

NATURA, SOCIETÀ E POLITICA NELLA
LETTERATURA BOLOGNESE DEL SETTECENTO

Direttori:

Gian Mario Anselmi (Università di Bologna)
Andrea Campana (Università di Bologna)
Bruno Capaci (Università di Bologna)
Fabio Giunta (Università di Bologna)
Paola Italia (Università di Bologna)
Gino Ruozzi (Università di Bologna)
Stefano Scioli (Università di Bologna)

Comitato scientifico:

Beatrice Alfonzetti (Università di Roma "La Sapienza")
Alberto Beniscelli (Università di Genova)
Carla Faralli (Università di Bologna)
Raffaella Gherardi (Università di Bologna)
Pasquale Guaragnella (Università di Bari)
Aldo Maria Morace (Università di Sassari)
Tiziana Pironi (Università di Bologna)
Francesca Sofia (Università di Bologna)
Mariafranca Spallanzani (Università di Bologna)
Silvia Tatti (Università di Roma "La Sapienza")
Monica Turci (Università di Bologna)

I volumi pubblicati nella Collana sono sottoposti a processo di peer review che ne attesta la validità scientifica.

a cura di

NICOLA BONAZZI, ANDREA CAMPANA, STEFANO SCIOLI

Bononia
University Press

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA CLASSICA
E ITALIANISTICA

Fondazione Bologna University Press
Via Saragozza 10, 40123 Bologna
tel. (+39) 051 232 882
fax (+39) 051 221 019

ISBN 978-88-6923-853-6
ISBN online 978-88-6923-854-3

www.buonline.com
info@buonline.com

Testi pubblicati sotto licenza Creative Commons BY-NC-SA 4.0
Immagini a corredo del testo © come indicato in didascalia

In copertina: Giuseppe Maria Crespi, *Due sportelli di libreria con scaffali di libri di musica*,
1720 ca., particolare, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna.

Impaginazione: DoppioClickArt, San Lazzaro di Savena (Bologna)

Prima edizione: dicembre 2021

INDICE

<i>Premessa</i> Nicola Bonazzi, Andrea Campana, Stefano Scioli	7
<i>Letteratura e Illuminismo tra Bologna e l'Emilia</i> Gian Mario Anselmi	9
<i>«All'illustrissimo ed eccelso Senato di Bologna». Società, letteratura e politica nelle dediche del teatro di Pier Jacopo Martello</i> Enrico Zucchi	17
<i>Pietro Antonio Bernardoni (1672-1714). Vita, viaggi e produzione artistica di un inquieto poeta cesareo</i> Marcello Dani	39
<i>Intelligenza, buon senso e virtù: le eroine delle opere teatrali di Giampietro Zanotti</i> Milena Contini	53
<i>La Festa di San Bartolomeo nel primo Settecento a Bologna. Fra "poetici componimenti", dramma in musica e ideali arcadici</i> Luca Vaccaro	65
<i>Esperimenti "elettrici" e innovazioni agricole nei saggi scientifici di Francesco Algarotti (con un'Appendice documentaria)</i> Denise Aricò	103
<i>La ceroplastica come scienza: Anna Morandi Manzolini</i> Lucia Corrain	131
<i>Una «scuola vera di buon costume»: teatro e società nelle prefazioni d'autore e nelle raccolte epistolari di Francesco Albergati Capacelli</i> Nicola Bonazzi	149

LA FESTA DI SAN BARTOLOMEO
NEL PRIMO SETTECENTO A BOLOGNA.
FRA "POETICI COMPONENTI", DRAMMA IN MUSICA
E IDEALI ARCADICI

Luca Vaccaro

BOLOGNA LA «CÔLTA» E LA «PORCELLINA»

Tendenzialmente, nell'analisi delle espressioni artistiche, la moderna storiografia teatrale include nel suo metodo di ricerca un approccio agli studi che tiene conto sia del tema della «sopravvivenza dell'antico», il *Nachleben der Antike*, sia del complesso e ricco patrimonio «iconografico-iconologico» delle arti espressive: dalla musica al canto, dalla poesia alla danza, dall'architettura alla pittura. Aby Warburg ha chiamato questo articolato processo culturale *Pathosformel*, intendendo con tale concetto quella forza vitale «polarizzante della rappresentazione anticheggiante dell'immagine nella memoria sociale», capace di risvegliare in un popolo la propria identità culturale¹.

Siamo a inizio Settecento, e fra la tanta letteratura accademica il melodramma rappresenta quel genere popolare che spinge gli artisti a comporre poesia per il teatro. Va da sé però che «quando si parla di teatro e d'un teatro e d'una epoca così tanto teatrali», come quella del Settecento, non si può fare a meno di includere in questo discorso lo slancio filantropico degli intellettuali verso una riforma del gusto poetico del dramma. Il Settecento teatrale – scrive Riccardo Bacchelli – è da questo punto di vista una «matassa manierata» di espressioni artistiche: è il trionfo del linguaggio musicale sulle scene, l'epoca dei salotti, delle leggere conversazioni, dei divertimenti pubblici, e ovunque, nelle chiese, nelle accademie o nelle piazze, si fa teatro². Ora, se si guarda allo spettacolo figurativo della realtà urbana bolognese, due erano le grandi manifestazioni carnavalesche che si davano nella città felsinea, in concomitanza di una fiera: la prima era quella

¹ A. Warburg, *Il metodo della scienza della cultura. Esercitazione finale*, in Id., *Opere*, II, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a cura di M. Ghelardi, Torino, Aragno, 2008, pp. 911-918. Cfr. anche L. Zorzi, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, in *Il teatro italiano nel Rinascimento*, a cura di F. Cruciani e D. Seragnoli, Bologna, il Mulino, 1987, pp. 101-125; F. Marotti, *Lo spazio scenico. Teorie e tecniche scenografiche in Italia dall'età barocca al Settecento*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 17-39; G.B. Bronzini, *Identità e nativismo nel Folk-Lore*, in Id., *Cultura popolare. Dialettica e contestualità*, Bari, Dedalo, 1980, pp. 209-213.

² R. Bacchelli, *Vocazione teatrale del Settecento italiano [1954]*, in Id., *Saggi critici*, Milano, Mondadori, 1962, pp. 476-514: 476-484.

che prendeva il nome di «Festa della Vecchia», nata dall'usanza di bruciare un fantoccio di vecchia raffigurante la Quaresima³. La seconda era la Festa di San Bartolomeo, volgarmente detta della «Porchetta» o della «Porcellina», che cadeva annualmente il 24 agosto, anche se la festività si apriva il 14 agosto, giorno d'inizio della fiera⁴. Manifestazione di uno spettacolo plurimo e metaforico, costituito da molteplici linguaggi artistici, la Festa di San Bartolomeo trova il suo principale nucleo espressivo nella riproposizione scenico-letteraria della cattura di re Enzo a Fossalta e nell'altrettanto celebre episodio del tradimento compiuto nel 1281 dal nobile Tebaldello de' Zambrasi a danno dei faentini e dei Lambertazzi di Bologna, ricordato da Dante nel XXXII canto dell'*Inferno*⁵. La vicenda è nota, e trova di certo una delle sue principali attestazioni nell'*Istoria di Bologna* di Fileno dalla Tauta, in cui, oltre al «vile» tradimento di Tebaldello, che aprì le porte di Faenza alla fazione guelfa dei Geremei di Bologna, è narrata l'origine del dissidio tra il nobile Zambrasi e la famiglia ghibellina dei Lambertazzi, dovuto al furto di una scrofa. Scrive Fileno dalla Tauta che a Faenza

era uno cittadino chiamato Tibaldello figliolo de m. Charatone di Chanbrasi, el quale avea una soa porcha [...]. Questa porcha fu robata a chostui, e sapendo lui essere stati alcuni

³ M. Fanti, *Bologna nell'età moderna (1506-1796)*, in *Storia di Bologna*, a cura di A. Ferri e G. Roversi, Bologna, Alfa, 1978, pp. 197-182.

⁴ Essenziale, da questo punto di vista, è la funzione svolta dal Reggimento bolognese, grazie al quale la nobiltà senatoria poteva controllare il teatro della Sala del Podestà o gli spettacoli pubblici, sollecitando le occasioni di svago e di profitto del popolo. Tra queste opportunità rientrava anche il periodo di «pace della fiera», che garantiva la totale partecipazione dei cittadini ai giorni della festa. Sin dall'età moderna, Bologna ospitava tre grandi fiere: quella dell'Ascensione, nel mese di maggio; quella dell'Assunta o di san Bartolomeo, in agosto, collocata presso Porta San Mamolo; e quella di san Petronio, che si svolgeva nei primi giorni di ottobre (cfr. M.V. Cristoferi, *Fiere e mercati*, in *Storia dell'Emilia-Romagna*, a cura di A. Berselli, Imola, Santerno, 1977, II, pp. 153-187: 160). Come ha fatto notare Federico Pinna Berchet, il termine «fiera» deriva o dalla parola latina *feria*, con la quale si indicava il giorno di festa, o da *forum*, che designava il luogo destinato alle vendite: cfr. F. Pinna Berchet, *Fiere italiane antiche e moderne*, Padova, CEDAM, 1936, p. 45; M.V. Cristoferi, *La fiera a Lugo nei secoli XVII e XVIII*, in «Studi romagnoli», 1970 (XXI), pp. 101-134: 103.

⁵ Cfr. V. Braidì, *La Festa della Porchetta*, in *Bologna, re Enzo e il suo mito*, Atti della Giornata di Studio (Bologna, 11 giugno 2000), a cura di A.L. Trombetti Budriesi et al., Bologna, CLUEB, 2002, pp. 127-132; E. Maule, *La «Festa della Porchetta a Bologna» nel Seicento. Indagine su una festa barocca*, in «Il Carrobbio», 1980 (VI), pp. 251-262. Forse, ancor prima del canto dantesco, la storia del nobile Tebaldello de' Zambrasi è narrata nel serventese *Hoc est principium destructionis civitatis Bononiae*: cfr. *Le rime dei poeti bolognesi del secolo XIII*, a cura di T. Casini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968 [Bologna, G. Romagnoli, 1881], pp. 197-226; F. Pellegrini, *Il serventese dei Lambertazzi e dei Geremei*, Bologna, Fava e Garagnani, 1891, pp. 3-67; G. Zaccagnini, *Personaggi danteschi a Bologna ed in Romagna*, in «Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna», 1-3, 1934 (XXIV, s. IV), pp. 19-72: 54-59. Cfr. anche F. Cruciani, *I teatri di piazza e di strada*, in Id., *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 2001⁸, pp. 90-98.

de quilli Lanbertaçi più e più volte se ne lamentò e domandò la soa porcha, al quale li Lanbertaci con la soa usata superbia // diseno farli ancora piezo [...]. Dipoi fece contrafare una chiave dela porta de Faenza e mandola a Bolognisi, e subito auta la dita chiave li Heremi con tuti li ghelfi andono a Faenza [...] e questa fu la totale et ultima destructione de Lanbertacci che mai più feno chapo. E per questo Tibaldello fu fato cittadino de Bologna con tota soa famiglia e fatoli assai digni privilegii, e per honore suo fu stabelito a Bologna in perpetuo che quel zorno che fu el dì de san Bartolomeo se debia fare chorere per stra Mazore uno chavallo uno sparaviero dui chani ali chavalli [...] e per la soa porcha che li fu tolta fu ordinato ch'el dito zorno doppo la corsa de chavalli se debia avere una porcha chotta, e tajarla in peci e zetarla in piaça a sciare la chanaglia, chome loro se sciorno de una porcha robada che li chostò chara e fu la morte e roina soa⁶.

Chi si trovi a sfogliare le cronache di Fileno dalla Tauta, oppure quelle di Cherubino Ghirardacci, o quelle di Pompeo Vizzani, può dunque riscontrare che l'origine della festa bolognese fu quella di una gara di cavalli a briglia sciolta, corsa il 24 agosto per Strada Maggiore⁷. A partire dalla metà del Cinquecento, l'attrazione principale della festa venne però a coincidere con l'offerta di una «porchetta arrostita» lanciata assieme ad altra cacciagione dalla ringhiera degli Anziani: il tutto concluso con la «pioggia infocata» del brodo di cottura sul popolo⁸. «Quale parapiglia succedesse tra i contendenti» di quel bottino – annotava Bino Bellomo – è «facile immaginarselo»⁹. Sappiamo, come riferisce Umberto Dallari, che il «soffio» della Rivoluzione riuscì a rovesciare quest'usanza tanto radicata nel costume cittadino bolognese, e a interromperla nel 1796 con l'arrivo delle truppe napoleoniche e l'avvio del progetto di creazione delle *Repubbliche giacobine*¹⁰. Antonio Zanolini è forse il poeta che riuscì meglio a descrivere lo spettacolo delle «voci di piazza» di questa festa, prima della sua sospensione. Quella che Zanolini ritrasse nel romanzo *Il diavolo del Sant'Ufficio* era l'atmosfera allegra e genuina del

⁶ Fileno dalla Tauta, *Istoria di Bologna. Origini-1521: (origini-1499)*, a cura di B. Fortunato, Bologna, Studio Costa, 2005, I, p. 34.

⁷ M. Pigozzi, *La festa della Porchetta a Bologna, spettacolo teatrale fra mitologia, storia e parodia*, in *Il Palio di Bologna da Re Enzo a Napoleone: cinquecentocinquanta'anni di Feste della Porchetta*, Mostra per il IV centenario della morte di Giulio Cesare Croce (25 settembre-11 ottobre 2009, Bologna, Basilica dei SS. Bartolomeo e Gaetano, Oratorio dei Teatini), a cura di L. Rabiti, Bologna, Artelibro, 2009, pp. 3-6.

⁸ Cfr. B. Biancini, *La Festa della Porchetta*, in «Il Comune di Bologna», 5, maggio 1926 (XII), pp. 335-342; S. Cineri, *La storia della Porchetta. Storia, usi e costumi*, Sasso Marconi (Bologna), Il Fenicottero, 1997, pp. 17-20; L. Bianconi, *Alle origini della festa bolognese della Porchetta. Ovvero, San Bartolomeo e il cambio di stagione*, a cura di M.C. Citroni, Bologna, CLUEB, 2005.

⁹ B. Bellomo, *Musica, teatri, galanterie*, in Id., *Settecento bolognese (vita e cronache)*, Bologna, L. Cappelli, 1936, pp. 13-29: 18-22.

¹⁰ U. Dallari, *Un'antica costumanza bolognese. Festa di San Bartolomeo e della Porchetta*, in «Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna», 1895 (XII, s. III), pp. 57-81.

popolo, a metà strada tra uno spettacolo che, nella sua dimensione carnascialesca e umoristico-teatrale, includeva un ricco bagaglio di suggestioni anticheggianti, tra cui quella della trinciatura del maiale¹¹:

Le acclamazioni del popolo si raddoppiarono allorché montò sul palco lo scalco con veste o gonnella nera [...]. Lo scalco dato di piglio a due coltellacci ed affilato l'uno sull'altro, cominciò a trinciare con maestria, separando la testa dal corpo [...]. Or non è a dirsi se quell'apparecchiamento stuzzicasse la fame degli achilli, adescati dalla fragranza di spezierie che esalava dal calderone fumante. Ben sapevano, come esperti del giuoco, che quella nube di fumo era foriera di una pioggia infocata che in ultimo cadrebbe su loro: vedevano venire il temporale, ma ignoravano l'ora in cui questo avesse a crosciare¹².

Non ci fermeremo sulla questione: per noi la nota essenziale è quella di prendere in esame i libretti a stampa della festa di San Bartolomeo, che racchiudono la tela degli spettacoli. Pur nella loro uniformità redazionale, queste relazioni rappresentano di fatto una «risultante» delle arti messe in campo per l'attuazione dello spettacolo. Sono in sostanza un ritratto di un complesso e grande *happening*, di una manifestazione artistica che si presenta come un compromesso tra sei «forze componenti» dello spettacolo: quella del teatro, della musica, della danza, della poesia, del gioco cavalleresco e dell'architettura. Oltre a fornire le principali informazioni sulle azioni sceniche degli intrattenimenti di piazza, i libretti della Festa riportano le incisioni dei vari allestimenti teatrali, le dediche di stampatori e librai, con le richieste di gradimento, le *proteste* e non di rado i testi poetici¹³. Occorre però compiere una precisazione. A differenza dei libri, il paradosso dei libretti a stampa è quello di avere una forma letteraria tutta particolare: sono scritti «costituzionalmente imperfetti», che di fatto non rientrano in un genere letterario, ma che possono tuttavia essere definiti come «testi servili», dal momento che «assumono la loro specifica fisionomia in quanto al servizio di altri linguaggi» artistici¹⁴.

