

Note

Una pastorale nostalgica per celebrare la corte: *Il Gelone* di Lorenzo Scoto

Simona Santacroce

Nel 1656 Lorenzo Scoto presentò «alla Reale Altezza del Serenissimo Carlo Emanuele II [...] *Il Gelone Principe di Trinacria, dramma pastorale*»¹. Oggi lo Scoto viene ricordato per lo più come autore delle allegorie dell'*Adone* e come «destinatario di lettere del Marino, in particolare di quella burlesca del 1615» sulle strane abitudini dei francesi², e, tra le sue opere, solo questa favola pastorale sembra destare oggi qualche interesse. La pubblicazione del *Gelone* vide la partecipazione di alcuni protagonisti della vita artistica e culturale torinese: Valeriano Castiglione, autore delle *Allegorie della favola svelate*, Emanuele Tesauro, al quale è indirizzata la *Lettera discorsiva concernente il genere drammatico*, e soprattutto Giovenale Boetto, autore delle tavole che illustrano l'opera tra cui il noto ritratto dello Scoto accompagnato da un distico di Tesauro³.

Il dramma, tardo esempio di genere pastorale modellato sull'*Aminta*, racconta l'amore tra Gelone e Dorilla nel tempo in cui «reggeva lo scettro di Trinacria Denomenone e regina era Elidia figliuola d'Armideo re di Cipro, genitori entrambi d'unico figliuolo il prencipe Gelone»⁴. La trama, riassunta brevemente seguendo *l'Argomento*, è questa:

Quando, da Polifemo essendo stato ucciso Aci nel promontorio lilibeo e da Galatea trasformato in un fiume, l'afflitta nereide, per celarsi dal ciclope, sotto finto nome di Dorilla in abito di ninfa straniera se ne stava colà sconosciuta [...], mentre Dori sua madre e Proteo scorrevano diversi mari per ricercarla, s'accende di grande amor di Dorilla il prencipe Gelone⁵.

Fedele alla memoria di Aci, Dorilla rifiuta Gelone. Secondo il *topos* inaugurato dall'*Aminta*, due consiglieri più anziani, Peloro e Nicea, invitano i due giovani a cedere all'amore. Nel frattempo, Polifemo canta e sospira per la «feroce» Galatea e, incurante degli oracoli minacciosi di Telemo, imprigiona alcuni compagni di Ulisse.

Fervono intanto i preparativi per la festa della regina Elidia. Dorilla si reca al tempio di primo mattino e sorprende Gelone con Peloro. La ninfa teme che stiano organizzando un'imboscata per violentarla e, per salvare l'onore, fugge buttandosi in mare. Gelone, credutala morta, tenta invano il suicidio. Dorilla allora capisce di aver frainteso le intenzioni del principe e si reca alla festa, ma, proprio nel bel mezzo di

¹ IL GELONE | Favola Pastorale | DI D. LORENZO SCOTO | *Abbate Com-mend. & Signore di Chesery*. | Con le Allegorie dell'Abbate Castiglioni. | ALLA REALE ALTEZZA DEL SER.MO | CARLO EMANUELO II | DVCA DI SAVOIA, P. DI PIEMONTE, | RE DI CIPRO, &c. | *Aggiuntovi in fine una Lettera Discorsiva del medesimo Autore | concernente il Genere Drammatico*. | [marca] | IN TORINO, Appresso Bartolomeo Zavatta MDCLVI. |, d'ora in poi *Il Gelone*, p. III. Sullo Scoto e la sua opera si veda il capitolo *Lorenzo Scoto tra allegoria e fasti* in MARIA LUISA DOGLIO, *Letteratura e retorica da Tesauro a Gioffredo*, in *Storia di Torino*, a cura di Giuseppe Ricuperati, Torino, Einaudi, 2002, vol. IV, *La città tra crisi e ripresa (1630-1730)*, pp. 591-600: «nato a Torino nel 1588 da antica famiglia nobile, gran maestro dell'Ordine dell'Annunziata nel 1630, abate commendatario e signore di Chésery nel 1632, protonotario apostolico, elemosiniere dei duchi Vittorio Amedeo I e Carlo Emanuele II, membro influente delle Accademie dei Solinghi e dei Fulminati, fondatore, nel 1660, dell'Accademia degli Incolti», lo Scoto inizia la sua carriera sotto Carlo Emanuele I, rimpianito mecenate spesso ricordato nello stesso *Gelone*. Nel 1614 pubblicò il poema in 219 ottave *La fenice* (Torino, Cavalieri), aperto da un sonetto del Marino (cfr. *ivi*, pp. 591-592). Sulla *Fenice* si veda anche MARIA LUISA DOGLIO, «Grandezze» e «meraviglie» della *Sindone nella letteratura del Seicento*, in «Filologia e Critica», XXV (2000), p. 421. La produzione dello Scoto continuò nel segno della poesia celebrativa con l'epitalamio *I Fasti d'amore* (Torino, Tarino, 1625), composto per le nozze del principe Tommaso con Maria di Borbone. Dedicati a Maria Cristina di Francia sono invece *Teti e Chirone. Dialogo allegorico al giorno natalizio di Madama Reale [...]* in *stile armonico recitativo* (Torino, Zavatta, 1649) e l'idillio sacro *La visione* (Torino, Sinibaldo, 1658) «offerto a madama reale per la fondazione della chiesa di Santa Cristina che da lei prese il nome»: *Letteratura e retorica...*, p.

una caccia rituale, compare un orribile cinghiale che la insegue furiosamente e la getta in acqua. Gelone si tuffa cercando di salvare l'amata, e, quando riesce a ferire l'animale,

subitaneamente si turba il mare e si oscura il cielo, onde non più si vide la ninfa, né il principe, né il cinghiale. Giunse poco dopo Dorilla in salvo all'isoletta nella quale [...] fu eretto il gran palazzo detto del Valentino, là dove ancora dalla procella fu portato Gelone⁶.

