

*MASSIMA*

Antonio Benivieni il Giovane

(Firenze, 17 gennaio 1533 - ivi, 7 febbraio 1598)

La *Massima* di Antonio Benivieni il Giovane è una tragedia regolare, composta in volgare, esemplata sui modelli già convalidati da Giovan Giorgio Trissino e Giovan Battista Giraldi Cinthio.

## Manoscritti

BNCF Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Fondo Nazionale (*ex* Fondo Magliabechiano), II.I.91

Contiene un *Discorso* sul genere tragico (cc. 3r-7r/pp. 1-9), una tragedia anepigrafa (convenzionalmente denominata *Tanodisse*, cc. 8r-43r/pp. 11-55), le tragedie *Amalasunta* (cc. 45r-77r/pp. 57-121) e *Placida* (cc. 78r-104r/pp. 123-75), la *Vita di Girolamo Benivieni* (cc. 132r-55r/pp. 231-79), un *Discorso su Dante* (cc. 157r-62r/pp. 281-92), due commedie, l'*Errore* (in prosa con intermezzi in versi, preceduta da un'apologesi, nominata *Scusa*, sul genere comico ipoteticamente attribuita da Caterina Re [RE 1906, p. 9] a Domenico Gonnelli, cc. 162r-94v/pp. 293-356) e il *Cocchio* (in versi con un proemio in prosa, cc. 196r-223v/pp. 359-413). La *Massima* occupa le cc. 105r-31r/pp. 177-229. Per il doppio sistema di cartulazione e paginazione presente nel codice: BERTINI 2014, pp. 13, 60.

FABIO BERTINI, *Antonio Benivieni il Giovane, «Massima». Censimento: tragedie cinquecentesche*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», VII (2021), pp. 143-162.

Il codice, assemblato, credibilmente, con opere dello stesso autore per mano di un copista, Domenico Gonnelli, segretario del nostro, già vicario generale dell'arcidiocesi fiorentina, è stato erroneamente attribuito dal Follini – ma già contestato dal Barbi – a Girolamo Benivieni, prozio di Antonio il Giovane.

La datazione è incerta, ma in ragione dell'epoca in cui visse l'autore, della struttura, dello stile, nonché del metro, il testo è collocabile nella seconda metà del XVI secolo, dunque pressoché coevo all'intero contenuto del codice.

Bibl. FOLLINI 1830-31; BARBI 1899, pp. 320-24; RE 1906; CACIOLLI 2000, pp. 153-69; BERTINI 2014.

La tragedia è rimasta inedita fino ai nostri giorni ed è oggi pubblicata a mia cura: BENIVIENI IL GIOVANE 2014.

### Argomento

La *Massima* prevede l'interpolazione di momenti e personaggi appartenenti alla storia, quantunque liberamente interrelati, con altri di derivazione romanzesca dal *Ciriffo Calvaneo* di Luigi Pulci.

L'ombra di Ercoleo, il figlio che Costante ha avuto da una precedente relazione, ucciso ancora in fasce dietro un suo ordine e su istigazione della moglie Teodora, annuncia nel prologo l'imminente morte del padre e della noverca. All'atto primo, presso il tempio, Teodora si duole con la nutrice Belisea di aver procacciato la morte dell'infante e dell'indifferenza con cui ormai il marito la tratta; anzi è ossessionata dall'idea che l'imperatore possa essersi invaghito di un'altra donna. Belisea tenta di giustificare il primo assillo di Teodora invocando il precedente occorso già a Costantino I il Grande che uccise, sebbene per altre ragioni, il primogenito Crispo. Conforta quindi l'imperatrice, rassicurandola sulla fedeltà di Costante. Teodora ha però avuto un incubo premonitore, che le mattutine funzioni al tempio dovrebbero scongiurare. Il consiglio della nutrice è di esporre il funesto sogno al sacerdote divinatore Callimaco, che nel frattempo sopraggiunge. Lo scambio concitato di battute fra quest'ultimo e l'imperatrice, che dubita delle sue divinazioni, si conclude con l'acquiescente esposizione all'indovino dell'avuta visione. Questi, che riconferma le predizioni già formulate sulle sorti di Costante, il quale –