¹¹ A. Battistini, *Voci di piazza e di Piazzola*, in *La Piazzola 1390-1990. Il mercato, la città*, a cura di S. Raimondi, Bologna, Grafis, 1990, pp. 105-113: 110.

¹² A. Zanolini, *La còlta e la porcellina*, in Id., *Il diavolo del Sant'Ufficio ossia Bologna dal 1789 al 1800*, Bologna, Forni, 1981 [Bologna, G. Cenerelli, 1887], I, pp. 131-154: 146-147; M. Parenti, *Trinciante, chi era costui?*, Firenze, C. Civelli («Biblioteca Gastronomica Sabatiniana», II), 1958, pp. 1-17.

¹³ Sulle consuetudini tipografiche legate alle dediche cfr. D. Goldin Folena, *Le dediche nei libretti d'opera*, in *I margini del libro. Indagine teorica e storica sui testi di dedica*, Atti del Convegno Internazionale (Basilea, 21-23 novembre 2002), a cura di M.A. Terzoli, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. 221-237. Sulle dediche cfr. M. Paoli, *I luoghi tipici della dedica*, in Id., *La dedica. Storia di una strategia editoriale (Italia, secoli XVI-XIX)*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2009, pp. 49-105.

¹⁴ D. Goldin Folena, *Libro e libretto: definizione e storia di un rapporto*, in *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, a cura di M. Tatti, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 7-18: 7; G. Ferroni, *I paradossi del libretto*, ivi, pp. I-VI.

Ma qui non si tratta di stigmatizzare l'asservimento della poesia alla musica secondo i moduli del pensiero muratoriano, quanto riconoscere che la funzione dei testi poetici che compaiono nei libretti della Festa di San Bartolomeo è quella di restituire l'impeto letterario dello spettacolo, includendo nell'opera una verità di carattere storico e lirico da intendere come «senso superiore della realtà artistica»¹⁵. L'incidenza del testo poetico nel complesso di questo spettacolo pubblico bolognese vive spesso come una tessitura, un intreccio fatto di immagini, di colori, di oggetti, di vicende, di corpi, di sentimenti e di pitture ideologiche. Ricercare la «funzione di veicolo determinante di senso» di un'opera poetica significa dunque riconoscere in essa la sua realtà metaforica, o per dirla con le parole di Ivor Armstrong Richards il suo «discorso simbolico»¹⁶. Basti pensare al motivo del *ritorno all'antico*, come ad esempio il ricordo del racconto fondativo della città felsinea, che nel caso della Festa di San Bartolomeo diviene parte integrante del mito della «città ideale», della Bologna «libera», «dotta» e «grassa»¹⁷. Ad ogni modo, diverse sono le funzionalità che un componimento poetico assume all'interno dello spettacolo settecentesco bolognese della Festa di San Bartolomeo: questo può trasmettere indicazioni «ideologiche» di sintesi, spesso rivolte a ritrarre gli umori e le principali tendenze artistiche di un certo *milieu* culturale, oppure in altri casi rappresentare quel tassello letterario da cui prende vita l'ideazione di un'intera messa in scena teatrale e musicale. Il presente studio intende dunque valutare le funzionalità di quegli scritti poetici che furono inclusi nei libretti a stampa della Festa nei primi vent'anni del Settecento. Il campo d'indagine è stato ristretto a cinque testi, prevalentemente a tema mitologico: quelli dello *Scoglio di Circe* del 1700, del *Tempio di Giano serrato da Augusto* del 1703, del *Nobile trattenimento* del 1718, della giostra cavalleresca del 1720 e infine dell'*Orfeo lapidato dalle Baccanti* del 1722.

¹⁵ U. Rolandi, *Introduzione*, in Id., *Il libretto per musica attraverso i tempi*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1951, pp. 11-20: 14-20.

¹⁶ Cfr. C.K. Ogden, I.A. Richards, *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, New York, Harcourt Brace & Co., 1923, trad. it. di L. Pavolini, *Il significato del significato*, Milano, il Saggiatore, 1966, pp. 120-121. Sul contenuto simbolico della Festa di San Bartolomeo si rinvia a A.M. Matteucci, *La cultura dell'effimero a Bologna nel XVII secolo*, in *Barocco romano e Barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Roma, Gangemi, 1985, pp. 159-173; L. Bianconi, *San Bartolomeo e la Porchetta. Indagine storico-antropologica intorno a una festa popolare bolognese*, in «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna», 2007 (LVIII), pp. 437-466; M.C. Critoni, *Dinamiche e simboli della festa bolognese*, in *La Festa della Porchetta a Bologna*, a cura di U. Leotti e M. Pigozzi, Loreto, Tecnostampa, 2010, pp. 9-11.

¹⁷ Sul *topos* della «città ideale» cfr. L. Zorzi, *Firenze: il teatro e la città*, in Id., *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 61-234: 76-81.

PER UN'OPERA D'ARTE TOTALE. LA FESTA DI SAN BARTOLOMEO, FRA IDEALI ARCADICI, POESIA, MITO E TEATRO

Iniziamo subito col dire che la connotazione fiabesca degli spettacoli della Festa offriva agli artisti bolognesi la possibilità di intrattenere col contenuto rappresentativo delle favole un rapporto di assoluta "conspicuità". Se da un lato le narrazioni a tema mitologico consentivano di soddisfare le esigenze encomiastiche e scenografiche degli spettacoli, dall'altro esse accrescevano il formarsi di una coscienza mitica. Il mito, è noto, non è un semplice ornamento poetico, ma è un modo di pensare che si sviluppa per immagini. Non segue schemi logici o astratti, ma agisce nel profondo della mente, saldando lo spirito collettivo di una comunità a una permanenza, a un «residuo» di una storia sociale e letteraria. Siamo all'inizio del Settecento, e il rapido accrescimento della notorietà del dramma in musica fa sì che in questo scampolo di secolo il teatro viva una delle sue più intense e felici stagioni intellettuali: da un lato, a bussare alla porta dei letterati dell'Arcadia è un fiducioso ottimismo riformatore; dall'altro, a sollecitare i dibattiti fra gli intellettuali sono le mode e i costumi teatrali che giungono dalla Francia¹⁸.

Bologna, già propizia ad attitudini teatrali, si scopre in questo inizio di secolo una città socievole, spensierata e a dir poco giuliva. Al di là della platea dei ricevimenti accademici, delle opere in musica, delle "esquisite" sinfonie, delle conversazioni in gioco, dei battesimi, delle magnifiche veglie di canto o dei generosi rinfreschi, che allietavano le occupazioni quotidiane della nobiltà senatoria bolognese, gli intellettuali e gli artisti del *côté felsineo* vanno alla ricerca di qualche buona regola che superi la poesia drammatica seicentesca¹⁹. A Bologna, come in altre colonie d'Italia, è l'Arcadia a guidare questa rivoluzione del gusto estetico teatrale. Ad accompagnarla, però, ci sono altre società letterarie, fra cui quelle celebri dei Gelati e dei Filodrammatici, o quelle dell'Accademia

¹⁸ Cfr. S. Ingegno Guidi, *Per la storia del teatro francese in Italia: L.A. Muratori, G.G. Orsi e P.J. Martello*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», 1-2, gennaio-agosto 1974 (LXXVIII, s. VII), pp. 74-94; B. Croce, *L'Arcadia e la poesia del Settecento*, in Id., *La letteratura italiana, II, Il Seicento e il Settecento*, a cura di M. Sansone, Bari, Laterza, 1958, pp. 225-239; G. Ortolani, *Appunti per la storia della riforma del teatro nel Settecento* [1939], in Id., *La riforma del teatro nel Settecento e altri scritti*, a cura di G. Damerini e N. Mangini, Venezia-Roma, ICC, 1962, pp. 1-37: 18-30.

¹⁹ Cfr. M. Calore, *Il trionfo dell'opera in musica*, in Ead., *Bologna a teatro. Vita di una città attraverso i suoi spettacoli 1400-1800*, Bologna, Guidicini e Rosa, 1981, pp. 95-109; Ead., *Il teatro in villa nel Settecento: splendore e crisi dell'aristocrazia bolognese*, in «Strenna storica bolognese», 1984 (XXXIV), pp. 69-95; Ead., *L'impresario per capriccio. Note di vita teatrale bolognese nel Settecento*, ivi, 1983 (XXXIII), pp. 47-63; G.L. Masetti Zannini, *Memorie e feste di battesimi in casa Malvezzi e nella Bologna dei secoli XVI e XVII*, ivi, pp. 225-266.

Clementina, degli Unanimi, degli Inabili, degli Accesi e degli Invidiosi²⁰. L'ideale civile e morale a cui questi *ateliers* accademici guardano è principalmente quello di un ritorno a una poetica largamente classicistica, legata alla «filosofica semplicità di natura» di tradizione umanistico-rinascimentale, e a un recupero ideologico della «favolistica età dell'oro»²¹. Indubbiamente, gli sforzi teoretici principali per la definizione di un nuovo pensiero estetico-critico sulla poesia giungono in primo luogo dal *Discorso delle antiche favole* (1696), in secondo luogo dal *Discorso sopra l'Endimione* (1692), e infine dal trattato *Della ragion poetica* dell'arcade Gianvincenzo Gravina (1708). Centrale nel concetto di poesia messo a punto dall'autore è il rapporto tra il vero e il falso, fra il verosimile e la finzione, fra l'ideale e il fantastico. La favola è lo strumento che permette alla poesia di dar vita a un «incanto», dato che consente di stabilire una nuova relazione gnoseologica tra il reale e il finto²². Le basi di questo discorso affondano le loro radici teoretiche in due forme espressive dell'estetica rinascimentale: quella della «convenevolezza» e quella dell'«utilità»²³. Celebre è del resto la conclusione a cui giunge Gravina: la poesia, protagonista dei miti quanto delle favole, è una sorta di incantesimo «salutare», che educa e al contempo piega «il rozzo genio degli uomini» alla vita civile, proponendogli una «verità travestita in sembianza popolare»²⁴.

²⁰ Cfr. M.G. Bergamini, *Dai Gelati alla Renia (1670-1698). Appunti per una storia delle accademie letterarie bolognesi*, in *La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, a cura di M. Saccetti, II, *Momenti e problemi*, Modena, Mucchi, 1988, pp. 5-42; A. Battistini, E. Raimondi, *La razionalità ordinatrice della poetica: dall'ingegno al buon gusto*, in A. Battistini, E. Raimondi, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1990³, pp. 185-191.

²¹ R. Bacchelli, *Vocazione teatrale del Settecento italiano*, cit., pp. 487-489. Cfr. anche C. Carminati, *Fortuna critica del classicismo barocco in Arcadia (Crescimbeni, Maffei, Muratori, Martello, Gravina)*, in *Canoni d'Arcadia. Il custodiato di Crescimbeni*, a cura di M. Campanelli et al., Roma, Edizioni di Storia e di Letteratura, 2019, pp. 145-162.

²² G.V. Gravina, *Delle antiche favole* [1696], in Id., *Delle antiche favole. In appendice Discorso sopra l'Endimione di Alessandro Guidi*, a cura di V. Gallo, Roma-Padova, Antenore, 2012, p. 10 (§ 21-22). Cfr. anche I. Magnani Campanacci, *Vero della natura e Vero dell'arte*, in Ead., *Un bolognese nella Repubblica delle Lettere. Pier Jacopo Martello*, Modena, Mucchi, 1994, pp. 131-186.

²³ G.V. Gravina, *Delle antiche favole*, cit., p. 18 (§ 49).

²⁴ Ivi, pp. 19-20 (§ 56-57): «Ma, per ridurci al nostro principio, è la poesia una maga, ma salutare, ed un delirio che sgombra le pazzie. È ben noto quel che gli antichi favoleggiarono d'Anfione e d'Orfeo, de' quali si legge che l'uno col suon della sua lira trasse le pietre e l'altro le bestie: dalle quali favole si raccoglie che i sommi poeti con la dolcezza del canto poterono piegare il rozzo genio degli uomini e ridurli alla vita civile». Cfr. anche A. Quondam, *L'elaborazione dell'estetica-critica graviniana del Discorso delle antiche favole*, in Id., *Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina*, Milano, Mursia, 1968, pp. 147-180: 153-158; G.V. Gravina, *Della ragion poetica*, in Id., *Scritti critici e teorici*, a cura di A. Quondam, Roma-Bari, Laterza, 1973, pp. 208-210.

Nell'epoca dei Lumi, è del resto proprio l'idea di "favola" a diventare una valida chiave ermeneutica per accedere all'osservazione del mondo culturale. La seduzione esercitata dalle favole antiche sulla civiltà e sulle arti plastiche – scrive al riguardo Fontenelle – è ciò che dona alla finzione artistica un lirismo di carattere «razionale» e «meraviglioso»²⁵. Secondo Gravina, ad esempio, la fedeltà ai miti rappresentava un paradigma estetico per pervenire a una riforma della poesia settecentesca. Il mito, si legge nel libello *Delle antiche favole*, al pari delle «storie inventate», dà «al popolo la dottrina mescolata con la bevanda del piacere»²⁶. Nell'idea di una nuova poesia drammatica, fondata su forme teatrali miste, il nesso *mito-storia-vero* è in effetti ciò che conferisce il "colorito" al vivo dello spettacolo. Sul finire del Seicento e a inizio Settecento, l'opera melodrammatica a tema mitologico è quella forma d'arte che più d'ogni altra riesce ancora a catturare l'estro poetico e il linguaggio teatrale degli artisti bolognesi. Anzi, la sapiente stilizzazione in chiave "mitologizzante" della festa bolognese diviene nel Settecento oggetto di codificazione ermeneutica: il codice ideologico partecipa al disegno artistico, culturale ed epistemologico del testo e della scena²⁷. Tra il formalismo e il sensualismo estetico, il mito riesce sempre a donare alla rappresentazione il piacere della vista e dell'udito, soprattutto quando il tempo della favola si trova a confluire in quello della storia locale²⁸. Per arrivare a una riforma della poesia teatrale, serviva però un riordino del gusto estetico seicentesco. Bisognava dunque dare alle favole «il colore della novità», far prevalere la verosimiglianza sulla finzione, eccitare la meraviglia con la fantasia, e sulla scia delle argomentazioni vichiane riscoprire i tre grandi scopi della poesia: «ritruovare favole sublimi confacenti all'intendimento popolarresco», «perturbare all'eccesso» e infine «insegnare il volgo a virtuosamente operare»²⁹. Di qui la conclusione stilata dall'abate e letterato Antonio Conti,

²⁵ M. Detienne, *L'invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981, trad. it. di F. Cuniberto, *L'invenzione della mitologia*, Torino, Boringhieri, 1983, pp. 17-18.

²⁶ Cfr. anche A. Galletti, G. Vincenzo Gravina e il gruppo dei tragici napoletani. (Annibale Marchese – Saverio Pansuti – Nicola Capasso – Filippo Brunassi), in Id., *Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel secolo XVIII*, Cremona, Fezzi, 1901, pp. 134-178.

²⁷ C. Guaita, *Gian Vincenzo Gravina: il pensiero estetico e la riflessione sul teatro*, in Ead., *Per una nuova estetica del teatro. L'Arcadia di Gravina e Crescimbeni*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 47-93: 86-87.

²⁸ G. Guidorizzi, *Introduzione*, in Id., *Il mito greco. Gli eroi*, Milano, Mondadori, 2012, II, pp. IX-XL: XII-XIV.

²⁹ Vd. G. Vico, *Principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle Nazioni*, in Id., *Opere*, a cura di A. Battistini, Milano, Mondadori, 2007⁴, pp. 566-584: 570-571 (II, I, 376). Cfr. anche A. Sorrentino, *La retorica e la poetica di Vico, ossia la prima concezione estetica del linguaggio*, Torino, Bocca, 1927, pp. 161-162; A. Battistini, E. Raimondi, *Le figure della retorica*, cit., pp. 205-215; L. Stefanini, *Arte e vita nel pensiero di G. V. Gravina*, in «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», 3/4, giugno-agosto 1920 (XII), pp. 233-244: 244.

secondo cui per «poesia» si doveva intendere quella «scienza delle cose umane e divine convertita in immagine fantastica ed armonica»³⁰.

