

VALERIA DI IASIO

*La Tragedia del S. Cl. Cornelio Frangipani al christianissimo et invittissimo
Henrico III: messa in scena e ricezione, al confine tra teatro, propaganda e politica*

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]

VALERIA DI IASIO

*La Tragedia del S. Cl. Cornelio Frangipani al christianissimo et invittissimo
Henrico III: messa in scena e ricezione, al confine tra teatro, propaganda e politica.*

Ad oggi, il vario territorio delle celebrazioni trionfali è stato oggetto di interesse più da parte dei musicologi e degli studiosi dello spettacolo che non della critica letteraria in senso stretto. In questa sede ci si propone quindi di condurre una lettura ad ampio raggio dell'imponente macchina celebrativa, propagandistica e spettacolare messa in atto per l'entrata di Enrico III di Valois a Venezia che poggia saldamente su ciò che ne rappresenta il vero e proprio cuore pulsante, ovvero La Tragedia di Claudio Cornelio Frangipane, rappresentata in onore del futuro re nella Sala del Gran Consiglio il 21 luglio 1574. Il testo è ricco di sollecitazioni teoriche e meritevole di attenzione anche per quanto riguarda l'apparato musicale, dato il coinvolgimento di Claudio Merulo e di Gioseffo Zarlino. La riflessione sull'allestimento teatrale si conduce per mezzo dei paratesti e di numerosi resoconti di carattere storiografico-encomiastico e si coniuga di necessità con la definizione della scenografia cittadina in cui la rappresentazione trovò spazio.

Il viaggio del 1574 di Enrico III di Valois in Italia rappresenta, da un punto di vista storico, l'itinerario strategicamente migliore, forse forzato, per tramutare quella che fu una vera e propria fuga clandestina dal mal tollerato regno di Polonia verso il futuro trono francese:

L'impresa era riuscita, ed Enrico poteva ora tranquillamente pensare alla strada da seguire per giungere in Francia. Egli aveva la scelta tra due: l'una per la Germania centrale, l'altra, più lunga, per l'Austria e l'Italia superiore. Preferì questa: l'accoglienza ch'egli aveva ricevuto nei paesi protestanti l'anno precedente, nel viaggio d'andata in Polonia, non era stata tale da incoraggiare a ritentarla. Il fuggitivo di Cracovia, cambiando parte, stava per presentarsi ai piccoli Stati d'Italia come un trionfatore, e come il potente erede della corona dei Gigli d'oro.¹

È quindi il passaggio attraverso le città italiane a costruire intorno alla figura del giovane Re un'aura celebrativa di immenso impatto, assimilabile ad una trasfigurazione quasi divina ma intrisa di risvolti propagandistici, encomiastici, diplomatici e politici, che investe il sovrano come futuro portatore di ordine cosmico e di equilibrio politico, inclinazioni di cui aveva già dato prova negli anni giovanili in patria durante le guerre di religione e di cui, a maggior ragione, potrà dar illustre prova una volta che ben due corone, quella di Francia e quella di Polonia, si troveranno riunite sul suo capo. Ogni città che si trova ad accogliere il Re, da Treviso a Padova, da Ferrara a Mantova, fino a Torino, allestisce, secondo le tempistiche e le risorse disponibili, sontuose cerimonie trionfali; tali eventi sollecitano una produzione di documenti tanto importante da permettere di «seguire giorno per giorno e quasi ora per ora la vita di un re e di parecchi principi sovrani, in un momento nel quale si trovarono riuniti per festeggiare, più che per occuparsi di politica» così che «si è ricostruito un quadro delle feste più brillanti e più variate del cinquecento».² L'Italia si configura in questo caso singolare

¹ P. DE NOLHAC-A. SOLERTI, *Il viaggio in Italia di Enrico III*, Torino, Roux, 1890, 67.

² Ivi, VI. Qualche esempio a proposito dei documenti: *I gran trionfi fatti nella nobil città de Treviso, nella venuta del Christianissimo re di Francia et di Polonia Henrico Terzo*, Venetia, s.t., 1574; *Le feste e i trionfi fatti dalla Serenissima Signoria di Venetia nella felice venuta di Henrico III, insieme l'allegrezze fatte in Treviso et nella città di Mantova*, descritti da M. Rocco Benedetti, Verona, Bastian delle Donne et Giovanni fratelli, 1574; V. DONAIO, *Le feste e i trionfi fatti nella nobilissima città di Padoa nella felicissima venuta et passaggio di Henrico III Christianissimo Re di Francia et Polonia*, stampato in Padoa e ristampato in Venezia, s.t. 1574; *Entrata del Christianissimo Re Henrico III di Francia et di Polonia, nella città di Mantova. Con gli sontuosissimi apparati, trionfi te feste fatte da Sua Eccellentia, per ricever Sua Maestà Christianissima*, Venetia, presso Francesco Patriani, all'insegna dell'Hercole, 1574.

come un enorme *red carpet* che prepara, per mezzo di un continuo trionfo itinerante, il rientro del Re in una patria agitata e sull'orlo della spaccatura interna ed è proprio a Venezia, più che in ogni altra città italiana, che tale investitura simbolica assume particolare forza per mezzo di una imponente e capillare macchina celebrativa e propagandistica la cui eco supera i confini italiani per arrivare Oltralpe,³ così come osservato da Solerti e De Nolhac:⁴

le magnifiche accoglienze ch'egli ebbe e le feste alle quali assistè col suo seguito contribuirono anche a sviluppare nella corte francese l'influenza della cultura italiana, colle sue buone e cattive conseguenze.⁵

Venezia è quindi il primo e forse più importante punto nevralgico di questa 'marcia trionfale' verso la patria: è proprio qui che Enrico viene acclamato per la prima volta come portatore di una nuova età dell'oro. Ciò detto, pare doveroso valutare i molteplici aspetti del soggiorno reale in laguna, attraverso l'analisi dei numerosi documenti che ne portano testimonianza, al fine di restituire un profilo fedele dell'attenta regia politico-diplomatica che governa, sia da parte francese che italiana, gli eventi.

