

## Tradizione classica e *perturbationes animi* nell'Alcina Prigioniera del Chiabrera

Mauro Sarnelli (Roma)

**RIASSUNTO:** Il lavoro si prefigge d'indagare un episodio del *Fortleben* del personaggio boiardo-ariostesco di Alcina attraverso una *lectura Chiabrerae*, dedicata al poemetto *L'Alcina Prigioniera*, composto prima del 20 novembre del 1594, e stampato (indipendentemente dall'autore) a Venezia nel 1605, a cura di Pier Girolamo Gentile Riccio, che mantenne l'originaria dedica al miniatore Giovanni Battista Castello, detto il Genovese (fratello maggiore del più celebre pittore Bernardo, *inter alia* illustratore della *Gerusalemme liberata*). Attraverso i due *specula* rappresentati dalla tradizione classica e dall'analisi della retorica degli affetti applicata nel delineare il personaggio, si è cercato di far emergere la significativa opera di "tassificazione" al quale l'autore ha sottoposto il modello ariostesco, amplificandone il patetismo tragico e le potenzialità figurative (anche attraverso il ricorso all'ἔκφρασις della reggia d'Amore, nella quale è posto *en abyme* il mito di Psiche, basato naturalmente sul racconto apuleiano).

**PAROLE CHIAVE:** Chiabrera, Gabriello; Ariosto, Ludovico; Tasso, Torquato; tradizione classica; retorica degli affetti

**SCHLAGWÖRTER:** Chiabrera, Gabriello; Ariosto, Ludovico; Tasso, Torquato; klassische Tradition; Affektrhetorik

---

<sup>o</sup> Il presente lavoro costituisce la terza tappa di un più vasto percorso, teso ad indagare il *Fortleben* del mito di Alcina nella produzione letteraria, drammaturgica e drammaturgicomusicale dal Cinque al Settecento, le prime due parti del quale sono rappresentate da Mauro Sarnelli, "La *fabula* dell'utopia (e l'utopia della *fabula*): Alcina e la sua isola, dall'Ariosto al Brusantino," in *Pellegrinaggi e Peregrinazioni: percorsi di lettura*, a cura di Giuseppe Serpillo (Cosenza: Pellegrini, 2011), 285–309; e da Mauro Sarnelli, "Alcina nel mondo delle heroïdes. Prolegomeni di lettura," in *I diversi fuochi della letteratura barocca: ricerche in corso*, a cura di Luca Beltrami, Emanuela Chichiriccò, Simona Morando (Genova: Genova University Press, 2017 [stampa aprile 2018]), 21–48. Una successiva tappa sarà costituita da Mauro Sarnelli, "Tornami a vagheggiar': il personaggio di Alcina nella Ferrara del primo Seicento (Roma: Bulzoni, in preparazione).

*In limine*, alcuni ringraziamenti, non rituali ma cari: innanzi tutto alla memoria della mia Maestra, la Prof.ssa Maria Teresa Acquaro Graziosi, al cui generoso lascito di dottrina ed *humanitas* indissolubilmente unite chi scrive si riconosce viepiù debitore (sia pure indegnamente); quindi alla Prof.ssa Maria Luisa Doglio, per i costanti incoraggiamenti e le raffinate indicazioni di lettura; ed all'amica di sempre e collega Valentina Prospero, interlocutrice impagabile (anche per la sua pazienza).

Ἐπὶ δὲ τὰς τέχνας τρέψομαι, καὶ ταῦτα ποιητῶν. ἐν γὰρ τραγωδοποιῶν καὶ ζωγραφίᾳ  
 ὁστίς πλείστα ἐξαπατῆ ὁμοία τοῖς ἀλατινοῖς ποιῶν, οὗτος ἄριστος. (Δισσοὶ λόγοι 3, 10)

Fra le reinvenzioni o – per utilizzare la fortunata espressione di Gérard Genette – i “palinsesti” cinque-secenteschi del mito di Alcina, particolare importanza sotto numerosi aspetti riveste un poemetto di Gabriello Chiabrera, dal perspicuo titolo *L'Alcina Prigioniera*, il *terminus ante quem* per la cui stesura è rappresentato da una lettera dell'autore al pittore Bernardo Castello, recante la data “Di Savona a' 20 di novembre 1594”, nella quale viene fatta menzione di un “poemetto [...] donato a vostro fratello”. Si tratta per l'appunto del testé composto *L'Alcina Prigioniera*, dedicato “Al molto Illustre Sig. e Patron mio colend. mo, il Signor Gio: Battista Castello” (detto il Genovese), e stampato per la prima volta a Venezia nel 1605<sup>1</sup>.

Nella trascrizione di brani tratti da stampe cinque-settecentesche, si sono adottati criteri sostanzialmente conservativi, intervenendo solo: 1) nello scioglimento delle note tironiane e dei segni tachigrafici indicanti la congiunzione, ed in quello delle abbreviazioni, tranne che nelle indicazioni tipografiche e negli appellativi brachigrafici di cortesia, nei quali le desinenze in esponente sono state riportate in basso; 2) nella normalizzazione degli apostrofi e degli accenti acuti e gravi, adeguandoli all'uso in vigore; 3) nell'interpunzione, ma in misura molto parca, e soltanto là dove sia risultato necessario alla perspicuità del senso dei testi. La citazione posta in epigrafe (“Ma m'indirizzerò verso le arti, e precisamente verso quelle dei poeti, dal momento che, nel comporre tragedie e nella pittura, colui che raggiunge il più possibile l'effetto d'illusione creando opere somiglianti alla realtà, questi riesce migliore”: prova di versione di chi scrive) è tratta da Ἀνωνύμου πινός “Διαλέξεις Δωρικῆ διαλέκτῳ” [= “Δισσοὶ λόγοι,”] [γ':] “Περὶ τῷ δικαίῳ καὶ τῷ ἀδίκῳ,” in Diogenis Laertii *De vitis, dogmatis et apophthegmatis eorum qui in philosophia claruerunt, libri X*, [...] *cum annotationibus Henr[ic]i. Stephani, Pythag. philosophorum fragmenta, cum Latina interpretatione* ([Genevae]: Excudebat Henricus Stephanus, Anno M. D. LXX.), 475–7, qui 476; ediz. mod., *Dissoi Logoi: zweierlei Ansichten: ein sophistischer Traktat. Text – Übersetzung – Kommentar*, hrsg. [...] von Alexander Becker und Peter Scholz (Berlin: Akademie, 2004), 3. “Περὶ δικαίου καὶ ἀδίκου”, 64–9, qui 66: τρέψομαι, καὶ ταῦτα] τρέψομαι καὶ τὰ τῶν τραγωδοποιῶν καὶ ζωγραφίᾳ] τραγωδοποιῶν καὶ ζωγραφίαι; πλείστα ἐξαπατῆ] πλείστα <κ'> ἐξαπατῆ; ἀλατινοῖς] ἀλητινοῖς. Infine si segnala che tutti i materiali a cui si è avuto l'accesso attraverso le risorse elettroniche sono stati ricontrollati alla data della consegna definitiva del presente lavoro, il lunedì 2 dicembre del 2019.

Nel testo, la prima citazione epistolare è tratta da Gabriello Chiabrera, *Lettere (1585–1638)*, a cura di Simona Morando (Firenze: Olschki, 2003), numero 57, 55–7, qui 56; ricche indicazioni sulla genesi del poemetto sono fornite in Gabriello Chiabrera, *Opera lirica*, a cura di Andrea Donnini ([San Mauro, Torino]: Edizioni RES, 2005), voll. 5, V. *Nota al testo, apparati e indici*, 177–9.

