

SIMONA SANTACROCE

*Riscritture teatrali di un libro deuterocanonico:
dal Tobia di Giovan Maria Cecchi alla Celeste guida di Iacopo Cicognini*

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]

SIMONA SANTACROCE

*Riscritture teatrali di un libro deuterocanonico:
dal Tobia di Giovan Maria Cecchi alla Celeste guida di Iacopo Cicognini*

Nel 1623 a Firenze Iacopo Cicognini rappresenta La Celeste guida, dramma ispirato a uno dei testi biblici più rappresentati tra Rinascimento e Controriforma, il libro di Tobia. Il modello della Celeste guida è il Tobia di Giovan Maria Cecchi, di cui Iacopo aveva già riallestito l'anno prima la farsa spirituale La benedictione di Iacob. Il mio intervento si propone di studiare i rapporti tra La Celeste guida e il suo precedente cecchiano. Nel costruire una rappresentazione sacra ricca di rimandi alla commedia regolare Cicognini sembra aver pienamente appreso la lezione di Cecchi, e tuttavia non può limitarsi a riproporre con lievi modifiche il testo del suo predecessore: le mutate condizioni politiche, con le reggenti al governo di Firenze, rendono infatti impensabile la riproposizione di una lettura misogina del testo biblico, come è invece quella di Cecchi, e Cicognini è così costretto a cercare nuovi spunti satirici. L'autore può inoltre valersi di grandi compositori quali Giovan Battista da Gagliano: le parti cantate assumono quindi una rilevanza impensabile pochi decenni prima e, a solo un anno dalla rappresentazione della Sant'Orsola di Salvadori, La Celeste guida costituisce uno dei più interessanti tentativi di connubio tra teatro d'ispirazione sacra e musica. Siamo di fronte a una nuova stagione della storia dello spettacolo: la rilettura scenica cicogniniana del libro di Tobia, comparata con quella di Cecchi, mostra la decisa evoluzione del gusto teatrale avvenuta nell'arco di pochi decenni.

Nel 1625 Iacopo Cicognini,¹ padre del forse più famoso Giacinto Andrea, pubblicò finalmente il testo della *Celeste guida*, commedia rappresentata a Firenze presso la Compagnia dell'Arcangelo Raffaello nel 1623, circa un anno prima della *Regina Sant'Orsola* di Salvadori. Ad assistere allo spettacolo vi furono le stesse altezze ducali, come ricorda una pagina del diario di corte datata 5 febbraio 1623:

L'arciduchessa col Granduca e con tutti i Principi andarono alla Compagnia della Scala a vedere una commedia detta *La Celeste Guida*, opera del Dott.re Cicognini, che durò tre hore. Lor Altezze stettero sulle seggiole senza residenza. Fu ben recitata e con bellissimi habit.²

La commedia, dedicata ai membri della Compagnia, inserisce in una complicata trama di equivoci e di amori non corrisposti la vicenda narrata nel *Libro di Tobia*, testo che in

¹ Per ricostruire la vita e la carriera poetica di Cicognini restano ancora oggi fondamentali il medaglione dedicatogli dall'ERITREO (*Pinacotheca tertia* [...], Coloniae, apud Iodocum Kalkovium, 1648, 146) e le voci di B. BRUNELLI (in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Unedi, 1975, vol. III) e di M. VIGILANTE (in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1981, XXV; si veda anche la bibliografia *ivi* indicata), a cui vanno aggiunti i più recenti contributi di S. CASTELLI (*La drammaturgia di Iacopo Cicognini*, tesi inedita, Firenze, Università degli Studi, 1988-89) e *Note di protoregia in un autore del Seicento: L'amor filiale di Iacopo Cicognini*, «Medioevo e Rinascimento», VI (1992), 159-172) che si concentrano soprattutto sulla produzione drammatica profana. Nato nel 1577, Cicognini in gioventù soggiornò a Roma, dove frequentò l'Accademia degli Umoristi; nel 1606, rientrato a Firenze, iniziò l'attività di notaio pur coltivando ambizioni letterarie. Nel 1611 scrisse il suo primo testo teatrale, *l'Andromeda*, che inviò al cardinale Ferdinando Gonzaga. Nonostante le ottime premesse, Cicognini non ottenne mai, in veste di letterato, incarichi ufficiali, né a Mantova né a Firenze. Nel 1614, al servizio del cardinal Capponi, si trasferì a Bologna, dove scrisse l'idillio *Aurilla feritrice innocente*, stampato nel 1622. Sempre a Bologna, Cicognini collaborò a un riallestimento dell'*Euridice* del Rinuccini e stese una prima versione del *Martirio di Sant'Agata*. Tornato a Firenze, negli anni tra il '17 e il '19 Jacopo partecipò attivamente alla vita d'accademia fiorentina fondando l'Accademia degli Incostanti, conosciuta in seguito come Accademia del dottor Cicognini, il cui compito principale fu la scrittura e l'allestimento di opere teatrali, a cui si dedicò in seguito anche suo figlio Giacinto Andrea: cfr. anche S. MAMONE, *Andromeda e Perseo: Cicognini, Adimari & co. sulle scene di Accademia a Firenze al tempo di Cosimo I*, in S. Carandini (a cura di), *Teatri barocchi. Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600*, Roma, Bulzoni, 2000, 420.

