni. Ma Ingegneri amplifica la connotazione di «amorosa guerra», fondata sulla «sov'humana angelica bellezza» della regina, sulla pulsione del persiano d'«abbracciarle 'l bel eburneo collo», cui corrisponde l'ostinato rifiuto della donna. La materia amorosa sembra prevalere, come in un abbozzo di pastorale regia protesa verso un intreccio di lieto fine, confermato dalla giocosa modulazione a specchio del chiasmo doppio conclusivo:

Ciro:                   Questo dunque ho fermato, e questo voglio  
                               Bel fine imporre a l'amorosa guerra.  
                               Così, presto, e felice 'l mio ritorno  
                               Rivedrà Persia; e fia dolce trionfo,  
                               Mirar su 'l carro 'l vincitore, e 'l vinto;  
                               ma così caro 'l vinto al vincitore,  
                               Che non si scorga 'l vincitor dal vinto. (I, 2, pp. 10-11)

Non a caso la parodo canta, con il riuso degli stilemi di rito nella drammaturgia pastorale, la potenza di Amore, i «maravigliosi effetti, / Onde perder si suol l'humano ingegno»; rivolgendosi all'alata divinità, il coro può auspicare:

Ma tu possente arciero,  
 Che sì lunge aventasti  
 Al nobil Persian l'aurato dardo;  
 E di tue voglie altero,  
 Il petto gli piagasti  
 Senza adoprâr di lei detto, né sguardo;  
 Deh non esser più tardo,

Fa, che del suo vicin sommo valore,  
 De l'alta cortesia,  
 Giusta saetta, e pia  
 Punga, & impiaghi a la Reina 'l core,  
 Sì ch'ella in man gli cada  
 Per forze di tuo stral, non di sua spada.  
 Così fia 'l Prenze in libertà riposto;  
 E 'n più felice Sorte,  
 Forse havrà novo ancor Regno, e Consorte (I, Coro, pp. 21-22).

Intorno alla malinconica figura di Spargapise gravita principalmente il II atto, in cui antefatto e futuro dell'azione drammatica vengono focalizzati nella prospettiva del principe, tra moti angosciati dell'animo e rumori di guerra. Il «Vergognoso errore / De la gola, e del vin» che grava oltremisura su Spargapise, immette nel circuito affettivo del dramma il tema della colpa/peccato sul filo delle tre coordinate, per lui ferali: «Honor, Timore, Amore»; sono i referenti di un'identità perduta, della determinazione al sacrificio di sé per pagare l'indegna perdita di Sacalbina e della propria libertà, concause del probabile conflitto e dei rischi conseguenti per la madre regina. Ingegneri sviluppa un carattere tragico – antitetico a Tomiri – quasi adolescenziale: il giovane è incapace di sostenere il peso dell'errore, è incline a una inconsolabile *evagatio mentis* che non contempla il valore salvifico del pentimento pur repentino. Coerentemente con la propria *notomia* dell'arte scenica, l'autore esclude che la mente del principe «sieda pro tribunali» in lunghi soliloqui<sup>26</sup>, formula scenica reputata di norma tediosissima per gli ascoltanti; si preferisce invece la contesa retorica tra Spargapise, i subalterni e il coro intorno alla natura e alle ragioni del peccato e del pentimento, nonché sugli esiti dell'impulso suicida.

La stasi argomentativa e meditativa lascia il campo, nel terzo atto, ai clangori della battaglia, la cui responsabilità viene fatta ricadere sulla sfera del libero arbitrio della «Reina», che ha «in mano 'l freno; / A lei sta di guidar le cose in modo, / Ch'habbian'ella, e l'affannato figlio / Diletto,

<sup>26</sup> *Della poesia rappresentativa*, cit., pp. 13-14.

