

Penetriamo nuovamente in epoche che non aspettano dal filosofo né una spiegazione né una trasformazione del mondo, ma la costruzione di rifugi contro l'inclemenza del tempo. Nicolás Gómez Dávila

ANDREA MENEGHEL

## MONTEVERDI UMANISTA



L'ORFEO di Claudio Monteverdi è il primo capolavoro del melodramma, un genere che nasce, come la poesia epica con Omero, già perfetto e compiuto nei suoi lineamenti essenziali. Dobbiamo probabilmente al Maestro se la tradizione lirica italiana godrà nei secoli a venire del suo primato sulle altre lingue, senza trascurare un merito oggettivo di musicalità della lingua stessa, dovuto in gran parte al magistero dei poeti precedenti: Dante, Petrarca, Boccaccio, ma anche Ariosto e il quasi contemporaneo Tasso.



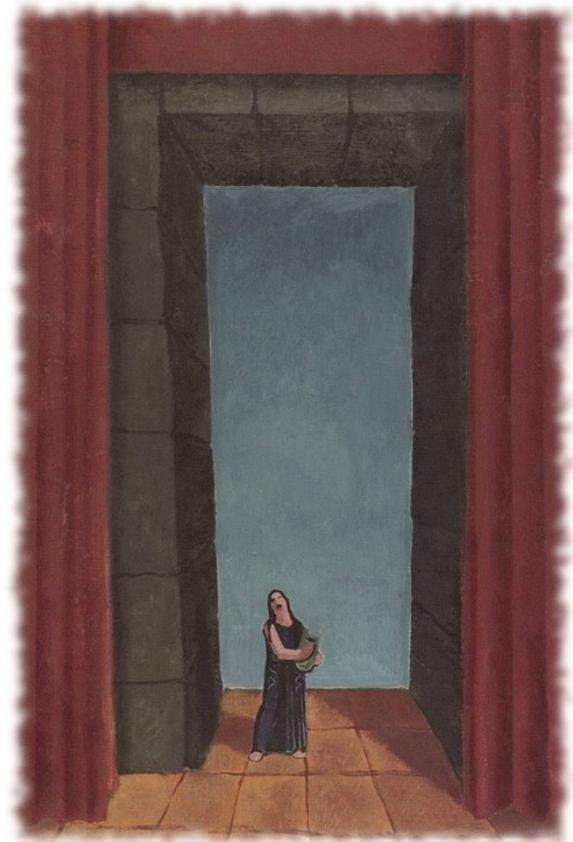
CLAUDIO  
MONTEVERDI

Il primo atto è preceduto da un Prologo in cui la Musica stessa personificata introduce alla materia, fornendo la giustificazione sull'uso del canto al posto del parlato nei recitativi: trovandoci nel mondo bucolico dei pastori-poeti, riesce facile accettare come naturale l'ornamento della voce. Già questo basterebbe a rivoluzionare le possibilità espressive della drammaturgia, peraltro con un'elegantissima soluzione che penetra nel cuore di ogni scettico. In qualche modo è come se la storia della musica moderna non fosse che un decadimento progressivo e lentissimo dalla vetta irradiante delle note iniziali dell'Orfeo, la celebre «Toccata», verso il romanticismo con i suoi eccessi e il nullismo della produzione contemporanea, similmente al modo in cui la luce si affievolisce al distanziarsi dalla fonte. Come accade per molti capolavori, l'Orfeo è indefinibile, difficilmente collocabile entro un genere o una categoria temporale univoci, proprio perché accoglie e concilia in sé il nitore e la proporzione rinascimentale così come la ricchezza e lo slancio emotivo del barocco, restituendo una pura immagine (anzi, un puro suono) del patrimonio passato e delle prospettive future. Una commedia, almeno nella sua *seconda versione*,<sup>1</sup> non una tragedia, dalla stra-