<sup>1</sup> Gabriello Chiabrera, “L'Alcina Prigioniera,” Nuovamente posta in luce (In Venetia: Appresso Sebastiano Combi, M. DC. V.), in Gabriello Chiabrera, *Rime* [...]. *Parte Prima*, Raccolte da Piergirolamo Gentile (Ivi, 1605), 189–202; ediz. mod. (dalla quale sono tratte le citazioni), in Gabriello Chiabrera, *Opera lirica*, I. (1586–1606) [1–273], 352–61 (Nota al testo, V, 80–3; qui 82;

L'incipit del poemetto è già “parlante”, in quanto sottolinea le potenzialità iconografiche del soggetto di esso (potenzialità già ampiamente espresse nelle edizioni illustrate dell'Ariosto<sup>2</sup>, e destinate a trionfare nella dimensione visualizzata del teatro e del melodramma sei-settecenteschi<sup>3</sup>), attraverso la scelta di dedicarlo ad un rinomato miniatore, il che permette al Chiabrera d'intessere il lungo proemio (vv. 1–25) con una virtuosistica *amplificatio* del τόπος simonideo-oraziano dell’“ut pictura poesis”<sup>4</sup> – delle cui vicende

Apparato critico, 326): la lettera dedicatoria, di cui si è riportata l'intestazione, è firmata dal Gentile (vd. *infra* nota 4). Sull'insoddisfazione dell'autore per questa stampa, da lui indipendente, vd. la lettera dedicatoria della raccolta *Delle Poesie di Gabriello Chiabrera Parte Prima*, Per lui medesimo ordinata e donata all'Illustriss. Signore, il Signor Iacopo Doria del Signore Agostino già Serenissimo (In Genova: Appresso Giuseppe Pavoni, MDCV.), 3–9, qui 4–6; ediz. mod., in Gabriello Chiabrera, *Opera lirica*, I, qui 363–5 (Nota al testo, V, 83): 363–4. Sul dedicatario del poemetto, alle indicazioni fornite da G[iliana]. Biavati, “Castello, Battista (Giovanni Battista), detto il Genovese,” in *Dizionario Biografico degli Italiani* [= DBI], vol. XXI (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1978), 777–9, *add.* almeno Gio. Battista Castello “il Genovese”: *miniatura e devozione a Genova fra Cinque e Seicento*, [Catalogo della mostra:] Genova, Galleria di Palazzo Bianco, 21 marzo – 30 giugno 1990, a cura di Clario Di Fabio ([Genova], Comune di Genova, [colophon: 1990]); mentre sul curatore della raccolta veneziana, alle indicazioni fornite da F[abio]. Tarzia, “Gentile Riccio, Pier Girolamo,” in DBI, vol. LIII (1999), 240–1; *add.* lo specifico – e, come di consueto, incisivo – contributo di Fabrizio Fiaschini, “Le Oreadi del Bisagno alle Napee dell'Arno,” in Fabrizio Fiaschini, *I segni dello spettacolo: rituali della cultura e rituali della fede tra Genova, Firenze e Milano in età barocca* (Savona: Sabatelli, 2000), 49–88 (per i frequenti richiami a questo personaggio, si veda altresì il cap. successivo, “Tra Genova e Firenze: percorsi accademici”, 89–111).

<sup>2</sup> Su di esse, si rinvia almeno alle indicazioni fornite da Martyna Urbaniak, “«Ragionar di quelli incanti strani». Maghi e maghe nelle illustrazioni del *Furioso*,” in *L'Orlando Furioso nello specchio delle immagini*, direttore scientifico: Lina Bolzoni (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014), 35–48 (e tavole, 49–68), qui *praes.* 39–43 e 48 (Bibliografia); ed Andrea Torre, “Illustrando i *Cinque canti*,” *ivi*, 227–36 (e tavole, 237–62), qui 236 (Bibliografia).

<sup>3</sup> Su quest'assai significativo versante del *Fortleben* ariostesco, si rinvia almeno alle indicazioni fornite da Stefano Tomassini, “«Un *Orlando* novissimo»: riprese teatrali, melodrammi e intermezzi dal Cinquecento al Settecento,” in *L'Orlando Furioso nello specchio delle immagini*, 655–68 (e tavole, 669–88), qui 668 (Bibliografia).

<sup>4</sup> Sulla predilezione dell'autore per questo τόπος, vd. la nota di Laura Stagno, “La «parentela» di poesia e pittura e due «schizzetti» con Arione e Leda nelle lettere di Gabriello Chiabrera a Bernardo Castello,” *Lettere Italiane* LX, 1 (2008): 116–26. La già ricordata epistola dedicatoria del poemetto è fondata dal Gentile, negli aspetti sia concettuale che espressivo, sul reimpiego di esso, culminante nel parallelo istituito fra le “meraviglie di canora Pittura” del Chiabrera e le “grandezze di Mutola Poesia” del Castello, al quale – com'è posto in rilievo nella chiusa – l'opere “fu donata come testimonio dell'eccellenza della sua virtù dallo stesso Signor Chiabrera” (Chiabrera, “L'Alcina Prigioniera,” 352). Sulle ascendenze e gli sviluppi del τόπος, com'è noto, attribuito a Simonide in *Plut. Mor.* 346F [= *De glor. Ath.*, 3], si rinvia naturalmente a C[harles]. O[scar]. Brink, *Horace on Poetry* (Cambridge: At the University Press, 1963–1982), vol. s. 3, II.

cinque-settecentesche “le ottave che, nel *Furioso*, celebrano le bellezze della maga Alcina (VII, 11–15) [...] sono un punto di riferimento, in positivo e in negativo”<sup>5</sup> –, all’interno della quale l’autore trova modo di reimpiegare un significativamente selezionato trinomio di *loci* (pindarico-)oraziani, a partire dall’“odi profanum vulgus et arceo”<sup>6</sup> (com’è noto, *incipit* del libro III dei *Carmina*, in cui “Orazio adatta al suo proemio parole usate di solito all’inizio di cerimonie religiose [...] non fungendo da vero e proprio sacerdote, ma da *Musarum sacerdos*”<sup>7</sup>), per giungere a quelli – che siglano il medesimo libro, con l’altissima *σφραγίς* dell’investitura poetica – del “carmen [...] deduxisse”<sup>8</sup>, e dell’“exegi monumentum aere perennius”<sup>9</sup>.

*The Ars Poetica*, 1971, 369–71, al quale *add.* almeno i riscontri e le indicazioni in *Corpus Plutarchi Moralium*, 11. *La gloria di Atene*, Introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di Italo Gallo e Maria Mocci (Napoli: D’Auria, 1992), 51 commento *ad loc.*, ed 88–9 nota 35; ed in Cornifici *Rhetorica ad C. Herennium*, Introduzione, testo critico, commento a cura di Gualtiero Calboli (Bologna: Pàtron, <sup>2</sup>1993 [1969]), 367 nota 168 (*ad IV* 28, 39). Per i testi oraziani (qui *Ars poet.* 361), l’ediz. di riferimento è Q[uintus]. Horatius Flaccus, *Opera*, Edidit D[avid]. R[oy]. Shackleton Bailey (Monachii et Lipsiae: In aedibus K. G. Saur, <sup>4</sup>2001 [1985]).

<sup>5</sup> Lina Bolzoni, *Il cuore di cristallo: ragionamenti d’amore, poesia e ritratto nel Rinascimento* (Torino: Einaudi, 2010), 188; per la finezza dell’analisi ed i preziosi riscontri iconografici (Giorgione ed Albrecht Dürer), vd. l’intero paragrafo, “Il doppio ritratto della maga Alcina,” 188–96.