utile, honor, salute, e pace». Nella distinta interpretazione narrativa dei messaggeri delle due fazioni in lotta, dapprima quello persiano poi quello dei massageti, Ingegneri rinnova lo spettacolo bellico della *Liberata*, con i guerrieri pagani ridistribuiti tra le due schiere in conflitto: rivivono nella *narratio* scenica Altamoro, Artaserse, Zopiro, Argeo, Arimonte, ora generali di Ciro; Aladino, Solimano, Argante, Adrasto nelle fila di Tomiri. E con essi riecheggia – in una sequela di *ekphrasis*, ipotiposi, sinestesi, parallelismi e antitesi – l'*epos* tassiano, in «tant'horrenda strage» di cui si sottolinea la piena conformità all'opera tragica: «C'havran l'histoire ancor mill'anni, e mille / Materia da cothurni, e non da socchi.» (III, 4, p. 57). Ma le *rheseis anghelikai* non procedono per infinite tirate nell'*elocutio* del “magnifico” epico<sup>27</sup>, il racconto viene adeguato alle modalità mimetico-rappresentative della scena, spezzato e mosso da frequenti interlocuzioni, talora con malintesi più consoni alla tragicommedia, o con calchi e sentenze di immediata riconoscibilità. Così l'annuncio del trionfo dei massageti ai «prigioni» in attesa a Sacalbina, fidenti in una ricomposizione pacifica delle ostilità

Nunzio: Grande nel ver di gaudio è la cagione,  
 Che qua mi spinge, e qual volea vietarmi  
 Empito hostil l'entrata al proprio albergo?  
 S'hoggi non habbiam più nemico alcuno.

Coro: Fatta sarà la desiata pace;  
 E così havrem senza travaglio vinto.

<sup>27</sup> Sul necessario discrimine stilistico tra tragedia e *epos*, rovello fondativo della sperimentazione cinquecentesca sul verso tragico, si era espresso, tra gli altri, anche Tasso, *Discorsi del poema eroico*, a cura di L. Poma, Laterza, Bari 1964, IV, p. 198: «Ma lo stile della tragedia, quantunque descriva avvenimenti illustri e persone reali, per due cagioni dee esser meno sublime e più semplice dell'eroico: l'una, perché suol trattar materie più affettuose; e l'affetto richiede purità e semplicità, perch' in tal guisa è verisimile che ragioni uno che sia pieno d'affanno o di timore o di misericordia o d'altra simile perturbazione. L'altra cagione è che nella tragedia non parla mai il poeta, ma sempre coloro che sono introdotti agenti e operanti; a' quali si deve attribuire una maniera di parlare men disusata e men dissimile dall'ordinaria».

- Nunzio: A punto dir si può, senza travaglio.
- Luogotenente: Dritt'era ben, ch'Amor, non odio al fine  
Havesse a terminar sì dolce guerra.
- Nunzio: Amor fù certo, il qual potè in Tomiri  
Cotanto al fin, ch'ella in bilancia 'l Regno  
Pose co 'l Figlio, e salvò l'uno, e l'altro.
- Luogotenente: Amore a nullo amato amar perdona.  
Ma narrate oggimai più chiaramente  
Le nostre gioie, onde sentir si possa  
De l'havuto dolor vero conforto.
- Nunzio: È morto Ciro, e 'l suo campo disfatto,  
E la Reina venne, vide, e vinse;  
Nè gocciola versò, non pur di sangue,  
Ma quasi di sudore la nostra parte. (III, 4, pp. 52-53)