secondo il più autentico *cliché* edipico – dovrà perire per mano di un figlio, interpreta il racconto onirico come un avvertimento a tenersi lontana dal marito. Giunge Giacinto, il paggio di Costante che invita Teodora ai bagni. Dimentica dell'avvertimento di Callimaco, l'imperatrice si dirige all'appuntamento con Costante, mentre il coro depreca l'insolente abbandono degli uffici liturgici. Il secondo atto introduce le due protagoniste romanzesche, Selvaggia/Massima e Dalida. In visita alla città di Costantinopoli la prima esalta le bellezze della seconda, giovane ed intimorita dalla vita urbana e desiderosa di allontanarsi quanto prima possibile dall'urbe per tornare ai boschi donde erano venute. Nel confortare la giovane, Selvaggia/Massima ricorda incupita i trascorsi fasti romani, quando, prima di desponsare Costante e da questi esser rapita, quale appartenente al patriziato capitolino, conduceva un'agiata esistenza. Racconta poi di come durante il viaggio, già in attesa del figlio, fosse stata abbandonata dall'imperatore sull'isola delle Strofadi, dell'intervento salvifico dei pirati, della nascita del bambino e della vita condotta fra le selve toscane, ospite dei locali pastori. Abbandonata infine dal figlio, partito alla ricerca del padre per vendicare la madre, aveva deciso di recarsi nella selva Antracia, presso Costantinopoli, per rivedere l'amato/odiato marito nonché nella speranza di ritrovarvi il figlio. Qui aveva ricevuto accoglienza presso la locanda della madre di Dalida, Euclera – già morta al momento della narrazione – e aveva ottenuto di poter più volte rivedere non osservata Costante, ivi in sosta durante le battute di caccia. Sopraggiunge Scacciato/Ciriffo Calvaneo il quale, non riconosciuto, annuncia alle due donne che prossimamente, in occasione della caccia, l'imperatore si fermerà al loro ostello; ordina anche che siano, come di consueto, approntate le armi dell'imperatore, già presso l'alloggio depositate. Il coro chiude l'atto inneggiando ai passati fasti di Roma. Il terzo si apre con un lungo duetto fra Costante e la madre Fausta. Questi è affranto dal ricorrente pensiero sul suo fatale destino; racconta alla madre di come per precauzione abbia dovuto sopprimere i suoi due figli, abbandonando la madre con il primo ancora in grembo sull'isola delle Strofadi ed affidando il secondo ad un servo affinché lo uccidesse. Tuttavia è ancora angustiato dal pensiero della nuova moglie e da un'eventuale nuova gestazione. Fausta rammenta che a un principe è lecito derogare dal prescritto normativo, quando la necessità lo imponga; implicitamente fa comprendere a Costante che così come era in sua potestà disporre delle sorti dei propri figli, altrettanto lo è anche nei confronti di quelle della moglie. Quanto al regno e alla successione, vi è sempre come *extrema ratio* l'opzione adottiva, un precedente già praticato nella storia dell'impero romano. L'arrivo

di Cloride, la damigella di Teodora, che ricorda all'imperatore il convegno con la moglie, interrompe il dialogo e conclude l'atto, siglato dal coro che manifesta foschi presentimenti e ammonisce dal voler cercare di antivedere il futuro. L'atto quarto è introdotto da Callimaco che, ormai deciso, è in procinto di abbandonare la corte per finire i suoi giorni in solitaria meditazione nel deserto della Tebaide, emulo dei santi eremiti, in completa astensione dalla proibita arte divinatoria. In preda alla più sconsolata disperazione giunge Cloride che, sollecitata dallo stesso Callimaco e dal coro, riferisce della morte di Teodora, soffocata dall'eccessivo calore dei bagni dove stava prendendo ristoro. Incalzata, narra di come l'imperatore, sconcertato per l'accaduto, si sia allontanato dando ordini per approntare una battuta di caccia, mentre Belisea, insieme alle altre donne del seguito, abbia provveduto alle onoranze funebri. In quel momento arriva proprio Belisea che annuncia di voler tornare a Roma. Fausta provvede a congedarla offrendole come scorta e accompagnamento Scacciato/Ciriffo Calvaneo, ma Belisea rifiuta. L'atto si chiude e il coro si profonde in una lode alla religione e alla fede. Il quinto è introdotto da Fausta che domanda a Scacciato/Ciriffo Calvaneo come mai l'imperatore si stia così attardando nella caccia. Il paggio tenta di districarsi e prendere licenza dall'augusta, ma sopraggiunge il Nunzio che avvia la lunga *rhexis*, completata nella parte conclusiva dal racconto di un Soldato presente al momento dell'incidente. L'imperatore è stato gravemente ferito durante l'inseguimento in solitaria di un cervo. Trasportato in un vicino oratorio e interrogato sull'accaduto, con un filo di voce rivela di essere stato gravemente ferito da un suo figlio. Quindi domandando in quale luogo si trovasse, apprende di essere ricoverato nel sacello di Sant'Elena, la nonna paterna, fra le cui braccia un enigmatico responso astrologico, richiesto alla sua nascita dal padre Costantino I, aveva profetato che sarebbe dovuto morire. Fausta affranta, ma determinata nel ruolo di governatrice del regno che le compete ora più che mai, ordina i provvedimenti da prendere e detta i dispacci da inviare. Sospettate di complicità Selvaggia/Massima e Dalida sono condotte al cospetto dell'imperatrice da un manipolo di soldati. La prima è ormai allo stremo della vita per aver assunto del veleno, nondimeno chiarisce all'augusta la loro estraneità ai fatti dichiarando di aver bevuto la letale pozione perché intimorita dal sopraggiungere dei soldati. Rivela inoltre di essere la sposa discendente dalla *gens* Fabia che Costante aveva da Roma portato via con sé. Appresa la storia, Scacciato/Ciriffo Calvaneo comprende che si tratta di sua madre. L'agnizione madre/figlio ristora gli ultimi momenti di Selvaggia/Massima, impietosisce Fausta, che perdona il nipote intenzionato al

suicidio ma fermato *in extremis* e lascia sfumare la vicenda, lasciando intuire le sorti dell'ancor vivente imperatore Costante. Il coro conclusivo sentenza sulla natura umana debole e suggestionabile.

### Personaggi

Ombra di Erculeo, figlio di Costante; Teodora, moglie di Costante; Belisea, sua nutrice; Callimaco, sacerdote; Iacinto, paggio; Massima, che si fa chiamar Selvaggia; Dalida, vergine; Scacciato [Ciriffo Calvaneo]; Costante, imperatore; Fausta, sua madre; Cloride, damigella; Nunzio; Soldato; Coro di gentildonne romane.

L'azione, dunque la scena, è immaginata nella città imperiale di Costantinopoli.

### Presenza dei personaggi sulla scena\*

Ombra di Erculeo vv. 1-39.

