

Pietro Mancuso

Il Disinganno dei Principi  
in Demetrio Moscovita  
Azione Tragica

*introduzione di*

Davide Bellini e Michela Sacco Messineo

*edizione e commento di*

Davide Bellini



Edizioni ETS



[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

Il presente volume è stato pubblicato con il contributo PRIN 2008  
«Dalla rinascita cinquecentesca alle metamorfosi novecentesche della tragedia»

© Copyright 2013  
EDIZIONI ETS  
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa  
[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com)  
[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

Distribuzione  
PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze]

ISBN 978-884673656-7

## INTRODUZIONE\*

1. Nell'Europa lacerata dai conflitti religiosi del primo Seicento, la rocambolesca avventura del 'falso Demetrio' doveva suscitare una vasta eco di rivendicazioni ideologiche e fantasie letterarie. Spirato secondo la leggenda durante una partita a scacchi, Ivan il Terribile aveva lasciato lo scettro nelle fragili mani del primogenito Fedör II, politicamente debole e afflitto da turbe mentali. Ma il potere era esercitato di fatto dal boiardo Boris Godunov, che nel 1591 rafforzò la sua posizione dopo la morte del piccolo Demetrio, ultimogenito del Terribile e suo più temibile concorrente nella partita dinastica. Alla morte di Fedör nel 1598, il parlamento ratificò una situazione ormai consolidatasi investendo Boris del titolo di zar. Nel 1604, però, ai confini del regno si presentò una milizia guidata da un sedicente Demetrio che affermava di essere sfuggito ai sicari di Boris e rivendicava per sé la corona. Sostenuto dalla propaganda dei Gesuiti e alleato con il cattolico regno di Polonia, lo pseudo-Demetrio trovò un'altra sponda favorevole nel malcontento della nobiltà russa per le riforme di Godunov, e alla morte di quest'ultimo – avvenuta per cause sconosciute dopo alcuni scontri militari senza esito – mosse il decisivo assedio su Mosca, dove riuscì a farsi incoronare zar il 5 luglio 1605. Ma la posizione del nuovo sovrano apparve subito malferma per l'impopolare alleanza con la Polonia, cui si aggiungeva l'intenzione di sposare una cattolica. Con l'implicito appoggio del clero ortodosso, i boiardi guidati da Vassili Šujskij ordirono una nuova cospirazione e Demetrio fu orribilmente trucidato il 16 maggio 1606.

Oggi il protagonista della meteora del 1605-1606 è generalmente ritenuto «un impostore la cui origine e comparsa sulla scena costituiscono ancora un rompicapo per gli storici».<sup>1</sup> Ma l'Europa cattolica del Seicento non esitò a riconoscere come legittime le sue aspirazioni, vedendo

\* Pur nell'ambito di una progettazione condivisa, i paragrafi 1 e 3 di questa Introduzione sono da attribuire a Davide Bellini, il paragrafo 2 a Michela Sacco Messineo.

1. DVORNIK 1968: 190.

dapprima nella sua vicenda un'importante occasione di espandere la propria sfera d'influenza verso oriente e ridimensionare così le pretese imperiali della 'terza Roma' moscovita; e poi, dopo l'infausto esito dell'avventura, traendone spunto per additare in Demetrio un martire della cristianità, legittimo sovrano travolto dalla ferocia degli scismatici. Così come nell'immaginario barocco era entrato il candido collo di Maria Stuarda lacinato dalle catene della sua aguzzina, anche il tremendo spettacolo del cadavere di Demetrio, servito «di pascolo alla fame del ferro de' traditori», doveva nutrire un canovaccio retorico di lunga durata. Ce ne fornisce un saggio eloquente il medaglione celebrativo dello storico Damaschino:

Toltosi dunque l'elmo di fronte prese la Corona insieme colla sua sposa, novella Cristina, figliuola del Palatino di Sandomiria, ed all'ombra del suo diadema ancor la Cattolica Religione sperava di rifiorire, ove fra tante spine di Sette sepellita ed oppressa giaceva. Fra fiori sì belli vegliava per avvelenarlo la serpe della ribellione, e sotto bonaccia sì ridente s'armavano le furie delle congiure, per assorbirlo fra' flutti del suo sangue. [...] Sbarrate le porte, uccise le guardie, inondato il palazzo, fra le lagrime della Sposa, e 'l rumore de' congiurati, intrepido egli cerca le armi, per morire combattendo da guerriero, e da Prencipe. Ma né pur queste per sua difesa truovate, quando pel palazzo agitato fuggiva, tanto da ribelli perseguitato, dalla fenestra dell'ultima camera lanciatosi da disperato nel giardino, rotte le gambe e fracassato nella testa, servì poi di pascolo alla fame del ferro de' traditori, che 'l divorò. Per quattro giorni boccone in terra giacque nella publica piazza il suo Reale cadavero, a ludibrio di tutti, ed a cibo de' cani, né a' suoi pochi avanzi fu men pietoso il fuoco con incenerarli, o l'aria col dissiparli incenerati.<sup>2</sup>