1 Quella che culmina nell'apoteosi di Orfeo ed Apollo. La prima stesura prevedeva invece un finale tra-

bilante alternanza di passioni, or gioiose or luttuose, che equilibra con classica armonia l'esempio imperituro di Orfeo, eroe pagano, manchevole però verso le Verità cristiane (*Orfeo vinse l'inferno e vinto poi fu dagli affetti suoi; degno di eterna gloria fia sol colui che avrà di sé vittoria*), a cui invece si avviano i successori, il popolo pur incolto ma pio dei pastori (*Ma s' il nostro gioir dal ciel deriva — come ricorda uno di loro al compimento dell'Imeneo — come dal ciel ciò che qua giù n'incontra, giust'è ben che devoti gl'offriam incensi e voti, dunque al tempio ciascun rivolga i passi, a pregar Lui ne la cui destra è il mondo, che lungamente il nostro ben conservi*). Ulteriore prova della bontà umile dei pastori è la moresca vigorosa che conclude l'opera (*Vanne Orfeo, felice a pieno, a goder celeste onore, [...] mentre altari, incensi e voti noi ti offriam lieti e devoti*) quando invece Orfeo — lo ricordo — resta malinconico alla proposta del padre Apollo, rimpiangendo ciecamente ed ostinatamente il bene terreno perduto nonostante l'imminente apoteosi (A: *Troppo, troppo gioisti di tua lieta ventura; or troppo piangi tua sorte acerba e dura. Ancor non sai come qua giù nulla diletta e dura? [...] O: Non vedrò più mai dell'amata Euridice i dolci rai? A: Nel sole e nelle stelle vagheggerai le sue sembianze belle.*); nelle ultime battute del Cantore, ormai giunti all'ascesa beata, echeggia ancora l'irrequietudine del suo strazio (*Salam cantando al Cielo, dove ha virtù verace degno premio di sé, diletto e pace*); lo testimoniano i gorgheggi e la sinfonia cupa, sublime ma tetra, che li accompagna, decisamente più simile all'aria infernale *Posente Spirto* che alla baldanzosa cavatina *Vi Ricorda o Boschi Ombrosi*. Numerose sono le citazioni dantesche sparse all'interno dell'opera, fra cui la celebre iscrizione infernale letta paradossalmente dalla Speranza

gico, con le baccanti che imperversano colte dal furore.



stessa (*Lasciate ogni speranza, o voi ch'entrate*), e a Dante si ispira più che ai pagani la concezione escatologica (non l'ordinamento) dei Regni ultraterreni: ne sono certissima prova la figura di Caronte, accresciuta sí dalla caratura drammatica ma in gran parte ispirata al celebre incontro con il Pellegrino, e la ripetizione, per ben cinque volte, di cui tre in punti altamente significativi, della parola «stelle» (*... e intenerito il cor del re dell'ombre, meco trarrotti a riveder le stelle — Torna all'ombre di morte, infelice Euridice, né più sperar di riveder le stelle... — Nel sole e nelle stelle vagheggerai le sue sembianze belle*), già emblematico *fil rouge* dell'itinerario ultraterreno del Nostro fiorentino. Per ulteriori approfondimenti, si veda il lavoro di V. S. Schneider *L'Orfeo sub specie dantis di Striggio e Monteverdi*.<sup>2</sup> Ma le fonti principali da cui necessariamente sgorga la materia del mito re-

<sup>2</sup> *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, XIX, 2 (2016), pp. 135-154.

