

LUCA PIANTONI

Note sui paratesti delle due 'Agrippine' di Bartolomeo Tortoletti (1639, 1645)

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

LUCA PIANTONI

Note sui paratesti delle due 'Agrippine' di Bartolomeo Tortoletti (1639, 1645)¹

L'intervento si propone d'illustrare l'importanza dei paratesti che introducono l'«Agrippina» del Tortoletti sulla base del confronto tra il manoscritto posseduto dalla Biblioteca nazionale di Parigi e l'edizione a stampa posseduta dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. La ricerca prevede almeno due importanti direttive: quella teorica ed apologetica, in relazione ad una tragedia costruita sulla base di un ripensamento dei principi compositivi della «Poetica» aristotelica alla luce di un vero storico introdotto secondo le disposizioni che ruotano intorno ad un genere di drammaturgia «castica» che deve conciliare l'universale della poesia col particolare delle vicende umane, sciogliendo l'intricato nodo di storia ed invenzione, e quella politica e morale, che assegna al testo del Tortoletti la funzione transitiva di veicolare precise istanze di carattere propagandistico ed ideologico. Sotto questo profilo, se la prima linea di ricerca può basarsi sui proemi presenti nei due testimoni, proemi che si configurano come lo spazio nel quale il Tortoletti si allarga in direzione di una consuntiva trattatistica di genere, la seconda trova nelle due rispettive dedicatorie, quella rivolta nel manoscritto al Mazarino, in duplice copia, una in latina, l'altra in volgare, e quella indirizzata, nella stampa, al cardinale Bernardino Spada, il luogo deputato all'espressione della chiave con la quale poter leggere l'opera nei suoi significati storico-culturali e politici, secondo un'idea di letteratura che guarda al passato per incidere, nelle forme più o meno dissimulate del dettato drammaturgico, su di un presente segnato dalle tumultuose e delicate operazioni diplomatiche tra Italia e Francia e, sul versante d'Oltralpe, da quelle messe in atto nel passaggio dalla monarchia di Luigi XIII a quella di Luigi XIV. Lo spaccato della Roma imperiale desunto dalle fonti tacitiane, e incentrato su di una figura esemplare e così controversa come quella di Agrippina, il cui soggetto conobbe non poche riformulazioni, tra XVI e XIX secolo, in campo teatrale e narrativo, permette d'indagare le concezioni dell'autore e della sua epoca intorno all'arte del governo e al rapporto tra politica e natura in relazione al fortunato motivo, tragiardato attraverso il prisma «tacitista» col quale era solitamente intesa la «ratio» governativa tra Cinque e Seicento, della «ragion di stato», consentendo altresì di penetrare nelle strategie comunicative che sottendono la costruzione dell'opera, e, conseguentemente, di comprendere il ruolo che il Tortoletti ricoprì negli affari politici intercorrenti tra le due nazioni. Anteriore di pochi anni alle Due Agrippine di Ferrante Pallavicino (1642), romanzo che s'inserisce nel filone della rivisitazione narrativa di vicende e personaggi desunti dalla storia antica, secondo il modello del Romolo (1629) e del Tarquinio superbo (1632) di Virgilio Malvezzi, l'Agrippina major del Tortoletti si presta altresì ad un'indagine volta ad indagare la più che probabile connessione tra prosa e drammaturgia nell'ottica del confronto con le «osservazioni» politiche contenute nell'opera del campione del libertinismo italiano, al fine di chiarire gli eventuali rapporti ideologici e di poetica che legano, o differenziano, i due autori pur nell'ambito di due generi letterari differenti, ma non privi di raccordi sul piano dei principi compositivi rispettivamente usati.

Questa comunicazione intende offrire alcune osservazioni svolte intorno ai paratesti delle due 'Agrippine' di Bartolomeo Tortoletti.² Poiché le note che seguiranno costituiscono il risultato parziale di una più ampia ricerca in corso sulla tragedia dell'autore, si è deciso di fornire un quadro piuttosto indicativo delle ragioni che giustificano l'interesse per tali documenti, e di rimandare ad altra sede l'analisi approfondita delle questioni più complesse, come nell'introduzione alla progettata edizione critica dell'opera. Ai limiti di spazio imposti, comprensibilmente, alla stesura delle relazioni destinate agli atti di questo convegno si deve, inoltre, il fatto che non si riporteranno per esteso tutte le citazioni, e che la prosa potrà risultare, a tratti, concisa e schematica.

¹ In forma più estesa e dettagliata, e con particolare riferimento alla tradizione e al dibattito critico in cui s'inserisce la prospettiva del Tortoletti, la presente comunicazione troverà spazio nel n. LVI di «Studi secenteschi».

² Molto scarse le informazioni biografiche sull'autore. Nato a Verona nel 1560 e morto nel 1647, fu membro dell'accademia romana degli Umoristi (M. MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1930, vol. V, pp. 370-381: 377) e fu legato alla corte di Maffeo Barberini. Compose soprattutto tragedie, ma si contano pure un poema eroico (*Juditha vindex*, 1628, poi traspunta in volgare col titolo *La Giuditta vittoriosa*, 1648) e diverse 'stanze' e rime di carattere morale, religioso, eroico. Cfr. L. CARPANÈ, *Da Giuditta a Giuditta. L'epopea dell'eroina sacra nel Barocco*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, 8 nn. 1 e 3.

I testimoni che conservano la tragedia sono tre, di cui due a stampa e uno manoscritto.³ La prima stampa, che per comodità chiameremo T1, riproduce un testo in latino (1639); la seconda, T2, la sua versione in volgare (1645); il manoscritto, infine, il testo (Tm) sul quale è esemplata la seconda stampa (1643).⁴

Brevemente si riassume l'argomento dell'opera. L'azione si apre con Agrippina relegata nell'isola di Ventotene per volere di Tiberio, il quale ha confinato anche Nerone, in quella di Ponza, e fatto incarcerare Druso a Roma. Agrippina e i figli riescono tuttavia a fuggire. Druso, una notte, incontra per caso Nerone, insieme al quale decide di por fine alla vita del tiranno. I due stabiliscono di trovarsi l'indomani all'alba, presso il tempio della Fortuna, per dar corso ai loro propositi. Nel frattempo Centurio, uomo di fiducia di Agrippina, viene da lei mandato presso la suocera Antonia per chiederle aiuto. Lungo la via, egli si trova così a passare per lo stesso luogo e nello stesso momento in cui Druso e Nerone stanno organizzando il delitto, e, senza riconoscerli, ascolta le loro intenzioni. Riferite queste ad Agrippina, Centurio la persuade a scrivere un messaggio a Tiberio con la speranza che l'avvertimento datogli possa accattivarne il favore. Tiberio, allarmato, ordina che le guardie siano disposte di nascosto nel santuario della Fortuna, e, quando i malcapitati vi giungono, sono catturati e poi torturati, prima di essere destinati alla decapitazione per condanna di alto tradimento. L'imperatore, soddisfatto, fa chiamare Agrippina e, come regalo per il servizio reso, le srotola davanti agli occhi le teste dei suoi figli. Agrippina, colta da una sofferenza indicibile per essere stata la causa involontaria di tale abominio, si abbandona ad un pianto disperato e spira nel più atroce dolore.