Nel panorama italiano d'inizio Settecento, oltre al Gravina, al Muratori e a Benedetto Giacomo Marcello, è il nobile bolognese Pier Jacopo Martello a prendere di petto la questione sul melodramma, riconsiderandola nel suo aspetto aristotelico³¹. Più d'ogni altro, Martello muove i suoi primi passi di estetica drammaturgica seguendo quella «disponibilità anticipatrice» accordata da Giovan Gioseffo Felice Orsi alla cultura teatrale francese³². A queste sollecitazioni si aggiungono poi le decisive dissertazioni compiute dai principali teorici romani dell'Arcadia, entro cui Martello è conosciuto col nome di Mirtilo Dianidio³³. Dai canoni dell'«asse arcadico», però, il giovane Mirtilo si allontana, rifiutando l'idea di avvicinare il melodramma alle tendenze stilistiche della tragedia classica³⁴. Innanzitutto – osserva il letterato bolognese – il testo poetico vive di immagini

³⁰ A. Galletti, *Antonio Conti e la tragedia storica*, in Id., *Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel secolo XVIII*, cit., pp. 240-253: 249.

³¹ E. Fubini, *Le prime polemiche sul melodramma in Italia*, in Id., *Musica e cultura nel Settecento*, Torino, E.D.T., 1986, pp. 39-68; S. Durante, *Vizi e virtù pubbliche del polemista teatrale da Muratori a Marcello*, in *Benedetto Marcello. La sua opera e il suo tempo*, Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 15-17 dicembre 1986), a cura di C. Madricardo e F. Rossi, Firenze, Olschki, 1988, pp. 415-424. Cfr. anche C. Viola, *Il canone di Muratori*, in *Canoni d'Arcadia. Il custodiato di Crescimbeni*, a cura di Campanelli et al., cit., pp. 193-208; A. Bussotti, *La tragedia nell'Arcadia del primo Settecento: Gravina e Martello tra lettura e rappresentazione*, ivi, pp. 283-298.

³² I. Magnani Campanacci, *Il dramma per musica nella concezione di Pier Jacopo Martello: poesia e spettacolo*, in Ead., *Un bolognese nella Repubblica delle Lettere*, cit., pp. 9-51; V. Varano, *Orsi, Giovan Gioseffo Felice*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* [d'ora in poi = DBI], 79, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, pp. 602-605.

³³ *Adunanza tenuta dagli Arcadi in onore dei fondatori d'Arcadia*, Roma, Antonio de' Rossi, 1753, p. 86. Sul Martello cfr. anche M. Catucci, *Martello (Martelli), Pier Jacopo*, in DBI, 71, 2008, pp. 77-84; G. Guccini, *Pier Jacopo Martello (1665-1727)*, in *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna. Il teatro della cultura. Prospettive biografiche*, a cura di E. Casini-Ropa et al., Modena, Mucchi, 1986, pp. 140-147; M.G. Bergamini, *Pier Jacopo Martello o Martelli (Mirtilo Dianidio)*, in *La Colonia Renia. Profilo documentario dell'Arcadia bolognese*, a cura di M. Saccenti, I, *Documenti bio-bibliografici*, Modena, Mucchi, 1988, p. 64.

³⁴ Cfr. A. Dolfi, *L'Arcadia bolognese. Cultura ed ideologia nella poetica di Pier Jacopo Martello*, in «Studi urbinati di storia, filosofia e letteratura», 2, 1973 (XLVII), pp. 382-432; M. Ghisalberti Minerbi, *Un letterato della prima Arcadia (P. J. Martello)*, in «Altius», 4-5, 1932 (VIII), pp. 1-6; 2-3, 1933 (IX), pp. 14-21; 4, 1933 (IX), pp. 1-7; 5-6, 1933 (IX), pp. 1-4; B. Croce, *I versi di Teresa Zani*, in Id., *Scritti di storia letteraria e politica*, XXXVII, *La letteratura italiana del Settecento: note critiche*, Bari, Laterza, 1949, pp. 59-92; F. Croce, *Pier Jacopo Martello*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», 1-2, gennaio-giugno 1953 (LVII), pp. 137-147; M. Apollonio, *Drammaturgia letteraria*, in Id., *Storia del teatro italiano. Il teatro dell'età Barocca. Il teatro dell'età romantica [1946-1950]*, a cura di F. Fiaschini, Milano, Rizzoli, 2003, II, pp. 255-370: 360-365.

e dà al dramma in musica l'intensità e la forza del linguaggio figurativo³⁵. Ma nel melodramma musica vuol dire creazione e influenza reciproca con il testo poetico; anzi, se nella tragedia e nella commedia è la poesia a «fare da padrona», nel melodramma al contrario è la poesia che «serve come ministra» la musica³⁶. Difficile dire dove si ponga il confine tra l'ironia e la serietà nel discorso sul melodramma, che Martello compie nel dialogo *Della tragedia antica e moderna* del 1714. Certo è che il poeta bolognese tiene conto di due principali questioni sollevate dal Muratori sul melodramma moderno: quelle dell'asservimento della poesia alla musica e del criterio di verosimiglianza da destinarsi al registro scenico e passionale, in particolare del recitativo³⁷. Il nodo del problema era infatti tutto lì. Per Martello il melodramma non era soltanto un complesso di passioni, come scriveva Gravina, né doveva essere inteso come una corruzione della tragedia, come invece voleva Muratori, e né tanto meno doveva corrispondere a «un testo poetico, ad intreccio o d'azione», a cui sovrapporre «una veste musicale, come un accidentale ornamento»³⁸. Piuttosto, il melodramma doveva essere concepito come un'opera fatta di suoni, di note, di voci, in cui la *vocazione lirica* di uno spettacolo si costruiva a partire da una corposa base musicale. La nozione dalla quale si doveva partire per riconsiderare il vezzoso teatro seicentesco era pertanto quella di «favola» o di *intreccio drammatico*, suggerita dalla critica francese. Stando alle parole del Martello, un intreccio drammatico risultava moderno al pubblico se anzitutto questo era corredato di costume, di linguaggio poetico, di maneggio delle passioni, di criterio di rappresentabilità e soprattutto di unità d'interesse — come di lì a poco avrebbe scritto anche Antoine Houdar de La Motte³⁹. Era pertanto necessario che un autore fosse in grado di muovere «l'attenzione degli spettatori su un unico oggetto» e sui personaggi, tenendo in particolare credito quelle moderne categorie di estetica sulla nuova «maniera di ben pensare» sollevate dall'Orsi nelle *Considerazioni* e nel carteggio col Muratori: il «grande»,

³⁵ Cfr. N. Valle, *Origini del melodramma*, Roma, Ausonia, 1936, pp. 28-34: 30-31.

³⁶ P.J. Martello, *Della tragedia antica e moderna*, in Id., *Scritti critici e satirici*, a cura di H.S. Noce, Bari, Laterza, 1963, pp. 270-296: 277. Cfr. anche I. Magnani Campanacci, *Un bolognese nella Repubblica delle Lettere*, cit., pp. 40-41.

³⁷ Cfr. [I *melodramma*], III, 5: L.A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, in Id., *Opere*, a cura di G. Falco e F. Forti, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1964, II: I, pp. 153-155.

³⁸ C. Gallico, *P. I. Martello e «la poetica di Aristotile sul melodramma»*, nel misc. *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 225-232: 226.

³⁹ A.H. de La Motte, *Suire des réflexions sur la tragédie*, in Id., *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine reprints, 1970 [1754], I, pp. 430-431. Cfr. anche P. Dupont, *Houdar de La Motte (1672-1731). Un poète-philosophe au commencement du dix-huitième siècle*, Genève, Slatkine reprints, 1971 [Paris, Hachette, 1898], pp. 284-285; A. Galletti, *La tragedia e le teorie drammatiche in Francia dal 1600 al 1730*, in Id., *Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel secolo XVIII*, cit., pp. 33-61: 54-58.

l'«energia» o la «forza», il «diligato», il «dilettevole», l'«aggradevole», la «naturalità» e il «vero particolarizzare»⁴⁰.

Nel discorso teorico avanzato dal Martello, il primato settecentesco del teatro in musica si incrocia dunque con le necessità di codificare un moderno metodo compositivo, una nuova «fruizione» e «valutazione critica» per il melodramma⁴¹. Da questo punto di vista, l'approccio del poeta bolognese alla poetica drammatica non è poi così distante da quello dichiarato da Giuseppe Gaetano Salvadori nella *Poetica Toscana all'uso* del 1691. L'obiettivo del Salvadori era infatti quello di offrire una «poetica all'uso», chiara, analitica, e soprattutto pratica, che fosse in grado di «giovare universalmente a tutti i virtuosi gioveni»⁴². È vero, fa notare il Salvadori nel proemio della sua *Poetica*, che la lirica e la musica sono due sorelle, anche se bisogna osservare che le composizioni poetiche per musica possono essere di varie maniere: ci sono i drammi, le cantate «in qualsivoglia genere», le serenate, gli oratori, oppure le arie. Più queste forme drammatiche sono «limate, chiare e risonanti» nel loro verso poetico, più esse servono alla musica e alla varietà espressiva di una composizione⁴³. La posizione del Salvadori sembra dunque mostrare una certa affinità con quella che nel 1714 Martello espone nel dialogo *Della tragedia antica e moderna*, a cominciare dalla preminenza della melodia sulla poesia nella realizzazione di una scrittura melodrammatica. A differenza del Salvadori, Martello si serve però di un confronto diretto e principalmente umoristico con l'antico: contesta le ragioni di un interlocutore, che nell'inaspettata veste di un anziano «impostore» si spaccia per un novello Aristotile⁴⁴. Fino ad annunciare, nella nota introduttiva dell'*Autore a chi legge*, che l'obiettivo del suo discorso consiste nel voler «altercar ragionando» con la controparte, passando sotto gli occhi di questo stesso Aristotile alcune macro-differenze fra il teatro antico e quello moderno, senza schernire in alcun modo l'autorità del filosofo greco⁴⁵. Come ha fatto notare Claudio Gallico, il dialogo tra Martello e il finto-Aristotile trova nel contesto dell'analisi del melodramma uno «sbocco positivo»: qui, la bontà del discorso critico avanzato dallo pseudo-Aristotile predomina sull'ironia letteraria⁴⁶. È

⁴⁰ A. Cottignoli, *La Perfetta poesia e la musica nel teatro antico*, in Id., *Muratori teorico. La revisione della Perfetta poesia e la questione del teatro*, Bologna, CLUEB, 1987, pp. 13-35: 21-24. Cfr. anche G. Orsi, *Dialogo V*, in Id., *Considerazioni*, Bologna, Costantino Pisarri, 1703, pp. 361-462.

⁴¹ C. Gallico, *P. I. Martello e «la poetica di Aristotile sul melodramma»*, cit., p. 227.

⁴² G.G. Salvadori, *Proemio*, in Id., *Poetica Toscana all'uso*, Napoli, Gramignani, 1691, pp. 1-4: 1-2.

⁴³ Ivi, pp. 70-71.

⁴⁴ R. Giazotto, *Critica erudita e satira riformatrice prima del Metastasio*, in Id., *Poesia melodrammatica e pensiero critico nel Settecento*, Milano, Bocca, 1952, pp. 11-35: 28-29; A. Galletti, *Pier Jacopo Martello*, in Id., *Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel secolo XVIII*, cit., pp. 62-133: 81-112.

⁴⁵ P.J. Martello, *Della tragedia antica e moderna*, cit., p. 278.

⁴⁶ C. Gallico, *P. I. Martello e «la poetica di Aristotile sul melodramma»*, cit., pp. 228-230.

infatti l'anziano interlocutore a toccare alcune questioni fondamentali della retorica melodrammatica, come quelle dedicate alla «preminenza della musica» sulla «povera poesia», al diletto della composizione, alla struttura poetica dell'opera, ai suoi motivi letterari e allo stile. Il punto di partenza di questo ampio discorso è quello di considerare anzitutto la composizione melodrammatica alla stregua di «una serenata» di strumenti e di voci, semplice e naturale. Va da sé che il vero «testor de' versi», afferma Martello, deve dunque saper comporre melodie e con la poesia riuscire a «dialogizzare cantando»⁴⁷.

Il luogo forse più prolifico dell'argomentazione del finto-Aristotile è quello dedicato alle parti del dramma in musica. In primo luogo, è bene chiedersi cosa sia un testo melodrammatico e di quali parti è formato. Se si dà ascolto al giudizio di Frank Rahill, la poesia melodrammatica consiste in una composizione teatrale che attinge un po' dai linguaggi della tragedia, della commedia, della pantomima e da quelli delle arti visive e musicali⁴⁸. È una poesia destinata perlopiù a un pubblico popolare: prevede un intrattenimento musicale e una forte situazione scenica e sentimentale. Può impiegare un numero di personaggi fissi, come ad esempio un'eroina o un eroe sofferente; può fare appello a una lingua moraleggiante, patetica e ottimistica, o chiamare in causa il senso tragico, per poi chiudersi felicemente con l'esaltazione di un evento storico o con l'affermazione dei valori etico-morali. Quello che tuttavia occorre tenere a mente, quando si desidera raggiungere un giusto equilibrio fra la musica dialogica e l'azione teatrale, è lo stile di una scena melodrammatica, che di norma può essere costituita da un solo recitativo, o da una sola arietta, o nella maggior parte dei casi dall'una e dall'altra. Ecco allora Martello parlare di una corretta «scienza del gusto» del melodramma, un sistema estetico da ricercare in un giusto dosaggio stilistico del «vetusto» e del «moderato». Dal momento che la musica «deve rimanere secondata da parole e da sentimenti», è necessario che l'efficacia dell'immaginazione poetica in una composizione melodrammatica sia denotata dall'«acido» del *vetusto* e dalla «dolcezza» del *moderato*: l'opera può così «dilettare sommamente con un po' di piccante il palato» del pubblico, senza assopirlo⁴⁹.

⁴⁷ P.J. Martello, *Della tragedia antica e moderna*, cit., p. 189.

⁴⁸ F. Rahill, *Setting the Stage*, in Id., *The World of Melodrama*, University Park, London, The Pennsylvania State University Press, 1967, pp. XIII-XVIII: XIV. Cfr. J. Schmidt, *Die Begriffe des Melodramas und des Melodramatischen*, in Id., *Ästhetik des Melodrams. Studien zu einem Genre des populären Theaters im England des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1986, pp. 9-29; A. Capri, *L'opera nel Sei e Settecento e la riforma di Gluck*, in Id., *Il melodramma dalle origini ai nostri giorni*, Modena, Guanda, 1938, pp. 69-124.

⁴⁹ P.J. Martello, *Della tragedia antica e moderna*, cit., pp. 289-290.

LO SCOGLIO DI CIRCE

Ci avviciniamo così alle importanti conclusioni offerte da Umberto Leotti sulle tipologie di allestimenti che hanno caratterizzato le scenografie della Festa di San Bartolomeo a partire dalla fine del Cinquecento. L'esame delle relazioni in prosa e delle fonti visive consente di rilevare subito che le scene e i soggetti della festa erano tratti prevalentemente dalle favole mitologiche, allegoriche o fantastiche⁵⁰. In molti casi poi lo spettacolo prevedeva un'opera-torneo, oppure dispute in veste di cacce, giostre e giochi circensi⁵¹. Nella cornice del dramma musicale a tema mitologico va ad esempio inquadrato l'allestimento della festa che andò in scena il 24 agosto 1700 nella piazza pubblica di Bologna, alla presenza del cardinal legato Ferdinando d'Adda e del gonfaloniere Carlo Maria Marescalchi. Si tratta dello spettacolo *Lo scoglio di Circe*, un intrattenimento popolare che per l'occasione proseguì fino alla giornata del 26 agosto, quando in casa del marchese Francesco Maria Monti Bendini, al cospetto degli accademici Gelati, venne allestito un «Teatro di Boschereccia» con i disegni dello scenografo Ferdinando Galli Bibiena⁵². Protagoniste di quell'intermezzo in musica furono alcune fra le cantanti d'opera più in voga del tempo: le virtuose Camilla Bonelli, la fiorentina Serafina e la veneziana Tognina, nel ruolo «delle tre Grazie» Aglaia, Eufrosina e Talia⁵³. Il

⁵⁰ Cfr. F. Bacchelli, *Temi politici, letterari, giocosi*, in *La Festa della Porchetta a Bologna*, cit., pp. 13-17; M. Giansante, *Gerarchie e scenografie. La Festa della Porchetta nelle Insignia degli Anziani consoli di Bologna*, in «I quaderni del m.ae.s.», 2005 (VIII), pp. 93-125: 107-120; E. Maule, *La festa musicale bolognese nel '700*, in «il Carrobbio», 1982 (VIII), pp. 206-218: 206.