Solo nel quarto atto Ingegneri porta in scena la regina. Il suo ingresso nella riconquistata Sacalbina è coniugato a una prima parvenza di peripezia: la notizia del suicidio di Spargapise, compiuto per «falsa fama» (IV, 2, p. 68), nella convinzione della disfatta dei massageti. Con la destrezza richiesta al «provvido dispensatore del tempo scenico»<sup>28</sup>, Ingegneri esprime, per voce di Tomiri, alcune delle consuete allusioni metapoetiche che connotano la prima contenuta reazione della regina al fatto luttoso. La richiesta di notizie sulle ragioni e sulle modalità della morte di Spargapise è occasione per un richiamo a un linguaggio conforme al momento topico («che poco opportuno / Hor è l'ornato favellar», IV, 2, p. 66), e per l'affermazione del piacere del tragico («Alcuna volta / Quel, ch'altrui spiace, ancor d'udir gli aggrada», IV, 2, p. 69), principi cui è improntata anche la narrazione del luogotenente; il quale, dopo avere ricordato il trattamento onorevole riservato al principe da Ciro e l'intenzione di quest'ultimo di celebrare doppie nozze, racconta gli ultimi istanti di vita di Spargapise:

<sup>28</sup> *Della poesia rappresentativa*, cit., p. 14.

Se non ch'ei vivo ancor, benché traffitto,  
 Supino 'n terra a noi gli occhi rivolse.  
 Ratto io corsi, e chiamai rimedi, e gente  
 Crescendo tuttavia di sangue 'l lago,  
 Ch'ogni al fin cura disperata rese.  
 Alhor m'inchino, e 'l mio Signore abbraccio,  
 E dico, Ah Signor mio, così s'osserva  
 Al suo servo fedel la data fede?  
 Con voce rispond'ei tremante, e fioca,  
 Debbo 'n vita restar, vinta mia madre?  
 Ah, gli diss'io, per questa man, ch'io bacio  
 (E sua gelida man presi, e baciai)  
 Che vincitrice fu l'alma Reina,  
 E morto è Ciro, e 'l suo campo distrutto.  
 Sembrò rasserenar l'oscuro ciglio  
 Alquanto, e tornò poi molto più mesto,  
 Dicendo, e la sua morte anco m'attrista.  
 Indi mandò con l'ultimo sospiro  
 Fuor quest'ultime voci, a pena intese;  
 Tropp'ira ebbe mia madre, e troppa fretta.  
 E chiuse, detto ciò, le labbra, e i lumi. (IV, 2, p. 69)

Si tratta di una prima possibile catastrofe, un *redde rationem* su cui paiono trovare coerente approdo tragico la geometria delle passioni e degli eventi che legano Ciro, Spargapise e Tomiri, prima trionfante sul persiano poi gettata nelle tenebre delle proprie responsabilità dalla morte violenta del figlio e dalle sue brucianti ultime parole: «Tropp'ira hebbe mia madre, e troppa fretta». Ma l'agnizione è sospesa: non a questo grado di pietà e orrore mira l'autore, che sposta l'asse tragico riannodando il viluppo drammatico verso altri esiti catartici, cui dovranno concorrere, l'ulteriore implosione della *hybris* della regina e il ritorno sulla scena di Ciro, nell'ossessivo incremento delle occorrenze del cromatismo ematico.

La complicazione origina da un *incipit* ancora mutuato dal XX della *Liberata*. Se nel poema Saladino, contemplando un'umanità indistinta-

mente afflitta da una tragica sorte, mira «attonito» «quasi in teatro od in agone, / l'aspra tragedia dello stato umano»<sup>29</sup>, in un preludio al compimento dell'impresa crociata, allo scioglimento del voto di Goffredo e alla sua orante devozione, il richiamo all'«aspra tragedia» nella *Tomiri* è finalizzato alla repentina virata dal (moderato) cordoglio di madre in iracondia irrefrenabile e in propositi di rara vendetta contro le spoglie di Ciro e contro la sua stirpe:

Ma quì non fornisce  
L'aspra Tragedia. Io vo' del corpo morto  
Far' il più crudo, e spaventoso scempio,  
Che mai d'involator de' cari parti  
Facesse Hircana arrabbiata tigre.  
E ciò fia nulla. In Persia, in Persia, dove  
Spero in breve acquistar senza contrasto  
Il piano, e 'l monte, e l'habitato, e l'ermo,  
Il tutto posto a ferro, a foco, a fiamma,  
O qual vo' stratio far de la tua stirpe?  
Lieto m'attendi pur tu Dario, e voi  
Fratelli suoi; ma più di tutti appresta  
Pur le viscere tue, gentil Mandane,  
Ch'io ne vo' trar di propria mano 'l core,  
E mandarti a far nozze a l'atra stige.  
Quivi sarai mia nuora. (IV, 3, p.72)