Un primo appunto, preliminare e di carattere storiografico, riguarda la fortuna del soggetto prescelto; una fortuna che si concentra prevalentemente nel XVII secolo, ma che risulta così ampia da coprire un arco cronologico disteso per lo meno tra XVI e soglie del XX secolo, dai dodici canti in ottave dell'*Agrippina* di Pietro Maria Franco (1533), all'omonimo dramma in cinque atti di Norberto Giansanti (1898). Nel solo Seicento, il diffuso interesse destato dagli intrighi di palazzo e dall'ambiguità morale che caratterizzarono la corte imperiale durante gli anni del principato di Tiberio e dei suoi due successori, Caligola e Claudio, si è espresso in una produzione molto varia quanto a generi adottati: *La Messalina* di Francesco Pona (1633) ne è prova, ad esempio, in campo narrativo,⁵ così come *L'incoronazione di Poppea* di Claudio Monteverdi, su libretto di Gian Francesco Busenello (1643), lo è sul piano della produzione del teatro per musica, mentre *Le gelosie politiche et amorose* di Pietro Angelo Zaguri (1657) e *Agrippina in baia* di Giuseppe Contri (1687) lo sono in ambito drammaturgico. Alla moda del melodramma, inoltre, andrà poi ascritta l'*Agrippina calunniata* contenuta negli *Scherzi geniali* di Francesco Loredan (1632, 1634), poiché si tratta di un breve testo all'interno di una raccolta che offre un profilo di alcuni personaggi del passato colti in un momento significativo della propria vicenda storica, e ai quali si dà una voce da 'solisti' in linea con le esperienze

³ Andrà dunque corretta l'affermazione di Carpanè, secondo il quale l'*Agrippina madre* «rimane in forma manoscritta». Cfr. CARPANÈ, *Da Giuditta a Giuditta...*, 49. Conseguentemente, l'opera a stampa dovrà essere aggiunta a quelle segnalate dall'autore nell'appendice del suo volume (pp. 118-119).

⁴ Cfr. la recente edizione a cura di Jean François Lattarico, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009.

⁵ Cfr. L. BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Bologna, Il Mulino, 1993, 51 ssg; BIANCONI, *Il Seicento, Storia della musica*, vol. 5, Torino, EDT, 1991 (1ª ed. 1982), 233-234.

dell'opera in musica, al cui interno proliferavano soggetti pregni di *pathos* e libretti incentrati sul lamento di eroi ed eroine dell'antichità.⁶

Più nello specifico, tuttavia, sono le vicende legate alla sposa di Germanico, e ancor più all'*augusta* madre di Nerone, a suscitare l'attenzione di letterati particolarmente sensibili agli orientamenti di un'epoca in cui l'indagine sull'arte del governo e sui meccanismi del potere trovava non di rado espressione nella letteratura coeva, in particolare nel settore della narrativa seicentesca.

Giusto per evocare qualche autore, al fine di introdurre e contestualizzare l'opera del Tortoletti, andranno ricordati *L'imperatrice ambiziosa* di Federico Malipiero (1642) e soprattutto *Le due Agrippine* di un altro affiliato alla ben nota, e non a caso filo-repubblicana, accademia veneziana degli Incogniti, Ferrante Pallavicino (1642),⁷ così come l'*Agrippina minore, o mutazione de l'impero de' primi Cesari* di Francesco Capoccio Cuccino Berardi (1647); romanzi, nell'accezione moderna del termine, ove il precetto lucreziano del *contingere pocula mellis*, che, ad esempio, ritorna nelle intenzioni didattiche sottese all'opera del summenzionato Malipiero, laddove egli dichiara di «applicar li vitij come fanno li spetiali nelle medicine per guarire»,⁸ si fa carico d'assicurare che l'*absentium* esemplare della medicina etico-politica venga assunto, certo dai lettori in genere, ma, tra questi, con particolare attenzione a quella categoria sociale che il XVII secolo usava definire dei «Grandi».

Precisamente a uno di questi, al cardinale Mazarino, è dedicata la tragedia del Tortoletti nella versione in volgare contenuta in Tm (1643) e successivamente pubblicata in T2 (1645). La dedica di T1 (1639) è invece rivolta a Bernardino Spada, il cardinale ritratto in alcune celebri tele del Guercino e di Guido Reni tra gli altri, nunzio apostolico alla corte di Francia dal 1623 al 1626 e mecenate presso l'*entourage* romano di Maffeo Barberini, cui lo stesso Tortoletti, membro della locale accademia degli Umoristi, era legato.

Fin dalle dediche il Tortoletti esibisce alcune considerazioni di natura poetica che saranno più estesamente riprese nelle tre prefazioni che precedono il testo della tragedia in T1, Tm e T2, e che risultano esplicitare l'*intentio* presupposta al peculiare trattamento del tragico riservato dall'autore al soggetto proposto.

A questo punto, mi sembra interessante quanto emerge dalla dedica a Bernardino Spada (T1):

Tragoediam dedit principibus antiquitas vitae magistram, quorum potissimum in ancipiti est felicitas constituta, malis quidem ut timeant et resipiscant, bonis ut pergant et virtutibus augeantur. In Agrippina mea, terror, miseratio, praeceptiones a personis, ab eventu uberrime, nihil a meo ingenio, quod nullum est. Porro magni proceribus, quaecumque idonea sunt, ipsa eorum sapientia dictat; tibi praesertim, Bernardine card. Spada, princeps optime, cuius regnum sapientia est [...].

⁶ Sulle quali mi permetto di rinviare al mio «*La tirannide del cuore. Passioni, fortuna, ethos e «ragion di stato» nella produzione di Ferrante Pallavicino*, in E. SELMI, L. PIANTONI, M. RINALDI, *Il fiore delle passioni. Animo e virtù nel sistema dei saperi tra Cinque e Seicento*, Padova, Cleup, 2012, 169-219.

⁷ F. MALIPIERO, *L'imperatrice ambiziosa*, libri 2, Venezia, Gio. Battista Surian, 1642, l'autore a chi legge.

⁸ Sulle interferenze fra tragedia e storiografia già in ambito cinquecentesco, si cfr. almeno A. MOMIGLIANO, *Sui fondamenti della storia antica*, Torino, Einaudi, 1984.

Già dall'esordio è possibile dedurre la finalità morale e didattico-esemplare assegnata dal Tortoletti alla sua tragedia, secondo una funzione che, più latamente, l'autore ricorda essere propria del genere fin dai tempi antichi.

In realtà, nell'accordare alla tragedia il compito di farsi «vitae magistram», compito solitamente definito per la storiografia, sia pure con l'accorgimento che, rispetto ad essa, il fare del poeta si colloca su di un piano aristotelicamente superiore, il Tortoletti ormai si muove sulla distanza culturale che separa il dibattito cinquecentesco sul tragico da quella «antiquitas» alla quale in ogni caso allude.⁹

Si consideri, sotto questo profilo, come il summenzionato calco ciceroniano (*De or.*, II, 9) sia applicato alla tragedia secondo un presupposto che ricorda, ad esempio, le parole del Minturno quando afferma, nella sua *Arte poetica* del 1563, che l'ufficio di essa consiste nel recare «innanzi a gli occhi l'esempio della vita»;¹⁰ ma si badi altresì a come il riferimento ai «Grandi», quali destinatari privilegiati del genere coturnato («Tragoediam dedit principibus...»), nonché la destinazione 'alta' di questo suo lavoro (Spada, Mazarino), avvicininò il Tortoletti a quella dimensione umanistico-rinascimentale che, come già nel Giraldi e, in termini più specifici, nel Denores,¹¹ si apriva nella duplice direzione di un ammaestramento di carattere etico-politico rivolto tanto ai sovrani quanto all'uomo inteso alla maniera di Aristotele, ossia come essere razionale che può raggiungere ed esercitare il proprio bene solo all'interno della *polis*. Si legga, sotto questo rispetto, quanto afferma il Tortoletti, questa volta, nella dedica al Mazarino (Tm, T2):

Nel rimanente, facendo vostra eminenza riflessione in se stessa, havrà campo di vedere con quanto maggior avvedimento si governi il mondo hoggidi che in quei secoli non si faceva; onde o non mai, o molto di rado, appresso noi partorisce la fortuna quelle horribili et atroci mostruosità ch'erano appresso l'antichi così frequenti [...].

