

IL «MONDO ALLA ROVERSA» DI G. F. BUSENELLO  
E IL RELATIVISMO INCOGNITO

Anna Langiano

Nel passaggio dalla fiaba pastorale di matrice fiorentina, ricreazione onirica e sentimentale della tragedia greca, al teatro imprenditoriale veneziano, attraverso le feste organizzate dalle corti principesche, ciò che si trasforma non è solo l'organizzazione<sup>1</sup> dell'opera per musica, ma il mondo che essa rappresenta. Se alla fine del Cinquecento tema d'elezione del melodramma era ancora il contrasto tra ideale e reale, l'acuto rimpianto di un ordine in dissoluzione, i librettisti del Seicento devono interrogarsi sulla possibilità stessa di una realtà; l'artista, l'uomo cerca invano di ricollocare se stesso in un mondo senza più punti di riferimento, dove

A ogni livello della conoscenza si stanno scompaginando tutti gli ordini stabiliti dalle gerarchie umanistiche e rinascimentali e gli scrittori hanno l'arduo compito di riordinare tutta una massa di dati per ricostruire il tessuto

---

<sup>1</sup> Cfr. G. DAMERINI, *Il trapianto dello Spettacolo teatrale Veneziano del Seicento nella civiltà barocca europea*, in V. BRANCA (a c. di), *Barocco europeo e barocco veneziano*, Firenze 1962; E. ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1990; B. L. GLIXON, J. E. GLIXON, *Inventing the Business of Opera: The Impresario and his World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford University Press, New York and Oxford 2006.

della comprensibilità del mondo. Ma i punti di riferimento mancano<sup>2</sup>.

Al principio del rovesciamento tra gerarchie risponde una delle principali caratteristiche dell'opera per musica veneziana, il brusco accostamento di scene comiche e tragiche<sup>3</sup>, che vengono così messe sullo stesso piano, anzi finiscono per compenetrarsi contraddittoriamente creando un vero e proprio «mondo alla roversa»<sup>4</sup> in cui ogni personaggio tragico ha un controcanto che ne incrina l'autorevolezza.

L'interesse per il teatro per musica di tanti letterati provenienti dall'ambiente dell'Accademia degli Incogniti<sup>5</sup> è

---

<sup>2</sup> P. GETREVI, *Dal picaro al gentiluomo. Scrittura e immaginario nel Seicento narrativo*, Angeli, Milano 1986, p. 145.

<sup>3</sup> Per il tragicomico nelle opere di Busenello e più in generale nel melodramma del Seicento cfr. R. GIGLIUCCI, *Prime inquisizioni su tragicomico e melodramma nel Seicento*, in S. BELLAVIA (a c. di), *Teatro e letteratura. Percorsi europei tra '600 e '900*, Bulzoni, Roma 2009, pp. 11-45.

<sup>4</sup> Cfr. A. LIVINGSTON, *La vita veneziana nelle opere di Gian Francesco Busenello*, Venezia 1913.

<sup>5</sup> Per i rapporti tra Incogniti e teatro d'opera rimando a L. BIANCONI, TH. WALKER, *Dalla "Finta pazza" alla "Veremonda": storie di Febiarmocci*, in «Rivista italiana di musicologia», X, 1975. Così Nicola Michelassi sintetizza l'apporto dell'Accademia al teatro per musica: «L'opera degli Incogniti provocò un'accelerazione nello sviluppo del nuovo teatro lirico. Rispetto all'usuale patrimonio favolistico di matrice ovidiana (tipico del primo melodramma cortigiano, fiorentino e mantovano, la rosa dei soggetti poetabili cominciò ad includere le fonti storiche romane e le vicende dei personaggi dei poemi epici (Achille, Ulisse, Enea, ecc.). L'elemento comico (ch era già stato incluso di recente in alcuni melodrammi romani di Giulio Rospigliosi) trovò inoltre uno stabile inserimento nelle vicende soprattutto attraverso i personaggi di servi

in parte proprio riconducibile alla possibilità fornita dal palcoscenico di rappresentare le grandi tematiche dell'attualità in forma drammatizzata e sfumata al tempo stesso. L'Accademia fondata da Giovan Francesco Loredan si proponeva di modernizzare il panorama culturale italiano<sup>6</sup>, ponendosi all'avanguardia dei generi più innovativi dell'epoca e pronunciandosi sulle dispute culturali che animavano la Venezia del primo Seicento<sup>7</sup>.

