

# *Lo cierto por lo dudoso trasformato in Xerse*

di Luigi Cataldi

## 1. *Introduzione*

Nell'avvertimento «Al lettore» premesso al libretto della prima veneziana del 1654 del *Xerse*, Nicolò Minato scrive: «Nel soggetto spero haverti recato qualche accidente venuto dalli errarij di famosissimo autore, che già scrisse in altra lingua; del quale forse potrai compiacerti<sup>1</sup>». Si pensò alle *Storie*<sup>2</sup>, si ritenne che quel «famosissimo autore» fosse Erodoto, che il greco (o magari il latino nella cui versione l'opera erodotea solitamente si leggeva) fosse «l'altra lingua». Tuttavia questa interpretazione non è convincente. Per quale motivo Minato avrebbe dovuto nascondere la

\* *Presentato dall'Istituto dello Spettacolo.*

<sup>1</sup> Nicolò Minato, *Xerse / dramma Per musica / Nel Teatro / A SS. Gio. E Paolo / Per l'Anno M.DC.LIV. / Dedicato / All'Illustriss. e Eccellentissimo Signor / Marchese Cornelio Bentivoglio / \* / In Venetia, / M.DC.LIV / Per Matteo Leoni / Con Licenza e Privilegio*, p. IV. Il libretto venne musicato da Cavalli. Esiste un'edizione moderna del testo, che invero, riproduce però il libretto della ripresa bolognese dell'opera tenutasi nel 1657, in Andrea dalla Corte, *Drammi per musica dal Rinuccini allo Zeno*, Torino, U.T.E.T. 1958, vol. I, pp. 579-760. Nel corso del presente articolo le citazioni si riferiranno sempre all'originale veneziano. Quasi con le stesse parole Minato introduce anche il libretto dell'*Antioco*, rappresentato al teatro S. Cassiano nel 1658: «Nel soggetto spero haverti recato qualche accidente di Famosissimo Autore, come feci nel *Xerse*». Al contrario, nell'avvertimento «al lettore» premesso all'*Artemisia*, rappresentata al SS. Giovanni e Paolo nel carnevale 1656 egli scrive: «[...] In quel drama [*Xerse*] ti recai qualche accidente tratto da famosissimo Autore, ch'in altro idioma lo scrisse: in questo tutto ciò ch'io t'apporto è di mia pura invenzione».

<sup>2</sup> Erodoto, *Storie*, VII 31 e 34.

fonte classica della sua opera sotto una simile perifrasi quando essa è motivo di orgoglio per l'autore e di sicuro richiamo per il pubblico? Perché occultarla nell'avvertimento «Al lettore» e rivelarla subito dopo nell'«Argomento»? Vi è infine l'espressione «altra lingua» che risulterebbe inaudita se riferita alle lingue classiche anziché a quelle moderne. La verità è che Minato non intendeva alludere alla fonte classica del soggetto. Tale fonte gli servì per travestire l'azione ambientandola nell'antica Persia e gli suggerì due celeberrimi episodi: la costruzione del ponte di barche sull'Ellesponto, ordinata da Xerse per procedere all'invasione della Grecia e la stravagante passione del medesimo sovrano per un platano che egli fece ornare d'oro per la sua bellezza e custodire da un *Immortale*<sup>3</sup>, nulla più. L'intreccio, semplice e coerente, non viene da Erodoto ed è vano cercare qualche affinità fra gli amori di Xerse narrati da Minato e quelli, ben più funesti, che Erodoto descrive nel libro IX della sua opera<sup>4</sup>. La misteriosa fonte di Minato è invece *Lo cierto por lo dudoso* di Lope de Vega<sup>5</sup>.

La commedia di Lope de Vega, pubblicata per la prima volta nella *Parte veynte de las Comedias di Lope de Vega Caprio, Procurador fiscal de la Camara Apostolica*, Madrid, eredi A. Martin 1625, godette di una notevole fortuna (attestata dalle molte ristampe del volume) fino alla metà del secolo. Venne poi dimenticata fino all'Ottocento inoltrato, epoca in cui fu ristampata in-

<sup>3</sup> Il *Corpo degli Immortali* era una milizia persiana composta da mille uomini. Veniva così denominato perché le eventuali vittime venivano prontamente sostituite lasciando inalterata la consistenza del gruppo.