Una finalità, dunque, che riscatta la produzione teatrale dall'inveterata condanna platonica, rinverdata in epoca controriformistica, per riconoscere alla tragedia in particolare un ruolo di primo piano nell'adempiere, con le sue tensioni retoriche e stilistiche, al sempre valido dettame del *prodesse*, «essendo stata ricevuta» – come afferma, sul finire del diciassettesimo secolo, Nicolò Rossi nei suoi *Discorsi intorno alla*

⁹ A.S. MINTURNO, *L'arte poetica*, in *Poetiken des Cinquecento*, a cura di Bernhard Fabian, München, Wilhelm Fink Verlag, 1971, 77.

¹⁰ Cfr. con quanto il Giraldi afferma nella *Lettera a Bernardo Tasso sulla poesia epica*: «Usai quanto meglio mi fu concesso l'ingegno perché l'opera tutta fosse composta all'utile at all'onesto, parendomi che questo debba essere il fine del poeta e non solo il diletto però che quanto ne dicano gli autori antichi, la poesia non è altro che un'antica filosofia», in B. WEINBERG (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. II, Bari-Roma, Laterza, 1970, 457. Oppure laddove, ricorrendo allo stesso Platone, egli nobilita la funzione educativa della poesia in relazione alle tesi del filosofo che ne aveva bandito l'esercizio dalla sua repubblica ideale: «La qual cosa ci mostrò ne' libri delle *Leggi*, dicendo che tali deono essere i versi de' poeti, et in tal modo deono essi giungere il piacere coll'utile che giovino le loro composizioni a' cittadini», in S. VILLARI (a cura di), *Discorsi intorno al comporre: rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese CI I 90*, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002, 18. Sul Giraldi (e sul Trissino, come secondo riferimento cui il Tortoletti rinvia nelle sue avvertenze ai lettori), cfr. almeno V. GALLO, *Da Trissino a Giraldi. Miti e topica tragica*, Manziana, Vecchiarelli, 2005. Per quanto riguarda il Denores, cfr., *infra*, n. 13.

¹¹ N. ROSSI, *Discorsi intorno alla comedia*, in *Trattati di poetica e retorica...*, IV, 1974, 68.

comedia (1589) – «nelle bene accostumate repubbliche per recare utilità dilettaudo i populi di quelle».¹²

Quest'ultimo pensiero trova maggiore esplicitazione nel prosieguo della condensata dedica del Tortoletti, dopo ch'egli allude significativamente alla volubilità dei casi umani («in ancipiti est felicitas constituta»). Nell'insistere sulla valenza morale del genere tragico, laddove egli afferma che la tragedia insegna ai principi «malis quidem ut timeant et resipiscant, bonis ut pergant et virtutibus augeantur», l'autore si riallaccia a quella tendenza che, sulla base di un'affinità sempre più avvertita, nel corso del Cinquecento, tra i mezzi e le finalità della tragedia e i mezzi e le finalità dell'arte oratoria (così come ne parla Aristotele nel secondo libro della sua *Retorica*),¹³ assegnava alla prima un «fine strumentale» indispensabile non soltanto per la purgazione delle passioni destate, ma anche, su di un piano squisitamente etico, per stimolare con l'esempio l'acquisto e l'esercizio delle virtù.¹⁴

Attribuzione notevole (ed in linea con l'asse che dal Trissino, passando per il Giraldi e il Minturno tra gli altri, giunge al paragone col Tasso e col Denores)¹⁵ se, per esempio, la si confronta con le pagine che lo Speroni dedica alla difesa della sua *Canace* (1546),¹⁶ e dalle quali emerge come la concezione della *καθαροίς* risulti invece ancorata ad una sfera prevalentemente edonistica (pur nell'accezione aristotelica di *edonē*)¹⁷ ed intellettuale, dal momento che il suo fine ultimo è fatto coincidere, sulla base di una scrupolosa attinenza ad ARIST., *Poet.*, VI, 49b, 24, 27-28, con «il mover gli affetti»,¹⁸ senza però che simile movimento si traduca in un agire moralmente relativo alle passioni in tal modo destate, temperate e incanalate secondo rettitudine. Ma, altresì, attribuzione notevole per essere foriera di una serie di ripensamenti delle categorie fondamentali del tragico che andranno, negli anni a venire, ad investire quegli istituti che ad esso sono connaturati in termini di nobiltà e di personaggio mezzano, o di verosimiglianza e di verità storica in

¹² Ma, più in generale, questo dell'affinità tra le due arti è un pensiero che nel Cinquecento concerne l'intera istituzione della poesia, «sorella dell'arte oratoria», come afferma Antonio Brocardo in S. SPERONI, *Dialogo della retorica*, in *Opere*, I, Venezia, Domenico Occhi, 1740, 203.

¹³ Particolarmente sensibile a questo tipo di finalità etica è il summenzionato Nicolò Rossi, al quale rimando anche per la distinzione tra «fine strumentale» e «fine architettonico» della tragedia. Cfr. ROSSI, *Discorsi intorno alla commedia...*, 87.

¹⁴ Per quanto riguarda il Tasso, fondamentale si rivela, anche per i successivi sviluppi seicenteschi della drammaturgia tragica (penso, *pars pro toto*, alle tragedie 'romane' di un Giovanni Dolfin, che per *intentio* e soggetti trattati può avvicinarsi a certa produzione tortolettiana) la distinzione tra le categorie dell'«utile» e del «giovanimento» in T. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, in *Prose*, a cura di E. Mazzali, con una premessa di F. Flora, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1959, 498 ssg. Per quanto riguarda, invece, il Denores, pertinente sarà l'affermazione che segue: «La tragedia è rappresentation della vita pubblica et de' cattivi principi per il più dentro della città, per purgar il terrore et la misericordia negli animi degli ascoltanti, et per ispaventargli dalla tirannide», in G. DENORES, *Discorso [...] intorno a que' principii, cause et accrescimenti che la comedia, la tragedia et il poema heroico ricevono dalla philosophia morale et civile, et da' governatori delle repubbliche*, Padova, Paulo Meieto, 1587, 31 (vd anche p. 3, sulla differenza, in termini di finalità didattiche, tra commedia e tragedia).

¹⁵ Ma letta pubblicamente presso l'accademia degli Infiammati di Padova nel 1542.

¹⁶ Cfr. ARIST., *Poet.*, IV, 1148b, 4-19. Passo nel quale, come nota lo Scarpati, il lemma è connesso tanto con il *καίρειν*, quanto con il *μανθάνειν*, e dunque «non può essere inteso fuori dell'accezione nobile che il contesto conferisce». C. SCARPATI-E. BELLINI, *Il vero e il falso dei poeti. Tasso, Tesauo, Pallavicino, Muratori*, Milano, Vita e Pensiero, 1990, 27.

¹⁷ SPERONI, *Canace e scritti in sua difesa*, a cura di C. Roaf, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1982, 295.

¹⁸ MINTURNO, *L'arte poetica...*, 77.

rapporto ai *facta* della dimensione letteraria, come appare dalla specola seicentesca dei paratesti trattatistici del Tortoletti.

