

Verità e potere, ubbidienza e menzogna nella tragedia italiana del Cinquecento (1550-65)

Sinossi: Plasmato sui modelli della classicità greca e latina, il genere tragico diventa, nel corso del XVI secolo, uno dei luoghi prediletti per il dibattito politico sul potere e sulla figura del regnante. Attraverso lo studio di quattro tragedie, pubblicate tra il 1550 e il 1565 (la *Cleopatra* di Alessandro Spinelli, l'*Ifigenia* e la *Marianna* di Lodovico Dolce, e l'*Edippo* di Giovan Andrea dell'Anguillara), questo contributo mostra come i tragediografi di metà Cinquecento rispondono all'interrogativo sulla liceità del "dire la verità al tiranno".

Parole chiave: Anguillara, Castiglione, Cinquecento, Cleopatra, Dolce, Edipo, finzione, Ifigenia, Marianna, menzogna, potere, Spinelli, tirannia, tragedia, verità

"Io vi dico e dirò il ver senza spavento": verità e potere in scena

Nella tragedia italiana del Cinquecento lo scontro fra verità e potere, e il coraggio di chi osa opporre la prima al secondo, costituiscono temi di grande importanza declinati in maniere diverse attraverso il secolo. La capacità e il prezzo di "dire la verità senza spavento", come Marianna a Erode nel verso qui citato di Ludovico Dolce, offrono spunti per riflessioni più ampie sui canoni del buon governo e sulle condizioni dell'opposizione alla tirannia. A queste si mescolano altre questioni legate al genere femminile, ai rapporti di parentela, alle relazioni tra religione e governo, o alla capacità dei subalterni di far sentire la propria voce.

Il presente contributo prende in esame quattro opere, pubblicate per la prima volta tra il 1550 e il 1565: la *Cleopatra* di Alessandro Spinelli (1550), l'*Ifigenia* (1551) e la *Marianna* (1565) di Lodovico Dolce, e l'*Edippo* di Giovan Andrea dell'Anguillara (1565).¹ Esso si propone di delineare alcuni aspetti che caratterizzano la produzione tragica di questo periodo, di mettere in risalto i rapporti di potere che intercorrono tra i personaggi e di segnalare i dibattiti circa l'opportunità di dire o meno la verità a chi detiene il potere politico.

Per meglio comprendere la specificità di queste trattazioni, la prima sezione offre un quadro stilistico e storico di riferimento. In un primo tempo è sinteticamente definito il genere tragico nel Cinquecento, ricordando in

¹ L'*Edippo* fu forse composto e rappresentato già nel 1556 e pubblicato una prima volta nel 1560 a Padova; è invece certa la rappresentazione della tragedia a Vicenza nel 1560, sulla prima scena lignea costruita da Palladio per l'Accademia Olimpica. Le due stampe della tragedia oggi superstiti sono rispettivamente quella di Padova, per Lorenzo Pasquatto (ma da attribuire probabilmente a Cristoforo Griffio) e quella di Venezia, presso Domenico Farri. Esse si differenziano unicamente per la presenza, nell'edizione padovana, della nota inquisitoriale; si tratta di una delle prime attestazioni della censura applicata a testi tragici.

particolare la funzione politica di queste rappresentazioni; in un secondo momento, si propone di ripensare la periodizzazione della produzione tragica del secolo sottolineando la funzione di cerniera svolta dagli anni tra il 1550 e il 1565. Onde permettere di situare gli esempi analizzati nel loro contesto narrativo, la seconda sezione riassume le trame di queste opere. La parte principale del contributo si concentra su passaggi scelti di ciascuna tragedia. I diversi testi si distinguono per il risalto dato a un aspetto particolare della relazione fra verità e potere. Questo diviene il fulcro dal quale si diramano temi secondari che permettono di ricostruire un insieme di rimandi impliciti fra le tragedie. In due di queste opere — la *Cleopatra* e la *Marianna* — il personaggio femminile si fa portavoce di una ragione legata prima di tutto alla giustizia, e non tanto al dissidio tra Ragione di Stato e ragioni del cuore messo in scena in molte tragedie del Cinquecento (Speroni, *Canace*; Aretino, *Orazia*; Cesare de' Cesari, *Romilda* e *Scilla*, etc.). L'eroina — con l'appoggio di altri personaggi che assumono via via maggiore importanza nell'intreccio, quali consiglieri, servi e sacerdoti — si oppone a un comportamento tirannico teso unicamente all'utile personale, sulla scorta dell'esempio dell'*Antigone* sofoclea, ripreso anche dalla *Sofonisba* di Trissino e dalla *Rosmunda* di Rucellai. L'*Ifigenia* presenta invece un caso particolare di contrasto tra Ragione di Stato e affetti, che è prima di tutto interno ai singoli personaggi; l'*Edipo*, infine, mostra i legami tra Fato, conoscenza e potere. Dalle conclusioni emerge come l'opposizione al potere assuma varie forme all'interno della tragedia cinquecentesca. Tra l'opportunismo di chi decide di non mettere in discussione l'operato del tiranno, i dubbi di chi si interroga sui destinatari della propria fedeltà, le gelosie cortigiane, l'inganno rivolto a sé o agli altri, e il coraggio di chi, nonostante tutto, decide di seguire ciò che ritiene giusto, la parola pronunciata o taciuta avrà un ruolo fondamentale.

La tragedia nel Cinquecento: aspetti ideologici ed evoluzione stilistica

a) *Rappresentazione del potere e dell'opposizione al potere*

La tragedia del Cinquecento è, come noto, una rappresentazione prevalentemente politica: per argomento, ma anche e soprattutto perché diviene ben presto lo spettacolo privilegiato delle corti principesche, in una sorta di catarsi apotropaica. Si mette in scena il potere tirannico, criticandolo; si denuncia l'ipocrisia delle corti, presentate come luogo del complotto; al contempo, si dedicano le tragedie a sovrani "ideali", di cui sono esaltate le numerose virtù. La tragedia, vero e proprio "specchio de' Principi",² diviene strumento di edificazione morale e spazio in cui continuare la riflessione aperta, tra gli altri, da Machiavelli e da Castiglione, sul potere e le sue derive, sul

² Tale è definita, per esempio, nella lettera di dedica dell'*Asdrubale*, tragedia del fiorentino Jacopo Castellini, a Francesco de' Medici (Firenze, Torrentino, 1562); l'espressione, utilizzata anche da Torelli, dà il titolo a un volume di Pietro Montorfani.

delicato equilibrio tra giustizia, moralità e utilità. Gli autori di tragedie — che, in alcuni casi, sono anche teorici del genere: su tutti, valgono gli esempi di Giralaldi e Trissino — sono talvolta nobili e cortigiani, spesso letterati legati ad accademie e altri sodalizi. Sono persone che hanno, di norma, un rapporto più o meno stretto con le figure istituzionali del potere (che si tratti, a seconda delle realtà geografiche, del Senato di Venezia oppure dei Signori delle varie corti dell'Italia centro-settentrionale), e hanno un'esperienza diretta delle dinamiche politiche del proprio tempo: sicché è facile comprendere le valenze anche extra-letterarie di questi testi.

Quello rappresentato nella tragedia è, quindi, prima di tutto il potere politico. I vari personaggi, e naturalmente in primo luogo il detentore del potere assoluto, sia egli empio tiranno o — più raramente — re giusto, si muovono attraverso una rete di relazioni nelle quali esercitano la propria autorità e libertà personale, di fare e di far fare. Così, la tragedia si sviluppa attorno all'opposizione, al contrasto tra volontà divergenti e concezioni diverse del potere, che si riflettono nell'interrogativo sulla liceità del “dire la verità al tiranno”. Spiccano al riguardo due poli o tipi di antitesi, che trovano nel teatro classico i loro archetipi. Come già anticipato da Bertana, “concepire una tragedia altro non significava allora che gettare una materia qualsiasi negli stampi di Euripide o di Sofocle” (39). Infatti, secondo una dinamica già invalsa nella drammaturgia greca, da una parte troviamo figure, generalmente femminili, che si oppongono alle leggi stabilite dall'uomo (in accordo, invece, con leggi morali e/o divine); è il modello dell'*Antigone* euripidea — ma anche di Elettra, Ecuba, Alceste e Ifigenia. D'altra parte troviamo figure, generalmente maschili, che cercano di contrastare il Fato (di solito invano), come nel mito di Edipo narrato da Sofocle.

b) *L'evoluzione del genere tragico a metà Cinquecento*

Dal punto di vista della scansione temporale e dello sviluppo del genere, Ferdinando Neri suddivide la produzione del secolo in tre periodi: il primo trentennio, detto dei “grecizzanti fiorentini”; il secondo, caratterizzato dalla “riforma giraldiana”, del quale fanno parte anche Speroni, Aretino, Dolce; infine, l'ultimo trentennio del Cinquecento, che vede la nascita e l'evoluzione della tragedia barocca e controriformistica. Come nota Paola Mastrocola, “è anche il periodo dello sfaldamento e della crisi, dove il genere tragico si contamina maggiormente sino a cedere il posto ai generi vincenti del secolo successivo: la pastorale e il melodramma” (11). La studiosa invita inoltre a ridurre la tripartizione di Neri a due soli periodi, facendo cadere il discrimine a metà Cinquecento, anticipando così l'inizio della fine:

[...] poi, non sarà che una ripresa infinita degli stessi temi teorici, e un approfondimento in senso sempre più moraleggiante dell'impianto tragico, con notevoli e rilevanti testi, tale però da non mutare nella sostanza i capisaldi del tragico così come erano stati posti

nel primo cinquantennio.