Teodora vv. 40-61, 78-105, 127-51, 168-71, 182-206, 211-12, 230-33, 239-48, 274-93, 298-300, /305-06, 312-29, 342-43, 352-53, 360-71, 378-86, 393-411.

Belisea (nutrice) vv. 62-77, 106-26, 152-67, 172-81, 207-10, 213-21, 294, 357-59, 390-92, 1331-79, 1389-92, 1399-402, 1409-14, 1456-64, 1471-72, 1474-80.

Callimaco (sacerdote) vv. 222-29, 234-38, 249-73, 295-97, 301-05/, 307-11, 330-41, 354-56, 1050-1100, 1128-34, 1146-47, 1150-52, 1168-71, 1289-1303, 1310-15, 1417-41, 1446.

Scacciato (Ciriffo Calvaneo) vv. 344-51, 632-44, 652-79, 684-734, 747-56, 1573-84, 1593-1607, 1611, 1614, 1616, 1635, 1794, 1804-05,

\* I numeri preceduti o seguiti dalla barra obliqua / indicano che i relativi versi endecasillabi sono franti e distribuiti su due o tre battute di diversi personaggi.

#### CENSIMENTO: TRAGEDIE CINQUE-SEICENTESCHE

1997-2000, 2003, 2005, 2007-08, 2011-16, 2020, 2041-44, 2050-75, 2126-28, 2147-49, 2153-65, 2178.

Iacinto (paggio) vv. 372-77, 387-89.

Coro vv. 412-57, 606-18, 680-83, 735-46, 757-810, 948-53, 983-85, 1010-49, 1101, 1135-41, 1148, 1153-67, 1281-88, 1304-09, 1319-24, 1328-30, 1380-88, 1393-98, 1403-08, 1415-16, 1442-45, 1447-49, 1481-88, 1495, 1498-1538, 1557-59, 1568-70, 1572, 1623-25, 1636-38, 1715-16, 1771-73, 1795-1801, 1806, 1813-16, 1831-37, 1891-92, 1991-96, 2038-40, 2139-46, 2166-70, 2179-82, 2196-98, 2204-09, 2221-31.

Dalida (vergine) vv. 458-84, 571-83, 596-99, 628-30, 649-51.

Selvaggia (Massima) vv. 485-570, 584-95, 600-05, 619-27, 631, 645-48, 1810, 1897-1953, 1959-86, 2001-02, 2004, 2006, 2009-10, 2017-19, 2021-37, 2079-2106, 2129-38.

Costante vv. 811-89, 954-60, 974-82, 990-97, 1004-09.

Fausta vv. 890-947, 961-73, 1450-55, 1465-70, 1473, 1489-94, 1496-97, 1539-56, 1560-67, 1571, 1585-92, 1608-10, 1612-13, 1615, 1617-19, /1626-27, 1631, /1633, 1634, 1641-47, 1658-60, 1699-703, 1714, 1717-19, 1731-36, 1739, 1750-53, 1764-70, 1774-93, 1802-03, 1807-09, 1817-19, 1823-30, 1888-90, 1893-96, 1954-58, 1987-90, 2045-49, 2076-78, 2107-25, 2150-52, 2171-77, 2183-95, 2199-2203, 2210-20.

Cloride (damigella e messaggera) vv. 986-89, 998-1003, 1102-27, 1142-45, 1149, 1172-80, 1316-18, 1325-27.

Nunzio vv. 1620-22, 1626/, 1628-30, 1632-33/, /1633, 1639-40, 1648-57, 1661-98, 1704-13, 1720-30, 1737-38, 1740-49, 1754-63.

Soldato vv. 1811-12, 1820-22, 1838-87.

#### Struttura e metri

La tragedia, su impianto d'impostazione senecana, suddivisa in atti ma non in scene, si estende per 2231 versi.

Una particolare osservazione merita poi l'eclettismo metrico: «strofe liriche nei cori e, anche fuori di essi, talvolta la rima», scrive la Re, che prosegue: «Gli schemi sono svariatiissimi, il collegamento della rima spesso è sciolto da ogni legge, e qualche verso, ma raramente, non è rimato [...]» (RE 1906, p. 45 e nota 4). Il sostrato formativo su cui si innesta l'operazione drammaturgica beniveniana tiene conto dell'intero empirismo metrico che lo ha preceduto (BAUSI - MARTELLI 1993, pp. 168-73). Alla pionieristica impresa di Galeotto del Carretto con la *Sofonisba*, composta nel 1502 (pubblicata soltanto nel 1546), a cui è ascritto il primo utilizzo sporadico dell'endecasillabo sciolto, seguirà la sanzione del medesimo con l'omonima tragedia di Giovan Giorgio Trissino. La norma prevederà quindi l'impiego prevalente di quest'ultimo nei dialoghi (sebbene nella *Sofonisba* del Trissino si abbiano talvolta fenomeni rimici pure nelle parti discorsive) e del verso rimato, endecasillabo e settenario, nelle sezioni corali. Nella *Rosmunda* del Rucellai (terminata agli inizi del 1516, edita nel 1525) compaiono invece, ad intervalli regolari, distici a rima baciata intercalati agli endecasillabi sciolti. Alessandro de' Pazzi nella *Dido in Cartagine* (redatta nel 1524) come nei volgarizzamenti da Euripide e da Sofocle, si era invece addentrato in uno sperimentalismo audace con il ricorso a versi di lunghezza variabile dalle dodici alle tredici sillabe, nell'intento di riproporre la cadenza del senario giambico. Se nell'*Oreste* del Rucellai (scritto fra il 1524 e il 1525) è già accreditato un parziale uso della libera alternanza metrica di endecasillabi e settenari, nella *Canace* di Sperone Speroni l'operazione diviene sistematica. La presenza di un'irregolarità rimica, talvolta anche al mezzo, contribuisce a fluidificare il discorso nell'ottica di finalità espressive più prossime al *pathos*, ma anche a connotare con maggiore incisività lo spessore psicologico dei personaggi (cfr. BERTINI 2014, p. 49, nota 80). Un fenomeno che sarà poi consolidato nel genere pastorale dall'*Aminta* del Tasso (scritta nel 1573,

edita nel 1580) e dal *Pastor fido* del Guarini (composto fra il 1583 e il 1587, edito nel 1590).