I due giovani sono salvi; Dorilla rivela la sua identità e acconsente alle nozze, subito celebrate. L'esito felice della vicenda è attribuito a Proteo, «il quale sotto forma di cinghiale a' preghi di Dori seppe, insieme con Amore, condurre a lieto fine opra sì degna»⁷. Ai festeggiamenti partecipa anche Ulisse, che ha appena accecato Polifemo.

Quasi tutti questi eventi non sono previsti nell'azione scenica ma vengono raccontati dai personaggi in lunghi e complicati resoconti.

La premessa dello Stampatore ricostruisce la lunga genesi editoriale dell'opera:

ritrovandosi il signor abbate Scoto, autore della presente favola, gli anni passati in Savoia (ove ha la sua abbazia) al servizio colà presso questa Altezza Reale in qualità di consigliere e primo suo limosiniere, venne in pensiero a dett'Altezza di esercitare i suoi cavalieri nella rappresentazione di qualche scenica azione, alle cui istanze l'autore ridusse prontamente a compiuto termine un breve scherzo poetico di favola boschereccia, intendendo sotto allegorici sensi in quella di rappresentare il pregio della virtù e l'abominazione del vizio⁸.

Una volta terminata la scrittura e accresciuto lo scherzo boschereccio, iniziano a circolare «coppie di coppie e manoscritti [...], scorrettissimi squarci a gran disvantaggio dell'autore»⁹, il quale, più per la pressione degli amici che per propria volontà, decide di pubblicare il suo *Gelone* in una stampa pregiatissima, ornata dagli eccellenti «intagli» di Giovenale Boetto¹⁰: il frontespizio, il ritratto dello Scoto e una piccola serie di altre immagini che rappresentano una scena per ogni atto. Questo apparato non vuole essere un insieme di «eleganti e un po' fatue illustrazioni»¹¹ ma si presenta come un ausilio alla rappresentazione «a beneficio de' recitanti»¹². Lo stampatore, prevedendo che «le ristampe potrebbero forse rimanere senza tali figure» (e temendo, a ragione, che queste venissero staccate) si dilunga nella loro descrizione. Da questi documenti si desume che la scenografia prevista era «ancora tardomanieristica, centralizzata e con un impianto fisso, [...] composta dai laterali, la macchina del monte e tele dipinte per i fondali con i paesaggi»¹³.

La precisione e il realismo delle illustrazioni del *Gelone*, *unicum* nel panorama sabauda¹⁴, hanno ripetutamente attirato l'attenzione degli storici dell'arte. La prima attestazione di queste tavole si ritrova però nell'ultima scena dell'ultimo

592 n. 35. Nella premessa al *Gelone*, lo stampatore Zavatta allude anche ad altri progetti dello Scoto, ovvero «il sacro poemetto in ottava rima del divo Lorenzo martirizzato» (citato anche da TOMMASO VALLAURI, *Storia della poesia in Piemonte*, Torino, Chirio e Mina, 1841, vol. I, p. 351), gli *Idilli sacri*, e un *Cerimoniale ecclesiastico* di casa Savoia: *Il Gelone*, p. IX.

² DOGLIO, *Letteratura e retorica...* cit., p. 593 n. 36. La lettera indirizzata allo Scoto si legge in GIOVAN BATTISTA MARINO, *Lettere*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966, pp. 553-559.

³ Cfr. DOGLIO, *Letteratura e retorica...* cit., p. 593, n. 36 e 37 e relativa bibliografia.

⁴ *Il Gelone*, *Argomento*, p. 1.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ivi*, p. 2.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Il Gelone*, p. VII.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Cfr. *Ibidem*. Tra lo Scoto e Boetto intercorrevano già da tempo rapporti di familiarità, come testimonia l'incisione di San Lorenzo che distribuisce l'elemosina ai poveri dedicata all'«illustrissimo et reverendissimo abbati [...] Laurentio Scoto [...] elemosinaro et protonotario apostolico»: si veda CARLO MORRA, *Scheda 57: Il Gelone, scena atto primo*, in NINO CARBONERI - ANDREINA GRISERI *et alii*, *Giovenale Boetto*, Fossano, Edizione della Cassa di Risparmio di Fossano, 1966, p. 79. Per questa acquaforte cfr. l'ill. 134 e il commento di ANDREINA GRISERI, *Boetto incisore*, *ivi*, p. 49.

¹¹ GIOVANNI ROMANO, *Resistenze locali alla dominazione torinese*, in *Figure del barocco in Piemonte. La corte, la città, i cantieri, le province*, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1988, p. 315.

¹² *Ivi*, p. VIII.