<sup>6</sup> Chiabrera, “L’Alcina Prigioniera,” 1–9: “Perché favoleggiando empiono i versi | Di mille vari scherzi i gran Poeti, | Battista, par che gli dispreggi il vulgo; | Ma tu, Castel, che non movesti il piede | Su l’orme de la plebe, or ne vien meco | E posa a l’onda di Permesso ombroso; | Io ti vedrò pennelleggiar le carte | Che di tua mano a meraviglia industrie | Alluminate ridono [...]” (la prosecuzione dell’ultimo v. *infra* nota 8). Sull’identificazione tra il fiume Permesso e l’“erranza” della poesia erotica – particolarmente significativa se applicata alla figura “eterotopica” di Alcina –, cfr. naturalmente Verg. *Buc.* VI 64; e soprattutto Prop. II 10, 26.

<sup>7</sup> Eduard Fraenkel, *Orazio*, Ediz. italiana a cura di Salvatore Lilla, Premessa di Scevola Mariotti (Roma: Salerno Editrice, 1993 [ediz. orig. 1957]), nell’ordine 362, 363; e si tenga altresì presente sia che “Orazio, conformando[...]si” a questa topica proemiale, “dichiara in certo modo ancora una volta di aspirare a comporre poesia alta”, Giorgio Pasquali, *Orazio lirico: studi*, rist. xerogr. con introduzione, indici ed appendice di aggiornamento bibliografico a cura di Antonio La Penna (Firenze: Le Monnier, 1964 [1920 (IV: “1919”)]), 654; sia che “la prima strofa sta a sé, come proemio non della sola prima ode, ma di tutto il ciclo delle odi romane”, Antonio La Penna, “La lirica civile e l’ideologia del principato [1961],” in Antonio La Penna, *Orazio e l’ideologia del principato* (Torino: Einaudi, 1963), 13–124, qui 47: interpretazioni queste, luminosissime, che giova rammentare per cercare di far luce sulla funzionalità testuale del reimpiego chiabreriano.

<sup>8</sup> Hor. *Carm.* III 30, 13–4 → Chiabrera, “L’Alcina Prigioniera,” 9–12: “[...] tu lieto | Udirai me rinovellar memoria | Di ciò che ‘n riva al Po disse d’Alcina | Quel grande che cantò gli amori e l’arme”.

<sup>9</sup> Hor. *Carm.* III 30, 1 → Chiabrera, “L’Alcina Prigioniera,” 13–24: “Così quinci a mill’anni andranno insieme | Per l’Italico ciel longe da Lete | I tuoi cari pennelli e le mie penne; | E

Stabilita l'elevata fisionomia letteraria del poemetto, grazie alle tessere allusive sapientemente rielaborate ed amplificate dal Chiabrera, prende l'avvio il *principium narrationis*, col "rimembrar l'iniqua Alcina"<sup>10</sup>, le cui vicende sono narrate/rappresentate (e si cercherà d'illustrare la ragione di questo binomio) per dare risposta alla domanda: "Che fu di lei quando predato il Regno | E fugito Rugier sola rimase?"<sup>11</sup>, ripartendo cioè dal medesimo punto in cui l'Ariosto nel *Furioso* aveva lasciata "Alcina [...] ne la sua pena"<sup>12</sup>, per riprenderla all'inizio dei *Cinque canti*; ed il Brusantino aveva dato inizio al suo poema-*sequel*<sup>13</sup>.

Il Chiabrera imbecca subito la via dell'analisi emotiva della protagonista, mutuando dal frammento ariostesco la triade "sdegno" + "amore" (nei confronti di Ruggiero sfuggitole) + "danno [...] patito" (a causa di Logistilla)<sup>14</sup>. Mantenendo inalterato l'*odi et amo*, ma rivolgendo contro Melissa gli strali dell'odio, e togliendo enfasi alla perdita del regno, l'*Alcina* del nostro autore presenta già al suo apparire (sulla scena narrativa) i caratteri dei personaggi "perplexi" cari all'immaginazione poetica del Tasso:

Ella d'odio e d'Amor cotanta fiamma  
Rinchiuse dentro il sen, che per lo sguardo

---

sarà forse alor chi longamente | Di te ragioni e chi di me non taccia; | Ma per altro paese i giorni eterni | Noi trarem sciolti da terreno affanno: | Tu co' famosi onde s'onoran l'onde | E dell'Arno e del Tebro e della Parma, | Con quel di Orbino Italiano Apelle, | Et io co' Cigni di Sebetto e d'Arno | E del gran Po. [...]".

<sup>10</sup> Chiabrera, "L'*Alcina Prigioniera*," 26.

<sup>11</sup> Chiabrera, "L'*Alcina Prigioniera*," 27–8.

<sup>12</sup> Ludovico Ariosto, *OF X*, 57, 2; cit. dall'ediz. a cura di Cesare Segre (Milano: Mondadori, 2010 [1976]). In ragione del loro ricco commento, particolarmente attento alla fitta trama intertestuale dell'opera, si sono consultate altresì l'ediz. a cura di Emilio Bigi (Milano: Rusconi, 1982, voll. 2), ora a cura di Cristina Zampese, *Indici di Piero Floriani* (Milano: BUR Classici, 2013); e quella a cura di Remo Ceserani e Sergio Zatti (Torino: UTET, 2006 [1997]), voll. 2, comprensiva dei *Cinque canti* [= Cc], II, 1631–1818 (da cui saranno tratte le citazioni).

<sup>13</sup> Vicentio Brusantino, *Angelica Inamorata [...] allo Illustrissimo et Eccellentissimo Signore Hercol Secondo, Duca Quarto di Ferrara*, *Revista per il medesimo Autore, et corretta per il Diligente Academico Pellegrino [scil. Anton Francesco Doni]* (In Vinegia: Per Francesco Marcolini, M D LIII [1653]). Sugli aspetti editoriale e *praes.* iconografico di quest'opera, alle indicazioni fornite in Sarnelli, "La *fabula* dell'utopia," 303 nota 54, *add.* almeno quelle nella scheda su di essa procurata da M[artyna] U[rbania]k, numero 12, in *Donne Cavalieri Incanti Follia: viaggio attraverso le immagini dell'Orlando furioso*, Catalogo della mostra [Pisa, Centro espositivo San Michele degli Scalzi, 15 dicembre 2012 – 15 febbraio 2013], a cura di Lina Bolzoni e Carlo Alberto Girotto, in collaborazione con il comitato scientifico della mostra (Lucca: Pacini Fazzi, 2012), 49–51, qui 51.

<sup>14</sup> Ariosto, Cc, I 19, nell'ordine 3 (i primi due termini), 7 (il nesso restante).