La polimetria all'interno delle parti dialogate, che registra incursioni di settenari e quinari (talvolta isolati decasillabi) sul preponderante canone dell'endecasillabo, è la conseguenza di un vivace sperimentalismo formale, epitome alle lezioni oricellariane. Come osserva Cosentino, già dagli inizi del secolo Firenze «mostra un'inclinazione alla sperimentazione che nasce da lontano e che, attraverso la mediazione fondamentale di Angelo Poliziano, animerà le iniziative poetiche di un manipolo di eruditi [...]» nei giardini di palazzo Rucellai (COSENTINO 2005, p. 53). Ciò non esclude l'influsso speroniano; in particolare, sull'uso del pentasillabo, lo Speroni osservava:

alcuna volta pur vi si trova [il quinario], ma sì di rado, che e per questo e per la sua piccolezza, molti sono che incontrandolo non lo avisano; ma o gli aggiungono delle parole, o l'appoggiano ad altro verso per sostenerlo, o l'hanno essi per nulla e lo trapassano non ne curando [...]. Non ha sì piccoli i piedi il nostro vivo ragionamento, né il suo viaggio per le più volte è sì breve, che per lui faccia di passeggiar lungo tempo dentro a' termini del pentasillabo: né con li spessi riposi sono i suoi passi sì pochi che cinque sillabe senza più siano bastanti di annoverarli [...] (SPERONI 1982, pp. 198-99).

Soluzioni, queste, spinte all'estremo utilizzo per conferire ove necessario, assieme alle spezzature del verso e alla sticomitia, l'ansiosa drammaticità delle situazioni o la fluidità del dialogo, resa ancor più corriva da inserti rimati senza un'identificabile regolarità di frequenza; fenomeno per lo più allignante nei cori alla fine di ciascun atto, ove si registra una più ardua gestione dell'uso metrico. Nondimeno, là dove la coincidenza dei periodi logici con i periodi metrici sovviene solitamente alla reciproca comprensione delle due strutture, l'ardua incastellatura sintattica, l'insolita ricorrenza rimicomtrica e l'assenza interpuntiva del manoscritto, concorrono



sovente all'oscurità del dettato, in cui anche il metro più consueto per le compagini corali subisce un improbabile trattamento dagli esiti alienanti (cfr. BERTINI 2014, pp. 49-50).

L'opera è preceduta da un proemio che esibisce le fonti d'ispirazione da cui è tratto il soggetto drammatizzato. In conformità con gli insegnamenti della corrente latina, senecani in ispecie (della quale Giraldi costituisce un tramite), il prologo è separato dalle parti della *fabula* ed è pronunziato da un'ombra, il cui illustre precedente, scavalcando *à rebours* prima il Cinthio quindi lo stesso Seneca, rimanda all'*Ecuba* di Euripide (cfr. CACIOLLI 2000, p. 159 e nota 17). Dal ferrarese desume la partizione in atti separati da parentesi corali e il frazionamento della diegesi principale con frequenti digressioni, strumentali all'«artificioso complicarsi delle situazioni sceniche» (DE BLASI 1966, p. 547). Ciascuno «dei cinque atti, introdotto da una tirata di tono moralistico e retorico» (CACIOLLI 2000, p. 162), è strutturato in modo tale da presentare la senecana contrapposizione [...] tra “sapiens stoicus” e “furore” delle passioni» (*ibidem*). Tale *altercatio* – rappresentata «rispettivamente nel primo atto da Belisea e Teodora; nel secondo da Dalida e Selvaggia; nel terzo da Fausta e Costante; nel quarto da Callimaco e Cloride; nel quinto da Fausta e Scacciato» (*ibidem*) – è anch'essa espediente già in uso da parte dei tragedisti cinquecenteschi, primo fra tutti il Cinthio.

Il coro che interagisce con gli altri personaggi per voce di un solo parlante e non abbandona mai la scena, è pure esso in coerenza con l'impiego proposto dal Giraldi:

nel fare rappresentare i chori miei [...] ho lasciato che, anchora che tutto il choro si vedesse in scena, uno solo recitava senza canto i versi, conformandomi in questa parte con quello primo uso antico [...] (GIRALDI CINTHIO 2002, 3-7, p. 255).

Mentre, osserva la Re, sempre tenendo presente la lezione di matrice senecana mediata dal Cinthio, «le cantate liriche fra atto e atto si riferiscono con palese legame all'azione stessa» (RE 1906, p. 45).