¹³ La citazione è tratta dalla scheda di ILARIA FIUMI su *Giovenale Boetto*, in *Feste barocche. Cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento*, a cura di Clelia Arnaldi di Balme e Franca Varallo, Cinisello Balsamo, Silvana, 2009, p. 110. Lo stampatore elenca dettagliatamente tutti i cambi di scena previsti (*Il Gelone*, pp. VIII-IX), riassunti da MERCEDES VIALE FERRERO nella scheda 93 in appendice a *Le feste e il teatro*, in *Diana trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento*, a cura di Michela Di Macco e Giovanni Romano, Torino, Allemandi, 1989, p. 88.

atto del *Gelone* stesso. A conclusione del dramma, infatti, le tavole di Boetto vengono portate sulle scene e descritte dai personaggi. All'*ecfrasis* si aggiungono didascalie che esplicitano la scena cui si fa riferimento:

*Descrizione della scena pastorale per il primo atto*¹⁵

Verdi piaggie, erti poggi, | apriche collinette, ombrose piante,
| valle amena, alto monte | mostra notte serena, | lucidissime stelle
| rendono il cielo adorno. | [...] | Quinci rozze capanne di pastori
| e tuguri colà di pescatori. |

*Aggiunta dell'antro di Polifemo nel secondo atto*¹⁶

A questo spazio primo | il secondo succede | vario soltanto
quanto | nel piè del monte appare | l'antro di Polifemo |

*Aggiunta del tempio in alto nel terzo atto*¹⁷

L'altro compartimento | delle cinque azioni il mezzo tiene. |
Rarefatte le nubi in monte in cima | ecco scoprirsi il tempio. | [...] |
| Quel cinghiale che si fiero | esce dal tempio e scende in fretta al
vallo | egli è Proteo indovino. |

*Aggiunta di palagi, giardini e mare nel quarto atto*¹⁸

Questo quadro, il penultimo dei cinque, | delle tue glorie, Ulisse,
| contien ristretti i fasti. | Spaziose campagne, | ricchezze di palagi,
| vaghezze di giardini, | chiari stagni, acque vive | qui mostra il
foglio espressi. |

Ultimo aspetto:

*mare, porto, isola, navi, fuochi e sera*¹⁹

L'ultimo vano, l'ultima azione | contien di questo di giunto ora
a sera. | Qui dove prima era del gran ciclope | la rustica spelonca e
l'antro oscuro, | dal suo natio furore | pur dianzi sobissato, eccovi
chiaro | un'infinita lontananza in mare²⁰.

Più complessa appare la questione del frontespizio, raffigurante, su uno sfondo marino, un carro guidato da una possente figura maschile. Seduta sul carro vi è una donna in atteggiamento pensieroso e «tutto intorno tritoni, nereidi e amorini animano la scena. [...] La zona superiore è occupata da un drappo gonfiato dal vento sul quale compaiono il titolo dell'opera e lo stemma sabauda»²¹. L'incisione, sicuramente la più affascinante e ambigua della serie, è stata variamente commentata dagli studiosi²².

Nell'ultima scena del dramma la descrizione del «frontespizio» dà però una precisa indicazione:

Per il prologo tutto aria e mare

per frontespizio quindi, o Galatea, | ecco Dori tua madre e
Proteo seco | in consolarla intento, e per cercarti | solcar lidi infiniti,
estreme arene²³.

L'iconografia è dunque spiegata: le due figure a guida del carro marino altro non sono che Dori, madre di Galatea, e Proteo, visti nella loro disperata ricerca della fanciulla. Similmente alle altre tavole del *Gelone*, il frontespizio rappresenta una scena del dramma, il prologo.

¹⁴ Si noti infatti la differenza tra queste incisioni e le famose illustrazioni delle feste e dei balletti del cartografo di corte Tommaso Giovanni Borgonio, per cui cfr. GRISERI, *Boetto incisore...* cit., p. 55.

¹⁵ Gli studi moderni sulle tavole di Boetto presentano ovviamente punti di contatto con la descrizione fornita in questa scena. Cfr., per esempio, le schede di CARLO MORRA in CARBONERI - GRISERI, *Giovenale Boetto...* cit., p. 79, per cui la tavola del primo atto «raffigura una campagna con monti e caverne sul fondo e capanne di pastori» (sch. 57).

¹⁶ «Il primo piano dei laterali fissi è lo stesso del primo atto come anche tutta la scena delle casupole e della montagna; solo in questa s'intravede un'ampia caverna al centro. [...] Mentre nell'atto primo il cielo rivela un paesaggio notturno con la luna e le stelle, qui siamo invece nel pieno meriggio» (*ibidem*, sch. 58).

¹⁷ «Immutati i laterali in primo piano, anche la scena della campagna [...] è rimasta immutata mentre sul monte appare un tempietto circolare. [...] In scena tre personaggi: "Gelone" e "Dor." (in primo piano) ed un terzo che si vede in fondo sulla destra inseguito» da un cinghiale (*ibidem*, sch. 59).

¹⁸ «L'episodio raffigurato [...] vede mutare la scena di fondo. Restano fissi i laterali ed ancora si vede la montagna centrale con la caverna in basso al centro e il tempietto circolare in cima; sui lati della montagna però sono vedute di giardini e, sul fondo, il mare e poi ancora case e torri e ruderi» (*ibidem*, sch. 60).

