

RISCOPERTO DA BENEDETTO CROCE E DA ALLORA COSTANTEMENTE OGGETTO D'ATTENZIONE DA PARTE DEGLI STUDIOSI CHE SI OCCUPANO DI TEATRO ITALIANO, FEDERICO DELLA VALLE RAPPRESENTA UN ORIGINALE ESEMPIO DI INTELLETTUALE E SCRITTORE COLLOCATO TRA MANIERISMO TARDO-CINQUECENTESCO ED ETÀ DEL BAROCCO.

In nome di un Dio nascosto: la *Iudit* di Federico della Valle

FULVIO SENARDI

PER COGLIERE IL CARATTERE DELL'UOMO E CAPIRE GLI ASPETTI SALIENTI DELLA SUA OPERA È OPPORTUNO, PRIMA DI AFFRONTARNE IL CAPOLAVORO, DEDICARE QUALCHE PAROLA AD UNA VITA CHE SEMBRA ESSERSI INTERAMENTE SVOLTA, E SENZA EPISODI DI STRAORDINARIO RILIEVO, ALL'OMBRA DEL POTERE CONTRORIFORMISTA, IMPERSONATO IN UN PRIMO TEMPO DA CARLO EMANUELE I di Savoia (dalla cui corte Della Valle si allontana, alla fine del I decennio del Seicento, forse in disaccordo con la spregiudicata politica di alleanze praticata dal Duca), e rappresentato quindi dal governatorato spagnolo di Milano, città in cui Della Valle trascorre gli ultimi vent'anni della sua vita e dove verrà pubblicata la tragedia di cui ci occuperemo, *Iudit*. Lo stretto rapporto con il potere spagnolo, anzi, dato l'inserimento dello scrittore «in una piccola corte spagnola entro la corte di Torino»¹ – ma è stato documentato anche un viaggio dello scrittore in Spagna nel 1585 per accompagnare, venticinquenne, Carlo Emanuele I che sposava l'infanta Caterina, ai cui ordini svolgerà più tardi a Torino mansioni di «*furier mayor de la cavaleriça*» – può spiegare aspetti non marginali della sua produzione drammaturgica. In Spagna infatti cominciava a fiorire, sul crinale tra i due secoli, l'esperienza teatrale degli «autos», rap-

Triestino, ha studiato con Giuseppe Petronio. È stato insegnante di liceo e lettore alle Università di Trier (D) e Zagreb (HR). Attualmente ricopre un incarico analogo all'Università di Pécs (HU). Ha pubblicato numerosi contributi nel campo di Storia della letteratura italiana e della critica, fra i quali i volumi *Tre studi sul teatro tragico italiano tra Manierismo ed Età dell'Arcadia* (1982), *Il punto su: D'Annunzio* (1989), *Gli specchi di Narciso – Aspetti della narrativa italiana di Fine-millennio* (2002). Si è occupato anche di didattica della lingua e della letteratura, curando un'edizione commentata de *Il piacere* di G. D'Annunzio (1995), il «laboratorio didattico» di varie antologie della Letteratura italiana, la sezione *La narrativa degli ultimi due decenni della Storia della letteratura italiana* di Grosser-Gugliemino.

presentazioni di argomento religioso (vite dei Santi, episodi della storia biblica, ecc.) dove la stilizzazione delle vicende andava di pari passo con l'intensificazione dei valori emotivi, e lo spettacolo del «*gran teatro del mondo*» trovava nei temi canonici della religiosità popolare il suo perno morale e spettacolare. Ma ad arricchire l'esperienza e la cultura del giovane scrittore dovevano contribuire anche sollecitazioni di etimo diverso, per quanto tutte illuminate dalla luce fervida di impegno etico e religioso della Controriforma, di cui, bisogna aggiungere, anche Della Valle appare totalmente pervaso, tanto da fare di lui un portavoce pienamente convinto e pugnamemente militante dei valori dell'ortodossia cattolica (in polemica implicita, quindi, contro «l'inveterata malizia degli eretici»², come scrivevano, in uno degli ultimi decreti, i padri conciliari tridentini). Per quanto, va aggiunto, la sua ispirazione drammaturgica tenda sempre più a svolgersi – dopo l'esordio della *Reina di Scozia* (di cui rimangono, oltre all'edizione definitiva a stampa, 1628, due redazioni manoscritte del 1591 e del 1595), temerariamente impegnata sull'attualità più recente (Maria Stuarda era stata decapitata solo pochi anni prima, nel 1587) – nel segno di un'arte intensa e rarefatta, concentrata quasi sul proprio gioco interno di timbri e figure; compiendo un movimento di distacco cioè dalla realtà storica immediata (le cui ragioni, per altro, come dovremo vedere, non sono difficili da decifrare) che non sembra smentito dall'esaltazione, nel prologo della *Iudit*, del «gran Dio degli eserciti»: un'invocazione che fa percepire all'orizzonte la grande fiammata europea delle guerre di religione. Ecco quindi da un lato, per riprendere il discorso su ascendenze e parentele, la tradizione, assai giovane, ma già capace di esercitare stimoli e sollecitazioni, del teatro gesuitico, e dall'altro, a bilanciarne quasi l'appassionata unilateralità, il *corpus* complesso della sperimentazione di scrittura tragica del Cinquecento, un fenomeno che viene accompagnato, nel suo secolare svolgimento, da un ricco contorno di riflessioni e commenti sulla *Poetica* aristotelica (del Robertelli, Fracastoro, Castelvetro, per fare solo alcuni dei nomi maggiori, o del Maggi, colui che per primo, a metà Cinquecento, accorda Aristotele allo spirito moralistico della Controriforma). I drammi gesuitici, per entrare in dettaglio, esclusivamente in latino in un primo tempo, ma presto poi anche nelle lingue nazionali, affrontavano prevalentemente temi di storia sacra (al 1569, per esempio, risale una *Juditha* di padre Tucci, rappresentata nel Collegio Mamertino di Messina) nel pieno rispetto delle norme di didatticismo e di decoro previste dalla *Ratio studiorum* e nella stretta osservanza delle «unità» aristoteliche, proponendo un modello di rappresentazione in cui, aggiornando il modulo antico della sacra rappresentazione, l'aristotelica «catarsi» veniva intesa come partecipazione intellettuale e sentimentale ai sommi momenti dolorosi della vita di Cristo e dei martiri, o dove invece, a partire soprattutto da episodi biblici, si offrivano, con intento pedagogico e celebrativo, allegorie del trionfo della Chiesa, prima perseguitata e poi trionfante. La tragedia classicistica del Cinquecento, posta dai trattatisti al culmine del sistema dei generi e interpretata dagli scrittori con spirito prevalentemente letterario, rappresenta invece la risposta laica all'esigenza di un'arte nobile e regolata (secondo un codice drammaturgico modellato sulla dottrina aristotelica delle «unità»), freno alle passioni e lezione di rassegnata umiltà in forza di epiloghi che, pur diversamente modulati e di solito esposti in scena dalla voce di