L'alternarsi di punti di vista che si ribaltano a vicenda permette un'impostazione dialogica –ma sempre irrisolta– dello spettacolo teatrale; nelle storie di dei ed eroi si

---

o vecchie nutrici vogliose. Gli intrecci, infine, si fecero audaci, complicati e avventurosi, con un significativo avvicinamento del melodramma al genere romanzesco, coltivato a sua volta con assiduità, come si è detto, da molti accademici Incogniti» (N. MICHELASSI, *Michelangelo Torcigliani e l'Incognito autore delle Nozze di Enea con Lavinia*, in «Studi secenteschi», n. 48, 2007, pp. 381-386). Per il probabile coinvolgimento degli Incogniti nell'impresa del teatro Novissimo è stato analizzato da F. MANCINI, M. T. MURARO e E. POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, Venezia, Regione del Veneto: Giunta regionale, 1995, vol. I; e nella tesi di dottorato di S. ZANON *Lo spettacolo di Giacomo Torelli al teatro Novissimo* (discussa nel 2010 nell'Università di Padova, relatrice prof.ssa Elena Randi).

<sup>6</sup> Cfr. GETREVI, *Dal picaro al gentiluomo*, cit., p. 142 e I. MATTOZZI, *Nota su Giovan Francesco Loredano*, in «Studi urbinati», XI (1966), pp. 257-288.

<sup>7</sup> Si pensi ad esempio alla polemica con Arcangela Tarabotti sul ruolo della donna nella società (per cui rimando a E. MUIR, *Guerre culturali*, Laterza, Bari 2008), o delle discussioni condotte a distanza tramite pamphlet sulle lodi del Niente di Luigi Manzini (ricostruite da C. OSSOLA, *Le antiche memorie del nulla*, Edizioni di Storia e letteratura, Roma 2007).

inserirsi i dibattiti culturali che animavano l' *intelligenza* veneziana; il palcoscenico diventa un agone dialettico, dove diverse posizioni si confutano vicendevolmente e dove le tematiche del moderno vengono problematizzate e discusse.

tutte queste riflessioni altro non sono che una sorta di intromissione di una realtà contemporanea che viene così a scalfire, ad incrinare la marmorea base storico-mitologica dei libretti inserendoli nella realtà sociologica e politica che è quella della Venezia della prima metà del Seicento<sup>8</sup>.

Così l'avvocato Gian Francesco Busenello<sup>9</sup> nel libretto della *Statira* inserisce un'accesa condanna del matrimonio e della monacazione forzati:

---

<sup>8</sup> J.-F. LATTARICO, *Busenello drammaturgo. Primi appunti per un'edizione critica dei melodrammi*, in «*Chroniques italiennes*», Anno 2006, n. 77-78, p. 7-26.

<sup>9</sup> Per le informazioni biografiche su Gian Francesco Busenello si veda Livingston nel già citato volume *La vita veneziana nelle opere di G. F. Busenello*. Numerose tematiche di Busenello da ricondursi all'ambiente culturale dell'Accademia sono già state rilevate da Jean-François Lattarico nel saggio precedentemente citato: il pessimismo di Busenello (p. 11), le tematiche della ragion di stato (p. 15), la struttura centrifuga dei libretti così come dei romanzi barocchi (p. 17), sottolineata anche da Beatrice Barazzoni in F. MILESI (a c. di), *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, Fondazione Cassa di risparmio, Fano 2000, vol. 1, pp. 41-56. Cfr. in proposito anche P. GETREVI, *Labbra barocche. Il libretto d'opera da Busenello a Goldoni*, Essedue, Verona 1987. Il *topos* della celebrazione di Venezia, diffusissimo nei libretti della prima metà del Seicento, è stato ricondotto da Stefania Zanon nell'ambito degli intrecci tra cultura e politica propri dell'ambiente Incognito. Cfr. in proposito anche P. FABBRI, *Monteverdi*, EDT, Torino 1996, p. 337 segg.