² Riportato da A. M. CRINÒ, *Documenti inediti sulla vita e l'opera di Jacopo e Giacinto Andrea Cicognini*, «Studi secenteschi», II (1961), 265.

passato aveva già conosciuto adattamenti teatrali anche da parte di altri componenti della stessa confraternita. La novità della versione di Cicognini sta sia nell'alto grado di elaborazione letteraria sia soprattutto nell'introduzione di ampie sezioni musicali, composte da Giovan Battista da Gagliano e da Jacopo Peri; effettivamente, stando alla dettagliata documentazione, più che il soggetto sacro fu proprio la musica, insieme alla ricchezza degli abiti scenici, a colpire il pubblico e a decretare il successo della rappresentazione.³

Certo, non si può ancora propriamente parlare di un melodramma sacro: la musica qui infatti ha ancora un ruolo accessorio, e lo stesso Cicognini nella lettera *Ai cortesi lettori* fa notare a coloro che avessero intenzione di riallestire lo spettacolo che le parti cantate e danzate «si possono facilmente levare in evento che tornasse difficile il rappresentarli». Tuttavia, Cicognini resta comunque uno dei primi autori a sfruttare massicciamente la musica per il teatro sacro: il suo primo tentativo di dramma agiografico completamente in musica si colloca addirittura nel 1614, con una prima versione del *Martirio di Sant'Agata*. I tempi non erano probabilmente ancora maturi, ma Iacopo non rinuncerà mai alla spettacolarità musicale nelle trasposizioni teatrali dei testi sacri, e non a caso *La celeste guida* è ritenuta da Saverio Franchi una tappa significativa dello sviluppo del genere melodrammatico religioso.⁴

Gli interessi di Cicognini per la musica e i suoi tentativi in campo melodrammatico non saranno però l'oggetto principale di questo intervento, che si concentrerà invece sul testo della *Celeste guida*, e sui suoi rapporti con la fonte, il libro biblico di *Tobia*, anche alla luce delle politiche spettacolari della reggenza fiorentina; in particolare, il confronto tra il nostro testo e una commedia cinquecentesca sullo stesso soggetto, il *Tobia* di Giovan Maria Cecchi, confermeranno alcune peculiarità della propaganda artistica promossa dalla reggenza di Maria Maddalena.

Iacopo Cicognini alla Compagnia della Scala

Con l'instaurarsi a Firenze, in analogia con tutta l'Europa cattolica, [...] del clima controriformistico favorito dal governo granducale, [...] accanto a quelle già esistenti apparirono e proliferarono nella capitale e in tutto il granducato ogni tipo di associazioni, compagnie, confraternite, società a scopi benefici, le quali, oltre alle adempienze liturgiche, avevano fra le altre quelle di aiutare gli anziani, comporre le liti [...] ecc., tutto s'intende esclusivamente fra i soci stessi.⁵

Nel vasto panorama delle confraternite laiche fiorentine del primo Seicento, la

³ G. BURCHI, *Vita musicale e spettacoli alla Compagnia della Scala di Firenze fra il 1560 e il 1675*, «Note d'archivio per la storia musicale», n. s. I (1983), 21: «Sembra [...] che allo spettatore non importasse tanto la commedia in sé quanto le parti "accessorie" e soprattutto quelle musicali [...]. Il "ricordo" relativo alla recita in questione [...] non parla altro che dei momenti in cui interviene la musica, oltre naturalmente a render conto dei sorprendenti cambiamenti di scena e della ricchissima varietà delle foggie dei sontuosi abiti di scena».

⁴ Nel suo ricco e dettagliato elenco di melodrammi e protomelodrammi di argomento sacro S. FRANCHI ha volutamente escluso «gli spettacoli di soggetto sacro con interventi musicali di limitata importanza o quelli costituiti da intermedi; categorie entrambe numerose, e tutt'altro che prive di rilievo storico, ma non assimilabili all'idea di melodramma sacro»: *Il melodramma agiografico del Seicento e la S. Agnese di Mario Savioni*, in B. M. Brumana – G. Ciliberti (a cura di), *La musica e il sacro. Atti dell'Incontro internazionale di studi. Perugia 29 settembre - 1 ottobre 1994*, Firenze, Olschki, 1997, 102-103.

⁵ BURCHI, *Vita musicale...*, 9-10.