Si riprenda il passo in cui si afferma che dalla vista del male si impara a temerlo e a rifuggirlo, mentre, da quella del bene, a compierlo e a seguire nel perfezionamento delle buone disposizioni dell'animo. Il principio sotteso a un simile meccanismo di corrispondenza tra gli aspetti moralmente positivi o negativi della vicenda rappresentata e delle *personae* agenti, e l'inclinazione caratteriale che da quelli può derivare sull'*habitus* di chi vi assiste, trova in alcuni autori rinascimentali delle riflessioni in questo senso paradigmatiche. Si pensi, ad esempio, al succitato Minturno, per il quale la tragedia è «lucidissimo specchio» dell'«humana conditione», e tale da consentire agli spettatori, mediante la vista «degli altrui gravi casi», non soltanto di essere «più pronti [...], ma più savi anchora, e più avveduti a *somiglianti* mali fuggire»;¹⁹ o si pensi a certe considerazioni di Lorenzo Giacomini, il quale, recuperando suggestioni inerenti alla psicologia antica e alla teoria umorale di tradizione ippocratica,²⁰ discute, nel suo trattato sulla *purgatione de la tragedia* (1586), degli effetti di piacere e di sofferenza che la rappresentazione produce nell'anima, la quale, «se riceve gli oggetti convenevoli a sé, gli abbraccia; se sconvenevoli, gli aborrisce e prova dolore».²¹

L'orizzonte entro il quale si danno simili considerazioni è quello che attiene a una complessiva rimediazione in chiave emozionale della *καθαρσις* tragica, sempre più rivolta, nel corso delle sperimentazioni cinquecentesche, e a partire dal decisivo contributo del Castelvetro,²² a quegli effetti del muovere che sono finalizzati a scopi edificanti, e che, in virtù di quanto esposto dallo Stagirita nell'ottavo libro della *Politica*, avrebbe raggiunto i suoi esiti più alti nel teatro gesuitico e attraverso il ricorso all'*admiratio*, ossia al *θαυμαστόν* aristotelico in quanto meraviglioso, come strumento capace di infiammare l'animo degli spettatori e indirizzarli ad assumere buoni costumi: «Chi mai si meraviglierà – dichiara a questo proposito il Minturno – di quel che non approva?».²³

Una prospettiva, questa, aperta in qualche modo dalla rivisitazione di un altro termine chiave della *Poetica* aristotelica, quello di *φιλάνθρωπον* (cfr. *Poet.*, 1456a 20-23), secondo un'accezione che presenta, accanto al significato più usuale – per dirla col Vettori – di «qui studiosus est commodum hominum», anche quello di conformità ad un

¹⁹ «Per ciò che è chiaro che si come per mezzo de' medicamenti purganti *per la natural simpatia* e convenienza che hanno co' l'umore da purgarsi, si muove e sfoga il detto umore, così ne l'anima gravida di concetti mesti, di timore e di compassione, per mezzo de la pietà e de lo spavento si muovono e si purgano concetti tali...», dove è chiaro il riferimento alla teoria secondo la quale *similia similibus* o *contraria contrariis curantur*. L. GIACOMINI, *De la purgatione de la tragedia*, in WEINBERG (a cura di), *Trattati di retorica e poetica del Cinquecento...*, III, 361.

²⁰ Ivi, 356

²¹ Cfr. almeno V. MEROLA, *Il piacere obliquo e la meraviglia. Sulla 'Poetica' di Lodovico Castelvetro*, in *Lodovico Castelvetro. Filologia e ascesi*, a cura di R. Gigliucci, Roma, Bulzoni, 2007, 305-317.

²² MINTURNO, *L'arte poetica...*, 41. Complesso, nella storia delle interpretazioni che a partire dal Cinquecento si rivolsero al *θαυμαστόν* aristotelico, è il nodo stretto intorno alla differenza che, progressivamente, i vari commentatori della *Poetica* fecero intercorrere tra *admiratio* e 'mirabile': categorie destinate a delinarsi più chiaramente, dopo gli interventi, in merito, del Robortello e del Minturno, attraverso le riflessioni seicentesche di uno Sforza Pallavicino e nelle posteriori teorie del Gravina, del Muratori o del Crescimbeni. Cfr., anche per la funzione svolta, sotto questo profilo, dal teatro di Corneille e dalle osservazioni, in sua difesa, avanzate dal Metastasio, SELMI, *Introduzione*, in P. METASTASIO, *Estratto dell'arte poetica di Aristotele*, Palermo, Novecento, 1998, XXXVI-XXXIX.

²³ P. VETTORI, *Commentarii in primum librum Aristotelis de arte poetarum*, in *Poetiken des Cinquecento...*, 121.

senso morale condiviso, ossia di «quod gratum esset possit hominibus, et quod acceptum est humanae naturae»:24 accezione in grado di attirare nel suo campo semantico la contigua nozione di pietà (ἔλεος), che viene ora ad assumere anche il senso di compartecipazione emotiva sulla base della consapevolezza di una similis fortuna alla quale l'uomo è per natura soggetto. Empatia, si potrebbe dire, che fa leva sulle potenzialità evocative dell'uso dell'aggettivo τοιοῦτος all'interno del celebre passo contenuto in Poet., 1449b 27-28;25 luogo ben ponderato dai teorici cinquecenteschi, che in esso leggevano, come il già ricordato Giacomini, una legittimazione ad intendere, per analogia, i due affetti aristotelici all'insegna di una gamma molto più ampia di passioni consimili.26

Alla luce di queste osservazioni, dunque, non sembrerà più solamente topico il riferimento del Tortoletti, nella dedica di T1, alla tirannide della Fortuna cui l'individuo è sottoposto («Testis illa apud te [...] illius quidem inter procellas humanorum fluctuum sub Fortunae tyrannide versantis»), ma assumerà, in relazione alla tragedia che introduce, una duplice sottesa funzione: morale, perché di monito rivolto ai potenti, strutturale, perché di premessa all'adempimento della περιπέτεια per 'mirabile' contrarium eventum, come vedremo.

Va da sé, poi, che gli elementi finora evocati convergano nella scelta del personaggio tragico, che secondo Aristotele, com'è noto, dev'essere 'personaggio mezzano', benché a partire dalla seconda metà del Cinquecento si profili sempre più l'idea che questi possa anche essere esclusivamente virtuoso. Nell'Agrippina, tuttavia, ci si attiene a soluzioni più ortodosse. La madre di Nerone, afferma il Tortoletti, non è «ottima» né «scellerata», ed è insomma tale che la sua rovina, motivata da una 'colpa' di gran lunga inferiore alla pena subita, possa destare nell'animo dei lettori/spettatori quel genere di pietà di cui si è detto; una pietà che, convogliando in sé le due nozioni di φιλανθρωπία e di θαυμαστός, e potenziando il valore della 'somiglianza' e 'convenienza' tra gli affetti implicito nell'aggettivo τοιοῦτος, permette l'identificazione catartica in un modo molto affine a quello descritto, per esempio, dal Minturno:

Tra gli altri affetti, de' quali ci resta da dire, ne si fa incontra prima la misericordia, la qual dicono esser cordoglio che dell'altrui miseria sentiamo quando altri a torto patisce, e crediamo o noi stessi o pur alcun de' nostri in lei poter altresì cadere, o pur in qualche altra simile infelicità, o perché ci rechiamo a memoria il medesimo o simil male esser tal volta a noi stessi, over ad alcun de' nostri avvenuto, o perché il futuro temiamo.27

È sulla base di questo principio di consonanza affettiva, a mio avviso, che il Tortoletti fa leva per conferire alla sua tragedia l'impronta educativa che la caratterizza, anche, e forse soprattutto, in virtù del soggetto trattato, che ben si prestava a veicolare allusioni di natura etico-politica in relazione ad una temperie molto sensibile a tematiche che riguardassero l'arte del governo e la retta conformazione morale del principe.