¹⁹ «I laterali, le montagne, le case, il tempietto ed i giardini sono rimasti gli stessi della tavola [precedente]. Il monte però si apre al posto della caverna e lascia vedere sullo sfondo un paesaggio marino mentre tutti i personaggi della favola occupano la scena» (*ibidem*, sch. 61).

²⁰ *Il Gelone*, atto V, scena ultima, pp. 221-224.

²¹ MARIA PEROSINO, *Giovenale Boetto, «Trionfo di Nettuno»*, in VIALE FERRERO, *Le feste e il teatro* cit., sch. 94, p. 88. Questo drappo altro non sarebbe che la «gran tela che suole ricoprire tutto l'apparato» prevista per il prologo: cfr. *Il Gelone*, p. VIII.

²² Si veda per esempio PEROSINO, «Trionfo di Nettuno», cit., p. 88: «Già interpretata come raffigurazione di Proserpina e Nettuno [...], la scena coincide in realtà con l'iconografia tradizionale del Trionfo di Nettuno,

La precisione descrittiva dell'apparato iconografico e delle indicazioni per l'allestimento dello stampatore, la presenza di didascalie per la messinscena e le allusioni alla scenografia presenti nel testo potrebbero far supporre, se non un'avvenuta rappresentazione (di cui non esiste alcuna prova documentaria)²⁴, almeno l'intenzione da parte dell'autore di far recitare il suo dramma²⁵. Ciò che è certo è che la bellezza e il pregio del libro hanno riservato al *Gelone* un ruolo primario nel corso di un importantissimo evento sabauda. Come noto, una copia del dramma fu infatti donata a Cristina di Svezia in occasione del suo soggiorno a Torino nell'ottobre 1656²⁶, come documenta il resoconto di Valeriano Castiglione²⁷:

La riverì pur anco il vice grand'elemosiniere delle Altezze Reali, l'abbate Scoto, soggetto di pulite lettere ed autor famoso di poemi, qual fu ringraziato dalla Maestà Sua del suo *Gelone* poema scenico presentatogli²⁸.

Nella stessa relazione si accenna alla visita di Cristina di Svezia al Castello del Valentino²⁹:

dal pranzo andò al trattenimento del Valentino, palagio di delizia delle Reali Altezze [...]. Ricreò non poco l'ingegno di Sua Maestà il conte Filippo, destinato al commando del detto palagio, con l'additare ed ispiegare alla Maestà Sua le dipinte istorie e le curiosità de' pensieri accademici da se medesimo espressi per dar spirito agl'insensati fiori con ben sensati motti, quali perciò puonno servire alle sue muse per inghiarlardarsene in Parnaso³⁰.

Nel *Gelone*, intrattenimenti simili a questi allietano Ulisse, «del ciclope gigante | vincitor glorioso», che ammira il

palagio superbissimo e reale | che dal prode Valenzio, | di Tritolemo figlio, ch'il costrusse, | Valentino vien detto³¹.

In questa stupefacente dimora Ulisse

giva mirando e ammirando intorno | dei fregi i pregi e dei lavori gli ori; | [...] | dal gran Fileno tanto | caro ad Apollo e alle muse grato | nelle pareti istoriate e pinte | dei simboli composti e sensi ascosi | veniva istrutto e ragguagliato a pieno³².

Il personaggio di Fileno indica, ovviamente, Filippo D'Agliè.

L'identità tra personaggi del dramma e figure della corte sabauda è in parte rivelata da Valeriano Castiglione, revisore dell'opera e autore delle introduttive *Allegorie della favola svelate*, in cui *Il Gelone* viene avvicinato al *Pastor Fido*. In questa sorta di premessa Castiglione ricostruisce infatti una storia della poesia allegorica:

In Vergilio primo eglogante, che diede esempio per le pastorali, si raccoglie allegoricamente per circoscritta la persona di Augusto Cesare nel Gran Tonante, se medesimo figurato in Titiro non meno che Roma in Amarilli, Mantova in Galatea. [...] Il celebre Tasso nell'*Aminta* velò se medesimo in Tirsi. Il Guerini si figurò in Carino, il cardinale Egidio Gonzaga fu coverto in Egone; ne' cigni, ninfe,

con Anfitrite assisa in un cocchio a forma di conchiglia guidato dal dio del mare». Cfr. anche la sch. 63 di MORRA in CARBONERI-GRISERI, *Giovenale Boetto...* cit., p. 79.

²³ *Il Gelone*, atto V, scena ultima, p. 220.

²⁴ Cfr. DOGLIO, *Letteratura e retorica...* cit., p. 597 n. 40, e la sch. 92 *Il Gelone, favola pastorale* di VIALE FERRERO, in *Le feste e il teatro...* cit., p. 87.

²⁵ Cfr. FIUMI, *Giovenale Boetto...* cit., p. 110. Come visto, lo Stampatore afferma che i manoscritti del *Gelone* che circolavano prima delle stampe derivavano tutti dai copioni delle «distribuite parti» agli attori. Queste affermazioni, benché si riferiscano a un *topos* di lunga tradizione, possono forse essere considerate a favore dell'ipotesi di un'effettiva rappresentazione, seppur veloce e dilettestantica: cfr. *Il Gelone*, p. VII.