stano Ovidio e Virgilio. Per quanto riguarda gli influssi stilistici ed estetici del primo, non posso che rimandare al lavoro di Paolo Isotta, *La Dotta Lira*.<sup>3</sup> Quanto al secondo, la tradizione medievale ne aveva fatto non solo un vate della poesia e della romanità, ma un profeta anticipatore della venuta di Cristo e delle virtù cristiane. Il mito di Orfeo, narrato all'interno di una significativa cornice nel IV libro delle *Georgiche*, non ha mai dismesso il suo fascino, legato sí tanto alla piacevolezza del racconto in sé quanto alle valenze metaforiche ed allegoriche della vicenda. Del suo significato escatologico si nutrirono le sette dionisiache, altrimenti manchevoli di una vera e propria proposta gnostico-anabatica, nella forma dei rituali orfici. Vi è comunque una verità e una morale strettamente umana nella vicenda: chi non vorrebbe imitare l'esempio dell'amante impavido che segue fin nelle oscure caverne della morte l'amata sposa perduta? Eppure la conclusione tragica è inevitabile per chiunque voglia sottrarsi alla realtà ineludibile della morte, che nel suo intrecciarsi al tema amoroso ci fa apparire quanto mai cari i beni terreni e ancora piú desolato nella sua follia l'irredimibile Orfeo. Se il semidio, che era cosí vicino a recuperare l'oggetto amabile dei suoi strazi, non è riuscito nell'impresa per umana debolezza, su che forze possiamo contare noi mortali, a cosa aggrapparci? Anche il nostro superbo e alle volte felice, altre volte infelice amore deve piegarsi ad accettare le pur dure leggi della vita, questo è l'ammonimento. Ma c'è dell'altro, e non potrebbe non esserci, pena il ridurre a vano strepito la vita e a caduca illusione l'amore. Esiste un anelito vitale che la classicità pagana non poteva raggiungere: la vocazione ultraterrena che disseta le brame d'infinito e di eterna felicità dell'uomo. Ciò che

ha davvero valore non può essere caduco, come lo ritenevano nel loro pessimismo esistenziale i pagani, i quali non potevano concepire qualcosa che andasse oltre il ciclico ricorso della storia, anzi proiettavano nel passato lo splendore della civiltà, ponendo la felicità nell'assenza di dolore o nella realizzazione della virtù che rende celebri nella storia. Il Cristianesimo prospetta una Nuova Dottrina: la Grazia che innalza l'uomo come dono spontaneo nella forma delle virtù teologali, ovvero la Fede in un ordine superiore stabilito che prescinda dall'arbitrio soggettivo e dalle concupiscenze momentanee, la Speranza autentica nella Bontà essenziale e suprema, la Carità che nell'istante della decisione infiamma a operare per il bene rifiutando il male. Esse mancarono ad Orfeo nel tragico momento in cui tutte le altre sue virtù crollarono vinte dall'amore mondano, esse vengono ora a costituire il nodo spirituale ed estetico della vicenda.

Nel suo Capolavoro, Monteverdi ha congiunto in un punto di risonanza mirabilmente armonioso il mondo classico e la dottrina cristiana cogliendo, forse inavvertitamente, forse *pour cause* o con tutta probabilità provvidenzialmente, la continuità fra le due tradizioni e corroborando con l'arte sua piú propria quella svolta epocale per la cultura occidentale che fu l'Umanesimo. Traguardo prospettato e perseguito già dal Capostipite della cultura rinascimentale, Francesco Petrarca, che nella sua esperienza letteraria, quale si può trovare specialmente negli scritti latini, riuscí ad erigere a monumento la sapienza antica, andando oltre le maglie strette dell'aristotelismo allora imperante. Conquista che riuscí a mantenersi viva fino a lambire ed innervare il complesso movimento della Controriforma, contemporanea al Compositore cremonese e certo non ininfluyente rispetto alla sua formazione. Per una esegesi felice-

3 Marsilio Editore, 2018.

mente alternativa della letteratura umanista, si confronti utilmente M. Merisi, *Umanesimo Cristiano: Dante, Petrarca, Ariosto*.<sup>4</sup>