un «messo», portano invariabilmente il marchio doloroso di «tragici accidenti» (se non addirittura quello, e penso al ferrarese Giraldo Cinzio, di cupe carneficine). Una tradizione compatta ed erudita che non lascia penetrare nel selettivo universo della tragedia movenze più vivaci, da commedia, per intenderci, o «spagnolescanti» («he visto / que los que miran en guardar el arte / – scrive Lope de Vega – / nunca del natural alcanzan parte»³), e che culmina, sullo spartiacque del secolo, nell'opera del parmense Pomponio Torelli (1539–1608) capace di proporre – a mano a mano che il secolo, maturando, impone i nuovi temi del conflitto tra dovere e inclinazione, tra diritto e potere, tra morale comune e «ragione di stato», e l'intellettuale vede i suoi spazi sempre più ridursi nel «sistema» chiuso e soffocante dell'assolutismo contro-riformista – un nuovo modello di tragedia che, rarefatto e lineare, appare, come è stato suggerito, «aperto verso il futuro»⁴: la stagione appunto di Federico Della Valle (e del de' Dottori).

Che il motivo del potere rappresenti anzi uno dei nuclei germinatori e problematici del teatro di Della Valle lo indica anche la «costante ambientazione in luoghi chiusi e recintati, una prigione (*La reina di Scotia*), un accampamento (*Iudit*), una reggia (*Ester*), un'isola (*Adelonda di Frigia*)»⁵, tale da rimandare con partecipata allegoria, data la loro spazialità angosciosamente labirintica e le atmosfere soffocanti ed ossessive, alla Corte del Principe, il luogo esclusivo dell'autorità, la scena dove si compie, quasi senza eccezioni, il destino esistenziale dell'intellettuale contro-riformista. Sede di splendori e di intrighi, non distante dalla prigione, del resto, a cui assomiglia per i severi limiti che impone, e dove peraltro è assai facile scivolare per un passo falso, una parola sbadata, un gesto azzardato (ammaestrano i sette anni di reclusione a Sant'Anna di Torquato Tasso, e, al tempo e nell'ambiente di Della Valle, la vicenda di Giambattista Marino che nel 1611 «assaggia» per qualche mese la galera, su preciso ordine del Duca). Se non si chiarisce questo punto è impossibile comprendere il senso e la portata della serrata polemica anti-cortigiana condotta nelle sue tragedie da Della Valle, che riprende del resto, trasformandolo in una funzione di intreccio, un tema molto diffuso nella letteratura, anche teatrale, del periodo: basterà citare Battista Guarini, un poeta che soggiornò a Torino nel 1588, e che nel suo famosissimo *Pastor Fido* (45 ristampe italiane ed europee, dall'anno della prima edizione veneziana del 1589–90 a tutto il secolo seguente) concede ampio spazio nell'ultimo atto della tragicommedia, alla «requisitoria» di Carino; ritornato tra i pastori dopo un amaro soggiorno a corte, egli racconta infatti di avervi conosciuto

Gente di nome e di parlar cortese,
ma d'opre scarsa e di pietà nemica;
gente placida in vista e mansueta,
ma più del cupo mar tumida e fèra
(...)

crescer col danno e precipizio altrui
e far a sè dell'altrui biasmo onore
son le virtù di quella gente infida⁶
(V,1)

Tragedia implicitamente politica, insomma, volendo concludere, quella di Della Valle, come ha riconosciuto Franco Croce, uno dei critici più sensibili, e giustamente, a mio parere, «al modo dellavalliano di concepire la propria vita sentimentale e la propria poesia in rapporto con le strutture politiche della sua età», tanto da poter chiarire come proprio al motivo politico spetti la funzione cruciale «di unificare e sottomettere altri temi fondamentali»⁷.

Ma per entrare finalmente nel vivo dell'argomento, dopo averne chiarito le premesse e i contorni, sarà opportuno trascrivere alcuni versi della prima tragedia, *La reina di Scozia*, rimasti identici nelle tre redazioni pervenuteci, salvo un movimento di rastremazione e illimpidimento formale, che tende a far prevalere il settenario sull'endecasillabo: procedimento consueto, d'altra parte, nel passaggio dai manoscritti alla stampa, quasi a voler trasformare il tragico in elegiaco, sciogliere il ragionamento in canto, volgere l'analisi in lirica. Un passo comunque che sembra corrispondere, data la sua stabilità, al nucleo più profondamente radicato della visione del mondo di Della Valle.