<sup>4</sup> Erodoto, *Storie*, IX 108-113. In questi luoghi si narra la storia degli invaghimenti di Xerse prima per la moglie, poi per la figlia del fratello Masiste. La gelosia di Amestri, consorte del re, si sfogò sulla cognata che fece uccidere e mutilare orribilmente. Serse poi, spinto dal risentimento e dalla gelosia, mandò a morte il fratello Masiste con il resto della famiglia.

<sup>5</sup> Harold S. Powers, nel suo celebre studio comparativo sulle diverse versioni del *Serse*, è stato il solo ad indicare il teatro spagnolo di ispirazione lopiana come modello drammaturgico del libretto di Minato. Cfr. Harold S. Powers, *Il Serse trasformato*, «The Musical Quarterly» XLVII 1961, pp. 481-492 e XLVIII 1962, pp. 73-92. Del saggio esiste una versione italiana parziale in AA.VV., *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino 1986, pp. 229-241.

sieme alle altre opere dell'autore<sup>6</sup>. Il secolare oblio della commedia, unito alla reticenza di Minato hanno così fatto in modo che si perdesse ogni traccia della relazione esistente fra le due opere. Ma nel Seicento questa parentela doveva risultare evidente dal momento che i drammi di Lope de Vega avevano una grandissima diffusione in Italia, che durò anche dopo la morte del poeta, avvenuta nel 1635<sup>7</sup>. E palese doveva anche essere la ricca trama delle allusioni e dei velati riferimenti, per noi spesso indecifrabili, che Minato propose al suo pubblico e che cercheremo di seguire in queste pagine.

## 2. *Lo cierto por lo dudoso*

*Lo cierto por lo dudoso* si fonda su un intreccio assai semplice. Il re Pietro I di Castiglia e Leon ed il suo fratellastro, il conte don Enrico, amano donna Giovanna, la quale, però, ricambia solo l'amore del conte e per lui rifiuta la corona di Castiglia offertale in dono dal re. A nulla valgono le macchinazioni della cugina,

<sup>6</sup> Per le vicende editoriali dell'opera si veda Alberto de la Barrera y Leirado, *Catalogo bibliografico y biografico del teatro antiguo español*, Madrid 1860. Basti segnalare qui le edizioni seicentesche che, seguendo dopo breve intervallo di tempo la prima, attestano la fortuna di quest'opera. Nel 1625 si ebbe una prima ristampa della già citata *Parte XX*; poi l'opera fu edita a Madrid nel 1627, nel 1629 e a Barcellona nel 1630. Si conserva inoltre la «suelta» (piccola pubblicazione simile per formato tipografico ai libretti d'opera) pubblicata da Huberto Antonio Velpio a Barcellona nel 1649. Utili riferimenti bibliografici si trovano inoltre nella nota introduttiva premessa all'unica ma pregevole versione italiana dell'opera condotta da Antonio Gasparetti: *Il certo per l'incerto*, Milano, Rizzoli 1965. Nel presente studio tutti i rinvii all'opera lopianiana si riferiscono sempre a questa versione italiana.

<sup>7</sup> La letteratura spagnola del 'secolo d'oro' ebbe una notevole diffusione in Italia, almeno fino alla fine del dominio spagnolo sulla nostra penisola, cioè fino al Trattato di Utrecht del 1713. Lope de Vega in particolare possedeva in Italia un vero e proprio cenacolo di estimatori, cfr. Ezio Levi, *Lope de Vega e l'Italia*, Firenze, Sansoni 1935. Le opere del grande drammaturgo venivano pubblicate e rappresentate nel nostro paese. Italiano era anche l'amico più intimo del poeta negli ultimi tempi della sua vita, Fabio Franchi, che alla sua morte raccolse un volume di liriche commemorative, le *Esequie poetiche [...] in morte del Sig. Lope de Vega [...] rime e prose raccolte dal Sig. Fabio Franchi perugino*, Venezia, Ghirardo Imberti 1636.

donna Ines, anch'essa innamorata di Enrico, né le insistenti offerte del re: un equivoco, favorito dallo stordito padre di Giovanna permetterà le nozze dei due amanti.