Il soggiorno veneziano di Enrico offre quindi il destro per una nuova incursione nel vario territorio delle celebrazioni trionfali, la cui rilevanza nella vita sociale e politica del Cinquecento, e non solo, è stata oggetto di interesse più da parte dei musicologi e degli studiosi dello spettacolo che non della critica letteraria in senso stretto.⁶ A questo proposito, seppur datate, sono ancora attuali le riflessioni di Solerti:

se è pur vero che nella loro essenza totali rappresentazioni non sono che una propaggine di quelle altre allegoriche ed encomiastiche in uso nelle nostre corti [...] tuttavia formano un gruppo notevole da loro stesse ed il fenomeno di una costumanza continuata con forma propria in una città non va mai trascurato.⁷

Nello specifico, in questa sede si intende analizzare uno degli aspetti di maggior interesse della macchina spettacolare e celebrativa allestita in occasione dell'entrata del

³ Per esempio: *La réception du Roy avec le préparatifs pour l'entrée du Roy treschrestien à Venise*, Paris, Denis du Pré, 1574; *La réception du Roy par l'Empereur Maximilian et l'Archiduc Ferdinand faite à Vienne. Avec les triumphes faits à l'entrée du Roy treschrestien à Venise*, Rouan, pour R. d'Allemand et J. Pinard, 1574; *Ordre de la réception et entrée de Henry de Valois treschrestien Roy de France et de Pologne, en la riche et florissante ville de Venise, par l'Illustriss. Duc et Seigneurie d'icelle*, Lyon, Benoist Rigaud, 1574.

⁴ DE NOLHAC-SOLERTI, *Il viaggio...*, V.

⁵ Ivi, VI.

⁶ M. CAPRA, *A Messer Claudio Merulo, musico*, Venezia, Marsilio, 2006; A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891; G. GIANNINI, *Origini del dramma musicale*, «Il Propugnatore», VI, 1, 403 ssg.; L. TIOZZO, *Gioseffo Zarlino: teorico musicale*, Conselve, Stampa Veneta, 1992; S. MAMONE, *Dei, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese*, Roma, Bulzoni, 2003; C. MOLINARI, *Le nozze degli dei, uno studio sullo spettacolo italiano del Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968;

⁷ A. SOLERTI, *Le rappresentazioni musicali di Venezia dal 1571 al 1605, per la prima volta descritte*, «Rivista musicale italiana», IX (1902), 503-558. La rappresentazione considerata come capostipite di questa produzione è il *Trionfo di Christo per la vittoria contro i Turchi*, di Celio Magno, rappresentata il giorno di S. Stefano del 1571 per celebrare la vittoria di Lepanto; la rappresentazione sarebbe stata musicata da Zarlino. Estremamente interessanti le osservazioni di Solerti in merito alla tradizione rappresentativa veneziana in occasione non sono di S. Stefano, ma anche di S. Marco e dell'Ascensione, e quindi dello sposalizio del mare. Come è evidente, pur ponendosi al di fuori delle occasioni che sarebbero poi state motore delle altre rappresentazioni, la *Tragedia* di Frangipane si colloca di diritto all'interno di questa tipologia ibrida di composizioni e, anzi, ne costituisce, anche in virtù degli apporti teorici che la corredano, l'altro caso fondante, assieme al *Trionfo*.

futuro sovrano in laguna, ovvero la *Tragedia*, di argomento mitologico, di Claudio Cornelio Frangipane,⁸ nell'ottica di condurre un'indagine, attraverso materiali sia paratestuali che documentari, che integrano significativamente i primi, sulle caratteristiche della sua messa in scena e della sua ricezione editoriale. L'opera, composta in tempi brevissimi espressamente per l'occasione e rappresentata il 21 luglio 1574 nella Sala del Gran Consiglio, non è l'unico esempio di spettacolo di carattere rappresentativo svoltosi in onore di Enrico a Venezia. È lo stesso Solerti a parlare, in particolare, di una rappresentazione di carattere privato che avrebbe avuto luogo nel Palazzo del duca di Ferrara, Alfonso, al Fondaco dei Turchi, recitata dalla celebre compagnia dei Gelosi, invitata a Venezia espressamente per l'occasione,⁹ mentre Tiozzo¹⁰ cita, nella sua rassegna delle opere musicali di Zarlino, un dramma musicale intitolato *Orfeo* che risulta, purtroppo, non pervenuto; singolare, infine, è il caso della lotta tra Castellani e Nicolotti,¹¹ episodio di carattere maggiormente folcloristico, che ebbe luogo tra i Carmini, il 'Ponte dei Pugnì' e Palazzo Foscari, residenza reale per l'occasione. Sono inoltre molti altri gli eventi, come l'arco di trionfo curato da Palladio¹² e il banchetto, scenograficamente sorprendente, interamente fatto di zucchero, a trovare eco non trascurabile, per il loro impatto sull'immaginario dei contemporanei, nei numerosi opuscoli di cronaca che, per quanto rispondenti comunque a finalità celebrative, restituiscono una visione degli eventi nel complesso più veritiera e meno mediata rispetto ai contributi che ruotano più strettamente attorno alla *Tragedia*. Tuttavia, tra tutte le caleidoscopiche manifestazioni artistiche e letterarie, è la *Tragedia* di Frangipane a costituire, nella prospettiva odierna, il caso di maggiore interesse, non solo per la collocazione di carattere ufficiale di cui ha goduto, articolata secondo una complessa sequenza di momenti solenni – la discesa dal Bucintoro in Piazza San Marco, accompagnata da musiche di Zarlino e *carmina* di Frangipane e la preghiera in San Marco accompagnata ancora da musiche sacre di Zarlino – ma anche perché ascrivibile in modo evidente ad un programma culturale e pubblicitario, realizzato attraverso precise strategie editoriali, di cui si parlerà più diffusamente in seguito, alle quali la *Tragedia* deve, se non la sua fama, perlomeno la sopravvivenza.

La *Tragedia* è un chiaro esempio di quell'encomio che, travestito in senso allegorico, si fa perfetta espressione di una raffinata rappresentazione del potere concepita in senso ampio e plurimo, che si presta palesamente anche ad una lettura politica, se si considera, ancora una volta citando Solerti, come «la repubblica di Venezia e la Francia erano da lunghi anni strette in amicizia, e i vincoli andavano allora facendosi sempre più stretti e cordiali» in relazione specialmente «all'interesse comune di premunirsi contro la preponderanza spagnola».¹³ L'opera in questione non è quindi, di fatto, una tragedia, ma piuttosto una sorta di 'forma mescolata' fra intermezzo drammatico e i tipi

⁸ CL. C. FRANGIPANE, *Tragedia del S. Cl. Cornelio Frangipani al christianissimo Henrico III re di Francia e di Polonia. Recitata nel Gran Consiglio di Venetia*, Venezia, Farri, 1574.

⁹ DE NOLHAC-SOLERTI De Nohac-Solerti, *Il viaggio...*, 50 ssg. e 110 ssg.