**P**ER quanto attiene al *Ritorno d'Ulisse in Patria*, forse la piú spensierata delle tre opere, quasi un idillio bucolico in gran parte, le interpretazioni maggioritarie della critica appaiono stranamente sfasate. Secondo queste, a partire dalla scenetta allegorica del prologo, in cui il Tempo, la Fortuna e l'Amore assalgono in versi il fantoccio dell'Umana Fragilità, alla riscossa del quale (*Misera son ben io, fattura umana: credere a ciechi e zoppi è cosa vana*) i tre demoni lanciano il loro anatema (T: *Per me fragile...* F: *Per me misero...* A: *Per me torbido...* Tutti: *...quest'uom sarà!*), i tre atti che seguono dovrebbero esserne la conferma: la vita è dominata dal fato, dall'instabilità della sorte e dai sentimenti irrazionali e l'uomo tormentato può solo sperare di raggiungere sano e salvo la propria Itaca (neanche tanto sicura), come dimostra l'esperienza del pur virtuoso Ulisse. Ma come, una conferma? Ma se Ulisse stesso proclama felice ai venti, in piú punti, la propria vittoria sul destino e le avversità? Alcuni esempi: *Sempre l'uman bisogno il Ciel soccorre...* e poi *O fortunato Ulisse, fuggi del tuo dolor l'antico error. Lascia il pianto, dolce canto del tuo cuor lieto disserra: non si disperi piú mortale in Terra!* e ancora *Mortal, tutto confida e tutto spera, che quando il Ciel protegge, natura non ha legge! L'impossibile ancor spesso si avvera*. Pertanto l'intera opera suona come una smentita del pessimismo classico-mitologico dei greci e, in parte, dei romani: uno sguardo com-

pletamente nuovo gettato sulle vicende dell'Odissea, alla luce delle virtù umanistiche e della dottrina cristiana. Il battesimo di Ulisse. Sottili ma pur presenti, sono molte le tracce a favore di questa lettura: innanzitutto il fatto che le tre figure allegoriche del prologo scompaiano, dopo il breve spazio della loro caricaturale azione, sostituite dagli dei, in particolare Giove (la Volontà sommamente giusta), Nettuno (il fato avverso che solo apparentemente conduce le sorti) e Minerva (la Provvidenza che guida, di fatto l'unica che entra in scena nel mondo dei mortali). Emblematici a tal proposito sono i due dialoghi fra Nettuno e Giove: il primo si conclude con la superiorità del perdono sulla vendetta (*Questo fulmine atterra, la pietà persuade [...] ma non adora piú chi in terra cade*) e la punizione degli impenitenti, empi Feaci (che cantano: *In questo basso mondo l'uomo puol quanto vuol. Tutto fa, ché il ciel del nostro oprar pensier non ha*); il secondo rappresenta invece il trionfo della volontà divina, diffusa su tutte le cose (*Nei fondi algosi ed infimi, nei cupi acquosi termini, il decreto di Giove anco si sa*). Mercurio compare in una breve scena, tagliata perché appare malinconica, per condannare con slancio la vanità dei beni terreni e le mondane concupiscenze dei proci (*Imparate mortali, son di vostri piaceri i castighi immortali!* Poco oltre: *Vivi cauto, o mortale, [...] dove ingorda speme vivendo non s'acquieta, dell'umana pazzia questa è la meta!*). Fra i personaggi, spicca la tragicomica figura di Iro, parassita dei proci, il quale tanto vizioso quanto incolto, nel suo balbettante parlare imita i versi delle pecore. Nel suo suicidio si può intravedere un esempio della caducità dei piaceri e della disperazione finale degli iniqui. I tre proci, Antinoo, Anfinomo e Pandaro, ancorché distinti nelle sfumature personali, condividono la medesima depravata indole: egoistica, ingorda di mondani godimen-

<sup>4</sup> Solfanelli, Athenaeum 2016.



ti ed ostinatamente stolta. Eppure anche loro, nella sopita angoscia che tormenta i miscredenti, riescono a cogliere qualche guizzo dell'insopprimibile sacro timore, paventando giustamente per la loro sorte, poi però riprendendo l'*habitus* infido (*Fu il peccato dolcezza, ora il vostro peccar fia sicurezza e poco più avanti: Muova il delitto al piede, chi giusto il ciel non crede. Crediamo al minacciar del cielo irato: che chi non teme il cielo raddoppia il suo peccato*). Telemaco, Eumete e lo stesso Ulisse, umili d'apparenza e nobili d'animo, uno giovane, l'altro povero e il terzo in *sembianze canute*, armati di virtù verace sopportano invece l'ardita impresa sempre volgendosi fiduciosi al cielo e rallegrandosi per semplici cose (*Colli, campagne e boschi, se stato umana felicità contiene, in voi s'annida il sospirato bene*. Oppure: *Dolce speme il cor lusinga, lieto annuncio ogni alma alletta, ché esser calma non puote alma che aspetta* Poi rivolto al figlio: *Convienti cangiar le meraviglie in allegrezze:*