La commedia, pur ricavando dalla storia i due protagonisti della vicenda e la loro famosa rivalità<sup>8</sup>, non ha nulla di realistico, anzi, si svolge in un'atmosfera quasi di fiaba.

Siamo a Siviglia, è il 24 giugno; la città è animata dalle cerimonie, derivanti da antichi culti pagani, che si tengono in occasione del solstizio d'estate, per la festività di san Giovanni. Le donne in cerca di marito preparano altari al Battista, adornandoli di fiori e di fronde e vi recitano preghiere. Di notte, seguendo antiche pratiche magiche, tendono l'orecchio per trarre vaticini matrimoniali dalle parole casualmente pronunciate dai passanti. All'aprirsi del sipario le strade della città risuonano dei canti, fuori scena, delle donne in attesa della mezzanotte. Anche donna Giovanna si è preparata un altare ornato di fronde tanto che la sua stanza sembra una selva costellata di fiori simili a diamanti:

GIOVANNA: Mi sono fatta questo altarino a san Giovanni, e per adornarlo

<sup>8</sup> A proposito di questa commedia Antonio Gasparetti (*Il certo per l'incerto*, cit., p. 6) afferma che «malgrado il posto assegnatole dal Menéndez y Pelayo (che incluse l'opera nel tomo IX delle *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española 1899, N.d.R.) a *Lo cierto por lo dudoso* tra i 'drammi di argomento storico' si può bene affermare che la commedia di storico non ha proprio nulla, se si eccettuano i due personaggi, protagonista e antagonista, di Enrique e del re don Pietro». Ma l'antagonismo che nella storia oppose i due fratellastri fu di natura feudale, non amorosa, ed ebbe vicende ed esito assai diversi rispetto a quelli descritti nell'opera di Lope de Vega. Secondo la tradizionale (e forse più attinente) classificazione delle commedie di Bances Candamo del 1690 (*Theatro de los theatros de los posados y presentes siglos*, a cura di D. W. Moir, London, Tamesis 1970), la commedia appartiene al genere amoroso *de capa y espada*. Per quanto riguarda la vicenda storica dei personaggi ecco alcune note: Pietro I fu re di Castiglia e Leon dal 1350 al 1359. Venne soprannominato 'il crudele' per avere ordinato l'uccisione del fratello Fadrique. Durante il suo regno, lottò lungamente contro il fratellastro Enrique di Trastamara, figlio illegittimo del re Alfonso IX. Enrique, con l'aiuto dei mercenari al servizio di Du Guesclin, le 'Compagnie bianche', e del principe di Galles, detto, per il colore dell'armatura, 'il Principe nero', sconfisse Pietro I, lo uccise e gli succedette al trono. Cfr. la già ricordata introduzione di Gasparetti.

ho rubato i fiori del giardino, togliendo agli aranci più alti la candida zagara. Poi mi son fatta portare dall'Alameda queste fronde di olmo, e così la mia sala si è trasformata per me in selva profumata. L'aria è imbalsamata di soavi odori, e in mezzo alla verzura che lo circonda, il mio san Giovanni pare costellato di diamanti, sotto gli archi che scompaiono tra i fiori (I 7)<sup>9</sup>.

L'atmosfera festosa, intrisa di suggestioni magiche circonda la vicenda di un velo irrealistico, sospende le consuete leggi della società, attenua la forza delle gerarchie: «Quando fa buio tutto si rassomiglia, perché il manto della notte ricopre e oscura tutto ciò che i nostri occhi stanno vedendo» (I 2) dice il re ed aggiunge rivolto ad Enrico che gli aveva parlato con deferenza: «Puoi fare a meno di trattarmi con tanto di titolo a quest'ora» (Ibid.).