¹⁰ TIOZZO, *Gioseffo...*, 27-28.

¹¹ Per un documento in proposito, cfr. ad esempio: *Guerre veneziane tra i Castellani e i Nicolotti, scritte da anonimo, dal 1632 al 1673, colla storia del loro principio e colla descrizione di quella fatta nel 1574*: Venezia, Marciana, cl. It. IX, ms. 8161.

¹² DE NOLHAC-SOLERTI, *Il viaggio...*, 77: «In quei giorni si era frattanto ideato e posto in mano sotto la direzione del Palladio e del Sansovino a costruire al lido un arco di trionfo ed una loggia coperta, dove Enrico sarebbe stato ricevuto dal Doge»; totale fu, del resto, il coinvolgimento delle arti, basti pensare ai dipinti realizzati in proposito da Tintoretto (*Ritratto di Enrico III*), Veronese, Bartolomeo Veneto (*Enrico III a Venezia tra i dignitari*) e dal Vicentino (*Sbarco al Lido di Enrico III*).

¹³ Ivi, 51.

del *masque* cortigiano e mitologico: l'esiguo numero di versi di cui si compone, che non permette una ripartizione in atti, la mancanza di uno sviluppo tragico rispettoso dei precetti aristotelici e la componente predominante costituita dal canto e dalla musica collocano il testo in una posizione singolare, più vicina a quella di un dramma in musica ancora *in nuce*, e così definita dall'autore:

la qual fu recitata con quella maniera, che si ha più ridotto alla forma degli antichi: tutti li recitanti hanno cantato in soavissimi concetti, quando accompagnati; et in fin il coro di Mercurio era di sonatori, che aveano quanti varij istrumenti che si sonarono già mai. Li trombetti introducevano li Dei in scena [...] Non si è potuto imitare l'antichità nelle composizioni musicali avendole fatte il S. Claudio Merullo, che a tal grado non debbono già mai esser giunti gli antichi.¹⁴

A livello contenutistico, la composizione mette in scena la contesa tra Marte e Pallade per il primato della propria influenza sull'operato del sovrano, rappresentato come somma delle virtù e futuro restauratore dell'età dell'oro. Proteo apre l'azione scenica e, dopo una breve digressione sui figli di Saturno, Giove, Nettuno e Plutone, sovrani dei propri regni e comuni custodi dell'universo terrestre, descrive Pallade a Marte come custodi e consiglieri del glorioso operare di Enrico. Il pastore marino, infine, intercede per Nettuno chiedendo proprio la protezione del giovane sovrano affinché dia prova anche in mare, se necessario, del valore già dimostrato in terra:

Hor Nettuno ti prega che se varca
Nocchier infame per li suoi gran Regni
Che con simil valor, con simil possa
Acceso te gli mostri a lacerarlo.¹⁵

Prende ora parola «Iri noncia di Giove» annunciando la prossima comparsa di Marte e Pallade che intendono mostrarsi eccezionalmente ai mortali per dimostrare come «l'anima, e la forza/ ne l'opera mortal fanno contesa». Un primo coro, quello dei Soldati, introduce Marte:

Hor che quel Marte il gran Re presente
Sempre al lato invisibile conduce
Si scopre a questa sua diletta gente
Che in mar e in terra le fu sempre duce.¹⁶

che si dichiara vera guida del Re che, da lui favorito, può essere degno emulo di Giove. Il secondo coro, quello delle Amazzoni, anticipa, a sua volta, l'arrivo di Pallade, irata per le parole del fratello, secondo la quale è il sapere da lei ispirato, e non la forza brutta, ad operare grandemente nel Re:

Io sola informo il petto, e la tua destra
Di felice valor gentil HENRICO,
che in desiata luce i vinti serbi,
e sol vai debellando li superbi.¹⁷

¹⁴ CL. C. FRANGIPANE, *Discorso del s. Cl. Cornelio Frangipani sopra la stella, che è apparsa nell'anno MDLXXII in tramontana*, Venezia, Guerra, 1573.

¹⁵ CL. C. FRANGIPANE, *Tragedia...*, vv. 25-28.

¹⁶ Ivi, vv. 49-52.

¹⁷ Ivi, vv. 94-97.

È ora il coro dei Soldati a prendere le difese del dio della guerra rimproverando alla dea, ad esempio, di aver dato Aiace in preda alle Furie e di aver sparso il sangue troiano per vendetta personale. Poco oltre, Marte interviene nuovamente sostenendo come il favore di Pallade possa essere di valore solamente per i vecchi e per coloro che si trovano in punto di morte. Intervengono poi le Amazzoni, specularmente a quanto successo in precedenza, in difesa della dea osservando come Enrico posseda «sotto crin giovenil canuta mente»; è Pallade, infine, a ricordare aspramente le debolezze del fratello:

Come lo puoi s'invitto far in guerra
se tu fosti ferito di gran piaga/ da l'arme d'un mortale?
e se venne al tuo male/ alcuna Dea per darti la sua aita
del medesimo poter non fu ferita?¹⁸

Il sobrio sviluppo scenico subisce, a questo punto, una lieve torsione che non modifica comunque il carattere piano e lievemente ridondante dello svolgimento; l'intervento di Mercurio, in nome di Giove, impone la pacificazione ai fratelli, provando con esempi come il sapere e la forza necessitino del reciproco sostegno e ricordando come il potere dei due sugli uomini sia stato ripartito ugualmente proprio da Giove. I due numi, persuasi alla pace, cantano quindi insieme al cospetto di Enrico. Pare significativo, in considerazione della natura del *recit*, che la pacificazione, secondo il suggerimento di Mercurio, debba avvenire per mezzo del canto:

Vol che'l contender vostro hora s'acquete
E siate nel parlar, come nel core,
et ho tratto dal Ciel l'intelligenze
che accompagnin le voci con il suono,
perché il canto tra voi mi darà segno
che sarete concordi de la mente.¹⁹

È qui che ha difatti inizio un canto corale in lode del Re dove prendono corpo, in modo ancora più deciso, schiette movenze encomiastiche: Enrico, parificato, nel suo ruolo di difensore dei giusti e oppressore dei superbi, ad un dio, viene indicato come colui che porterà una eterna primavera nel mondo e una nuova età dell'oro. Da un punto di vista strettamente artistico, in un complesso intreccio tra musica, poesia e interpretazione dello spazio, è questa parte conclusiva, sviluppata in un tripudio musicale di grande potenza, che, risultando di intenso impatto scenico e spettacolare, rimane vivamente impressa, più di ogni altro elemento, nei documenti, a partire dalle *Attioni* di Porcacchi, dove si legge:

et suonarono fin che dal cospetto del Re si partissero in bellissima schiera un universal contentezza di ciascuno.²⁰

¹⁸ Ivi, vv. 123-126.