Invenenato se ne uscian faville;  
 Et or pensando al cavalier perduto,  
 Sì caro obietto, ora volgendo in mente  
 Della nemica Maga il grave oltraggio,  
 Si strazia i crini e si percote il petto<sup>15</sup>;  
 Ma pur molto più lieve e meno acerbo  
 Le giunge il duol della battaglia avversa,  
 Né piange i Regni depredati o duolsi  
 De la vittoria e degli altrui triomfi.  
 Tu che nel petto de' mortali infondi  
 Soave il succo de gl'amari assenzii<sup>16</sup>,

<sup>15</sup> Cfr. naturalmente Ariosto, *OF X*, 22, 3, che inverte l'ordine dei gesti rispetto a Verg. *Aen.* IV 589–90; ed Ov. *Her.* X 15–6. Non risulterà forse privo d'interesse notare come l'*auuctoritas* ariostesca eserciti un influsso à rebours sugli stessi propri modelli classici, attraverso i volgarizzamenti di essi: un processo evincibile e. g. in Remigio Nannini, *Epistole d'Ovidio*, [a cura di Domenico Chiodo] (San Mauro Torinese: RES, 1992), X 22–4, 109: “e come il sonno | M'avea sparsi i capei, così gli svelsi, | E mi percossi ad ambe mani il petto”. La puramente virtuale *contaminatio* del personaggio di Alcina con quello di Olimpia (su cui si avrà modo di ritornare *infra* e nota 47) è da interpretare alla luce della, come di consueto, incisiva ed illuminante prospettiva di analisi testuale elaborata da Gian Biagio Conte, “La retorica dell'imitazione (Un poscritto),” in Gian Biagio Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, [Prefazione di Cesare Segre] (Palermo: Sellerio, 2012 [1974]), 167–83, qui 175, giusta la quale “un testo può assomigliare ad un altro non per derivazione diretta o per competitività voluta, ma perché l'uno e l'altro possono rimandare a una comune codificazione letteraria”: nel nostro caso, rappresentata dall'alto tasso di patetismo (tragico) immesso in una figura topica del poema epico e cavalleresco, come quella della maga seduttrice, attraverso il ricorso alla *virtus dicendi* dell'ἐνάργεια, applicata alla retorica degli affetti. Su quest'ultima, si rinvia all'ampio quadro storico-letterario fornito da Silvia Contarini, *Una retorica degli affetti: dall'epos al romanzo* (Pisa: Pacini, 2006), che muove appunto dal Tasso (cap. I. “Et in Arcadia ego”: l'iscrizione degli affetti nella *Liberata*,” [1997 (ediz. 2001)], 9–27); ed a quello teorico e storico-rappresentativo, anche in senso drammaturgico-musicale, fornito da Lucía Díaz Marroquín, *La retórica de los afectos* (Kassel: Reichenberger, 2008).

<sup>16</sup> Su questo topico *oxymoron Amoris*, vd. almeno la rassegna di loci volgari annoverati nella sezione “Dolceamaro”, in Roberto Gigliucci, *Contraposti: petrarchismo e ossimoro d'amore nel Rinascimento: per un repertorio* (Roma: Bulzoni, 2004), 97–106; in questo v. appare altresì ben riconoscibile il capovolgimento al negativo del τόπος lucreziano, assunto attraverso il celeberrimo Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata* [= *Gl*], I 3, 5–8, sul quale si rinvia naturalmente a Valentina Prosperi, «Di soavi licor gli orli del vaso». *La fortuna di Lucrezio dall'Umanesimo alla Controriforma* (Torino: Aragno, 2004), 5–95 (cap. I. «Di soavi licor gli orli del vaso»: fortuna di un *topos* tra antichità e Rinascimento”). L'ediz. di riferimento del poema tassiano è a cura di Lanfranco Caretti (Milano: Mondadori, 2008 [1979]); per la ricchezza intertestuale del commento, è imprescindibile quella a cura di Bruno Maier, introduzione di Ezio Raimondi (Milano: BUR, 2001 [1982]), voll. 2; e altresì quella recente a cura di Franco Tomasi (Milano: BUR Classici, 2009).

Tu sì la sferzi, Amor, sì la trafiggi<sup>17</sup>.

Preda del dolore cagionatole dall'*amor hereos*, e consapevole che “De gl'aspri incanti e de le occulte note | Vana è l'aita”<sup>18</sup>, la protagonista risolve di appellarsi ad Amore, affinché “de l'amorosa angoscia | Faccia alta querella al suo cospetto”<sup>19</sup> e, per far ciò, abbandona le sembianze dell'opulenza e del fasto, mostrandosi “negletta e lacrimosa”<sup>20</sup>. Qui la narrazione muta di soggetto, con l'entrata in scena di Melissa, che giunge “a spiar l'opre de l'irata Alcina”<sup>21</sup>: “irata”, si noti bene, non amante o dolente (per il fuggitivo Ruggiero), essendo l'ira la *perturbatio animi* che, giusta la “coerenza” del carattere del personaggio<sup>22</sup>, ha per destinataria la maga “amica di virtù”<sup>23</sup>, con un incisivo ribadimento di quella scissione emotiva fra odio ed amore, già vividamente delineata dal Chiabrera<sup>24</sup>.

La lunga *ἔκφρασις* della reggia d'Amore (con un indugio particolare sul mito di Psiche, naturalmente basato sul racconto apuleiano<sup>25</sup>, che nello stesso

<sup>17</sup> Chiabrera, “L'Alcina Prigioniera,” 30–43; per l'arguto rovesciamento dell'immagine della sfera d'Amore in quella d'Affanno, che sigla il poemetto, vd. *infra* e nota 43.

<sup>18</sup> Chiabrera, “L'Alcina Prigioniera,” 57–8; il passo compendia la prima reazione di Armida alla partenza di Rinaldo in Tasso, *Gl*, XVI 36, 7–37: nelle “Annotazioni di Scipio Gentili, nella Gierusalemme di Torquato Tasso,” in appendice a Torquato Tasso, *La Gierusalemme liberata*, Con le Figure di Bernardo Castello, e le Annotazioni di Scipio Gentili e di Giulio Guastavini (In Genova: [colophon:] Appresso Girolamo Bartoli, 1590), 60 *ad loc.*, è prezioso il rinvio, sia pure senza indicazione, a Plut. *Mor.* 141B [= *Coniug. praec.* 23,], che il Tasso leggeva nella versione latina dell'umanista bresciano Carlo Valgolio, in Plutarchi Chaeronei [...] *Opuscula (quae quidem extant) omnia* (colophon: Venetiis: per Io. Ant. & fratres de Sabio, sumptu & requisitione d. Melchioris Sessa, 1532 mense Martio), 47r–55r, l'esemplare da lui postillato dei quali è custodito presso la Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, alla segnatura Stamp.Barb.Cred.Tasso.2.

<sup>19</sup> Chiabrera, “L'Alcina Prigioniera,” 67–8.

<sup>20</sup> Chiabrera, “L'Alcina Prigioniera,” 73–80: “Ma pria raccoglie i crin che 'l duolo ha sparsi [cfr. *supra* e nota 15] | Non come era usa infra diamanti et Ori, | E d'un oscuro vel ricopre il tergo, | Che già teneva a vil spoglie di Tiro | E di Fenicia, e d'Oriente i pregi: | Così negletta e lacrimosa ascende | Sul forte carro e, la volubil rota | Sferzando, move a l'amorosa reggia”.

<sup>21</sup> Chiabrera, “L'Alcina Prigioniera,” 83.

<sup>22</sup> Le *auctoritates* al riguardo sono, naturalmente, Arist. *Poet.* 15 1454a 26–28; ed Hor. *Ars poet.* 119–27.

<sup>23</sup> Chiabrera, “L'Alcina Prigioniera,” 82.

<sup>24</sup> Cfr. *supra* e nota 14.

<sup>25</sup> Chiabrera, “L'Alcina Prigioniera,” 98–159, qui l'*ἔκφρασις*, 137–59; i sei momenti della narrazione apuleiana selezionati e descritti dall'autore sono elencati in Salvatore Ussia, *Amore innamorato: riscritture poetiche della novella di Amore e Psiche. Secoli XV–XVII* (Vercelli: Edizioni Mercurio, 2001), 84–6 (“Chiabrera: ancora un bassorilievo”), qui 85–6. Vastissima è la bibliografia sulla fortuna letteraria ed iconografica di questo mito, per la quale servano da viatico le indi-

anno della stampa del poemetto il fratello minore del dedicatario, il già ricordato Bernardo, andava affrescando in sette scene nell'ala meridionale del Palazzo Giustiniani, oggi Odescalchi, a Bassano di Sutri<sup>26</sup>) prelude al rientro in scena di Alcina, deliziata dalle “finte imagini”, attraverso un gioco di specchi letterari che la vede, lei mito poetico moderno, “godere” del φάρμακον rappresentato dalla riattivazione (“nove dolcezze”) delle vicende di miti poetici classici (“la memoria antica”)<sup>27</sup>.