C'erano, come si vede, tutti gli ingredienti adatti a sollecitare la penna di drammaturghi e romanzieri. Alle tinte fosche dell'intrigo di corte si aggiungevano infatti lo scenario esotico, il tema dell'identità incerta e il facile schema ideologico dello scontro fra pio re cattolico e cortigiani malvagi. Fu un genio della drammaturgia barocca, *el Fenix de España* Lope de Vega, il primo a trarre dalla cronaca la scintilla per l'invenzione teatrale. *El Gran Duque de Moscovia y Emperador perseguido*, commedia storica composta intorno al 1610 e pubblicata a stampa nel 1617, fin dal titolo accreditava l'immagine di un erede al trono perseguitato dall'usurpatore.

2. DAMASCHINO 1680: 459-461.

La vicenda messa in scena da Lope copre un arco temporale di diversi anni, partendo dal momento in cui Demetrio bambino viene tratto in salvo dal suo tutore Lamberto, che alle lame dei sicari di Boris offre in sacrificio il figlio. Accompagnato dal salace scudiero Rufino, Demetrio scampa alle ricerche di Boris trovando rifugio prima in un monastero e poi in una fattoria; riesce infine, sostenuto dai suoi alleati polacchi, a mettersi alla testa di un proprio esercito e a sconfiggere Boris nella battaglia finale, per cingere finalmente la sospirata corona.<sup>3</sup>

La vicenda del *Gran Duque* di Lope de Vega si concludeva dunque, in una chiave celebrativa del tutto coerente con l'ideologia monarchico-nazionale spagnola, con il provvidenziale trionfo del legittimo sovrano. Essendo incerta la data di composizione dell'opera, non è possibile ricondurre con sicurezza questa conclusione positiva a una consapevole scelta di Lope, o al semplice fatto che l'autore si era basato su fonti che non potevano essere aggiornate sugli eventi del 1606.<sup>4</sup> Ma gli autori che dopo Lope de Vega si sarebbero cimentati con il tema avrebbero dato ampio risalto al cruento epilogo dell'avventura. Quella di Demetrio diventava così «historia tragica», come recita il sottotitolo del *Demetrio Moscovita* del ferrarese Maiolino Bisaccioni (1649), nella cui prosa si mescolano resoconto storico, analisi politico-morale e divagazione romanzesca. Pochi anni dopo seguì la tragedia in cinque atti *Demetrio Moscovita* del conte Giovanni Theodoli (1652), di gusto aulico e tardo-rinascimentale.<sup>5</sup>

Soltanto nel 1703 andò in stampa l'«azione tragica» *Il Disinganno de' Principi in Demetrio Moscovita* del siciliano Pietro Mancuso, autore poliedrico che aveva attraversato il martirologio, l'oratorio musicale, la tragicommedia, e, appunto, la tragedia.<sup>6</sup> Ed è proprio dalla sua idea di tragedia che bisogna partire per comprendere la peculiare fisionomia drammatica del *Disinganno*.

3. Su questo dramma di Lope, e su altri adattamenti teatrali della vicenda del falso Demetrio, cfr. BRODY 1972 e BERNARDINI 2010.

4. La principale fonte di Lope era stata infatti con ogni probabilità l'anonima (ma tradizionalmente attribuita al gesuita Antonio Possevino) *Relatione della segnalata e come miracolosa conquista del paterno imperio conseguita dal serenissimo giovine Demetrio Gran Duca di Moscovia in questo anno 1605* [...], Venezia, Barezzo Barezzi, 1605.

5. Cfr. BISACCIONI 1649 e 1992 (quest'ultima edizione è recensita con utili osservazioni da L. Bernardini in «Comparatistica», VI, 1994: 121-138); THEODOLI 1652.