¹⁹ Ivi, vv. 153-158.

²⁰ N. LUCANGELI, *Successi del viaggio di Enrico III christianiss.mo re di Francia*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1574; R. BENEDETTI, *Le feste e i trionfi fatti dalla Serenissima Signoria di Venetia nella felice venuta di Henrico III*, Venezia, alla Libreria della Stella, 1574.

fino ai resoconti di cronaca, come nei *Successi* di Lucangeli, che recitano: «Dopo 'l desinare, fu sua Maestà trattenuta da una bella tragedia in canto» e con maggiore evidenza nell'opuscolo di Benedetti:

dopo si andò al convito, il quale fu veramente da Re e sendosi fatte musiche, e concerti divini da i più eccellenti Musici d'Europa, de' quali ordinariamente è gran copia in questa Città, et dal Reverendo D. Giosepe Zerlini Maestro di cappella, il quale nella Theorica e composizioni è senza pari. Dopo il convito sua Maestà co'l principe, e gli altri Signori vide la sala delle armi dell'eccelso Consiglio di X e dopo ritornata in sala del Consiglio, et stato alquanto in recreazione a udir musiche, se n'andò un poco a riposare.²¹

È lecito supporre, quindi, che sia l'elemento musicale ad essere predominante su quello poetico e teatrale nella ricezione dei contemporanei. Nella considerazione del prestigio di cui godevano le figure di Zarlino e Merulo questo, del resto, non sorprende.²² Ancora una volta, però, è necessario constatare come sia proprio la cura posta nel programma di diffusione editoriale a giocare un ruolo fondamentale, permettendo non solo la sopravvivenza ma anche la diffusione del testo di Frangipane a discapito degli apparati musicali che, seppur di grande successo nella ricezione immediata, andranno perduti in quanto meno malleabili per le finalità encomiastiche e pubblicistiche a cui si prestava invece agevolmente il testo poetico.

Il controverso titolo di *Tragedia*, attribuito al testo in modo esplicito da Frangipane,²³ ha richiesto una giustificazione teorica non solo attraverso il *Discorso* dell'autore, ma anche con il supporto di un altro importante documento, le *Attioni d'Arrigo Terzo Re di Francia e Quarto di Polonia descritte in dialogo* da Tommaso Porcacchi, sensibilmente vicino alle concezioni teoriche dell'autore della *Tragedia*.²⁴

Questi due contributi aprono una finestra di discussione importante su un episodio teorico di rilevanza limitata ma non trascurabile, sintomatico di una tensione creativa che tende a deformare, nella direzione di nuove tipologie e di nuove ibridazioni, il canone dei generi tradizionali. La *Tragedia* se pur si colloca in modo evidente all'interno di una ampia produzione di rappresentazioni celebrative ed encomiastiche tenutesi abitualmente a Venezia,²⁵ si distingue tuttavia da queste non solo per il l'occasione unica che contrassegna la sua nascita, ma anche per la presenza singolare di apparati teorici che discutono le scelte di poetica e la struttura della rappresentazione.

In sintesi, i due documenti 'paratestuali' di maggiore importanza che accompagnano la *Tragedia* non solo formano un piccolo ma coeso nucleo teorico di poetica, non del tutto estraneo a quello che in futuro sarà lo sviluppo del dramma in musica, ma rivelano, parallelamente, un intento programmatico forte che si prefigge di orchestrare con decisione la ricezione di un'opera encomiastica che, non potendosi distinguere per il proprio pregio letterario, doveva comunque esaurire il proprio potenziale celebrativo e assolvere le proprie finalità diplomatico-politiche affidandosi ad una rete propagan-

²¹ BENEDETTI, *Le feste...*

²² Per il pregiato lavoro di teorico di Zarlino si ricordino le *Istitutioni Harmoniche* (Venezia, Francesco de' Franceschi Senese, 1558), le *Dimostrazioni Harmoniche*, (Venezia, Francesco de' Franceschi Senese, 1571) e i *Sopplimenti Musicali* (Venezia, Francesco de' Franceschi Senese, 1588).

²³ La critica ha talvolta scambiato la didascalia indicante il primo personaggio, «Proteo pastor del mare», per il titolo; cfr. TIOZZO, *Gioseffo...*, 26.

²⁴ Per i dibattiti secondo cinquecenteschi di poetica e retorica cfr. *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Roma. Laterza, 1970-1974.

²⁵ SOLERTI, *Le rappresentazioni...*; cfr. le miscellanee della Marciana 180 e 160, ma soprattutto la 2615, per la quale cfr. GIANNINI, *Origini...*, 27, n1.

distica saldamente strutturata attraverso la diffusione a stampa. Finalizzate a ciò sono le operazioni che fanno capo al Farri, editore non solo della *Tragedia* e del *Discorso* che sempre la accompagna, ma anche delle *Attioni* di Porcacchi e di una prestigiosa antologia di testi in onore di Enrico III. Tale silloge, *Compositioni volgari e latine fatte da diversi, nella venuta di Henrico III Re di Francia e di Polonia*,²⁶ accoglie anche la *Tragedia* e, naturalmente, il *Discorso*. La *Lettera ai Lettori* anticipa inoltre apertamente la futura edizione delle *Attioni*:

Aspettate le *Attioni* di sua Maestà Christianissima, descritte dal S. Tomaso Porcacchi, il quale è stato a ciò astretto da gentiluomini, che desiderano che li honori di tanto gran re siano descritti da persone honorate, et intelligenti, dove discorrerà oltre le feste fatteggi, di materia che a tutti sarà gratissima.²⁷

Il resto del *corpus* di testi che documentano il soggiorno veneziano di Enrico è costituito da un congruo gruppo di resoconti storiografici e di trascrizioni di stampo cronachistico.²⁸ Tali documenti sono formati in genere da poche carte, di scarso valore letterario, redatte da gentiluomini come omaggio al loro signore e, in genere, non restituiscono informazioni rilevanti in merito alla messa in scena e alla ricezione del testo. Tra questi documenti è tuttavia rilevante, non per pregio letterario o precisione documentaria – nell’ambito delle strategie promozionali di un primato drammatico che si intende affermare – un opuscolo anonimo che diversamente dagli altri, stampati a Venezia, vide la luce a Roma, con l’evidente intendo di pubblicizzare nell’Urbe il prestigio e il mito politico e scenico veneziano.²⁹