L'atto finale, sull'esempio della *Sofonisba* del Trissino e a sua volta in ossequio ai precetti aristotelici e oraziani, introduce un Soldato che compendia l'esiziale evento fuori scena di Selvaggia/Massima, la quale in preda alla disperazione ha assunto del veleno (vv. 1838-87). Trasportata *in limine mortis* al cospetto dell'imperatrice madre Fausta, dunque sulla scena, l'*explicit* del dramma dissolve sull'inesorabile agonia della protagonista dinanzi all'impotenza del figlio Scacciato/Ciriffo Calvaneo e della stessa Fausta, che chiude la *pièce* in alternanza con il coro. La mestizia con cui si consuma la catastrofe, pur luttuosa ma non efferata, sottrae questo *monstrum* alla classificazione secondo la tipologia giraldiana di «men fiera tragedia», ove si vogliono puniti i malvagi ed assolti i rei di colpe veniali. Osservando quel precetto di *medietas* che Orazio, nell'*Ars poetica* (vv. 220-50) raccomandava per il genere satirico, ma liberamente reinterpretato, l'autore sembra uniformare la *fabula* a quelle tragedie di «quarto grado» di cui parla Nicolò Rossi nei suoi *Discorsi* (1590):

Il quarto grado è di quella tragedia che ha la persona tragica buona in continuo tenore di miseria, senza alcuna tramutazione nel fine della tragedia dalla felice all'avversa fortuna, e tale è l'*Ecuba* di Euripide et il *Prometeo* di Eschilo. E benché Prometeo [...] è dal folgore ucciso, non era però felice nel principio della tragedia, perché è legato alla rupe del monte Caucaso et è fra gli uomini infelicissimo, onde più tosto si libera con la morte da tanta miseria, che incorra per quella in maggior disavventura (ROSSI 1974, vol. IV, p. 81).

L'agonia in scena di Selvaggia/Massima, già emula dell'analogo *explicit* di Sofonisba nell'eponima tragedia trissiniana, si avvale anche delle considerazioni abilitative esposte dal

Giraldi fin dal 1554 nel *Discorso intorno al comporre delle comedie et delle tragedie*:

Et però, pur che non siano i casi incredibili [...] o con la crudeltà non vengano nello spettacolo, come che il padre o la madre uccida volontariamente i figliuoli [...] possono i casi terribili et compassionevoli farsi in palese, accioché più commovano gli animi degli spettatori» (GIRALDI CINTHIO 2002, II 76, pp. 241-42).

Sempre sulle morti «*coram spectatoribus*» è infine del tutto lecito pensare all'ecdotica propugnata dal Vettori nei suoi *Commentarii in primum librum Aristotelis de arte poetarum*, pubblicati a Firenze per i tipi di Giunti nel 1560 (cfr. BERTINI 2014, p. 25, nota 26).

#### Modelli letterari

È nel proemio alla tragedia che Benivieni il Giovane dichiara le fonti principali da cui ha tratto ispirazione per la confezione di un argomento alquanto insolito, almeno per la tipologia degli “ancestri” utilizzati:

adoperando [...] il più che abbiamo potuto gli instrumenti di questi nomi, nature delli uomini e servendoci delli accidenti di quei tempi dal Zonara, dal Sabellico, Paulo Diacono et uno Ottone Frigiense, i quali scrivono la declinazione dell'imperio (BENIVIENI IL GIOVANE 2014, [*Proemio*], 2, p. 64).

Si tratta della messe cronachistica fiorita intorno alle vicende riguardanti le invasioni barbariche, ovvero la *Historia Romana* di Paolo Diacono (ricavata dal *Breviarium ab urbe condita* di Eutropio), gli *Annales* di Giovanni Zonara, il *Chronicon* di Ottone di Frisinga e la *Storia universale* di Marcantonio Cocchi detto il Sabellico (cfr. BERTINI 2014, pp. 41-47). Primeggia fra tutte per utilizzo la testimonianza cronachistica dello Zo-

nara, di cui l'autore maggiormente si avvale nella rielaborazione con la materia romanzesca del *Ciriffo Calvaneo*, da poco riattribuito a quel Luigi Pulci a cui lo stesso Benivieni il Giovane, anche se forse consapevole della legittima paternità, pare non aver avuto l'ardire di assegnare apertamente; egli segnala nel proemio, infatti, che «la presente favola è ordinata nella trama d'uno dei nostri fiorentini poeti Pulci, quello che ebbe veramente spirito e concetto poetico» (BENIVIENI IL GIOVANE 2014, [Proemio], 1, p. 64), lasciando, così, all'intuizione dei lettori, l'effettiva assegnazione della paternità del romanzo (cfr. BERTINI 2014, pp. 10, 38, 52). Il *Ciriffo* pulciano è materia recente, un serbatoio di spunti fruibili per un ardito sperimentalismo drammaturgico; ed

è anche luogo di interconnessione fra il “genoma” romanzesco e quello pastorale, sicché sintesi di quanto più eleggibile ad essere veicolato come materiale già transgenico nella dimensione drammaturgica di un genere che, pur conservando i *topoi* della tragedia, peraltro in parte già modificati dall'ammissione del lieto fine, consente l'immissione di ulteriori alterazioni strutturali quali l'utilizzo di una *fabula* volgare intrisa di elementi bucolici. Parlare di egloga significa portarsi nel mondo arcadico delle ninfe e dei pastori, scegliere un'ambientazione in cui se ancora non erano pienamente accolte le favole mitologiche che faranno poi strada ai drammi pastorali di Tasso e Guarini, già in esse cominciavano a delinearsi delle componenti drammaturgico-rappresentative (ivi, pp. 35-36).