*ché se perdi il mendico, il padre acquisti*). La castità di Penelope, innumerevoli volte esibita, esempio quasi sovranaturale di femminile virtù, funge da contraltare sia alle adulte tentazioni dei proci, sia ai pur ragionevoli inviti di Melanto, che la spronano a cominciare una nuova vita (modello di chi sostiene le direttive pratiche essere superiori ai principi). Solo nelle scene finali, Penelope, ormai caduta nella follia, sottolinea con frasi vaneggianti gli abissi del suo pessimismo (*Troppo egli è ver che gli uomini qui in Terra servon di gioco agl'immortali dei*) per poi rifiorire repentina alla innegabile prova del ritorno del suo Ulisse, dimostrando così gli effetti della seconda virtù teologale, la Speranza, dopo aver dato ampie testimonianze di Fede (*Il mio casto letto sol d'Ulisse è ricetto*) e Carità (*Valoroso mendico, in corte resta onorato e sicuro: ché non sempre è vile chi veste manto povero ed oscuro*). Ed ecco i versi finali del coro a sciogliere ogni dubbio: *Pugna spesso con l'uom fortuna e sorte: spesso ei vede il destin di sdegno armato, ma cede la fortuna e arride il fato se s'arma di virtù l'uom saggio e forte*.



**P**ERVENIAMO COSÌ a l'*Incoronazione di Poppea*, opera scritta per il Carnevale di Venezia del 1643 ed eseguita al teatro dei SS. Giovanni e Paolo, occasione certamente volta allo svago più raffinato, ma che poneva un problema di genere e di stile: non farsa (ma come chiamare altrimenti una commedia in cui i viziosi sono esaltati e i buoni afflitti?), poiché non avrebbe incontrato i gusti del clero e degli intellettuali, ma nemmeno trage-



Questa e le precedenti immagini, di Felice Casorati (1883-1963), sono tratte da bozzetti di scene e costumi per *Orfeo* di Claudio Monteverdi, che inaugurò la stagione 1934-1935 del Teatro dell'Opera di Roma.

dia, che al contrario sarebbe venuta in uggia alla nobiltà di gusto piú grossolano (che vi fosse all'epoca una tale varietà di pubblico ce lo testimonia il *Trattato di messer Giovanni della Casa*, di circa un secolo precedente). L'unica soluzione che rimaneva da maneggiare al Nostro, anche considerata la complessità della trama e il numero elevato di personaggi, era compenetrare, senza far collidere, i due stili. Nessuna pratica musicale meglio della polifonia monteverdiana, per la libertà d'azione che consentiva, poteva rendere il perfetto accordo di caratteri, stili e vortici emotivi, che si alternano or accentuandosi or declinando, divenendo quasi una metafora dell'intreccio stesso. Ancora una volta un'opera completamente diversa dalle precedenti, ancora una volta un capolavoro. Sparendo