*Elissena*: Quante son le donzelle,  
che per forza son tali?  
Fresche, leggiadre, e belle,  
ma disperate vergini vestali,  
nel traffico d'Amor merci fallite,  
in prurigine eterna seppellite.  
Non rifiutar la mensa,  
di cibi saporiti,  
per cercare in dispensa  
i rimasugli fracidi e sciapiti.  
È di noi donne l'instituto antico:  
uccellar destramente al beccafico<sup>10</sup>.

E poi:

*Birsante*: Seminari di lite  
son le nozze rapite.  
Matrimoni sforzati  
son inferni incarnati<sup>11</sup>.

Nella stessa opera troviamo una denuncia –topica– dei trucchi delle donne:

*Elissena*: Spesso velano i veli,  
spalle ineguali, e montuose terga:  
massime a questi tempi fortunati,  
che il liscio delle carni,  
e 'l crine infarinato,  
tante bugie conduce sul mercato.  
Sono dell'ambra stessa,

---

<sup>10</sup> *Statira*, atto III, scena nona.

<sup>11</sup> *Ivi*, atto III, scena undicesima.

gl'odori condannati,  
d'acconcie bocche a profumare i fiati.  
Così non fosse il vero,  
che l'amante tal'ora,  
mentre crede baciare labbra gentili,  
lambisce fiele, ed un sepolcro odora<sup>12</sup>.

Ma nella maggior parte dei casi l'intento polemico soccombe di fronte a un più corrosivo relativismo che rende estremamente difficile comprendere in che direzione si muovano le simpatie dell'autore.

Tale pluralismo prospettico<sup>13</sup> ha le sue radici nelle discussioni accademiche, basate sull'alternata dimostrazione di un assioma e del suo contrario, che ebbero grande successo tra gli Incogniti per l'influenza dello scetticismo di Cesare Cremonini, professore all'università di Padova<sup>14</sup>. La convinzione dell'impossibilità di una comprensione positiva della storia porta Ferrante Pallavicino ad affermare, nel *Corriere svaligiato*, che è inutile cercare fonti sicure su ciò

---

<sup>12</sup> Ivi, atto II, scena sesta.

<sup>13</sup> Riprendo la terminologia proposta da Giovanni Getto ne *Il romanzo veneto nell'età barocca*, contenuto in V. BRANCA (a c. di), *Barocco europeo e barocco veneziano*, Sansoni Editore, Firenze 1962, p. 116.

<sup>14</sup> Quasi certamente lo stesso Busenello fu tra gli allievi di Cremonini: cfr. LIVINGSTON, *op. cit.*, p. 32. La fortissima influenza delle teorie di Cremonini sull'Accademia è trattata da MUIR, *op. cit.*, pp. 15-57. Giorgio Spini identifica proprio negli studi padovani il denominatore comune del nucleo più attivo dell'Accademia; cfr. G. SPINI, *Ricerca dei libertini*, La nuova Italia, Firenze 1983. Per un inquadramento della filosofia di Cremonini e degli Incogniti nelle teorie del libertinismo in Italia si rimanda alla recente antologia a c. di A. BENISCELLI, *Libertini italiani*, Rizzoli, Milano 2011 e all'apparato di introduzioni in essa contenuto.

che accade perché le relazioni di chi racconta gli eventi sono sempre deformate dall'adulazione o dall'interesse di parte, è quindi impossibile arrivare alla verità.