6. Per un profilo della vita e delle opere di Mancuso, cfr. la successiva *Nota biobibliografica*.

In Mancuso la struttura regolata del «genere perfettissimo» si è ormai dissolta, aprendosi all'influenza di un gusto condizionato dal crescente successo di nuove forme teatrali come il melodramma e la commedia spagnola. La periferia siciliana era d'altronde connessa con altri poli più centrali del teatro continentale, da cui giungevano, seppure in ritardo, utili istanze di aggiornamento. Da Venezia e Napoli era stato importato il melodramma di argomento storico, come testimoniano le prime rappresentazioni degli anni Cinquanta e poi la fondazione, nel 1692, del Teatro Santa Cecilia.<sup>7</sup> Da Roma e Napoli si irradiava invece un circuito librario che diffondeva il nuovo modello della drammaturgia 'spagnolesca', sia attraverso miscellanee e *sueltas* di Lope de Vega e dei suoi epigoni iberici, sia attraverso stampe di commedie italiane, come quelle di Carlo Celano e Andrea Perrucci, ispirate a questo filone.<sup>8</sup>

Con apprezzabile estro contaminatorio, Mancuso accoglie gli aspetti più spettacolari dei nuovi generi teatrali, imprimendo alle sue «azioni tragiche» contrassegni formali che le distanziano nettamente sia dalla tragedia letteraria tardo-rinascimentale e barocca che dalla «tragedia sacra» gesuitica. La struttura è resa più elastica con la riduzione degli atti da cinque a tre, la soppressione di prologhi e cori e un sostanziale superamento delle unità aristoteliche. Sono aboliti i vincoli del *decorum* tragico, nel segno di ampie concessioni a una spettacolarità variopinta ed abnorme. I moduli metrico-sintattici, semplificati e orientati alla fluidità dell'ascolto, risentono sempre più delle soluzioni del melodramma. Alla trama principale, imperniata sulla vicenda politica, si collega l'intrigo

7. Fra i primi melodrammi rappresentati a Palermo, il *Giasone* di Cavalli-Cicognini nel 1655 e lo *Xerse* di Cavalli-Minato nel 1657. Su questo tema, ormai abbastanza noto, cfr. MARTELLUCCI 1999 e TEDESCO 1992. È tuttora utile anche SORGE 1926.

8. Di Carlo Celano è utile segnalare, pubblicata con lo pseudonimo di Ettore Calcolone, l'«opera» drammatica in prosa *Non è padre essendo re* (Napoli, Novello De Bonis, 1663) adattamento di una commedia di Francisco de Royas Zorrilla: in primo luogo perché fra i personaggi è inserito «Tiritappa napolitano gracioso» (secondo un'equazione *gracioso* = napoletano che si ripresenta anche in Mancuso); in secondo luogo perché l'editore di Celano, Novello de Bonis, avrebbe stampato subito dopo (1666) anche *La Rosa* di Giulio Cesare Cortese, libro che molto probabilmente Mancuso ebbe occasione di leggere (cfr. nota 13 e testo corrispondente). Il gusto dell'*arte nueva* era d'altronde già penetrato in Sicilia nel primo Seicento, come dimostrano le polemiche promosse dagli autori di tendenza classicista nei confronti della drammaturgia sregolata (ne è un esempio il prologo della commedia di Tommaso Aversa *La notti di Palermu*, 1638; cfr. anche SORGE 1926: 311-312). Per una panoramica sulla diffusione del teatro spagnolo, e in particolare di Lope de Vega, nel contesto italiano, cfr. PROFETI 1996.

amoroso, con il consueto gioco di coppie e triangoli, corteggiamenti e finzioni. Assimilata la lezione di Lope de Vega sul controcanto plebeo del *gracioso* e sul suo ruolo metateatrale, Mancuso inserisce spesso personaggi popolari che si esprimono attraverso codici dialettali o satirico-realistici, con l'obiettivo di ricreare quella «sorta di punteggiatura ironica che intercala e dosa contrastivamente le tonalità poetico-liriche del linguaggio e insieme agisce da intermittente svelamento della finzione scenica, da fattore di discontinuità tra scena e pubblico, in senso oggettivamente antinaturalistico».<sup>9</sup>

Che *El Gran Duque di Moscovia* abbia potuto funzionare da ipotesto del *Disinganno dei Principi* è suggerito innanzitutto da questa globale convergenza di gusto e prassi sceniche, oltre che da alcune specifiche spie testuali.<sup>10</sup> Detto questo, bisogna sottolineare un'altra fonte (questa volta quasi sicura): il *Demetrio Moscovita* di Bisaccioni, autore che fra l'altro era stato in diretto contatto con la cultura accademica siciliana degli anni Venti-Trenta. Da Bisaccioni, Mancuso trae probabilmente la gran parte dei dettagli storici, e li monta in una nuova *fabula* teatrale per radicalizzarne (soprattutto nel terzo atto) la tesi politica di fondo. Demetrio appare come il «principe nuovo» che, ancora instabile sul trono, commette il grave errore di non bilanciare clemenza e rigore nei confronti dei suoi sudditi, e finisce per rimanere vittima di una gestione del potere troppo distante dalla complessità del reale. Si tratta, come si vede, di un aspetto almeno in parte collegato al pessimismo antropologico di Machiavelli.