²⁶ *Il Gelone* era ovviamente anche nei fondi della biblioteca di Madama Reale: cfr. ANDREA DE PASQUALE, *Le biblioteche personali di Cristina di Francia e di Maria Giovanna Battista di Savoia Nemours*, in *In assenza del re. Le reggenti dal XIV al XVII secolo (Piemonte ed Europa)*, a cura di Franca Varallo, Firenze, Olschki, 2009, p. 508.

²⁷ Come ricorda Gino Benzoni, «il Castiglione [...] ebbe, nel 1624, dal duca Carlo Emanuele I l'incarico di storiografo sabauda, che manterrà con Vittorio Amedeo I e per tutto il corso della reggenza di Madama Reale»: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 22, 1979, s. v. Come storico di casa Savoia Valeriano Castiglione è noto soprattutto per l'*Istoria della reggenza di Madama Reale Cristiana di Francia*, considerata una «fonte preziosa per l'erudizione ottocentesca e anche novecentesca»: *ibidem*. L'opera, inedita, doveva constare di due volumi, di cui il primo già pronto per la stampa. Tra le poesie elogiative che precedono la trattazione vi sono due sonetti di Lorenzo Scoto, che, attraverso la lode al Castiglione, non mancano di rendere omaggio all'incredibile abilità governativa di Cristina, come testimoniano soprattutto gli ultimi versi del primo componimento: «Ma come avverso il ciel, contrario il fato, | sappia Dama Real placido il regno | regger fra l'armi, e governar lo Stato, | tu sol, Valeriano, fatto sei degno | di sì alto soggetto, e sol ciò è dato | al tuo sovrano e sovrumano ingegno»: *Istoria della reggenza di Madama Reale Cristiana di Francia, duchessa di Savoia, regina di Cipro, tutrice delli [...] duchi Francesco Gia-*

sirene, Orfei, simboleggiò le dame, i cavalieri e i letterati del suo tempo. Finalmente, chi ha veduto puoco fa rappresentarsi in Roma la comedia titolata *Chi soffre sperì* l'averà riconosciuta artificiosamente composta per nascondervi curiose allegorie.

Con tali essempli sotto la favola di *Gelone* ha voluto l'autore nascondere pensieri morali, cioè il pregio della virtù e il biasimo del vizio³³.

Segue poi lo svelamento degli elementi allegorici del *Gelone*: il fiume Aci nasconde il Po, il palazzo eretto da Valenzio è chiaramente il Valentino; Laurindo è l'autore della favola e Fileno è Filippo d'Agliè, mentre Madama Reale diventa Elidia, regina di Trinacria. Per ciò che concerne invece i «pensieri morali», Dorilla/Galatea «è gieroglifico della beltà interna ed esterna» e Gelone, di lei innamorato, «significa l'animo preso da passione repugnante alla ragione figurata da Peloro», mentre il brutto Polifemo non può che indicare il vizio³⁴.

Il ricorso alle allegorie permette al Castiglione di ricordare i modelli diretti dello Scoto, tra cui, oltre al *Pastor fido*, l'*Aminta*. Sebbene tutta la produzione pastorale successiva venga deliberatamente ignorata, in questo canone compare, a sorpresa, un'opera più recente e decisamente innovativa, il *Chi soffre sperì*, melodramma di Giulio Rospigliosi rappresentato nel 1637 e nel 1639. Come notava Mercedes Viale Ferrero, l'accostamento tra le due opere può certamente stupire³⁵, ma, se il paradossale paragone tra un'opera scarsamente cantata come il *Gelone* e una commedia musicale può essere spiegato con la confusione secentesca tra il genere pastorale e quello del dramma per musica, più oscuro appare il motivo che spinge il Castiglione a riconoscere tra i modelli del "tradizionalista" Scoto una delle produzioni più rivoluzionarie del secolo. A ben vedere, però, il *Chi soffre sperì* è qui ricordato solo per le numerose e «curiose allegorie», pubblicate a corredo della rappresentazione nell'*Argomento e allegoria della commedia musicale Chi soffre sperì*. In questo opuscolo si spiegava che per ogni forma letteraria «l'intento principale [...] deve essere l'insegnamento insieme con il diletto» e che perciò tutti i personaggi del *Chi soffre sperì* erano stati concepiti secondo una precisa chiave morale³⁶. Questo uso di interpretare i melodrammi secondo letture allegorico-moralizzanti sembra essere stato ispirato proprio dall'*Adone* di Marino e dalle sue allegorie ai canti, scritte, come noto, dallo Scoto³⁷. Citando il *Chi soffre sperì* Castiglione rende così un indiretto omaggio all'opera più conosciuta del poeta del *Gelone*.

La nostalgia dei tempi d'oro in cui, nel «meglio stampato libro che già mai uscisse in Italia né di Francia», il nome dello Scoto comparve «nel frontespicio della prima facciata, insieme con quello del re»³⁸, è uno dei motivi fondamentali del *Gelone*. In tutto il testo sono infatti disseminate allusioni a una perduta età dell'oro letteraria coincidente con il soggiorno torinese del Marino e, più in generale, con i primi

cinto e Carlo Emanuele II, p. n. n. Il manoscritto è conservato nell'Archivio di Stato di Torino, sezione corte, *Storie della Real Casa*, categ. 3, mazzo 17 n. 1.

