

## LE FAVOLE MITOLOGICHE DELLA FINE DEL SEC. XV

L'indole geniale e nervosa del nostro popolo italiano si esplicò in tutte quelle feste ed in tutti quei divertimenti con i quali, specialmente nel sec. XV, i signori dominanti allora la penisola cercavano di distrarre i sudditi dalle cure politiche. A Milano, a Mantova, a Ferrara, e nelle corti dell'Italia centrale e meridionale, nobili dame solevano radunare in sale pomposamente addobbate gli uomini più eletti del tempo, e si intrattenevano su argomenti intellettuali, e riposavano l'animo e la mente, ammirando fra il suono ed il fulgore della luce opere, nelle quali solevano spesso sbizzarrirsi geniali artisti. E non solo le dame, ma i principi, i cardinali ed i pontefici stessi prendevano parte a queste feste, davano loro vita e ne erano spesso i promotori. Una causa qualunque era ragione di tripudio: Firenze, come è noto, fu un lieto rumorio di festa, non appena vi cominciarono a fiorire i commerci e le industrie.

Avvicinandosi la solennità di San Giovanni per due mesi continui si tripudiava pubblicamente, mentre la classe più colta ed eletta si radunava nelle case dei ricchi; a queste poi si aggiunsero feste in occasione di altri santi. Erano sempre scene strane e bizzarre che si rappresentavano, scene mute nelle quali il diletto era dato dal mimo, ma a poco a poco l'arte della parola doveva riprendere tutta l'importanza propria: le mute figurezioni dei fatti dell'antico e del nuovo testamento davano origine e sviluppo in Toscana alla sacra rappresentazione, che per l'indole dei tempi e per il prevalere del classicismo convertivasi in uno spettacolo profano, nella favola mitologica; ed è mio proposito accennare qui brevemente alle prime feste mitologiche che ci si presentano verso la fine del secolo XV.

Quando nel 1487 (1) Lucrezia d'Este andò sposa ad Annibale Bentivoglio, Bologna passò vari giorni di seguito in tripudî, mentre per celebrare la fausta occasione, anche la famiglia nelle proprie stanze aveva preparato strani divertimenti. Una fan-

(1) ZANNONI. *Una rappresentazione allegorica a Bologna nel 1487*, nei *Resoconti dell'Accademia Reale dei Lincei*, an. 1891, vol. II, pag. 414 seg.

ciulletta fiorentina di appena sei anni, guidata da un nano, aperse la festa danzando fra il suono di tamburi e di zufoli, e tostochè ella ebbe finito e si fu ritirata dalla stanza, un uomo peloso, e con barba irsuta e con capelli scomposti irruppe nella stanza portando una torre di legno che egli faceva saltare, sulla quale stavano Giunone, Annibale Bentivoglio ed un altro giovane. E nello stesso modo, ma non si poteva vedere chi li portava, apparvero nella sala un palazzo su cui stavano il dio dell'Amore Cupido, Giunone, la Gelosia, l'Infamia e quattro Imperatori accompagnati ciascheduno da una giovine donna, ed una montagna ove era un bosco con una spelonca, e Diana con le sue Ninfe stava nel bosco, mentre montati sovra un sasso e vestiti alla moresca erano una donna ed otto uomini. Diana improvvisamente si mise a cantare alcune terzine, dopo le quali una Ninfa, pur cantando due ottave di endecasillabi, presentò agli spettatori un uomo camuffato da leone in mezzo al canto di Diana, delle Ninfe e degli altri giovani. Dopo questo si vide una delle Ninfe, che rappresentava Lucrezia, allontanarsi da Diana e perdersi nel bosco. Cupido la colpì coi suoi dardi, sicchè essa spaventata invocò Diana con questi pochi versi:

Hora come sono io quivi rimasta  
 Isconsolata, afflitta et scognosciuta  
 Perdendo la mia dea prestante e casta.  
 Più presto non l'havessi mai veduta !

A lei si avvicinarono allora Venere, la Ricchezza, l'Infamia e la Gelosia, ma la Ninfa respinse i consigli della dea Venere. E così sdegnosa si mostrò pure verso Giunone, che la consigliava « al nodo matrimoniale »; la Ninfa voleva rimanere seguace della vergine Diana, ma respinta anche da lei ritornò a Giunone dicendole:

Vera consorte de lo gran tonante  
 Fammi posar sotto tua grande insegna !  
 Io sempre a te sarò ferma e costante  
 Pur che mi facci de tua gratia degna.

Giunone accolse la preghiera dell'afflitta Ninfa, ed uscita dalla torre assieme con Lucrezia e con Annibale si mise a ballare, mentre Cupido con versi cantava un evviva agli sposi. Il dio

dell'Amore saettò poi il palazzo ed il sasso: dal palazzo sbucò, accompagnata dal suono di un tamburino e di altri strumenti, una giovine con otto donne, vestite tutte alla moresca con ricchi ornamenti d'oro, e con cerchi di sonagli alle gambe; tutti insieme ballando misero fine alla festa.

Simili pompe si usavano anche nei pranzi, ove giovani, in apparenza di dei, recitando e cantando versi, offrivano ai convenuti le vivande fra melodiosi suoni.

Il Menestrier (1) ci dà una relazione della festa fatta dal lombardo Bergonzo Botta sullo scorcio del secolo XV, quando Giovanni Galeazzo si recò a Tortona.

Non appena i convitati ebbero sazio il desiderio di mangiare e di bere, Orfeo con ricca veste greca, cinto il capo di alloro suonando la cetra invocò Imene. Costui entrò nella sala seguito da una schiera di fanciulli, che simili ad Amorini, cantando brevi versi, lodavano le nozze. Ai melodiosi accenti, dispostesi a triangolo si presentarono al pubblico le Cariti, che indossavano vesti semplici, ornate di una sola cintura alla vita; di esse l'ultima recitò pochi versi. La Fede Coniugale allora, biancovestita, tenendo una piccola lepore nella destra ed un'iaspe nella sinistra, espose al pubblico i doveri che spettano alla fanciulla quando diviene sposa; e detto questo essa se ne volò al cielo. Apparvero poi la Fama alata, annunciando esser essa sempre messaggera e del bene e del male, e Semiramide con una coorte di donne al pari suo impudiche, con Elena cioè, con Medea e con Cleopatra. Costoro con detti lascivi al pubblico narrarono le loro azioni disoneste; a nulla valsero i rimproveri mossi loro dalla Fede Coniugale; furono allora chiamati gli Amorini che, bruciati i veli con le faci accese, le cacciarono dal triclinio. Liberata la sala da quel sozzume, Lucrezia, Penelope, Tamiri, Giuditta, Porzia, Sulpicia ed altre donne oneste, intonato un coro, lodarono la castità di Isabella, alla quale ciascheduna portò la propria palma. Sileno allora, ebbro, o fingendosi tale, montato sopra un asino, si lasciò cadere a terra, eccitando l'ilarità nella gente radunata. E così ebbe fine la festa.

Neppure i Cardinali rimanevano estranei a questi sollazzi di

---

(1) *De Représ: en musique ancienne et moderne* pag. 160 in CRESCIMBENI *Commentarii*, vol. I, pag. 236 e seg., Roma, de Rossi.

vita mondana, perchè anche essi nei loro palazzi radunavano genti a caccia, a conviti, a rappresentazioni di commedie.

Il Panormita (1) ci dà una prova della vita spensierata e della gaiezza dell'Italia meridionale nella relazione delle feste fatte nel 1443 dai Napoletani, quando Alfonso d'Aragona riuscì a debellare Renato d'Angiò. E celebri feste si fecero pure a Venezia nel 1493 in occasione della venuta di Beatrice d'Este. Ma, come si è visto, piccola parte aveva in questi spettacoli la parola, però assieme con essi si rappresentavano pure commedie, egloghe, drammi classici e profani.

Così, fra i tanti esempi che si potrebbero citare, Bernardo Bellincioni nel 1483 compose a Milano una poesia per commissione di Lodovico il Moro, che egli chiamò *Paradiso*, perchè si era appositamente fabbricato un Paradiso che girava con i sette pianeti, rappresentati da uomini i quali cantavano in lode della duchessa Isabella. La Festa fu annunciata da un Angelo, come nella Sacra Rappresentazione, l'azione si svolge fra dei pagani, in essa per di più si recitarono dei sonetti in lode all'ambasciatore del Pontefice, del Re, del Senato Veneto e di Firenze.