Nondimeno è decisamente da escludere una definizione strettamente pastorale. Eccezion fatta per Dalida che assegna a se stessa lo *status* di «donzella pastorale» e di «vil pastorella» (vv. 475-76, 483), mancano i protagonisti emblematici di tale registro (ivi, p. 39). Ai vv. 461-63 emerge tuttavia un elemento tematico riferito a Selvaggia/Massima che può richiamare il passo della *Gerusalemme liberata* relativo a Erminia (VII 17, 5-8: TASSO 2009, pp. 441-42), se non direttamente riecheggiare, per ragioni essenzialmente cronologiche (cfr. BERTINI 2014,

p. 45), la descrizione di Angelica nell'*Orlando furioso* (XI, XI, 3-4, 7-8: ARIOSTO 1996, vol. I, p. 263).

Da sottolineare, nei versi dell'*incipit* del primo atto in cui Teodora confessa l'ossessione per la morte di Ercoleo – «Lassa, ovunqu'io mi volga, e gli occhi giri | Sia notte o giorno, ohmè veder mi sembra | Dell'innocente Ercoleo l'offes'ombra» (vv. 40-42) –, l'esibito richiamo alla *Sofonisba* del Trissino («Lassa, dove poss'io vòltar la lingua | Se non là 've la spinge il mio pensiero | Che giorno e notte sempre mi molesta» [TRISSINO 1988, vv. 1-3]). Così come, sempre in una battuta di Teodora nell'atto I (vv. 277-91), il sogno premonitore dell'imperatrice è in analogia con quello di Sofonisba nell'omonima tragedia trissiniana (vv. 101-17) e di ascendenza marcatamente senecana.

Consistenti sono anche le reminiscenze delle fonti drammaturgiche greche e latine, fosse soltanto a partire da elementi strutturali quali l'accolto utilizzo del prologo senecano (ma già anche euripideo). Il più volte iterato antefatto dell'abbandono di Selvaggia/Massima da parte di Costante sull'isola delle Strofadi, trasportato *tel quel* dal *Ciriffo* alla *pièce*, richiama il classico mito di Arianna, lasciata da Teseo sull'isola di Nasso, narrato nei *Carmina* di Catullo e nelle *Heroides* di Ovidio, interpolati per la menzione delle Arpie con l'*Eneide* di Virgilio. Le battute di Selvaggia/Massima nel II atto ravvisano un profilo per certi aspetti sovrapponibile a quello di Fedra nell'*Ippolito* di Euripide. Ancora, nel II atto, il rovello morale che attanaglia Scacciato/Ciriffo Calvaneo nel premeditato intento parricida (vv. 654-78), ricorda il combattuto animo di Oreste dell'euripidea *Elettra*. All'atto terzo, poi, le temibili premonizioni sulla propria esistenza rammentate da Costante alla madre Fausta, qualora generasse un figlio (vv. 840-73), echeggiano i foschi presagi dell'*Edipo re* di Sofocle. Si apparentano ai versi intonati dai coreuti dell'*Antigone* le parole di Fausta in risposta al figlio (vv. 895-906), circa l'inopportunità

di voler conoscere il futuro, in potestà di Dio soltanto, ma di far conto unicamente sulle pur notevoli qualità umane (CACIOLLI 2000, pp. 162-64).

### Questioni critiche

Le notizie biografiche su Antonio Benivieni il Giovane, così come quelle relative al suo *opus* umanistico, intendendo per esso sia la produzione dei documenti nell'espletamento della sua funzione di vicario generale dell'arcidiocesi fiorentina sotto il cardinale Alessandro de' Medici – futuro papa Leone XI nel suo brevissimo pontificato –, che quella letteraria e poetica in genere, sono decisamente esigue. Se la documentazione conservata presso l'Archivio di Stato di Firenze può fornire notizie biografiche dirette e indirette sull'esistenza secolare e tributaria del cittadino Benivieni, membro, console e censore dell'Accademia fiorentina (missive e responsive, oltre a una redazione manoscritta della *Vita di Girolamo Benivieni* in parte variata rispetto a quella contenuta nel codice II.I.91 della BNCF, e la sua portata al catasto), a cui si aggiungono quelle ufficiali dell'archivio arcivescovile che testimoniano dell'attività canonica del vicario, sulla sua produzione artistica le fonti sono precipuamente indirette, eccezion fatta per la *Vita di Pietro Vettori, l'Antico, gentil'huomo fiorentino* (Firenze, Giunti, 1583), unico documento edito vivente l'autore, e il rammentato codice II.I.91.

Composta quasi certamente a Firenze, è ipotizzabile che la redazione della *Massima* si collochi nel quindicennio che va dal 1560 circa al 1575. Partendo dal dato editoriale della *Historia* dello Zonara potremmo anche inferire una possibile *consecutio temporum*, proponendo il 1560 come primo *terminus post quem*, tale da collocare l'esercizio poetico basato sul *Ciriffo* nel periodo in cui Benivieni si stava affiliando all'ex Accademia degli Umidi. A questo primo riferimento cronologico, per

l'omologia dei vv. 461-63 con quel luogo della *Gerusalemme Liberata* (VII, 17, 5-8: TASSO 2009, pp. 441-42) in cui Tasso rimarca la regale eleganza di Erminia, ancorché in abiti pastorali, ne dovrà essere aggiunto un secondo che restringerebbe ulteriormente il momento redazionale spostandolo a far data dalla primavera del 1575, durante la fase revisoria del poema tassiano a opera di quel comitato editoriale coordinato da Scipione Gonzaga e formato da Sperone Speroni, Flaminio de' Nobili, Silvio Antoniano e Pier Angèli da Barga. Non è d'altronde il caso di supporre che il canonico, anche solo come consulente esterno, potesse aver partecipato alla rilettura critica della *Liberata*. Nondimeno avrà sicuramente avuto l'agio d'intrattenersi col Bargeo (Pier Angèli), amico egli pure di Pier Vettori, di Benedetto Varchi, di Giovanni Della Casa e di Pomponio Torelli, docente di latino e greco a Reggio Emilia fino al 1549, professore d'etica e politica aristotelica a Pisa dal 1565, precettore di Ferdinando de' Medici dal 1574 e dal 1588 console dell'Accademia fiorentina su proposta dell'uscente Baccio Valori. Nel comitato incaricato di esprimersi sul poema, Angèli fu del Tasso corrispondente indiretto; ma non ci è dato di sapere se fra gli intuibili passaggi di mano, semmai per il piacere della semplice lettura piuttosto che per ricercarne un parere, qualcosa potesse pur essere pervenuta ad Antonio, umanista e soprattutto competente giuscanonista (cfr. BERTINI 2014, pp. 44-45).