Ancora Pallavicino nei *Successi nel mondo* scrive:

La verità, dall'odio comune scacciata, non più si conosce, in guisa che può ben ciascuno formar l'interrogazione di Pilato: "Quid est veritas?"<sup>15</sup>

Nei libretti di Gian Francesco Busenello l'opacità del vero e il relativismo delle convinzioni umane conducono a una rappresentazione problematica delle vicende messe in scena, che si prestano a plurivoche interpretazioni. La progressiva umanizzazione delle vicende, col passaggio dall'idillio pastorale alla cronaca storica<sup>16</sup>, non porta con sé interpretazioni compiute delle vicende umane, ma una rappresentazione multiprospettica degli irrazionali impulsi della passione.

---

<sup>15</sup> Citato da SPINI in *Ricerca dei libertini*, cit., p. 77.

<sup>16</sup> Cfr. W. HELLER: *Tacitus Incognito: Opera as History in 'L'incoronazione di Poppea'*, JAMS, vol. 52, n. 1 (1999), pp. 39-96; R. KETTERER, *Ancient Rome in early Opera*, University of Illinois Press, Urbana/Chicago, 2009. Né l'umanizzazione delle trame è una peculiarità del melodramma: nella *Galeria delle donne celebri* (1662) l'Incognito Pona reinterpreta la mitologia classica alla stregua di un intreccio romanzesco: nella vicenda di Leda, Giove è il re di Creta e il cigno non è altri che una macchina presente sulla nave di Giove in cui i due amanti si nascondono. Per il riuso del patrimonio classico nel melodramma e all'interno degli Incogniti rimando a P. FABBRI, *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, il Mulino, Bologna 1990, pp. 105 segg.

Qualunque sia la sua fonte, Busenello scioglie infatti il modello in intrecci amorosi che echeggiano gli uni verso gli altri, formando una struttura caleidoscopica di riflessi, occultamenti e inganni. Ne abbiamo un esempio nella Statira, quando la protagonista pensa che Ermosilla le contenda l'amore di Cloridaspe, mentre in realtà Ermosilla è un uomo, che la serve sotto mentite spoglie femminili perché innamorato di lei: la situazione è insomma esattamente opposta a quella paventata da Statira, perché Ermosilla è rivale di Cloridaspe, non di Statira stessa; la vera contendente della principessa è semmai Floridea, che occulta la sua passione per Cloridaspe.

*Ermosilla:* Signora di', che sarà questo mai?

*Statira:* M'adora il re d'Arabia, adoro lui.

*Ermosilla* ti turbi?

Mi sei forse rivale?

*Ermosilla:* Rivale? O questo no.

*Floralba:* (La rivale son io;  
ti sia tomba il silenzio, o dolor mio.)<sup>17</sup>

Persino le scottanti istanze politiche della *Prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore* si muovono tra vendette personali e dialoghi amorosi. Di conseguenza, l'obiettività dei fatti viene a mancare, e l'accento è tutto sull'emotività delle azioni dei personaggi, che in quanto istintive si sottraggono a ogni forma di giudizio.

L'impossibilità di formulare un giudizio definitivo sulla storia e le ragioni profonde dell'agire umano impedisce ogni

---

<sup>17</sup> *Statira*, atto I, scena seconda.



contrapposizione netta tra personaggi positivi e negativi, sublimi e ridicoli; ogni individuo si fa portavoce delle proprie ragioni, persino i personaggi-maschera diventano latori di una contro morale, depositari di una verità che incrina il felice concludersi della vicenda.

Nell'*Incoronazione di Poppea* la nutrice, che si ritrova a partecipare della felicità della padrona, rovescia amaramente la gioia del suo successo.

*Arnalta*: Io nacqui serva, e morirò matrona.  
Mal volentier morirò;  
se rinascessi un dì,  
vorrei nascer matrona e morir serva.  
Chi lascia le grandezze  
piangendo a morte va;  
ma, chi servendo sta,  
con più felice sorte,  
come fin degli stenti ama la morte<sup>18</sup>.