24 «Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως [...] δι' ἑλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσις».

25 Cfr. GIACOMINI, *De la purgatione de la tragedia...*, 362. Un'interpretazione che sarà condivisa, nel Settecento, anche dal Maffi: cfr. S. MAFFEI, *De' teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali*, a cura di L. Sannia Nowé, Modena, Mucchi, 78-79.

26 Cfr. MINTURNO, *L'arte poetica...*, 54.

27 Cfr. ARIST., *Poet.*, 1448b 25-26: «τὰς καλὰς [...] πράξεις καὶ τὰς τῶν τοιοῦτων».

Si legga, a tal proposito, il seguente passo tratto dalla dedica al Mazarino (Tm, T2), ove non solo andrà notato come il riferimento alla «simpatia naturale della somiglianza» ricordi le parole del Giacomini precedentemente riportate, ma si dovrà prestare attenzione a come i «personaggi di alto affare» evocati dall'autore, tra i quali si annovera lo stesso cardinale, secondo una corrispondenza tra arte e vita²⁸ che risulta funzionale all'immedesimazione richiesta, rappresentino una categoria solo in apparenza di carattere sociale (come sembrerebbe dalla dicotomia con la «feccia del volgo»).

Essa infatti, recuperando l'accoppiamento aristotelico σπουδαῖον-βέλτιστον (Poet. 1448a 1-5), andrà connessa, nella contestualizzazione del brano, con la successiva nozione di magnanimità, e dunque considerata in un senso implicitamente morale, e tale da stimolare un rispecchiamento tra gli attanti illustri della storia e i 'Grandi' come lo stesso Mazarino:

In questa mia Agrippina che offro a Vostra Eminenza per holocausto della mia devozione, io ho seguito e l'ingeno della tragedia e 'l mio. Mi do a credere che vi sia per concorrere quello ancora di Vostra Eminenza, la quale più si compiacerà di mirare in scena personaggi di alto affare per la simpatia naturale della somiglianza, che feccia di volgo, et avrà più senso di compatire con inclinazione da magnanimo e da signore, che di rallegrarsi nelle popolari e spropositate facetie della commedia.

Infine, sempre sul filo della compassione (si noti a tal proposito come, nella citazione che seguirà, «miseratio» traduca l'aristotelico ελεος) e dell'effetto catartico, degno di nota si rivela il passo in cui il Tortoletti allude al binomio di pietà e di paura nuovamente in relazione al carattere istruttivo della tragedia. Scrive – lo ricordo – l'autore: «In Agrippina mea, terror, miseratio, praeceptiones a personis, ab eventu uberrime, nihil a meo ingenio, quod nullum est».

Se l'aggettivo di grado superlativo connesso all'eventum tragico riporta il dettato del Tortoletti al principio aristotelico secondo il quale l'imitazione tragica non si rivolge tanto ai caratteri, ma all'azione in cui il loro proponimento (προαίρεσις) può estrinsecarsi, determinandone l'ethos ad un livello superiore di verità, non si può non considerare che se l'effetto catartico non dipende dalla persona dramatis,²⁹ ma dall'azione tragica considerata nella sua totalità, l'impegno sull'azione implichi una serie di accorgimenti che, quand'hanno a che fare con soggetti tratti dalla storia, non possono che interessare la categoria della verosimiglianza e la nozione di 'vero' in rapporto ai meccanismi della produzione letteraria. Elementi, come vedremo, che ritornano in altri luoghi paratestuali del Tortoletti.

Si prenda, a questo punto, l'avvertenza ai lettori che introduce a T1 e le dediche premesse a Tm e a T2 (ma questi non presentano sostanziali discordanze tra loro, «gareggiando la copia con l'originale», dunque, salvo diversa precisazione, mi riferirò d'ora in avanti soltanto a T2). Non riporterò i passi che riguardano l'elaborazione dell'opera e le ragioni che hanno indotto il Tortoletti a comporla, benché sia interessante il dato che ci informa di come il Tortoletti, già all'altezza del 1628, quando pubblica la sua *Iuditha vindicata* (una lunga dissertazione, a tratti anche polemica, sulle

²⁸ Infatti Aristotele dice: «senza azione non può esservi tragedia, mentre senza caratteri potrebbe». ARISTOTELE, *Poetica*, trad. e intr. di Guido Paduano, Roma-Bari, Laterza, 2011⁹, 15 (1449a 21-23).

²⁹ Cfr. B. TORTOLETTI, *Iuditha vindex et vindicata*, Romae, Typis Vaticanis, 1628, 265-267.

scelte poetiche adottate nel poema Iuditha vindex cui si trova allegata), esponendo il progetto di comporre un'«Agrippina» si ponesse il problema di come sia possibile costruire poemi desumendo il soggetto dalle storie antiche e sacre.³⁰ Una questione che perterrà anche alla tragedia.

Più interessanti sono invece le annotazioni che seguono. La prima compare nel testo in latino, e ci informa della destinazione scenica, e dunque non solo letteraria, della tragedia, nonché di una sorta di 'parto collettivo' («quasi ingenii symbolum») che ha coinvolto i più illustri rappresentanti dell'accademia, verosimilmente, degli Umoristi:

Argumentum abhinc annis pluribus a me exercitationis atque animi gratia inventum Vindicatae Iudithae mae, orta occasione, inservi. Non defuere qui voluissent in scenam deduci. At deterritus multiplici, quae occurebat, difficultate, neque otii potens, abstinui [...]. Cum autem ineunte vere superioris anni sexcentesimo trigentesimo octavi supra millesimum, de tragoedia latinis numeris committenda, nec non teatro exponenda in academia nostra mentio incidisset, mox deliberatio, demum decretum, in Agrippinam meam votis communibus viri clarissimi coiere, in quam suum singuli, quasi ingenii symbolum, ferrent, ac suam quisquem; partem elaboraret, expoliretque.

Il prosieguito del testo, tuttavia, ci fa sapere che il Tortoletti si accorge che l'impegno dell'inventio e della costruzione della favola, cioè il vero impegno drammaturgico, non possono che essere responsabilità dell'autore. Si noterà, sotto questo profilo, il ricorso al topos del modello architettonico usato dalla retorica antica per definire l'arte della dispositio, così come appare, ad esempio, in Dionigi di Alicarnasso o in Quintiliano:³¹

Itaque prioribus, non sine ingenti labore, incommodis superatis, actionem disposui et sua cuique rei loca distribui. Ubi manum sarcinae admovi, continuo intellexi totum mihi onus subeundum, et ferendum esse: neque enim aut introspicere auctoris consilia exploratius quisquam potest, aut aptius telam contexere, quam idem qui orsus est. Eo autem certius expertus sum | ad me provinciam huiusmodi pertinere, quoniam procedente opificio mihi idem usu venit, quod architectis in aedificando, quibus multa vel addere vel demere vel immutare in caemento necesse est, quae in papyro praeclara videbantur: plura quippe vidi, prout in compendiaro rei exemplo, quamquam sedulo, disposueram, nullo modo constare posse.