(13)

La proposta è motivata dall'osservazione dei modelli prevalenti: il modello dell'*Antigone* è il più presente nella prima metà del secolo, mentre nella seconda si vede via via l'incremento e poi il sostanziale dominio del modello edipeo (31-32).

Tale bipartizione, benché reale, è tuttavia da relativizzare: non mancano, anche nella seconda metà del Cinquecento, esempi di eroine in lotta per i propri ideali, né, nella prima metà, riferimenti alla tipologia dell'eroe in lotta contro un Fato inesorabile. È ad ogni modo significativo che a prendere il sopravvento, dopo la metà del secolo, sia proprio la tipologia dell'*Edipo* di Sofocle, che Aristotele aveva identificato come la migliore per il doppio meccanismo di peripezia e agnizione. Da un lato, infatti, questo è il periodo in cui abbondano i commenti alla *Poetica*, e conseguentemente i contributi teorici sul genere tragico, ed è quindi naturale che l'autorità di Aristotele si mostri con maggiore forza. Dall'altro, Edipo è il perfetto personaggio mezzano, che commette il proprio peccato non per malvagità, ma per errore, secondo una fenomenologia che ben si accorda con la morale dell'età della controriforma.

Il periodo centrale del secolo, che va dal 1545-50 al 1565, appare non privo di interesse proprio per la sua funzione di cerniera tra due momenti estremi. Esso si situa in un tempo successivo alla rifondazione del genere tragico, e proprio all'inizio delle discussioni teoriche sulla tragedia. Inoltre, sono gli anni del Concilio di Trento, della nascita dell'Indice dei libri proibiti e conseguentemente della censura libraria.³ A questo periodo può essere riferita la pubblicazione di una ventina di testi tragici, ai quali si aggiunge un numero abbastanza cospicuo di tragedie oggi perdute, escluse dal circuito della stampa o pubblicate soltanto in seguito. Sugli autori di questi testi, fatte salve alcune eccezioni, possediamo scarse informazioni; le opere, spesso poco o per nulla studiate, rappresentano talvolta le uniche attestazioni della loro produzione

³ Dell'intero repertorio tragico italiano a me noto, figurano all'*Indice* (che ho consultato nella versione cumulativa a c. di J. M. De Bujanda) soltanto l'*Orazia* di Pietro Aretino (del quale, dal 1559, è condannata l'*Opera omnia*), un'anonima *Tragedia d'un'altra sorte* e la *Tragedia intitolata Libero arbitrio* di Francesco Negri, colpite dall'interdetto già nel 1549. Inoltre, ho potuto constatare che gli *imprimatur* ecclesiastici sono apposti alle tragedie soltanto dal 1565, alla conclusione del Concilio tridentino; in quattro casi (l'*Edippo* di G.A. dell'Anguillara, di cui si è già detto; le tre tragedie di Aniello Paulilli, stampate nel 1566; la *Gismonda* di G. Razzi, del 1568; la *Merope* di P. Torelli, stampata nel 1589) è presente una nota inquisitoriale estesa, mentre, in particolare dalla metà degli anni Settanta, è frequente ma non scontata l'indicazione "Con licenza dei Superiori", apposta al frontespizio (e talvolta ripetuta nel *colophon*). La tragedia è evidentemente considerata come più "sicura", dal punto di vista della morale, rispetto alla commedia: nell'*Indice* promulgato a Parma nel 1580, per esempio, vengono bandite genericamente le "Comedie disoneste o lascive".

letteraria. Tuttavia, pur non eccellendo sul piano linguistico, stilistico o drammaturgico, queste tragedie si fanno portavoce di idee e di prospettive degne di attenzione, anche perché rendono visibile la transizione verso il teatro di fine secolo. Da questo *corpus*, il presente contributo estrae quattro testi tragici che illustrano in modo esemplare queste evoluzioni.

Quattro tragedie paradigmatiche: trame e autori

a) *La "Cleopatra" di Alessandro Spinelli*

La prima tragedia in esame è pubblicata a Venezia nel 1550 da Pietro Nicolini da Sabbio. Come notato, tra gli altri, da Maria Pia Mussini Sacchi, la figura di Cleopatra è alla moda nel Cinquecento.⁴ Spinelli nella sua tragedia narra però la triste e sanguinosa vicenda della meno nota Cleopatra II, vissuta nel II secolo a.C.⁵ La tragedia è divisa in atti e in scene, non numerate ma distinte grazie all'annuncio dei personaggi (come l'*Ifigenia* e la *Marianna*, che riprendono una struttura molto diffusa all'epoca, mentre l'*Edippo* presenta scene numerate, come l'*Orbecche*), e si apre con il tipico dialogo tra l'eroina e la balia (o nutrice) che ha la funzione di rendere noto l'antefatto. Il padre di Cleopatra, non trovando un marito degno della figlia, decide di darla in sposa al figlio maggiore, benché siano fratello e sorella. Dopo la morte del padre, il marito di Cleopatra è avvelenato dal fratello minore, Tolomeo, invaghitosi di lei e spinto dalla volontà di regnare. Costretta a sposarlo, la regina dà alla luce una bambina, Tebea, e un figlio, Menfi. Una volta cresciuta, Tebea risveglia tuttavia le brame del padre, che scaccia Cleopatra dal palazzo per potersi unire a lei. La tragedia prosegue con la descrizione del comportamento scellerato di Tolomeo, sordo a qualunque critica. In occasione di un banchetto, organizzato per festeggiare il compleanno del re, egli si dà a incredibili gozzoviglie insieme ai suoi "baroni" (con evidente anacronismo), dissoluti quanto il loro reggente.⁶ Infastidito dalle lodi rivolte al figlio, più simile alla madre che a lui, e volendo trovare altri modi di infierire su Cleopatra, Tolomeo truccida orribilmente Menfi, e, fattone a pezzi

⁴ Mi si permetta di rimandare anche al mio articolo *Tra mito e storia*.

⁵ Nei repertori di Nicolò Toppi (8) e di Camillo Minieri Riccio (336), Spinelli è chiamato "cavaliere napoletano". La *Cleopatra* è l'unica opera a lui attribuita. Nella lettera di dedica (datata 10 marzo 1540; ma si tratterà verosimilmente di un errore di stampa da correggere in 1550) indirizzata a Ottaviano Raverta (1516-1564), vescovo di Terracina e legato apostolico del Papa presso Carlo V e Filippo II di Spagna, Spinelli offre un'importante indicazione sull'avvenuta messa in scena della tragedia. L'anno precedente, afferma Spinelli, era stata messa in scena una *Progne* (forse quella del Parabosco, edita nel 1548). Il Prologo, inoltre, è "a sodisfattione degli spettatori" (3v).

⁶ Con le parole di Cleopatra, i sodali di Tolomeo "son tutti iniqui / adulatori rei, / che lo confortan sempre / a far opre crudeli, / senza rispetto alcuno / che 'l lodano del male; / onde 'l fanno venire / ogn'or più bestiale" (a. V, vv. 2125-32). I cattivi cortigiani, che spingono il principe ad agire contro l'onesto e il giusto, sono sanzionati dal *Libro del cortegiano* di Baldassarre Castiglione (IV VII). Esempi di cortigiani dissoluti nella tragedia del Cinquecento sono anche Tamule e Allocche nell'*Orbecche* di Giraldis Cinzio.

il corpo, l'invia alla regina sotto forma di macabre vivande. Dopo aver visto mani e capo del figlio e aver compreso di essersi cibata delle sue carni, Cleopatra organizza la propria vendetta, affidando al servo l'ordine di riunire coloro che le sono rimasti fedeli e di uccidere Tolomeo e tutti i suoi. La notizia della morte del tiranno giunge insieme a quella del suicidio della regina, che muore avvelenata sulla scena.⁷ Cleopatra attua la propria vendetta, per interposta persona (come nella *Rosmunda* di Rucellai), contro il parere delle altre donne, che la esortano a lasciar agire la giustizia divina. Alla fine tuttavia anche il suo atto è ricondotto a una volontà superiore. Com'è noto, anche Clitennestra nel seguito del mito si vendicherà dell'uccisione della figlia ordinata dal marito Agamennone.

b) *L'“Ifigenia” e la “Marianna” di Ludovico Dolce*

La seconda e la terza tragedia investigate, l'*Ifigenia* e la *Marianna*, sono opera di Ludovico Dolce, autore, rifacitore e volgarizzatore, il quale ha conosciuto recentemente una nuova fortuna critica focalizzata sulla sua produzione tragica, grazie in particolare agli studi di Stefano Giazzon. Fra le sue tragedie, l'*Ifigenia* e la *Marianna* danno ampio spazio a considerazioni politiche, e offrono quindi lo spunto per indagare il rapporto dei personaggi con il potere. La prima, come nota Cremante (*Appunti sulla grammatica tragica* 284), fu pubblicata a Venezia nel 1551, presso Gabriele Giolito, mentre la seconda, per lo stesso stampatore, uscì nel 1565.⁸

⁷ La vicenda narrata, che Spinelli poteva aver letto nell'opera del romano Giustino (XXXVIII 8. 2-4), si discosta un poco dalle fonti storiche. Cleopatra II Filometore, figlia di Tolomeo V Epifane e di Cleopatra I Sira, fu data in sposa al fratello Tolomeo VI Filometore. Alla morte del primo marito — della quale ignoriamo le cause — fu costretta a sposare il fratello minore, Tolomeo VIII Evergete II, che aveva in effetti precedentemente tentato di usurpare il potere di Tolomeo VI. I due ebbero almeno un figlio, Tolomeo Menfite. Tolomeo VIII sposò in seguito la figlia di Cleopatra II, Cleopatra III, e uccise il nipote, figlio di Tolomeo VI. Cleopatra II continuò a regnare insieme alla figlia e a Tolomeo VIII, finché costui non la costrinse a rifugiarsi in Siria. L'orrida tecnofagia, di derivazione senecana (*Thyestes*), è qui invenzione di Spinelli; in accordo con il mito narrato la utilizzerà invece Lodovico Domenichi nella *Progne* (1565). Il matrimonio tra consanguinei era una prassi comune tra i regnanti dell'Egitto antico. Questo non impedisce a Spinelli di criticare l'unione per bocca della balia di Cleopatra.