Compagnia della Scala (che aveva soprattutto il compito di educare i giovani non destinati al sacerdozio) era tra quelle più legate alla corte medicea e in particolare alla figura del granduca Cosimo II, membro della confraternita fin dal 1591.⁶

Forte di una lunghissima tradizione, la Compagnia della Scala offriva spettacoli connotati da originalità e sperimentalismo drammaturgico: fin dalle sue origini, risalenti al 1406 circa, la compagnia utilizzò per i suoi fini educativi «sermons preached by the boys [...] and the clerics, *laude* sung by all, and *sacre rappresentazioni* acted by the young members».⁷ La qualità di queste rappresentazioni raggiunse un altissimo livello alla fine del Cinquecento e soprattutto nel primo Seicento, quando la Compagnia incominciò ad ammettere anche adulti tra i propri membri.

Il 1622 soprattutto fu per la Compagnia della Scala l'anno della svolta poiché «the company was joined by the important poet and dramatist Jacopo Cicognini».⁸ Ha inizio così il periodo d'oro della produzione cicogniniana: in quello stesso anno vennero infatti messi in scena, a pochi mesi di distanza, ben due dei suoi drammi. Il primo grande evento, collocato nella primavera, fu la rappresentazione del *Martirio di Sant'Agata*, già recitato l'anno precedente dalla Compagnia di Sant'Antonio da Padova e riallestito in occasione della visita ufficiale dell'ambasciatore spagnolo Don Manuel de Zuñiga; fu Maria Maddalena stessa a richiedere una nuova recita, la cui preparazione fu seguita con particolare cura da lei in persona.⁹ Pochi mesi dopo Cicognini si confrontò con la

⁶ Fu Cristina di Lorena, dopo aver assistito entusiasta a una rappresentazione, a richiedere l'affiliazione di Cosimo, come ricorda, tra gli altri, J. W. HILL, *Nuove musiche "ad usum infantis"*, in C. Annibaldi (a cura di), *La musica e il mondo. Mecenate e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1993, 123-124. A dimostrare la forte devozione della Compagnia alla figura di Cosimo II sono soprattutto gli apparati e le celebrazioni organizzati in occasione del suo funerale, puntualmente ricostruiti da K. EISENBECHLER, *The Boys of the Archangel Raphael: a Youth Confraternity in Florence, 1401-1785*, Toronto – Buffalo – London, University of Toronto Press, 1998, 270-285.

⁷ J. W. HILL, *Oratory Music in Florence, I: Recitar Cantando, 1583-1655*, «Acta musicologica», LI (1979), 108.

⁸ J. W. HILL, *Oratory Music...*, 121. A partire dagli anni '20 Salvadori e Iacopo Cicognini sostituiranno di fatto Michelangelo Buonarroti il Giovane nella direzione degli spettacoli di corte. Secondo J. COLE questo passaggio di consegne è anche motivato dal *faux pas* della *Fiera* del 1619, spettacolo troppo arduo agli occhi della cerchia medicea. Benché avesse collaborato all'allestimento del dramma buonarrotiano fornendo gli attori e distribuendo le parti, Cicognini non subì le conseguenze negative dell'insuccesso della *Fiera*: cfr. *Music, spectacle and cultural brokerage in early Italy: Michelangelo Buonarroti il Giovane*, Firenze, Olschki, 2011, vol. I, 356. Sulla sfortuna della *Fiera* si veda almeno U. LIMENTANI, *Introduzione a Michelangelo Buonarroti il Giovane, La Fiera. Redazione originaria (1619)*, Firenze, Olschki, 1984, 12. Secondo S. CASTELLI, Iacopo e i suoi attori riuscirono a farsi notare dai Medici dopo le fortunate rappresentazioni del *Voto di Oronte*: «nel '22, nella sede dell'Oratorio degli Accademici Infiammati [...] in febbraio è rappresentato *Il voto di Oronte* e i comici [...] sono chiamati a darne replica in Palazzo Pitti. La riuscita di queste recite accademiche pone Jacopo in più stretta collaborazione con la corte medicea: nel luglio viene allestito *Il dialogo della vita contemplativa e della vita attiva*, una sorta di "duetto" fra S. Maria Maddalena e S. Marta probabilmente mai dato alle stampe e a noi non giunto, mentre a Natale troviamo il Cicognini ideatore e autore di una festa per la Compagnia dell'Arcangelo Raffaello il cui testo viene poi pubblicato nel '25 con il titolo *Il gran Natale di Cristo*. Sempre in questo anno prende vita sulla scena *L'Aurilla feritrice innocente*»: *La drammaturgia...*, 50-51.

⁹ Sulla visita dell'ambasciatore e le sue ragioni politiche cfr. K. HARNESS, *Echoes of Women's voices. Music, Art, and Female Patronage in Early Modern Florence*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2006, 70-71: «The ambassador's visit most likely stemmed from the treaty signed one month earlier by representative from France and Spain. Its intent was to resolve territorial dispute in Valtellina [...], now disputed by France, Spain and Austria. The terms of the treaty stipulated that the region should be placed under the control of a neutral thirty part. Eleven-year-old Ferdinando II of Tuscany was one of the nominees for this position, as were Pope Gregory XV and the duke of Lorraine. [...]»; per questo motivo l'arciduchessa investì moltissimo su questa visita e si occupò attivamente anche della rappresentazione,

messinscena della Sacra Scrittura con la *Beneditione di Jacob*, rappresentata per la Compagnia della Scala:

Sentenziò l'angelico San Tommaso con voce d'oracolo che il modesto diletto era necessario per la vita umana, il che considerato da nostri fratelli, desiderosi di passare virtuosamente i mesi più caldi dell'anno 1622, risolvettero di rappresentare una farsa composta da Giovan Maria Cecchi intitolata *La beneditione di Jacob* [...]. La revisione della commedia con tutte le aggiunte di versi e prose che di sopra si fa menzione se ne diede cura e fu opera del dottore Jacopo Cicognini, uno dei nostri fratelli [...]. Le musiche dell'Angelo Raffaello e Iddio Padre furono del signor Jacopo Peri, e tanto basti per commendarlo. Le musiche degl'angeli, pastori e sinfonie furono di [...] Giovan Battista da Gagliano nostro Maestro di cappella [...].¹⁰

La mescolanza di storia sacra e teatro profano, già sperimentata nel *Martirio di Sant'Agata*, viene riproposta attraverso il confronto con il modello di Giovan Maria Cecchi, la cui farsa in tre atti su Giacobbe è ripresentata da Cicognini dopo un complesso lavoro di adattamento ai nuovi gusti teatrali.¹¹

La commistione di elementi biblici e plautini tipica delle opere di Cecchi costituirà per Cicognini un modello imprescindibile almeno fino al *Trionfo di David*.¹² Per quanto riguarda *La celeste guida* però la questione del modello cecchiano pone alcuni problemi: anche Giovan Maria Cecchi pubblicò una commedia sullo stesso soggetto, *Il Tobia*, rappresentato per le monache di Santa Caterina nel 1580, ma si trattava di un testo piuttosto diverso da quello che Cicognini scriverà qualche decennio dopo.

tanto che ella stessa «inspected the scenery two days before the performance».

¹⁰ Il brano è riportato da BURCHI, *Vita musicale...*, 15-17.

¹¹ «Devoto ai Medici, borghese, scrisse da giovane commedie in cui satireggiava la borghesia e la religione, in ossequio alla mode; morì pentito, e del resto durante la Controriforma si era già completamente dedicato al genere sacro, forse anche per il diminuito interesse per il teatro erudito, sbaragliato dagli zanni. [...] Scrisse per brigate di giovani e confraternite ed ebbe, in vita, successo prima sui palcoscenici cittadini, poi su quelli di conventi e monasteri, tanto da essere chiamato dai contemporanei il “Comico” per antonomasia. [...] Scarsa fu invece la fortuna postuma»: G. GRAZZINI, *Cecchi, Giovan Maria*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. III, s. v. Una lampante testimonianza di questa sfortuna presso i posteri è la voce dedicatagli da C. MUTINI in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., 1979, vol. XXIII. Questo giudizio è stato solo recentemente confutato in maniera particolare da K. EISENBICHLER, secondo il quale Cecchi andrebbe riconosciuto come drammaturgo d'avanguardia del Cinquecento italiano ed europeo soprattutto in virtù delle sue rappresentazioni religiose: «già nel suo primo dramma sacro, *La morte del re Acab*, Cecchi aveva introdotto delle novità strutturali abbastanza notevoli. Prima di tutto [...] aveva mescolato aspetti tipici della commedia erudita (quali la divisione in cinque atti, l'endecasillabo sciolto, le cosiddette unità aristoteliche, i personaggi plautino-terenziani, e così via) con aspetti propri della sacra rappresentazione quattrocentesca. [...] Le innovazioni interne a questo testo sono tali che i manoscritti più o meno contemporanei sembrano non sapersi decidere su come definire il testo»; *Da «Commedia erudita» a «Rappresentazione spirituale»: innovazioni nel teatro di Giovan Maria Cecchi a metà Cinquecento*, in P. Andrioli et alii (a cura di), *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento. Atti del Convegno internazionale di studi (Lecce, 15-17 maggio 1997)*, Galatina, Congedo, 2000, 143-144.

¹² *Il trionfo di David* segnò infatti l'abbandono, da parte di Iacopo, delle unità aristoteliche a favore di un progressivo avvicinamento alle forme del teatro spagnolo: si veda S. CASTELLI, *Giacinto Andrea Cicognini* in F. Cancedda – S. Castelli, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini*, Firenze, Alinea, 2001, 46 n. 72 e relativa bibliografia. A partire dagli anni '30 del Seicento il teatro fiorentino sarà infatti fortemente influenzato dal modello spagnolo: a questo proposito si veda N. MICHELASSI – S. VUELTA GARCÍA, *Il teatro spagnolo sulla scena fiorentina del Seicento*, «Studi secenteschi», XLV (2004), 67-137.

Anna: donna bisbetica o moglie devota?