Per ordine di importanza, la disamina dei materiali ‘paratestuali’ deve di necessità partire dal *Discorso sopra la Tragedia* che è, di fatto, l’unico paratesto tecnicamente definibile come tale. Esso svolge un’imprescindibile funzione apologetica, giustificando l’appartenenza del testo al genere della tragedia, ed è pertanto un vero e proprio scritto teorico di poetica che intende scardinare, anche se solo per il caso specifico, il sistema dei generi letterari, forzando la struttura della tragedia regolare di ascendenza aristotelica per mezzo di argomentazioni ‘filologiche’ intese a recuperare il modello ditirambico. Tale operazione ‘antiquaria’, che racchiude allo stesso tempo in sé notevoli elementi di modernità, nell’intenzione di dare fondamento alla necessità di attuare un deciso recupero del ditirambo, opera una lettura piuttosto disinvolta di diverse fonti

²⁶ D. FARRI, *Compositioni volgari, e latine fatte da diversi, nella venuta in Venetia di Henrico III re di Francia, e di Polonia. Doue s’inclue la tragedia recitata a S. M. nella sala del gran Consiglio di Venetia*, Venezia, Farri, 1574. Di seguito l’indice dei contributi antologizzati. Per la prima parte, che accoglie testi in italiano: Andrea Menechini, *Capitolo*; Bartolomeo Malombra, *Canzone*; Nadal Zambone Vinitiano, *Canzone*; Giacomo Tiepolo, *Canto di Nereo*; Gasparo de’ Greci Venetiano, due sonetti et un capitolo; Cornelio Frangipani, *Tragedia*. Rocco de’ Benedetti, *Trionfo di Venetia*.; Gravazio Roccheggiano, *Canzone*. Per la seconda parte, che accoglie invece testi in latino: Caesaris Spinelli ex Cl. Cornelij Frangipanis, *Proteus*; Marij Fineti, *Carmen*; Incerti; Pauli Rhamnusij Veneti; Francisci Morandi.; Bernardini Parthenij Spilimbergij; Bernardini Tomitani, *Theseis*; Caroli Pascali Cuneatis, *Oratio*.

²⁷ FARRI, *Compositioni*...

²⁸ BENEDETTI, *Le feste*...; M. DELLA CROCE, *L’historia della pubblica e famosa entrata in Vinegia del Serenissimo Henrico III*, Venezia, s.t., 1574; LUCANGELI, *Successi*...; G. MANZINI, *Il gloriosissimo apparato fatto dalla Serenissima Repubblica Venetiana*, Venezia, Grazioso Perchacino, 1574; ANONIMO, *Ragguaglio dell’entrata di Enrico III a Venezia*, Roma, per gli heredi di Antonio Blado Stampatori Camerali, 1574.

²⁹ ANONIMO, *Ragguaglio*,...

classiche.³⁰ Nella bibliografia di Solerti-De Nolhac viene citata anche una esposizione allegorica conservata, in teoria, a Venezia; allo stato attuale il documento, che sarebbe di grande interesse, non sembra reperibile. Di esso, tuttavia, rimane forse una traccia nella lettura della *Tragedia* proposta da Charles Yriarte, ne *La vie d'un Patricien de Venise au seizième siècle* dove si legge:

Le titre indique que c'est un de ces *impromptu* allégoriques représentés dans ces galas. La pièce est des plus curieuses, elle est entièrement mythologique; c'est un mélange de ballet, de poésie et de musique où Vénus, Mars, Jupiter, Iris, Pallas, les Amazones, Mercure, jouent tour à tour leur rôle sous les traits des princes français; Catherine de Médicis même y figure sous les traits de Pallas. Au dénouement, à l'apothéose, on présage aux Français le retour de l'âge d'or après les guerres civiles. Des chœurs nombreux, dirigés par les grands musiciens qui alors abondaient à Venise, forment le fond de cette représentation, les divinités chantent les *solis* ou les dissent comme une mélopée. On voit que la *Tragedia* fut récitée le jour de la grande fête au Palais ducale.³¹

Il testo del *Discorso*, il cui stile è piuttosto sgraziato e la cui tenuta teorica debole, intende prevenire le critiche che potrebbero essere mosse riguardo l'appartenenza dell'opera in versi al genere della tragedia:

Tutti aspetteranno sotto questo titolo di Tragedia, che ho dato a questi miei versi, quel miserabile, quel terribile, che ricerca Aristotele in questo genere; ma qui non facendosene motto, so che molti mi riprenderiano se non gli mostrassi grandissima ragione che a questo mi ha indotto.³²

La dimostrazione di questa «grandissima ragione» viene condotta principalmente con l'appoggio di argomentazioni aristoteliche:

Che terribile e miserabile inducevano li cori de gli antichi nel Ditrambo, che si chiamarono Tragedie e che lo conferma è Aristotile nella *Poetica*, e Donato nel commento sopra Terenzio.³³

e:

Nelli giochi delli antichi che erano fatti con tanto fasto e religione si recitavano pur delle Tragedie, come ne afferma Aristotile nella *Poetica* dicendo: *Se nelli giochi bisognasse trattar cento tragedie*.³⁴

Poco dopo ancora:

Ma che Aristotile ancora: *la tragedia da piccole favole alla grandezza, dal dir ridicolo al grave abito venuta, finalmente si riposò avendo esclusi li Satiri*; ma esso Aristotile in quanti luoghi della *Poetica* ne fa avvertiti che il fin della Tragedia può esser l'allegrezza, e la mestizia?³⁵

³⁰ Come per esempio, Orazio, *Odi*, III, III; Ovidio, *Tristia*, II, v. 381; Virgilio, *Ecloghe*, VIII, v. 10; Orazio, *Ars poetica*, v. 220- 221 («Carminum qui tragicum vitem certavit ob Hircum mox etiam agrestes Satyros nudavit, et asper incolumi gravitate iocum tentavit»), per cui cfr. il testo del *Discorso*.

³¹ C. YRIARTE, *La vie d'un patricien de Venise au XVI siècle*, Paris, Plon, 1874, 295.

³² CL. C. FRANGIPANE, *Discorso*...