Viene del tutto meno il concetto aristotelico di “mezza bontà” del carattere principale, peraltro tenuto solo pallidamente in piedi sino a questo punto dalla fama iniziale di regina virtuosa e saggia della protagonista e dalla legittima difesa delle proprie prerogative di madre e monarca. Tomiri non ignora quanto è avvenuto, s'appresta al misfatto ebbra d'ira, di superbia e d'ostinazione<sup>30</sup>. L'esemplarità del tiranno – che celebra «raro, e

<sup>29</sup> T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, XX, 73. Il passo è il punto d'avvio del volume di E. Ardisino, «*L'aspra tragedia*». *Poesia e sacro in Torquato Tasso*, Olschki, Firenze 1996.

<sup>30</sup> Con la consueta lucidità analitica, C. Scarpati, *Tragedie di fine secolo*, cit., p. 226, osserva:

disusato sacrificio» e impone al popolo, al Coro, la presenza al rito «perch'io vi voglio a sì magnanimo atto, / Et a tal mio piacer, tutti presenti»(IV, 4, p.75) – viene esibita sia in rapporto contrastivo ai riverberi della lirica amorosa e pastorale nell'ultimo canto corale, sia in relazione alla ragion di stato, giacché nel consolidarsi dei rapporti d'onore tra capitani vinti e vincitori, questi ultimi temono che la follia sanguinaria della regina dipinga «i Massageti tutti» come «Crudeli Antropofagi, e Lestrigioni» (V, 1, p. 80). In uno dei rari soliloqui previsti da Ingegneri, in prossimità dell'agnizione finale, il saggio capitano dei massageti inaugura le linee della catechesi terminale:

Ahi, bellezza che val? che nobiltate?  
 Che ricchezza? che Stato? che fortuna?  
 Che salute? che fama? Al fin, che vale  
 Quant'ha 'l Mondo di ben senza virtute?  
 Virtù, dich'io, non com'intende 'l volgo,  
 O di canto, ò di suono arte gentile;  
 Non di scienza più profonda, & alta,  
 Per lungo studio altrui, notitia appresa:  
 Ma quella, onde 'l prudente, il temperato,  
 Il continente, l'humile, il modesto,  
 Il forte, il liberale, il mansueto,  
 L'affabile, il magnanimo, il clemente,  
 Affrena, doma, vince, e sforza, e cangia  
 Gl'impetuosi, irrationali affetti. (V, 1, pp. 82-83)

Ma prima che s'apra il tribunale degli affetti, si dichiara conveniente all'arte rappresentativa – in analogia con l'arte figurativa – il diletto generato dallo spettacolo dell'orrore e della crudeltà, sebbene sia la parola scenica

«Con la decisione d'impennare un testo tragico su un individuale intreccio di superbia, ira, ostinazione sanguinaria, l'autore poteva saltare a piè pari al di là dei grandi dibattiti sulla legittimazione della sovranità e delle sue forme e chiudere il circuito prevaricazione-espiazione con indubbi vantaggi di intelligibilità. L'Ingegneri mette così tra parentesi il suggerimento aristotelico intorno al personaggio che “commette un misfatto ignorando e solo dopo viene a sapere” che aveva vigorosamente guidato il Tasso del *Torrismondo*».

a supplire quanto non è lecito ostentare con l'azione, come Ingegneri aveva puntualmente richiamato in sede teorica<sup>31</sup>. È il coro a farsi portavoce del precetto:

Raccontateci un poco 'l fatto tutto:  
 Che, ben che forse spaventoso, ed empio,  
 Non fia ne l'horror suo senza diletto,  
 Raccontato da voi; sì come arrega  
 Piacer talhor d'alcuna orrenda fera  
 Per man di buon pittor dotto ritratto. (V, 2, pp. 83-84)

Ingegneri infatti si cimenta nella vivida dipintura del rito feroce, tanto più esecrabile, per la sua estrema “evidenza” emotiva, quanto più nitide e cariche saranno le tinte del torbido peccaminoso vitalismo, definito – ancora dalla voce coreutica – inaudibile senza «disdegno» e senza «nausea», soverchio per crudeltà ai più illustri archetipi di spietata efferatezza, «All'istesso Thieste, al proprio Atreo»:

Alhor la Donna,  
 Con occhi, che gettavan foco, e fiamme  
 Dal torvo, bieco, e minaccioso sguardo,

<sup>31</sup> Coniugando le ragioni del decoro e della morale tridentina alle esigenze di verosimiglianza teatrale, Ingegneri sconsigliava sia la rappresentazione di «omicidi volontari», sia d'«introdurre i sacrifici in scena» specie «ove la vittima è umana» e per «riverenza dovuta alla nostra vera e santa religione», e per le difficoltà tecniche di rappresentazione scenica. Cfr. *Della poesia rappresentativa*, cit. Diversa la posizione di G.B. Guarini che, nel *Pastor fido*, allestisce uno scenario d'esecuzione di fronte al tempio, e che riguardo ai suicidi, considerando la specifica autonomia del testo tragico, affermava nel *Verrato ovvero difesa da quanto ha scritto Messer Jason Denores contra le tragicommedie e le pastorali in un suo discorso di poesia*, (1588), in G.B. Guarini, *Opere*, T. II, cit., p. 250: «E se ben la nostra santa e vera e ben illuminata religione ragionevolmente chiama peccato ogni morte, che per qualunque ragione sia volontaria, nondimeno [...] è che la tragedia non si serve dell'atto volontario di chi si ammazza per imitare un'opera virtuosa, ma per esprimere che tanto è il dolore dell'animo, che chi s'uccide non sente quel del corpo, e che la nostra umanità patisce cosa che più le preme ed è più spaventevole della morte.»

Rimirò dispettosa 'l nobil teschio:  
 E con un vehementissimo sospiro  
 Fuor mandò roca impetuosa voce.  
 O d'ogni tradigion malvagio nido,  
 E di Natura vergognoso mostro,  
 Che de l'indegna, e scelerata vita  
 Giungesti pure al meritato fine.  
 Vedi l'audace, e temeraria fronte  
 C'hebbe ardir di pretendermi il bel viso,  
 Che pensò d'appressarsi al viso mio.  
 Faccia crudel più d'ogni reo Ciclopo;  
 Empia bocca, profana, e mentitrice,  
 Che sol d'oro, e di sangue havesti sete.  
 Eccoti in oro il Persian tuo sangue,  
 (Pur te'l predissi, ahi perfido, ahi vorace)  
 Hor di sangue ti satia, il sangue bevi.  
 E cotal dir più volte reiterando  
 Quel capo, ch'ella havea per li capelli,  
 D'immerger non cessò nel sangue humano,  
 Sin ch'ella stessa 'l seno, e 'l volto asperso,  
 Non che macchiate, e brutte ambo le mani  
 N'hebbe, e le vesti. Al fin con un dispregio,  
 Cui mai simil non fu, da sé scagliollo. (V, 2, pp. 87-88)

Memore forse del magistero parmense di Pomponio Torelli, nelle cui inedite lezioni accademiche sul *Trattato della Tragedia d'Aristotele* si era a lungo meditato sulle particelle 34-35 della *Poetica* dedicate alla catarsi con orientamenti analoghi<sup>32</sup> a quelli adottati nella *Tomiri*, Ingegneri interpreta i due fattori di purgazione del principale canone tragico, “il terribile” e “il (com)miserabile”, come meri vettori strumentali della catarsi; lungi dal dovere essere “purgati”, essi dovevano semmai contribuire a liberare