²⁸ VALERIANO CASTIGLIONE, *La Regina Cristina di Svezia a Torino nel 1656*, a cura di Maria Luisa Doglio, Alessandria, Dell'Orso, 2010, p. 58. Secondo la relazione di Castiglione, durante la visita della Regina Cristina lo Scoto aveva partecipato, in qualità di elemosiniere, alla messa nella Cappella Reale e all'ostensione della sindone: cfr. *ivi*, p. 38 e 53. Del dono del *Gelone* tacciono invece le altre due relazioni sul soggiorno sabaudo di Cristina, ovvero la *Lettera scritta dal signor Salvator Castiglione [...] all'illustrissimo [...] Giovanni Filippo Spinola circa l'entrata e le accoglienze fatte dalle Altezze Reali di Savoia alla Regina di Svevia nell'augusta città di Torino* e il *Ricevimento fatto dall'augusta città di Torino alla Regia Maestà della Reina di Svevia Cristina Alessandra*: cfr. la scheda di VIALE FERRERO, *Il Gelone in Le feste e il teatro*, cit., p. 87.

²⁹ Come nota Costanza Roggero, il castello del Valentino in questi anni assume un ruolo alternativo, anche se non in aperta antitesi, a Palazzo Ducale. Questa "promozione sociale" della sede di *loisir* di Cristina di Francia è volta probabilmente a ribadire l'indipendenza di Madama Reale dal resto della corte sabauda: cfr. *Torino, Il Valentino*, in *Ville sabaude*, a cura di Costanza Roggero et alii, Milano, Rusconi, 1990, p. 31.

³⁰ CASTIGLIONE, *La Regina Cristina di Svezia...* cit., p. 50.

³¹ *Il Gelone*, atto V, scena II, pp. 193-194.

³² *Ivi*, p. 195.

³³ VALERIANO CASTIGLIONE, *Allegorie della favola svelate*, in *Il Gelone*, p. 4.

³⁴ Cfr. *ivi*, p. 4-7. Si vedano anche DOGLIO, *Letteratura e retorica...* cit., p. 596, e la scheda 92 «*Il Gelone*» in VIALE FERRERO, *Le feste e il teatro...* cit., p. 87.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Argomento e allegoria della commedia musicale Chi soffre sperì*, Roma, Reverenda Stamperia Apostolica, 1639, pp. 3-4. Sul *Chi soffre sperì* mi permetto di rinviare a SIMONA SANTACROCE, *Un melodramma ridicolo del 'papa comico': Chi soffre sperì*, in "Studi secenteschi", LIII (2012), pp. 73-88 e relativa bibliografia.

³⁷ Cfr. CESARE MOLINARI, *Le nozze degli dei: un saggio sul grande spettacolo*

decenni del Seicento. In questa prospettiva va letta la lettera dedicatoria, in cui Carlo Emanuele II viene omaggiato dal paragone con il suo «grand'avo, ricovero de' letterati, del cui nome e valore nella Real Sua Persona si ravviva la fama»³⁹. E, per tornare al dramma, sono forse ispirate ai medesimi temi le pur convenzionalissime parole dell'*alter ego* dello Scoto, il pescatore Laurindo, che rimpiange una giovinezza felice alle dipendenze di un magnanimo principe.

Alla morte del suo sovrano, Laurindo diventa pescatore e decide di vivere serenamente con «una canna, una lenza, un amo, un verme». È ovvio il richiamo ad un altro pescatore autobiografico, il Fileno mariniano, che, come Laurindo, altro non bramava «che l'erba e l'acqua e la cannuccia e l'amo», poiché

uom che anelante a vani acquisti aspira | e 'n cose frali ogni suo studio ha messo, | fa qual turbo o paleo che mentre gira | la sepoltura fabrica a se stesso | e, dopo molto rote, alfin si mira | aver al moto il precipizio appresso⁴⁰.

Anche per Laurindo la giovinezza, la bellezza e gli onori sono destinati ad essere dissolti dal tempo, dalla fortuna, dalla morte. E mentre l'uomo,

[...] ch'a primavera | dell'età sua fiorita, | [...] | crede di godersi un sempre verde aprile, | ecco in casa di morte | Saturno fiero e forte | di sua vita cadente al verno estremo | li porge a fronte l'ultimo dicembre⁴¹.

Ma gli uomini preferiscono ignorare la fugacità dei beni terreni, e così

la cupidigia grande, l'appetito | dell'umane grandezze, infinito, | come l'ombra di sera cresce ognora e s'estende. | [...] | Orgoglioso mortal, che tanto agogni | d'alzarti altero a superiori onori, | cieca talpa, non vedi | che nel salir tu cadi? | [...] | Chi dei regi palagi all'ingiù scende | le spaziose scale incontrar suole | colui che in alto sale. | Così di noi Fortuna | quasi palle volubili e leggiere | ci prende a gabbo e a gioco⁴².