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

e:

Oltra ciò dice: *è stato accetto che la tragedia sia imitazione delle azioni, se avverrà farsi fortunato, o da ciò farsi misero.* È ben vero in altro loco dice egli, che è una composition di bellissima Tragedia quella che è imitatrice di cose terribili, e miserabili, perchè comover questi doi affetti nell'uomo è gran poter del Poeta.³⁶

E sugli interpreti:

Li medesimi interpreti moderni di Aristotile dicono ancora loro che la Tragedia ha il fin, o la allegrezza, o la mestitia, se ben alcuni con altro senso quella allegrezza intendono, ma vanamente; et però alcuni sono stati tanto ciechi a riprendermi di questa mia?³⁷

Il recupero dell'antico modello ditirambico si attua non solo grazie al contesto conviviale in cui è inserita ma anche, e soprattutto, per la presenza decisiva della componente musicale:

che terribile e miserabile inducevano li cori de gli antichi nel Ditirambo [...] e da qui credo che venisse questa voce di Tragedia, cioè dalle seconde mense che quella voce i Greci chiamarono *tragemata* dove si cantava il Ditirambo, che la tragedia inferiva canto delle seconde mense.³⁸

Tant'è vero che, quindi, il titolo di Tragedia risulta appropriato se si considera che:

Macrobio ne dà informazione nelli Saturnali: *Namque pemmata greci vel tragemanta dixerunt ea veteres, nostri dixere bellaria [...] significant autem bellaria omne mensae secundae genus [...] vina quoque dulciora est invenire in coedia antiquoribus hoc vocabulo, dictaque ea Liberi bellaria;* da che si vede come sono dedicate queste seconde mense a Bacco, e come il Ditirambo, che fu chiamato Tragedia.³⁹

e che quindi:

volendo introdurre li Dei, che dicano sotto inaspettata maniera le lodi de sì gran re, non gli conveniva altro poema che essa Tragedia, non è materia più grave che il parlar delli dei, né poema più grave di questo Ovidio: *omne genus scripti gravitate Tragoedia [...]* uno che voglia parlar quanto gravemente si possa, bisogna che si parli tragicamente.⁴⁰

Supertata la parte più squisitamente teorica, in proposito alle effettive modalità di rappresentazione si legge che:

fu recitata con quella maniera, che si ha più ridotto alla forma degli antichi: tutti li recitanti hanno cantato in soavissimi concetti, quando accompagnati.

Successivamente si trovano alcune brevi notazioni riguardanti la messa in scena, specialmente riguardo all'apparato musicale, agli strumenti utilizzati e alla ripartizione tra sequenze cantate: «tutti li recitanti hanno cantato in soavissimo concetti, quando accompagnati; et in fin il coro di Mercurio era di sonatori, che aveano quanti vari

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ *Ibidem.*

istrumenti che si sonarono già mai»⁴¹ e a proposito degli strumenti: «li trombetti introducevano li dei in scena».⁴² Qualcosa viene specificato a proposito della «machina tragica» che, seppur prevista: «non si è potuta ordinare per il gran tumulto di persone che quivi era».⁴³ In conclusione viene indicato come autore delle musiche l'organista di San Marco, Claudio Merulo:

non si è potuto imitare l'antichità nelle composizioni musicali avendole fatte il S. Claudio Merullo, che a tal grado non debbono già mai esser giunti gli antichi, come a quel di Mondignor Gioseffo Zarlino, il qual è stato occupato nelle musiche che hanno incontrati il Re nel Bucentoro.⁴⁴

È interessante notare come ogni copia a stampa della *Tragedia* ad oggi reperibile sia corredata dal *Discorso*, a testimonianza di come si sia subito reso necessario un supporto paratestuale di carattere teorico per permettere la diffusione del testo.

Le *Attioni* di Porcacchi sono un prodotto documentario di grande rilevanza, non solo per la sua estensione materiale ma, soprattutto, per la dimestichezza profonda dimostrata nei confronti del testo sia della *Tragedia* che del *Discorso*. Tale confidenza lascia intuire una identità di substrato culturale che comprova ulteriormente l'ipotesi avanzata in merito alla tessitura di una precisa strategia pubblicitaria attorno al testo e alla messa in scena della *Tragedia*. Non è difatti possibile considerare casuale la stretta correlazione tra testo poetico, *Discorso* e *Attioni*: non solo, come detto sopra, il comune editore cura una antologia che nel medesimo momento in cui accoglie il testo della *Tragedia* preannuncia la futura pubblicazione delle *Attioni*, ma anche le argomentazioni teoriche di Porcacchi corrispondono palesemente a quelle del *Discorso*, aggiungendo, quindi, ad una rinnovata apologia del testo, un lavoro che documenta ogni particolare della messa in scena. Precisati nuovamente questi elementi, risulta ormai autoevidente il *fil rouge* che collega i testi nella prospettiva di una risonanza ampia che ambisce ad una diffusione duratura nel tempo ed estesa nello spazio.

Non a caso le *Attioni* sono il documento sulla *Tragedia* di maggiore complessità ed è proprio in esse che la poetica dell'autore ritrova nuova eco. Le *Attioni*, insomma, rispondono, in modo conclusivo alle esigenze di una urgente necessità apologetica e costituiscono un tassello imprescindibile per la ricostruzione degli aspetti materiali della messa in scena, dai costumi ad ogni dettaglio dell'esecuzione. Il contributo di Porcacchi, bisogna ricordare, non descrive solo la rappresentazione ma, in modo esaustivo, l'intero soggiorno di Enrico III a Venezia e delle celebrazioni e feste in suo onore. Esso si discosta radicalmente dai resoconti di stampo maggiormente cronachistico non solo per la complessità dell'articolazione interna ma anche per la cura, linguistica e compositiva, della stesura. La descrizione è organizzata secondo un criterio cronologico: la *Tragedia*, quindi, in un primo momento viene descritta nella sua genesi, dalla quale emergono già alcuni elementi di interesse come, ad esempio, una prima 'giustificazione' del soggetto, «nel quale si contenevano interamente le lodi del re» e del titolo per cui bisogna

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Il dibattito sulla paternità delle musiche della *Tragedia* è da considerarsi ormai definitivamente risolto a favore di Merulo (cfr. TIOZZO, *Gioseffo...*, 27). Per quanto riguarda invece il coinvolgimento della compagnia dei Gelosi, ci si sente di dissentire da quanto sostenuto da SOLERTI, *Il viaggio...*, 133, per la mancanza di indicazioni a riguardo nel *Discorso* di Frangipane e nelle *Attioni* di Porcacchi.

dimostrare «con fondamenti reali, che questo a ragione era domandato *Tragedia*».⁴⁵ Oltre all'approvazione del soggetto, alla nomina degli incaricati per le incombenze pratiche, Luigi Mocenigo e Nicolò Contarini, del responsabile della musica, Claudio Merulo, e del reclutamento dei suonatori, Giuseppe Bonardo, viene subito citata anche la «machina tragica» per la scena, che avrebbe dovuto essere curata da Francesco Terzo, pittore dell'arciduca Ferdinando D'Austria, ma che «o havuto rispetto al poco spatio di tempo o considerato non essere bene impedir gli altri apparecchiamenti, ch'avevano da farsi nella medesima sala del maggior consiglio, et dubitatosi di qualche inconveniente per la moltitudine infinita delle persone»⁴⁶ venne infine tralasciata.