Signor, io so che là su regni e vivi,
 e sei dovunque è vita, ovunque spira.
 Questo credo; ed è ver che giusto e pio
 volvi le cose umane, e premi e pene
 libri con lance eguale.
 E pur veggio sovente oppresso e vinto
 l'innocente cader, e la sua sorte
 si bassa e vil, che col terren congiunta
 pur quasi fango si calpesta e preme.
 E d'altra parte sorge, e con le nubi
 mesce l'altiera testa e vuole e impetra,
 e dice, e impera, e volge il dritto e'l torto
 con man forte e superba: e chiede, e toglie
 l'ingiusto ed empio; e come di sua voglia
 fa della vita e della voglia altrui.
 Che poss'io dir, se non che i tuoi giudici
 son altissimi abissi, al cui profondo
 virtù nostra non giunge, ed è superba,
 e stolta cade, se poggiarvi tenta? (RdS – 559)

Sono le parole con cui il «maggiorduomo» di Maria Stuarda commenta, nella redazione del 1595, la sentenza di morte comminata alla regina di Scozia dai giudici di Elisabetta d'Inghilterra. Il grido di angoscia di un'intelligenza che scopre l'irrimediabile dissidio tra i valori morali e lo stato delle cose, e si rifugia, a trarne effimero conforto, in un fatalismo che umilia la ragione e toglie senso ad ogni sforzo di indirizzare il corso del destino. Una soluzione però che non sembra poter veramente soddisfare, ci riferiamo com'è ovvio al Della Valle, lo spirito di un intellettuale evidentemente ancora implicato, nonostante il mutare dello spettro dei valori-guida,



nell'orizzonte naturalistico e mondano del pensiero rinascimentale (tanto da interpretare la vicenda dell'uomo con spirito nutrito sì di cristiana rassegnazione, ma ancora «da un'angolazione sostanzialmente terrena»⁸), un intellettuale vivente e operante, con appassionata militanza, in un momento di aspra conflittualità politico-religiosa e quindi in sostanzioso contatto con la realtà storica e sensibile al bisogno di far interagire pensiero e prassi in un rapporto validamente produttivo, un intellettuale infine che, controriformisticamente, tende a negare ogni autonomia categoriale alla politica, subordinandola invece all'etica religiosa, fidente in Dio, ma «senza che la fede in Dio sia sufficiente a spiegare il passaggio terreno, fatto doloroso»⁹. Date queste premesse non stupisce che il moralista cattolico che è in lui sogni di mostrare al mondo l'affermazione dei propri valori di fede e di giustizia per opera di un Dio esplicitamente «interventista», il Dio degli eserciti che ha armato la mano di Giosuè e di Davide; risultando quindi attratto come scrittore, piuttosto che da una «tradizione tragica che vedeva nell'estremo sacrificio il suggello dell'affermazione totale»¹⁰ («una bella e gloriosa morte / illustra tutta la passata vita»¹¹, afferma nell'omonima tragedia la Sofonisba di Gian Giorgio Trissino, 1524), da una letteratura di edificazione e di esempio, di celebrazione e di trionfo, teofanica piuttosto che martirologica, tesa a «convalidare» nella maniera più diretta (e ingenua) piuttosto che a «risarcire» con una promessa di celeste felicità, eppure volta alla consistenza «oggettiva» del mondo piuttosto che al Cielo, interessata a rappresentare una verità sostanziosamente «incarnata» nei fatti storici, piuttosto che implicita nell'estasi del sacrificio. Il tema è importante, e questo giustifica lo spazio concessogli; perché, ovviamente, è proprio su questo orizzonte etico-intellettuale che matura e acquista senso la svolta biblica nell'arte tragica di Della Valle: di un Della Valle cioè che restituendoci in misura perfetta la temperie controriformista, «rimitizza» quel mondo che Machiavelli, Guicciardini e tanti altri pensatori ed artisti avevano iniziato ad emancipare dall'«incantesimo» della teologia (il riferimento, lessicale e concettuale, va, ovviamente, a Max Weber); e che, tuttavia, mentre riscopre il senso ultimo e segreto della machiavelliana «verità effettuale» nel «foschissimo sereno» dove «l'inaccessibil Dio / siede» (I-11), documenta la realtà vera, nei suoi risvolti di ipocrisia, sopraffazione, violenza, con spietata precisione. Una operazione che può essere realizzata, nel suo complesso, soltanto attingendo all'*inventio* dei libri sacri, dove i conti vengono, per così dire, fatti pregiudizialmente tornare. Solo negli episodi biblici che celebrano l'umiltà e la gloria del popolo eletto, una debole mano, mano di donna che prefigura la più santa delle Ancillae Domini può trionfare su forze soverchianti, se la sostengono le ragioni della fede e la forza della Grazia, perché solo in un episodio di storia sacra il pugnace Dio veterotestamentario può essere mostrato come forza attiva e decisiva al fianco degli uomini (quel Dio di cui Boccaccio aveva iniziato a raccontare l'assenza, o l'indifferenza, rispetto alla vicenda dell'uomo) senza che ciò offenda il principio aristotelico del verosimile artistico, dando per così dire una torsione raffinatamente mistico-spirituale (ovvero risolvendolo in un ambiguo

immanentismo, chiuso però a una interpretazione psicologica del personaggio) a quel «meraviglioso cristiano» che Tasso non aveva esitato a far apparire in forma esplicita nella *Gerusalemme* (enfaticamente addirittura la tesi, nei *Discorsi del poema eroico*, che la «meraviglia costituisca il fine specifico»¹² di questa forma epica), ma che il codice tragico cinquecentesco aveva tenuto rigorosamente al di fuori dei suoi confini, perseguendo un progetto di «chiarificazione concettuale», di «verifica razionale (...) di personali e storiche angosce»¹³.