Nella *Didone*, la visione della regina abbandonata dall'amante per il quale ha tradito la memoria di Sicheo ispira alle dame di corte una morale sprezzante di ogni fedeltà:

*Tre Dame di corte*.  
*Prima dama*: Enea rivolto ha 'l piede  
da queste spiagge apriche;  
donna, che in uom pon fede  
perde le sue fatiche,  
ché son più vani i cor de' cavalieri,  
che le piume non son de' lor cimieri.

---

<sup>18</sup> *L'incoronazione di Poppea*, atto III, scena settima.

*Seconda dama:* Però se ingegno avremo  
nell'amoroso tresco,  
consolate vivremo  
sempre di fresco in fresco;  
bisogna variar disegno, e volo,  
perché fa troppa nausea un cibo solo.

*Terza dama:* Fedeltate, e costanza  
son belle da contarsi,  
ma per porle in usanza  
son mostri da scamparsi.  
È ben pazza colei, che s'innamora,  
se in un solo pensier sta più d'un'ora<sup>19</sup>.

Ancora, nella *Statira* lo scioglimento della vicenda in un lieto doppio matrimonio trova la sua dissacrazione nelle parole del servo Vaffrino.

*Vaffrino:* Oh volesse il destino,  
che il complimento, cortigiano giotto,  
metter facesse la mogliera al lotto;  
se a dadi, o a sbaraglino  
si potesser giocare i matrimoni,  
rido si farian tutti i cantoni.

II

Dar a cambio denari,  
usure suol fruttar doviziose,  
più giovarebbe il dar a cambio spose.  
O che guadagni cari,  
senza tanto versar sopra i puntigli,  
ogni casato abbonderebbe in figli.

III

---

<sup>19</sup> *Didone*, atto III, scena nona.

E, se d'un padre solo,  
nasce posterità di buon talento,  
che saria poi, se avesse padri cento?  
Or m'incammino a volo  
ad ammogliarmi in qualche Bradamante,  
e trafficarla a cambio del contante<sup>20</sup>.

All'inizio del melodramma, Vaffrino era per la prima volta apparso cantando con delicatezza i tremori di un amore non corrisposto; ma quando il proprio padrone gli chiederà di intercedere per lui presso la stessa donna che lui ama, il moro si troverà a recitare la parte del ruffiano contro i propri interessi. Scoperto che la donna che ama è in realtà un uomo travestitosi per amore, Vaffrino satireggia se stesso e la propria fortuna tanto che il re d'Egitto gli propone di divenire il proprio buffone. La parabola di Vaffrino da innamorato a servo buffo mostra l'intrinseca ambivalenza dei personaggi di Busenello, sempre liminari tra parodia e interiorità.

Capolavoro di ambiguità etica è senz'altro *L'incoronazione di Poppea*. Qui il giudizio su ciascun personaggio è volutamente sospeso, contraddittorio

Al centro dell'opera, l'amore di Nerone e di Poppea, nella quale il Busenello volle raffigurare sotto la specie della fatale donna romana – cui, secondo la parola di Tacito, “*cuncta alia fuere praeter honestum animum*” – il tipo dell'intrigante e subdola dama di corte del tempo suo: sfrenato, delirante erotismo nell'uno, strumento di ambiziosi disegni nell'altra,

---

<sup>20</sup> *Statira*, atto III, scena tredicesima.

passione cieca in entrambi, che ad esso non esitano a sacrificare ogni considerazione di ordine etico

E della sua luce ambigua si colorano anche le figure di Ottavia, che pur si rende complice e con l'odiosa arma del ricatto per di più, del tentato assassinio di Poppea; di Ottone, che il Busenello canagliosamente si diverte ad atteggiare con bruciante ironia quasi sempre in atteggiamenti caricaturali; e anche di Drusilla, in parte<sup>21</sup>.