L'argomento delle egloghe era sempre l'amore; l'azione si svolgeva fra i monti e le selve, presso ad una fontana, ad un lago o a ridosso di una vetta e pastori soltanto vi prendevano parte. Spesso vi si nascondeva un significato allegorico, vi erano allusioni a persone presenti ed a fatti storici, od ai costumi del tempo. Tali ci si presentano la egloga pastorale conservata fra le rime del Bellincioni e che egli chiamò « operetta » e quelle con le quali nel 1490, consentente il Cardinale Giovanni Colonna, si presero di mira, a Roma stessa, i corrotti costumi della Curia Romana; la « Semidea » (2), che Baldassare Taccone, nel 1493 mandò ad Isabella Gonzaga perchè la cantasse accompagnandosi sulla lira, e quella nella quale lo stesso poeta cantò in terzine di versi sdrucchioli l'amore « di Francesco Sanseverino, conte di Cajazzo e di Madonna Chiara di Marino, nuncupata la Castagnina » (3). Alle volte anche le egloghe venivano introdotte

(1) *De dictis et factis Alphonsi*, lib. IV in D'ANCONA *Origine del Teatro Italiano*, vol. I, pag. 283, nota 4, Torino, Loescher, 1891.

(2) R. Biblioteca Estense Ms. X 34.

(3) *L'Atteone e le Rime di B. Taccone* (per cura di F. Bariola). Firenze, Carnesecchi, 1884.

in qualche farsa; l'ultimo atto infatti della Farsa che nel 1496 Anton Galeazzo Bentivoglio fece rappresentare in cinque atti è detto « ecloga », perchè in esso si tratta di Amore, e vi prendono parte Ninfe, Pastori, Fauni e Satiri.

Da tutti questi spettacoli mimici e coreografici, dalla Sacra Rappresentazione e dalle egloghe, sia da quelle destinate solo alla lettura, che da quelle che solevano rappresentarsi, sorse il dramma profano. Le egloghe infatti ebbero sempre tendenza drammatica. Teocrito stesso nei suoi idillii cantò la vita ed i costumi dei pastori e dei pescatori della Sicilia, amò abbellire « i quadretti della vita reale » da lui espressi con vivaci e gioiose descrizioni della natura.

Questo carattere drammatico è più accentuato nelle egloghe di Virgilio, il migliore fra i latini imitatori di Teocrito. Le scene rappresentate sono sempre le stesse, si hanno sempre i soliti pastori che fra di loro interloquiscono di amore, e le Ninfe che si mostrano sdegnose; la natura ritratta è sempre la stessa; i boschi, cioè, le selve verdeggianti ove scorre il ruscello, e dove si ripercuote tristamente la eco dei lamenti dei pastori ed il belato del gregge. Però nelle egloghe di Virgilio prevale il dialogo, poichè su dieci egloghe sei sono a dialogo, il che mostra, come osservò anche l'Hortis, (1) la maggior tendenza a drammatizzarsi, tendenza che sempre più si sviluppa nei nostri tre primi poeti, e specialmente nel Petrarca il quale tratta di fatti storici tali che avrebbero potuto servire a scene veramente drammatiche, specialmente perchè in lui le egloghe sono collegate l'una all'altra. Così, ad esempio, lo sono la III e la IV, tanto che il Carrara (2) dice che « la III<sup>a</sup> pare quasi il secondo atto di un piccolo dramma, che nel Parthenias s'inizia ». E questo si osserva pure nel Boccaccio, il quale nelle sue egloghe paragona con meravigliosa dipintura le vicende della vita umana alle vicende atmosferiche; le descrizioni si intrecciano ed alternano alle narrazioni, e l'azione ha un filo continuo a due ed anche a tre egloghe; insomma nelle egloghe del Boccaccio v'è maggiore snellezza, maggiore vivacità. A questi poi si

(1) HORTIS. *Studi sulle opere latine del Boccaccio*, pag. 67, Trieste, 1879.

(2) E. CARRARA. *I commenti antichi e la cronologia delle egloghe petrarchesche* nel *Giorn. storico della Lett. Ital.*, XXVIII, 123 sgg.

debbono aggiungere Giovanni del Virgilio e il de' Boni di Arezzo.

Ma ancora si scrive in latino; il mutamento di idioma non avviene che nella seconda metà del secolo XV, quando al latino si sostituisce il volgare, agli esametri la terzina di endecasillabi, e, carattere nuovo che si osserverà poi anche nell'*Orfeo*, nel *Cefalo* e nelle altre favole poste sulla scena alla fine del Quattrocento e nel Cinquecento, è la polimetria. Alle rime piane, per esempio, si frammettono le sdrucciole, e le strofe a rime ripercosse, quali si trovano nei componimenti dell'Arsocchi, del Benivieni, del Boninsegni e del Sannazaro, il quale con la sua *Arcadia*, in cui a terzine di sdruccioli intreccia metri lirici, fa un passo più innanzi verso il dramma pastorale. Un po' alla volta la vita dei pastori, dapprima cantata solo in componimenti scritti, cominciò a porsi sulla scena, ove si rappresentarono i monti con le grotte e con i boschi, con l'acqua che zampillava dalla sorgente: i personaggi indossavano costumi di pastori, di satiri e di ninfe; e si aumentarono di numero, sicchè da due divennero tre e poi quattro: lo svolgersi dell'azione divenne più complesso, e, carattere più importante, si introdusse l'elemento reale. Tali sono le egloghe, ad esempio (1), che Serafino Aquilano fece rappresentare contro la corruzione e l'avarizia della Curia Romana, quella di Baldassare Taccone conservata nel codice Magliabechiano II, II, 75 già citata « importante questo perchè si vede come l'egloga primitiva, tal quale era, potesse essere trasportata sulla scena » (2). Nelle egloghe di Galeotto del Carretto poi e di Gualtiero da S. Vitale, le quali pure si conservano nel Codice Magliabechiano, « l'intromissione dell'elemento reale » è il legame che più schiettamente le collega ai componimenti drammatici, ai quali ancor più si avvicina l'egloga, già citata, che il Conte di Caiazzo fece fare a Bernardo Bellincioni; l'azione è maggiormente sviluppata, i personaggi sono parecchi, il dialogo è vivace ed animato da contrasti, alla terzina è sostituita l'ottava, vi si trovano, in una parola, gli stessi elementi che nell'*Orfeo* e nelle altre favole mitologiche.

(1) D'ANCONA. *Studi sulla lett. italiana dai primi secoli*, pag. 164, Morelli 1884. A proposito di queste egloghe di Serafino Aquilano così scrive il D'ANCONA « ....quelle Egloghe.... furono una delle prime forme della rinascenza poetica drammatica ».

(2) V. ROSSI. *Battista Guarini ed il Pastor Fido*, Torino, Loescher, 1888.

Dall'egloga così si passa alla favola mitologica, ed attraverso a questa al dramma pastorale, quale è il *Sacrificio* di Agostino Beccari, condotto poi alla perfezione dal Tasso con la sua *Aminta*, e dal Guarini con il *Pastor Fido*.

Il dramma pastorale si svolse dal semplice idillio e divenne poi melodramma, quando, oltre la drammatica, si curò anche la musica. La Favola Mitologica però non ha in sé solo gli elementi delle egloghe, ma bensì anche quelli della Sacra Rappresentazione andata in disuso quando gli studiosi si rivolsero di nuovo a greci ed ai latini, e si affievolì di molto il sentimento religioso a causa della corruzione del clero.

Cadde allora la Sacra Rappresentazione, ma le sue forme perdurarono nel teatro profano; l'ottava fu frammista alle altre forme classiche, sulla scena continuarono ad apparire l'Inferno ed il Paradiso; il Dio, i santi ed i demoni della religione cattolica si trasmutarono in divinità pagane.

La favola mitologica insomma sorta con il Poliziano dopo il 1470, non è che un ampliarsi dell'egloga con l'intreccio degli elementi della Sacra Rappresentazione, e degli Spettacoli mimici delle Corti del Rinascimento: tali sono l'*Orfeo* del Poliziano, il *Cefalo* del Correggio, la *Danae* e l'*Atteone* del Taccone, e la *Pasitea* del Visconti.

#### L'ORFEO DEL POLIZIANO.

Il primo che tentò di drammatizzare l'egloga pastorale fu Angelo Poliziano con la sua *Favola di Orfeo*, scritta e rappresentata a Mantova, quando Galeazzo Sforza si recò presso Gonzaga tra il 18 ed il 20 di Luglio del 1471, come potè assodare Isidoro del Lungo (1), contrariamente a quanto avevano creduto il Tiraboschi (2) ed il Bettinelli (3). Un argomento già trattato da Virgilio nel IV libro delle Georgiche e da Ovidio nelle Metamorfosi, e quindi tanto conosciuto, portato sulla scena, doveva interessare sommamente alla eletta schiera di coloro che

(1) DEL LUNGO. *L'Orfeo del Poliziano alla corte di Mantova* in *Nuova Antologia*, 15 ag. 1881, pag. 537 e segg.