Sono qui sotto accusa le ambizioni, la ricerca di onori, l'invidia, ovvero, tradizionalmente, tutti i mali che ammorbano le corti. Nelle parole di Laurindo però la polemica contro il malcostume della corte è, se non del tutto assente, almeno fortemente smorzata. La cupidigia e la brama d'onori non vengono presentati come i vizi dei cortigiani ma sono invece le illusioni che rovinano la vita dell'uomo. In conseguenza di ciò, gli impropri di Laurindo non sono mai indirizzati contro la «gente invidiosa» che circonda i principi ma, ben più prudentemente, contro la fortuna, «simulata sfinge» che beffa e delude. Il risentimento del personaggio autobiografico, che in altre opere pastorali è motivato dalle malignità dei falsi amici, diventa qui uno sfogo contro il destino. Nella sorte ingannatrice e impietosa Scoto/Laurindo concentra tutte le caratteristiche negative solitamente attribuite ai cortigiani. Lo scopo principale e dichiarato del *Gelone* è la celebrazione

italiano nel Seicento, Roma, Bulzoni, 1968, p. 109: «quando poi l'allegoria non compariva nel dramma, secondo il costume dettato dall'ipocrisia del secolo, e inaugurato dall'*Adone*, gliene veniva attribuita una a posteriori, come ne *La Catena d'Adone*, uno dei primi melodrammi tratti appunto dal Marino».

³⁸ GIAMBATTISTA MARINO, *Lettere...* cit., ep. 159, pp. 297-298.

³⁹ *Il Gelone*, p. III.

⁴⁰ GIOVAN BATTISTA MARINO, *L'Adone*, IV, 90, in *Tutte le opere*, a cura di Giovanni Pozzi, Milano, Mondadori, 1976, vol. II, tomo I, p. 487.

⁴¹ *Il Gelone*, atto II, scena I, p. 55.

⁴² *Ivi*, atto II, scena I, pp. 56-57.

della corte nella sua totalità e, per questo motivo, tutti i riferimenti a membri dell'entourage sabaudo hanno esclusivamente i toni della *laudatio*. La corte dei Savoia è dipinta come una società ideale in cui non c'è spazio per il male⁴³. Ogni cenno critico e polemico diventa allora inimmaginabile.

Benché Laurindo non si presenti mai come poeta di corte, l'identificazione con l'autore è ovvia, già a partire dal nome che, mantenendo intatta la radice etimologica "lauro", rinvia sia a Lorenzo sia soprattutto all'idea stessa di poesia.

Giocato sull'*interpretatio nominis* è anche il distico di Tesauro che commenta il già citato ritratto dello Scoto di Giovenale Boetio. Un ritratto di poeta a cui manca la corona di lauro, perché

in libro ingenium, mores in imaginem cernis, I LAURUM nil opus est pingere: nomen habet⁴⁴.

Tesauro riprenderà e svilupperà lo stesso motivo in un elogio funebre di Scoto, raccolto poi nelle *Iscriptiones*, in cui l'amico è ricordato per la devozione religiosa e per le doti poetiche⁴⁵.

Non è però Laurindo il personaggio più interessante, bensì Polifemo, l'unico protagonista delle scarse scene d'azione del *Gelone*.

Nella seconda scena dell'atto quarto il ciclope tenta di annegare nel vino il suo infelice amore per Galatea; la comicità della situazione si esprime anche con i canti e i barcollamenti del mostro, previsti dalle didascalie:

Beve all'ut্রে

Or eccomi consacroti dolcissimo | un brindesi di nettare rarissimo. |

Si slaccia

Turgido il zaino allentomi | [...] | O Galatea bellissima, | più di selce durissima, | dilettevole e amabile, | perché mi fuggi, o frigida? | Perché mi struggi e dispreghi, o rigida⁴⁶?

Più aumenta l'ebbrezza di Polifemo, più si amplia il suo sfoggio di metri comici, e la solita alternanza di endecasillabi e settenari viene interrotta per un ben più inconsuetoquinario. La canzone, colma di allitterazioni, è composta da tre stanze di sdruccioli, concluse da un verso tronco, secondo uno schema rimico AABBCD:

Varia il canto saltellando

Amor è un aspido | calido e sordido, | il cui pestifero | fiato mortifero | infetta l'animo | d'atro venen. | Amor è un turbine | che non ha termine, | turba in un subito | l'alma e lo spirito, | indi il precipita | fuor di ragion. | Amor è un fulmine | che d'alto culmine | d'inevitabile | colpo ineffabile | empie gli spiriti | d'ira e furor. |

Cangia metro brancolando

Già mi palpita il cor, | mi manca già il vigor. | Io più senso non ho, | articular non so. | Non posso più cantar, | non ho più fiato da poter sonar. | [...] | O mia diletta e dea |

Non proferisce intiero nome

vienne, deh, vienne! Ah vien, vien Galat...

Cade ascoso nell'antro⁴⁷

⁴³ Non a caso l'unico personaggio negativo del *Gelone* è l'*outsider* Polifemo.

⁴⁴ *Ivi*, p. n. n. Cfr. DOGLIO, *Letteratura e retorica...* cit., p. 593 n. 36. Da ricordare un altro famoso ritratto dello Scoto, «un'incisione di Jean Jacques Thourneysen, conservata nella Biblioteca Reale di Torino e realizzata dal ritratto del pittore lorenese Luc Dameret» (*ibidem*).

⁴⁵ EMMANUELLIS THESAURI *Iscriptiones quotquot reperiri poterunt [...]*, Bononiae, Francisci Davici, MDCLXIV, p. 273. Il distico che correda il ritratto dello Scoto verrà invece incluso nell'edizione del 1666: cfr. DOGLIO, *Letteratura e retorica...* cit. p. 593 n. 36.

⁴⁶ *Ivi*, atto IV, scena II, pp. 147-149.