Ma il messaggio profondo del *Disinganno dei Principi* va certo più in là della tesi politica, e rispecchia l'atmosfera della «volubile scena» che informa tutta la poetica teatrale di Mancuso. Il fatto storico è piegato ad intenti allegorici per mostrare la vanità onirica dell'esistenza, l'azione nullificante della fortuna, il caos fraudolento della corte e la patologia delle passioni umane. Con i suoi «eretici statuti», la politica svela la sua essenza aleatoria e ferina, pregiudicando qualsiasi tentativo di analisi razionale. Il termine «prudenza», sul quale i trattatisti seicenteschi della «ragion di stato» avevano concentrato il loro investimento ideologico, è

9. SOCRATE 1989: XLV.

10. Cfr. «Argomento», nota 1, e le note corrispondenti a I 577; II 43; III sc. x, didascalia; III 684.

spogliato di risonanza morale, e indica per lo più un miope calcolo utilitaristico. Guidati da appetiti effimeri o da un mero istinto di sopravvivenza, i personaggi di Mancuso ignorano le sottili distinzioni dei moralisti barocchi sul rapporto tra finzione e dissimulazione: per loro esiste solo il feticcio della frode più smaccata (altre due parole chiave, non a caso, sono «cieco» e «finger»). Gli errori strategici del «principe nuovo», dunque, non bastano a spiegare le peripezie di Demetrio, il brusco capovolgarsi del suo ingresso trionfale a Mosca nel «funesto splendore» della catastrofe finale. Su tutta la parabola grava, più persuasiva di qualsiasi analisi politica, l'irrazionalità delle «metamorfosi strane» che affliggono l'orizzonte terreno.

La svalutazione delle cose mondane non consente tuttavia di leggere la vicenda attraverso lenti religiose, magari secondo lo schema del conflitto fra martire e tiranno così tipico del teatro gesuitico (e di quello siciliano in particolare).<sup>11</sup> Demetrio non cade in quanto testimone della fede cristiana, ma come vittima di un «disinganno» sostanzialmente laico che non trova riscatto nell'ascensione celeste. Nell'«azione tragica» di Mancuso non esiste contrapposizione evidente fra bene e male, virtù e peccato, salvezza e perdizione. Il disordine della «volubile scena» è troppo marcato per condensarsi in un conflitto emblematico fra personaggi di grande statura, e quindi risolversi nel parallelismo finale fra apoteosi del virtuoso e annientamento del malvagio. Così, se Demetrio non può essere il re carismatico di Lope De Vega, non è nemmeno il martire innocente della propaganda cattolica. Guerriero valoroso e cortese, ma non esente da debolezze, su di lui resiste una tenue patina apologetica, macchiata però da significative ambiguità. Né il suo meschino carnefice Basilio (il Vassili Šujskij della realtà storica), psicologicamente fragile e opportunisto, può considerarsi il campione delle forze infernali. Non c'è, insomma, una proiezione della vicenda in ottica religiosa. Con le sue 151 attestazioni, «cielo» è la parola più ricorrente di tutta la tragedia. Si tratta, però, di un abuso oratorio: la trascendenza viene invocata da tutti e in qualsiasi occasione, cinicamente piegata alle ragioni di parte senza che alcun personaggio riesca a proporsi come suo attendibile portavoce. La stessa battuta finale della tragedia («E poi con giusto, inevitabil telo | è dell'iniquità vindice il cielo»), mentre lascia presagire l'epifania della giustizia divina,

11. Cfr. SACCO MESSINEO 1988.

la confina però *extra fabulam*, sottraendola all'evidenza della scena e alla possibilità di un impatto edificante sul pubblico.

Questa debole messa a fuoco del messaggio edificante si deve in gran parte al policentrismo che informa l'azione e il sistema dei personaggi. A far progredire la vicenda non sono nobili motivazioni etico-politiche o profonde dissonanze interiori, ma un intrigo tutto mondano di brame di potere e desideri amorosi. Laddove Tasso sconsigliava di inserire nella gamma tematica dei generi alti un eros riduttivamente inteso come «movimento dell'appetito sensitivo»,<sup>12</sup> Mancuso va in direzione opposta, vincolando alle fluttuazioni degli affetti almeno tre elementi-chiave del sistema dei personaggi: Claudia, vedova del defunto usurpatore Boris, di cui sono innamorati l'idealista Basmano e il cinico Basilio, destinata a rimanere vittima delle macchinazioni di quest'ultimo; Severa, madre di Demetrio, che manipola ipocritamente l'affettuosa fedeltà di Costanzo (il Lamberto di Lope de Vega); infine la maliziosa Aurette, abile a giostrarsi fra i due corteggiatori, il mordace Serpillo e il rustico Mase, ognuno dei quali è affiliato a uno dei due partiti in lotta per il trono. È interessante notare lo sforzo di Mancuso (nel complesso abbastanza riuscito) per legare l'intrigo politico a quello amoroso: la vicenda privata, così, non risulta divagazione accessoria, ma anzi svela il suo ruolo di decisivo condizionamento sulla sfera pubblica.