⁵¹ U. Leotti, *Schedatura della festa della Porchetta: per un'analisi computerizzata*, in *Il Palio di Bologna da Re Enzo a Napoleone*, cit., pp. 10-11: 11.

⁵² Sui Bibiena cfr. L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, a cura di M. Capucci, Firenze, Sansoni, 1974, III, pp. 137-138; D. Lenzi, *La dinastia dei Galli Bibiena*, in *I Bibiena: una famiglia europea*, Catalogo della Mostra (Bologna, 23 settembre 2000 - 7 gennaio 2001), a cura di J. Bentini et al., Venezia, Marsilio, 2000, pp. 19-36; D. Lenzi, *La più celebre famiglia di architetti e scenografi di età barocca*, ivi, pp. 37-52; F. Ruffini, *Per una epistemologia del teatro del '700: lo spazio scenico in Ferdinando Galli Bibiena*, in «Biblioteca teatrale», 3, 1972 (II), pp. 1-18; D. Lenzi, *I Galli Bibiena, scenografi e architetti teatrali delle principali città e corti d'Europa*, nel misc. *Il teatro per la città*, Bologna, Compositori, 1998, pp. 63-75; D. Lenzi, *Ferdinando e Francesco Bibiena. I "grandi padri" della veduta per angolo*, in *Architetture dell'inganno. Cortili bibieneschi e fondali dipinti nei palazzi storici bolognesi ed emiliani*, a cura di A.M. Matteucci e A. Stanzani, Bologna, Arts & Co, 1991, pp. 89-128; D. Lenzi, *Da Bibiena alle corti d'Europa, la più celebre dinastia di architetti teatrali e scenografi di età barocca*, in *Galli Bibiena una dinastia di architetti e scenografi*, Atti del Convegno (Bibiena, 26-27 maggio 1995), a cura di D. Lenzi et al., Bibiena, Accademia Galli Bibiena, 1995, pp. 11-33.

⁵³ Bologna, Biblioteca Universitaria, 770 [d'ora in poi = BUB, 770], 62, a. 1700, A.F. Ghiselli, *Memorie antiche manuscritte di Bologna*, c. 408v. Cfr. anche C. Ricci, *Il Teatro Formagliari in Bologna (1636-1082)*, in «Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie di Romagna», 1887 (V, s. III), pp. 24-86: 38.

setting dell'intrattenimento, così come il tema mitologico della rappresentazione, non costituiva di certo una novità artistica nel panorama degli allestimenti della Festa di San Bartolomeo. Piuttosto, si presentava come una riproposizione dello spettacolo ideato nel 1692 dallo scenografo Alessandro Saratelli, dal direttore dei balli Francesco Benvenuti e dall'incisore Giuseppe Maria Mitelli. A differenza di quest'ultimo, però, l'allestimento dello *Scoglio di Circe* doveva riprodurre la scena di un antico anfiteatro romano scandito da due distinti ordini di colonne, che terminavano il loro corso verso un grande arco esagonale, in rovina⁵⁴. Le cronache locali narrano che il giorno di San Bartolomeo i bolognesi videro marciare al centro di questo anfiteatro una «gran machina» teatrale a forma di «orrido» scoglio, che esponeva alla vista del pubblico un guerriero nei panni di Ulisse e una fanciulla nelle vesti di una maga, riconosciuta da tutti per la «famosissima» Circe omerica; anzi, per «una Circe più potente dell'antica», come scrive l'editore Evangelista Manolessi nella dedica del libretto a stampa⁵⁵. Ad accompagnare i due protagonisti dello spettacolo – si legge nella relazione della festa – erano i compagni del principe d'Itaca, mutati in tanti «porchetti sparsi qua e là per lo scoglio»⁵⁶. Si trattava dunque di una *pièce à machine* caratterizzata da quelle metamorfosi sceniche ed effetti di scena, che a giudizio del Corneille rappresentavano «il nodo e lo scioglimento» visivo di uno spettacolo⁵⁷.

⁵⁴ Cfr. anche D. Lenzi, *Teatri ed anfiteatri a Bologna nei secoli XVI e XVII*, in *Barocco romano e Barocco italiano*, a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, cit., pp. 174-191.

⁵⁵ Bologna, Biblioteca Universitaria, A. II, Caps. XIII [d'ora in poi = BUB, A. II, Caps. XIII], 25, *Lo Scoglio di Circe*, Bologna, E. Manolessi, 1700, cc. 1r-3v: 1r-2r. La principale raccolta dei libretti a stampa della Festa di San Bartolomeo fu realizzata tra il 1815 e il 1820 da Giuseppe Guidicini. Oggi la raccolta si conserva nella *Collezione delle relazioni della Festa della Porchetta dal 1627 al 1783* presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna (Gabinetto disegni e stampe): per una presentazione degli inventari cfr. U. Leotti, *Il lento formarsi, e affermarsi, di un'iconografia*, in *La Festa della Porchetta a Bologna*, cit., pp. 23-47: 28. Un'altra importante collezione dei libretti a stampa della Festa, da cui qui si cita, è la raccolta *Festa della Porchetta dal 1659 al 1767* che si custodisce presso la Biblioteca Universitaria di Bologna. La collezione è conservata in due capsule, con segnatura A. II, Caps. XIII (da I a 33) e B. II, Caps. XIII (da 34 a 66). Per le schede tecniche-bibliografiche relative agli spettacoli e per le *Insignia* degli allestimenti-scenici della Festa si rinvia al prezioso volume *La Festa della Porchetta a Bologna*, cit., con l'*Atlante delle immagini* curato da U. Leotti, e al catalogo dell'esposizione steso da F. Bacchelli (*Schede delle opere esposte*) nell'opuscolo della mostra *Il Palio di Bologna da Re Enzo a Napoleone: cinquecentocinquanta anni di Feste della Porchetta*, cit. Per l'inventario analitico delle *Insignia* cfr. G. Plessi, *Le Insignia degli Anziani del Comune dal 1530 al 1796. Catalogo-inventario*, Roma, s.e., 1954, I; Id., *Le Insignia degli Anziani del Comune dal 1530 al 1796. Appendice araldica*, Roma, s.e., 1960, II.

⁵⁶ BUB, A. II, Caps. XIII, 25, c. 2r-v. Incisore dello spettacolo fu Marco Antonio Mangini (cfr. G. Plessi, *Le Insignia degli Anziani del Comune dal 1530 al 1796. Catalogo-inventario*, cit., p. 192; U. Leotti, *Atlante delle immagini*, cit., pp. 200-201).

⁵⁷ Cfr. J. Rousset, *Fine e persistenza del teatro barocco in Francia*, in *Chiarezza e verosimiglianza. La fine del dramma barocco*, a cura di S. Carandini, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 23-35: 29-30. Cfr. anche

Lo scoglio di Circe voleva infatti presentarsi al largo pubblico come una «solazzevole e decorosa invenzione» poetica e scenografica, costruita sull'antica memoria dello sbarco di Ulisse sulle coste del promontorio Circeo. Quel che però appariva del tutto nuovo ai fini della rappresentazione era il senso dell'opera, che aspirava a far «correre» la memoria degli spettatori dalle rovine della città di Troia all'episodio omerico dell'incontro di Odisseo e Circe, sino al ricordo di quell'antica «rapina in significato d'un animale», il maiale, compiuta dai Lambertazzi a danno del bolognese Tebaldello de' Zambrasi. Le ragioni di questa scelta scenografica sono del resto tracciate nel libretto a stampa dello spettacolo. Per prima cosa, il nucleo ideale della scena voleva accendere ai bolognesi il ricordo di quella «libertà» che fu «restituita alla patria con la depressione de' tiranni»⁵⁸. In secondo luogo, le rovine della città di Ilio dovevano fungere da sfondo ideale al *recitar cantando* dei due protagonisti, Ulisse e Circe. In linea con le convenzioni drammatiche del tempo, il dialogo musicale tra i due principali personaggi è infatti aperto da un classico recitativo di settenari ed endecasillabi, con strofa metrica *aBAbCdD*:

CIRCE Itaco cavaliere,
che da venti agitato a questo scoglio
pur ti ricovri, ove ha sol Circe impero;
tu del troiano orgoglio
trionfator, sappi che Troia oppressa
per voi già non cadea,
se questa verga in suo soccorso havea⁵⁹.

Al di là del primo recitativo, diretto a presentare il «senso» melodrammatico della rappresentazione, e i suoi due protagonisti, il tratto più caratteristico di questo testo poetico è offerto dalle ariette. Queste canzonette, che seguono i recitativi, erano di norma cantate da uno o più personaggi, a volte col supporto di un corteggio, come nel caso dello *Scoglio di Circe*. Se si osserva la precettistica settecentesca relativa al melodramma, qualche indizio sulle regole metriche giunge da Francesco Saverio Quadrio, il quale nella *Storia e ragione d'ogni poesia* ricorda che il settenario e l'ottonario erano quei versi canonici impiegati dai poeti per

E. Zucchi, *Fuoco incrociato sulla Rodogune: Maffei e Calepio all'attacco del teatro di Corneille*, in Id., *Il «tiranno» e il «dilettante». La dissertazione epistolare di Pietro Calepio sopra la Merope di Scipione Maffei e la critica teatrale del primo Settecento*, Verona, QuiEdit, 2017, pp. 35-59.

⁵⁸ BUB, A. II, Caps. XIII, 25, c. 2r-v.

⁵⁹ Ivi, c. 2v. Si segnala che per le trascrizioni delle fonti e dei testi è stato adottato un criterio di conservazione. Sono state sciolte le abbreviazioni; distinto il carattere grafico *u* da *v*; normalizzato l'uso delle maiuscole, delle minuscole, degli a capo e degli accenti; modernizzata la punteggiatura; conservata l'*h* etimologica; unificata la grafia delle preposizioni articolate.

comporre le ariette melodrammatiche⁶⁰. Per bocca dello pseudo-Aristotile, Pier Jacopo Martello parla invece delle cosiddette «escite», ossia di quelle ariette che si adoperavano quando un personaggio entrava per la prima volta in scena⁶¹. Da ultimo, converrà recuperare alcune delle informazioni sull'esecuzione dei recitativi e delle arie melodrammatiche fornite dall'esperto musicista Benedetto Marcello nel noto volume del *Teatro alla moda* del 1720⁶². Denunciando la prassi comune nei teatri lirici, Marcello avverte che i recitativi, per la loro struttura strofica, vicina alla lingua parlata, non devono possedere alcuna "relazione" metrica con le ariette⁶³. Il tono del Marcello, si sa, è sarcastico. Nei recitativi, continua a riferire lo scrittore veneziano, «la Modulazione» è «a capriccio». Al contrario, le ariette, che hanno la funzione di trasmettere l'affezione dell'animo, procedono di solito senza la voce del Basso. Qualche nota più grave è pur consentita alle sole viole, anche se nelle canzonette la melodia è principalmente conferita dalle sinfonie dei «Violini all'unissono»⁶⁴. Un altro cliché musicale riguarda invece le tonalità dei recitativi e delle arie del melodramma settecentesco: «terminato il Recitativo in Bmolle» – spiega con ironia il Marcello – il compositore «attaccherà subito un'Aria con tre o

⁶⁰ F.S. Quadrio, *Storia e ragione d'ogni poesia*, Milano, Francesco Agnelli, 1744, V, pp. 443-446: 444: «Dell'ariette già dicemmo nel secondo volume, com'elle si sogliono comporre. Quelle tessute di ottonari, siccome sono le più sonore, così sopra l'altre trionfano, alle quali succedono quelle de' settenari composte». Vd. C. Viola, *Francesco Saverio Quadrio e la letteratura contemporanea*, in Id., *Canoni d'Arcadia*. Muratori, Maffei, Lemene, Ceva, Quadrio, Pisa, ETS, 2009, pp. 197-230: 223.

⁶¹ P.J. Martello, *Della tragedia antica e moderna*, cit., pp. 285-286. Le pagine del Martello sono riprese fedelmente da F.S. Quadrio, *Storia e ragione d'ogni poesia*, cit., pp. 441-443: 442: «Le arie semplici alcune diconsi *escite*, altre *ingressi*, ed altre *medie*, e diconsi tali dal loro uso. Perciocché le *escite* si adoperano quando un personaggio esce in scena; le *medie* a mezzo una scena; e gl'*ingressi* al chiudersi della scena».

⁶² Cfr. S. Miceli, *Introduzione*, in B. Marcello, *Il Teatro alla Moda*, a cura di S. Miceli, Roma, Castelvecchi, 1993, pp. 5-21. Sul Marcello cfr. M. Bizzarini, *Marcello, Benedetto Giacomo*, in DBI, 69, 2007, pp. 517-523; L. Zorzi, *Venezia: la Repubblica a teatro*, in Id., *Il teatro e la città*, cit., pp. 235-291: 264-267; P. Del Negro, *Benedetto Marcello patrizio romano*, in *Benedetto Marcello. La sua opera e il suo tempo*, cit., pp. 17-48; N. Mangini, *Benedetto Marcello e la vita teatrale a Venezia tra Sei e Settecento*, ivi, pp. 49-59; F. Molina Castillo, *Critica y satira del teatro musical en el Settecento: Il teatro alla moda de Benedetto Marcello*, in *El teatro italiano*, Actas del VII Congreso Nacional de Italianistas, ed. por. J. Espinosa Carnonell, Valencia, Universitat de València (Departament de Filologia Francesa i Italiana), 1997, pp. 459-463.

⁶³ B. Marcello, *Il Teatro alla Moda*, cit., p. 34. Cfr. anche E. Fondi, *Benedetto Marcello e il teatro alla moda*, in «Nuova Antologia», maggio-giugno 1908 (XXXXV, s. V), pp. 141-156: 146-150; E. Fondi, *La vita e l'opera letteraria del musicista Benedetto Marcello [sec. XVIII]*, Roma, Walter Modes, 1909, pp. 113-114; O. Tommasini, *Pietro Metastasio e lo svolgimento del melodramma italiano*, in «Nuova Antologia», 1882 (XXX, s. II), pp. 17-60: 44-50; E. Selfridge-Field, *Marcello, Sant'Angelo, and Il teatro alla moda*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di L. Bianconi e G. Morelli, Firenze, Olschki, 1988, II, pp. 533-546.

⁶⁴ B. Marcello, *Il Teatro alla Moda*, cit., p. 41.

quattro Diesis obligati in *Chiave*, ripigliando poi il seguente *Recitativo* per *Bmolle*, e ciò a titolo di novità»⁶⁵.

Limitiamoci per ora a riscontrare qualcuno di questi indizi sulla precettistica metrica nel testo poetico dello *Scoglio di Circe*. Cominciamo subito col dire che il secondo recitativo del testo melodrammatico presenta l'ingresso in scena di un nuovo personaggio: quello di Ulisse. La risposta che l'eroe greco dà alla maga Circe è affidata a una semplice strofa di soli tre versi, due settenari e un endecasillabo, accompagnati da una prima arietta musicale di *escita*, eseguita a "voce sola", in quattro versi ottonari, replicata dal cantante:

ULISSE Deh quella verga almeno
co' vantati portenti
Grecia e Ilio rendesse a me presenti.
Qui d'Achille, a noi d'intorno,
gli alti carri errar vedrei;
e faria Troia ritorno
abbatuta agli occhi miei⁶⁶.

Non siamo in grado, naturalmente, di dire con certezza quali fossero i registri vocalici coinvolti nello spettacolo: possiamo solo immaginare che il dialogo musicale fosse cantato da un tenore nei panni di Ulisse e da un soprano o mezzo-soprano nelle vesti di Circe, entrambi accompagnati da un corteggio di guerrieri e di ninfe. C'è poi da dire che nelle relazioni a stampa della Festa nulla è riferito sulla partitura operistica, e pochi sono di solito i cenni alle melodie e agli strumenti musicali. Nel libretto dello *Scoglio di Circe* si legge ad esempio che il dialogo tra Ulisse e la maga fu accompagnato da «leggiadrissime sinfonie»: un indizio che, in un certo qual modo, sembra rinviare alle annotazioni fornite da Benedetto Marcello sulle soavi melodie delle viole e dei violini, e al discorso sulla musica pratica di Johann Joseph Fux⁶⁷. Nel suo famoso volume

⁶⁵ Ivi, p. 43. Cfr. anche S. Maffei, *Recensione a B. Marcello, Il teatro alla moda (1738) [1738]*, in Id., *De' teatri antichi e moderni e altri scritti*, a cura di L. Sannia Nowé, Modena, Mucchi, 1988, pp. 69-75; E. Fubini, *Le prime polemiche sul melodramma in Italia*, in Id., *Musica e cultura nel Settecento europeo*, Torino, EDT, 1986, pp. 39-68: 63-68; C. Gallico, *Discorso di G.B. Doni sul recitare in scena [1968]*, in Id., *Sopra li fondamenti della verità. Musica italiana fra XV e XVII secolo*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 163-178.