Asserire che il Benivieni, pur avendole presenti, si fosse esplicitamente omologato alla precettistica aristotelica nonché alle teoriche sul tragico formulate a nord della Toscana, non è un dato così immediatamente piano e scontato. Durante il soggiorno padovano del 1567 era entrato in contatto con i letterati di quello Studio, fra cui Francesco Robortello e Sperone Speroni. Aveva dunque avuto modo di confrontarsi con i protagonisti teorici e pratici della rinascita tragica, quelli che, pur discostandosene, avevano per certi aspetti raccolto il te-

stimone dalle mani dei fiorentini grecizzanti degli Orti Oricellari, a loro volta indirettamente partecipi della lezione trasmessa da Trissino mediante la *Sofonisba* (PICCIOLI 1968, p. 86; CREMANTE 1988, p. 3). Negli anni fra il 1540 e il 1550 Pier Vettori aveva steso gli *Argumenta in Euripidis et Sophoclis tragoedias* e aveva curato l'edizione dell'*Elettra* di Euripide (la *princeps* è stampata a Roma da Antonio Blado nel 1545; vi è premessa una dedica al cardinale Niccolò Ardinghelli). Tutto ciò a compendio del lavoro esegetico ed ermeneutico compiuto sulla tragedia greca dagli umanisti quattrocenteschi, Aurispa *in primis*. Di tutto questo grande fermento teorico-pratico, Antonio Benivieni il Giovane aveva metabolizzato la lezione della frangia grecizzante, aveva recepito le innovazioni padane trasmesse dalla *querelle* scaturita intorno alla speroniana *Canace* e aveva accolto i compromessi poetici a cui, nella *Lettera o Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, era approdato il Giraldi nel 1554 (cfr. BERTINI 2014, pp. 25-26). E, senz'altro – come del resto osserva Cacioli –, oltre che direttamente del teatro letterario di Seneca, dovette giovare della lezione trasmessa dai suoi emuli Lovato Lovati e Albertino Mussato (CACIOLI 2000, p. 158).

Notizie sulla fruizione scenica della *pièce* non ve ne sono. Dalla testimonianza dei *Termini di mezzo rilievo e d'intera dottrina* di Filippo Valori si arguisce peraltro la del tutto plausibile notizia che le tragedie del vicario fiorentino, dunque anche la *Massima*, fossero riservate alla sola lettura:

Come di Fiorentini si leggono molte Tragedie di Giovanni Rucellai, che fece anco dell'Api, d'Alessandro de' Pazzi, del Canonico Benivieni, e di Giovanni Rondinelli, e d'altri [...] (VALORI 1604, p. 15).

Dalla biografia del nostro abbiamo appreso della sua ascrizione all'Accademia fiorentina: i momenti entro cui la tragedia sarà stata proposta, letta ma non rappresentata – Valori



*testatur* –, dovranno essere circoscritti alle assise accademiche, dunque quali retoriche esibizioni entro una *koinè* culturale estremamente selezionata. A emulazione delle sessioni tenute presso gli Orti Oricellari dall'ultima Accademia neoplatonica, sciolta nel 1523, di cui le tragedie dei fiorentini grecizzanti furono parto significativo nella storia della drammaturgia, l'empirismo "alchemico" del poeta si compie oltre che nella tentata sintesi dell'intero pregresso tragico in un impervio esercizio di stile grafico, fonetico, linguistico e sintattico (cfr. BERTINI 2014, pp. 28-30). Congruenti con gli intenti di Antonio le parole usate da Ariani nel perimetrare la «non unitaria» ricerca espressiva dei post-trissiniani mediante il ricorso ad «una strumentazione stilistica di eclettica derivazione (gnomica ciceroniana e senecana, risentimento lessicale di derivazione dantesca, petrarchismo *flamboyant*, visionarismo neoplatonico-ficiniano, bembismo), indicativa di una non ancora raggiunta coscienza e apertura di strutture formali» (ARIANI 1974, p. 54).

Lacerti di afferenza novellistica si rinvengono nel linguaggio a tratti marcatamente gergale e idiomatico, credibilmente inteso a significare un allineamento allo spirito e all'impresa dell'Accademia fiorentina, per statuto improntata al culto e allo studio della letteratura volgare con spiccato interesse per Dante e Boccaccio, sull'opera dei quali sembra che Antonio, nel 1564, avesse tenuto le sue prime lezioni. È frequente imbattersi in espressioni come «Che non corra all'in giù l'acqua» (v. 140), «Io dico ben che le son tutte ciancie» (v. 382), «Dalla sua vaga rinfrescossi alquanto» (v. 1594), «Ch'io non sia giunto a dar qui nella rete» (v. 1614), «Alentala, stropiccial!» (v. 1832), fino al distico «Ottimo spediente, se qualcuno | Troppo invaghisse della faccia bella» (vv. 1891-92). Il solenne ambito locutivo della tragedia degrada quindi, in alcuni momenti diegetici, al livello d'impiego di idiotismi espressivi che lambiscono stilisticamente la dimensione linguistica d'appartenenza al registro comico.