Nella notte di san Giovanni tutto è stravagante come la storia che si narra: le azioni degli uomini ed il loro esito sono sottratti alla ragione, sono affidati al capriccio, all'incostanza delle passioni. La religione cede alla superstizione, la ragione al sentimento, il certo all'incerto. Certo è il regno, il vantaggio personale, certa la superiorità del re ed anche la ragione che, di solito, guida le azioni degli uomini. Ma in questa atmosfera straniata e dominata dal capriccio della sorte simili certezze hanno poco valore. Così don Pietro, pur essendo re e pur possedendo doti di coraggio, lealtà e saggezza non può realizzare il proprio desiderio di sposare una sua vassalla. In lui, lo sconfitto di questa commedia, non vi è nulla di negativo. Tiene in gran considerazione la virtù femminile («Non mi piace sentir disprezzare le donne» [I 2]. «Dove non ci son donne non c'è piacere né gioia» [Ibid.]); non crede ai sortilegi; non ci tiene, l'abbiamo visto, a far pesare la sua superiorità regale e non esita a spogliarsi della sua corona e ad offrirla a Giovanna per essere a lei uguale, anzi, inferiore:

[...] poiché l'amore impone sofferenza anche alla più eccelsa maestà, ascoltate le mie sincere parole, ma non badate ai miei meriti [...] e se vi

<sup>9</sup> Si noti, per inciso, la somiglianza figurativa di questa selva domestica, costellata di fiori simili a diamanti, con il famoso platano adornato da Xerse di veri diamanti ed ori.

turba ch'io sia chi sono, regnate voi in vece mia, e io deporrò la corona ai vostri piedi, così come ho deposto ai vostri occhi l'anima mia (I 13).

Quando si accorge che i suoi sforzi hanno ottenuto l'esito contrario a quello desiderato e che il matrimonio che egli aveva preparato per sé ha consacrato il legame fra donna Giovanna ed il suo rivale, deluso, si rassegna saggiamente alla sorte: «A ciò che è fatto non c'è rimedio! Io perdono e confermo le avvenute nozze» (III 25).

Nemmeno le macchinazioni della meno nobile e più scaltra donna Ines hanno buon esito: non giova cercare di fermare il corso straordinario degli eventi. Sono i personaggi insicuri ed immaturi (sarebbe più opportuno dire incerti), mossi dall'amore e dalla gelosia ad avere la meglio su coloro che agiscono con maggior determinazione e con il coraggio delle proprie azioni. Don Enrico, ad esempio, possiede un carattere infantile che lo spinge a nascondersi ogni volta che incontra il re. Verso le donne si mostra diffidente, ne teme i liberi costumi (I 2) ed è contrariato dalla loro incostanza (II 6). Non è mai in grado di interpretare rettamente le vicende che si compiono e cade nell'inganno ordito da donna Ines che intende fare apparire infedele la più fortunata rivale (II 17). È sempre pronto a mentire, a volte spudoratamente<sup>10</sup>.

Anche la fedeltà di donna Giovanna verso Enrico è fondata sulla gelosia e sull'insicurezza. Lope de Vega non le conferisce un carattere fermo; ce la mostra titubante e costernata, inizialmente incapace di opporsi ai voleri del re:

Se fino al giorno del matrimonio il re non si fosse accorto dei nostri amori preferirei a lui Enrico e lascerei il re. Ma se già sospetta e per

<sup>10</sup> Egli, ad esempio, mente quando dichiara assoluta fedeltà al re mentre ne infrange la legge che lo vorrebbe esule (II 22); quando sostiene di essersi nascosto a casa di donna Giovanna quasi apposta per farsi trovare dal re ed aggiunge, temendo la gelosia del sovrano, di amare donna Ines e non donna Giovanna (I 11). In quest'ultima occasione, peraltro, l'amata donna Giovanna non si mostra meno incline di lui alle menzogne: prima sostiene di non amare Enrique e poi, quando questi viene scoperto nel suo nascondiglio a causa dei rintocchi del suo orologio, cade dalla nuvole, anche se, in verità, è stata lei stessa ad indicare all'amato il nascondiglio.

questo appunto lo ha mandato in bando, che cosa posso ancora sperare? (II 14).