Ecco allora, per venire finalmente in argomento, Iudit, al centro dell'omonima tragedia: «immagine bella / d'altra di te più bella, ancor non nata / ma inanzi il tempo e gli anni / negli alti abissi del gran Ciel formata» (I.6), così come la descrive l'angelo del Prologo, colui che guiderà invisibile i suoi passi di fragile donna, dalla miseria al trionfo. Ma un personaggio che, pur mosso da una tenue dialettica sentimentale, nella forma del contrappunto, peraltro abituale nella tragedia cinquecentesca, di timore e speranza (che va poi, nel corso dell'intreccio, a comporsi nella secentesca figura etico-psicologica della «dissimulazione onesta»), si contraddistingue per la definizione assai generica del carattere, privo delle tortuosità coscienziali e delle morbose o stravolte complicazioni emotive di tanti eroi ed eroine della tragedia secondo-cinquecentesca; così da apparire sfuggente e «multidimensionale»¹⁴, quasi assorta in una arcana incomunicabilità, o concentrata in una silenziosa preghiera che la isola da quel mondo di cui è chiamata tuttavia ad essere, per volontà celeste, la principale attrice, ma dove pure si profila, identitariamente, elusiva ed indecifrabile, se non per i valori religiosi di cui è squillante portavoce (tanto è vero che essa viene generalmente «parlata» da altri, da Oloferne che la desidera, da Vagao, che la propone al suo signore come merce di scambio per ottenerne i favori, dalla serva Abra, incapace di comprenderne i misteriosi disegni): piuttosto un'emblema insomma che una individualità complessa e articolata, come quelle che il Rinascimento aveva imparato a raffigurare in arte e letteratura.

Ciò non implica affatto, tuttavia, un giudizio negativo sulla tragedia, dal momento che l'interesse di Della Valle, come ha giustamente riconosciuto Giovanni Getto, piuttosto che tendere all'approfondimento di un carattere, gravita, in effetti, verso «una situazione, un'atmosfera emozionale»¹⁵, con il risultato di dissolvere, con scelta del tutto consapevole, i parametri psicologici e narrativi del canone tradizionale, andando così sostanzialmente a rinnovare un genere ormai in via di esaurimento. Un trattamento del personaggio dove Della Valle rende per così dire tangibile, come in un gioco di riflessi, «l'inferno saper dei (...) sensi umani» (I.5), cui ha fatto accenno l'Angelo del prologo, messaggero di un mondo, inattingibile all'uomo, dove tutto è luce, chiarezza, destino svelato e non invece oscurità, illusione e incertezza, vicolo cieco di timore e speranza, come sulla terra, dove il bene è costantemente insidiato dalla forza del male.

Di conseguenza l'aspetto più originale della *Iudit* andrà riconosciuto, seguendo una intuizione già ampiamente sviluppata dalla critica, nel gioco ora esplicito ora sottile di contrapposte allegorie e di figure in antitesi, nella «dialettica di riflessi speculari per cui le immagini si sovrappongono, si incrociano, e si alternano»¹⁶, dando evidenza a una visione del mondo di cattolica coerenza, visionariamente



protesa ad orchestrare una sorta di sfarzosa sacra rappresentazione il cui senso profondo va visto nella suggestione etico-religiosa che promana dal gioco sapiente di risonanze, chiaroscuri, simboli. Si fondano così, in una dialettica di ampio respiro, vibranti intrecci di luce e ombra («una suggestione fondamentale di oscurità vibrante di riflessi di luci»¹⁷, ha scritto Getto, istituendo una tradizione interpretativa) che serrano la tragedia in un reticolo fitto e coerente, rendendo particolarmente «incisive (...) le designazioni del trascorrere del tempo e quelle dello spazio fisico»¹⁸ e fortemente omogeneo l'organismo drammaturgico, salvato da quella «tentazione centrifuga»¹⁹ cui invece soggiace l'altra tragedia biblica, la manieristica *Ester*. Non sarà quindi l'analisi del personaggio, o l'esposizione dell'intreccio (la vicenda è ben nota, e segue la traccia del biblico *Libro di Iudith*) il filo conduttore della breve analisi che segue, bensì l'individuazione di alcuni fondamentali gangli metaforici, da cui si diramano nervature che danno alla tragedia compattezza e spessore. A partire ovviamente dal tema della luce e dell'ombra, che Della Valle declina in modo

originale, a partire, da un lato, da una tradizione di espressività petrarchesca (Della Casa, Michelangelo, Bernardo Tasso, ecc.) che non si accontenta del conformistico canone bembesco ma sperimenta ardite notazioni chiaroscurali, mentre risponde dall'altro a suggestioni tipiche del gusto barocco, «orientato a 'vedere' il mondo e a interpretarlo attraverso un repertorio di schemi ottici, in cui ha gran parte la cultura figurativa del tardo Rinascimento e del primo Seicento»²⁰: una sensibilità che trova un'emblematica espressione ne *La galeria* (1620) di Marino e che in Della Valle si manifesta soprattutto in riferimento ai temi dello «sguardo» e dell'arte pittorica.