### Riferimenti bibliografici

ARIANI 1974 = M. ARIANI, *Tra classicismo e manierismo: il teatro tragico del Cinquecento*, Firenze, Olschki.

ARIOSTO 1996 = L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di L. CARETTI, Torino, Einaudi.

BARBI 1899 = S. A. BARBI, *Se le commedie e le tragedie del Cod. II, I, 91, della Biblioteca Nazionale di Firenze appartengano a Girolamo Benivieni*, «Rassegna bibliografica della letteratura italiana», VI, pp. 320-24.

BAUSI - MARTELLI 1993 = F. BAUSI - M. MARTELLI, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere.

BENIVIENI IL GIOVANE 2014 = ANTONIO BENIVIENI IL GIOVANE, *Massima. Il «Ciriffo Calvaneo» a teatro. Un'inedita tragedia del cod. Fondo Nazionale II.I.91 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a cura di F. BERTINI, Roma, Bulzoni.

BERTINI 2014 = F. BERTINI, *Premessa, Introduzione, Nota al testo*, in BENIVIENI IL GIOVANE 2014, pp. 9-60.

CACIOLLI 2000 = L. CACIOLLI, *Tragedie cinquecentesche attribuite a Girolamo Benivieni*, in *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Lecce, 15-17 maggio 1997), a cura di P. ANDRIOLI, G. A. CAMERINO, G. RIZZO e P. VITI, Lecce, Congedo, pp. 153-69.

COSENTINO 2005 = P. COSENTINO, *Fra verso sciolto e sperimentalismo volgare: la rinascita tragica fiorentina*, in *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento*, a cura di G. LONARDI e S. VERDINO, Padova, Esedra, pp. 39-62.

CREMANTE 1988 = R. CREMANTE (a cura di), *Teatro del Cinquecento. I. La Tragedia*, Milano - Napoli, Ricciardi.

DE BLASI 1966 = N. DE BLASI, *Benivieni, Antonio, il Giovane*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. VIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, pp. 545-47.

FOLLINI 1830-1831 = V. FOLLINI, *Dissertazione [...] sopra il Codice 91 del P. I della medesima Libreria*, «Nuovo giornale dei Letterati», tomo XX, 51, pp. 214-29 (la *Dissertazione* prosegue poi al tomo XXI, 52, pp. 19-32; 53, pp. 81-98).

GIRALDI CINTHIO 2002 = G.B. GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di S. VILLARI, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici.

ANTONIO BENIVIENI IL GIOVANE, MASSIMA

PICCIOLI 1968 = G. PICCIOLI, *Gli Orti Oricellari e le istituzioni drammaturgiche fiorentine*, in *Contributi dell'Istituto di filologia moderna, serie storia del teatro*, vol. I, Milano, Vita e pensiero, pp. 60-93.

RE 1906 = C. RE, *Un poeta tragico fiorentino della seconda metà del secolo XVI: Antonio Benivieni il Giovane*, Venezia, Tip. Orfanotrofio di A. Pellizzato [estratto da «Ateneo Veneto», XXVIII (1905), pp. 213-35; 341-56; XXIX (1906), pp. 96-113; 153-99]

ROSSI 1974 = N. ROSSI, *Discorsi intorno alla tragedia*, in *Trattati di poetica e retorica del '500*, a cura di B. WEINBERG, Bari, Laterza, vol. IV.

SPERONI 1982 = S. SPERONI, *Apologia*, in ID., *Canace e scritti in sua difesa*. G. B. GIRALDI CINZIO, *Scritti contro la Canace. Giudizio ed Epistola latina*, a cura di C. ROAF, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, pp. 185-206.

TASSO 2009 = T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di F. TOMASI, Milano, BUR.

TRISSINO 1988 = G. G. TRISSINO, *Scophonisba*, in *Teatro del Cinquecento*. I. *La Tragedia*, a cura di R. CREMANTE, Milano - Napoli, Ricciardi, pp. 3-162.

VALORI 1604 = F. VALORI, *Termini di mezzo rilievo e d'intera dottrina [...]*, Firenze, Cristofano Marescotti.

\*\*\*

Immagine accanto al titolo: *Massima con il piccolo Ciriffo Calvaneo* (particolare della xilografia tratta dall'edizione L. PULCI, *Ciriffo Calvaneo*, Venezia, Manfredo Bonelli, circa 1492, c. A2r, conservata a Venezia presso la Fondazione Cini: FOANTES 689).

Fabio Bertini

CENSIMENTO: TRAGEDIE CINQUE-SEICENTESCHE

*Antonio Benivieni il Giovane, «Massima».*

Nel contesto del censimento delle tragedie cinque-seicentesche si pubblica la scheda sulla *Massima* di Antonio Benivieni il Giovane.

*Antonio Benivieni il Giovane's «Massima»*

In the context of the census of sixteenth and seventeenth century tragedies, we publish the record of Antonio Benivieni il Giovane's *Massima*.

Articolo presentato a gennaio. Pubblicato *on line* a novembre 2021  
© 2021 dall'Autore; licenziatario Studi giralddiani. Letteratura e teatro, Messina, Italia.  
Questo è un articolo ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative Commons  
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0  
Studi giralddiani. Letteratura e teatro, Anno VII, 2021  
DOI: 10.13129/ 2421-4191 /2021.7.143-162