(2) *Storia della Lett. italiana*, Tomo VI, P. II, pag. 193-94, Modena, 1776.

(3) *Delle lettere e delle arti mantovane*, pag. 34, Mantova, 1774.

frequentavano la casa dei Gonzaga e che trovavano massimo diletto negli antichi classici.

Ma io solo riassumerò in poche parole questa *Favola*, poichè già di essa a lungo hanno trattato il Del Lungo (1), il Carducci (2), ed altri.

Euridice, amante amata di Orfeo, fugge su per il monte, il pastore Aristeo, che vuol indurla ai suoi preghi, e nel fuggire è morsa da una serpe e muore. Un pastore porta la straziante notizia ad Orfeo, il quale, per strappare Euridice all'Inferno scende all'Ade e con la sua lira e con il suo canto piega le divinità Infernali, ed ottiene Euridice, ma solo ad un patto, Euridice però non deve ritornare alla luce. Orfeo, troppo impaziente per amore, dimentica la promessa fatta e si volge a guardare la Ninfa, « sic erat in fati », che, emettendo un grido ricade nell'Inferno. Orfeo ritenta di passare la soglia dell'Averno, ma una Baccante glielo vieta; egli diviene sprezzatore delle donne, ed è fatto in brani dalle Baccanti ebre di sangue.

Tale è l'argomento della *Fabula Orphei*, come lo stesso autore la chiamò, e quale fu rappresentata alla corte di Gonzaga; argomento che l'Ambrogini rivestì delle forme popolari ed auliche ad un tempo, poichè all'ottava già in voga negli strambotti, innestò la terza rima ed il coro delle Baccanti, che diede fine alla Rappresentazione.

Favola poi la chiamò il Poliziano, e non commedia nè tragedia, come si intitolò la seconda redazione rimaneggiata, a quanto pare, dal Tebaldeo. E della tragedia infatti non ha alcun carattere principale, qualora si tolga quell'intonazione patetica, di cui essa è pervasa da principio alla fine, e la morte di Euridice e quella di Orfeo: non la divisione in atti ed in scene, nè l'intreccio dei caratteri, nè lo sviluppo dell'azione possono permetterci di darle un tale appellativo, nulla di tutto ciò.

La Favola si svolge tutta in forma di dialogo, e la narrazione « dove la passione cresce assurge alla lirica ».

Ad un così nuovo spettacolo in cui il classico era frammisto al popolare, e nel quale la mitologia, sotto forma drammatica

---

(1) *Nuova Antologia*, già citata.

(2) GIOSUÈ CARDUCCI. *Le Stanze, L'Orfeo e le Rime di Messer Angelo Ambrogini Poliziano*, Firenze, G. Barbera, 1863.



rallegrava per la prima volta le aule regali, dovette certo sentirsi esilarata la compagnia, benchè triste fosse l'argomento del dramma. Ed infatti nel 1490 il duca Francesco avrebbe desiderato di far rappresentare l'*Orfeo* nel suo palazzo ma poi dovette rinunciarvi mancando chi potesse sostituire Baccio Ugolini (1). L'*Orfeo* fu poi rimaneggiato e perfezionato, fu ridotto sembra dal Tebaldeo a forma drammatica, e diviso in cinque atti.

#### IL CEFALO DI NICCOLÒ DA CORREGGIO.

L'esempio di Mantova non rimase infruttuoso, perchè tre lustri dopo Ferrara pure aveva il suo poeta, il quale per radunare a lieta festa la corte ed i nobili personaggi di Ferrara, metteva a loro servizio i frutti del suo intelletto e della sua erudizione. Già Nicolò da Correggio era noto ed era caro a tutte le corti, agli Estensi non solo, ma a Lodovico il Moro ed ai Gonzaga, e tanta era la fama di cui egli godeva, che alla sua morte così si scrisse di Isabella d'Este:

. . . . .  
Sed Felix, etiam longe magis, quod tibi tantus  
Tradiderit vates omne poema suum.

e di lui fece l'epitaffio Battista Mantovano, fingendo che la Musa Polimnia avesse detto di lui:

Hic jacet haeredem vates qui fecit Elissam  
Nicoleos gratae gratificatus Herae.

Nel 1487, in occasione delle feste che si diedero a Ferrara quando Lucrezia d'Este andò sposa ad Annibale Bentivoglio, fu recitato il *Cefalo* di Nicolò da Correggio.

Anche nel *Cefalo* l'ambiente è pastorale: un bosco ove si svolge la parte più importante dell'azione, una strada che mena al bosco, la casa di Cefalo e quella di un vecchio pastore. Per una tale molteplicità di scena, per la prevalenza dell'ottava rima, il *Cefalo* si avvicina alla Sacra Rappresentazione, però all'ottava si intrecciano metri lirici. Per la parte rappresentativa, per i

(1) D'ANCONA. Op. cit., Vol. II, pag. 362-63.

frequenti balli e canti e per la mimica ricorda gli spettacoli scenici e coreografici che si davano presso le corti del Rinascimento.

L'argomento mitologico il Correggio tolse dal libro VII delle *Metamorfosi*; altri prima di Ovidio aveva trattato il medesimo soggetto, ma nessuno con tanta gentilezza di idee e di immagini. Però il Correggio non in tutto s'attiene a lui, v'hanno piccole differenze. In Ovidio l'Aurora stessa muta il volto a Cefalo, perchè non conosciuto metta a prova la moglie, e gli rende poi il suo aspetto; nel Correggio, all'incontro, Cefalo indossa i panni di mercante e da un segno viene riconosciuto da Procri, la quale, dopo morta non risuscita nella narrazione di Ovidio, che neppure introdusse la schiava circassa di Procri, ed il maligno fauno (1).

In sette ottave, brutte abbastanza, è dichiarato l'argomento agli spettatori. Il nostro Correggio però è incerto come definire il suo componimento:

Non vi do questa già per comedia  
 Che in tutto non se observa il modo loro  
 Nè voglio la crediate tragedia  
 Se ben de Nymphe gli vedrete il choro,  
 Fabula, o historia, quale ella si sia  
 Io ve la dono e non per prezio d'oro  
 Di quel che segue lo argomento è questo  
 Silentio tutti ed intenderete il resto.

Per l'argomento e per lo svolgimento del lavoro infatti, non gli si può dare nè l'uno nè l'altro appellativo: fu adunque più esatto il chiamarla favola, come l'*Orfeo*, bencchè questo sia quasi il germe di quello essendo meno sviluppata e meno complessa.

L'azione è divisa in cinque atti; pastori, ninfe e dee v'hanno parte, e tutta si svolge nei boschi.

All'argomento segue il primo atto, composto quasi tutto di ottave, vi hanno anche terzine ed una canzone cantata da Aurora, col coro delle Ninfe; dunque vi ha polimetria.

Cefalo, sposo di Procri, è amato ardentemente da Aurora, la quale non tralascia e voti e preghiere per muovere ai suoi

(1) LUZIO-RENIER. *Niccolò da Correggio* in *Giornale storico della Lett. italiana*, anno 1893, vol. XXII, pag. 65 e seguenti.

desideri la persona amata. Ma Cefalo non si piega e non vuol far torto alla sua Procri, e resiste all'amore della dea:

O sancta Dea, che dal excelso thoro  
 Discesa sei per un vile amatore  
 A la tua deità chiedi perdono  
 Che in mio arbitrio non è certo il core.  
 Per marital connubio aggiunto sono  
 A Procri Nympha e seria grande errore  
 Violar per altre le sacrate leggi.  
 Dunque, madonna, il tuo desir correggi.

Ed in Ovidio (*Met.*, VII, v. 420-23):

Quod teneat lucis, teneat confinia noctis,  
 Nectarei quod alatur aquis — ego Procrin amabam —  
 Pectore Procris erat, Procris mihi semper in ore.