La porzione del testo in funzione di didascalia scenica che minuziosamente registra i dettagli della rappresentazione, nonostante una certa prolissa pedanteria e comunque testimonianza davvero preziosa degli usi scenici d'epoca. La maggior parte di questa sezione è, ovviamente, occupata dalla presentazione e dalla descrizione di ciascun personaggio: nulla di quanto riguarda i costumi, il tipo di sequenza eseguita, il numero degli strumenti musicali e la disposizione dei musicisti, l'organizzazione spaziale secondo cui si muovono gli interpreti e i versi recitati viene tralasciato e il testo stesso della *Tragedia* viene parte per parte riportato e brevemente chiosato a livello contenutistico. Ad esempio per quanto riguarda l'*incipit* si legge:

Usci poi un eccellentissimo cantor nel liuto, che doveva fare il Prologo in forma di Proteo: il quale era vestito da pastore con capigliatura, et corona in testa: et legato con una grossissima catena d'oro massiccio, datogli a pena tanto spatio che potesse camminare, et suonare il liuto. Il concetto del Proemio fu, che Nettuno richiedeva il Re a voler all'occasione mettere armata in mare: et questo poeticamente gli fu mostrato, che era obligato farlo. I versi furo questi [...].⁴⁷

La cura documentaria raggiunge la propria acme nella parte finale, dove viene riportata pedissequamente la riproduzione esatta dello svolgimento di scena:

Questo ultimo verso fu replicato da tutti i chori con gl'instrumenti con tanta suavità d'armonia, che vi sentivate rapir l'anima dalla dolcezza musicale. Venne poi Iri nuncia di Giove a richiamar Mercurio, et cantò [...] Indi tutti i chori cantarono [...]. Il terzo e il quarto versetti furono cantati dal solo choro delle donne; et poi da ambedue i chori delle voci fu detto l'ultimo verso: «E riportar l'antica età dell'oro», che fu replicato dal choro in compagnia de gli instrumenti d'arco: et poi la terza volta accompagnati da tutti gl'instrumenti da fiato anchora: et finalmente con questo dolcissimo tumulto la quarta volta. Si compartiron poi i trombetti, e i tamburini mezi in principio, et mezi in fine, et suonarono fin che dal cospetto del Re si partissero in bellissima schiera un universal contentezza di ciascuno.⁴⁸

I particolari di scena, testimoniati nel testo in tutta la loro magnificenza, così come ogni altro elemento della celebrazione di Enrico a Venezia, dall'arredamento in San Marco e nel Palazzo Ducale, all'allestimento sontuoso delle gondole e del Bucintoro, all'illuminazione suggestiva dei canali di notte con lanterne e fuochi artificiali, solo per citare qualche esempio tra i molti possibili, trovano qui uno spazio memoriale degno che, seppur sicuramente in parte amplificato da ragioni pubblicistiche, si deve ritenere

⁴⁵ PORCACCHI, *Attioni...*

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ *Ibidem.*

affidabile. L'atmosfera di sontuoso sfarzo che spira dalle pagine di Porcacchi, difatti, è la medesima che, pur nell'imprecisione di cronache spesso scritte da chi, per sua stessa ammissione, non ha presenziato agli eventi, emerge negli altri documenti e che testimonia fedelmente una straordinaria mobilitazione cittadina e una fantasmagorica successione di eventi che talvolta sfumano in un che di romanzesco, come nel caso delle avventure notturne del Re e della sua relazione con la cortigiana Veronica Franco, in un entusiasmo celebrativo quasi parossistico, che si deve immaginare come comune, pur nelle sue diverse declinazioni, sia al popolino che ai nobili, non solo veneziani.

Al di là della parte strettamente documentaria, è rilevante considerare il vero e proprio cuore pulsante degli intenti dell'autore e degli obiettivi della sua opera. È attraverso la struttura dialogica, che permette di interrompere agevolmente l'andamento descrittivo, che le argomentazioni teoriche prendono, in questo contesto, particolare forza:

Cominciamo ad appressarci al fin Tragico, poi che veggio riscaldarsi l'ire degli Dei l'un contra l'altro: benché nella persona de gli Dei non può nascer morte: ma forse introdurrà qualche atti di ferocia, o qualche destruttion di Regno, di provincia, di città, o di famiglia.⁴⁹

La risposta è perentoria e pienamente congrua al piano teorico che sia Porcacchi che Frangipane sottoscrivono:

Non aspettate di vedere in questa Tragedia. Alcun'atto Tragico, cioè d'homicidi, o di ruine: perché non è stato questo il fin dell'Auttore.⁵⁰

e ancora:

Per la verità non sarebbe mancato altro, se non che a un convito di somma festa et letitia fossero stati rappresentati spettacoli horribili, et luttuosi. Io l'ho intesa hora: ell'è di quelle Tragedie Dittirambice, nelle quali s'introducevano i Chori de gli Dei presso gli antichi a cantare alle seconde tavole: over di quelle ch'Aristotele induce, che di trattavan ne' giochi senza il terribile, e il miserabile: et le sole persone de gli Dei le attribuiscono la maestà della Tragedia.⁵¹

Il passo rende chiara la doppia funzione a cui risponde precisamente il testo di Porcacchi: subentra infatti, a questo punto, una decisa torsione apologetica che completa l'opera di giustificazione necessaria alla *Tragedia* per sfruttare a pieno il proprio potenziale encomiastico.

Non bisogna trascurare, infine, le informazioni fornite da Porcacchi in merito alla ricezione immediata della *Tragedia*. Secondo l'autore, infatti, molte copie della *Tragedia* sarebbero state anticipatamente preparate per essere distribuite alla fine della rappresentazione, in previsione di un grande successo di pubblico. Questo dato, tuttavia, non è confermato dalle edizioni a stampa che, essendo, come già detto, tutte corredate dal *Discorso*, smentiscono l'ipotesi che fossero pronte nel momento immediatamente successivo alla rappresentazione. Si deve ipotizzare, piuttosto, come la vera diffusione del testo sia avvenuta in un momento successivo, seppur sempre in tempi rapidissimi, sulla scia della produzione editoriale costituita dall'insieme degli opuscoli di varia natura che seguì il soggiorno del Re a Venezia.