La sua costanza però si rafforza col procedere dell'azione ed a rafforzarla è proprio la gelosia verso la cugina rivale, donna Ines

Sei stata sciocca (dice alla cugina che le ha appena rivelato il suo amore per Enrico) nell'aprirmi il tuo cuore prima d'esser certa che avrei potuto cederti Enrico senza esser gelosa di te; e più sciocca ancora non rendendoti conto che questa nuova gelosia m'avrebbe costretto ad amarlo ancora. Questa è l'indole delle donne! Così se dovessi tornare ad amare Enrique, la colpa di tutto questo sarebbe tua, non mia. (II 8).

Il carattere di donna Giovanna si temprava progressivamente e dall'iniziale timore di contrariare il re ella giunge infine a rifiutare con enfasi la corona che egli intende donarle:

Perdonami corona illustre se oso rischiare di perderti. So bene che me ne faranno una colpa; ma il mio amore mi dice che recherei offesa alla tua grandezza se osassi salir sul trono amando un altro. [...] E chi parla di incostanza femminile, dica infine che c'è stata una donna che ha saputo amare, rinunciare ad un regno e lasciare *il certo per l'incerto*.

### 3. Amastre

Minato mutò profondamente il significato della vicenda e infranse di proposito la coerenza drammatica del dramma lopianò. Un primo evidente mutamento si ricava dal raffronto fra i personaggi delle due opere.

*Lo cierto por lo dudoso*

*Don Pietro:* re di Castiglia e Leon, ama, senza essere ricambiato, donna Giovanna.

*Don Enrico:* fratello del re, ama, riamato, donna Giovanna.

*Xerse*

*Xerse:* re di Persia, in Abido per radunare l'esercito prima di passare l'Ellesponto. Ama, senza essere ricambiato, Romilda e per lei ha mancato di fede alla promessa nuziale fatta ad Amastre.

*Arsamene:* fratello di Xerse, ama, riamato, Romilda.

*Donna Giovanna*: figlia del governatore di Siviglia, cugina di donna Ines, ama, riamata, don Enrico.

*Donna Ines*: cugina di donna Giovanna, ama, non ricambiata, don Enrico.

*Governatore*: padre di donna Giovanna, inizialmente assente perché impegnato nella riconquista di Granata, torna vittorioso.

*Maestro di Santiago*: fratello del re e suo confidente.

*Ramiro*: servo di don Enrico, «gracioso».

*Mendo*: domestico del re.

*Teodora*: «donna accessibile ai desideri», ama, senza farsi illusioni, don Enrico.

*Giusta*: domestica di Teodora.

*Elvira*: domestica di donna Giovanna.

*Romilda*: figlia di Ariodate, sorella di Adelanta, ama, riamata, Arsamene.

*Adelanta*: sorella di Romilda, ama, non ricambiata, Arsamene.

*Ariodate*: padre di Romilda e di Adelanta, principe d'Abido, inizialmente assente perché inviato presso Ottane re di Susa a difendere il regno, torna vittorioso.

*Eumene*: eunuco, comandante di campo e confidente di Xerse.

*Elviro*: servo di Arsamene, personaggio buffo.

*Amastre*: principessa di Susa, amante abbandonata da Xerse, in abiti maschili.

*Aristone*: balio ed affettuoso protettore di Amastre.

*Periarco*: Ambasciatore di Ottane, re di Susa.

*Clito*: paggio di Romilda.

*Sesostre e Scitalce*: magi.

*Capitano delle guardie*

La maggiore delle interpolazioni effettuate da Minato consiste nell'introduzione del personaggio di Amastre (e di altri due secondari, Aristone e Periarco, ad essa legati) a cui fa capo un intero nucleo tematico che si aggiunge alla trama, la complica e ne muta l'indirizzo. Amastre, figlia del re di Susa, è promessa sposa di Xerse. Questi però, invaghitosi di Romilda, non ha tenuto fede alla promessa nuziale. La principessa, infuriata, segue allora, in panni maschili, l'amato infedele e, nel lieto fine, si riconcilia con lui.