Poppea, dalla tradizione presentata come un'arrampicatrice sociale, nell'opera diviene depositaria di una forza irresistibile, che tutto trascina con sé e che la innalza sugli uomini; la sua vittoria non è però dovuta a qualità interiori, ma all'irrazionale protezione accordatale da Amore, che le consente il dominio sulla Fortuna. Nerone, totalmente asservito a Poppea, esercita un potere indispettito e soverchiatore, ma è anch'egli strumento del trionfo d'amore e portatore delle istanze dell'eros; i due aspetti della sua figura non si contraddicono ma si giustificano vicendevolmente perché «[...] l'ebrezza d'amore implica l'uso arbitrario del potere, i due membri dell'endiadi sono inscindibili, ciascuno è causa ed effetto dell'altro<sup>22</sup>».

Il personaggio che viene rappresentato con maggior ambiguità è significativamente quello che ha più profondi

---

<sup>21</sup> F. DEGRADA, *Gian Francesco Busenello e il libretto dell' "Incoronazione di Poppea"* in IDEM, *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del meodramma dal Barocco al Romanticismo*, vol. I, Discanto, Fiesole 1979, p. 11.

<sup>22</sup> BENISCELLI, *Introduzione* a "Narrazione e messinscena dell'eros", in IDEM (a c. di), *Libertini italiani*, cit., p. 311.

rapporti col potere della parola, il filosofo Seneca: parodiato da servitori alla stregua di un vero e proprio Azzecagarbugli, eppure capace di una morte stoica e accorata, così il filosofo viene ritratto dai soldati di Nerone:

*Secondo soldato:* Sol del pedante Seneca si fida.

*Primo soldato:* Di quel vecchion rapace?

*Secondo soldato:* Di quel volpon sagace!

*Primo soldato:* Di quel reo cortigiano

che fonda il suo guadagno

sul tradire il compagno!

*Secondo soldato:* Di quell'empio architetto

che si fa casa sul sepolcro altrui

Né migliore è il giudizio di Ottavia, che rileva l'inconsistenza dei discorsi di Seneca:

*Ottavia:* Tu mi vai promettendo

balsamo dal veleno,

e glorie da' tormenti.

Scusami, questi son, Seneca mio,

detti di prospettiva,

vanità speciose,

studiati artifici,

inutili rimedi agl'infelici<sup>23</sup>

La struttura stessa dell' *Incoronazione* esalta l'equivocità del personaggio Seneca, la cui morte viene raffigurata tra due scene idiosincratica rispetto ad essa: una parodia del filosofo e un elogio del vitalismo erotico. Dopo i dubbi di Ottavia,

---

<sup>23</sup> *L'incoronazione di Poppea*, atto I, scena sesta.

infatti, anche il suo valletto descrive il filosofo come un nebuloso ciarlatano, che approfitta dei sofismi per accattivarsi l'interesse dei potenti:

Madama, con tua pace,  
io vo' sfogar la stizza, che mi move  
il filosofo astuto, il gabba Giove.  
M'accende pure a sdegno,  
questo miniator di bei concetti.  
Non posso star al segno,  
mentre egli incanta altrui con aurei detti.  
Queste del suo cervel mere invenzioni,  
le vende per misteri e son canzoni!  
Madama, s'ei... sternuta o s'ei sbadiglia...  
presume d'insegnar cose morali,  
e tanto l'assottiglia,  
che moverebbe il riso a' miei stivali<sup>24</sup>.

Subito dopo la tiritera del valletto, a Seneca viene annunciata la morte, che il filosofo accoglie con serenità e comprensione profonda della fuggevolezza dell'esistenza. Persino nel momento della morte, però, si sente qualcosa di incrinato nella figura del filosofo, e la sua soddisfazione di morire di fronte al pavido ma umanissimo istinto di conservazione dei suoi amici ha qualcosa di innaturale, di freddamente cerebrale:

*Famigliari* Non morir, Seneca, no.  
Io per me morir non vo'.  
[Ritornello]

---

<sup>24</sup> Ivi, atto I, scena sesta.