⁸ Per entrambe le tragedie sono attestate rappresentazioni a ridosso della pubblicazione, e in occasione del carnevale; la lettera di dedica della *Marianna*, indirizzata all'attore Antonio Molino, detto il Burchiella, ricorda la realizzazione di due messe in scena. Le due tragedie hanno in comune anche un prologo, recitato dalla Tragedia stessa, in cui l'autore presenta una rassegna (adattata, a distanza di quasi quindici anni) di tragedie del Cinquecento, che vanno a formare un vero e proprio canone: *Sofonisba*, *Antigone*, *Canace*, *Orbecche*, *Rosmunda*; e poi la stessa *Ifigenia*, *Giocasta*, *Didone* (ricordate soltanto nella *Marianna*). La rinascita del genere è inoltre presentata come prolungamento naturale dell'esperienza antica. Per considerazioni sul canone qui delineato si rimanda a Cremante, *Appunti sulla grammatica tragica* 286-87.

L'*Ifigenia* è rifacimento dell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, grazie alla mediazione della versione latina di Erasmo. La trama è nota: la partenza dell'esercito greco per la guerra contro Troia, il cui principe Paride è reo di aver sottratto la moglie Elena a Menelao, re di Sparta, è impedita da venti contrari; soltanto il sacrificio di Ifigenia, figlia di Agamennone, fratello di Menelao e re di Creta, potrà placare gli dei. Dolce tuttavia esaspera una delle caratteristiche che erano già nel testo antico, la volubilità estrema delle *personae*, che agiscono in modo quasi del tutto privo di coerenza. Come nota Giazzon, egli "spinge sul versante dello smarrimento dell'identità dei vari personaggi coinvolti, secondo coordinate che appartengono alla cultura del Manierismo maturo e che sembrano quasi anticipare, *si parva licet*, amletici smarrimenti" (*Dante nel regno di Melpomene* 128-29). L'invenzione di alcuni personaggi, come l'indovino Calcante, e l'insistenza sull'inganno e sulla finzione permettono all'autore di inserire vari *coups de théâtre* e di presentare una vicenda in cui credere, celare e convincere assumono un'importanza primaria.

La *Marianna* è opera originale di Dolce, ed è anche l'unica delle quattro tragedie qui presentate a essere disponibile in edizione moderna, nel volume curato da Cremante per Ricciardi (731-877). La materia deriva dalle *Antiquitates iudaicae* di Giuseppe Flavio (XV 7). In questa tragedia s'incontrano l'interesse per le vicende legate al mondo biblico, diffusosi nel secondo Cinquecento, e il genere novellistico, qui sintetizzato nell'omicidio passionale dettato dalla gelosia. Erode, marito di Marianna, è infatti morbosamente geloso. Dovendo partire per Roma, egli ordina al capitano Soemo di uccidere la donna qualora egli non faccia ritorno. Soemo, in un impeto di umanità e fedeltà alla regina, confessa tutto a Marianna. Al ritorno di Erode, la moglie, incapace di fingere, gli si mostra ostile; le inquietudini del re, che è di natura portato al sospetto, sono fomentate dalle calunnie della sorella Salomè, che accusa Marianna di tramare con il coppiere per eliminarlo. Inquisito una prima volta, il servitore conferma le accuse, per poi ritrattarle, pentito, una volta confrontato alla regina. Erode è momentaneamente sollevato dai suoi crucci, rialimentati subitaneamente dall'eunuco Beniamino, che gli confida il tradimento di Soemo. Erode si convince che il coppiere, detto il vero la prima volta, non abbia poi osato confermarlo dinanzi a Marianna; messo ai tormenti, egli l'accuserà nuovamente prima di spirare. Il comportamento di Soemo, inoltre, è nella sua mente senza dubbio dettato dall'amore, e inizia quindi a immaginarsi una relazione clandestina tra i due. Erode ordina l'uccisione di Soemo, e mette davanti agli occhi di Marianna testa, mani e cuore della vittima, prima di gettarli in pasto ai cani. Ma la sua furia sfrenata si sfogherà in seguito anche su Alessandra, madre di Marianna, e sui propri figli, Alessandro e Aristobulo, che egli pensa nati dall'adulterio, prima di raggiungere la moglie. Abbandonato dal *raptus* omicida, Erode si pente di quanto fatto, piange la propria sorte e la morte dei suoi cari.

c) *L'“Edippo” di Giovanni Andrea dell'Anguillara*

Infine, la quarta tragedia che intendo esaminare è l'*Edippo*, che è stato a lungo considerato un semplice volgarizzamento. Tuttavia, come nota Paolo Bosisio, il fatto che i critici lo collegassero ora alle due tragedie di Sofocle, ora a quella di Seneca, mostra che il testo necessita di più attenta considerazione. Lo studioso offre una precisa e dettagliata analisi dell'opera, mostrando come “innegabilmente spunti sofoclei e senecani convivono nel testo che, tuttavia, sembra avere qualche ambizione di novità” (82-83). Richard Fabrizio osserva che “Anguillara tried to solve a problem, a problem that he and his contemporaries noticed in Sophocles' *Oedipus* and its Aristotelian interpretation: Oedipus did not act consistently” (180). La tragedia si apre con il dialogo tra Tiresia e la figlia Manto, che svela immediatamente agli spettatori l'identità di Edipo. Egli, sconfitta la Sfinge e sposata la regina Giocasta, è re e padre premuroso e rispettato. Il suo regno è tuttavia flagellato dalla peste, che, secondo l'oracolo, potrà essere allontanata soltanto quando sarà scoperto e punito l'omicida di Laio, precedente re di Tebe. La volontà di Edipo di scoprire a ogni costo il colpevole lo porterà a conoscere la verità: egli è l'assassino, Laio era suo padre e Giocasta sua madre, come era stato predetto dall'oracolo di Apollo. Edipo si acceca, Giocasta si uccide. Ma la tragedia non si conclude qui, e ingloba parte dell'*Edipo a Colono*, con le lotte immediate tra Eteocle e Polinice, figli di Edipo e Giocasta, per il governo di Tebe. Sarà Creonte, il fratello della regina, a sedare — almeno temporaneamente — il contenzioso tra i due, tra le lodi del coro.⁹

Come emerge dalle brevi descrizioni precedenti, le quattro tragedie offrono ciascuna spunti originali per trattare il problema dei rapporti tra il potere e la verità, e soprattutto tra chi detiene il potere e chi si trova nel dubbio se dire la verità o tacere. Le analisi che seguono sono volte a mettere in luce tali contrasti.

*Verità molteplici: credere, dire e conoscere il vero*a) *La scelleratezza senza limiti del tiranno nella “Cleopatra”*

La *Cleopatra* di Spinelli è, fra quelle appena presentate, la tragedia meno studiata. Tolomeo è identificato immediatamente come tiranno perché usurpatore del regno del fratello. In seguito è sottolineata la sua lussuria, rivolta persino alla figlia, che egli costringe a divenire sua moglie. Cleopatra tenta di opporsi a questi “atti iniqui” con le parole: “io sovente 'l ripresi con bel modo” (a. I, v. 191); è inutile, anzi, egli si comporta “di male in peggio” (a. I, v. 193).¹⁰

⁹ L'azione di Creonte esemplifica l'auspicio circa il comportamento del Principe nel *Cortegiano*: “Vorrei che avesse cura d'intendere le azioni ed esser censore de' suoi ministri; di levare ed abbreviar le liti tra i sudditi; di far far pace tra essi, e legargli insieme di parentati; di far che la città fosse tutta unita e concorde in amicizia, come una casa privata; popolosa, non povera, quieta, piena di boni artífici” (IV xli).

¹⁰ Si cita dalle edizioni indicate in precedenza e in calce al contributo. La numerazione dei versi è mia, eccetto nel caso della *Marianna*.