⁶⁶ BUB, A. II, Caps. XIII, 25, c. 2v. Sul «canto a voce sola» e sullo stile del recitativo e dell'aria cfr. P. Fabbri, *Origini del melodramma*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, I, *Il teatro musicale dalle origini al primo Settecento*, a cura di A. Basso, Torino, UTET, 1995, pp. 59-84: 70-75; E. Surian, *Aria*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Il lessico*, Torino, UTET, 1983, I, pp. 117-120; Id., *Recitativo*, ivi, 1984, IV, pp. 60-63; B. Lupo, *Voce*, ivi, pp. 744-754; S. Durante, *Il cantante*, in *Storia dell'opera italiana*, IV, *Il sistema produttivo e le sue competenze*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, Torino, EDT, 1987, pp. 347-415.

⁶⁷ *Ibidem*.

Gradus ad Parnassum del 1725, Fux ricorda che la composizione delle arie melodrammatiche fu quasi sempre soggetta alla moda dei tempi, e che quanto alla musica d'accompagnamento questa risultava piuttosto «arbitraria», ossia soggetta ai gusti artistici del compositore. Ciò che sembra più interessare al Fux è tuttavia l'esame dell'estetica musicale, e in particolare lo studio dello *stile recitativo*, che «altro non è, che un parlare espressivo con modulazione musicale, o sia elocuzione oratoria»⁶⁸. Il recitativo teatrale, spiega Fux, è «simile al parlare familiare», e la sua esecuzione avviene «con voce alquanto rimessa», disposta alla musica. Molto frequenti nei recitativi sono infatti i trasporti emotivi, gli echi e gli ansiti drammatici, che talvolta il cantante può rendere con «una voce gagliarda, simile a quella di uno che grida, con spessa mutazione del Basso»⁶⁹. Quel che però occorre notare, afferma sempre Fux, è che per il compositore è fondamentale che ogni moto dell'animo coincida con un determinato recitativo. Si possono avere così recitativi di *sdegno, compassione, timore, violenza, tedio, piacere*, oppure di *amore*. A ognuno di questi «affetti» corrisponde un preciso timbro vocalico del cantante. Ad esempio, lo *sdegno* si esprime in genere con una «voce commossa», fatta di note piuttosto acute, che può arrivare anche al «grido», alla «voce precipitosa», quando il risentimento tocca le corde emotive della veemenza. Un discorso diverso va fatto per quei personaggi che presentano dei tratti regali, come ad esempio l'Ulisse omerico: questi, scrive Fux, non entreranno in scena in uno «strillamento femminile», quanto piuttosto conserveranno la loro «dignità maestosa», palesando «la collera con reale gravità: il quale riguardo ancora si deve avere in tutti gli altri affetti»⁷⁰.

Conformemente a questo quadro è la reazione d'orgoglio di Ulisse presente nel secondo recitativo dello *Scoglio di Circe*. Ulisse, si sa, è «l'uomo dalla mente dai molti colori»⁷¹: se è vero che il suo intelletto conosce le passioni, è altrettanto vero che il dramma in musica si serve proprio di alcuni *topoi* per la resa dei sentimenti e degli stati d'animo. Ora, se si guarda alle prime due stanze dello *Scoglio di Circe*, queste ripropongono in modo originale alcuni tipi di unità narrative del racconto omerico che ruotano in particolare attorno ai *sintagmi di disgiunzione* (partenze e ritorni) e a quelli *contrattuali* (istituzione e rottura di un contratto). I motivi dell'approdo di Ulisse sull'isola della maga e il suo

⁶⁸ J.J. Fux, *Gradus ad Parnassum sive manuductio ad compositionem musicae regularem methodo nova...*, Viennae Austriae, Typis Joannis Petri Van Ghelen, 1725, trad. it. di A. Manfredi, *Salita al Parnaso ossia guida alla regolare composizione della musica* [1761], Bologna, Forni, 1972, pp. 232-237: 232.

⁶⁹ *Ibidem*. Cfr. anche A. Bonaventura, *Il Settecento*, in Id., *Saggio storico sul teatro musicale italiano*, Livorno, R. Giusti, 1913, pp. 160-217: 163-165.

⁷⁰ J.J. Fux, *Salita al Parnaso*, cit., p. 234.

⁷¹ Cfr. P. Citati, *La mente colorata. Ulisse e l'Odissea*, in Id., *La civiltà letteraria europea da Omero a Nabokov*, a cura di P. Lagazzi, Milano, Mondadori, 2006², pp. 3-308: 84-183.

«soccorso» dato agli achei sono infatti subito rinvenibili nel primo recitativo. Chi fosse tuttavia Circe e quello che capitò ai compagni dell'eroe greco una volta dentro al palazzo della maga erano però degli argomenti fin troppo noti al pubblico per dover essere ricordati. Bastava rammentare agli spettatori che il trionfo di Ulisse sulla boria dei troiani e sui «vantati portenti» della verga incantatrice della maga fosse frutto dell'ingegno dell'eroe, per poi riproporre al pubblico in chiave semiseria l'atmosfera dell'episodio omerico, includendo nella finzione scenica anche la versione della storia narrata da Virgilio all'inizio del VII libro dell'*Eneide*⁷². Enea – si legge nel libretto a stampa dello spettacolo – «portatosi a stabilire una nuova patria nel Lazio prese l'augurio del loco di tal fondazione da una bianca porchetta colà trovatasi»⁷³.

E veramente l'impianto e il paesaggio scenico dell'allestimento dovevano presentarsi come una specie di illustrazione mitologica, rispondente alla categoria estetica del Bello, dotata di forti ascendenze letterarie e adeguata principalmente al mito fondativo della patria: Troia-Roma-Bologna⁷⁴. A completare questo quadro scenico era però l'invenzione poetica dello spettacolo, costruita sulla fantasia di Ulisse di veder correre di nuovo sul campo di battaglia troiano i temuti e «alti cocchi d'Achille». Per realizzare questa azione scenica, venne presentata al pubblico una gara di bighe in un anfiteatro romano, non prima che il dialogo musicale tra Circe e Ulisse giungesse a termine con l'esecuzione di due ulteriori recitativi seguiti da altrettante arie liriche. Il terzo recitativo ha infatti come protagonista la maga. Simbolo dell'inganno dei sensi e della forza della dimenticanza, è lei a riproporre sulla scena del teatro l'immagine di nuova Troia «consunta al fuoco», attraverso un efficace gioco di associazioni che accorda ai registri del mito quelli della storia bolognese: dalla «fatal memoria» della morte di Tebaldello de' Zambrasi, che aprì le porte di Faenza all'esercito felsineo, alla «civile vittoria» di Bologna⁷⁵. Dopo il recitativo intonato da Circe, è la volta di una terza arietta costruita in sei versi, due dei quali decasillabi, seguita da decasillabi «accorciati» in quaternario e senario:

CIRCE Gli alti cocchi d'Achille
lievi rotar fra poco.
Qui d'intorno vedran le tue pupille,
e nova Troia in pria consunta al foco,

⁷² Cfr. § *Ripensare Circe*: C. Franco, *Il mito di Circe*, in M. Bettini, C. Franco, *Il mito di Circe. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 207-296: 216-246.

⁷³ BUB, A. II, Caps. XIII, 25, c. 2r.

⁷⁴ Cfr. A. Battistini, *Lo specchio e la lampada. Il paesaggio letterario settecentesco dal Bello al Sublime, passando per il Pittresco*, in Id., *Svelare e rigenerare. Studi sulla cultura del Settecento*, a cura di A. Cristiani e F. Ferretti, Bologna, Bononia University Press, 2019, pp. 189-204.

⁷⁵ BUB, A. II, Caps. XIII, 25, cc. 3r-3v.

scherzo al riso plebeo
a piedi tuoi precipitar vedrassi,
quasi nobil trofeo, fatal memoria
di un empio ucciso e di civil vittoria.

Su venite, correte veloci
a mie voci,
destrieri volate,
quai cingeste con corsi di gioia.
Vinta Troia,
noi pur circondate⁷⁶.

L'ultima stanza, la quarta, è invece interamente costruita su un recitativo dialogato tra Ulisse e Circe, concluso da un'arietta a due voci che dà avvio alla gara dei carri sotto lo sguardo degli spettatori, dei giudici e dei due eroi del mito. Se seguiamo le indicazioni già suggerite dal patrizio romano Pietro della Valle a proposito del melodramma seicentesco, era questa la parte che corrispondeva al classico "contrappunto", un artificio che dava luogo alle fughe musicali e canore di due personaggi⁷⁷:

ULISSE Numi, e che veggio?

CIRCE Ulisse,
i chiesti carri io ti presento agli occhi.

ULISSE Ecco i rapidi cocchi.

CIRCE Alle Olimpiche risse
novo eccidio di Troia omai succeda.

ULISSE E sia questa del volgo, e gioco, e preda.

CIRCE Che non può.

ULISSE Che non fa.

CIRCE Mio poter.

ULISSE Maga beltà.
Dei destrieri,
nel corso primieri,
nobil premio la gloria farà⁷⁸.

⁷⁶ Ivi, c. 3r.

⁷⁷ Cfr. P. della Valle, *Della musica dell'età nostra* [in *Trattati di musica di Gio. Battista Doni*, a cura di A.F. Gori, Firenze, Stamperia imperiale, 1763], in *Le origini del melodramma*, a cura di A. Solerti, Torino, Bocca, 1903, pp. 148-179: 149-160. Vd. anche C. Micocci, *Della Valle, Pietro*, in DBI, 37, 1989, pp. 764-770; R. Almagià, *Per una conoscenza più completa della figura e dell'opera di Pietro della Valle*, in «Atti dell'Accademia nazionale dei Lincei. Rendiconti. Classe di Scienze morali, Storiche e Filologiche», 1951 (VI, s. VIII), pp. 375-381.

⁷⁸ BUB, A. II, Caps. XIII, 25, c. 2r.

IL TEMPIO DI GIANO SERRATO DA AUGUSTO

Il 26 agosto 1703 va invece in scena il divertimento popolare del *Tempio di Giano serrato da Augusto*. Si tratta questa volta di una rappresentazione che unisce due "forze componenti" dello spettacolo: quella del melodramma e quella dei giochi circensi. Lo scenario della festa era costituito da un anfiteatro in un «ordine di maestosi edifici», che aveva sullo sfondo il Tempio semiaperto di Giano⁷⁹. Il motivo principale dello spettacolo risiedeva infatti nella celebrazione della pace, attraverso l'immagine del dio *legato* da Augusto. Quello del *serrare* o *liberare* il potere di una divinità era del resto un'azione spesso connessa all'arte militare: a Roma le porte del tempio di Giano si chiudevano in tempo di pace e si aprivano quando scoppiava una guerra. Legare una divinità significava pertanto controllare la sua forza⁸⁰. Nello spettacolo del *Tempio di Giano*, questo motivo letterario è introdotto da un mirabile effetto scenico. Ciò che infatti i bolognesi videro apparire sulla piazza fu un finto-Augusto «coronato di lauro e d'ulivo», in groppa a un maestoso elefante. Quattro suonatori, affiancati da altre «persone a piedi in figure di nudi», accompagnavano con «leggiadri» strumenti musicali l'ingresso in scena dell'imperatore, dando avvio all'esecuzione del soliloquio da parte del protagonista⁸¹. Ad aprire la prima stanza del melodramma era un recitativo formato da due sestine, una con schema di rime *aBaBCC* e l'altra *aBBacC*, chiuso a sua volta da un'arietta melodica costituita da due terzetti:

Io cui Roma e la fama
dalle genti al mio piè prostrato e dome
Augusto onora e chiama,
parte all'anno roman sei del mio nome;
onde d'Agosto il mese
sacraro i Fasti alle mie tante imprese.
Ma poi che al fin da nodi
che già temea, la libertà respira,

⁷⁹ BUB, A. II, Caps. XIII, 28, *Il Tempio di Giano serrato da Augusto*, Bologna, E. Manolesi, 1703, cc. A2r-A4v: A2r-A3r. Lo spettacolo si svolse alla presenza del cardinal legato Ferdinando d'Adda, del vicelegato Giacomo Caracciolo e dell'arcivescovo Giacomo Boncompagni. Lo scenografo della Festa fu invece Alessandro Saratelli: cfr. G. Plessi, *Le Insignia degli Anziani del Comune dal 1530 al 1796. Catalogo-inventario*, cit., pp. 197-198; U. Leotti, *Atlante delle immagini*, cit., pp. 206-209; F. Bacchelli, *Schede delle opere esposte*, cit., pp. 30-31; C. Weber, *Bologna. Legazione e vicelegazione*, in *Legati e governatori dello Stato Pontificio (1550-1809)*, a cura di C. Weber, Roma, MiBACT, pp. 148-162: 158.

⁸⁰ G. Guidorizzi, *Gli dèi legati*, in Id., *Il mito greco. Gli dèi*, Milano, Mondadori, 2013⁵, II, pp. 779-792: 779-781.

⁸¹ BUB, A. II, Caps. XIII, 28, c. A3r.

dal magnanimo cuor deposta l'ira,
e bella patria godi.
Cessin gli sdegni e l'onte,
né più voti riceva il dio Bifronte.

Pace al fin dono alla terra,
delle morti eccone il fine.
Se l'aprii con questa mano,
chiuda questa il Tempio a Giano,
e dal mondo esca la guerra,
or ch'io cingo ulivi al crine⁸².

Se si dà ascolto alle cronache del tempo, tre furono le ragioni principali che determinarono il successo di questo spettacolo. La prima va individuata nella «bizzaria dell'introduzione» ideata appositamente per la rappresentazione, che, fedelmente riportata nel libretto a stampa della festa, presenta un ampio resoconto dell'antica disputa che vide coinvolte le famiglie bolognesi dei Lambertazzi e dei Geremei⁸³. Il secondo motivo, come attesta Antonio Francesco Ghiselli nelle sue *Memorie antiche manuscritte di Bologna*, risiede invece nell'autore di questa premessa, che fu Pier Jacopo Martello. Scrive a proposito il Ghiselli: la Festa che «rappresentava il Tempio di Giano chiuso da Cesare Augusto» fu «con ordine in piazza, come viene delineata nelle presenti carte, e descritta dal dottore Pietro Giacomo Martelli, uno dei cancellieri della Segreteria del Reggimento»⁸⁴. La terza ragione del successo di questo spettacolo fu infine l'esclusivo e simbolico rinfresco che accompagnò la festa, fatto di colombe artefatte che alludevano alla pace, concluso poi la sera con conversazioni di gioco, musica e balli in casa del senatore e conte Alamanno Isolani-Lupari⁸⁵.

Ma al di là del ricordo del mito fondativo, l'idea stessa dello spettacolo del 1703 risiedeva in una multidisciplinarietà coreografica di confine tra la *danza*, il circo e il teatro gestuale. Danze plastiche e volteggiamenti acrobatici eseguiti da atleti «nudi» sul dorso di elefanti davano vita a un'opera d'arte totale (*Gesamtkunstwerk*), che univa l'iconicità della scena al linguaggio testuale dei recitativi e delle arie⁸⁶. Basti osservare ad esempio il nuovo canto intonato dal finto-Augusto, che rientra in quella particolare impressione dello spettacolo tesa a spostare l'attenzione del pubblico «dal testo alla realizzazione vocale, dal discorso alle azioni fisiche e,

⁸² Ivi, c. A3v.

⁸³ Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, 17.D, «Bologna» [d'ora in poi = BCAB, «Bologna»], 28 agosto 1703, c. alla data.

⁸⁴ BUB, 770, 65, a. 1703, A.F. Ghiselli, *Memorie antiche manuscritte di Bologna*, c. 651r.

⁸⁵ Ivi, cc. 665-667.