Predisposta l'azione e distribuite le parti della tragedia, il Tortoletti avverte la necessità di intervenire sull'inventio, dal momento che, rispetto al modello compendiaro ed astratto che aveva in mente (cfr., del resto, Poet., 1455b 1-2),³² all'atto pratico la realizzazione dell'opera avrebbe comportato dei problemi ch'era giocoforza affrontare confrontandosi coi precetti della Poetica aristotelica, come si afferma nella lettera in volgare, all'incirca nel luogo corrispondente a quello di T1:

³⁰ Cfr. DION. HAL., *De comp. verb.*, 6, 3; 22, 2 e QUINT. *Ins. or.*, VII *Prohemium*, 1; VIII 5, 27 e 6, 63; IX 4, 27.

³¹ «Le storie, anche quelle inventate, devono essere delineate in generale, e successivamente stese e arricchite di episodi» (trad. di G. Paduano, cit., p. 37). Analoga la resa nella trad. di Diego Lanza (Milano, BUR, 2011²¹, p. 177): «Le storie, anche le inventate, quello che le inventa deve sbizzarirle fuori in generale, e poi arricchirle di episodi e svilupparle». Concetto che, ad esempio, ritorna come eco nei *Discorsi* del Tasso: «Scelta ch'averà il poeta materia per se stessa capace d'ogni perfezione, gli rimane l'altra assai più difficile fatica, che è di darle forma e disposizion poetica», TASSO, *Discorsi del poema eroico...*, III, 562.

³² G. TOFFANIN, *Machiavelli e il «Tacitismo». La «Politica storica» al tempo della controriforma*, Napoli, Guida, 1972, 55.

E perché nell'invenzione e nell'orditura della favola il punto consiste, essendo questa la sostanza e l'altre cose accidenti, non debbo lasciar di dire ch'egli si è studiata a tutto suo potere di non dillungarsi nei precetti d'Aristotele, e di cogliere vicino allo scopo che da quel gran filosofo è stato esposto alla vista di chi aspira alla vera lode.

Ne deduce, conseguentemente, che il «non dillungarsi nei precetti d'Aristotele» è l'unico modo di risolvere le questioni sollevate dall'«orditura» del soggetto, che impone di adeguarsi soltanto da «vicino» alle norme codificate dallo Stagirita, ma non di rispettarle fedelmente, dal momento che il filosofo «ne detta così esattamente e con strette leggi gli insegnamenti, che non dirò già nissuno, ma molto pochi a tanta eminenza son arrivati». A presentarsi, infatti, come un punto molto delicato, affrontato dal Tortoletti in entrambe le prefazioni, è soprattutto il rapporto tra storia e finzione in quanto problema saldamento intrecciato, come vedremo, col nodo delle 'unità aristoteliche'. Si confrontino i due testi, facendoli interagire fra loro. Intanto, come afferma l'autore, sembra non esservi complicazione per ciò che riguarda il precetto per il quale l'azione dev'essere agita da personaggi illustri, secondo quanto può dedursi dall'accostamento di Poet., 1451b 15-19 e 1454a 10-13:

Vuole Aristotele, fra l'altre cose, che l'attione sulla quale è fondata la favola tragica sia vera, o al meno tenuta per vera, e però richiede ch'i personaggi sian cogniti, illustri e d'alto affare, perché di fatto grave et atroce trattandosi, a' pochi e grandi cose così horribili son avvenute [...]. Che in questa parte si sia ubbidito al precetto del filosofo è più chiaro che il lume del sole di mezzo giorno, poichè i personaggi non potrebbono esser più cogniti né più eminenti di quello che sono.

Ecco invece presentarsi quanto anticipato. L'autore, per sviluppare con coerenza e verosimiglianza la sua trama, deve operare alcune mutationes nell'ordine delle vicende trasposte, intervenendo sulla realtà dei fatti storici ed incorrendo in alcune anomalie come l'anacronismo, col quale (e pour cause, come subito si comprenderà) anticipa la morte di Agrippina rispetto a quella di Seiano.

Stando alle fonti, la trasposizione degli avvenimenti e delle circostanze della vicenda rappresentata avrebbe dovuto, infatti, attenersi a loci e a tempora diversi da quelli elaborati per la scena, dove, al contrario, risultano alterati in virtù di un'opportuna distinzione, come si legge nel penultimo dei passi finora riportati, tra ciò che della favola è ritenuto sostanza e ciò che, al contrario, è pensato come accidente:

In fabula commode constituenda locorum ac temporum nonnullas usurpavimus mutationes. Agrippina enim et liberi non Romae omnes, neque una die perierunt. Et Tiberius iam Capreis latebat, unde numquam postea referre pedem in urbem sustinuit. Neque ab Seiano abest anacronismus, quem ante Agrippinam interitum supplicio affectum plerique putant.

Dal momento che Agrippina e i suoi due figli non risiedono tutti a Roma né perirono in un giorno solo, l'autore s'interroga su come rispettare le unità di luogo e di tempo senza troppo alterare i fatti narrati dagli storici. Anche per gli altri personaggi, stando alle fonti evidentemente note al Tortoletti, si presentano i medesimi problemi. Tiberio, infatti, si nascondeva a Capri (Tac., Ann. 4, 67), mentre, per quanto riguarda Seiano, questi morì esattamente due anni prima di Agrippina.

Seiano, tuttavia, anche in forza della sua caratterizzazione topica, che nel Seicento lo assurge ad emblematico «strumento della cinica ragion di stato»,³³ è l'artefice primo delle macchinazioni ordite contro la moglie di Germanico e i suoi figli, e dunque non sarebbe stato possibile farlo morire prima di lei, se non a scapito di quel 'meraviglioso' che deriva da un'efficace concatenazione degli eventi secondo 'verosimili' rapporti di causa-effetto.

Il Tortoletti, insomma, si muove sull'onda delle legittimazioni che nel corso del Cinquecento, sempre sulla base di un confronto serrato con Aristotele, furono riconosciute all'arte poetica in relazione a quelle 'licenze' che, per dirla col Tasso dei Discorsi del poema eroico (testo che costituisce la più nitida ed incisiva speculazione intorno al carattere distintivo dell'inventio letteraria), consentivano agli autori di intervenire sull'«istoria, la favola e la disposizione» nel caso in cui la materia fosse tratta dal vero, il quale, in virtù della funzione propria della poesia, è da ridursi opportunamente «al verisimile ed a l'universale»:³⁴

prima d'ogni altra cosa dee il poeta avvertire se ne la materia ch'egli prende a trattare sia avvenimento alcuno, il quale, altrimenti essendo succeduto, fosse più meraviglioso e verisimile o per qualsivoglia altra cagione portasse maggior diletto; e tutti i successi che si fatti troverà, cioè che meglio in un altro modo potessero essere avvenuti, senza rispetto alcuno di vero o d'istoria a sua voglia muti e rimuti, ordini e riordini, e riduca gli accidenti de le cose a quel modo ch'egli giudica migliore, mescolando il vero co'l finto, ma in guisa che 'l vero sia fondamento de la favola.³⁵

Che il Tortoletti fosse ben consapevole dell'acceso dibattito che, intorno alla libertà dello scrittore nei confronti della storia, impegnò l'orizzonte teorico delle riflessioni poetiche tardo-rinascimentali, è fatto ben documentato dal passo che segue, dove nuovamente si accenna alla questione dell'anacronismo:

Il dottissimo Mazzoni cominciando dal sesto capo della sua Difesa di Dante per lungo spatio prova che somiglianti alterationi di istorie sono state fatte da' poeti senza scropolo in tutti i dieci predicamenti, e mentre egli ne porta il precetto autentico, non habbiamo a richiamare in controversia la causa. Questa medesima questione fu acutamente agitata e ventilata nel secolo superiore con l'occasione della Gerusalemme liberata del signor Torquato Tasso [...]. In questo scoglio d'alteratione d'istoria inciampa etiandio l'anacronismo di Seiano...