Aurora non si dà per vinta, ella vuole essere amata da Cefalo, gli instilla il sospetto che Procri non gli sia fedele, e lo istiga a metterla alla prova; lo consiglia di travestirsi da mercante e a tentare Procri con doni. Aurora esulta dell'inganno da lei trovato, mentre Cefalo in aspetto di mercante, si reca a casa sua ove non riconosciuto, offre ricchi doni alla moglie, la quale è combattuta dal desiderio di possedere quegli oggetti, e dal dovere che le impone di rimanere fedele al marito, il quale sulla scena scorrendo con il famiglia, osserva la lotta cui è soggetta Procri (e qui abbiamo duplicità di azione). Cefalo vedendo che la moglie sua era titubante, e credendo di poterla costringere al fallo con l'insistenza, rimanda il famiglia, e le porge nuovi e più ricchi doni. Procri non sa vincere il desiderio di possederli, ma, riconosciuto nel finto mercante il proprio marito, si dà alla fuga sdegnata e non cede alle preghiere che Cefalo le fa di ritornare a lui. Aurora intanto canta con le Ninfe un coro saltellante, lieta della vendetta presa.

O mie nymphe iubilate  
 Riastemato hor meco amore  
 Mie bellezze disprezzate  
 Volse ben quel traditore.  
 Ma ben siamo vendicate

Cum suo danno e dishonore  
Vendicato è il mio dolore  
Riastemato hor meco Amore.

E così continua per altre due stanze.

Nel secondo atto Procri ritorna a Diana, di cui vuol essere Ninfa. La dea l'accetta e le dà un dardo, che mai non falla, le regala ancora un cane, e la veste con le sue ninfe.

Sotto queste spoglie invano Cefalo la cerca in ogni luogo. Chiamandola esce sulla scena ove nel bosco fra le vergini seguaci di Diana, v'è Procri. Egli la riconosce e le grida:

Lassa gli sdegni hormai, lassa il dolore  
Fallai il confesso, deh perdona homai  
Raffrena Nympha bella il tuo furore  
Che senza te, non credo viver mai.  
Che temi? non salvasti il nostro honore  
Quando scortesemente io te tentai.  
Deh non fuggir, o Procri, alquanto expecta  
Odime e fa con le tue man vendetta,

Ovidio (418):

Tum mihi deserto violentior ignis ad ossa  
Pervenit: orabam veniam et peccasse fatebar,  
Et potuisse datis simili succumbere culpae  
Me quoque muneribus, si munera tanta darentur.

E nell'ottava seguente straziato dal dolore e dal desio la prega di fare pur vendetta su di lui, ma di non fuggirlo. Procri non si lascia commuovere, e fugge e fugge sempre. Ma ella si ripara presso un pastore, che le fa manifesta la ragione del travestimento di Cefalo; allora depone ogni sdegno, vuole stringere la pace ed il pastore chiama per festeggiare questo lieto avvenimento due suoi compagni: Tirsi e Coridone, con i quali intona e canta un'egloga, che mette fine al secondo atto.

Nel terzo Cefalo e Procri rappacificati escono assieme dal bosco, ella gli dà in dono il dardo fatato ed il cane, regali di Diana.

E quest'è un dardo che è affatato in modo  
Che tratto da ciascun mai in fal non gionge

Che tu il possedi per mio amor ne godo  
E sappi che più d'altri il ferro ponge.  
Per prova el dico e volontiera el lodo,  
Che già l'ho tratto da presso e da longe,  
Nè mai fera campò di mie mani  
E Lelapa ti dò ch'è re di cani.

Ovidio (v. 464-67):

Dat mihi praeterea, tanquam se parva dedisset  
Dona canem munus, quem cum sua tradèret illi  
Cynthia « Currendo superabit » dixerat omnes,  
Dat simul et jaculum, manibus quodcernis, habemus.

Ma ecco per il bosco un cinghiaie, che sarà causa poi di nuova discordia fra i due: Cefalo, consigliato da Procri, lo caccia per il bosco, ed essa frattanto rientra in casa, mentre il marito, dopo aver lungamente inseguito la bestia senza averla ritrovata, dà ristoro alle membra gettandosi all'ombra degli alberi, ed invoca l'Aura quale refrigerio al calore cocente (v. anche Ovidio v. 518-530). Se non che un Fauno maligno va a Procri, che attende Cefalo alla finestra e l'accusa falsamente. Ella vuol rendersi certa con i propri occhi del tradimento del marito per farne poi vendetta, e mentre sta per muoversi si imbatte in Cefalo, che se ne tornava a casa e che invano tenta di giustificarsi presso la moglie furibonda di gelosia.

Il Fauno assieme con altri suoi compagni e con qualche satiro intona una canzone ed intesse una danza, con la quale finisce il terzo atto.

Il quarto comincia con uno sproloquio della fante di Procris, che cerca il fauno per ordine della sua padrona, sproloquio in cui ella vorrebbe dimostrare l'inutilità della gelosia ed impreca contro Procris stessa, la quale, per ispiar il marito che è alla caccia, esce di casa. Ma improvvido disegno fu il suo, poichè mentre Cefalo chiama a suo ristoro l'Aura, ella credendo di essere tradita, comincia a lamentarsi; è creduta una fiera ed è uccisa da Cefalo con lo stesso dardo che ella gli aveva dato.

Sii qual fiera tu vuoi che in queste fronde  
Forsi pascendo e riposando vai,  
Questo dardo te mando e non scio donde  
Ma la virtù de questo proverai.

Ed in Ovidio:

Et subito genitus inter mea verba videbar  
 Nescio quos audisse « Veni » tamen « optima! » dixit  
 Fronde levem rursus strepitum faciente caduca,  
 Sum ratus esse feram, telumque volatile misi.

Procri ferita grida di dolore:

Haimè! crudel Amante, ahimè consorte,  
 Haimè vita mortal come te lasso

. . . . .

Ovidio (552-54):

Procris erat, medioque teneus in pectore vulnus  
 « Hei mihi! » conclamat

Cefalo riconosciuta la voce di Procri corre a lei, e vistala ferita disperato vuole uccidersi con lo stesso dardo, ma Procri glielo impedisce e solo gli chiede di non essere dimenticata.

Cagione è stato il femminil furore  
 Di questa morte e non tu Cephali mio.  
 Cagione è stato el troppo ardente amore  
 E sola intendo de passar quel rio  
 Se al nodo marital far voi honore  
 Prego per altra non me dii in oblio  
 Se mi prometti non pigliar l'Aurora  
 Tira poi el ferro del mio pecto fora.

Ovidio (561-66):

Viribus illa carens etiam moribunda coegit  
 Haec se pauca loqui « Per nostri foedera lecti,  
 Perque deos supplex oro superosque meosque,  
 Per signid merui de te bene, perque inuidentem  
 Nunc quoque, cum pereo, causam mihi mortis amorem  
 Ne thalamis Auram patiare inuadere nostris.

E così pregando muore. Cefalo chiama in suo aiuto Calliope ed altre dee, per onorare con il canto le esequie di Procri.

Le Ninfe e le dee accorrono al lamentoso pianto di Cefalo, vogliono esse compiere il pietoso ufficio, al che tenta di opporsi Cefalo, il quale vuole lui stesso darle sepoltura; invoca, liberatrice al suo male, la morte, e tutto ciò in tre brutte ottave. Eccone una:

Morte, dal mondo hai pur spinto el bel sole  
 Morte, hai de ogni virtù pur triumphato  
 Morte, se alcun mortal di te si dole  
 Morte, io son quel che t'ha più disprezzato.  
 Morte, se agli humil perdonar si sole  
 Morte, son quello anchor che t'ho pregato  
 Morte, se acquistar voi eterno honore  
 Morte, non manchi al misero amatore.

Lo strazio è troppo forte, e Cefalo cade tramortito. Le Ninfe lo sollevano e lo allontanano dal luogo di dolore, mentre le Muse cantano tristamente sul corpo morto di Procri. Questo canto doloroso con cui finisce il quarto atto, impietosisce Diana, che con il dardo tocca Procri e le ridà la vita.

Procri inginocchiata dinanzi a Diana la ringrazia e le chiede di poter esser sua Ninfa. Diana glielo vieta, anzi la consiglia di ritornare a Cefalo, che frettoloso, si avvanza sulla scena, e giunto inanzi a lei, si prostra e la ringrazia. Diana fa un lieve rimprovero ai due innamorati, e le Ninfe baliando al suono di una canzone abbandonano la scena, mentre Calliope licenzia la brigata.

Veduti havuti, o mei cari auditori  
 Del spettacolo nostro el mezzo el fine  
 Si dentro racconciagliansi gli amori  
 Dando ristoro a le sue discipline  
 Questa vita mortal è come i fiori  
 Che stan coperti sotto acule spine  
 Se l'v' è piaciuta questa nostra festa  
 Fatte segno, ch'altro a far non resta.