Così Vagao, cortigiano del grande Oloferne a Iudit, ospite nell'accampamento degli assiri che stringono d'assedio la città di Betulia, rivelandole l'amorosa inclinazione del suo signore:

Sia quel che vuoi: ma senti
 stima ora ch'un maggior dio,
 un dio non già ascoso, e chi sa dove?
 come quel tuo ch'esser dèe nube o vento,
 poi che'n aria ha il suo seggio,
 ma un dio vivo, splendente
 d'armi pregne di lampi,
 coronato di gemme auree lucenti,
 tratte a mille corone
 oppresse, vinte e dome;
 un dio, che'n sé sedendo
 appoggia la gran spalla al vago cielo
 del sol nascente, e con la fronte altiera
 fa tremar minacciando l'Occidente;
 un dio, qual hai udito, e poco ho detto,
 stima, ch'a te mi mandi,
 e ch'a suo nome io vegna.
 Dirollo aperto, e'l gran nome dei nomi
 al fin proferirà la lingua indegna:
 Oloferne mi manda e di lui parlo!
 (I.27)

Il discorso di Vagao traccia i fondamentali assi metaforici sui quali viene fondato l'organismo drammaturgico: l'opposizione tra un «dio ascoso», di «nube o vento» (un dio di invisibilità e silenzio, un dio che trova nella «notte» la figura della propria inafferrabilità e infinitezza: e «notturno» sarà, infatti, di conseguenza l'aggettivo che più assiduamente qualifica Iudit) e un dio vivo, splendente, solare, Oloferne insomma, non potrebbe essere più chiaramente impostata. Mentre il sintagma di sapore biblico con cui Vagao designa il suo signore, «il gran nome dei nomi» suggerisce la portata blasfema di una regalità tronfia e superba che usurpa le prerogative del divino, e quindi attira sul proprio capo la spada vendicatrice. Non mancano ovviamente conferme e riprese che sviluppano e diramano la portata semantica dell'opposizione.

Posta di fronte ad Oloferne, Iudit, dissimulando il suo progetto (peraltro non ancora dettagliatamente precisato) sotto la maschera ambigua della retorica cortigiana, ribadisce il senso del conflitto luce-ombra: «nel lume chiarissimo di un sole / che qui mi veggio avanti, / mia oscurità conosco» – I.63 – (dove poco conta che il sostantivo vada riferito, in prima istanza, all'oscurità dei natali). Ed è un'antinomia cui anche Oloferne paga il suo prezzo, istruendo Vagao affinché Iudit «Esca in fasto di dea / poiché'n bellezza è dea (...) ch'al gran sol della terra / giusto è che sol s'accoppi / donna gemmata adorna, che rassembri, / cinta di mille stelle, / lucidissima luna» (I.33–34). Dove «luna» suggerisce una rete di implicazioni assai fitta e stratificata: correlativo di notte, lancia un rimando ad Ecate, acquisendo una sfumatura cupamente minacciosa, mentre l'aggettivo «lucidissima» (che richiama il sintagma «gemma adorna») si lega al motivo della pompa e dello sfarzo, di ciò che abbaglia gli occhi, condannando l'uomo, incapace di trascendere lo spettacolo ammagante delle forme, a perdersi nel labirinto delle apparenze, diventando schiavo del capriccio («voglia» è parola tematica di Oloferne) che i fenomeni della bellezza sensibile, il luccichio di ciò che è fittizio e inessenziale, solleticano e stregano. Un tema fondamentale della tragedia, perché contrappone all'abbagliante pieno sole dello spettacolo del mondo il mistero del cielo notturno, dove, cadendo l'inganno della vista, uno spirituale occhio interno può aprirsi su l'«inaccessibil Dio» che «siede (...) in foschissimo sereno» (I.11); fondando così la conoscenza della vera verità nella capacità di trascendere i sensi e i loro inganni mediante una sorta di *docta ignorantia* che ha lontane radici nella cultura medievale e sul versante del Rinascimento più intriso di sensibilità religiosa («lo spirituale si eleva sul materiale, ciò che non si vede su ciò che si vede»²¹, aveva dichiarato Erasmo da Rotterdam). Motivo mistico che attraversa tutta la tragedia e che celebra, in una sorta di ascetico *contemptus mundi*, un dio inaccessibile e severo, ma adorato con fatalistico abbandono: *perinde ac cadaver*; come dichiara Iudit, nella professione di fede che apre la tragedia:

Inalza, Abra mia, l'alma;
 o se l'alma non puoi, inalza gli occhi:
 mira in ciel quelle stelle!
 Come le vedi belle
 sono anco innumerabili, infinite.
 Sovra lor stanno eserciti volanti,
 armati di fulminee saette,
 sempre più acute e forti
 a devote vendette.
 E temerai, se'l lor gran duce Dio
 Dio grande e forte e pio
 che li governa e regge,
 pugna per noi, o'l suo gran scudo almeno
 c'imponde sovra la testa?
 (I.9)

E' chiaro a questo punto che il motivo della venustà del cielo stellato è meno evasivo di quanto potrebbe sembrare; come del resto l'accenno di Oloferne a Iudit, bella perché «cinta di mille stelle». E assai poco innocente suona, a legger bene, la previsione del servo, agli inizi della grande scena ditirambica che prepara la catastrofe, che «usciran anco i duci / da la finita cena: / ne la notte serena / ciascuna stella lor parrà più stelle» (I.71). Il tema della prigione dei sensi dove ci precipita l'eccessivo amore delle belle apparenze (funzionale anche a smascherare le sublimite ma pressanti implicazioni sessuali del motivo petrarchesco, e poi platonico, dell'occhio e dello sguardo), e quello, implicito, dell'oscurità che invece esalta lo spirito e lo avvicina a Dio, trova il suo acme nella scena magistrale in cui Vagao descrive la toilette di Iudit, esasperando fino alla frenesia il desiderio del suo signore (una scena dai voluti risvolti «politici» – argomento che ragioni di spazio ci impediscono purtroppo di approfondire – considerato che, quando «a un falso piacer il prenze inchina» – I.54 –, il cortigiano, diventato maestro di capricci e di letto, può motivatamente affermare, come Vagao: «io sono lo spirto e'l core / son l'alma, anzi dirò, son il signore / del mio proprio signore» – I.21). Si tratta in effetti dell'abilissima costruzione di uno splendido «oggetto di desiderio»²², che permette, con un gioco di riflessi voyeristici perfettamente intonato alla sensibilità figurativa del Barocco, di inserire Iudit su un orizzonte di sfarzo sensuale e di pagana materialità al quale in verità non appartiene, ma che sono i soli parametri entro i quali Oloferne può concepirla e concupirla (anche Marino, del resto, in una delle due composizioni che dedica, nella *Galeria*, all'eroina ebrea, mette in rilievo l'irresistibile bellezza del suo viso, che ferisce «di strale», prima che la mano «di spada»²³).