2. Proprio la sottotrama popolare, che ruota attorno al triangolo amoroso Aurette-Serpillo-Mase, rappresenta uno dei dispositivi sui quali l'autore più scommette per tenere vivo l'interesse degli spettatori movimentando l'azione sulla scena. La vicenda dei tre personaggi ha una funzione ambigua: costituisce infatti un momento di pausa e di facile abbassamento di registro, ma non nel segno di una deviazione troppo marcata rispetto alla linea principale della trama.

Nel contendersi le grazie dell'imprendibile servetta, Serpillo e Mase mettono in scena le proprie risorse comiche e linguistiche. Per spiegare la loro funzione, come si è detto, non può essere trascurato il modello del *gracioso* di Lope de Vega e il gusto della drammaturgia spagnolesca, ormai diffusosi a fine Seicento anche in Italia meridionale. Va anche considera-

12. TASSO, *Discorsi del poema eroico*: 203.

ta, tuttavia, l'esperienza della commedia dell'arte, che alcuni precedenti siciliani testimoniano in maniera abbastanza precisa.

Serpillo, che ricorda per certi aspetti la maschera del servo furbo, si esprime – diversamente da Mase – in toscano; la sua voce di controcanto ironico è affidata, più che all'alterità del codice linguistico, all'ampiezza della gamma tematica e al pungente registro satirico da lui portato in scena. Critica ad esempio l'istituto della monacazione femminile (I 475-499); liquida con maliziosa irriverenza la vita matrimoniale («Il prender moglie | è comodo alla notte, infausto al giorno; | mese di gioia, e secolo di noia; | e spesso poi, di vigilanza a scorno, | da Gemini si passa a Capricorno», III 665-669); soppesandone pregi e difetti, elenca mestieri e tipi umani – il poeta, l'astrologo, il bravo, il poltrone, il mercante, il medico – in uno scanzonato monologo che contiene interessanti squarci sulla realtà sociale dell'epoca (III 663-724). Il rilievo di Serpillo è testimoniato anche dal fatto che a lui è affidata la battuta di congedo della tragedia.

Più accessoria, ma linguisticamente più colorita, la funzione di Mase, che con il suo napoletano venato di rusticità e spaconeria ricorda da una parte certe funzioni del servo sciocco, dall'altra la maschera del capitano millantatore. La sua ingenuità nell'abbozzare alle finzioni di Aurette diventa talvolta prevedibile; il valore aggiunto risiede in questo caso non nella situazione scenica, bensì nel brio linguistico ed espressivo. Mancuso attinge d'altronde, per plasmare la lingua di Mase, a un palinsesto prestigioso e ricco come quello della letteratura dialettale napoletana. Numerosi, in particolare, risultano i calchi da Giulio Cesare Cortese, che qualche anno prima era stato autore di una «posellepesca», o favola boschereccia, il cui protagonista è appunto omonimo dell'ingenuo cialtrone messo in scena da Mancuso.<sup>13</sup> Anche a Mase sono affidati monologhi di facile impatto sul pubblico, come nel caso delle ripetute tirate misogine (II 672-675: «Io l'hagio cco le femmene; e borria | ca tutte quante havessero no core, | pe levarele tutte a na steccata, | e farene no brinnese a sta spata»; III 931-939: «Chi vò crepa' de collera | e ire 'nnante tiempo 'ncimmaterio | crea a baliente, femmena e lunario»).

Inserire un unico personaggio che utilizzasse il dialetto, affidandogli la funzione di 'nota stonata' ed elemento di disturbo rispetto a contesti più raffinati, era espediente non sconosciuto al teatro siciliano. Si trattava

13. CORTESE, *La Rosa*.

di aumentare la dose di realismo espressivo in un teatro, inevitabilmente basato sul toscano, di cui si percepiva la troppo compatta letterarietà e in qualche modo la distanza rispetto alla lingua quotidiana del pubblico. Chi si cimentava con la scrittura drammaturgica poteva quindi puntare su opzioni dialettali che risultassero in grado, da una parte, di evocare sonorità più familiari e di migliorare l'effetto comico, e che dall'altra non mancassero però di un accettabile livello di codificazione letteraria. In quest'ottica, le soluzioni preferite erano ovviamente il siciliano e, nel segno della prossimità geografica e culturale, il napoletano.