l'alone mitico delle precedenti trame, la vicenda si fa storica, non nel senso di una sterile cronaca sulla base di Tacito, ma attraverso un adattamento poetico a valore universale. Il Prologo vede scontrarsi le due divinità delle umane sorti, la Virtú e la Fortuna, entrambe vinte dalla sfavillante baldanza di Amore (*Io le virtudi insegno, io le fortune domo [...]* Oggi, in un sol certame, l'una e l'altra di voi da me abbattuta, dirà che il mondo ai cenni miei si muta). Quello che segue non si limita a mostrare linearmente un esempio di vicende sentimentali, ma ne sviscera le aporie, le contraddizioni, le ingiustizie e sventure a cui porta l'Amore, quando da bambino si fa padrone. Quanto ad una pretesa simpatia nei confronti di Nerone... per tutta l'opera non si fa altro che canzonarlo! Le singole arie e duetti potrebbero sembrare altisonanti, ma assumono nuova luce nel contesto morale della vicenda: si tratta, in concreto, di una scalata sociale, operata per mezzo dell'adulterio, dell'omicidio e del ripudio ingiustificato, con conseguenze tragiche sia per coloro che ne sono travolti, sia com'è noto per la stessa Imperatrice Poppea, morta malamente a pochi anni di distanza dal «felice» matrimonio. Che l'amore fra i due non sia cosí limpido è lei stessa a rivelarcelo, dall'inizio (*Speranza, tu mi vai il core carezzando, il genio lusingando e mi circondi intanto di regio sí, ma immaginario manto*) alla fine (*Consola i miei sospiri, adempi i miei desiri, al trono innalza me, Amor, ogni mia speme io pongo in te*), assicurandosi con perizia del buon esito dei suoi piani (N: *Oggi, come promisi, mia sposa tu sarai [...]*. P: *In parola regal?* N: *In parola regal te n'assicuro.*). Nerone semplicemente non la ama, ma delira, impazza, furoreggia per lei! Ecco alcuni esempi: *Non è piú in cielo il mio destino, ma sta dei labbri tuoi nel bel rubino*. Oppure: *Deh, perché non son io sottile, e respirabile elemento, per entrar mia diletta in quella*

*bocca amata, ché passerei per uscio di rubino a baciarti nascosto un cuor divino?* Sorvolando l'estasi provata insieme a Lucano, quando ripete ebbro di piacere *Ahi destino!*, troviamo verso la fine dell'opera altre lodi fuori misura: *Per capirti negli occhi il sol s'impicciolì, per albergarti nel seno l'alba dal ciel partì, Per farti sovrana a donne e a dèe, Giove nel tuo bel volto stillò le stelle e consumò l'idee.* Un sentimento che porta all'idolatria non è mai sano e sincero, ma appestato dal narcisismo, dalla concupiscenza smaniosa e prevaricante, dall'insicurezza che nei potenti degenera in tirannia. La condanna è talmente evidente che l'Autore non abbisogna di commenti per farcela intuire, basta considerare la voce da soprano che nella partitura originale ha assegnato al *Princeps*, segno certo di immaturità e volubilità piuttosto che fermezza o virilità (come i tenori Orfeo e Ulisse). La scena finale rasenta il parossismo: il senato, ben epurato dai ribelli e per timore fattosi mansueto, proclama *A te Sovrana Augusta, con il consenso universal di Roma, indiademiam la chioma*, in stridente contraddizione con quanto affermato poco prima dalle guardie, portavoce del popolo, e da Liberto (*Ma tu morendo, o Seneca felice, avrai la deitate. Non l'avrà mai Nerone, ché non s'ammette in Ciel nume fello-ne!*), e addirittura Amore, perso il controllo della sua «creatura», si compiace tutto del suo trionfo (*Madre, divina Madre, con tua pace: in ciel tu sei Poppea, questa è venere in Terra!*). Quanto alla figura di Seneca, se ne evidenzia l'umanità, anche in forma di ambivalenza, tanto che alla sua prima comparsa corre il rischio che un paggetto, stizzito dalle sue prediche, gli bruci la toga, la barba e la libreria, mentre nella scena successiva, con le sue mature e distaccate riflessioni, (*Delle regie grandezze si veggono le pompe e gli splendori, ma stan sempre invisibili i dolori*), è addirittura ispirato da Minerva, che gli preannun-