Ma la concitazione del momento narrativo non lascia ulteriore spazio a tale oasi di compiaciuto classicismo – che però il Chiabrera ha abilmente trovato il modo d’inserire –, poiché Alcina, “fosca la fronte, | [...] e, distilando i lumi | Tepido pianto in su le gonne oscure”<sup>28</sup>, prorompe subito in una lunga ῥῆσις di supplica ad Amore, la parte conclusiva della quale sembra trasporre

---

cazioni fornite da H[erbert]. David Brumble [III], *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance: a Dictionary of Allegorical Meanings* (London and Chicago: [Fitzroy] D[earborn], 1998), s. v. “Psyche,” 286–8; Lara Nicolini, Introduzione ad Apuleio, *Le Metamorfosi o L'Asino d'oro*, Introduzione, traduzione e note della studiosa (Milano: Rizzoli, 2005), 5–57, qui 32–44 (“Amore e Psiche,” *praes.* 35 nota 60); Lionello Sozzi, *Amore e Psiche: un mito dall'allegoria alla parodia* (Bologna: il Mulino, 2007; nell'Appendice: Cinzia Di Cuonzo, “Le metamorfosi di un mito: la favola di Amore e Psiche nelle arti figurative”); J[ulia]. H[aign]. G[aisser]., “Apuleius,” in *The Classical Tradition*, Anthony Grafton, Glenn W[arren]. Most, Salvatore Settis, Editors (Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2010), 56–7; e M[anuel]. Ba[umbach]. [Translated by Patrick Baker], “Cupid,” *ivi*, 244–6. Per una contestualizzazione della vitalità di esso nelle età umanistico-rinascimentale e barocca, si vedano, nel primo caso, Mariantonietta Acocella, *L'Asino d'oro nel Rinascimento: dai volgarizzamenti alle raffigurazioni pittoriche* (Ravenna: Longo, 2001), 101–57 (Cap. II, “Le imitazioni di Apuleio e la fortuna figurativa dell'«Asino d'oro»” [1995 (ediz. parz.: 1999)]); e Franziska Küenzlen, *Verwandlungen eines Esels: Apuleius' Metamorphoses in frühen 16. Jahrhundert [...]* (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2005); nel secondo, Michele Rak, “Psiche dalla scena alla fiaba: la favella di Apuleius nella cultura barocca tra Veneto e Toscana (primo tempo, ca. 1599–1620),” *Italianistica XXXIX*, 2 (2010): 11–39; e Michele Rak, “Psyche in Barocco. Da Napoli a Parigi: dal racconto fiabesco al teatro di corte,” *Atti e Memorie dell'Arcadia* 7 (2018): 33–86. Per un vasto quadro storico-artistico, culturale e letterario, si rinvia a *La favola di Amore e Psiche: il mito nell'arte dall'antichità a Canova*, [Catalogo della mostra: Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 16 marzo – 10 giugno 2012,] a cura di Maria Grazia Bernardini e con la collaborazione di Marina Mattei per la sezione archeologica (Roma: «L'Erma» di Bretschneider, 2012); e *Psyché à la Renaissance*, Actes du LI<sup>e</sup> Colloque International d'Études Humanistes ([Tours,] 29 juin – 2 juillet 2009), Textes réunis et édités par Magali Bélimé-Droguet, Véronique Gély, Lorraine Mailho-Daboussi et Philippe Vendrix (Turnhout: Brepols, 2013).

<sup>26</sup> Su questo ciclo di affreschi, vd. Maria Vittoria Brugnoli, “Il soggiorno a Roma di Bernardo Castello e le sue pitture nel Palazzo di Bassano di Sutri,” *Bollettino d'arte* 42, 3–4 (1957): 255–65.

<sup>27</sup> Chiabrera, “L'Alcina Prigioniera,” 160–2: “Tal de le finte imagini godendo | Pasceva il guardo, e la memoria antica | Nove dolcezze li metteva in mente”.

<sup>28</sup> Chiabrera, “L'Alcina Prigioniera,” 163–5.



nella regina–maga ariostesca, amplificandone la teatralizzazione, gli “affetti” di un’altra regina-maga dell’epos cavalleresco, l’Armida tassiana, trasposizione alla quale arriderà una vasta fortuna<sup>29</sup>, culminante nell’*Alcina* di Georg Friedrich Händel, su libretto adespoto (tratto da quello, parimenti adespoto, dell’*Isola d’Alcina*<sup>30</sup>, musicato da Riccardo Broschi, fratello del celeberrimo virtuoso Carlo, il Farinello), la cui *première* avrà luogo al Theatre Royal in Covent-Garden (London) il sabato 16 aprile del 1735<sup>31</sup>:

[...] ora per lei [*scil.* “la crudel Melissa”, 181] mendica,  
 Or vedova per lei, come rimagno?  
 [...]  
 Odi i miei prieghi; e se ripormi in Regno  
 Troppo ti sembra, e s’io, che dianzi altiera  
 In mano Scettro e ’n fronte ebbero corona,  
 Ho da menar miei di serva e deserta,

<sup>29</sup> Per un *excursus* sul reimpiego drammaturgico-musicale del personaggio di Alcina fra Sei e Settecento, si rinvia al, come di consueto, raffinato contributo di Daniela Goldin Folena, “Cavaliere all’opera,” in *Boiardo, il teatro, i cavalieri in scena*, Atti del convegno: Scandiano, 15–16 maggio 2009, a cura di Giuseppe Anceschi e William Spaggiari (Novara: interlinea, 2010), 29–64, qui 39–49; ed a Francesca Gatta, “«Ma le fate morir sempre non ponno». Alcina in scena,” *ivi*, 201–19 (sull’attribuzione ad Antonio Fanzaglia del libretto musicato da Riccardo Broschi, riproposta in entrambi i contributi, vd. la nota successiva).

<sup>30</sup> *L’Isola d’Alcina: drama da rappresentarsi in Roma nella Sala de’ Signori Capranica il Carnovale dell’Anno 1728. Dedicato all’Altezza Reale di Violante Beatrice di Baviera, Gran Principessa Vedova di Toscana e Governatrice di Siena* (In Firenze: per Michele Nestenus. Si vende [*scil.* a Roma] da Antonio de’ Rossi Stampatore nella Strada del Seminario Romano, vicino alla Rotonda, [1727]); il libretto è schedato in Saverio Franchi, *Le Impressioni Sceniche: dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*, Ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con Orietta Sartori (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1994–2002), voll. 2, I, 671 numero 119, dove l’illustre studioso affermava che “probabilmente [...] l’ignoto autore del testo poetico di quest’opera era toscano: va infatti scartata la tradizionale attribuzione ad Antonio Fanzaglia, che sottoscrisse la dedica della ripresa dell’opera a Parma (*Bradamante nell’Isola d’Alcina*, 1729) ma solo quale impresario del Teatro Ducale di quella città”; e la *première*, avvenuta al Teatro Capranica (Roma) il lunedì 27 dicembre del 1727, in Saverio Franchi, *Drammaturgia romana II (1701–1750): annali dei testi drammatici e libretti per musica pubblicati a Roma e nel Lazio dal 1701 al 1750, con Introduzione sui teatri romani nel Settecento e commento storico-critico sull’attività teatrale e musicale romana dal 1701 al 1730*, Ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con Orietta Sartori (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1997), 240 numero 6 (ulteriori notizie *ivi*, 233–4).