Sia che si trattasse «di eccitare il meraviglioso, siccome nell'epica avvenir suole», sia che si studiasse «di muovere bensì il riso», come, ad esempio, nella *Secchia rapita* del Tassoni,³⁶ il ricorso all'anacronismo, soprattutto in virtù dell'esempio virgiliano, era in

³³ Cfr. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica...*, III, 562-563, 568. Si può cioè affermare che «il problema del rapporto tra storia e invenzione nel Seicento è prima di tutto un problema di reperimento delle intenzioni». C. CARMINATI, *Narrazione e storia nella riflessione dei romanzieri seicenteschi*, in V. NIDER-CARMINATI (a cura di), *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, Trento, Dipartimento di Studi letterari, linguistici e filologici, 2007, 37-108: 44. Sul verisimile, cfr. almeno G. ALFANO, *Sul concetto di verisimile nei commenti cinquecenteschi alla 'Poetica'*, «Filologia e critica», 2, 2001, 187-209.

³⁴ TASSO, *Discorsi dell'arte poetica...*, III, 562-563, 568.

³⁵ Cfr. A. TASSONI, *La secchia rapita [...] con annotazioni e col canto dell'oceano*, Firenze, Giorgio Chiari, 1824, annotazioni al canto I, 251.

³⁶ Cfr. G.B. GIRALDI, *Discorsi intorno al comporre*, cit., pp. 66-67; T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, cit., pp. 563-564. Per Agostino Mascardi, cfr. E. BELLINI, *Agostino Mascardi fra 'ars poetica' e 'ars historica'*, «Studi

linea di massima ampiamente accettato, come dimostrano le argomentazioni di due autori tra loro molto differenti come il Giraldis e il Tasso, e come è testimoniato, anche sul versante dell'ars historica, dalle posizioni del Mascardi sulla scorta di alcune osservazioni del «dottissimo Mazzoni».³⁷

Del resto, documenta il Tortoletti, quella di alterare i fatti era una prassi frequente tra gli stessi autori antichi, e a sostegno di questa osservazione riporta una serie di casi che riguardano celebri autorità della storiografia classica. È un elenco molto lungo, sul quale sorvolo ancorché si riveli di qualche interesse, soprattutto nel momento in cui, richiamando Cicerone, il Tortoletti insinua quella connessione tra poesia e retorica alla quale si è già fatta allusione nelle pagine precedenti:

M. Tullio, nel Bruto, dopo haver detto che Martio Coriolano s'era ucciso da se stesso, accortosi d'esser discorde da tutti gl'istorici, soggiunse precisamente questo assioma: «Quoniam quidem concessum est rhetoribus ementiri in historiis ut aliquid dicere possint argutius» [Cic., Brut., 42]. ora s'a' retori è lecito alterar l'istorie per servire alle cause, quanto maggiormente dovrà esser lecito a' poeti, che non hanno in ciò confini et argini così limiitati?

Il terreno sul quale poggia la discreta autonomia operativa che il Tortoletti avoca al suo magistero di letterato nei confronti della storia è dunque lo stesso sul quale si erano fronteggiate le posizioni di chi, come il Mazzoni, giustificava l'assoluta indipendenza della mimesis poetica ascrivendola al dominio della 'sofistica', ossia del falso,³⁸ e chi invece, come il Tasso, la poneva entro il campo di ciò che è 'icastico', ossia che appartiene al sussistente, inteso non tanto in senso fisico, quanto dell'intelligibile che è proprio degli universalìa della poesia.³⁹

Il precedente riferimento del Tortoletti al binomio sostanza-accidenti in rapporto alle mutationes attuate sulle fonti della vicenda rappresentata segue dunque l'istanza che il poeta, superata l'equazione inventio = mendacium, debba aver «riguardo più tosto a l'universale che a la verità de' particolari»⁴⁰, legittimando con ciò l'arbitrio col quale l'autore dichiara di perseguire il verisimile come sua fondamentale prerogativa affabulatoria. Una prerogativa, se vogliamo, regolata sulla base del precetto oraziano che i ficta siano «proxima veris»⁴¹, e sorretta dall'implicita finalità di un 'meraviglioso' che però deve attenersi al nucleo essenziale della storia («satisque est eos omnes ira Tiberii assumptos esse»):

Quae res si reprehensione digne quibusdam criticis videantur, eae vero nullum mihi negotium facessunt cum poetam considero, in cuius potestate sicum est multa eiusmodi arbitratu suo invertere, quippe qui verisimile, non verum requirit, quemadmodum tum in

secenteschi», XXXII, 1991, pp. 65-136: 97-98 (poi in volume col medesimo titolo, Milano, Vita e Pensiero, 2002).

³⁷ Cfr. C. SCARPATI, *Icastico e fantastico. Iacopo Mazzoni fra Tasso e Marino*, in *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e Pensiero, 1987, 231-269.

³⁸ Cfr. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica...*, II, pp. 529 sgg.

³⁹ Ivi, III, 562.

⁴⁰ HORAT., *Ars poet.*, 338.

⁴¹ «Cum autem fictio nostra refertur ad aliquam significationem non est mendacium, sed aliqua figura veritatis», AGOSTINO, *Quaest. evang.*, II, 50, 1; «S'ella sarà di quelle cose che significa[no] non sarà falsa, perché falso non è quel che significa», TASSO, *Il Cataneo, ovvero degli idoli*, in *Dialoghi*, a cura di E. Raimondi, II, Firenze, Sansoni, 1954, 700-701. Cfr. SCARPATI-BELLINI, *Il vero e il falso dei poeti...*, 30.

Iudithae meae vindiciis, tum in Commentario poetico ad duos Agrippinae libros, quorum initio mentionem habui, ex probatissimis auctoribus latius ostendi; satisque est eos omnes ira Tiberii absumptos esse.

Analoghe riflessioni intorno alla possibilità di alterare gli ‘accidenti’ della storia, una volta individuata la ‘sostanza’ tragica degli avvenimenti posti in scena, il Tortoletti riserva nella prefazione in volgare del 1645. Si tratta in ogni caso di riconoscere al linguaggio teatrale, in virtù delle finalità gnoseologiche e didattiche proprie della poesia in senso lato, la possibilità di concentrarsi piuttosto sul μίθος che sul λόγος, vale a dire sulle res dell’intreccio più che sui verba delle fonti storiche, dal momento che anche le cose verisimili, se sono cose che ‘significano’, come già affermava il Tasso sull’esempio di Agostino, sono per l’appunto ‘vere’.⁴²

Un’attenzione quasi esclusiva all’intreccio (si ricordi: «nell’orditura della favola il punto consiste») era del resto sostenuta sulla base del dettame aristotelico, che il Tortoletti segue fedelmente almeno per quanto riguarda il concetto di unità nel senso di tenuta complessiva della favola attorno ad un centro fattuale che poi è il nucleo tragico della vicenda.