cia la morte. Segue un vivace botta e risposta con l'invasato Nerone, vera rassegna di insegnamenti classici da parte del filosofo: N: *La ragione è misura rigorosa per chi ubbidisce e non per chi comanda!* S: *Anzi, l'irragionevole comando distrugge l'obbedienza.* [...] N: *Ottavia è infrigidata ed infeconda.* S: *Chi ragione non ha, cerca pretesti!* [...] N: *Sarà sempre più giusto il più potente!* S: *Ma chi non sa regnar sempre può meno.* Dalle dotte contese alla solitaria apoteosi, l'apice morale del personaggio è raggiunto nell'aria *Solitudine amata*, dove si affronta il più scottante fra i temi della filosofia ellenistica, la consapevolezza della morte. Il Filosofo rimane solo, abbandonato sia da Liberto, che pur lo ammira (*Seneca, assai m'incresce di trovarti, mentre pur ti ricerco. Non mi riguardar con occhio torvo, se a te sarò d'infesto annuncio il corvo*) sia dai suoi familiari, incapaci di elevarsi alla sua fermezza (*Io per me morir non vo'! Questa vita è dolce troppo, questo ciel troppo è sereno...*). In uno slancio più poetico che realistico, Seneca non pone fine alla sua vita, ma la porta a compimento (*Altr'esequie ricerca, che un gemito dolente, Seneca moriente!* E poi *Già già dispiego il volo, da questa mia decrepità mortale, e verso il coro vostro, adorate virtudi, innalzo l'ale*). La figura di Ottavia conclude e compendia il processo di rivisitazione cristiana del mito e dell'antichità da parte di Monteverdi, grazie al suo rassegnato distacco dai tumulti degli altri personaggi. A lei, vera eroina dalla caratura morale squisitamente cristiana, il Maestro dedica toccanti lamenti, degni di equipararsi alla celebre aria di Arianna abbandonata (*Addio Roma, addio patria, amici addio, innocente da voi partir convengo. Vado a patir l'esilio in pianti amari, navigo disperata i sordi mari. L'aria, che d'ora in ora riceverà i miei fiati, li porterà per nome del cor mio a veder, a baciarti le patrie mura...*). Spronata dalla Nutrice a mitigare le pene morali con vili atti (*Se l'ingiuria*



Gianni Ratto (1916-2005) Bozzetto della scena per *L'incoronazione di Poppea*, Teatro della Scala, stagione 1953.

a Neron tanto diletta, abbi piacer tu ancor nel far vendetta [...] *L'infamia sta gli affronti in sopportarsi, consiste l'onor nel vendicarsi*), rinuncia a soddisfare l'impeto delle passioni, svergognando lo sposo con pari disonore, per mantenere salda la fede nuziale (*La donna assassinata dal marito per adultere brame, resta oltraggiata sí ma non infame*). Rispetto agli dèi, il perturbato cuore la fa vacillare, ma non la porta mai a perdere il senno (*Se non ci fosse né l'onor, né Dio, sarei nume a me stessa, e i falli miei con la mia stessa man castigherei; e però lunge dagli errori intanto, divido il cor fra l'amarezza e il pianto*), a cui invece ha rinunciato il marito per molto minori velleità. Unica eccezione, il mandato di morte per Poppea commissionato al povero Ottone, *extrema ratio* per far rinsavire il *Princeps*. Alla conclusione dell'opera, non i valletti, che si deliziano di amori semplici e triviali (*Sento un certo non so che, che mi pizzica e diletta [...] Godiamo, cantiamo, andiamo a godere: allunga il morire chi tarda il piacere!*) non la nutrice Arnalta, che dal nascer serva si vede

morire matrona e pur se ne rattrista (*Io nacqui serva, e morirò matrona. Mal volentier morirò. [...] Chi lascia le grandezze piangendo a morte va; ma, chi servendo sta, con piú felice sorte, come fin degli stenti ama la morte*), non l'esiliata coppia di Ottone e Drusilla, resilienti ad una sventura piú grande di loro grazie ad un amore ravvivato (*Ch'io viva e mora tecco, altro non voglio: dono alla mia Fortuna tutto ciò che mi diede, purché tu riconosca in cor di donna una costante fede*) ma la virtuosa forza di Ottavia illumina e rassicura lo spettatore sulla speranza di una giustizia superiore, cui tendere con la fermezza e il vigore di un animo afflitto ma non sconvolto.