Così plaudendo la colta compagnia lascia la reggia di Ferrara. Il Correggio dopo questi successi divenne l'idolo delle corti.

G. B. dall'Olivo, il due ottobre del 1792, nella lettera che scrisse all'amico Padre Pozzetti, rimettendogli le opere di Niccolò da Correggio, chiamò il *Cefalo* « una scenica azione », anzi « la

prima azione scenica regolare in lingua italiana » (1) di molto superiore all'*Orfeo*. Il Pozzetti poi nelle sue osservazioni all'*Orfeo* cede solo « la palma dell'autorità », mentre per la lingua, per la morale, per l'andamento tutto della parola, e per lo sviluppo dei caratteri lo ritiene inferiore al *Cefalo*. Tutto questo è esagerazione, o per lo meno è prova di poco buon gusto. La lingua, i versi del *Cefalo* troppo lasciano a desiderare: il merito maggiore del da Correggio, è di essersi accostato per l'intreccio dell'azione e per lo svolgimento dei caratteri alla commedia del cinquecento.

Certo è però che anche il *Cefalo* ebbe, come l'*Orfeo* il plauso degli astanti, e tanto piacque che dovette essere ancora dato, sulla scena anche dopo il 1486, se il Caro propose di rappresentare *Cefalo* « come un giovine bellissimo vestito d'un farsetto succinto nel mezzo, co' suoi usattini in piedi, col dardo in mano, ch'abbia il ferro indorato: con un cane alato, in moto per entrare in un bosco, come non curante dell'Aurora, per amor che porta alla sua Procri ».

Il *Cefalo* di Niccolò da Correggio ispirò le stanze 21-50 del Canto 43 dell'*Orlando Furioso* (2), ove si narra del cavaliere mantovano ospitato da Rinaldo. Però mi sembra che l'Ariosto più che dal Correggio attingesse da Ovidio. Tanto nella *Metamorfosi* come nell'*Orlando Furioso* la narrazione è semplice, non complicata come nel *Cefalo* del Correggio, nel quale non è Aurora che cambia l'aspetto a Cefalo, come è in Ovidio, e come fa Melissa nell'*Orlando Furioso*. Il Cefalo della favola rappresentata nella Corte Estense da sè si traveste e da sè si fa riconoscere mentre Aurora e Melissa ridonano le sembianze alle persone amate, quando queste si trovano alla presenza delle mogli. Procri riconosciuto Cefalo fugge a Diana, e cessato lo sdegno ritorna al marito. La donna invece dell'*Orlando Furioso* ripara presso un amante, e per sempre abbandona il marito.

Più idealizzata è la favola in Ovidio e nel da Correggio; tuttavia qualche verso dell'Ariosto è ricalcato quasi interamente sul *Cefalo*. Valga ad esempio:

(1) Biblioteca Estense — Codice, 1067.

(2) PIO RAJNA. *Le Fonti dell'Orlando Furioso*, pag. 571-73 e 581-85, Firenze, C. Sansoni, 1900.



Ma che bisogna dir tante parole?  
 Quest'è vil dono a quel ch'io spero anchora  
 Cognoscer Procris la stagion si vuole  
 Che in mill'anni non vien quel che in un' hora.

E nell'Ariosto (et. 37):

E le dico che poco è questo dono  
 Verso quel che sperar da me dovea;  
 Della comodità poi le ragiono  
 Che non v'essendo il suo marito, avea.

Nello stesso canto XLIII dalla stanza 71 a tutta la ottava 147 il poeta narra la storia di Adonio e di Argia, moglie infedele del giudice Anselmo. Questo punto è pure tolto dal *Cefalo* di Niccolò tanto nella prima come nella seconda parte.

E ricalcato sul *Cefalo* è nel *Rinaldo* del Tasso l'episodio del Cavaliere che uccide Clizia, sua moglie, gelosa della ninfa Erminia (c. VII, et. 24-41).

Che non le tele, la conocchia e l'ago,  
 Ma l'ago e i dardi audace adopra ognora.

Clizia gelosa spia il marito, il quale pure credendola una fiera la colpisce, e ferita, chiede, come Procri, di non essere dimenticata. Per otto ottave la narrazione precede quasi di pari passo; è evidente che il sommo Torquato tolse da Niccolò da Correggio non solo le idee, ma quasi anche i versi.

Imitazioni del *Cefalo* sono pure parecchi melodrammi: L'*Aurora ingannata* di Ridolfo Campeggi, edita in Venezia il 1608, messa in musica da Girolamo Giacobbi, e che si conserva a Berlino nella Bibliothek der Gedruckteten weltichen Vocalmusin Italiens, e di cui si ha una copia nella libreria del liceo musicale di Bologna.

L'Allacci nella *Drammaturgia* (Venezia 1755 al 1763) ne ricorda un altro: *Cefalo e Procri* di Pietro Benarelli della Rovere — stampato in Ancona nel 1651 insieme con le altre poesie dell'Autore —. Continuazione del *Cefalo* di Niccolò è il *Rapimento di Cefalo* del Chiabrera, musicato da Giulio Caccini, e rappresentato il 9 ottobre del 1600 per le nozze di Maria de' Medici.

CONFRONTI TRA L'ORFEO DEL POLIZIANO  
E IL CEFALO DEL CORREGGIO.

Esaminati così l'*Orfeo* ed il *Cefalo*, è facile ora, ponendoli a confronto, vedere quali siano i punti di contatto e quante differenze intercedano fra l'uno e l'altro lavoro.

Ambedue tolgono l'argomento dai classici latini; il Poliziano, come più si conveniva alla sua natura, ebbe per maestro Virgilio, il Correggio Ovidio. Ma benchè il nostro Poliziano, poeta di corte, scrivesse per compiacere altrui, ed in soli due giorni in mezzo alle liete brigate ed ai giochi componesse l'*Orfeo*, di quanto non supera egli per maestria di lingua e di verso il poeta della corte di Ferrara!

Le ottave dell'*Orfeo* sono quasi sempre facili ed armoniose, ed anche se molto si scostano dalla scorrevolezza e dall'armonia che fluisce continua nelle ottave del Boiardo, dell'Ariosto e del Tasso, tuttavia superano di tanto quelle del teatro religioso, da cui veramente derivano e quelle del Correggio che riescono spesso stentate, difficili. L'ottava prevale, vi si intrecciano però altri metri lirici; la canzone, la barzelletta, l'egloga e le terzine. L'umanista giovinetto, senza correggere, nè levigare il suo componimento scenico, perchè il tempo gli era mancato, seppe dare qualche volta al suo verso leggiadria e sonorità tale, che molto e molto si lascia addietro per fattura gli endecasillabi del Benivieni, del Boninsegni e dell'Arsochi. Certo vanto simile non può farsi al Correggio, pur non dovendogli negare qualche pregio. Il Poliziano ha il merito di avere scritto per il primo in volgare una favola mitologica con andamento drammatico, il Correggio nell'opera sua, e per i caratteri dei personaggi e per l'apparato scenico si avvicina alle tragedie ed alle commedie, e s'accosta molto più che non l'*Orfeo* alle commedie plautine e terenziane. Infatti nel *Cefalo* i personaggi si valgono talvolta di sotterfugi, come in Plauto ed in Terenzio. Così Cefalo, il quale ad istigazione di Aurora si traveste da mercante per mettere a prova la fedeltà di Procri, può paragonarsi a Cherea nell'*Eunuchus* di Terenzio, che per ottenere il suo scopo si copre dei panni di uno schiavo ed entra furtivo nella casa ove sorprende addormentata la fanciulla di cui si era innamorato, e si può anche paragonare agli

intrighi che si svolgono tra figli innamorati e padri rigorosi, combinati e risolti poi dai servi scaltri, intrighi tanto comuni nelle commedie di Plauto e di Terenzio. Il famiglio che accompagna Cefalo travestito da mercante, e poi ad un suo cenno se ne va lasciandolo solo con Procri; la schiava Circassa che nell'atto IV, esce di casa per trovare il fauno, accusatore di Cefalo, e che dice cose volgari, possono paragonarsi ai servi di Plauto e di Terenzio.

La Favola mitologica inoltre rappresentata a Ferrara si divide in cinque atti, appunto come le commedie romane; ciò segna un progresso rispetto all'*Orfeo* della prima redazione, in cui la scena si svolge velocemente, ininterrotta e in un atto solo. Nel *Cefalo*, finito lo spettacolo, Calliope licenza gli spettatori, chiedendone il plauso:

Se 'l v'è piaciuta questa nostra festa  
fatine segno, ed altro a far non resta;

similmente Terenzio e Plauto licenziavano il pubblico con il motto « spectatores plaudite » o « plausum date ».