<sup>31</sup> *Alcina: an Opera. As it is Perform’d at the Theatre Royal in Covent-Garden* (London: Printed for T[homas]. Wood, in Little-Britain, and are to be Sold at the Theatre in Covent-Garden, MDCCXXXV.).

Deserta e serva viverommi<sup>32</sup>; almeno  
 Tendi l'arco per me: fa' che s'arresti,  
 Fa' che ritorni il fuggitivo amante!  
 Vaglia tuo dardo sì ch'entrambi amiamo.  
 È forse cosa di che Amor si pieghi  
 Più giustamente? [...] <sup>33</sup>.

Ma Alcina non è Armida, ed il Chiabrera non è il Tasso: *i.e.* “l'afflitta maga”, “il suo cordoglio” ed il suo “dolor”, che hanno “quasi | commosso” Amore, altro non sono che “frodì”, ed a riverarle è Melissa, giunta provvidenzialmente a “squarciare il folto nembo ove si chiuse”<sup>34</sup>, ed a far calare sul personaggio della sua antagonista la falce del giudizio, per cui a ragione Simona Morando riguardo a questo poemetto ha parlato di un “Ariosto [...] rimodulato su un moralismo che fa *tabula rasa* del suo *entrelacement* sentimentale e narrativo”<sup>35</sup> – e non solo di quello di Ariosto, come si è appena avuto modo di notare.

La reazione di Alcina non si fa attendere, ed è ancora una volta una reazione allusiva ad Armida, con la sensibile differenza di un appiattimento della duplicità emotiva di questo personaggio, connotato, dalla sua “epifania” nel campo cristiano alla sua uscita di scena, attraverso la dittologia ossimorica sdegno-pietà/amore<sup>36</sup>. Nella maga chiabreriana, il secondo componente di questa dittologia emotiva sembra perdere il suo peso specifico, transitando

<sup>32</sup> Si noti come, attraverso questa *repetitio* chiasmica della dittologia, il Chiabrera voglia indiziare nel senso del “Regno” perduto sia un passo che amplifica i ben noti *fontes* catulliano ed ovidiano della ῥῆσις di Armida al fuggitivo Rinaldo in Tasso, *Gl*, XVI 48, 8–49, 4 (cfr. *Cat. Carm.* LXIV 161, ed *Ov. Her.* III 69, passi già reimpiegati in Bernardo Tasso, *L'Amadigi*, XXXV 62, 5–63; cfr. Tasso, *Gl*, ed. Maier, vol. II, 578–9 *ad locc.*); sia la celeberrima e controversa allusione neotestamentaria di Armida in Tasso, *Gl*, XX 136, 7–8 (cfr. naturalmente *Lc* 1, 38), che ha invece un ben diverso valore di “redenzione” affettiva del personaggio: reindirizzamento funzionale al successivo disvelamento delle “frodì” di Alcina da parte di Melissa (vd. *infra* e nota 34).

<sup>33</sup> Chiabrera, “L'Alcina Prigioniera,” nell'ordine 188–9, 193–202.

<sup>34</sup> Chiabrera, “L'Alcina Prigioniera,” nell'ordine 203–4 (le prime quattro citazioni), 206–7 (le restanti due).

<sup>35</sup> Simona Morando, “I poemetti di Gabriello Chiabrera: narrare in versi tra epilli, idilli e in-ni,” in *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, Atti del convegno di studi: Genova, Auditorium di Palazzo Rosso, 5-6-7 ottobre 2006, a cura della studiosa (Venezia: Marsilio, 2007), 135–61, qui 144 (si è emendato il refuso: *entrelacement*).

<sup>36</sup> Cfr. nell'ordine Tasso, *Gl*, IV 89, 5–6, XX 117, 8; ma la più lucida analisi della fenomenologia emotiva di Armida nei confronti di Rinaldo è a XX 61, 5–65. Ulteriore conferma della duplicità interiore di questo personaggio viene dalla sua reazione alla fermezza di Goffredo e di Tancredi, a V 64, 4, reazione che è fonte di “sdegno e meraviglia” per la maga, avvezza ai trionfi (del potere) d'amore.

presto nella *perturbatio animi* che si è vista identificare il carattere del personaggio nel suo rapporto con Melissa<sup>37</sup>, alla cui apparizione si mostra infatti “dal duol percossa | E da lo sdegno [...] | Con spuma a’ denti e con faville a gl’occhi”<sup>38</sup>.

Gl’intenti della dura requisitoria di Melissa sono: I) dimostrare che Alcina “per mia possanza | Non perse il Regno”<sup>39</sup>, ma per essere stata sconfitta da Logistilla; II) delegittimare la maga del suo “Regno”, avendolo “usurato a tradigion”<sup>40</sup>; III) accusarla, quando “di quel paese anco potesse | Dirsi Reina natural antica”, di averlo governato esercitandovi “longa lusura, indi crudel tormento”<sup>41</sup>; IV) aver tentato di “interrompere il corso | Di cotanta virtù” di Ruggiero<sup>42</sup>. Al termine di questa sorta di sermone giudiziario scatta prevedibile la condanna di Alcina, comminata da “Amor pensoso”, ed inflitta dall’“Affanno, | Duro ministro”, che “l’incatena e di sua man la serra | Dentro dura caverna; ivi percosse | Con dura sferza l’odiose membra, | E l’empie voglie e la lusura doma”<sup>43</sup>.

È quindi nel “mondo [...] epico-tragico chiabreresco”<sup>44</sup> (pur con i ridimensionamenti letterari e moralistico-religiosi a cui si è fatto cenno), venato del patetismo tragico e della figuratività del “parlar disgiunto” tassiani<sup>45</sup>

<sup>37</sup> Cfr. *supra* e nota 21.

<sup>38</sup> Chiabrera, “L’Alcina Prigioniera,” 211–3.

<sup>39</sup> Chiabrera, “L’Alcina Prigioniera,” 224–5.

<sup>40</sup> Chiabrera, “L’Alcina Prigioniera,” 237.

<sup>41</sup> Chiabrera, “L’Alcina Prigioniera,” nell’ordine 242–3, 250.

<sup>42</sup> Chiabrera, “L’Alcina Prigioniera,” 270–1.

<sup>43</sup> Chiabrera, “L’Alcina Prigioniera,” nell’ordine 279–80 (le prime due citazioni), 281–4 (la restante); nella condanna inflitta ad Alcina, si noti l’argutezza del rovesciamento della sferza d’Amore (“Tu sì la sferzi, Amor, sì la trafiggi,” 43, già riportato *supra* e nota 17) in quella d’Affanno.

<sup>44</sup> Morando, “I poemetti di Gabriello Chiabrera,” 145.