Un breve quadro dei precedenti siciliani può aiutare a comprendere meglio l'operazione di Mancuso, che in maniera piuttosto spregiudicata inserisce questo meccanismo nel genere storicamente più restìo alle aperture plurilinguistiche, la tragedia. Ad offrire il primo esempio di controcanto in dialetto era stata infatti una favola pastorale, *Gli amorosi sospiri* del Dionisio, pubblicata a Palermo nel 1599. Nella dominante atmosfera lirica è qui collocato il personaggio di Tiberio, che usa un dialetto ricco di espressioni e immagini realistiche («Talè chi fudda, chi vendimu cavuli?»), in contrasto con il registro stilizzato in cui le ninfe esprimono concetti dell'amor cortese. In questo mondo letterario, irreal e fuori del tempo, il personaggio dialettologo cala i propri riferimenti a una stentata vita quotidiana e gli accenni ad ambienti della Palermo del tempo. Egli si caratterizza come il personaggio sciocco, continuamente beffato, malmenato e derubato per la sua creduloneria e disonestà, fissato nella tradizione letteraria della novella prima ancora che della commedia.

Fin da questo precoce antecedente, tali moduli drammatici appaiono soluzioni da scrittore colto, che non intende tanto dissacrare il genere teatrale prescelto quanto dimostrare il proprio virtuosismo espressivo ed eventualmente migliorare la complicità col pubblico. Se ci si sposta nell'ambito della commedia, altrettanto significativo risulta il caso de *Gli amorosi inganni* (1609) di Vincenzo Belando, in cui il servo Catonzu si esprime in dialetto siciliano. L'autore, che nel prologo dichiara di essere costretto a rubare «qualche residuo di poesia» fra la spazzatura ai piedi del Parnaso, si dimostra intenditore di teatro, anche in senso scenico. Qui il plurilinguismo è pervasivo: toscano, spagnolo, siciliano, bergamasco, veneziano servono a caratterizzare i diversi tipi rappresentati, esemplati sui personaggi della commedia letteraria ma travasati in un contesto che

risente degli schemi della commedia dell'arte. In Catonzu, fra l'altro, alcune sfumature di campagnola spavalderia ricordano proprio il Mase di Mancuso (ad esempio quando Catonzu interpreta da contadino i suoi compiti guerreschi: «Signuri sì, ca sacciu squartari ricotti, scannari crastati, bruciari mundalori, scurciari agnelli»).

Nel caso di Belando, l'insistenza sui mezzi espressivi del teatro dell'improvvisazione e, insieme, la capacità di inserire convincenti elementi realistici secondo un gusto di prevalente invenzione giocosa, sono da attribuire in gran parte alle esperienze dell'autore fuori dell'isola. Nei commediografi siciliani del Seicento mancherà infatti la ricca mescolanza linguistica presente in quest'opera, e dei dialetti si utilizzerà solo il siciliano o il napoletano. Un personaggio che si esprime in dialetto napoletano compare ne *La moglie odiata* di Francesco Majorana (1617), commedia ambientata a Palermo nei giorni di Carnevale. Qui Micco Casa Paparo svolge il tema originale del misoginismo secondo una traccia polemica che non manca, come si è visto, nemmeno nel Mase di Mancuso. In Majorana è pure presente uno scaltro gioco stilistico nella parlata letteraria dei personaggi di ambito borghese, in contrasto col linguaggio dei servi.

Più difficile, e ai limiti del corto circuito espressivo, doveva inevitabilmente apparire l'inserimento del dialetto nella forma aulica della tragedia. Anche in questo caso è tuttavia possibile rintracciare qualche significativo precedente. Nel «dramma tragico» *Maria Stuarda*, pubblicato a Palermo dal padre olivetano Anselmo Sansone nel 1672, figura infatti un Marcone Napolitano che fin dalle prime scene appare impegnato in faticosi dialoghi con l'altro servo di palazzo, il balbuziente Giffardo. Non bastava, peraltro, intuire la possibilità di ravvivare la scena tragica intaccando il monopolio di una dizione severa e cortigiana. Occorreva pure una chiara consapevolezza delle fonti cui attingere e dei meccanismi scenici da rispettare perché l'esperimento non risultasse un'artificiosa giustapposizione, mostrandosi carente in termini di freschezza scenica. I risultati ottenuti da Sansone non sembrano in questo senso paragonabili a quelli di Mancuso, che anche in altre sue «azioni tragiche» non rinuncia a utilizzare il collaudato meccanismo inserendo rappresentanti di alterità linguistica (ne *Il mondo in scena* del 1700, di argomento neroniano, tale ruolo tocca al sicario etiope Barca).