<sup>32</sup> Cfr. L. Denarosi, *L'Accademia degli Innominati di Parma: teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608)*, cit. pp. 260-265.

il pubblico da ogni eccesso passionale, secondo un'interpretazione dello Stagirita citata e condivisa, nel secolo successivo, anche da Scipione Maffei nel *Proemio* della sua *Merope*<sup>33</sup>. Esplicita, in proposito, la dedicatoria della tragedia:

Non lascerò di soggiungere un altro mio non so s'ei sia capriccio, over buon parere; il qual è, ch'io non son d'accordo con coloro che vogliono, che sia mente d'Aristotele, che 'l Tragico habbia per fine di purgar gli animi, co'l mezzo del terrore, e della commiseratione, da quest'istessi affetti. Prima, perché ciò sarebbe un pensare di curare 'l freddo co'l freddo, e 'l caldo co'l caldo, e non con i contrari, come fanno i medici: Poi perché l'animo, liberato dal timore, e dalla compassione, trapassa sovente all'insolenza, & alla crudeltà.

L'autore prepara il congegno catartico della tragedia, concepito su basi fisiologico-omeopatiche, incrociando le due tessere drammatiche (le missive scritte da Ciro e le parole testamento di Spargapise) già attivate nel prologo e nel corso del quarto atto, ma là tenute in sospenso in coerenza con il proprio credo drammaturgico; nella convinzione di ordine pragmatico-spettacolare – conforme alle esigenze di gusto sorte con la «mutazione dei tempi» – che fosse necessario immettere nel V atto «alcuna cosa nova e dilettevole», per non ridurre l'atto conclusivo al «tedioso pianto», come nel canone illustre, qui sconosciuto, dell'*Edipo re*<sup>34</sup>. Su un principio di ravvedimento endogeno della regina, già lacrimante e sgravata dal *raptus* passionale, Ingegneri innesta ancora la senten-

<sup>33</sup> S. Maffei, *Proemio alla Merope* (1745), in Idem, *De' teatri antichi e moderni*, a cura di L. Sannia Nowé, Mucchi, Modena 1988, pp. 78-79: «Chi potrebbe mai credere che quel grand'uomo [Aristotele] tenesse a non doversi indirizzar la Tragedia a correggere le passioni in genere, ma due sole? E che dovendone prender due di mira, non l'ambizione, non l'invidia, non l'ira, non la libidine, ma volesse che lo scopo fosse di correggere la compassione e il timore, quali son le men peccanti ... Ben disse Angelo Ingegneri nel *Proemio* alla sua *Tomiri*, che questo sarebbe un voler "curare il freddo col freddo, e il caldo col caldo", e ch'egli all'incontro aveva cercato nella sua Tragedia di preservar lo spettatore "da i danni che possono procedere dalla superbia, dall'ira, dall'ostinazione, e d'alcuna altra incontinenza", e di far vedere come il cadere di Personaggi grandi da felicità in miseria "insegna a non far fondamento nelle umane prosperità, ed a moderare le troppo violente affezioni"».

<sup>34</sup> *Della poesia rappresentativa*, cit., p. 20.

za pronunciata in punto di morte dal principe, «Tropp'ira hebbe mia madre, e troppa fretta», *refrain* ribadito in questa fase una seconda e una terza volta, a scandire – nel crollo della *timé* di Tomiri – le tappe del progressivo discernimento della scellerataggine: dapprima negata, poi appena avvertita, quindi irrimediabilmente conclamata. Ma l'agnizione si giova dei due documenti epistolari estesamente riportati nel testo drammatico, riverbero di un genere di particolare interesse per l'autore<sup>35</sup>, ricodificato nella tragedia quale strumento, di cui è depositario il coro, di ulteriore nobilitazione di Ciro e di definitiva caduta di Tomiri, nella piena definitiva esplicitazione del rigoroso rapporto colpa-pena. Lettere interpolate dalle chiose patetico-melodrammatiche della regina<sup>36</sup>, sulla cui miseria Ingegneri fa calare l'omiletico esodo coreutico e l'amonimento alla «vera ragionevole perfettione» cristiana:

<sup>35</sup> Ingegneri è autore, come è noto, di due opere dedicate all'ufficio del Segretario e alla scrittura epistolare: *Del buon segretario libri tre*, Facciotto, Roma 1594 dedicato al cardinale Aldobrandini, seguito da un successivo rifacimento *Il perfetto segretario* [...] cui è aggiunto *un discorso dello stesso autore intorno al bene scrivere lettere famigliari secondo la maniera de' più approvati e dei più sensati autori*, Discepolo, Viterbo 1607.

<sup>36</sup> «Ciro A sua Figlia; / Mandane mia, dal nostro buon parente, / Histaspe, intenderete 'l bel successo, / A pena posto ne la Scithia 'l piede. / Gente disfatta, Città presa, e 'l Figlio, / Ch'unico ha la Reina, in poter nostro. / Giovinetto, di forma, e di valore, / Che non ha pari in tutta l'Asia. // *Abi Sorte.* // E poi / Di grandezza di Regno, e di possanza, / Per molta copia di vassalli, e d'oro, / Più beato d'ogn'altro, e più felice. // *Pur troppo 'l vero, Ohimè.* // Questo sia vostro Sposo; e ricca dote / D'un altro Regno, o Media, o Lidia, o quale / A la gran Madre sua sarà più grato, / Ne portarete; ond'ella a le sue nozze / Con me, che l'amo sì, lieta acconsenta. // *O miscredente, o perfida ch'io fui.* // Curate voi vostra salute intanto, / Per conservarvi bella a sì gran bene. // *Abi maligno destin, Stelle perverse ...*» (V, 3, pp. 93-94).

«Ciro ad Histaspe suo. / Parente amato, e Consiglier fedele, / In Persia ve n'andrete, ove'l governo, / E la cura Real tutta vi dono / Sin al ritorno mio, che spero in breve / Far con la compagnia, che voi sapete. / Provedete al sospetto, ond'io mi turbo / Di Dario vostro; e lui co' suo' Fratelli / De l'amor mio rendete a pien securi. / Dite a Mandane il buon pensier, ch'io tengo / Di lei, come ne scrivo a lei medesima. / E sopra tutto poi pompa non manchi / Degna di noi, perché superbo incontro / Riceva la bellissima Tomiri, / Che sia mia sposa; e come tale intendo, / Che del suo vincitor, lieta, trionfi. // *Sì sì trionfi pur di me la Morte.* // Al fin vi raccomando la giustitia, / La salute de i popoli, e me stesso, / Non che mie' Regni. Usate 'l vostro senno. // *Quanta prudenza, e qual valor mostrava / Quest'infelice? ohime. Ma quant'amore / E qual desio vèr me? ch'ingrata, e cruda, / Tant'iniqua mercè, lassa, gli resi.*» (V, 3, pp. 94-95).

SUPERBIA, & Ira, & Ostinata voglia,  
 Spesso de l'alme altrui fieri tiranni,  
 Di Pietate, e d'Horror famoso esempio  
 Ci sono innanzi; onde gli scorni, e i danni  
 Fugga del vizio vergognoso, ed empio,  
 Chiunque seme in sé d'honore accoglia.  
 S'amor soverchio di terrena spoglia  
 Non vi fa vaghi ancor de i propri mali,  
 Apprendete virtù quinci, Mortali. (V, 3, p. 97)