⁸⁶ BUB, A. II, Caps. XIII, 28, cc. A3v-A4r.

anzi, all'apparenza fisica del personaggio scenico»⁸⁷. L'attore, si sa, è una «figura parlante», e la sua voce è il punto d'unione tra il corpo e il linguaggio articolato, fra la fisicità e il discorso⁸⁸. Tali riflessioni ci conducono proprio agli ultimi due testi cantati dal protagonista: il primo costituito da un recitativo in sestine e da un'arietta in senari con rima al mezzo. Il secondo, che comprende il punto d'impatto drammatico della rappresentazione, è invece composto da un recitativo di settenari ed endecasillabi, da un'aria in senari e da un'ultima sestina. È quest'ultimo componimento che racchiude il senso dello spettacolo, reso simbolicamente con l'immagine del sigillo posto alle «ferree porte» del Tempio di Giano dal finto-Augusto, e con quelle del ramo d'ulivo e delle colombe: tutti segni d'auspicio per raggiungere quella tanto attesa pace tra l'esercito gallo-ispánico e le forze imperiali di Carlo VI d'Asburgo, magari ottenuta in grazia dell'intercessione del pontefice Clemente XI.

Restate o ferree porte
per sempre chiuse; e in voi rimanga il fero
desio dell'altrui morte.
A chiuder voi, so che non fui primiero,
nel far che Giano abbandonato e solo
restasse in vuoto Tempio.
La pietà del gran Numa a noi fa esempio,
o bel felsineo suolo,
o bella Italia, o mio soggiorno antico,
novi ulivi di pace voi predico.

Ha dal ciel l'età presente
un eroe non men CLEMENTE,
cui la terra adora già.
Ei de numi immago e vece
farà quel che Numa fece,
onde pace il mondo havrà.

Al bel suon di pacifici oricalchi,
pace a ogni cuor rimbombe
e rallegrin con voli e piazze e palchi
candidi cigni e semplici colombe;
tal si festeggi in così nobil giorno,
cara pace aspettata il tuo ritorno⁸⁹.

⁸⁷ J. Veltruský, *Drama as Literature*, Lisse, The Peter de Ridder Press, 1977, p. 115.

⁸⁸ P. Pavis, *Problèmes d'une sémiologie du theatre*, in «Semiotica», 3, 1975 (XV), pp. 241-263; Id., *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montreal, Les presses de l'Université du Québec, 1976, pp. 13-16.

⁸⁹ BUB, A. II, Caps. XIII, 28, c. A4r.

IL NOBILE TRATTENIMENTO

Di tutt'altra tempra è invece il testo poetico che compare nel libretto della festa del 1718, dedicato questa volta alle «gentilissime dame» bolognesi. Si tratta di una canzone di undici strofe di nove versi endecasillabi e settenari scritta dal pittore Giampietro Cavazzoni Zanotti, poeta e drammaturgo arcade della Colonia Renia col nome di Trisalgo Larisseate, segretario e poi principe dell'Accademia Clementina di Bologna, nonché fratello del noto filosofo Francesco Maria e del teologo Ercole Maria⁹⁰. Il componimento presenta una versificazione alquanto insolita, d'ispirazione classicheggiante, con schema metrico *aBaBbCdDc*, che al settimo verso include una controparte a forma di rima baciata, consentendo alla strofa di risultare regolare e melodica. Vicina ai canoni della lirica arcadica dell'Orsi, del Manfredi, del Ghedini o del Martello, la canzone risente di quelle note manierate tipiche della poesia bernesca e di qualche lampeggiamento classicheggiante di gusto petrarchesco⁹¹. Certo, Zanotti apparteneva alla classe di quei *poetae novi* partecipi del clima culturale dell'Arcadia. Se si dà ascolto al giudizio del monsignor Floriano Malvezzi, il Diomede Egeriaco della Colonia Renia, la poesia dello Zanotti si caratterizzava per un'antica dignità letteraria, «amica della natura», leggera di stile e contraria agli «abusi dell'arte» commessi dalla lirica barocca⁹².

Allargando i termini del discorso, per Giampietro Zanotti la poesia si configura come un'arte del verseggiare che ha per fine il *diletto* e l'*utilità*⁹³. Solo la

⁹⁰ BUB, A. II, Caps. XIII, 42, *Nobile trattenimento*, Bologna, Francesco Maria Peri, 1718, cc. 1r-3v. Cfr. G. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1739, p. 42. Vd. anche A. Foratti, *Zanotti, Giampietro*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1937, p. 887; R. Roli, *Giovan Pietro Zanotti e la Storia dell'Accademia Clementina*, in *Commentario alla Storia dell'Accademia Clementina di G.P. Zanotti*, a cura di A. Ottani Cavina e R. Roli, Bologna, Galavotti, 1977, pp. IX-XVI. Cfr. G. Guccini, *Ercole Maria Zanotti (1685-1763)*, in *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna*, cit., pp. 253-255; Id., *Francesco Maria Zanotti (1692-1777)*, ivi, pp. 255-258; Id., *Giampietro Zanotti (1674-1755)*, ivi, pp. 258-262.

⁹¹ Cfr. M. Fubini, *Dal Muratori al Baretti. Studi sulla critica e sulla cultura del Settecento*, Bari, Laterza, 1968³, pp. 75-89. Sulle categorie estetiche e drammatiche dell'*utile* e del *diletto* si rinvia anche alle pagine del *Saggio del piacere che provasi alle rappresentazioni tragiche* di Aurelio Bertola de' Giorgi: cfr. C. Valenti, *Le ragioni del teatro*, in *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna. Il teatro della cultura. Prospettive documentarie*, a cura di E. Casini-Ropa et al., Modena, Mucchi, 1986, pp. 38-53. Sul petrarchismo dello Zanotti cfr. A. Campana, *Petrarchismo e arti figurative in un arcade bolognese, Giampietro Zanotti*, in «Lettere italiane», 2, 2017 (LXIX), pp. 338-358; G. Distaso, *Fra Barocco e Arcadia: poesia ed esperienza critica di Pier Jacopo Martello*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 2, 1976 (VI, s. III), pp. 505-527: 520-525.

⁹² F. Malvezzi, «Diomede Egeriaco vicecustode della Colonia Renia», in G. Zanotti, *Rime in morte*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1766, pp. 3-8: 6-7.

⁹³ Vd. D. Provenzal, *I riformatori della bella letteratura italiana. Eustachio Manfredi, Giampietro Zanotti, Ferdinand'Antonio Ghedini, Francesco Maria Zanotti*, Rocca S. Casciano, Cappelli, 1900, pp. 86-89.

forma estetica può dare al verso un ritmo teso, che dona ineluttabilità temporale alle immagini, alle parole, ai colori, ai suoni, conservandone la forza. L'effetto che la disposizione poetica dà alle parole nel verso può dunque chiudersi in immagini fulminee, plastiche, fini, o in *pitture ideologiche*⁹⁴. A questo proposito, può tornare utile richiamare alla memoria alcune argomentazioni d'estetica esposte da Bonaventura Tecchi. Più che nel mondo dell'«esattezza» – afferma in un suo scritto Tecchi – l'arte «s'attacca al passato, s'appoggia alla tradizione, interpreta il presente, ma afferra il futuro». L'arte ha per oggetto l'*eccellenza* e la *bellezza*, come pur sostiene Crescimbeni, per cui questa non può avere che uno scopo: quello di «durare» nel tempo⁹⁵.

Si prenda ora la canzone dello Zanotti, scritta per la Festa di San Bartolomeo del 1718. È facile osservare che nelle prime cinque stanze di questo componimento compaiono una serie di *topoi* legati all'antica «scienza cavalleresca»⁹⁶. Quelle della *gloria*, del *valor primiero*, del *desire bellicoso* e *audace*, della *virtù*, della *provvidenza*, del *coraggio* sono tutte immagini che alludono ai costumi di una coscienza dell'onore militare e morale, sulla quale viene a cadere lo sguardo attento del poeta. Zanotti le chiama «immagini di Marte», pensando a un quadro scenografico fatto di «finti assalti», di «minacciose schiere», di «mura assalite» e di «innocenti fuochi», in cui a rivivere sullo sfondo di un dramma-torneo cavalleresco doveva essere il ricordo dell'antico «valor primiero» della milizia popolare bolognese⁹⁷. Pur nei limiti di un'impostazione classicheggiante, appare rivelatrice l'idea della finzione dram-

⁹⁴ Vd. F. Montefusco Bignozzi, *La Colonia Renia e le arti figurative*, in *La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, II, cit., pp. 398-405 (§ *Giampietro Zanotti tra Colonia Renia e Accademia Clementina*).

⁹⁵ Cfr. B. Tecchi, *Il fine dell'arte* [1956], in Id., *Officina segreta*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1957, pp. 209-216: 213; E. Zucchi, *Dilettare giovando. Ornamento e utile nella Bellezza della volgar poesia di Crescimbeni tra preziosismo retorico e ricerca del buon gusto*, in G.M. Crescimbeni, *La bellezza della volgar poesia. Con le postille inedite dell'autore e di Anton Maria Salvini*, a cura di E. Zucchi, Città di Castello (PG), I libri di Emil, 2019, pp. 17-60: 9-77; E. Zucchi, *Storia di una canonizzazione precoce. Poeti arcadi nella Bellezza della volgar poesia di Crescimbeni*, in *Canoni d'Arcadia. Il custodiato di Crescimbeni*, cit., pp. 223-235.

⁹⁶ Cfr. M. Calore, *Il giuoco dei cavalieri*, in «Strenna storica bolognese», 1985 (XXXV), pp. 77-96: 79. Cfr. anche S. Prandi, *Onore cavalleresco, nobiltà e virtù nella trattatistica italiana del Cinquecento*, in «Critica letteraria», 1990 (LXIX), pp. 645-666; M. Cavina, *La scienza dell'onore, il duello e la vendetta. Il disagio della trattatistica*, in *Agon und Distinktion. Soziale Räume des Zweikampfs zwischen Mittelalter und Neuzeit*, a cura di U. Israel e C. Jaser, Berlin, LIT, 2016, pp. 101-111.

⁹⁷ BUB, A. II, Caps. XIII, 42, cc. 2r-2v (I, v. 8; II, v. 8; III, v. 8). Lo spettacolo si svolse alla presenza del cardinal legato Curzio Origo, del vicegonfaloniere Battista Angelo Cospì Ballattini e dell'arcivescovo Giacomo Boncompagni. Lo scenografo della Festa fu invece Serafino Brizzi, mentre l'incisore fu Giuseppe Maria Moretti: cfr. G. Plessi, *Le Insignia degli Anziani del Comune dal 1530 al 1796. Catalogo-inventario*, cit., p. 225; U. Leotti, *Atlante delle immagini*, cit., pp. 244-245; F. Bacchelli, *Schede delle opere esposte*, cit., pp. 39-40; C. Weber, *Bologna. Legazione e vicelegazione*, cit.,

matica disegnata dal poeta nella seconda stanza della canzone: in tempo di pace, si chiede Zanotti, come mostrare il «desiderio bellicoso» dei bolognesi se non con una finta «pugna amica» e con «innocenti fuochi»⁹⁸?

In accordo con i principi esposti nell'*Arte poetica* dal fratello Francesco Maria, Zanotti ricorda subito che il fine dello spettacolo, e quindi dell'arte, risiede proprio nell'*eccellenza* del soggetto poetico e nel *diletto*: «L'occhio, e il pensiero intento», scrive l'autore rivolgendosi agli spettatori, «tenete a queste immagini di Marte, / ch'anvi a recar piacere» (III, vv. 6-7)⁹⁹. Da qui, il poeta passa a descrivere i valori delle «illustri donne antiche». L'*onestà*, definita dallo Zanotti la «bellezza del femminile onore», è l'«alto ornamento» della *beltade* muliebre¹⁰⁰. Si può infatti immaginare che Zanotti fosse attento agli obblighi della scienza normativa e nobiliare cavalleresca e ai dettami del decoro morale grazie alla frequenza dell'Accademia Clementina, che, al pari di una scuola d'arte, era guidata e «governata militarmente» dal generale Luigi Ferdinando Marsili¹⁰¹. Come si può notare, però, il breve *excursus* dello Zanotti sulla «verace fortezza» muliebre sembra riportarci ad alcune annotazioni esposte dal Maffei sull'onore femminile. Sappiamo che il testo dello scrittore veronese provocò nei primi anni del Settecento le reazioni di diversi intellettuali, fra cui quelle del nobile Giovanni Bellincini e del canonico milanese Giuseppe Antonio Castiglione, attorno a cui si strinse l'*Unione dei cavalieri* di Bologna, solita radunarsi presso l'abitazione del conte Angelo Antonio Sacco¹⁰². Tuttavia, nel primo libro della *Scienza chiamata cavalleresca*, il Maffei ricorda che «secondo la generale opinione, e secondo il pratico e corrente costume, in due cose dagli Italiani uomini si ripone l'onore: nel non sofferire offesa e nell'onestà, o sia nel concetto d'onestà delle donne»¹⁰³. Vero è che a gui-

p. 158. Sull'incisore Moretti cfr. L. Crespi, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Roma, Marco Pagliarini, 1769, III, pp. 249-250.

⁹⁸ BUB, A. II, Caps. XIII, 42, c. 2r (II, vv. 8-9).

⁹⁹ Ivi, c. 2v.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Cfr. L. Marinelli, *Luigi Ferdinando Marsili uomo di guerra*, in *Memorie intorno a Luigi Ferdinando Marsili pubblicate nel secondo centenario dalla morte*, a cura di E. Lovarini, A. Sorbelli, Bologna, Zanichelli, 1930, pp. 1-55; A. Foratti, *Giampietro Zanotti e la sua critica d'arte*, in «Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per l'Emilia e la Romagna», 1, 1935-1936 (XIV), pp. 115-129: 121.

¹⁰² Cfr. M. Cavina, *Discorsi morali e cavallereschi dell'Unione di cavalieri solita tenersi nel palazzo dell'abitazione del Signor Conte Sacco [1717-1720]*, in Id., *Una scienza normativa per la nobiltà. Indagini e fonti inedite sul primo Settecento bolognese*, Bologna, Pàtron, 2011, pp. 55-184; Id., *L'educazione all'onore nella trattatistica nobiliare del Settecento*, in *Educare la nobiltà*, Atti del Convegno Nazionale di Studi (Perugia, Palazzo Sorbello, 18-19 giugno 2004), a cura di G. Tortorelli, Bologna, Pendragon, 2005, pp. 43-59: 45-50.

¹⁰³ S. Maffei, *Scienza chiamata cavalleresca*, Roma, Francesco Gonzaga, 1710, pp. 88-105: 100 (§ I, 7). Vd. C. Donati, *Scipione Maffei e la Scienza chiamata cavalleresca. Saggio sull'ideologia nobiliare*

dare il giudizio del letterato veronese è il bisogno di demolire una volta per tutte ogni precetto che la tradizione militare predicava intorno al *disonore*, al *duello* e alla *soddifazione* di un'ingiuria commessa dalla donna nei confronti del marito¹⁰⁴. Diverso è invece l'intento dello Zanotti, che, in sole due strofe, la terza e quarta della canzone, riesce a esaltare con garbo lo spirito di quelle donne bolognesi che in passato furono pronte a sostenere il coraggio militare dei mariti con la delicatezza del sentimento muliebre:

Ancor quelle che furo
del sangue vostro illustri donne antiche,
con cor franco e sicuro,
mentre intorno fremean turbe nemiche,
a perigli, a fatiche,
vedean disporsi i fier mariti e i figli.
E chi i pennon leggeri
allacciava su gli elmi ai cavalieri,
altre davan d'ardir norme e consigli.

Non è, non è bellezza,
del femminile onore il più bel fregio,
ma verace fortezza,
che a fronte del timor mostra suo pregio.
Questa d'animo egregio,
come il foco de l'or dà certa prova;
quindi rivolgo in mente
che in finta guerra a voi d'alta e possente
rocca la dura impresa or si rinnova¹⁰⁵.