La balia, con serafica saggezza popolare, non se ne stupisce: “Ah che non giova la riprensione / in un cor ostinato, e senza freno: / e chi fa questo se gli può ben dire, / nell’acqua solca, e nell’arena semina” (a. I, vv. 194-97). Tra i vizi di Tolomeo si annoverano anche l’ingordigia e la sfrenatezza nel bere, come dimostrano i festeggiamenti indetti per il suo compleanno, durante i quali egli è circondato da gente dissoluta e incline a “parole / men ch’oneste” (a. IV, vv. 1554-55); la moralità o l’immoralità dei personaggi passa anche dall’uso che essi fanno delle parole. L’insistenza sulla macabra scena dello smembramento del figlio Menfi è certamente finalizzata a dimostrare la crudeltà e la devianza di Tolomeo, che vi assiste con letizia: egli è intenzionato a infierire sulla regina fino a spingerla al suicidio. A nulla sono valse i numerosi tentativi di temperare il comportamento di Tolomeo operati dal Sacerdote lungo tutta la tragedia. Una delle scene più interessanti, al fine dell’analisi dei rapporti dei vari personaggi con il potere, è la prima del secondo atto. Tolomeo si lamenta dei “molesti sacerdoti” che gli dicono “spiacevoli ed acre / parole”, guastando la sua felicità di sovrano assoluto e dissoluto. Il Sacerdote esorta il re ad agire nel rispetto della giustizia e della religione, per evitare la nomea di tiranno; all’indignazione di Tolomeo, che lo minaccia di morte, il Sacerdote risponde di non temere l’ira del sovrano e di voler agire in accordo con il suo incarico e le leggi morali. L’ostinazione del tiranno è deprecata più volte anche in seguito dal ministro in lunghi monologhi. Il dialogo mette in scena l’incomunicabilità tra chi vuol mostrare il vero e chi, come Tolomeo, vede e sente soltanto ciò che vuole. L’elenco dei simboli del potere declamato dal re (lo scettro, il trono, le ricchezze, i servitori timorosi pronti a compiacerlo in tutto) è criticato dal Sacerdote, che vorrebbe insegnargli le qualità e le virtù necessarie al buon governo: “Ahi, che ti mancan le parti migliori, / che son giustizia, prudenza e fortezza, / religion e temperanza e fede. / Queste son quelle che fanno un Re vero, / e non l’altre apparenze esterne e false” (a. II, vv. 502-06). Ma Tolomeo riafferma la realtà oggettiva e materiale dei propri attributi regali, difendendo, machiavellianamente, le azioni in ragione del proprio utile.

I due personaggi difendono posizioni opposte sul fondamento della regalità: per Tolomeo il potere è espressione di una posizione sociale; per il sacerdote è invece inscindibile dalla realizzazione di determinate virtù. Il sacerdote, con la propria opposizione, delegittima il potere giustificato solamente dalla struttura sociale, e slegato dalla riflessione morale. Nel seguito della scena è introdotto un nuovo elemento che ricollega la tragedia ai dibattiti religiosi contemporanei. Le due idee che si scontrano ora sono la predestinazione e il libero arbitrio, di cui si fanno portavoce, rispettivamente, il tiranno e il Sacerdote:

(To.) Però se aggrada a me quel ch’a te spiace,
questo è ’l voler delle superne stelle:
e come varie di qualità sono,
così producon diversi desii
nei nostri petti, contra i quali nulla

ci giova l'arte, né saper, né ingegno.
 (Sac.) Ti veggio in molti errori preso e involto:
 ma 'l saggio signoreggia l'alte stelle,
 ed è dell'opre sue liber Signore.
 Non stelle, non pianeta, o caso, o sorte,
 ma la volontà sua libera, e a lui
 solo conviensi onor e infamia in tutto.
 (To.) Così creder io voglio fermamente,
 ch'ogni nostro voler vien dalle stelle.

(*Cleopatra*, a. II, vv. 594-607)

Tolomeo difende la propria posizione sociale (*status quo*) riferendosi al Fato che non può essere e non va combattuto, mentre il sacerdote si richiama al libero arbitrio, mettendo in discussione la legittimità del potere basato solo sul diritto di nascita, difendendo così la ribellione al potere costituito qualora questo si riveli empio. Il tiranno, richiamandosi al destino, ha dunque un motivo in più per non ritenersi responsabile per le proprie azioni, ma soprattutto per poter credere alla propria finzione. Come nota Paola Mastrocola:

Fingere è costruirsi una propria verità: questo fa parte della libertà senza freni del Potere, che agisce [...] a dispetto di ogni verità o consiglio altrui: il Tiranno si finge quel che vuole e lo passa per l'unica verità. Ovviamente non tollera che vi siano altre visioni, ovvero opinioni, ovvero altre "verità": e quindi non può che circondarsi di servili adulatori che gli ripetono all'infinito, come tante immagini allo specchio, la sua unica verità.

(148)

Tolomeo non accetta le critiche: "ma se dicesti a me, quel che m'aggrada / t'ascolterei più volentieri ogn'ora" (a. II, vv. 613-14); il Sacerdote s'indigna: "Adulator non son falso o bugiardo, / ch'a te voglia narrar fole o menzogne, / ma voglio dirti il ver senza rispetto, / benché sappia da lui che l'odio nasce. / Perch'io t'amo d'Amor vero e sincero, / e però parlo a te liberamente, / senza speme o timor di cosa alcuna" (a. II, vv. 615-21). Benché invisibile al tiranno, il comportamento del ministro in questa tragedia è sovrapponibile a quello preconizzato da Castiglione (IV v).

Il Sacerdote tenta nuovamente, nel quarto atto, di spiegare a Tolomeo quanto il suo regno manchi di doti essenziali, come la pace e la concordia. Ancora una volta, però, i due non possono intendersi: i loro discorsi si situano su due piani diversi. Il ministro rimane fermo nella sua volontà di "dire il vero" al tiranno, benché le sue siano parole gettate al vento. Un comportamento opposto assumerà invece il "Bailo"; al suo tentativo di avvertire Tolomeo che, uccidendo il figlio e facendone mangiare le carni a Cleopatra, si è attirato l'ira divina, il tiranno replica con minacce, alle quali egli cede immediatamente: "Io tacerò, ne più v'aprirò bocca: / fate pur tutto quel ch'aggrada a voi, / che troppo ho fatto in ciò l'ufficio mio" (a. IV, vv. 1787-89). Con il suo silenzio il servo cessa di

opporsi al tiranno per evitare le possibili ritorsioni, e così facendo, tuttavia, ne avalla indirettamente l'operato.

b) *Il pericolo della gelosia e le accuse infondate della corte nella "Marianna"*

L'Erode della *Marianna* presenta caratteristiche simili a Tolomeo. È introdotto subito come empio tiranno (Prologo II, recitato da Plutone): il suo vizio principale, la gelosia, è appunto instillato dalle potenze infernali. Egli non esita a minacciare e sottoporre i servi alla tortura per estorcere confessioni ed è, come gli rimproverano i figli, "inver troppo soggetto all'ira, / troppo precipitoso e troppo fiero" (a. IV, vv. 2579-80). La regina conosce la natura sospettosa e quasi paranoica del marito: "send'ei pien di sospetto, / il vero crederà falso e il falso vero" (a. III, vv. 1459-60). Erode sembra non curarsi minimamente dell'opinione del popolo, dal quale è temuto e non amato (a. IV, vv. 2316-22).¹¹ Egli si fida inoltre delle persone sbagliate, come la furba sorella Salomè, che ha in odio Marianna; ne è cosciente Soemo: "Il Re facil è a creder ogni cosa, / ed ella è astuta e l'animo ha maligno" (a. I, vv. 626-27).¹² Salomè, qui figura del cattivo consigliere, insinua dubbi nella mente di Erode, già incline al sospetto, e sottolinea così la natura indipendente di Marianna:

Quante volte s'è opposta a' saggi vostri
giudicii? E della propria volontate
ha fatto a molti ed a voi stesso legge? [...]
O vergogna d'ognun che regge stati,
ch'una femmina in man tenga la briglia
e, come piace a lei, l'allenti e stringa!

(*Marianna*, a. II, vv. 831-38)

A differenza di Cleopatra, che non incontra mai Tolomeo nel corso della vicenda rappresentata, Erode e Marianna sono protagonisti di più dialoghi. Una prima volta, la regina prende le proprie difese contro le accuse del coppiere; il marito è "geloso a torto / ed insieme crudel" (a. III, vv. 1554-55); "L'un veder non vi lascia quel che voi / veder dovreste, se non foste cieco, / e che conosce chiaramente ognuno, / cioè mia castità candida e pura / e la bontate e l'innocenza mia; / l'altro v'induce ad ogni strano effetto" (a. III, vv. 1556-61).

¹¹ L'attitudine di Erode sembra echeggiare il concetto che Machiavelli riassume nel titolo del diciassettesimo capitolo del *Principe*, "*De crudelitate et pietate; et an sit melius amari quam timeri, vel e contra*".

¹² La credulità del principe è uno dei problemi sollevati da Castiglione nel *Cortegiano*: "Però, se a me toccasse instituirlo, vorrei che egli [...] mai credesse tanto, né tanto si confidasse d'alcun suo ministro, che a quel solo rimettesse totalmente la briglia e lo arbitrio di tutto 'l governo; perché [...] molto maggior danno procede dalla credulità de' signori che dalla incredulità, la qual non solamente talor non nòce, ma spesso summamente giova; pur in questo è necessario il bon giudicio del principe, per conoscer chi merita esser creduto e chi no" (IV XLI).

La sua posizione è perentoria: “Io vi dico e dirò il ver senza spavento” (a. III, v. 1564). Erode, che non ha argomenti, taglia corto: “Io non contenderò teco in parole, / ch’ i’ sarei sciocco, sì come tu rea” (a. III, vv. 1567-68) e minaccia la tortura. L’opposizione di Marianna si attua, in primo luogo, tramite parole e discorsi eloquenti; al contrario, il tiranno non ha altri mezzi che la forza.

Subito dopo l’uscita di Marianna entra in scena il consigliere, che tenta di far ragionare Erode e lo esorta a ricorrere all’aiuto dei fedeli servitori prima di prendere decisioni, per non farsi guidare da odio o da affetto: “Re, per quel che tra me vo’ discorrendo / (ed anco è openion de’ dotti e saggi), / è felice quel Principe che prima / ch’ei faccia opera alcuna si consiglia / con suoi fedeli” (a. III, vv. 1574-78). Ancora una volta, l’importanza del confronto e del dialogo è posta in primo piano. Il tiranno è però certo di aver scoperto un delitto, e poco importa in realtà la sua natura, o l’assenza di prove: “Ma presupposto ch’ella del veneno / fosse innocente e sia l’accusa falsa, / esser falso non può già l’adultero” (a. III, vv. 1613-15). Erode è fermo nel suo intento di fare “degna e memorabile vendetta” di Marianna e Soemo, e rigetta tutte le considerazioni del Consigliere come “fievoli”. Ancora una volta, l’autoinganno del tiranno soppianta la verità.