<sup>45</sup> Sull’inscindibile legame del Tasso con la tradizione artistica, mi limito ad indicare, oltre naturalmente ai due fondamentali contributi di Giulio Carlo Argan, “Il Tasso e le arti figurative [1957],” in Giulio Carlo Argan, *Studi e note dal Bramante al Canova* (Roma: Bulzoni, 1970), 111–30; e “Le arti figurative nel tardo Rinascimento e nel primo barocco e la poesia del Tasso [1973],” in Giulio Carlo Argan, *Immagine e persuasione: saggi sul barocco*, a cura di Bruno Contardi (Milano: Feltrinelli, 1986), 10–8; *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, [Catalogo della mostra: Ferrara, Castello Estense, Casa Romei, dal 6 settembre al 15 novembre 1985,] a cura di Andrea Buzzoni (Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1985), *praes.* il contributo iniziale di Andrea Emiliani, “Del parlar disgiunto fra poesia e pittura,” XV–XXIV; *Tasso, Tiziano e i pittori del parlar disgiunto. Un laboratorio tra le arti sorelle*, [Catalogo della mostra: Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 26 ottobre – 21 dicembre 1997,] a cura di Andrea Emiliani e Gianni Venturi (Venezia: Marsilio, 1997); *Torquato Tasso e la cultura estense*, [Atti del Convegno internazionale di

(τραγωιδιοποιία και ζωγραφία) – nei quali a loro volta traspariva la memoria delle *lamentationes* delle illustri abbandonate di Catullo (Arianna), Virgilio (Didone) ed Ovidio (le *heroides* complessivamente considerate) –, che il carattere di Alcina riceve un'impronta in grado di farla virare verso un orizzonte emotivo sconosciuto (se non per segnali) al duplice *fons* ariostesco del *Furioso* e dei *Cinque canti*, e presente invece nell'*Angelica Inamorata* del Brusantino<sup>46</sup>.

Ad onor del vero, volendo pertinacemente insistere su di un influsso ariostesco, non sarebbe del tutto peregrino ipotizzare, almeno sulla carta (ovvero sulla base di un puro riscontro intertestuale), un riverbero sull'Alcina chiabreriana delle vicende che affliggono la protagonista di uno degli episodi aggiunti nella terza ed ultima redazione del poema, episodio non a caso *entrelacé* con quello della maga. Si tratta naturalmente – come si è già avuto modo di rilevare<sup>47</sup> – del personaggio di Olimpia, anch'esso dal lungo *Fortleben*, il cui "lamento" verrà intonato da musicisti quali Stefano Rossetti e Sigismondo D'India<sup>48</sup>; riportato alla matrice ovidiana da letterati come Marco Filippi e Francesco

---

studi: Ferrara, 10–13 dicembre 1995,] a cura di Gianni Venturi, indice dei nomi e bibliografia generale a cura di Angela Ghinato e Roberta Ziosi (Firenze: Olschki, 1999), tt. 3, II, 655–814 (Sezione VI. "Tasso e le arti figurative del suo tempo," *praes.* il contributo iniziale di Andrea Emiliani, "Torquato Tasso e gli artisti," 657–68); Tasso, *Tiziano e i pittori del "parlar disgiunto". Un laboratorio tra le arti sorelle*, [Atti del Colloquio: Ferrara, 4–6 dicembre 1997,] a cura di Gianni Venturi, *Schifanoia* 20/21 (2001 [stampa gennaio 2002]); e *Torquato Tasso e le arti*, Atti del Convegno di studi: Bergamo, Sala A. Curò, 30 settembre 2000 (Bergamo: Centro di Studi Tassiani, 2002), 9–107.

<sup>46</sup> Su questa progressione emotiva, come altresì per le indicazioni relative al personaggio di Olimpia menzionato nel prosieguo del ragionamento, sia permesso di rinviare nuovamente a Sarnelli, "La *fabula* dell'utopia".

<sup>47</sup> Cfr. *supra* nota 15.

<sup>48</sup> Le ottave intonate dal primo (e da altri musicisti cinquecenteschi) sono elencate in Maria Antonella Balsano – James Haar, "L'Ariosto in musica," in *L'Ariosto, la musica, i musicisti: Quattro studi e sette madrigali ariosteschi*, a cura di Maria Antonella Balsano, con una premessa di Lorenzo Bianconi (Firenze: Olschki, 1981), 47–88, qui 58–9; sul *Lamento di Olimpia* del secondo, contestualizzato in rapporto agli altri quattro lamenti composti dal grande musicista (aventi a protagonisti Orfeo, Apollo, Didone e Giasone), vd. la fine e dettagliata analisi di Andrea Garavaglia, *Sigismondo D'India "drammaturgo"* (Torino: EDT, 2005), 79–106 ("Stile recitativo e costruzione drammatica: i lamenti"), 130 (nell'Appendice, "*Lamenti e Lettera amorosa*," 133–44, qui l'ediz. del testo intonato, "Olimpia," 135–6).

Della Valle<sup>49</sup>, e da un “marinista conservatore” quale Antonio Bruni<sup>50</sup>; fatto soggetto drammaturgico da parte di autori come Francesco Bracciolini ed Andrea Salvadori<sup>51</sup>; nonché trasposto in forma melodrammatica o cantatisti-

<sup>49</sup> Marco Filippi, *Lettere sopra il Furioso dell'Ariosto in ottava rima [...], da lui chiamate Epistole Heroide [...]* (In Venetia: Appresso Giovanni Varisco, & compagni, 1584), 9v–13v (“Lettera Terza. Olimpia a Bireno, e gli scrive dall'Isola Deserta, dove da lui fu lasciata”; seguita significativamente dalla “Lettera Quarta. Alcina a Ruggiero fuggito da lei e salvatosi al Regno di Logistilla”, 14r–17v); e Francesco Della Valle, *Le Lettere delle Dame e degli Eroi [...]* (In Venetia: Dal Ciotti, M. D. C. xxii.), 57–66 ([V.] “Olimpia a Bireno”; anche in questo caso seguita, sia pure a distanza, da [X.] “Alcina a Ruggiero,” 117–27); ed Idem, *Lettere delle Dame e de gli Eroi [...], con le Risposte alle medesime Lettere dell'istesso Autore, novamente stampate [...]* (In Ravenna: Appresso Pietro de' Paoli, e Gio. Battista Giovannelli Stamp. Cam., 1630), 74–81 ([V.] “Olimpia a Bireno”) ed 82–7 (“Risposta di Bireno ad Olimpia”), seguite naturalmente da [X.] “Alcina a Ruggiero,” 152–60, e “Risposta di Ruggiero ad Alcina,” 161–7. *A latere*, si fa presente che chi scrive sta altresì lavorando sul personaggio di Alcina *sub specie heroidum*.

<sup>50</sup> Antonio Bruni, *Epistole Eroiche*, a cura di Gino Rizzo (Galatina: Congedo, 1993), 111–6 e 341–2, Note (I VII. “Olimpia a Bireno”); la citazione critica è naturalmente da Franco Croce, “Il marinismo conservatore del Preti e del Bruni [1965],” in Franco Croce, *Tre momenti del barocco letterario italiano* (Firenze: Sansoni, 1966), 5–92 (di quel fondamentale contributo, si vedano *praes.* i parr. I. “La ribellione del Preti e del Bruni al Marino,” 7–23; e III. “Le poesie del Bruni,” 40–92: sulle *Epistole Eroiche*, 65–91).