L'orditura adunque delle due favole e specialmente del *Cefalo* s'accosta a quella delle commedie latine. In queste spesso padroni, servi ed etere usano il medesimo linguaggio talora poco decente invero, senza che intervengano a modificarlo le differenti condizioni sociali, l'istruzione e l'educazione; così nelle due favole mitologiche gli dei, i fauni, i satiri, i pastori e la fante si esprimono allo stesso modo. E nelle une come nelle altre gli uditori vengono annoiati con lunghi sproloqui o scipite digressioni. In Plauto infatti nell'atto primo e nella scena seconda del *Persa* v'è lo sproloquio inutile del volgare parassita Saturione, e nella scena terza dell'atto primo del *Rudens* con una serqua di versi Palestra racconta le sue disgrazie. E così non si possono comprendere lo strambotto con cui Orfeo si lagna della volubilità femminile dopo aver perso per la seconda volta Euridice, nè il soliloquio di cinque ottave che è recitato dalla fante di Procri, e con cui comincia l'atto quarto del *Cefalo*. Il Poliziano ed il Correggio non vollero però imitare i commediografi latini, sebbene diffusissime fossero allora le commedie e le tragedie di Seneca, di Plauto e di Terenzio, ma solo dare uno

sviluppo maggiore agli spettacoli mimici ed alle egloghe che si rappresentavano presso le corti.

Primo il Flamini fece osservare come fra l'*Orfeo* ed il *Cefalo* siano molte le affinità. I due poeti, il Poliziano ed il Correggio, cioè, si attennero alle rappresentazioni sacre, allora tanto in voga, sostituendo però al Dio, ai Santi ed alla Vergine del mondo cristiano gli dei dell'Olimpo. Orfeo per riaver Euridice, Cefalo per richiamare Procri alla vita si rivolgono l'uno agli iddii dell'averno, l'altro alla vergine dei boschi. Anche le due favole come già le Sacre Rappresentazioni, cominciano con un prologo. All'egloga polimetra che segue il prologo nell'*Orfeo* si può confrontare quella con cui finisce il secondo atto del *Cefalo*, molto meno bella però e per il metro e per il contenuto. In tutte e due pastori innamorati, ma non corrisposti nel loro amore si dolgono con i compagni loro, e si lagnano della crudeltà con cui li trattano le loro Ninfe. Ma l'imitazione che il Correggio fa dell'*Orfeo* è palesemente manifesta nella canzone con cui Aristeo innamorato di Euridice cerca di intrattenerla, mentre essa fugge dinanzi a lui, e in quella che nel *Cefalo* un vecchio pastore canta nel bosco per placare Procri, la quale sdegnata dell'inganno orditole dal marito voleva ritornare a Diana. E l'una e l'altra canzone constano di tredici versi che formano una sestina di settenarii framezzati da due endecasillabi, seguita da altri cinque settenarii pure framezzati da due endecasillabi. La sola differenza, che del resto è poca cosa, sta nelle rime.

Riporto la prima sestina soltanto; confrontando verso per verso, parola per parola sarà palese l'imitazione.

Aristeo dice ad Euridice:

Non mi fuggir donzella  
 Ch'io ti son tanto amico;  
 E che più t'amo, che la vita e 'l core.  
 Ascolta, o Ninfa bella,  
 Ascolta quel ch'io dico,  
 Non fuggir, Ninfa, ch'io ti porto amore.

E nel *Cefalo*:

Deh non fuggir donzella  
 Colui che per te more  
 E senza te del suo viver non cura

Poichè sei tanto bella  
 Pietà del suo desir  
 Che lungo sdegno in gentil cor non dura.

Tutte e due poi ricordano l'egloga di Serafino Aquilano, con cui Ircano cerca di arrestare la sua Ninfa che fugge:

HYR. Non mi fugir, o Nympha alquanto mirame  
 Che te darà tal fede il mio calore  
 Ch' io ti porto nel core  
 E sol da te la mia vita depende.  
 A 'che cerchi amazar chi non t'offende?  
 A che cerchi fugir chi ama tanto?  
 Non vedi il crudo pianto  
 Di che convien che corpo se distilla?  
 Non vedi uscir dal cor tante faville  
 Che han facto del mio pecto un mongibello,  
 Dove con gran martello  
 Par che ci regna el gran fabro vulcano.  
 Non mi fugir aspecta, hor va pian piano  
 Ch' io non son fier leon, tygre nè orso  
 Che così rapace morso  
 Devorar voglia tua santa bellezza.

E proseguendo: il ditiramb vivace e snello che le Baccanti avvinazzate, mentre si aggirano in ridda forsennate, cantano attorno alla testa di Bacco, liete di aver punito colui che per amore divenne sprezzatore delle donne, dovette in parte servire d'esempio al Correggio nella canzone che intonano le Ninfe quando Procri è ridata a vita.

Amore è la molla di tutte e due le favole, più nobile nell'una favola, non turbato dai sospetti e dai timori della gelosia, più volgare nell'altra. Cefalo che, dopo aver ucciso la gelosa Procri da lui creduta una fiera, dà sfogo in due ottave alla sua disperazione, e prende il partito di morire assieme con la sua donna, ricorda Orfeo che, dopo aver avuto da un pastore l'annuncio della morte di Euridice, accasciato dal dolore, grida:

Dunque piangiam, o sconsolata lira  
 Che più non si convien l'usato canto.

e divisa di scendere « alle Tartaree porte », a vedere se con

la sua cetra possa commuovere i terribili dei infernali, Cerbero, Plutone, Proserpina, come un tempo seppe trar dietro a sè e pietre e selve e fiumi e cervi e tigri.

A Procri, come ad Euridice fu ridata la vita, ma il fato fu ben più crudele a quest'ultima. Orfeo avuta Euridice è esultante di gioia, e Cefalo, quando Galathea gli annuncia che Procri è risorta, festoso si affretta e vuol vederla con i propri occhi. Ma breve è la letizia di Orfeo, perchè Euridice gli è di nuovo strapata, laddove Cefalo, ricevuto un rimprovero dalla Vergine dei boschi, con le Ninfe rientra in casa danzando mentre Calliope intona l'ultima canzone. Pastori e dei pagani sono i personaggi di ambedue le favole, dei che si inframettono nelle cose umane; i fatti si svolgono nei boschi, nella campagna e nel monte, siamo insomma in pieno ambiente pastorale. Non è osservata l'unità d'azione, di tempo e di luogo, canoni che, secondo Aristotile, sono fondamentali per la drammatica, poichè in ambedue contemporaneamente si dovevano mostrare agli occhi degli spettatori il campo, il bosco, la montagna, e nell'*Orfeo* anche l'Averno. Esempio questo di mancanza di unità di luogo. E così Cefalo, che, sotto le spoglie di un mercante, si intrattiene parlando con il famiglia, mentre Procri, che in lui non aveva riconosciuto il proprio marito, è dubbiosa se accettare o respingere i doni, ed il Fauno, che va a Procri mentre Cefalo si aggira nel bosco cercando il cane ed invoca l'Aura che l'aiuti a ritrovarlo, e falsamente accusa il marito, ed Aristeo che in principio della favola dell'Ambrogini interrompe il canto che egli aveva incominciato con Mopso, e si slancia sulle orme di Euridice che egli vedeva aggirarsi sul monte, mentre Mopso e Tirsi parlano della sua pazzia, ci provano come tutti e due i poeti abbiano trascurato anche l'unità d'azione.

Maggiore affinità troviamo tra la seconda redazione dell'*Orfeo* l'*Orphei Tragedia* cioè, ed il *Cefalo*. Consta, a guisa delle commedie latine, di cinque atti: pastorale, ninfale, eroico, negromantico e baccanale; al coro delle Baccanti si aggiunge nell'atto secondo il coro delle Driadi che cantano tristamente la morte di Euridice: le stelle si sono offuscate, nell'aria si ripete una eco lamentosa, la terra giace senza vita.

È triste il canto delle driadi, laddove vorrebbe essere un coro di allegrezza quello di Aurora e della Nynfa con cui finisce il

primo atto del *Cefalo*. Aurora nel suo egoismo gode del male che essa stessa ha suscitato.