La terza controparte al tiranno è Soemo stesso, che Erode affronta alla presenza del Consigliere. Egli rimane muto, impallidisce davanti alle accuse del sovrano; poi cerca di giustificarsi, e dice di essere incorso in un “lieve errore commesso a caso” (a. III, v. 1815), non certo di aver tramato insieme alla regina, né tantomeno di aver commesso con lei adulterio. È stato, insomma, imprudente; ma ha commesso un errore perdonabile: “Or confesso, Signor, che sciocco io fui, / ma perfido non già” (a. III, vv. 1846-47). Erode tuttavia insiste con l’accusa di adulterio, prontamente negata; invano, perché il tiranno vede soltanto ciò che vuole: “Ma ’l peccato veggendosi palese, / quand’io ti perdonassi non sarei / quel giusto Re che tu mi di’ ch’io sono” (a. III, vv. 1951-53).

Nella scena successiva, che conclude il terzo atto, il consigliere tenta nuovamente di far ragionare Erode. Il re sembra finalmente pronto a dare ascolto ai suoi consigli; ma all’apertura del quarto atto è annunciata la decapitazione di Soemo. Erode mostra trionfante a Marianna mani, testa e cuore del capitano, in una scena che ricorda da vicino quella dell’*Orbecche*. La regina difende l’operato della vittima, e nega ancora l’adulterio, criticando la credulità del re: “[...] tener il sospetto per certezza / è cosa da fierissimo Tiranno” (a. IV, vv. 2416-17). Il contrasto tra la fermezza di Marianna e la debole autodifesa di Soemo è reso qui evidente dal fatto che la regina non esita, non tace, ma risponde. Il terzo e ultimo intervento del consigliere è anche il più drammatico e accorato; quando Erode minaccia di uccidere non solo Marianna e sua madre, ma i suoi stessi figli, infatti, egli non trattiene le parole:

Rivocate, per Dio, mentre potete,
l’ingiusta, abominosa, aspra sentenza
che contro a Marianna avete data,

contro a sua madre e contro a' figli vostri.
 Rivocatela, dico, e non v'incresca
 di consentir a chi vi porta amore
 e dell'utile vostro è desioso,
 e della pace e della vostra gioia. [...]
 Rivocatela, dico, immantenente. [...]
 Per Dio, rompete l'indurata mente,
 ed aprite quegli occhi che lo sdegno
 vi tien per vostro mal serrati e chiusi.

(*Marianna*, a. IV, vv. 2706-29)

Erode, al pari di Tolomeo, è sordo alle critiche e privo di scrupoli. Ciò che lo distingue dal tiranno della *Cleopatra* è il suo finale e tardivo pentimento (fino a riconoscere che Soemo gli era fedele, e che i suoi ammonimenti erano veritieri), una caratteristica che lo avvicina invece a Eolo nella *Canace*. Il parallelo è rafforzato dalla patetica invocazione alla moglie morta alla quale egli chiede perdono, che ripete ossessivamente la singola domanda di Eolo: "Figliuol mio, ove sei?" (*Canace*, v. 1971).

c) *Credere, celare e convincere nell'"Ifigenia"*

A differenza di quanto accade nelle tragedie precedenti, nelle quali il tiranno è identificato in modo univoco, nell'*Ifigenia* comportamenti "tirannici" vengono assunti da due personaggi distinti: Agamennone e Menelao. Essi incarnano, a turno, due concezioni antitetiche del potere. È tuttavia al re di Creta che si contrappongono le due figure femminili, Clitennestra e Ifigenia, rispettivamente moglie e figlia di Agamennone, da lui attratte in Aulide con l'inganno: il re finge, infatti, di aver promesso in sposa Ifigenia ad Achille. Anche dopo che la moglie ha scoperto il tradimento egli si ostina a negarlo. Quando la Ragione di Stato si fa più pressante nella mente di Agamennone, egli cerca di imporre il proprio volere a una Clitennestra decisamente combattiva: "Clitennestra da te ricerco in questo / misterio obedientia più ch'amore" (a. III, vv. 1105-06); "Donna, questo / è il voler mio" (a. III, vv. 1119-20). Ma la moglie non è d'accordo:

(Cl.) Sia detto senza offesa
 del vostro cuor: a ciò obedir non voglio.
 (Ag.) Dunque sarai contraria alle mie voglie?
 (Cl.) In cosa indegna e disonesta i' sono.
 (Ag.) Farai quanto t'ho detto immantenente.
 (Cl.) Anzi io men vado a ritrovar la figlia [...].

(*Ifigenia*, a. III, vv. 1120-25)

Nota Giazzon: "[...] tutta e autenticamente politica è l'insistenza con cui Agamennone, indossata la maschera del re, continua a sostenere l'imminenza delle *nuptiae* con Achille di Ifigenia, ben sapendo che esse sono una fola" (*Il*

Manierismo a teatro 13).¹³ La frattura tra comportamento paterno e agire da sovrano è percepita dal re stesso (sarà il caso anche nel *Filippo* di Alfieri): “però che l’esser padre fa, che m’esca / di mente l’esser Re; da cui s’aspetta / solo intrepido cuore, animo saldo, / e sempre armato agli accidenti umani / senza turbar giamai la fronte e ’l petto” (*Ifigenia*, a. III, vv. 1078-80). Anche Ifigenia ne è cosciente, e tenta di far leva sulla giustizia più che sugli affetti: acconsentendo alla sua uccisione, egli punirebbe un’innocente, comportandosi da re ingiusto.

A differenza dei tiranni visti in precedenza, Agamennone agisce in relazione al contrasto tra affetti e Ragione di Stato, che è però interno al suo animo; sa di mentire alla figlia e alla moglie, non sta mentendo a sé stesso. In un secondo tempo, tuttavia, finirà per credere alla verità che si è costruito, giustificando il proprio agire con l’imperativo della necessità. Il potere della parola, utilizzata in un primo tempo per ingannare gli altri, cresce fino a trasformare l’inganno in autoinganno.

Prima del suo improvviso ripensamento, il re è raggiunto da Calcante, che assume qui la funzione di consigliere (ma è in realtà una spia di Menelao, inviato per sondare l’animo del fratello). La seconda scena del primo atto (vv. 200-334) è così interamente occupata dal dialogo tra i due. L’indovino loda la capacità di Agamennone di anteporre il bene comune e la Ragione di Stato ai propri affetti, e di mostrarsi “servo ed amico” della religione, su cui si fonda la longevità dei regni. Il re, a questo punto, finge di essere convinto della necessità del sacrificio di Ifigenia e rassicura Calcante sulle proprie intenzioni. Nel monologo che segue, l’indovino tuttavia si dice dubbioso circa la veridicità delle parole del sovrano: “Quel ch’abbia Agamennon chiuso nel petto / sàsselo quei che solo intende e vede / ciò che non vede l’intelletto umano. / Certo è raro colui che ponga avanti / l’utilità comune al proprio bene” (a. I, vv. 321-25).

L’atto secondo si apre con Menelao, che ha scoperto il servo incaricato di trasmettere la seconda lettera di Agamennone a Clitennestra, nella quale egli la esortava a non raggiungerlo in Aulide insieme a Ifigenia. Il fedele servitore accusa il re di Micene di essere ingiusto: “Io pur dirò senza rispetto il vero: / disconviensi a Signor l’esser ingiusto; / disconviensi l’usar forza ad altrui, / e tanto più ad un servo, e in cosa tale / ch’offenderete il fratello e la ragione” (a. II, vv. 409-13). Menelao loda la fedeltà del servo, ma afferma che ciò di cui il fratello l’ha incaricato è “ufficio indegno e brutto”, che sarà causa di vergogna per l’intera Grecia. Quando il servitore insiste, prendendo le difese del suo signore, Menelao lo minaccia, ma egli non cede e tenta comunque di opporre le proprie ragioni; alla fine, dovrà desistere, perché “poco val ragione incontro a

¹³ Giazzon riconosce nel comportamento di Agamennone “la cosiddetta ‘doppia morale’ che Machiavelli aveva proposto nel *Principe* e che Hauser, per esempio, reputava essere uno dei tratti più pertinentemente rappresentativi della crisi del Rinascimento” (*Il Manierismo a teatro* 6).

forza” (a. II, v. 439).