Per l'esigenza di adattare il testo biblico alle regole aristoteliche, sia nella *Celeste guida* che nel *Tobia* di Cecchi la vicenda narra le ultime ventiquattro ore di attesa di Anna e Tobia, che da tempo non hanno più notizie del figlio, in viaggio con l'arcangelo Raffaello travestito da pellegrino. Il vecchio Tobia è già cieco e povero ed è mantenuto dal lavoro della moglie. Questo, insieme a un generico gusto per i personaggi comici e alcune scene di importanza trascurabile, è l'unico punto di contatto tra i due testi: un punto di contatto dunque molto vago. L'allontanamento di Cicognini da Cecchi è soltanto casuale?

Ciò che sappiamo è che Cicognini cercava di inserirsi nel programma artistico ideato da Maria Maddalena d'Austria, che negli ultimi anni è stato ancora più studiato e approfondito dai lavori di Kelley Harness e Janie Cole.¹³ Proprio agli inizi degli anni '20 Maria Maddalena, come reggente e come donna, cercava di legittimare il suo potere anche attraverso una propaganda artistica che sul fronte del teatro promosse una serie di spettacoli incentrati sull'esaltazione di donne forti e coraggiose, spesso eroine bibliche o sante, suscitate da Dio per liberare il suo popolo e i suoi fedeli:

As a woman and a foreigner, Maria Magdalena's needs differed from her male counterparts, who derived at least a portion of their legitimacy from their position within a system of male succession [...]. Instead of mythological and dynastic themes, therefore, Maria Magdalena turned to subjects that could both assert women's political rights and provide a spiritual basis for that legitimization, namely the numerous exemplary women who populate the Bible and hagiography - women who drew their power and authority directly from God. Biblical women and saints informed the subjects of four large-scale spectacle presented at court from 1621 to 1628, while assertive female protagonists appeared in four additional secular works.¹⁴

Oltre alla già citata *Sant'Agata* di Cicognini, ricordiamo qui le celebri *Regina Sant'Orsola e Giuditta* di Salvadori.

Tenuto presente questo clima culturale, basta leggere poche pagine del *Tobia* di Cecchi per rendersi conto di quanto questo fosse diventato del tutto improponibile, impresentabile di fronte a Maria Maddalena e alla sua corte: la comicità di questo testo è infatti in gran parte basata sulla satira contro Anna, la moglie di Tobia, che, in quanto economicamente responsabile della propria famiglia, è una donna potente che tiranneggia i suoi servi e maltratta il marito; la sua cattiveria è di fatto una delle numerose prove cui il Signore sottopone il vecchio Tobia. Con la sua prepotenza e mancanza di fiducia in Dio, Anna è l'emblema stesso dell'empietà e più volte nel dramma si spinge a professare un dichiarato epicureismo:

ANNA
[se penso] talora
ch'io mi quel che io ero
e chi i' son ora, e so che siam venuti
in questo stato sol per voler fare
opera di pietà, io mi confondo,

¹³ COLE, *Music, spectacle and cultural brokerage in early Italy...*; HARNESS, *Echoes of Women's voices,...*

¹⁴ Ivi, 41-42. La studiosa ricorda che il programma di legittimazione del potere di Maria Maddalena coinvolgeva anche le arti pittoriche (43-47).

e credo che non sia Dio, o se egli è,
che e' non curi di noi.¹⁵

Questo impietoso ritratto ben si accorda con la fonte scritturale, secondo gli esegeti uno dei testi biblici più misogini.

Quasi fosse un nuovo Giobbe, il vecchio Tobia deve riuscire a sopportare anche le cattiverie e i rimbrotti della moglie:

BARBINO

Tobia, io sono stato ad ascoltare
tutto il seguito e v'ho compassione,
perché e' mi par che, oltre alli altri mali,
voi avete quello che caccia l'uomo
di casa, ché e' si dice per proverbio
che 'l fumo, il fuoco e la donna ritrosa
cacciano l'uom di casa [...].

[...]

Tuttavolta io vi ricordo che a Iobbe,
oltre a tutte le perdite e alla lebbra,
gli fu data la stessa penitenza
della moglie fantastica e ritrosa.¹⁶

L'avvicinamento tra Tobia e Giobbe che fa questo personaggio secondario è desunto direttamente dalla *Vulgata*:

Contigit autem ut quadam die fatigatus a sepultura, veniens in domum suam, iactasset se iuxta parietem, et obdormisset, et ex nido hirundinum dormienti illi calida stercora incidenter super oculos eius, fieretque caecus. Hanc autem tentationem ideo permisit Dominus evenire illi, ut posteris daretur exemplum patientiae eius, sicut et sancti Iob. [...] Anna vero uxor eius ibat ad opus textrinum quotidie, et de labore manuum suarum victum quem consequi poterat, deferebat. Unde factum est ut haedum caprarum accipiens detulisset domi. Cuius cum vocem balantis vir eius audisset, dixit: - Videte, ne forte furtivus sit[...]. Ad haec uxor eius irata respondit: - Manifeste vana facta est spes tua, et elemosynae tuae modo apparuerunt. Atque his et aliis huiusmodi verbis exprobrabat ei.¹⁷

Nelle cosiddette “espansioni midrashiche” al *Libro di Tobia*, Girolamo infatti aggiunge al testo della LXX notazioni esplicative che paragonano la vicenda di Tobia a quella di Giobbe, e una delle analogie più forti viene proprio riconosciuta nelle sofferenze causate dalla moglie, che in entrambi i libri è empia e sempre pronta al rimprovero.¹⁸ Per

¹⁵ G. M. CECCHI, *Tobia*, in *Drammi spirituali inediti*, a cura di Raffaello Rocchi, Firenze, Le Monnier, 1899, atto I, scena IV, 20.