L'*Orphei Tragedia*, come il *Cefalo*, si avvicina di più alle tragedie latine, che non la favola di Orfeo. Tutte due poi hanno affinità e con la favola pastorale che si svolgerà nella seconda metà del secolo XVI, quali l'*Aminta* ed il *Pastor Fido*, e con le commedie in volgare che cominciarono a rappresentarsi in tutta Italia circa un ventennio più tardi, alla *Calandra*, cioè, alla *Clizia* ed alla *Mandragola*.

Osserviamo per prima l'*Aminta*. Anche essa comincia con un prologo messo in bocca al dio Amore; al prologo segue la favola divisa in cinque atti, come il *Cefalo*. Però, novità che nel Correggio non troviamo, ogni atto è diviso in scene; al coro è dato maggiore sviluppo, essendosi introdotto anche nel corpo degli atti stessi. La scena prima dell'atto terzo consiste tutta in un dialogo fra Tirsi ed il Coro, il quale poi nella seconda scena dell'atto quarto interrompe il dialogo fra Ergarto, Silvia e Dafne, ed è pure parte importante nella scena dell'atto quinto. Amore è sempre la molla delle favole, pastori innamorati non corrisposti danno sempre sfogo al loro dolore lamentandosi con i compagni. Però l'azione è più complessa, l'intreccio è più sviluppato e così pure il carattere dei personaggi, i quali nell'*Aminta* raggiungono il numero di nove; all'endecasillabo rimato è sostituito il verso sciolto ed a' distici di endecasillabi i distici di settenari. Per tutti questi caratteri il *Cefalo* più che l'*Orfeo* si avvicina alle varie favole pastorali posteriori, ed alle commedie del Machiavelli e del Bibbiena.

#### L'ATTEONE DI BALDASSARE TACONE.

A quelle di Mantova e di Ferrara non volle essere inferiore la corte di Lodovico il Moro, che reggeva per Giovanni Galeazzo il governo di Milano, e che cercava di nascondere l'effeatezza d'animo e dei costumi proteggendo le lettere e le arti

Fra il 1480 ed il 1494, o piuttosto fra l'80 e l'89, come arguisce il Bariola (1), dal fatto che non si accenna mai ad Isabella, il Tacconi, cogliendo l'occasione che si avvicinava l'epoca in

(1) *L'atteone e le rime di Baldassare Taccone*, citata.

cui i varii quartieri della città dovevano recare « l'annuale ferto al fastigioso primo templo della cipta di Milano », compose la sua favola *Atteone* per l'offerta fatta dal quartiere di Porta Orientale, e che fu poi rappresentato nella piazza di Milano. Niun valore ha esso, nè per la lingua, nè per lo svolgimento. E' un componimento brevissimo di cinque ottave ed undici terzine; queste e quelle in brutti versi. Nessun intreccio, nessuno svolgimento d'azione, nè di carattari. Interlocutori sono Diana, Atteone, Mercurio, che finisce la festa ed accomiata la moltitudine adulando il Moro, e minacciando punizione a chi a lui non ubbidisce.

L'argomento è il mito di Atteone, mutato in cervo per aver osato di guardare Diana, mentre si bagnava nelle acque di una fonte. Argomento che il poeta tolse dal libro terzo delle *Metamorfosi* di Ovidio, ed a cui accennano Euripide e Diodoro, ed il Petrarca nella canzone

Nel dolce tempo della prima etade

nella penultima strofa:

I' seguii tanto avanti il mio desire  
 Ch' un dì, cacciando siccom' io solea,  
 Mi mossi; e quella fera bella e cruda  
 In una fonte ignuda  
 Si stava quando il sol più forte ardea.  
 Io, perchè d' altra vista non m' appago  
 Stetti a mirarla, ond' ella ebbe vergogna;  
 E per farne vendetta, o per celarsi,  
 L' acqua nel viso con le man mi sparse.  
 Vero dirò (forse e' parrà menzogna)  
 Ch' i' sentii trarme della propria immago;  
 Ed in un cervo solitario e vago  
 Di selva in selva, ratto mi trasformo;  
 Ed ancor de' miei can fuggo lo stormo.

Più importante riesce la favola per l'apparato scenico, ed anche perchè, come osservò il Bariola vi si adombrano fatti politici: Atteone divorato dai cani, vorrebbe significar le crudeltà e le uccisioni ordinate da Giovanni Maria Visconti e da Lodovico il Moro.

Come dicemmo, la rappresentazione di questa favola segna,



sotto certi rispetti, un progresso. Basti esaminare l'apparato scenico. In mezzo alla piazza fu posta una fontana « ad emulatione d'antiquità ingenuamente fabricata », e fatta edificare « dal preclarissimo et splendidissimo senatore et cavaliere M. Francesco Fontana ». Da questa, per mezzo di cannuccie, zampillava in varia guisa l'acqua. Diana con le sue Ninfe cacciatrici si avvicina alla fontana, ove si svolge l'azione: Atteone entrato in iscena va presso la fonte, e vedendo Diana tuffata nell'onda, è colpito dalle sue bellezze, invoca perciò i dardi di Amore: Ma la dea sdegnata lo punisce:

Presumptuoso cacciator, che fai?  
Non vedi che tua vista me molesta,  
E tanto preme più quanto più stai?  
Or va ch'ogni tuo osso et carne et nervo  
Per mia vendecta sia rivolta in cervo.

E Ovidio (178-185):

.....et ut vellet promptas habuisse sagittas,  
Quas habuit, sic hausit aquas in vultuque virilem  
Perfuditi spargeusque comas ultricibus undis  
Addidit haec cladis praenuncia verba futura:  
Num tibi me posito visam velamine narras,  
Si poteris narrare, licet nec plura minata  
Dat sparso capiti vivacis cornua cervi.

Atteone trasmutato in cervo nel Tacconi per farsi riconoscere dai cani grida:

I' son Acteon, et sono el patron vostro  
Voi non dovete a l'ira respectare  
Di quella che qui fami parer mostro.

In Ovidio invece Atteone vorrebbe parlare, ma la sua voce non può uscir dalla gola. E vedendosi così non sa qual partito prendere:

S' io vado a casa i' so' il più vergognato  
Di qualunque altro al mondo mai non fusse.

Ed Ovidio :

Quid faciat? repetatdve domum, et regalia tecta?  
An latrat sylvis; timor hoc, pudor impedit illud,

Ma troppo egli indugia; i cani gli si avvicinano e lo fanno a pezzi, e con ciò ha fine la favola.

Però un fiore, posto su di un albero presso la fontana, improvvisamente si apre, e ne esce Mercurio, il quale prima che la moltitudine abbia ad allontanarsi rattristata, fa un elogio a Lodovico il Moro. Non v'è intreccio, come si vede, non involgimento; l'interesse sta tutto nello splendore e nella novità degli apparati scenici.

E per l'argomento pure l'Atteone si strania da tutte le altre rappresentazioni sceniche; non più pianti e sospiri di pastori innamorati e non corrisposti, non più inutili desiderî nè scoppii di gelosia; e mentre prima la scena presentava solo cose della natura, e l'arte poco o nulla ci aveva parte, nell'Atteone contribuisce molto all'effetto l'arte stessa.

#### LA DANAE DI BALDASSARE TACCONE.

Quarta in ordine cronologico viene la Danae, composta pure dal Taccone, e che fu « recitata in casa del Signor « Conte di Cajazzo all'illustrissimo Signor Duca e popolo di Milano a di ultimo de genaro MCCCCLXXXVI ».

Il poeta la chiama « comedia », e veramente se la si paragona alle altre favole mitologiche prima recitate nelle splendide corti del Rinascimento, le si può ben applicare un tal nome, perchè con essa il poeta portò un grande rivolgimento nelle favole mitologiche.

Anche in questa rappresentazione la forma metrica prevalente è l'ottava rima frammista a ternari ed a due sonetti. L'argomento tolto dalla mitologia, è la sorte di Danae rinchiusa nella torre del padre, il quale teme che da lei abbia a scendere colui che lo sbalzerà dal trono. Omero nell'*Iliade* al libro XIV, v. 319. Pindaro nella XIII delle *Odi Pitie*, Apollodoro Pausania, Orazio al lib. III, ed. XII, ed Ovidio in parecchi luoghi delle *Metamorfosi* e nel III libro degli *Amori*, e dell'*Ars Amandi* trattano lo stesso mito. Non più pastori nè ninfe sono i perso-

naggi fra i quali l'azione si svolge, ma dei, membri e servi di famiglie reali; non boschi, nè selve, nè monti, nè fontane formano l'apparato scenico, ma la reggia, la torre ed il Paradiso, ove appare Giove con gli altri dei.