<sup>51</sup> Nel primo caso, Francesco Bracciolini, “Favola d'Olimpia,” in Francesco Bracciolini (al cognome è aggiunto Dell'Api, per il beneficio che l'autore ottenne a séguito dell'ascesa al soglio pontificio di Urbano VIII, unitamente al privilegio di apporre l'insegna barberiniana sul proprio stemma familiare), *Psiche poemetto e L'ozio sepolto, L'Oresta e L'Olimpia drammi*, con prefazione e con saggio sull'origine delle novelle popolari di Mario Menghini (In Bologna: Presso Romagnoli-Dall'Acqua, 1889; rist. anast., ivi: Commissione per i testi di lingua, 1969), 113–40; nel secondo, Andrea Salvadori, “Olimpia abbandonata da Bireno [scil. nella “Tavola dell'Opere, che si contengono nella Prima parte,” VIv non num., il titolo indicato è “Gl'accidenti d'Olimpia abbandonata da Bireno”], Intermedi,” in Andrea Salvadori, *Le Poesie [...]. Parte Prima: all'Altezza Sereniss. di Ferdinando Secondo Gran Duca di Toscana*, [a cura di Francesco Salvadori (figlio dell'autore), che ne firma la lettera dedicatoria, recante in calce la data “Di Roma il dì 1. Dicembre 1668”, IIIr-v non num.] (In Roma: Per Michele Ercole [sul frontespizio appare altresì l'indicazione: “A spese del detto Stampatore, e si vendono nell'istessa Stampa in Parione.”], 1668, 272–99: cfr. Saverio Franchi, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, 1280 testi drammatici ricercati e trascritti in schede con la collaborazione di Orietta Sartori (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1988), *ad ann.* 1668 numero 10, 411–3, qui 412 numero 6); entrambe le opere sono menzionate nell'incisivo contributo di Marzia Pieri, “Cavalieri armi amori: una scorciatoia per il tragico,” in *Eroi della Poesia Epica nel Cinque-Seicento*, [Atti del] XXVII Convegno Internazionale [del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale:] Roma, 18–21 settembre 2003, a cura di M[yriam]. Chiabò – F[ederico]. Doglio (Roma: Torre d'Orfeo, 2004), 201–31: nell'ordine 223 e 222 nota 48. Per una contestualizzazione di esse all'interno della produzione drammaturgica, nel primo caso, e drammaturgico-musicale, nel secondo, dei loro autori, si vedano nell'ordine (sia permesso il rinvio) Mauro Sarnelli, “Francesco Bracciolini ed il «neosenechismo» [1998],”

ca dal tardo Seicento al pieno Settecento, grazie fra gli altri ad un musicista del calibro di Alessandro Scarlatti, ed a librettisti quali Paolo Antonio Rolli e Ranieri de' Calzabigi<sup>52</sup>.

Non sarebbe peregrino ipotizzare tale riverbero, si è detto, ma alla luce della ben più stringente allusione della nostra Alcina all'Armida tassiana, quest'ipotesi rivela piuttosto scopertamente i caratteri di un accostamento "a freddo", virtuale, che sembra non tenere conto dei reali, concreti, storico-intertestuali itinerari d'incontro tra le due figure. Ma, dopo questa parentesi dubitativa – frutto più che altro, lo si ribadisce, di uno scrupolo *exteriore parte*, relativo al solo anello recenziore della tradizione ariostesca –, il ragionamento volge al termine, non prima però di aver trasposto dal campo critico-

---

in Mauro Sarnelli, 'Col discreto pannel d'alta eloquenza': 'Meraviglioso' e Classico nella tragedia (e tragicommedia) italiana del Cinque-Seicento, [Premessa di Maria Teresa Acquaro Graziosi,] (Roma: Aracne, 1999), 129–67 (la *Favola d'Olimpia* è ricordata a 132); e Piero Gargiulo, «E che 'l cantar sia proprio alla scena». Il teatro per musica di Andrea Salvadori (1613–1630),” *Studi Musicali* XXIX (2000), 1: 59–70 (sugli Intermedi di Olimpia, che “furono abbinati alla commedia di Antonio Folchi *La pertica*, allestita [scil. a Firenze] in casa di Giulio Parigi il [scil. lunedì] 7 febbraio 1622”, 62–4: la citazione è tratta da 62 nota 10).

<sup>52</sup> I riferimenti sono *praes.* a tre opere:

1. *L'Olimpia vendicata*, “Drama per Musica” su libretto di Aurelio Aureli e musica di Alessandro Scarlatti (*prèmiere*: Napoli, Palazzo Reale, domenica 23 dicembre 1685): cfr. Roberto Pagano – Malcolm Boyd – Edwin Hanley, “(Pietro) Alessandro (Gaspere) Scarlatti,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie [...] (London: Macmillan e New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001<sup>2</sup>), vol. 22, 372–96; Boyd, “Works,” 384–95, qui 384, dov'è fatta menzione dell'ulteriore impiego del libretto, col titolo *Amor vince lo sdegno overo L'Olimpia placata*, e nuova musica dello stesso Scarlatti e di Francesco Gasparini (*prèmiere*: Roma, Teatro Capranica, sabato 9 febbraio 1692). Il libretto era stato originariamente musicato da Domenico Freschi (*prèmiere*: Venezia, Teatro Sant'Angelo, *post* giovedì 20 novembre 1681): cfr. Thomas Walker – Beth L[ise]. Glixon, “Freschi, (Giovanni) Domenico,” *ivi*, vol. 9, 238, dov'è da specificare che la data testè riportata appartiene alla dedicatoria dell'Aureli alla “Serenissima Altezza,” ovvero – come indica il frontespizio di esso – “Antonio Ulrico Duca di Bransuich, e Lunemburgo”, *i. e.* Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel (In Venetia: Per Francesco Nicolini, M.DC. LXXXII.), 5–8, qui 8; l'esemplare del libretto custodito a Roma, Deutsches Historisches Institut, alla segnatura Rar. Libr. Ven. 191, è integralmente digitalizzato sul sito del Münchener Digitalisierungszentrum (MDZ), all'indirizzo <http://daten.digital-e-sammlungen.de/~db/0004/bsb00048338/images>;

2. *L'Olimpia in Ebuda*, “pasticcio” su libretto di Paolo Antonio Rolli e musiche attribuite a Johann Adolf Hasse, alle quali probabilmente contribuì Giovanni Battista Pescetti (*prèmiere*: London, King's Theatre in the Haymarket, martedì 15 marzo 1740): cfr. John Walter Hill, “Pescetti, Giovanni Battista,” in *The New Grove*, vol. 19, 481;

3. la “Serenata” *Il Sogno d'Olimpia*, su libretto di Ranieri de' Calzabigi e musica di Giuseppe de Majo (*prèmiere*: Napoli, Palazzo Reale e Teatro San Carlo, lunedì 6 novembre 1747): cfr. David DiChiera (with Marita P[etzeltdt]. McClymonds), “Majo, Giuseppe de,” *ivi*, vol. 15, 647.

testuale a quello storico-letterario, o meglio storico-allusivo, un'affermazione di Giorgio Pasquali, che, riferendosi nella Prefazione del suo *Storia della tradizione e critica del testo* alla *Textkritik* del Maas, rammentava come “nella pagina più viva (*perché più storica*) del suo libro” l’insigne filologo tedesco “confrontasse la tradizione a un corso d’acqua che, ricevendo affluenti e filtrando per terreni d’ogni genere, perda il colore genuino, ne acquisti di spuri”<sup>53</sup>: spuri, certo, all’altro e contaminanti quanto si voglia, ma – se passati al vaglio “permeabile selettivo” della storia della tradizione letteraria, agita da autori consapevoli ed in possesso del *lange Blick* (Adorno) – proprio per queste ragioni tanto più viatici di metamorfosi ed anamorfofi testuali, *i. e.* fecondi di ri-creazioni poetiche significative.

---

<sup>53</sup> Giorgio Pasquali, Prefazione a *Storia della tradizione e critica del testo*, [rist. anast. della seconda ediz., Firenze: Le Monnier, 1952 (1934)],] Premessa di Dino Pieraccioni (Ivi: *Le Lettere*, 1988), IX–XXIV: XI (corsivo aggiunto); il passo evocato dallo studioso è in Maas, *Critica del testo*.