3. Con il teatro di Mancuso, anche nella periferia siciliana giungeva dunque a maturazione la «tragedia spettacolo»<sup>14</sup> di argomento storico-laico, ipertrofico contenitore di forme barocche che in altri centri della mappa teatrale italiana si era già imposto a metà Seicento. Se la scena siciliana era stata fino ad allora dominata da una «tragedia sacra» che, ancora largamente debitrice del retaggio classicistico, subordinava la spettacolarità al *decorum* dell'azione unitaria e all'intento edificante, ora i rapporti di forza tra questi fattori sembrano modificarsi. Le esigenze di intrattenimento prevalgono così sulle finalità etico-pedagogiche, pur resistenti a livello convenzionale, e d'altronde indispensabili per rivendicare l'etichetta nobile di «tragedia». Nel *Disinganno dei Principi* può apparire rispettata (con inevitabili forzature) solo l'unità di tempo; l'unità di luogo viene interpretata in maniera flessibile, mentre è sostanzialmente smentita l'unità d'azione. Mancuso è consapevole degli elementi di novità del suo teatro, e nell'avviso al lettore premesso all'«azione scenica» *La forza della divozione* si proclama con disinvoltura «il più solenne Eretico della Chiesa poetica» per la quantità di infrazioni alla drammaturgia regolata. Si giustifica osservando che, in un genere come la tragedia da sempre incline a tante concessioni all'inverosimile,

pure gli scrupolosi restringono la rappresentazione ad un giorno; e alcuno ne concede tre per limosina. Io però, che sono largo di cintura, giacché vedo parlare i morti in verso, non ho per troppo che in una rappresentazione l'udienza veda hora Tripoli, e hora Algieri; e che si restringano più anni in tre hore, pur che resti persuasa ad innamorarsi della Virtù, e a detestare il vizio, che si è il fine unico e principale della scena, essendo verissimo che muovono assai più molte azioni, di una sola.<sup>15</sup>

È evidente, qui come altrove, l'urgenza di rivendicare la compatibilità della nuova forma ibrida con un *movère* saldamente orientato alla virtù cristiana.<sup>16</sup> Ma gli artifici della «volubile scena» diventavano potenziale veicolo di disincanto, lasciando il pubblico senza chiavi di lettura unitarie al di là del convenzionale ammonimento sulla fugacità delle cose mondane.

14. ANGELINI 1975: 139.

15. MANCUSO, *La forza della divozione*: s.p.

16. Si veda, in proposito, anche il «Perpetuo manifesto» del *Disinganno dei Principi*, la cui costruzione ossimorica rimanda evidentemente alla poetica oraziana del *miscere utile dulci*.

Si trattava comunque di una scommessa necessaria, in un momento in cui la concorrenza del melodramma costringeva la tragedia a riformulare le proprie poetiche di ricezione in un senso più favorevole allo spettacolo. Molti sono gli allettamenti scenici del *Disinganno*. Le infrazioni all'unità di luogo appaiono evidenti nella grande variabilità degli ambienti, dal Senato alle camere private, dall'accampamento militare alla cella carceraria. Sono previsti travestimenti, zuffe, duelli, personaggi che origliano da punti nascosti della scena. Alcuni passaggi dell'azione sono affidati all'eloquenza del linguaggio corporeo, come quando Demetrio si spoglia degli abiti imperiali durante la sua apologia in Senato (III 762-765). Le didascalie sono numerose e puntuali, e in certe occasioni appaiono di una certa modernità nel cogliere il versante prossemico della recitazione. Particolarmente elaborato appare poi l'allestimento delle scene conclusive del secondo e del terzo atto, rispettivamente caratterizzate dal tripudio di fuochi d'artificio e di musiche militari per l'ingresso del nuovo principe a Mosca e dall'assedio-incendio finale con rovinosa caduta del sovrano dal balcone della reggia. Capovolgendo parodicamente l'apoteosi celeste del martire, Demetrio precipita al suolo dalle ingannevoli «eminenze» del potere, si frattura il piede e muore: il suo corpo, insieme a quello del fedele Basmano, rimane cupamente rischiarato dalle fiaccole mentre rimbombano tuoni e fulmini. L'ennesima infrazione al *decorum* si manifesta così con l'esposizione del cadavere regale, indulgendo al gusto di una truce eloquenza visiva che sarebbe stato poi censurato dalla riflessione settecentesca sulle poetiche del tragico.<sup>17</sup>