*I Familiare*

Questa vita è dolce troppo,

*II Familiare*

questo ciel troppo è sereno,

*III Familiare*

ogni amar, ogni veleno

Tutti finalmente è lieve intoppo.

[Ritornello]

*I Familiare*

Se mi corco al sonno lieve,

*II Familiare*

mi risveglio in sul mattino,

*III Familiare*

ma un avel di marmo fino,

Tutti mai no dà quel che riceve.

[Ritornello]

*Famigliari* Non morir, Seneca, no.

Io per me morir non vo<sup>25</sup>.

Subito dopo la morte di Seneca, il canto di un valletto innamorato creerà un ulteriore e brusco cambio di tono: le ragioni della vita, il caldo vitalismo di un amore adolescenziale, si contrappongono naturalmente ai barocchismi del filosofo.

La rappresentazione del linguaggio che svuota se stesso è d'altronde una costante nei libretti di Buseniello: i personaggi, smarrito ogni rapporto tangibile con il reale, disperdono la propria coscienza in parole allucinate.

*Elissena*: Seco stessa ella parla.

---

<sup>25</sup> Ivi, atto II, scena terza.

Soavi frenesie,  
gioconde fantasie,  
vertigini di cor, deliqui d'alma,  
soliloqui di mente, astratti sensi,  
estatici trascorsi,  
idolatrie canore,  
a cui misura le battute amore;  
dolcissimi deliri,  
mi ricordo ancor'io de' miei sospiri<sup>26</sup>.

Tanto più che la parola dimostra tutta la sua vacuità di fronte alla pura forza:

*Nerone* La forza è legge in pace...

*Seneca* La forza accende gli odi...

*Nerone* ...e spada in guerra...

*Seneca* ...e turba il sangue...

*Nerone* ...e bisogno non ha della ragione.

*Seneca* La ragione regge gl'uomini e gli dèi.

*Nerone* Tu mi forzi allo sdegno; al tuo dispetto,  
e del popol in onta e del senato  
e d'Ottavia, e del cielo, e dell'abisso,  
siansi giuste od ingiuste le mie voglie,  
oggi, oggi Poppea sarà mia moglie!<sup>27</sup>

E ancora:

*Pirro* Temeraria donzella,  
nelle man di chi vince,  
in servitù di chi trionfa, ardisci

---

<sup>26</sup> *Statira*, atto I, scena tredicesima.

<sup>27</sup> *L'incoronazione di Poppea*, atto I, scena nona.



trattar ingiurie, e inasprir parole?  
Dell'ingiustizia altrui ti lagni in vano,  
sempre ha ragion chi tien la forza in mano<sup>28</sup>.

La vanità del linguaggio riflette l'intrinseca debolezza del pensiero umano che, incapace di ripristinare un ordine del reale, inganna se stesso, affastella vuoti concetti e immagini slegate, tentando di riempire il vuoto della realtà con un'incontenibile ansia verbale.

*Vaffrino*: Non ti turbar, donzella: questi sono  
sternuti di passione, asmi di core,  
sensi bizzarri, e sincopi d'ingegno<sup>29</sup>.

Il sentimento di un'inconsistenza scandisce la struttura stessa dei libretti di Busenello, che regolarmente cominciano nella notte e in atmosfera di sogno e incubo: nell'*Incoronazione di Poppea* Ottone, assorto nottetempo nell'immaginazione di Poppea vede sopraggiungere i soldati di Nerone; la vicenda di Apollo e Dafne è interamente avvolta in un'atmosfera onirica.

È lo statuto stesso della realtà a essere ambiguo e recalcitrante: i sogni, così come l'astrologia, potrebbero essere una chiave di accesso alla realtà: ma anche questa volta Busenello mischia le carte, contraddice se stesso e la propria opera. La presenza dei sogni è penetrante ma indefinita e corrosiva: anche quando anticipano ai personaggi il loro destino, nessun effetto ha questo anelito di verità sulla vita dei

---

<sup>28</sup> *Didone*, atto I, scena terza.