Come precedentemente accennato, sono però il rapporto tra Agamennone e il fratello Menelao e i contrasti che nascono tra i due a essere particolarmente interessanti per il continuo rovesciamento nel comportamento dei personaggi. In un primo tempo, infatti, è Menelao, mosso dalla pura Ragione di Stato, a spingere perché il fratello permetta il sacrificio della figlia. Agamennone, che in prima istanza aveva accettato, è però padre e marito affettuoso, e tenta di evitare la morte di Ifigenia. All'inverso, in seguito è Menelao, afflitto dalla vista del fratello in lacrime, a non considerare più necessaria l'uccisione della nipote, mentre Agamennone è ormai convinto della sua ineluttabilità. I due momenti di confronto rispecchiano una situazione abbastanza singolare, poiché tra i personaggi non c'è un rapporto gerarchico, come si affretta ad affermare Menelao, cui Agamennone rinfaccia di non avere il diritto di intercettare la seconda lettera a Clitennestra: “Così di far mi piacque, e potì, e volli. / Voi signor non mi sete; io vostro servo” (a. II, vv. 471-72). Forse perché è il minore tra i fratelli, il re di Micene assume comunque un atteggiamento più cauto, e condanna la “peste degli adulatori”.¹⁴ Egli vorrebbe svelare ai Greci il comportamento di Agamennone, che considera indegno, fraudolento e superbo; il fratello giustifica il proprio operato e accusa Menelao di essere arrogante. Quest'ultimo tuttavia non esita a mostrarsi sorpreso per l'improvviso cambiamento avvenuto in Agamennone, che non esibisce più la sete di gloria che l'aveva caratterizzato prima di giungere in Aulide, quando aveva di buon grado accettato il sacrificio di Ifigenia. Egli ne ricerca le ragioni, chiedendosi se il fratello cerchi di proteggersi da accuse di crudeltà, oppure se si sia reso improvvisamente conto che l'impegno preso è troppo gravoso, o ancora, che sia mosso unicamente dal proprio “particolare”.

Entrambi sembrano in realtà oscillare tra l'atteggiamento del sovrano assoluto e quello del consigliere politico. Agamennone offre massime morali: “Il savio spesso / muta voler: e quando è tempo ammenda / l'error commesso; e non indugia al fine” (a. II, vv. 484-86); “In anima gentil s'annida sempre / timor d'infamia, e bel desio d'onore” (a. II, vv. 554-55). Ma Menelao non è da meno: “E pur sapete, come / il buon, per acquistar gradi ed onori, / non suol mutar costume; e serba sempre / alla fortuna prospera, e all'avversa / un cuore istesso, e una medesima faccia” (a. II, vv. 522-26). Egli descrive in seguito il principe ideale:

Ma quando fosse in poter mio concesso
di dar il freno ed il governo in mano

¹⁴ “E se non udirete ch'io vi lodi, / non vi turbate, acciocché non si dica / ch'a voi convenga quel proverbio antico, / che verità sovente odio produce. / Peste non è che più trafigga altrui, / di quel che fa l'adulator fallace. / Da me senza rispetto dire il vero / intenderete, purché d'ascoltarmi, / come amico e fratel, non vi sia noia” (a. II, vv. 495-503).

di cittade, o d'esercito ad alcuno,
 contra l'uso che serbano gli sciocchi,
 a nobiltade io non avrei riguardo,
 né a merti di passati, né a ricchezze,
 ma solo eleggerei chi fosse adorno
 d'i tesori dell'animo; che questi
 è veramente nobile: e bisogna
 che sia ardito, sia astutto e d'alto cuore,
 sia discreto, prudente e forte e saggio
 chi di regger altrui cura si prende:
 e conchiudo che Principe è colui
 che di bontà, di cortesia, d'amore,
 di prudenza e virtù tutt'altri avanza.

(*Ifigenia*, a. II, vv. 597-611)

Il catalogo delle virtù del regnante non si discosta di molto da quello presentato per bocca del Sacerdote nella *Cleopatra* e sistematizzato nelle opere dedicate all'*institutio principis*, da Pontano a Erasmo. Apparentemente, Menelao è quindi la figura positiva di questo dibattito. Tuttavia, alla fine Agamennone deflette sul fratello l'accusa di agire soltanto per il proprio "particolare", dimenticando il bene comune: è vero, egli vuole salvare la figlia, ma perché tocca a loro dover soffrire per la colpa della moglie fedifraga, Elena? È Menelao a spingere perché la Grecia faccia guerra a Troia, e lavare così la macchia sul proprio onore: "sciocco è ben chi se medesmo offende, / e nulla vede chi 'l suo bene non vede; / ma cieco essendo al beneficio suo, / ha nell'utile d'altri gli occhi d'Argo" (a. II, vv. 677-80).

Come detto in precedenza, Agamennone cambia improvvisamente idea: è ormai convinto di non poter più impedire il sacrificio della figlia, che è necessario: "Dura necessità lasso a quel giogo / piegar mi fai contra mia voglia il collo? / Ma la fortuna, che le cose umane / volge a suo modo, ha la mia astutia vinta" (a. II, vv. 746-49). A nulla valgono i discorsi di Menelao. Agamennone ringrazia il fratello per la pietà inaspettata; teme però che Calcante parli del vaticinio all'esercito, e di dover fronteggiare una rivolta. Al consiglio di Menelao, che vorrebbe uccidere l'indovino, il re di Creta risponde che i reggenti non devono agire ingiustamente. Egli però, machiavellicamente, ribatte: "È giusto tutto quel, ch'utile apporta" (a. II, v. 846).¹⁵

Il colpo di scena che avvia la tragedia al suo epilogo è però dovuto all'improvvisa decisione di Ifigenia di prestarsi come vittima volontaria al sacrificio, sentito ormai anche da lei come inevitabile e necessario; la giovane diviene così esempio di fermezza (a. IV, vv. 2288-300). L'opinione dell'autore sulla liceità o meno del sacrificio è resa esplicita dal commento del nunzio circa

¹⁵ Anche Tolomeo nella *Cleopatra* pronuncia sentenze più machiavelliche che machiavelliane: "A Signori gli è lecita ogni cosa, / per aver un Dominio senza noia" (a. II, vv. 515-16).

le reazioni degli astanti:

Altri della fortezza ragionava
di sì tenera giovane e fanciulla,
altri della bontà del padre, il quale,
aspro alla figlia ed a se stesso, aveva
l'onor di Grecia unicamente amato.
Alcuno il biasimava, lui crudele
chiamando, e ambizioso; e questo forse
di tutt'altri giudicii era il più giusto.

(*Ifigenia*, a. V, vv. 2786-98)

d) *La verità come arma a doppio taglio nell'“Edippo”*

La figura di Edipo descritta da Anguillara presenta, al pari di Agamennone e Menelao, caratteristiche ambivalenti. Nel racconto di Tiresia alla figlia Manto che apre la tragedia, ripercorrendo l'antefatto, viene sottolineato che l'omicidio di Laio è causato dalla “troppa ira” di Edipo, irritato dal tono sdegnoso del cocchiere della carrozza reale. Subito dopo, però, Edipo è identificato come padre e reggente esemplare; porta i figli al tempio e discute della propria successione perché preoccupato dall'epidemia di peste che affligge Tebe. Ha già iniziato a istruire i figli al governo, fatto testamento e contratto promesse matrimoniali illustri per le figlie. Per evitare future lotte di potere, ha previsto che Polinice regni su Corinto, Eteocle su Tebe. In seguito egli lascia loro una lunga serie di ammonimenti per guidarli nel buon governo: essere timorati di Dio, un esempio per i sudditi, non offendere l'onore altrui, e soprattutto avere rispetto per le donne, ed evitare di lasciarsi dominare dalla lussuria rischiando l'incesto. E ancora: prestare ascolto ai consigli, essere cortesi e liberali, perché l'avarizia e l'avidità sono fonte di ogni male. Tali “ricordi” hanno il sapore, per chi conosca il mito, di amara ironia, e si vedranno rovesciati nel seguito della tragedia.

Edipo è padre premuroso, non soltanto nei confronti dei figli: egli dice esplicitamente che colui che regna è *padre* dei suoi sudditi. Non solo; in seguito, quando è noto l'oracolo per cui soltanto la punizione dell'assassino di Laio potrà liberare la città dal morbo, Edipo afferma, ancora una volta con inconsapevole preveggenza: “Laio fu mio predecessor nel regno, / io suo fui successor, tanto che in loco / debbo averlo di padre; e come padre / mio proprio e debbo, e voglio vendicarlo” (*Edippo*, a. II, vv. 732-36). L'insistenza sul termine “padre” riporta qui in primo piano il parricidio; ma in definitiva, la pestilenza cesserà quando sarà punito il regicidio.¹⁶

¹⁶ In un suo contributo Ossola sostiene che nel mito di Edipo il regicidio sia decisamente più importante di parricidio e incesto, e ripercorre la storia di questa teoria. Anche nell'*Ifigenia* è sottolineato come il sovrano sia padre dei sudditi: “che 'l Signor valoroso accorto e saggio / deve i sudditi amar come figliuoli, / e in giovar loro dimostrarsi padre” (a. I, vv. 203-08).

Il cambiamento nell'atteggiamento di Edipo avviene proprio quando il sovrano è spinto dal desiderio di salvare la città e vuole a tutti i costi scoprire chi abbia ucciso Laio. Quando Tiresia si rifiuta di dirgli apertamente ciò che sa, egli lo minaccia di tortura; in seguito, lo accusa di congiurare contro di lui insieme al cognato Creonte, che viene, al pari dell'indovino, fatto arrestare e gettato in prigione.¹⁷ Edipo si trasforma in tiranno non quando gli altri tentano di dirgli la verità, ma quando si rifiutano di farlo. Giocasta, a questo punto, contesta il marito e tenta di difendere il fratello, di cui protesta la lealtà. Edipo risponde criticando la credulità delle donne: "Voi donne sete semplici, e credete / che sian semplici tutti; e non v'è noto / quel che può del regnar l'ingorda voglia" (a. III, vv. 1358-60).¹⁸ La brama di regnare si affianca al timore di poter perdere, "in un volger di ciglia", il favore regale: basta "un minimo sospetto, un'empia lingua" (a. III, vv. 1389-93). Benché anche il coro prenda le difese di Creonte, Edipo si mostra inflessibile e pronto a punire il colpevole secondo giustizia, indipendentemente da chi sia, e senza farsi impietosire dai pianti delle donne. Alle rimostranze del coro, che gli rimproverano la poca prudenza nell'affrettare i propri giudizi e la mancanza di prove contro Creonte, il re oppone la necessità di agire tempestivamente contro i pericoli, per scongiurarli sul nascere.