\*\*\*

Opera portata a termine in pochi giorni, a dar credito alle dichiarazioni della dedicatoria («quelle poche hore, che ci ho speso attorno»), inequivocabilmente condizionata dalla destinazione encomiastica ad un alto dignitario papale<sup>37</sup>, la *Tomiri* può essere nondimeno reputata luogo di passo del maturo drammaturgo: egli intende, infatti, mostrare nella pratica scenica la congruenza funzionale della propria teoresi; arruola la tragedia nella militanza contro «ogni incontinenza» secondo le istanze della Chiesa controriformata; per sensibilità propria e ovvie ragioni cronologiche, propone un testo drammatico di confine, in certa misura emblematico della transizione delle poetiche tardorinascimentali verso gli impeti di rinnovamento del primo Seicento. Movendo dal sicuro dominio della grammatica teatrale, Ingegneri tenta di conciliare l'impegno ideologico di una tragedia della colpa e della responsabilità con l'abito manieristico di ripresa di codici e generi narrativi, rappresentativi e discorsivi, mostrando un orientamento alla sintesi e all'ibridazione del testo tragico; orientamento, tuttavia, ancora estraneo al rutilante rimescolamento dei paradigmi drammatici della scena barocca, e che può accostarsi, soltanto per rifrazioni, a successive esperienze di sintesi drama-

<sup>37</sup> «Ma com'è che io taccia, che la presente mia fatica si possa dir opera propria di V.S. Reverendissima? Sì perché, senza 'l prudentissimo applauso di lei, mai non sarei stat'oso di condurla a fine».

turgica, in seno alla tragedia regolare, come quella di Prospero Bonarelli<sup>38</sup>. Ingegneri è uomo di lettere ben ancorato al Cinquecento, la tensione inclusiva della *Tomini* appare finalizzata ad accrescere la forza seduttiva di un genere a lungo caratterizzato dallo scollamento tra configurazioni normative teoriche, aspramente dibattute, e modesto impatto scenico. Fissata la barra delle finalità “catechetiche” dell’opera, il ricorso a una – prudente – ibridazione dello *specimen* tragico si iscrive nello sforzo di rendere meno greve la relazione educativa cui mira la tragedia, con il concorso delle componenti spettacolari insite nel testo e una timida proiezione verso tonalità patetiche e melodrammatiche. Le finestre metateatrali aperte con una certa frequenza sull’intreccio paiono una spia di questo ondeggiamento tra pedagogia e piacere dell’intrattenimento scenico, nei limiti della convenienza consentita al teatro pre-barocco<sup>39</sup>. Schivando un’idea di tragedia troppo rigidamente vincolata a una programmatica adesione critica alle diverse “opzioni” aristotelico-sofoclee dominanti nell’ultimo Cinquecento, e anzi sondando territori più prossimi a un neo-senechismo ingabbiato nelle venature patetiche dell’opera, Ingegneri perviene a una psicagogia scenica parenetica, pregevole per la chiarezza dell’intreccio e per il vitalismo manieristico; e, in certa misura, suggestiva, per la spettacolarità esotico-romanzesca e orrorosa che emana. Riesce più malagevole riconoscere alla *Tomiri* le perturbanti sfaccettature psicologiche del *Torrismondo* tassiano, la *gravitas* morale della *Merope* di Torelli, o l’impatto pittorico e visionario della *Judith* di Della Valle.

<sup>38</sup> A questo riguardo, si veda il capitolo intitolato appunto *La sintesi drammaturgica di Prospero Bonarelli*, in M. Sarnelli, «*Col discreto pennel d’alta eloquenza*», cit., pp. 67-118.

<sup>39</sup> F. Angelini, *Barocco italiano*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. Alonge - G. Davico Bonino, vol. I *La nascita del teatro moderno. Cinquecento - Seicento*, Einaudi, Torino 2000, p. 193, ricorda come nella «peculiare duplicità» del teatro barocco, «conservatrice di modelli e strenua contestatrice degli stessi», la sua posizione sia «in bilico tra pedagogia [...] e puro piacere dell’intrattenimento ludico».