Per lo splendore dell'apparato scenico « tutto in un subito un cielo bellissimo dove era Giove con gli altri dei, con infinite lampade a guisa di stelle » — la pioggia d'oro in cui si tramutò Giove alla fine del terzo atto, e la stella che sorgendo dalla torre fu trasportata fin su in cielo — per il rumore di parecchi strumenti che ad un medesimo tempo fra un atto e l'altro suonarono, per i due capitoli d'amore recitati uno « per intermediare lo secondo acto de la commedia da uno che portava un laberinto », e l'altro « recitato da uno che andava seminando per intermediare il terzo acto della commedia », molto ritiene degli spettacoli mimici e coreografici, che allora formavano il diletto di ognuno. E d'altra parte si avvicina alle commedie vere e proprie, specialmente a quelle latine per la divisione in cinque atti, per il prologo recitato non più dal messaggero degli dei ma dal poeta stesso, per l'azione e per l'intreccio più complessi, e per i caratteri dei personaggi.

Acrisio che sacrifica la figlia per il proprio interesse, Siro il servo che, temendo l'ira del proprio padrone è crudele contro la figlia del re, Mercurio il quale con denaro tenta di corrompere l'implacabile custode della torre, si avvicinano molto ai personaggi di Plauto e di Terenzio. La prevalenza dell'ottava rima, lo svolgersi dell'azione fra il cielo e la terra, Mercurio che è ambasciatore fra gli dei e gli uomini, tutto ciò ricorda la Sacra Rappresentazione.

Nell'atto primo Acrisio, fatti chiamare i suoi baroni, sotto l'incubo del vaticinio che a lui aveva fatto Apollo preannunziandogli guerra e morte dal suo stesso sangue, si consiglia con loro, e dopo aver in un inutile sproloquio invocato la morte, chiama Siro:

Siro, vien qua, troppe parole i' spargo,  
Danae mia figlia serra in quella torre:  
Sì che non venga mai più fora al largo;  
Vedrò s'io posso a questo mal fin porre.  
El te bisogna aver la vista d'Argo,  
Se no la forcha de drieto ti corre.

Movela dentro a quella forte mura  
E li la serberai con studio e cura.

Ed è ben presto Siro ad ubbidire al comando del re; a nulla valgono i lamenti di Danae, Acrisio li sente, ma mai se ne commuove.

« Qui finito il primo acto sonorano li instrumenti grossi ascosi drieto a quelle machine de la scena, poi Danae alli merli de la Torre fece questa lamentatione de Aurora ». Con queste querele comincia il secondo Acto in sette ottave di brutti versi, che esprimono l'angoscia di Danae, che, sebbene nella torre ed allontanata dal consorzio umano, pure è tormentata da Amore. « In questo punto se discoperse un cielo bellissimo tutto in un subito dove era Giove con gli altri dei con infinite lampade in guisa di stelle ». A Mercurio il Re degli dei dà l'incarico di scendere a Danae quale Nunzio di Amore. E Mercurio discende « così a mez' aria a parlare a Danae quale era in la torre ». Danae però non si lascia sedurre dalle promesse dell'alato messaggero, e rimanda Mercurio con un diniego. E Giove allora tenta altro mezzo, dà, cioè, a Mercurio molto oro per corrompere Siro, affinché gli permetta di entrare in segreto nella torre. Mercurio questa seconda volta scende in terra, e con una lunga serie di terzine cerca di corrompere Syro, il quale però sdegnava i doni, e le promesse di future ricchezze, e non si lascia indurre a tradire il suo signore. Il Messaggero allora di nuovo con le pive in sacco ritorna al cielo. « Finito qui il secondo acto sonarono piffari, cornamuse, timpani, et altri instromenti occulti ». Nell'atto terzo Giove, nella speranza che Danae abbia a cedere qualora egli rinnovi l'attacco, le manda una volta ancora il diolato con un sonetto da lui composto. Ma non migliore accoglienza ha il Nunzio, che « Danae lacera la letra, e Mercurio parla da sè stesso » in modo alquanto buffo, che certo deve aver destato il riso nella compagnia:

Aiutami fortuna questo è un segno  
Se non lo intendo ben, di andarse ascondere  
Se non mi porgi qualche tuo sostegno,  
Di vergogna m' ha costui a confondere.

Ella gli dà un sonetto in cui a Giove risponde ancora negativamente. Ma Giove ama e per ottenere quanto vuole ricorre all'inganno. « Tramutossi qui Giove in oro, e se vide un pezzo piovere oro dal cielo e Giove discende visibilmente e qui sonarono tanti instrumenti che è cosa innumerabile e incredibile. Finito il terzo acto ».

Nell'atto quarto Acrisio manda un servo per aver notizie della figlia, e Siro entrato nella torre, accortosi dell'inganno si dà alla disperazione, e vuol fuggire, ma si decide poi di portare lui stesso la brutta novella ad Acrisio, il quale sfoga la sua ira sopra Siro e lo fa rinchiudere in prigione. Questo non è sufficiente però, egli deve scongiurare il pericolo che lo minaccia, ed ordina ai suoi famigli di gettar Danae nel mare. Ella vedendo che in suo padre non v'è pietà si rivolge a Giove, che prima disprezzava:

Giove da te son posta in abandono?  
Pietà ti mova de mia tanta doglia  
Da questi che qui intorno armati sono  
La vita per tuo amor mi si dispoglia.  
Se mai ti offesi, or ti chiedo perdono,  
Padre rafrena la tua cruda voglia,  
O Nymphe, o pesci, o terra, o genti accorte  
Pietà vi mova di mia accerba sorte.

« Qui è da sapere che Giove mosso a commiseratione de Danae, doppo la fu portata via la converse in una stella, e li se vide di terra nascere una stella, e a poco a poco andare in cielo con tanti soni che pareva che il palazzo cascasse. Finisce il Quarto Acto ».

Nel quinto, Hebe, la coppiera degli dei, scende dal Cielo a terra, mandata da Giove a raffrenare l'ira di Acrisio, e ad annunziargli che Danae fu assunta da Giove in cielo fra le stelle, e che da lei era nato Perseo. Acrisio ridiventa giovine ed a Siro è ridata la libertà. « Giove per compiacere quelle Nymphe mandò in terra Apollo con la lyra, — quale dichiarò alli spectatori » e finisce dicendo:

Evviva il Moro triumphante e verde.

« Finita la comedia che durò hore tre sonarono le trombe che havevano ancora sonato al principio ». E sebbene fosse durata la festa tre ore la compagnia non dovette certo annoiarsi: il rumore dei suoni, le improvvise e frequenti apparizioni degli dei, le novità meravigliose dei mezzi scenici, molto dovettero divertire « el grande concorso de' principi et altri spectatori », mentre d'altra parte il fine lieto della rappresentazione servì a sollevare gli animi prima forse rattristati dall'infelice caso di Danae.

L'*Atteone* e la *Danae*, assieme con la *Pasitea* di Gaspare Visconti, la quale si conserva a Milano nella biblioteca del Principe Trivulzio nel codice Visconteo, che non mi fu possibile vedere, furono le ultime produzioni drammatiche sotto forma di favole mitologiche rappresentate nel quattrocento, nelle quali si risentisse l'influenza e delle egloghe e della sacra Rappresentazione. Nata da lontanissime scaturigini e sviluppatasi poi lentamente essa pure, come tutti gli altri generi letterari, in italiano fu abbandonata per curare il latino; cosicchè l'imitazione inceppò il libero sviluppo di una forma che nacque tra noi.

La *Tirsi* del Castiglione, rappresentata nel 1506, segna già una decadenza; alla polimetria il Castiglione sostituì l'ottava rima, sicchè essa può dirsi una transizione tra la favola mitologica recitata sulla scena e gli altri componimenti pure mitologici ma in ottava rima. Risorse per breve tempo ancora con *Il Sacrificio* di Agostino Beccari, finchè con l'*Aminta* del Tasso, con il *Pastor Fido* del Guarini, giunse all'apogeo: risorse e cadde subito. E fu naturale, poichè i pastori ed i pescatori che esso metteva sulla scena non potevano avere vita propria, furono necessari quindi la stranezza e l'ibridismo; la commedia neppure era durata a lungo per l'indole sua; cosicchè dal dramma pastorale, quando la musica si perfezionò, e si curò maggiormente il canto, dando pure più importanza alla messa in scena ed alla danza; in Italia si sviluppò e si diffuse per tutta l'Europa il melodramma.

EMMA DE RÉNOCHE