La poesia – riferisce Zanotti negli *Avvertimenti* – «parla e ragiona» e al pari della pittura tenta di esprimere gli affetti e le qualità umane per mezzo di un'immagine viva e verosimile. Si pensi all'*onestà*: questo costume morale non solo consiste in un *topos* della scienza cavalleresca, ma rappresenta anche un ingrediente dell'estetica letteraria da unire al *diletto* e all'*utilità*, secondo quanto riferisce Francesco Maria Zanotti nella sua *Arte poetica*: «Il diletto istesso, ove congiungasi all'onestà, è

al principio del Settecento, in «Rivista Storica Italiana», 1, 1978 (XC), pp. 30-71: 52-58. Cfr. anche G. Silvestri, *Tra sacro e profano*, in Id., *Scipione Maffei europeo del Settecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1968, pp. 163-190: 163-169; R. Alhaique Pettinelli, *La tradizione cavalleresca in Crescimbeni e Gravina*, in *Canoni d'Arcadia. Il custodiato di Crescimbeni*, cit., pp. 79-89; L. Sannia Nowé, *Il marchese Scipione Maffei: un mediatore tra letteratura e spettacolo*, in S. Maffei, *De' teatri antichi e moderni e altri scritti*, cit., pp. XI-XLVI: XXXIV-XLVI.

¹⁰⁴ Cfr. M. Cavina, *Lo scetto pacifico (Duelli giudiziari d'onore)*, in Id., *Il sangue dell'onore. Storia del duello*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 41-102.

¹⁰⁵ BUB, A. II, Caps. XIII, 42, c. 2v.

un bene et una parte non piccola di quella felicità che può l'uomo sperar di godere in questa vita¹⁰⁶. Aggiungendo poi che tutto quello che dona all'animo un *onesto diletto* deve essere messo «tra le cose utili», dal momento che, ricercando l'utile, la poesia raggiunge il piacere, «essendo un bene il diletto»¹⁰⁷. È stato detto che lo stile poetico di Giampietro Zanotti tende verso la concentrazione di più maniere poetiche¹⁰⁸. Al mondo classico sono ad esempio dedicate la sesta, la settima e l'ottava stanza della canzone. Qui la fantasia dell'autore si perde fra le scene della battaglia, tra i rumori e le grida dei soldati, sino a disegnare il sopraggiungere nella mischia degli assalitori. Si tratta dei temerari guerrieri sciti, giunti dall'immensa steppa euroasiatica a cavallo dei loro forti e agili destrieri per espugnare la grande fortezza felsinea¹⁰⁹. Il cronista Antonio Barilli riferisce nel suo *Giornale* che per riprodurre questo assedio, vinto dai bolognesi, lo scenografo Serafino Brizzi ideò una fortezza che all'improvviso, per mezzo dei fuochi artificiali, «venne a trasformarsi in una ben vaga machina rappresentante Felsina, circondata da quattro alti abeti» della Cuccagna, «tutti carichi di volatili che si lasciarono in preda alla plebe, che affollatamente corse a depredarli»¹¹⁰. E questo è quanto ricorda lo stesso Zanotti nella terzultima e penultima stanza della canzone, quando, nel presentare alcune disposizioni sceniche di gusto quasi anacreontico, parla di uno spettacolo impreciosito dall'effetto di una «girevol scena» teatrale:

Ma perché gioco sempre,
se non è vario, ha d'annoiare usanza;
mutar questo sue tempre
dee, né più di feroce aver sembianza.
Con mirabil possanza
d'arte nuovo spettacolo s'appresta
quasi girevol scena
che ratto volve sì ch'uom vede appena,
ecco nuova apparir gioconda festa.

Ecco ripido monte,
su cui Felsina stassi altera e bella

¹⁰⁶ F.M. Zanotti, *Ragionamento primo*, in Id., *Dell'Arte poetica*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1768, pp. 1-54: 26-27. Cfr. anche A. Campana, *L'Arte poetica di Francesco Maria Zanotti*, in *Il colloquio circolare: i libri, gli allievi, gli amici. In onore di Paola Vecchi Galli*, a cura di S. Cremonini e F. Florimbi, Bologna, Pàtron, 2020, pp. 117-124.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ A. Foratti, *Giampietro Zanotti e la sua critica d'arte*, cit., p. 116.

¹⁰⁹ Cfr. § *Gli sciti*: P. Citati, *Il mondo classico*, in Id., *La civiltà letteraria europea*, cit., pp. 311-325.

¹¹⁰ Bologna, Biblioteca Universitaria, 225/II, Antonio Barilli, *Giornale di quanto è seguito a Bologna dal principio dell'anno 1717 a tutto l'anno 1722*, c. 24v. Cfr. anche BCAB, «Bologna», 30 agosto 1718, c. alla data.

cinta d'elmo la fronte,
e a grasse prede la vil plebe appella.
Questa veloce e snella
su per l'aeree vie sale e s'affida,
e in cima agli alti abeti
giunta fa i suoi desir satolli e lieti;
e il foro suona di festose grida¹¹¹.

LA GIOSTRA CAVALLERESCA DEL 1720

All'ideale del mondo cavalleresco appartiene anche lo spettacolo della Festa di San Bartolomeo del 1720. Aperto da una dedica agli «Illustrissimi Signori di Bologna» redatta dall'editore Francesco Maria Peri e da una *Protesta* per le licenze poetiche forse voluta dall'inquisitore Giovanni Domenico Liboni, il libretto a stampa della festa contiene un poemetto eroicomico in sestine scritto dall'arcade Alamanno Isolani-Lupari. Che il conte bolognese fosse un attento conoscitore delle arti cavalleresche è comprovato dal fatto che fu autore di un'Opera di cavalleria, nella quale insegnasi di correr la lancia, e di far giostra, dedicata al marchese Scipione Maffei¹¹². Membro del patriziato dei *Quaranta*, ossia dei senatori che reggevano la patria sotto la protezione dei pontefici, amante delle scienze e leggiadro di stile nel comporre poesia, il conte Alamanno Isolani era entrato da giovinetto a far parte dell'Accademia de' Gelati di Bologna e poi della Colonia Renia dell'Arcadia, col nome di Agaristo Teutidio, ricoprendo in seguito la carica di Provicecustode dopo la reggenza dell'Orsi¹¹³.

L'invenzione poetica dell'Isolani, da cui prende forma lo spettacolo popolare del 1720, è in parte tratta dalla *Secchia rapita* del Tassoni e in parte dall'*Orlando Furioso* dell'Ariosto¹¹⁴. Chiaro è del resto l'intento satirico e umoristico

¹¹¹ BUB, A. II, Caps. XIII, 42, c. 3v.

¹¹² Sul rapporto tra Alamanno Isolani e la scienza cavalleresca cfr. M. Cavina, *Una scienza normativa per la nobiltà*, cit., pp. 135-142. Dell'Opera di cavalleria scritta dal conte Isolani parla anche il marchese Desiderato Pindemonti nella sua *Risposta universale alle opposizioni fatte alle opere del signor marchese Scipione Maffei*, Verona, Antonio Andreoni, 1754, pp. 20-21: «e ne ho veduto un'altra a lui pure indirizzata, e composta a suo riguardo dal signor Alamanno Isolani, Quaranta di Bologna, cavaliere di grandissimo valore, nel quale insegna anche con molte figure il modo di correr la lancia e di far giostre. Opera a dir vero che merita d'uscire alla stampa, come sempre ha avuto in animo di darla il signor Marchese». Sul conte Alamanno Isolani, e in particolare sull'inedita *Opera di cavalleria*, sono in corso studi da parte di chi scrive.

¹¹³ G. Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, Stamperia di San Tommaso d'Aquino, 1781-1790, III (1783), pp. 366-368.

¹¹⁴ Va qui ricordato il giudizio del Muratori, che nello stilare la *Vita* di Alessandro Tassoni — assieme alle biografie di due altri illustri scrittori modenesi, Lodovico Castelvetro e Carlo Sigonio

dell'Isolani, incline alla fatuità del paradosso e alla «feconda immaginativa» del Tassoni, che già a partire dall'*incipit* della protasi prende le distanze dalla poesia del Tasso e dell'Ariosto, annunciando di non voler cantare nel suo poemetto le «armi pietose» o gli amori, ma solo quegli armamenti che compariranno nella grande giostra popolare bolognese: «Canto l'armi, non già l'armi pietose, / o quelle che già in Francia nocquer tanto; / ma quelle che da parti al mondo ascose / tratte in piazza han qui a far cose d'incanto» (I, vv. 3-4)¹¹⁵. La sestina proemiale si chiude con l'esposizione dell'argomento, in cui il poeta con una certa arguzia di stile afferma di voler mostrare ai lettori un breve ritratto dei guerrieri, le motivazioni della loro erranza sulla terra, le «ragioni della pugna» e infine il loro duello. Significativa poi, rispetto alla tradizione epica, è l'ironia mordace che investe l'invocazione alla Musa presente nella seconda sestina. Qui l'Isolani, sulla scia del Tassoni, si rivolge con fare burlesco a Febo chiedendo al dio di mandargli in soccorso una Musa che non sia troppo severa e che non ami «far la braghiera» (II, v. 6)¹¹⁶.

Protagonista del poemetto è Mastr'Antonio Lambertazzi, il «sagace» Tognon capitano dell'esercito ghibellino bolognese, di cui il Tassoni fa chiara menzione nella sua opera¹¹⁷. Per una bizzarra fantasia, l'Isolani immagina che prima di salire ai Campi Elisi il terribile Antonio, che in vita aveva tagliato braccia e forato pance, venga ricevuto da Plutone nell'Ade con tutti gli onori e perfino col titolo di «Vossignoria». Ma Antonio è un uomo d'arme di tempra medievale. Dinanzi al re degli inferi, l'eroe non mostra alcun timore: anzi, esorta Ade a fargli la grazia di tornare sulla terra nel giorno della Festa di San Bartolomeo, per dar prova

– definì l'ingegno poetico dell'autore della *Secchia rapita* moderno, «non servile», «bizzarro», ricco di «feconda immaginativa», antiaristotelico e antisapnolico, cfr. L.A. Muratori, *Vita di Alessandro Tassoni*, in Id., *Opere*, cit., I, pp. 787-816: 812-816.

¹¹⁵ BUB, A. II, Caps. XIII, 44, *Agl'Illustrissimi, ed Eccelsi Signori Gonfaloniere di giustizia ed Anziani di Bologna*, Bologna, Francesco Maria Peri, 1720, cc. A2r-A8v: A3r. Lo spettacolo si svolse alla presenza del cardinal legato Curzio Origo, del vicelegato Francesco Saverio Cavaniglia, del gonfaloniere Filippo Maria Bentivoglio e dell'arcivescovo Giacomo Boncompagni. L'incisore della Festa fu invece Giuseppe Maria Moretti: cfr. G. Plessi, *Le Insignie degli Anziani del Comune dal 1530 al 1796. Catalogo-inventario*, cit., p. 228; U. Leotti, *Atlante delle immagini*, cit., pp. 248-249; F. Bacchelli, *Schede delle opere esposte*, cit., pp. 41-42; C. Weber, *Bologna. Legazione e vicelegazione*, cit., p. 158. Per l'architettura poetica della protasi tassiana cfr. M.T. Girardi, *Torquato Tasso. Gerusalemme Conquistata*, in *L'incipit e la tradizione letteraria italiana. Dal Trecento al Cinquecento*, a cura di P. Guaragnella e S. De Toma, Lecce, MultiMedia, 2011, pp. 341-349.

¹¹⁶ BUB, A. II, Caps. XIII, 44, c. A3r.

¹¹⁷ A. Tassoni, *La secchia rapita*, a cura di O. Besomi, Padova, Antenore, 1990, pp. 155-178, *passim* (V, 53; VI, 30; VI, 38). Cfr. anche V. Santi, *La storia nella Secchia rapita*, Modena, Società Tipografica, 1906, I, pp. 286-289; A. Battistini, *Avvisaglie del moderno in Alessandro Tassoni*, in *Alessandro Tassoni. Poeta, erudito, diplomatico nell'Europa dell'età moderna*, a cura di M.C. Cabani e D. Tongiorgi, Modena, Franco Cosimo Panini, 2017, pp. 3-18.

della sua bravura di schermitore contro qualche famoso «cavaliere errante». «Sai», confessa l'intrepido guerriero a Plutone, «che fui bravo, ed una volta ancora / pugnar vorrei con qualche valoroso» (XXII, vv. 1-2)¹¹⁸. Ma fra i tanti guerrieri finiti nell'inferno, non c'è nessuno che possa fare onore ad Antonio: non può l'Orlando ariostesco, «che fu matto», né tanto meno qualche ardita eroina o cavaliere, verso i quali il protagonista serba un «vecchio livore» (XXIII, vv. 1-4). Il solo contro cui Antonio sembra disposto a combattere è Odorico, il «marrano» che la diabolica Gabrina «fe' pender da un laccio» (XXIII, v. 6). Si tratta di quel celebre traditore a cui il paladino Zebrino aveva in passato affidato il destino dell'empia donna, affinché l'uno fosse punizione dell'altro¹¹⁹. Dal canto XXI del poema ariostesco, dunque, l'Isolani trae lo spunto poetico per ideare i due inganni orditi da Mastr'Antonio ai danni del suo rivale: il primo, di far credere a Odorico che la malvagia Gabrina sia miracolosamente tornata in vita; il secondo, di condurre l'avversario sulla piazza di Bologna, nel luogo che ospiterà il duello:

Sai che Gabrina a lui data in consegna
in pena delle frodi a Zerbin tese,
per data fe' dovea qualunque impegno
prender' e far con l'armi sue difese,
il traditor, per uscir fuor d'intrico,
l'impiccò per la gola a un olmo o a un fico.

Diraigli, e questa non sia gran bugia,
e poi ciò non si vieta a' vostri pari;
diraigli che tornata al mondo sia
Gabrina, e però ch'egli si prepari
di ritornare a far per lei battaglia
e a mostrar che il mal fatto al fin gli taglia

[...]

Mandalo sulla piazza di Bologna:
poi lascia ch'io ne vada e pensi al resto,
grattata che gli avrò un po' la rogna,
prometto di tornare e sarà presto;
però egli non ti fugga il mascalzone
fagli star trenta diavoli a galone¹²⁰.

¹¹⁸ BUB, A. II, Caps. XIII, 44, c. A4v.

¹¹⁹ Cfr. F. Masciandaro, *Folly in the Orlando Furioso: A Reading of the Gabrina Episode*, in «Forum Italicum», 1, 1980 (XIV), pp. 56-77; M. Residori, *Tra efficacia del male e inerzia della virtù: la Gabrina di Ariosto*, in *Il Piacere del Male. Le rappresentazioni letterarie di un'antinomia morale (1500-2000)*, a cura di P. Malfitano, I, *Dal Cinquecento al Settecento*, Pisa, Pacini, 2017, pp. 211-232: 230-231.

¹²⁰ BUB, A. II, Caps. XIII, 44, c. A3r.

Plutone è d'accordo sul da farsi. Ma, si sa, le beffe escogitate negli inferi hanno spesso la forma di magici, grotteschi e carnascialeschi travestimenti. La funzione ideologica e scenica del travestimento è del resto una convenzione ideale che accentua la teatralità di un'opera, indicando un mascheramento provvisorio e un'eventuale ambiguità sessuale. Mastr'Antonio possiede infatti uno strano fantoccio dalle sembianze di scrofa, conficcato con un paletto sopra il suo «bianco ronzino» (XLI, vv. 1-3)¹²¹. Il cavaliere lo agghinda alla buona, con cuffie, un mantello, un corsetto e una gonna, in modo che sembri una donna di circa sessant'anni, attendendo che il re degli inferi metta in opera la stregoneria. L'animale grugnisce, alza la testa, e come per incanto si mostra simile nell'aspetto alla malvagia Gabrina.

Ora, sappiamo che gli umoristi hanno di frequente un intuito penetrante, una sensibilità in grado di descrivere le più strane bizzarrie, che vanno dall'assurdo al verosimile, spesso ironizzando con sagacia sulla natura umana. In questo senso, si può dire che l'Isolani sia un umorista: la sua poesia è giocosa, ironica, amara e al contempo beffarda. Scruta e scomponde l'immagine sino a rilevare il ridicolo degli uomini, della loro vita, attingendo spesso a piene mani dalla poesia dantesca, ariostesca e tassiana. È questo il caso della figura di Plutone, che come il Minosse dantesco attorce la coda e, secondo questo grottesco avvolgimento, trasporta Mastr'Antonio sulla piazza di Bologna. Oppure, si veda l'immagine di Farfarello, il celebre diavolo che fa *berlic berloc* sulle scene in compagnia di Arlecchino, che Dante colloca tra la truppa dei Malebranche nel canto XXI dell'*Inferno*, e che il dio degli inferi, nella canzone dell'Isolani, pone al fianco del protagonista nella sua discesa sulla terra¹²²; o la posizione del corpo di Gabrina, impiccata a un fico da Odorico, che ricorda l'immagine della selva disseminata di corpi appesi agli alberi del canto XIII dell'*Inferno* (XXIV, vv. 1-6); o ancora il grottesco episodio della finta rinascita di Gabrina, che rientra di fatto nel leggendario e metaforico repertorio dei *monstra* generati dalla fantasia dei bestiari:

Mastr'Antonio, ben ben netta e pelata
come nel pelatoio, ha una gran porca
sopra un bianco ronzino conficata
con un paletto, sì che non si torca,
e con cuffie, manto, corsetto e gonna
l'ha ornata sì che par questa una donna.