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ *Ibidem.*

Per quanto concerne il caso delle *Attioni*, quindi, si può presumere che la loro stesura debba essere stata non solo il frutto della memoria di Porcacchi ma anche di una composizione accordata e ragionata, finalizzata alla realizzazione di un prodotto rispondente ad un programma condiviso con l'autore e articolato in diversi momenti: *in primis*, la diffusione indipendente della *Tragedia* corredata dal *Discorso*, *in secundis* l'antologia di Farri e infine le *Attioni* di Porcacchi.

Il terzo documento considerato, il *Discours des choses mémorables faites à l'entrée du Roy de France et de Pologne en la ville de Venise*⁵² o, meglio, la sua traduzione, la *Narratio rerum memorabilium, quae propter adventum Christianissimi Invictissimique Henrici III Francia et Polonia Regis, otius orbis florentissima Venetorum Republica factae sunt*,⁵³ unico documento segnalato in latino anche nella bibliografia di De Nolhac-Solerti, è singolare in primo luogo per la doppia redazione, francese e latina, un doppio canale di diffusione italo-francese, e in secondo luogo per la descrizione profondamente discorde che fa delle modalità sceniche e rappresentative rispetto a quella del *Discorso* e delle *Attioni*. Il testo, come è naturale, è completamente svincolato dal programma editoriale che fa perno attorno al Farri; tuttavia si deve considerare che la mano che scrive è quella di un futuro lettore e referendario di Enrico III al Consiglio di Stato. L'istanza encomiastica, quindi, governa ancora una volta la scrittura e, anzi, si fa vero motivo portante del discorso, tanto più se si considera che la testimonianza, pur diffondendosi presumibilmente se non a corte in un ambiente alla corte contiguo, è estremamente libera, se non addirittura fantasiosa. Dorrón descrive la rappresentazione nei termini di una sorta di sfilata allegorica in cui Orfeo, Anfione, Giove, Marte, Mercurio, Pallade, Giunone e Venere consegnano a turno i propri doni al sovrano:

Inde revertus est in aulam, atque cum sedisset in loco ubi praeus erat, dii et deae ante illius pedes astiterunt, secum Orphaeos, et Amphiones ducentes: quisque regi dona sua offerre volebat. Iuppiter sensum rectum, et modum regendi populos: Mars fortitudinem, et in armis dexteritatem: Mercurius cum prudentiam coniunctam sermonis suavitatem: Pallas sapientiam: Iuno divitias: Venus corporis pulchritudinem.⁵⁴

Come è evidente, l'esistenza di alcuni personaggi non trova riscontro né nel testo poetico né nelle altre fonti, così come il motivo dei doni, mentre l'elemento musicale, che nell'economia reale della tragedia è fondante, viene relegato, nel documento del francese, alla funzione di mero espediente conclusivo. Tuttavia, anche Dorrón, nonostante distorca in modo radicale la natura dell'evento dal punto di vista teatrale e scenografico, recepisce con grande chiarezza quale sia il fine ultimo della rappresentazione, ovvero quello di congiungere saldamente all'immagine mitica di una vigorosa Serenissima la magnificazione del sovrano francese:

Denique ut in Pandoram illam poeticam omnium deorum dona collate fuisse ferunt, sic mihi videbantur omnia sua dona in unum Henricum conferre velle: sed cum neque animi, neque fortunae, neque corporis bona deesse viderent, vocibus et cuiusvis generis instrumentis musices neme inter se compositis, et concordantibus, admirabili inventione concentuque vocum, et nervorum, sine ulla offensione consonantium versibus Italicis regias

⁵² *Discours des choses mémorables faites à l'entrée du Roy de France et de Pologne en la ville de Venise*, remarquées par Claude Dorrón parisien, envoyé à la Royne mère du Roy et Régente de France en son absence, Lyon, Benoist Rigaud, 1574.

⁵³ CL. DORRÓN, *Narratio rerum memorabilium, quae propter adventum christianissimi invictissimique Henrici III Franciae et Poloniae regis, a totius orbis florentissima Venetorum republica factae sunt*, Venezia, 1574.

⁵⁴ CL. DORRÓN, *Narratio...*

Henrici laudes decantarunt: Per qua harmoniam nihil aliud meo iudicio significare voluerunt, quam in rege esse convenientiam concentumque virtutum.⁵⁵

In conclusione, quindi, attraverso il paratesto autoriale e i materiali documentari è possibile ricostruire la ‘vera storia’ della *Tragedia*, della sua rappresentazione e del suo ruolo nel contesto delle celebrazioni in onore di Enrico III. Questi documenti, riletti insieme a quella produzione letteraria, minore per risonanza e pregio e solo in parte raccolta nell’edizione antologica di Farri, costituiscono il ricco *corpus* di materiali che funge da vera e propria cassa di risonanza degli imponenti apparati celebrativi allestiti in onore della visita regia e che permette di comprendere come la propaganda politica dovesse percorrere di necessità anche la strada della diffusione editoriale per sfruttare a pieno la propria eco. I diversi tipi di ‘paratesto’, inteso in senso lato, che corredano la *Tragedia* di Frangipane rispondono ad istanze differenti ma coesistenti: da un lato, la capillare ma più immediata ‘pubblicistica’ storiografica, che rispondendo in modo più diretto alle ragioni della politica intende rappresentare agli occhi del mondo come il mito veneziano fosse a pieno titolo un mito ancora ‘vivente’, dall’altro la promozione letteraria e intellettuale, costituita dalla diffusione della *Tragedia*, giustificata per mezzo del *Discorso* e delle *Attioni* di Porcacchi, che soddisfa tanto le ragioni della propaganda culturale quanto quelle più schiettamente encomiastiche. La *Tragedia* di Frangipane, il cui fine si realizza nella celebrazione di un potere illuminato capace di declinare armoniosamente la tempra virile della virtù militare e il consiglio della sapienza è quindi, sia nel momento della rappresentazione che in quello della sua ricezione editoriale, il momento celebrativo che, pur nel contesto dei fastosi apparati trionfali dell’incredibile ‘scenografia aperta’ cittadina, pertiene in maniera più propria, in virtù del suo alto tasso intellettuale, alle ragioni encomiastico-pubblicistiche della strategia politica e diplomatica della Repubblica veneziana.

⁵⁵ *Ibidem*.