Sotto questo profilo, non è senza significato il fatto che l’autore non soltanto adduca per la costruzione della trama il precetto oraziano del cominciamento in medias res,⁴³ ma che pure non ammetta il prologo (come, del resto, una buona tradizione tragica insegna). Da una parte, infatti, il monologo iniziale di Agrippina, in forma di lamentatio sulla propria sorte («O de le mie sventure amica speme»), ha la funzione di introdurre lo spettatore in un dramma già in atto; dall’altra, l’assenza del prologo sembra finalizzata a conferire al soggetto i tratti di un’emblematica astoricità, quasi di paradigma senza tempo, e di potenziare dunque, nell’insieme, l’effetto di una tragedia assoluta sull’esempio della Sofonisba del Trissino (1524) e della Merope del Torelli (1589), giusto per evocare alcuni autori cari allo stesso Tortoletti (e come sarà, successivamente, per l’Aristodemo del Dottori). Per dirla col Fumaroli, assenza del prologo e cominciamento in medias res fanno assurgere la vicenda rappresentata ad una sorta di «universale dell’immaginario»⁴⁴ capace, in virtù della sua pienezza, di irrobustire la componente persuasiva dell’opera, e dunque il suo valore didattico.

Pertanto, quando il Tortoletti asserisce che, al di là delle mutationes di alcuni dettagli storici, l’importante è che Agrippina e i suoi figli siano stati distrutti dall’ira scellerata di Tiberio («satisque est eos omnes ira Tiberii absumptos esse»), egli riduce le ‘unità aristoteliche’ ad una sorta di centro morale, più che spaziale e cronologico, la cui idea, da un lato è debitrice del Tasso dei Discorsi dell’arte poetica, laddove, per esprimere la necessità di una favola che sia unica e unitaria, il poeta della Liberata ricorre al paragone con la pittura, ma pure ad un’analogia con la sfera dell’etica («ma quanto meglio opera chi riguarda ad un sol fine che chi diversi fini si propone...»),⁴⁵ dall’altro, risulta essere il portato delle molte riflessioni cinquecentesche sulla nozione di

⁴² Cfr. almeno E. SELMI, *Stratigrafie tassiane: la ricezione dell’«Ars poetica» di Orazio nei «Discorsi» del Tasso*, in *Orazio e la letteratura italiana*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994, 111-170.

⁴³ M. FUMAROLI, *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche* (trad. di L. Zecchi), Bologna, Il Mulino, 1990, 45. Sull’assenza del prologo come componente assolutizzante del dramma, cfr. F. ANGELINI, *Il teatro barocco*, Roma-Bari, Laterza, 1981, 182-183.

⁴⁴ TASSO, *Discorsi dell’arte poetica...*, I, 374.

⁴⁵ P. MASTROCOLA, *L’idea del tragico. Teorie della tragedia nel Cinquecento*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1998, 96.

verisimiglianza, sempre più interpretata nel senso di coerenza, o «disposizione fatale»,⁴⁶ di eventi che devono convergere verso il punto nevralgico della vicenda: punto a partire dal quale l'intera storia potrà essere compresa e dunque interpretata.

È un pensiero, questo, che si evince dalla fine del brano seguente, in cui si spiega come Agrippina assolve al precetto del personaggio mezzano:

Itaque universa hic sunt ad terrorem, miserationemque composita luculenter, quae potissimum affectiones animorum duae in tragoedia, legislatore Aristotelem, repurgantur. Neque obiiciat aliquis ex vi legum philosophi eiusdem Agrippinam esse meliorem, quam ut idonea sit personae tragoicae sustinendae, qua de re mihi pluribus iam locis disputare necesse fuit; nam peripateticum medium illud inter bonum, malumque ea ratione interpretandum videtur sanioribus, mea sententia, iudiciis, ut neque illa sanctitate emineat, neque scelere prematur, sed in ea mediocritate posita sit, quae hominum generi communior levibus culpae tenetur, et causam aperit infortunio, dum peccat imprudens.

«Et causam aperit infortunio, dum peccat imprudens», ossia: mentre l'imprudens è ancora in atto sulla scena, la tragedia, ancor prima che il personaggio ne sia consapevole, vale a dire l'intreccio, la concatenazione dei fatti, rendono visibili allo spettatore le ragioni segrete ed occulte dell'azione; quelle per cui si dà la peripeteia ed il 'meraviglioso' che ne consegue, inteso, quest'ultimo, come evento che si determina in contrasto con le aspettative di chi agisce: «Agrippina, mentre procura il beneficio dei figliuoli, lor genera la rovina»; «non è scelerata perché non pecca di volontà, ma pensando di far bene».

Com'è noto, tale nozione di 'peripezia', interpretata come *contrarium eventum* e come origine conseguente del meraviglioso, trova nella rilettura speroniana di Aristotele, sulla base della 'forzata' contaminazione tra Poetica 1452a 1-4 e 22-24, un'esegesi di lunga fortuna applicativa.⁴⁷ Prova ne è, per l'appunto, l'accostamento che il Tortoletti propone tra Edipo ed Agrippina, entrambi accomunati da quel genere di 'innocente colpevolezza' che deriva non dalla sfortuna (ἀτύχημα) né da un torto intenzionale (ἀδίκημα), bensì da un errore involontario (ἀμάρτημα), come si deduce da quest'ultimo brano che riporto:

Etenim quod Oedipi scelus, qui et parricidio et incoestis nuptis se se polluerat inscianter? An non licet iure naturae vim vi repellere? An nefas est uxorem ducere, quam tibi ignores esse parentem? At ille tamen personae tragoicae Aristoteli exemplum est, neque per innocentiam viri mediocritas labefactatur. Idem porro de Agrippina censendum est, quae mediae foemina probitatis liberos ad lanienam prodit imprudens; atque ex huiusmodi imprudentia atrox cum agnitione oritur peripetia.

Non per essere 'innocenti', afferma il Tortoletti, Agrippina, come Edipo, vengono meno a quella mediocritas che definisce il carattere esemplare dell'eroe tragico. La loro innocenza, tuttavia, è quella del nocens-innocens, ovverosia di colui che, producendo involontariamente il male, innesca comunque una serie di eventi, tra loro strettamente concatenati, che imprimono alla favola quel tratto di 'verosimiglianza' per il quale

⁴⁶ Cfr. E. SELMI, *Classici e Moderni nell'officina del «Pastor Fido»*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, 134-135.

⁴⁷ A proposito del quale andranno perlomeno considerati E. BONORA, *Pomponio Torelli edito e inedito*, in *Retorica e invenzione*, Milano, Rizzoli, 185-196, e soprattutto L. DENAROSI, *L'Accademia degli Innominati di Parma: teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003.

l'ἀναγνώρισις, indispensabile all'effetto del 'mirabile' connesso coi meccanismi propri delle 'favole complesse' (Poet., 1452a x), sembra generarsi secondo ineludibile destino.

In realtà rimangono molte altre questioni aperte, come, ad esempio, il rapporto che lega il Tortoletti non solo all'accademia romana degli Umoristi, ma anche a quella parmense degli Innominati, dal momento ch'egli ricorda con grande ammirazione i lavori di Pomponio Torelli insieme all'intero *côté* dei letterati del ducato Farnese.⁴⁸ È certo, tuttavia, che l'autore, erede in qualche modo delle prototragedie umanistiche in latino,⁴⁹ riproponendo la figura di Edipo come modello di 'personaggio mezzano' sul quale esemplare la propria tragedia, in una temperie in cui le nuove proposte teatrali già si erano aperte al dramma religioso di carattere martirologico, con tutta una serie di tipologie caratteriali fondate sull'idea di un eroe al tutto virtuoso ed innocente, pur non essendo portatore di un pensiero originale, è però un campione significativo del modo in cui, all'altezza della metà del xvii secolo, potevano ancora essere ripensati problemi e questioni che furono ampiamente dibattuti nel corso del Cinquecento.

⁴⁸ Cfr. M. PIERI, *Recitare la tragedia*, in *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento*, Padova, Esedra, 2005, 11.