La confezione scenica, lungi dal presentarsi come diaframma neutro di riproduzione verosimile, rende evidenti al pubblico i propri interni 'meccanismi di funzionamento' attraverso insistite allusioni metateatrali. Mentre le linee di sviluppo della vicenda si aggrovigliano con continue inversioni, in un intreccio che dispiega tutti i possibili stereotipi della drammaturgia barocca – ruota d'amore, pazzia simulata, travestimento e scambio dei sessi, corteggiamento boschereccio, opposizione fra audacia femminile e pavidità maschile, lettera recapitata in scena e sogno divinatorio – sono gli stessi personaggi, con le loro battute, a segnalare i *topoi* teatrali che l'autore sta proponendo al pubblico. Così, l'amante disperata può invocare «mutamenti di scena», l'osservatore nascosto commenta

17. Cfr. sul tema ALFONZETTI 1989: 135-138.

perplesso le «stravaganti scene», il potenziale omicida si dichiara pronto a preparare «spettacoli dolenti». A partire dal terzo atto, l'esigenza di dare visibilità alla parabola tragica utilizza questo stesso meccanismo per esibire i toni luttuosi delle «catastrofi dogliose», e soprattutto il persistente messaggio pedagogico di una tragedia che – nonostante le ripetute incursioni in area comico-realistica – intende comunque rimanere «di massime funeste aperta scola». Si tratta di un aspetto da non sottovalutare, se non si vuole fraintendere l'obiettivo dell'autore a livello, per così dire, di istituzioni formali: che è ancora quello di scrivere un'«azione tragica», cioè un'opera collocata nella fascia più alta del sistema dei generi, e proprio per questo in grado di rivendicare un primato discorsivo su temi ideologicamente cruciali come l'etica, il potere, la morte.

Nel segno dominante del pluristilismo, il laboratorio del *pastiche* tardo-barocco sfrutta comunque un'ampia gamma di codici espressivi: dal patetismo della tragedia 'funebre' all'oratoria di trionfi e processi, dalla sottigliezza della *disputatio* politica alle digressioni sulla fugacità della fortuna, dalle «tenerezze cortesi» della favola pastorale al graffio colorito della satira alla schiettezza paesana del dialetto. La gran quantità di epifonemi, sentenze e citazioni fa inoltre della tragedia libro 'da leggere', oltre che opera da rappresentare. In un bilancio delle fonti prevale il gusto concettoso e allegorico della poesia di Marino, subito seguito dalla favola pastorale (Guarini), dal melodramma (Rinuccini, Striggio), dal poema cavalleresco, dai tragici tardo-rinascimentali. Prestiti abbastanza puntuali sono riscontrabili dal gergo religioso dei predicatori, ma anche dalla trattatistica politica e morale. È ancora significativa la presenza di Petrarca; manca quasi del tutto Dante – che invece era molto utilizzato nella «tragedia sacra» del primo Seicento siciliano – il cui registro moralmente risentito e proiettato verso la trascendenza non poteva certo trovare spazio.

Questa densa miscela di suggestioni letterarie viene amalgamata in uno schema metrico che, nell'alternanza endecasillabo-settenario e nel chiaro effetto di saldatura prodotto dal frequente distico in rima, risulta decisamente orientato all'immediatezza dell'ascolto. La sintassi, in prevalenza paratattica, è fitta di schemi bimembri e trimembri, disgiunzioni e parallelismi che conferiscono chiarezza geometrica al linguaggio. Non manca la ricerca fonosimbolica, e alcuni passaggi sono ripetuti in chiave formulare. Sono tutti, come si vede, elementi molto vicini ai codici di 'alta

fruibilità' del melodramma; e se il nuovo modello di tragedia che proprio in questi anni Gravina e Maffei stavano mettendo a punto – improntato alla purezza del registro grave, all'impianto in endecasillabi sciolti e al primato del tema politico-morale – si sarebbe fondato proprio sulla netta separazione dalla linea del teatro per musica, è evidente che la poetica di Mancuso, con la sua cifra di ibridazione tardo-barocca, si colloca nettamente al di qua di questo storico snodo.

## INDICE

Introduzione, <i>D. Bellini, M. Sacco Messineo</i>	7
Nota bibliografica	21
Nota al testo	27
Il Disinganno dei Principi in Demetrio Moscovita	31
Argomento	33
Perpetuo Manifesto	35
Interlocutori	36
Atto Primo	37
Atto Secondo	91
Atto Terzo	150
Bibliografia	221

Edizioni ETS  
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa  
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com  
Finito di stampare nel mese di maggio 2013