Il tiranno e la verità: inganni e autoinganni, tra opportunismo e lealtà

Al pari di quanto accade nell'*Edippo*, l'agire sulla base di sospetti non sostenuti da prove certe è decisamente criticato come comportamento tirannico nella *Marianna*, e si lega al lamento che vede la corte luogo di inganni, invidie e calunnie (a. IV, vv. 2128-43). Nell'*Ifigenia* di Dolce è un vecchio che ha assistito ai preparativi per il sacrificio della giovane che si lancia in un'invettiva contro la vita di corte, dominata da lussuria e ambizione. Parallelamente, una critica feroce all'ambiente cortigiano, indifferente e votato unicamente all'ambizione personale, è mossa dal coro dell'*Edippo*, in seguito al racconto del "gentiluomo di corte"; dopo che il re si è accecato, chiede che qualcuno lo accompagni nell'esilio, ma tutti rifiutano ("E in un momento si sgombrò il palazzo / [...] / ciascuno al suo privato utile attese", vv. 2209-12):

Miser colui, che di felice stato

¹⁷ L'insistenza del re, la sua brama di *sapere* la verità, è un aspetto cui viene dato ampio risalto all'interno di questa tragedia. Per ben due volte Edipo ignora gli avvertimenti e le richieste da parte di altri personaggi (Tiresia e Giocasta) di non indagare oltre.

¹⁸ Lo stesso rimprovero è mosso dagli uomini del coro nei confronti delle donne tebane nella seconda scena dell'atto quinto dell'*Edippo*, che si situa dopo che Creonte ha operato come mediatore tra Eteocle e Polinice, accordatisi sull'alternanza del potere su Tebe. Gli uomini temono che il primo fratello, una volta salito al trono, non vorrà stare ai patti; le donne pensano che siano troppo sospettosi: "Noi vecchi abbiamo / visto per lunga esperienza quanto / l'ambizione e l'avaritia ponno / nell'uom. Voi donne sete troppo facili / a credere" (a. V, vv. 2867-72).

cade in miseria. Mentre il nostro Edippo
vivea felice, e non avea perduto
né 'l lume exterior né 'l lume interno,
ciascun dicea d'esser leale e fido;
come fu scorto poi stupido e cieco,
e caduto in miseria e 'n tristo stato,
tutti l'abbandonar.

(*Edippo*, a. IV, vv. 2213-20)

La difficoltà della vita dei potenti, *topos* già senecano e oraziano, e argomento di trattazione umanistica, è sottolineata anche nella *Cleopatra*, con il discorso del “Bailo” che occupa la scena seconda del primo atto (a. I, vv. 316-61).¹⁹ Anche Erode è conscio dei pericoli del regnare; da vero tiranno, è guidato da timore e sospetto, soprattutto per quanto riguarda la fedeltà dei suoi servitori: “Si suol dir per proverbio antico e vero / che colui c’ha più servi, ha più nimici” (a. II, vv. 1314-15). In effetti, l’ubbidienza dovuta al sovrano si scontra talvolta con scrupoli di natura morale, o con un legame di fedeltà sentito come più forte.²⁰ Esemplare, in questo senso, proprio nella *Marianna*, è il caso del capitano Soemo.²¹ Come la regina confida alla nutrice, egli “anteponendo in questo / all’obbligo il dovere e la pietate, / a mia madre ed a me fece palese / quel ch’imposto gli avea l’aspro Tiranno” (a. I, 384-87), e cioè di uccidere le due donne qualora non avesse fatto ritorno ad Alessandria. Il capitano è cosciente del rischio corso svelando l’ordine; solo per la mancanza di ubbidienza Erode potrebbe condannarlo a “sanguinosa morte”, “benché certo obedir è cosa indegna / a Signor che comanda offici ingiusti” (a. I, vv. 505-06). Questa riflessione ricorda indubbiamente il capitolo ventitreesimo del secondo libro del *Cortegiano*, in cui ci si chiede “se un gentilomo, mentre che serve a un principe, è obbligato a ubidirgli in tutte le cose che gli comanda, ancor che fossero disoneste e vituperose.” La risposta dei diversi interlocutori chiarisce che bisogna “ubidire al signor vostro in tutte le cose che a lui sono utili ed onorevoli, non in quelle che gli sono di danno e di vergogna” (225). L’opposizione di

¹⁹ Simile l’avvertimento dato poco dopo: non bisogna credere a tutto ciò che si sente, soprattutto alle voci anonime. I signori devono essere ancora più attenti degli altri, perché “unque non mancan gl’animi volpini / che seminando van mille menzogne, / acciò sortisca effetto il loro pensiero” (a. II, vv. 645-47). Il luogo comune per cui una vita semplice è preferibile a quella dei potenti, ricca di insidie, è variamente presente nelle quattro tragedie qui esaminate, e si lega frequentemente al lamento per la precarietà dei disegni umani; si veda per esempio *Ifigenia*, a. I, vv. 26-36; a. II, coro; a. III, vv. 1143-50; *Marianna*, a. II, scena I.

²⁰ Il secondo è il caso, per esempio, del servo che confida a Clitennestra — al servizio della quale era già prima dell’unione con Agamennone — l’inganno del marito: “Quinci l’amore e ’l debito m’ha spinto / a romper fede al Re vostro marito, / per mantenerla e conservarla a voi” (*Ifigenia*, a. III, vv. 1317-20).

²¹ Beatrice Alfonzetti e Ronnie Terpening hanno delineato con precisione le figure del capitano in alcune tragedie del Cinquecento, inclusa la *Marianna*.

Soemo, letta in quest'ottica, è dunque pienamente giustificabile; Erode, rifiutandosi di comprendere le ragioni del capitano, agisce nuovamente da tiranno.

Diversa, almeno inizialmente, è la reazione del servo di Tolomeo incaricato di portare a Cleopatra i resti del figlio. Le donne del coro tentano di avvisare, in modo piuttosto criptico, l'ignaro servitore, che tuttavia oppone alle loro parole una cieca ubbidienza al sovrano (a. IV, vv. 1761-62). Alla domanda se sappia cosa sta trasportando, egli risponde incurante: "Non so, né men di saperlo mi curo, / perché 'l Re sì m'ha imposto ch'io lo deggia / portar senza scoprir né pur vederlo / né io né altri, sotto pena grave / della vita, e però voglio obbedirlo" (a. IV, vv. 1766-70); e ancora, con spaventosa *naïveté*: "Sia pur quel che si voglia, io non mi curo; / farò l'ufficio mio, ch'io so pur troppo / che 'l Re non fece mai lodevol cosa, / ma forse che di questo v'ingannate" (a. IV, vv. 1774-77). Il sentimento di impotenza del servitore è evidente: "Fia pur di bene o mal, mezzo o cagione, / altro non posso far; ciò ben mi spiace: / ma pazienza, così vuole il nostro / Signor e Re; ed io voglio obbedirlo, / perché ubbidir si deve i signor suoi, / così gli ingiusti, come i giusti e pii" (a. IV, vv. 1789-94).

Una volta scoperto ciò che Tolomeo gli ha ordinato di fare, il servo tuttavia si dispera, e accusa le donne di non avergli detto fino a che punto l'azione fosse scellerata. Il coro replica di aver agito per paura delle spie, che avrebbero potuto riferire tutto a Tolomeo:

Io t'ho così parlato,
senza più chiaro dirti,
per tema del signor empio e Tiranno:
perciò che delle cose dei signori
non bisogna parlarne chiaramente,
ma così in questa guisa
che d'alcun non si possa esser ripresi:
perché son sempre tesi
gl'archi d'accusatori, in ogni parte
per scoccar in color che senza tema
parlano de' signori al modo loro:
però buono è parlar poco ed oscuro;
ma miglior è 'l tacer, e più sicuro.

(*Cleopatra*, a. V, vv. 1882-94)²²

Benché colmo di raccapriccio, il servitore ha la coscienza pulita: non sapeva, e ha agito unicamente su ordine del suo sovrano (a. V, vv. 1895-99).

²² Nella *Cleopatra* un'altra scena di confronto tra cortigiani, che occupa tutta la terza scena dell'atto terzo, risulta particolarmente interessante, proprio perché, da un lato, viene mostrato ancora una volta il clima di diffidenza e sospetto che regna nelle corti, e dall'altro sono messe in opposizione due figure di servitori. Benché contrario all'operare di Tolomeo, il "Bailo" critica il sovrano soltanto in privato, quando è certo che nessuno lo senta. Il servo, invece, sembra incurante delle possibili spie.

L'inconsapevolezza sembra essere, in queste quattro tragedie, ciò che separa la colpa dal semplice errore. Come chiarisce Achille, "chi consente al mal pecca egli tanto, / quanto chi lo commette" (a. III, vv. 1526-27); la volontà di compiere il male è condizione necessaria perché si possa parlare di colpa. Naturalmente, l'*exemplum* di peccato compiuto inconsapevolmente è per antonomasia quello di Edipo. Nella tragedia di Anguillara questo è sottolineato più volte, e da diversi personaggi, al pari dell'inesorabilità del Fato, al quale "non si può contraddir", nonostante tutti gli sforzi e le cautele messe in atto.