E'l sollevato piè lento avvicino
 al gemmato tapeto
 che pende a l'aurea porta
 e l'alzo solo quanto all'occhio posso
 far strada a mirar entro; e veggio lei
 che, delicata assisa e parte stanca,
 a la dorata testa
 toglie il notturno velo e apre il cielo
 de le bellezze ascose. (...)
 Mentre si scinge e si discioglie, giunta
 a la più interna gonna
 (...) io
 cauto la miro e intento
 per riferir a te poi, signor mio,
 ogni parte di lei, ogni fattezze
 (...) ed ella, uscita
 parte discinta e sciolta,
 parte ristretta e avolta,
 mentre or s'apre, or si copre
 mille vaghezze scopre (...)
 (I.47–49, passim)

Quanto poco il contrasto luce-ombra sia contigente e marginale, lo mostra poi l'organismo drammaturgico considerato in prospettiva generale: la scena si apre su un'alba venata di ombre, fra le quali sguscia inquietante e misteriosa una «notturna» Iudit. L'apparizione di Vagao inaugura il giorno e anticipa l'entrata in scena dello stesso duce supremo, il grande Oloferne, che rifulge di gloria terrena nella breve luce meridiana. Quella luce che anima il chiaroscuro della svestizione di Iudit, spiata da Vagao, nei recessi del padiglione reale, e che fa brillare i gioielli preziosi e gli arredi che la circondano, senza mai poterne inquinare l'austera semplicità. Ma sono ore che corrono, quelle luminose del giorno, spronate da Oloferne, che invoca la notte e con essa, inconsapevolmente, la propria sventura, all'unisono con Iudit, le cui parole portano già l'eco della crudele determinazione:

- Oloferne** – O carro e ore, che portate il die
a la tacita notte
ahi, perché ad andar siete
sì neghittose e lente (...)
- Iudit** – Verranno l'ore bramate
da questa serva tua, e'l chiaro e'l die
sparendo daran luogo
a l'alte glorie mie. (I.61)
- Oloferne** – (...) già il sol se'n va, seco portando il die;
e la felice notte,
notte sovra ogni di bramata e cara
apre l'oscure sue profonde grotte
(...) Entriam. (I.70)

Ma la notte appartiene a Iudit, e a quel suo Dio che dietro un velo di vento e di ombra nasconde il volto terribile di Signore degli eserciti. Della Valle, anzi, con grande virtuosismo, realizza una sensibile contrazione dei tempi drammaturgici, tanto che il giorno finisce per trovarsi schiacciato fra un'alba incerta, perché avvolta da ombre lunghe e persistenti, e una notte incombente, destinata a giungere prestissimo, quasi precipitando dai cieli come una grande ala che divora la luce, perché insistentemente evocata dai personaggi, che da essa si attendono chi «dolcezza e gioie» (Oloferne), chi il compimento della volontà di Dio. A partire naturalmente da sensibilità opposte e inconciliabili: nella visione di Iudit le tenebre notturne si compongono in prospettive di misteriosa verticalità che spalancano sopra la terra un infinito palpitante e vertiginoso, dove pulsa il respiro del Dio onnipotente che essa adora; fuga di stelle e di cieli che salgono in ampia spirale verso l'«altissimo Eccelso», remoto eppure vicinissimo, celato agli sguardi quanto prossimo all'anima che lo invoca (seguendo un motivo che individua nella notte il momento del contatto del credente con Dio, il tempo dell'attesa trepidante del miracolo, che non è assente, come ha indicato Raffaelli,²⁴ nella letteratura sacra). Per Oloferne la notte si riduce invece alla fantasia sensuale di «grotte» che si aprono per il piacere, recessi «oscuri» e «profondi» (una *inventio* mitologica censurata?) dove troneggia il talamo profumato, quel «letto» di

lusso e di lussuria, che presto Iudit tingerà del suo sangue. Prospettiva che conferma la natura egotistica del condottiero assiro, carattere che ignora i cieli vasti e liberi della spiritualità e vive invece immerso nel carcere della materia e dei sensi, schiavo del vano e dell'effimero, e quindi indifeso di fronte alla parola adulatrice con cui Vagao accende ed amministra la sue «voglie». E questa notte, così tanto invocata, verso la quale tende, come al suo punto di fuga, l'intero organismo drammaturgico, troverà infine il suo culmine nel gesto sacrificale di Iudit che decapita Oloferne assopito, colpendo l'uomo e il simbolo dell'empio potere che dava legge all'Oriente ed al Levante: di tanta gloria rimarrà soltanto, a monito della potenza di Dio, un misero tronco inerte e, crudele trofeo, «il capo del Levante», la «barbara testa», il «teschio fiero» (*apax* nella tragedia quest'ultimo sostantivo, – I.79 – forse un'eco di «teschio mozzo»²⁵, nell'ottava dedicata a Iudit nella sezione *Ritratti* della *Galeria* di Marino). È qui per altro il punto nodale di una studiata resa luministica, che non scade mai in puro effetto pittorresco, che non si piega all'imperativo estetico della «meraviglia», seguendo l'arte più frivola e alla moda, quella che delizia i sensi con leggiadri giochi di luce, ma dove, invece, il grandioso chiaroscuro risulta indiscutibilmente, come ebbe a scrivere Roberto Longhi a proposito della maniera di Caravaggio, un «affare di contenuto»²⁶. Un modo in fondo, e sintetizzo un discorso che meriterebbe ben altro spazio, per giocare il Barocco contro se stesso, contrapponendo un'idea spiritualistica di militante religiosità alla vena visiva e sensuale del più fortunato orientamento epocale, proprio mentre se ne assumono alcuni vistosi elementi di stile; *ethos* contro *eros*, insomma, a celebrare la gloria di Dio e dei dogmi cattolici. Del resto, a interpretare con un po' di libertà, Vagao appare, in un certo qual senso, la personificazione del poeta marinista: colui cioè che, assecondando il gusto del secolo, tesse la ragnatela della «meraviglia» (e «chi non sa far stupir vada alla striglia», decretava Marino, rivolto ai poeti, nella XXIII «fischiate» della *Murtoleide*), coltiva una sensibilità tutta epidermica e sensuale, visiva e materiale, e osa spingersi, traendo spunto dalla contemplazione dell'universo sensibile, verso l'artificio (lo scintillio di gioielli e metalli preziosi nel cui quadro Vagao descrive Iudit, quasi «reificandola», oggetto sontuoso da offrire al «consumo» di Oloferne), l'intellettualismo, la teatralità.