¹⁶ G. M. CECCHI, *Tobia*, atto III, scena II, 45-46.

¹⁷ *Tob.* II, 10-23

¹⁸ Sulle espansioni midrashiche di Girolamo cfr. M. ZAPPELLA, *Tobit. Introduzione, traduzione e commento*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2010, 138, secondo cui queste aggiunte, che potrebbero anche derivare dal testo aramaico che Girolamo afferma di aver consultato, sono funzionali a spiegare e rendere più attraente il libro. Sul tema della similarità tra le vicende di Giobbe e di Tobia si è soffermato G. TOLONI, *La sofferenza del giusto. Giobbe e Tobia a confronto*, Brescia, Paideia, 2009, 38-39: «il nucleo fondamentale della storia utilizzato nei due libri biblici sembra concentrarsi essenzialmente sulla vicenda del giusto innocente, messo alla prova nella sua fedeltà, il quale, dopo la malattia, riacquista salute e benessere». Dunque, «l'analogia ricorrente di vari motivi nelle due vicende non deve sorprendere: [...] già nell'integrazione della *Vulgata* in *Tob.* 2,12-18 si ha la ripetuta affermazione che la vicenda di Tobia è pensata sul modello

costruire il personaggio di Anna Cecchi allora non fa altro che riprendere ed esarcebare la carica misogina presente sia nel *Libro di Tobia* che in quello di *Giobbe*.¹⁹ Ovviamente una satira così aspra sulla donna potente e prepotente che maltratta i suoi sottoposti non può essere proposta a Maria Maddalena. Ecco che allora la Anna di Cicognini diventa un personaggio del tutto diverso, totalmente devota a Dio e al marito. La differenza tra i due personaggi risulta evidentissima se si accostano due scene, formalmente molto simili ma opposte per il contenuto, in cui due servi discutono di Anna, loro padrona, presentandone le caratteristiche:

Cecchi, *Tobia*:

BARBINO

Che ne so io? Domandane
quella bestia fantastica incantata
della padrona, ch'ha tolto non pure
a far morire co' triboli il marito
ma noi altri di stento e travaglio.

[...]

Diavolo! Noi siamo pur di carne e d'ossa
fatti come loro. E a fè, Stafira, che
se non fusse lo amor ch'io porto al vecchio,
e che e' me n'incresce ora, veggendolo
povero, vecchio e cieco, e l'affezione
che io porto al figliuol, che l'ho allevato
si può dire io, arei tolto sui mazzi
ed alzato a marin, e fussine poi
uscito quello che poteva uscirne,
ch'egli è men male una morte che cento.²⁰

Cicognini, *La celeste guida*:

ROSETTA

Un tempo fa si poteva dir signora, mentre si facevan feste e banchetti in questa casa che in vero era un ricetto di carità, [...] ma da che si parti il padron giovane, e che prese il possesso del regno questo il successor crudele di Senacherib, ti so dire che questa casa è stata visitata dalle tribolazioni.

DELIO

Non occorre adesso rinovellare queste piaghe. Pur troppo sono informato, sebbene da poco in qua sono stato pietosamente raccettato in questa casa, del povero stato in che si trova la nostra padrona.²¹

«*Et magicæ artis appositi erant derisus*»

La bestia fantastica di Cecchi è dunque diventata nella *Celeste guida* una padrona amata, che ha accolto generosamente Delio il quale si mostra commosso e dispiaciuto per le disgrazie che l'hanno colpita. La satira della *Celeste guida* non potrà essere contro le donne, e prende di mira un altro tema particolarmente caro alla commedia: la magia. I

di quella di *Giobbe*, anche se, più che di imitazione, pare che si debba parlare di emulazione, cioè di ripresa critica di quel celebre precedente biblico [...] con innovazioni dettate dalle finalità specifiche dell'opera» (ivi, 46).

¹⁹ A proposito della connotazione misogina della fonte, G. RAVASI fa inoltre notare che in *Tobia* non solo «Anna è vista secondo il tradizionale antifemminismo sapienziale», ma anche Sara è connotata «come il simbolo misterioso della negatività femminile»: P. Rossano et alii (a cura di), *Nuovo Dizionario di Teologia biblica*, Milano, Paoline, 1988, s. v. *Tobia*.

²⁰ G. M. CECCHI, *Tobia*, atto I, scena II, 8-9.