[...]

¹²¹ Ivi, c. A6v.

¹²² Ivi, A5v: «[...] colla gran coda, che dal dorso avante / snoda in più giri, gli fa una carezza; / di più gli accorda un picciol spiritello, / che 'l serva, e questi nome ha Farfarello. / Come spesso vedeste in sulle scene, / che fa *berlic berloc* con Arlichino, / di Farfarel lo stesso appunto avviene, / che al suo voler gli è mai sempre vicino» (XIII, vv. 3-6; XXXIV, vv. 1-4).

Così quest'animal, poichè lo miri
da capo a piè, purché nol guardi in volto,
sì bello appare, che potria sospiri
trar fin da un cor, che non sia facil molto.
Ma se poi vedi quella faccia amena,
sarà forza che ridi a bocca piena.

Scoperto ha il grugno, ma voi ben sapete,
che tutti somigliamo a un animale,
onde pelato come gli è, vedete
una fisionomia che vi par tale,
però donna credete ben che sia,
ma com'altre abbia tal fisionomia.

A tutt'altri una donna, ad Oderico
sembra Gabrina per virtù d'incanto,
onde dice ei fra sé, forse quel fico
a cui l'appesi fu dal caso infranto:
or fingerò di averne pentimento,
e a miglior tronco appoggerò il mio intento¹²³.

Odorico è tratto in inganno. Vede Gabrina fatta prigioniera e condotta in catene da Mastr'Antonio, e si muove per liberarla. I due guerrieri vengono ferocemente alle mani, assaltandosi con gran colpi di lance. Il cronista bolognese Antonio Barilli parla infatti di «una ben regolata giostra di due campioni tutti armati», che, per la destrezza dei duellanti, ricordava «le singolari antiche battaglie»¹²⁴. L'arena della lotta era invece costituita da un anfiteatro semicircolare aperto da due grandi porte simili ad archi trionfali, scandito da settanta basi marmoree, con diciotto archi per ogni lato, dieci gradini e alabastri fini. Quello che si può dire, come scrive l'Isolani, è che lo scenario dello spettacolo non fu da meno alla meraviglia dei «castelli finti» dell'Armida tassiana e del mago Atlante di ariostesca memoria (XXXVII, vv. 3-6)¹²⁵. Il tono poetico è infatti ironico, come umoristico è anche l'esito del duello tra i due guerrieri, nonché l'agnizione rovesciata e anti-taumaturgica di Gabrina, che sul finale

¹²³ BUB, A. II, Caps. XIII, 44, c. A6v (XLI-XLIV).

¹²⁴ A. Barilli, *Giornale*, cit., cc. 52v-53r. Più particolareggiata risulta la cronaca dello spettacolo stesa dal Ghiselli, cfr. BUB, 770, 89-90, a. 1720, A.F. Ghiselli, *Avvisi segreti di Bologna*, 31 agosto 1720, cc. 176r-177v: 176r-v: «La Giostra all'incontro, con nobile comparsa, riportò plauso universale e maggiore sarebbe stato ove per accidente, nel corrersi la detta Lancia, non fosse caduto da cavallo uno de giostratori, che salvollo dal pericolo l'armatura di ferro [...]. Passò il tutto con ogni quiete, attesa la somma vigilanza del Governo, a riserba d'essere caduti due ponti alzatisi a terreno sotto il frontispizio dell'anfiteatro dalla parte di S. Petronio; ma lode a Dio, senza offesa di niuna creatura».

¹²⁵ BUB, A. II, Caps. XIII, 44, c. A6r.

mostra il suo vero volto di scrofa. A chiarirlo è lo stesso Isolani, che, rivolgendosi direttamente al pubblico, afferma: «ed osserviamo qual riso si faccia, / quando ogn'uno verrà tolto d'errore, / e che s'accorgerà tutta la gente, / che Gabrina è una porca finalmente» (LVIII, vv. 3-6)¹²⁶.

Odorico infatti rimane beffato: è lui il vincitore materiale del duello, ma quando con baldanza si accosta a Gabrina, annunciando di essere il suo liberatore e il suo sovrano, nota che la donna è in realtà un maiale: «Ma toltele in quel punto e scuffia e gonna, / la porca lascerà di parer donna» (LXIII, vv. 5-6)¹²⁷. Si può dire che in questo poemetto l'umorismo dell'Isolani poggia su due motivi fondamentali, che sono il *pathos* e l'*humour*. Tutto l'estro artistico del poeta risiede infatti in lampi d'arguzia, in un variare e un avvicinarsi di toni patetici e grotteschi, inclinati a cogliere il lato ridicolo delle cose. Questo registro ironico si trova anche nelle due sestine che chiudono il poemetto e in particolare nella buffa immagine di Plutone che, dinanzi a un afflitto e confuso Odorico, è costretto a spiegare al feroce cavaliere il motivo della sua insolita discesa sulla terra:

E che di più non fa per fare oltraggio,
o scherno alcuno all'allegrezza nostra.
Solo ha preteso Mastr'Antonio un saggio,
darne del suo valore in questa giostra.
Infatti, nel partirsi dalla Festa
con tutti gli altri chinerà la testa.

Ei lieto vada e l'altro ai vecchi affanni
ritorni entro l'oscura orrida stanza;
né poco sia che de' passati danni
perduta abbia la trista rimembranza,
talché di nuovo a lui fare il racconto
dovrà Pluton, del perché là sia gionto¹²⁸.

ORFEO LAPIDATO DALLE BACCANTI

Al celebre cantore Orfeo è dedicata infine l'invenzione teatrale del 1722, dal titolo *Orfeo lapidato dalle Baccanti*¹²⁹. Per l'occasione, in Piazza Maggiore venne al-

¹²⁶ Ivi, c. A7v.

¹²⁷ Ivi, c. A8r.

¹²⁸ Ivi, c. A8v (LXV-LXVI).

¹²⁹ BUB, A. II, Caps. XIII, 46, *Descrizione della Festa Popolare della Porchetta*, Bologna, Francesco Maria Peri, 1722, cc. A2r-A4v. Per il titolo *Orfeo lapidato dalle Baccanti* dato a questo spettacolo, cfr. BUB, «Bologna», 25 agosto 1722, c. alla data. La rappresentazione si svolse alla presenza del cardinal legato Tommaso Ruffo, del vicelegato Troiano Acquaviva, del gonfaloniere Alberto Grassi. L'inci-

lestito un «vasto disegno» teatrale a tema mitologico-pastorale, diretto a raggiungere un «aggradimento universale» del pubblico¹³⁰. La scenografia e la coreografia dello spettacolo furono affidate al perito Domenico Tagliani, mentre la creazione dei giochi e delle macchine fu opera dell'«ingegnoso» architetto Giovanni Battista Martorelli. La tessitura della favola fu invece tratta dal X libro, stanza 56, del volgarizzamento in ottava rima delle *Metamorfosi d'Ovidio* realizzato da Giovanni Andrea dell'Anguillara, nelle cui *Annotationi* scritte da Giuseppe Orologi si legge:

Vogliono alcuni che la morte di Orfeo fusse historia vera, perché, essendo Orfeo stato il primo inventore dei sacrifici di Bacho, impose ai Traci che facessero fare i medesimi sacrifici da le Menadi, che erano quelle donne che pativano allhora la purgatione del mestruo [...]. Havendo le donne doppo havuta miglior consideratione sopra gli ordini di Orfeo, intorno i sacrifici di Bacho, pensorono ch'egli non gli avesse fatti ad altro fine che per iscoprire le loro vergogne e abhominevoli sozzezze. La onde congiurorono insieme contra Orfeo, e l'amazzorono, spinte da quel furore loro bestiale con i rastri, con le zappe e con altri instrumenti da campagna¹³¹.

Tra le varianti del mito, la scelta degli artisti bolognesi ricadde sulla versione che prevedeva lo smembramento dell'infelice cantore di Tracia. Abbiamo così una sorta di «scherzo» o fantasia mitologica: Orfeo è sorpreso dalle Baccanti e da queste ucciso e gettato nel fiume Ebro. La fine del musico per mano delle Baccanti, narrata da Ovidio nell'XI libro delle *Metamorfosi*, collega di fatto il mito di Orfeo all'ambiente dionisiaco e alla sua selvaggia e vigorosa natura. Chi osserva l'episodio ha di primo acchito l'impressione che tutto celi violenza, quanto in realtà la pittura pseudo-allegorica dell'intrattenimento popolare presenta una disputa boschereccia tra le Baccanti e i sostenitori di Orfeo, rispettivamente personificazioni della falsa opinione e della verità, dell'aggressività e della pace, ossia di quelle idee astratte fra cui si pone a giudizio la ragione umana. Veramente, qualcosa di bucolico resta nelle scene e nei motivi poetici che compongono lo spettacolo. Le situazioni hanno infatti colori e sfondi campestri, come ad esempio la principale attrazione scenica dello spettacolo: «una macchina figurante un grandissimo monte circondato da un grosso fiume, il quale monte per la sua scoscesa altezza, per i precipitosi dirupi e rilevanti ciglioni, che il formavano,

sore della Festa fu invece il pittore Francesco Maria Francia: cfr. G. Plessi, *Le Insignia degli Anziani del Comune dal 1530 al 1796. Catalogo-inventario*, cit., pp. 231-232; U. Leotti, *Atlante delle immagini*, cit., pp. 254-255; F. Bacchelli, *Schede delle opere esposte*, cit., p. 43; C. Weber, *Bologna. Legazione e vicelegazione*, cit., pp. 158-159. Sul Francia, cfr. L. Crespi, *Felsina pittrice*, cit., pp. 100-102; sul Tagliani: ivi, p. 255.

¹³⁰ BUB, A. II, Caps. XIII, 46, A2r.

¹³¹ G. Orologi, *Annotationi de l'undecimo libro*, in G.A. dell'Anguillara, *Delle Metamorfosi d'Ovidio*, Venezia, Francesco de Franceschi, 1563, c. 189r-v: 189r.

spirava orrore»¹³². Se invece si dà ascolto alle parole di Antonio Barilli, o di Antonio Francesco Ghiselli, l'allestimento scenico «rappresentava una ben ripida montagna, donde alla cima di detta montagna vi stava Orfeo sedendo con i suoi seguaci e diversi animali e mostri», intrattenuti dal suono di «diversi strumenti» musicali¹³³.

E veramente non si può fare a meno di pensare che a questo quadretto pastorale appartenga anche il motivo poetico del *diletto monte*, «nudo, orrido e inaccessibile» alle pendici, ma «ameno, bello e vistoso» alla sommità del crinale¹³⁴. Si tratta di un *topos* poetico di lunga tradizione, in primo luogo dantesca e boccacciana, che segna uno stretto vincolo ideale e pseudo-allegorico tra la finzione scenica e il testo poetico dello spettacolo, il quale, come si è detto, interpreta in chiave ermeneutica il passo ovidiano tradotto dal dell'Anguillara¹³⁵. Il testo poetico dello spettacolo funge così da specchio intermedio tra la fonte da cui lo scritto è ricavato e il dramma musicale realizzato. Sono dunque le *identità* poetiche a colorire l'invenzione scenica, quella del «trionfo di Bacco» e dell'«uccisione di Orfeo», e a conferire all'opera un certo livello di significatività. Si pensi ad esempio al monte popolato di «indomite fiere», o alla «cupa selva», oppure alla morte dell'infelice Orfeo gettato simbolicamente nel fiume Ebro: si può dire che questi sono tutti elementi che vogliono alludere visivamente a un percorso di purificazione e di rinnovamento. Qualche rilevanza maggiore col terzo e quarto verso dell'ottava 56 del volgarizzamento dell'Anguillara («Lascia ogn'arbor, che l'ode il proprio suolo, / e fa vicino a lui crescer la Selva») la possiede il secondo effetto scenico della rappresentazione, tutto costruito sulla meravigliosa apertura del monte e sull'apparizione dell'infelice Orfeo, accompagnato dal suono di un'«allegra e strepitosa sinfonia»¹³⁶. Il terzo artificio scenico prende invece forma a partire dal quinto e dal sesto verso dell'ottava ovidiana dell'Anguillara: «Vi corre coll'armento ogn'empia belva / ogni celeste augel vi ferma il volo»¹³⁷. Si tratta della visione di una «selva d'incanti o di delizie» ricoperta di alberi, piante e fiori, da cui il pubblico bolognese vide saltar fuori bestie d'ogni tipo, serpenti e fiere selvagge, subito bloccate dalle note di una «portentosa» melodia «pastoreccia e villaresca». La scena successiva, la quarta, ha invece come protagonista

¹³² BUB, A. II, Caps. XIII, 46, c. A2v.

¹³³ BUB, 770, 89-90, a. 1722, A.F. Ghiselli, *Avvisi segreti di Bologna*, 26 agosto 1722, cc. 103r-104v: 104r-v; A. Barilli, *Giornale*, cit., cc. 52v-53r.

¹³⁴ BUB, A. II, Caps. XIII, 46, c. A3r.

¹³⁵ Cfr. G. Bucchi, *Le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, in Id., *'Meraviglioso diletto'. La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, ETS, 2011, pp. 125-294: 163-167; B. Premoli, *Giovanni Andrea dell'Anguillara. Accademico sdegnato ed etereo*, Roma, Fondazione Marco Besso, 2005, pp. 19-70.

¹³⁶ BUB, A. II, Caps. XIII, 46, c. A3r.

¹³⁷ Ivi, c. A3r-v.

le Baccanti: sostenute dal suono di pive, pifferi, cembali e nacchere, sono loro a comparire nell'«amenità» del sito boschereccio trascinando un carro trionfale su cui, a cavallo di una botte, siedono Dioniso e quattro sue seguaci¹³⁸.

A chiudere la finzione scenica sono infine gli episodi della lapidazione e dell'uccisione di Orfeo, costruiti questa volta sulle stanze 7 (vv. 3-4), 12 (vv. 5-6) e 16 (v. 1) dell'XI libro delle *Metamorfosi* ridotte da dell'Anguillara. Tirato giù dal monte e smembrato a colpi di sassi, Orfeo viene gettato con la sua lira dalle Baccanti nel fiume Ebro¹³⁹. A questo punto, subentra un cambio di registro stilistico dello spettacolo: al tono «virtuoso e serio» della pastorale subentra quello «popolare e faceto» di una curiosa zuffa nata tra le seguaci di Orfeo e il corteo delle Menadi¹⁴⁰. Sono queste ultime a vincere la lotta e a portare in trionfo Dioniso sulla cima del monte, intonando «a pieno coro» un'arietta dal tono di *chanson bachique* replicata al suono di trombe, «d'altri boscarecci strumenti» e di balli. Si sa, l'inno a Bacco è un *topos* assai in uso in area arcadica e possiede valenze demiurgiche e moraleggianti, come nel caso di quest'ultima canzonetta, che ai motivi del *travaglio* e dell'*affanno* oppone quelli del *riposo*, del *ristoro* e della *pace civile*:

È giunta all'Erebo
quella fier anima,
che il nostro vivere
ogn'or turbò.
La gloria diasi
a Bacco celebre,
che cor d'abbatterlo
a noi donò¹⁴¹.

¹³⁸ Ivi, c. A3v: «E conservando il rito allegro e santo / del lieto dio Teban, figliuol di Giove, / vengon le Tracie donne, ove la lira / le piante, i sassi e i bruti alletta e tira» (cfr. G.A. dell'Anguillara, *Metamorfosi d'Ovidio*, XI, 1, vv. 4-8).

¹³⁹ Ivi, c. A4r: «Gittar nell'Ebro il capo con la lira» (cfr. G.A. dell'Anguillara, *Metamorfosi d'Ovidio*, XI, 16, v. 1).

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ Ivi, c. A4v. Cfr. anche S. Franchi, *Monodia e coro. Tradizione classica, scritti critici e origini del melodramma. Sopravvivenze di una danza greca nell'Europa medievale e moderna*, in *La musica in Grecia*, a cura di B. Gentili e R. Pretagostini, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 35-71.