⁴⁷ *Ivi*, p. 151.

L'amore di Polifemo per il vino sarà, come nell'*Odissea*, la causa della sua sventura. Il racconto dell'accecamento del ciclope nel *Gelone* è notevolmente differente rispetto alla fonte: Ulisse, per salvare i compagni prigionieri, manda in avanscoperta Elpenore⁴⁸, che, intrufolatosi nella grotta, assiste ai lamenti amorosi di Polifemo. Elpenore vorrebbe approfittare dell'evidente ubriachezza del mostro per ucciderlo ma, come l'Odisseo omerico, si rende conto che così rischierebbe di rimanere murato vivo nella caverna.

Decide allora di procedere con l'inganno. Per accaparrarsi le simpatie di Polifemo descrive se stesso come un amante deluso e spiega le doti consolatorie di un vino rarissimo custodito sulla sua nave. Il ciclope chiede all'uomo di procurargliene un otre, permettendogli così di uscire dalla grotta. Elpenore scappa e raggiunge Ulisse; insieme vanno quindi ad esplorare la grotta e trovano Polifemo riverso a terra ubriaco. I due eroi entrano nell'antro per accecare il nemico, mentre Merione, Tonante e Epeo restano di guardia commentando la scena:

POLIFEMO

Ohimè, son morto, aita! | O satiri, o silvani, | o rustici, o selvaggi, o fauni, aita! | Tutti, tutti accorrete, | il vostro Polifemo, ahi, soccorrete! | [...]

MERIONE

Ecco Ulisse ritorna e per trofeo | porta sull'asta l'ecclissato lume.

ULISSE

Con l'occhio in cima all'asta

Lodato il Ciel, che con l'altrui ruine | all'opre nostre un chiaro fine ha dato. | Ecco quell'occhio infausto | che facea con lo sguardo | pallidi i volti e scolorito il sole⁴⁹.

Il racconto a questo punto s'ispira più direttamente all'*Odissea*, anche se con forti connotazioni ovidiane:

POLIFEMO

Ah, ch'Ulisse non fu che mi fè cieco, | non fu l'astuto greco | che per sempre mi tolse il giorno e 'l sole. | Cieco allor restai, | ninfa, ch'io ti mirai, | [...] | Tu m'accecasti, e teco | mi tolse il lume un garzon vago e cieco. | Ben mi soviene, ahi lasso, or mi rammento | ciò che il saggio Telemo, il dotto figlio | d'Eurimo, vaticinando disse | del mio crudo destin. [...] ⁵⁰.

Resta soltanto da spendere qualche parola a proposito della *Lettera discorsiva* [...] *concernente il genere drammatico*, che presenta la stessa scarsa attenzione alla drammaturgia e alla letteratura contemporanea che si riscontra nel resto *Gelone*. Non a caso, le sole opere citate a mo' di esempio sono la *Gerusalemme Liberata*, il *Flos Agatonis*, l'*Eneide*. L'unica opera recente citata è *Il cannocchiale aristotelico*, ma, pur su un tema particolarmente attuale come quello delle metafore, Scoto non fornisce alcun contributo originale e si limita ad omaggiare Tesauro.

In tutta la *Lettera*, la trattazione è anacronistica e poco esaustiva e, in alcuni punti, diventa puro sfoggio di tecnicismi da grammatico:

⁴⁸ Secondo MARIA LUISA DOGLIO questo personaggio «potrebbe forse [...] alludere al Tesauro»: *Letteratura e retorica...* cit., p. 596.

⁴⁹ *Il Gelone*, atto IV, scena III. pp. 163-164.

⁵⁰ *Ivi*, atto IV, scena IV, p. 167. Cfr. *Odissea*, IX, vv. 652-655, ma anche *Metamorphoseon Libri*, XIII, vv. 771-775.

quali e quante difficoltà non risultano dalle tante e incomprensibili variazioni de' verbi secondo le loro quattro maniere, i quali sono guidati dall'uso [...] con termini e con modi perfetti e imperfetti, finiti e infiniti, indicanti e imperanti, presenti, passati e avvenire [...]? E quale inosservabile inosservanza non ingombrano la mente circospetta gli accoppiamenti e disgiungimenti di tante e così varie particelle, co' i loro appoggi, troncamenti, trasposizioni, accrescimenti, cangiamenti, monosillabi, raffronti, collisioni e cacofonie⁵¹?

⁵¹ *Lettera discorsiva [...] concernente il genere drammatico all'illustrissimo [...] Emanuele Tesauero, in Il Gelone...* cit., p. 241.

⁵² *Ivi*, p. 229-230.

Eppure le premesse sembravano altre: Scoto infatti dichiara per *Il Gelone* progetti molto ambiziosi, «poiché al poeta non si richiede mediocrità, ma intera perfezione». La difficoltà nel raggiungere quest'obiettivo è, secondo lo stesso Scoto, il confronto continuo con l'amplissima produzione drammatica, ma, nei fatti, le «essamine sì erudite, [i] controvati così 'ngengnosi, [gli] appigli tanto studiosi di sottigliezze accorte»⁵² del suo secolo sono completamente ignorati. Come il suo *alter ego* Laurindo, anche lo Scoto trattatista si comporta come un vecchio poeta nostalgico della letteratura del passato e perso nel rimpianto della propria giovinezza.