<sup>29</sup> *Statira*, atto I, scena undicesima.

protagonisti, perché essi ai sogni non credono, come Cesare e Pompeo, o persino ci offrono di essi disanime dissacratorie, come Pompeo o Anna:

*Pompeo:* Curar dunque degg'io femmine, e sogni?  
La vanitade, e la Chimera unite  
Osano litigar col mio corraggio?  
Vigilar voglio sempre,  
Né giorno o notte fia, che m'adormenti,  
se'l dormire è cagion de' miei spaventanti  
felicissimo suon, tromba gradita  
sij quella tu, che ogni timor disgombrè,  
e ponga in fuga i sogni, e in rotta l'ombre

Mentre nella *Didone*:

*Anna:* Manda i sogni bugiardi  
a involversi nei fumi,  
sprezza i vani fantasmi,  
scaccia l'ombre insolenti,  
pur troppo il giorno somministra affanni,  
senza che ancor la notte accresca danni.  
Indiscreta natura  
tutto il dì ci tormenta,  
e non assolve il sonno  
da chimere scortesì.  
Dormono le palpebre illanguidite,  
e pazza fantasia con noi fa lite.  
Umanità infelice  
desta sempre combatti  
con altri, o con te stessa  
o col caso, o col cielo,

e quando avvien, che il sonno i sensi ingombre  
sei destinata a contrastar coll'ombre.

[...]

Pensa cara Didone,  
non conosciam noi stesse,  
quando abbiam gl'occhi aperti,  
e indovine sarem coi lumi chiusi?<sup>30</sup>

Difficile immaginare una critica più serrata a qualsiasi fiducia nella verità dei sogni: e l'incapacità dei sogni pur veritieri di avere un qualsiasi effetto sul reale rafforza la sensazione che essi non siano altro che un *topos* passivamente riproposto all'interno di un mondo che non vi sa credere. È interessante notare che l'incredulità dei personaggi di fronte al significato dei sogni o dell'astrologia come possibile lettura dei destini umani, seppur contraddetta dalle vicende rappresentate, riflette effettivamente la posizione dell'autore in merito, come possiamo evincere non dal libretto ma dalle poesie in dialetto:

Semo tutti una cosa, e 'l sol n'impresa  
I raggi ai nostri zorni, e no 'l fa caso  
Se semo in feraiol, se semo in vesta.

Sto voler specular, sto dar nel naso  
Al ziro de quei cerchi che sta in alto  
L'è cose ch'al cervello fa travaso<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> *Didone*, atto II, scena terza.

<sup>31</sup> Sonetto citato da LIVINGSTON, *op. cit.*, p. 6.

L'universo segnico è ormai imploso, la rappresentazione perverte se stessa in detrito d'inesistenza, la riflessione sulle sorti umane diventa delirio affabulatorio:

L'immaginare umano  
ha formate a sé stesso  
le frenesie del prestar fede a' sogni<sup>32</sup>.

L'aberrazione della lingua e del senso svela una dissoluzione epistemologica, l'incapacità di aderire a un reale stabile e in qualche maniera definibile; fino a lambire la consapevolezza che, se nulla per l'uomo è definibile, l'unico potere dialettico dell'uomo sarà appunto sul nulla:

Povera umanità! Se la veggiam sudar nelle fabbriche de' sofismi e degli Enti di ragione, la chiamano logica o metafisica. Né ci avvediamo che tutte queste vanità sono un puro niente e che 'l nostro intelletto, architettando a sé medesimo i mondi immaginari, si pavoneggia d'esser grande perché sofistica in gran nienti<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> *Didone*, atto II, scena terza. Qui e più avanti grassetti miei.

<sup>33</sup> L. MANZINI, *Il Niente. Discorso*, citato in OSSOLA, *op. cit.*, p. 102.