Conclusione: potere della parola e potere del silenzio

Spinelli, Dolce e Anguillara si muovono in contesti socio-culturali diversi, che solo marginalmente si sovrappongono, e tuttavia questo non sembra incidere sostanzialmente sulla loro prassi drammaturgica. Le opere qui prese in esame testimoniano infatti dell'emergenza, a metà Cinquecento, di un referente comune in ambito tragico. Questa *koinè*, che trova espressioni individuali nei singoli autori, può essere riconosciuta, sul piano generale, attraverso tre caratteristiche. In primo luogo, gli autori che a essa fanno ricorso rielaborano i *topoi* della trattatistica etico-politica classica e umanistica, codificate da ultimo dal *Cortegiano*. Inoltre, la componente macabra e orrida di stampo senecano viene enfatizzata sull'esempio del tragico giralduo e speroniano. Da ultimo, il potere politico messo in scena è insensibile e perverso, e il tiranno è chiuso in un isolamento ai limiti della follia.

Le figure degli oppositori al potere tirannico qui messe in evidenza agiscono in nome di una morale più alta, ovviamente umana e cortigiana, ma nel senso migliore della parola (e cioè in accordo con i precetti esposti nel *Cortegiano*), che li spinge talvolta a sprezzare il pericolo della vita e a "dire la verità": consiglieri che sono quindi "perfetti cortigiani" e figure femminili combattive che tentano di instillare la ragione nelle menti distorte dei tiranni. Altri personaggi, come i servi nella *Cleopatra* e nella *Marianna*, si trovano tuttavia in posizione di sottomissione totale al potere, e decidono, per opportunismo o con rassegnazione, di mettere letteralmente a tacere i propri dubbi morali e ubbidire agli ordini ricevuti. Parlare e tacere diventano dunque sintomi, rispettivamente, dell'opposizione e della sottomissione. Fa eccezione il comportamento dell'indovino Tiresia, che, per il bene del sovrano e del regno, si oppone tacendo la verità. In due casi (*Cleopatra* e *Clitennestra*), l'eroina deciderà, a seguito del fallimento dei tentativi propri e altrui di contrastare a parole la follia del principe, di passare all'azione e vendicare l'uccisione dei figli.

La centralità della parola nella cultura rinascimentale, testimoniata anche dalla fortuna conosciuta dal genere dialogico nei secoli XV e XVI, si conferma dunque anche nella tragedia del Cinquecento, che è pure considerata da molti come il genere retorico per eccellenza, in cui la parola trionfa sull'azione. Alle parole è qui attribuito il potere di svelare o celare la verità, di ingannare sé e gli

altri. Tuttavia, la loro forza ed efficacia si attuano soltanto se chi ascolta è pronto ad accoglierle. Il tiranno di queste tragedie, che crede rapidamente alle calunnie ma è sordo nei confronti di chi tenta di mostrargli un'altra verità rispetto a quella che egli stesso si è creato, non può far altro che opporre la violenza alle parole. Ecco quindi che, ricordando, insieme al servo di Agamennone, che "poco val ragione incontro a forza", la speranza di tutti è rivolta alla certezza della giustizia divina. Nelle quattro tragedie è infatti più volte auspicato, in particolare dal coro e dai personaggi cui viene attribuito un ruolo di guida e consiglio (balie, consiglieri, sacerdoti), che il tiranno sia punito per le proprie nefande azioni da Dio (e si è visto il caso della *Cleopatra*, in cui persino la vendetta della regina è letta, a posteriori, come azione guidata dalla giustizia soprannaturale). Tutti questi testi anticipano inoltre alcune caratteristiche riscontrate nelle tragedie di fine secolo da Scarpati:

[...] lentamente le coppie antitetiche del *Libro del cortegiano*, verità e menzogna, conoscenza di sé e presunzione, prudenza giusta e tracotanza del comando assumono le tinte del dibattito contemporaneo che mette in campo la contesa insolubile tra ragione di legge e ragione di stato.

(207)

Le quattro tragedie hanno funzione esplicitamente didattica; valga, per tutte, il coro che conclude l'atto quinto di ciascuna opera. Se nella *Cleopatra* l'ammonimento è rivolto ancora al tiranno, invitato al vivere virtuoso, nell'*Ifigenia* l'esortazione è a non confidare nella felicità e nei beni terreni, destinati a trasformarsi in "nebbia e polvere"; nella *Marianna* Dolce sanziona invece l'ira, e consiglia di non lasciarsi sfuggire di mano "il fren della ragione". Ma è l'*Edippo* che si fa portavoce del nuovo clima culturale:

Quindi si può veder che 'l sommo Dio
non sol dispon che i volontarii eccessi
condannin l'uomo al debito castigo,
ma quei peccati ancor ch'alcun commette
per ignoranza e contra il suo volere
vuol che condannin l'uomo a penitenza,
e la debita pena ne riporti.
Sicchè preghiam la maiestà divina
ch'apra talmente a noi l'interno lume,
che non ne siano i nostri eccessi ascosi.

(*Edippo*, a. V, vv. 3235-44)

Con un finale che non lascia scampo e sanziona il peccato involontario come quello nato da malizia, Anguillara esplicita che l'unica speranza per i mortali è la misericordia divina.

Université de Fribourg

Opere citate

- Alfonzetti Beatrice. *"Il traditor d'Oronte". Consigliere e capitano: figure del tradimento.* In *I confini dell'umanesimo letterario: studi in onore di Francesco Tateo*. A c. di M. de Nichilo, G. Distaso, A. Iurilli. Roma: Roma nel Rinascimento, 2003. 1: 19-38.
- Bertana Emilio. *La tragedia*. Milano: Vallardi [1906].
- Bosisio Paolo. *Il tema di Edipo nella tradizione della tragedia italiana.* In AA.VV., *Edipo in Francia*. Firenze: Olschki, 1989. 78-122.
- Castiglione Baldassarre. *Il libro del cortegiano*. A c. di B. Maier. Torino: UTET, 1969.
- Clerc Sandra. *Tra mito e storia: le tragedie di Cesare de' Cesari*. "Aevum" 89.3 (2015), in stampa.
- Cremante Renzo. *Appunti sulla grammatica tragica di Ludovico Dolce*. "Cuadernos de Filologia Italiana" 5 (1998): 279-90.
- _____. *Teatro del Cinquecento: La tragedia*. Milano: Ricciardi, 1988.
- Dell'Anguillara Giovanni Andrea. *Edippo*. Padova: Lorenzo Pasquatto, 1565.
- Dolce Lodovico. *Ifigenia*. Venezia: Gabriele Giolito, 1551.
- _____. *Marianna*. In Cremante. *Teatro del Cinquecento* 731-877.
- Fabrizio Richard. *The Two Oedipuses: Sophocles, Anguillara, and the Renaissance Treatment of Myth*. "MLN, Modern Language Notes" 110.1 (1995): 178-91.
- Giazzon Stefano. *Dante nel regno di Melpomene: appunti sulla presenza dantesca nelle tragedie di Lodovico Dolce*. "Filologia e Critica" 36 (2011): 125-38.
- _____. *Il Manierismo a teatro: l'Ifigenia di Lodovico Dolce*. "Forum Italicum: A Journal of Italian Studies" 46.1 (2012): 53-81.
- _____. *Venezia in coturno: Lodovico Dolce tragediografo (1543-1557)*. Roma: Aracne, 2011.
- Giraldi Cinzio Giovan Battista. *Lettera sulla tragedia*. In *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. 2 voll. A c. di B. Weinberg. Bari: Laterza, 1970. 1: 471-86.
- Mastrocola, Paola. *Nimica fortuna: Edipo e Antigone nella tragedia italiana del Cinquecento*. Torino: Tirrenia Stampatori, 1996.
- Mercuri Roberto. *Il teatro tragico*. In N. Borsellino e R. Mercuri. *Il teatro del Cinquecento. Il Cinquecento*. Letteratura italiana Laterza. Bari: Laterza, 1973. 72-107.
- Minieri Riccio Camillo. *Memorie storiche degli scrittori nati nel Regno di Napoli*. Napoli: [s.n.], 1844.
- Montorfani Pietro. *Uno specchio per i principi: le tragedie di Pomponio Torelli (1539-1608)*. Pisa: Edizioni ETS, 2010.
- Mussini Sacchi Maria Pia. *Cleopatra altera Laura: la presenza di Petrarca in un personaggio del teatro tragico cinquecentesco*. In *I territori del petrarchismo: Frontiere e sconfinamenti*. A c. di C. Montagnani. Roma: Bulzoni, 2005. 209-29.
- Neri Ferdinando. *La tragedia italiana del Cinquecento*. Firenze: Tipografia Galletti e Cocci, 1904.
- Ossola Carlo. *'Edipo e ragion di Stato': mitologie comparate*. "Lettere Italiane" 34.4 (1982): 483-505.
- Scarpato Claudio. *Dire la verità al principe: Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*. Milano: Vita e Pensiero, 1987.
- Spinelli Alessandro. *Cleopatra*. Venezia: Pietro de Nicolini da Sabbio, 1550.
- Terpening Ronnie H. *'Topoi' tragici del Cinquecento: la figura del capitano nella 'Rosmunda' del Rucellai e nella 'Marianna' del Dolce*. In *Il Rinascimento: aspetti e problemi attuali*. Firenze: Olschki, 1982. 651-65.

Thesaurus de la littérature interdite au XVI^e siècle: auteurs, ouvrages, éditions. A cura di J. M. De Bujanda. Sherbrooke: Centre d'Études de la Renaissance; Genève: Droz, 1996.
Toppi Nicolò. *Biblioteca napoletana*. Napoli: Bulifon, 1672.