²¹ I. CICOGNINI, *La celeste guida*, atto I, scena I, 1.

personaggi negativi sono qui uno stolto alchimista, che verrà truffato dagli altri personaggi, e un finto cabalista che simula anche una grande devozione religiosa per spillare quattrini, quasi un machiavellico nuovo Fra' Timoteo che deve tutto all'ipocrisia:

ASTRADORO

Chi non può simulare non può regnare, e chi finger non sa mai del ben non avrà. Quant'obbligo devo io aver alla natura, che avendomi dato un volto pallido e mortificato, una voce grata e soave, mi faccia reputare da tutti l'idea della stessa bontà e per un grandissimo cabalista che predica il futuro e faccia cose soprannaturali, e in quella somma son tenuto da tutta la città di Ninive l'oracolo della sapienza umana. O ipocrisia, diletta dolcissima compagna, voglio dire ogni dì quest'orazione:

Diletta ipocrisia
non mi lasciar mai più,
trista la sorte mia
se tu non fussi tu.
Gesti, parole e viso macilente
m'empion la borsa e burlano la gente.

Astradoro non è l'unico personaggio della *Celeste guida* legato in qualche modo al mondo dell'occulto. Cicognini infatti sfrutta anche il personaggio dell'alchimista sciocco e burlato, tipico della commedia fin da Ariosto, impersonato qui da Domizio.²²

Come vuole la tradizione comica, il ciarlatano viene coinvolto per ingannare l'aspirante alchimista Domizio, il quale cerca di inventare una macchina che, attraverso rotelle che simboleggiano i pianeti, riproduca le armonie celesti per creare il moto perpetuo. L'esperimento è quasi riuscito, ma la ruota di Saturno si inceppa sempre. Astradoro afferma di poter finalmente risolvere il problema:

DOMIZIO

Che segreto è questo che mi dice il mio servitore per far camminare quel vecchio pigro e malinconico di Saturno, cioè una di quelle sette ruote che ad imitazione di quei sette pianeti celesti mossi da un certo primo mobile che ora non vi posso dire, mi fa sempre stentare [...]. Sarebbe pur una bella cosa tor la servitù agli orioi, a' molini, e, quel che più importa, alle telaia di quella graziosa e allegra vedovetta di madonna Gioia.

SBARRA

Voi sapete che in questa città si ritrova un messer Astradoro.

[...] Or sappiate che a costui son noti tutti i movimenti celesti e, ingegner meraviglioso e perfettissimo cabalista, si dà vanto di dar moto a quella vostra ruota [...].²³

La concezione del mondo dell'ingenuo Domizio non è meno pericolosa di quella di Astradoro: nella sua visione meccanicistica dell'universo non c'è posto per Dio, il primo mobile è un semplice motore che l'uomo con la scienza alchemica può riprodurre da sé. In ogni caso con un *magus callidus* e uno *stultus* la satira della magia è il perno più saldo della comicità della *Celeste guida*, e in questo modo Cicognini può costruire la sua commedia evitando ogni spunto misogino.

Il *Libro di Tobia* non è più lo spunto per una facile satira contro le donne, ma è il

²² «L'aspirante alchimista credulo e ingannato da colui che si professa possessore dei segreti dell'arte alchemica e che non è che un truffatore, secondo quello che è lo schema della satira della magia nel teatro cinquecentesco a partire dall'Ariosto,» è un topos che ha la sua declinazione migliore nel *Candelaio* di Giordano Bruno: cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, *Parodia e pensiero: Giordano Bruno*, Milano, Greco & Greco, 1997, 34.

²³ I. CICOGNINI, *La Celeste guida*, atto I, scena VIII, 19-20.

serbatoio a cui Cicognini può attingere per costruire un dramma coerente con il programma teatrale di Maria Maddalena, che vuole presentarsi come legittima sovrana e, anche e soprattutto, paladina e promotrice della vera fede contro ogni eresia. E come la polemica contro le donne del Cecchi risulta biblicamente fondata, così, a ben vedere, anche la versione di Cicognini rivela una lettura approfondita del testo veterotestamentario; anche la critica contro la magia della *Celeste guida* non si rifà soltanto alla tradizione comica, ma si basa anch'essa sulla Scrittura e su una sua diversa rilettura. Con la presenza di filtri in grado di guarire e operare esorcismi, nel *Libro di Tobia* infatti sono presenti moltissimi riferimenti agli elementi magici tipici dell'Oriente Antico. Nel testo biblico la magia orientale viene infatti ripresa e reinterpretata secondo una nuova visione: le pozioni che Tobia e Raffaello adoperano non avrebbero alcun effetto se non fossero accompagnate dalla preghiera e da una vita pia. Questo messaggio doveva apparire chiaro anche nel Seicento: considerazioni simili saranno infatti espresse anche da Luigi Manzini nella *Vita di Tobia*, dove viene specificato che la liberazione di Sara dalla possessione diabolica è stata resa possibile sia dalle virtù taumaturgiche del pesce sia soprattutto dalla fede del giovane Tobia:

Non era veramente la forza di quelle viscere cagione totalmente naturale per l'espulsione de' demonii, con tutto ciò elle aveano in sé tale virtù ingerita loro nella creazione dell'animale [...] che, avvalorata da certe operazioni dell'uomo, potea cagionare quell'effetto.[...] S'aggiugne poi anche per credere la forza naturale di questo fumo l'attestazione che ne fece di sua bocca Raffaello a Tobia, abbenché nel darne regole dell'usarlo non la separasse mai da certe disposizioni necessarie nell'intenzione e nel cuore di chi l'oprava. Onde resta quasi necessario lo stimare che la virtù di quell'agente fosse parte naturale in esso, e parte morale in chi la usava. Ma qualunque ella si fosse, il fumo certo di quelle viscere cacciò Asmodeo, spalleggiato dalle preci e dalla mondezzezza del cuore di Tobia.²⁴

Proprio questa stessa visione della magia, ripreso dalla Bibbia stessa, costituisce il messaggio centrale della *Celeste guida*, in cui i maghi che fanno credere di poter intervenire sull'universo senza l'aiuto di Dio sono degli imbrogliatori o sono essi stessi vittime della propria follia. La loro stoltezza e disonestà viene implicitamente paragonata alla sincera fede del giovane Tobia, l'unico che riuscirà a compiere un misterioso miracolo guarendo il padre dalla cecità e Sara dalla possessione. Ma questo è stato reso possibile solo grazie alla preghiera e al conseguente intervento dell'arcangelo Raffaello, che, in quanto "medicina di Dio", a fine dramma guarirà i due maghi da una malattia ben peggiore: il peccato e la vita lontana da Dio. E così, dopo aver assistito al matrimonio dei due giovani, il ciarlatano e lo sciocco alchimista decideranno finalmente di abbandonare ogni ingannevole ed eretica arte degli incanti:

DOMIZIO

[...] Ho dato bando a Saturno e a quell'altre ruote che mi facevano aggirare il cervello il giorno e la notte [...].

ASTRADORO

E io ho fatto un voto tale che non ci è più pericolo che inganni il prossimo e mi faccia scienze di quello di che non ho cognizione alcuna. Voglio restituire il mal guadagnato e far opere onorate e buone [...].²⁵

Dopo aver ottenuto queste conversioni, l'angelo rivela la sua vera identità e, dopo aver raccomandato di non tacere i miracoli ricevuti, invita i personaggi «a rivelare e

²⁴ L. MANZINI, *Vita di Tobia*, Roma, Facciotti, 1637, 88.

²⁵ I. CICOGNINI, *La celeste guida*, atto V, scena VIII, 104.

manifestare le opere di Dio»; le sue parole sono praticamente la traduzione esatta di *Tob.*, 12:

Oh quanto è buono che il re non palesi i suoi segreti, ma il rivelare a tempo e confessare l'opera del Monarca del mondo è un dar lode allo stesso Dio. [...] La pace di Dio sia con esso voi, e sappiate che quando con voi stavo e con voi parlavo era per permissione del Signore. Beneditelo adunque, e lui intonate inni di gloria. A voi pareva che io in compagnia vostra e mangiassi e bevessi, ma il mio cibo e la mia bevanda erano molto diversi dalla terrena ed erano invisibili agli occhi umani.²⁶

Proprio come nella Bibbia, a questo punto Raffaello sale in cielo. Nella *Celeste guida* assistiamo allora all'incontro dell'arcangelo con il Padre Eterno, che, cantando un quaternario, ringrazia il messaggero e rende esplicito il contenuto didascalico dell'opera:

IL PADRE ETERNO

Tu ben oprasti, e di salute è degno
chi prende te per guida e me per fine.
Corona in terra di pungenti spine
si cangia in stelle nel mio stabile regno.

Le sofferenze legate alla fede che si patiscono in terra sono la garanzia della gloria oltremondana: l'insegnamento della *Celeste guida* è del tutto simile a quello che sarà trasmesso dai successivi drammi per musica di soggetto religioso, un finale necessario ma forse fin troppo scontato in un dramma che invece rivela il talento drammaturgico di Cicognini, che riuscì nella difficile sfida adattare il testo biblico al nuovo clima culturale e a differenti gusti teatrali attraverso una lettura esegetica approfondita.

²⁶ Ivi, atto V, scena XII, 113-114. Cfr. *Tob.* 13, 7-21: «Etenim sacramentum regis abscondere bonum est: opera autem Dei revelare et confiteri honorificum est. [...] Pax vobis: nolite timere. Etenim cum essem vobiscum, per voluntatem Dei eram: ipsum benedicite, et cantate illi. Videbar quidem vobiscum manducare, et bibere: sed ego cibo invisibili, et potu, qui ab hominibus videri non potest, utor. Tempus est ergo ut revertar ad eum, qui me misit: vos autem benedicite Deum, et narrate omnia mirabilia eius. Et cum haec dixisset, ab aspectu eorum ablatus est, et ultra eum videre non potuerunt. Tunc prostrati per horas tres in faciem, benedixerunt Deum: et exsurgentes narraverunt omnia mirabilia eius».