Compiutasi l'impresa che sventa la minaccia nemica (e dove Iudit sembra tingersi, per la spregiudicatezza della sua strategia, della luce livida della «ragion di Stato»), la scena si sdoppia, a rappresentare, e per la prima volta, oltre al solito contesto dell'accampamento assiro, l'interno di Betulia, la città assediata. Una scelta che, in genere, non è piaciuta («conclusione disarmonica»²⁷, per Getto, «parentesi»²⁸, per Croce) o, per lo meno, non ha incuriosito; ma che è invece straordinariamente importante, perché vi vengono esplicitate, e nei termini di una puntigliosa ortodossia, le convinzioni controriformistiche di Della Valle, chiarendo in tal modo l'ottica complessiva della tragedia; non si tratta in altre parole di una scena «appiccicata», scaturita da qualche preoccupazione marginale, ma di un episodio che rappresenta invece a pieno titolo, sul piano etico-politico, uno dei nuclei forti della tragedia. Della Valle, per spiegare meglio, vuole mostrarci nel modo più esplicito che il gesto di Iudit non va inteso in senso individualistico e solitario, quasi scaturisse da un contatto intimo e personale con Dio, *sola ad Solum*, avulso da un contesto di società e di ideali

diffusi e condivisi, o peggio ancora, nascesse da una capricciosa impennata della volontà. Al contrario: illustrando il ritorno dell'eroina vincitrice a Betulia Della Valle sembra voler sceneggiare, sia pure con tratti rapidi e sommari, alcuni principi di fondo dell'ideologia politica controriformista, concretizzando l'utopia di uno «stato etico»²⁹, armoniosamente raccolto intorno a rispettate gerarchie religiose e civili («il duce Ozia coi saggi consiglieri» – I.80), illuminato da valori trascendenti ed impegnato, con prudenza e forza, a realizzarne il trionfo. Per capirne l'orizzonte ideologico basta leggere Botero, scrittore particolarmente significativo per il nostro discorso, considerati i suoi stretti rapporti con il Piemonte dei Savoia (solo uno fra i tanti trattisti della Controriforma, comunque), quando afferma, per esempio, che «la bontà d'un principe è spesse volte cagione delle prosperità de' popoli» e che «perché Dio permette (...) le rovine della città per li peccati de' popoli (...) deve il re usare ogni studio e diligenza per introdurre la religione e la pietà e per accrescerla nel suo stato»³⁰, individuando dei principi etico-religiosi a primo fondamento del potere politico. Tutto all'opposto insomma del regno di Oloferne: retto sul dispotismo dei potenti, inquinato dall'arrivismo dei cortigiani, privo di ogni idealità spirituale o morale e proteso invece a finalità esclusivamente mondane e materiali, non appena colpito dalla mano di Dio, esso mostra, sfasciandosi, tutta la sua precarietà. L'irresponsabilità dei capi (la «voglia» di Oloferne: «ma qual error, qual mente / improvida, imprudente / induce or sì gran duci in mezzo a l'armi / anzi contr'armi disperate e stolte / a trar la notte in bevitrici cene?» – I.7; la vigliaccheria di Arimaspe, che come il Riccardo III di Shakespeare, invoca un destriero per la fuga) si rispecchia nella incuria dei soldati che abbandonano, per recarsi alla fonte, il posto di guardia, l'autorità maschera l'arbitrio, l'obbedienza non è che servitù. Motivi tutti riassunti dal coro dei soldati che chiude la tragedia su una riflessione esplicitamente politica e amaramente anticortigiana: «d'orgoglioso re superba voglia / a la soggetta gente / sempre è di danno o doglia / spesso costa la vita» (I.90). La vicenda dell'eroina biblica viene così messa al servizio dell'ideologia controriformista, e l'episodio della liberazione di Betulia assume i contorni di una riflessione sui Principi e sugli Stati, sull'agire politico tra diritto e arbitrio, sulla società giusta e sulla città «malvagia», sull'arte che mistifica e l'arte che educa, sul «fosco nulla» (E.111) che è la vita dell'uomo e sul «fortissimo Eccelso» che ne amministra il corso.

BIBLIOGRAFIA

N.B. – le citazioni dalle opere di Della Valle sono tratte da Federico Della Valle, *Opere*, a cura di Pietro Cazzani Milano, 1955 – indicando in parentesi la sigla dell'opera e la pagina (*La Reina di Scozia* = RdS; *Iudit* = I; *Ester* = E.)

AA.VV., *Il teatro del Cinquecento*, a cura di Marco Ariani, Torino, 1977.

Alberto Asor Rosa, *La lirica del Seicento*, LIL 28, Roma-Bari, 1975.

Alberto Asor Rosa, *La cultura della Controriforma*, LIL 26, Roma-Bari, 1981

Franca Angelini, *Poesia e letteratura tragica, in Il teatro barocco*, LIL, 29, Roma-Bari, 1982/2.

Marco Ariani, *Tra classicismo e manierismo – Il teatro tragico del Cinquecento*, Firenze, 1974.

- Carla Bella, *Le Dieu Châtieur: la Iudit di Federico Della Valle*, in *Eros e censura nella tragedia dal '500 al '700*, Firenze, 1981.
- Giovanni Botero, *Della ragion di Stato* (1589), a cura di Luigi Firpo, Torino, 1948.
- Pietro Cazzani, *La vita e l'opera poetica di Federico Della Valle*, in Federico Della Valle, *Opere*, Milano, 1955.
- Franco Croce, *Federico Della Valle*, Firenze, 1965.
- Ugo Dotti, *Storia degli intellettuali in Italia*, II, Roma, 1998.
- Erasmus da Rotterdam, *Elogio della pazzia*, Milano, 1994.
- Giovanni Getto, *Barocco in prosa e in poesia*, Milano, 1969.
- Hermann Grosse, *La sottigliezza del disputare*, Firenze, 1992.
- Roberto Longhi, *Caravaggio*, Roma, 1982.
- Guido Mancini, *Storia della letteratura spagnola*, Milano, 1970.
- Giambattista Marino, *La galeria*, Venezia, 1647.
- Sergio Raffaelli, *Semantica tragica di Federico Della Valle*, con *Presentazione* di Gianfranco Folena, Padova, 1973. Laura Sanguineti White, *Dal detto alla figura – Le tragedie di Federico Della Valle*, Firenze, 1992.
- Fulvio Senardi, *Il caso di 'Ester' di Federico Della Valle*, in *Tre studi sul teatro tragico italiano*, Roma, 1982.

¹ Gianfranco Folena, *Presentazione*, in Sergio Raffaelli, *Semantica tragica di Federico Della Valle*, Padova, 1973, p. VIII.

² Citato in Ugo Dotti, *Storia degli intellettuali in Italia*, II, Roma, 1998, p. 183.

³ Citato in Guido Mancini, *Storia della letteratura spagnola*, Milano, 1970, p. 364.

⁴ Marco Ariani, *Introduzione a Il teatro del Cinquecento*, I, Torino, 1977, p. LXI.

⁵ Franca Angelini, *Poesia e letteratura tragica*, in Idem, *Il teatro barocco*, LIL, 29, Roma-Bari, 1982/2, p. 141.

⁶ *Il Pastor fido* si legge in *Il teatro italiano*, a cura di Marco Ariani, Torino, 1977. Vol. II. Qui p. 900.

⁷ Franco Croce, *Federico Della Valle*, Firenze, 1965, pp. 5–6.

⁸ Sergio Raffaelli, *Semantica tragica di Federico Della Valle*, Padova, 1973, p. 4.

⁹ Pietro Cazzani, *La vita e l'opera poetica di Federico Della Valle*, in Federico Della Valle, *Opere*, Milano, 1955, p. XLVI.

¹⁰ Carla Bella, *Le Dieu Châtieur: la Iudit di Federico Della Valle*, in Idem, *Eros e censura nella tragedia dal '500 al '700*, Firenze, 1981, p. 225.

¹¹ AA.VV. *La tragedia del Cinquecento*, a cura di Marco Ariani, I, Torino, 1977, p. 23.

¹² Hermann Grosse, *La sottigliezza del disputare*, Firenze, 1992, p. 269.

¹³ Marco Ariani, *Tra classicismo e manierismo – Il teatro tragico del Cinquecento*, Firenze, 1974, p. 6.

¹⁴ Laura Sanguineti White, *Dal detto alla figura – Le tragedie di Federico Della Valle*, Firenze, 1992, p. 98.

¹⁵ Giovanni Getto, *Barocco in prosa e in poesia*, Milano, 1969, p. 247.

¹⁶ Laura Sanguineti White, *op. cit.*, p. 86.

¹⁷ Giovanni Getto, *op. cit.*, p. 225.

¹⁸ Sergio Raffaelli, *op. cit.*, p. 204.

¹⁹ Fulvio Senardi, *Il caso di Ester di Federico Della Valle*, in *Tre studi sul teatro tragico italiano*, Roma, 1982, p. 20.

²⁰ Alberto Asor Rosa, *La lirica del Seicento*, LIL 28, Roma-Bari, 1975, p. 36.

²¹ Erasmus da Rotterdam, *Elogio della pazzia*, Milano, 1994, p. 148.

²² Franco Croce, *op. cit.*, p. 175.

²³ Gianbattista Marino, *La galeria*, Venezia, 1647 (I ed. ivi 1619), p. 59.

²⁴ Sergio Raffaelli, *op. cit.*, p. 222.

²⁵ Giambattista Marino, *op. cit.*, p. 262.

^{xxv} Roberto Longhi, *Caravaggio*, Roma, 1982, p. 64.

²⁶ Giovanni Getto, *op. cit.*, p. 246.

²⁷ Franco Croce, *op. cit.*, p. 170.

²⁸ Alberto Asor Rosa, *La cultura della Controriforma*, LIL 26, Roma–Bari, 1981, p. 29.

²⁹ Giovanni Botero, *Della ragion di Stato* (1589), a cura di Luigi Firpo, Torino, 1948, p. 135.