Pur essendo un 'tipo' molto diffuso nel teatro del *Siglo de Oro*, Lope de Vega non si era servito della *mujer vestida de hombre* ne *Lo cierto por lo dudoso*. L'introduzione di questo personaggio, che, all'epoca del *Xerse*, a Venezia, gode già di grande fortuna<sup>11</sup>, provoca nel melodramma una profonda alterazione dei contenuti drammatici della vicenda. L'azione de *Lo cierto por lo dudoso* si concentra unicamente attorno alla vicenda delle nozze contrastate di donna Giovanna e don Enrico. Il corso degli eventi, rettilineo in Lope de Vega, diventa tortuoso nell'opera di Minato, a causa dei nuovi episodi introdotti.

L'effetto più rilevante dell'interpolazione effettuata da Minato sta nel vistoso mutamento del carattere del protagonista. Poche delle qualità di re Pietro sono giunte fino a Xerse: a causa dell'esistenza di Amastre, il sovrano diviene incostante e libertino ed il suo amore per Romilda non è innocente come quello di re Pietro per donna Giovanna. Sull'intenzionalità di questo mutamento di carattere non vi possono essere dubbi dal momento che anche le altre varianti apportate da Minato vanno nella stessa direzione e mostrano il protagonista della vicenda deformato dalla lente dell'ironia. Egli, ad esempio, all'inizio della scena appare nell'atto di adornare di diamanti e di dedicare parole d'amore ad un platano: una delle più 'famigerate' e stravaganti invenzioni del teatro musicale seicentesco. In questo caso, il riferimento erodoteo contribuisce alla caratterizzazione ironica del personaggio poiché Xerse diviene un grottesco amante di oggetti insensibili al suo amore: il platano, Romilda. Egli, insomma, in tutta l'opera è dispotico e impotente, incostante ed incapace di scegliere adeguatamente gli oggetti del proprio amore e, quando la vicenda si conclude con la frustrazione dei suoi disegni amorosi, egli assume l'aspetto di un empio punito e schernito, anziché, come avveniva in Lope, quello del saggio che si piega di fronte all'irrazionalità delle cose umane.

<sup>11</sup> Paolo Fabbri, a pagina 161 del suo *Il secolo cantante*, Bologna, Il Mulino 1990, fornisce una nutrita lista di opere che impiegano simili personaggi. A questo proposito va però ricordato che il personaggio della donna in abiti virili si trova già nelle commedie italiane del Cinquecento (si prendano ad esempio, per tacer d'altro, *Calandria* di Bibbiena del 1513 e la tanto imitata commedia de *Gl'Ingannati* del 1531) e che non vi sono studi esaurienti sulle relazioni del melodramma seicentesco con il teatro rinascimentale italiano.

#### 4. *Il travestimento persiano*

I motivi che indussero Minato a trasferire la vicenda nella remota e leggendaria età di Serse sono probabilmente di natura convenzionale (l'ambientazione classica delle vicende melodrammatiche era consueta fin dagli anni quaranta del secolo), tuttavia le vicissitudini di Venezia alla metà del Seicento devono aver fornito altri sostanziosi argomenti al librettista.

Dal 1645, la Serenissima era in conflitto con l'Impero Ottomano nella guerra di Candia. La contesa, sorta in seguito all'invasione turca dell'isola di Creta, allora sotto il dominio veneziano, si protrasse fino al 1669 ed il suo esito fu sfavorevole a Venezia. Durante la guerra, però, i veneti ebbero modo di ottenere tre importanti vittorie: 1651 Egeo Centrale, 1655 e 1656 Dardanelli. In quegli anni il clima veneziano era infuocato di patriottismo e si reclutavano rampolli della nobiltà da inviare al fronte. Nella retorica campagna patriottica si distinse un gruppo di accademici, gli *Imperfetti* che nel 1651, in occasione della vittoria dell'Egeo Centrale, pubblicarono un volume di prose e poesie: *La gloria dell'armi venete celebrate nell'Accademia de' Signori Imperfetti per la vittoria ottenuta contro l'armi ottomane*<sup>12</sup>. L'*Accademia degli Imperfetti* era sorta nel 1649; promuoveva studi classici, giuridici e storici. Vi appartenevano molti letterati e numerosi librettisti delle scene veneziane; fra questi ultimi vanno ricordati Giacomo dell'Angelo, Aurelio Aureli, Gianfrancesco Busenello ed il nostro Nicolò Minato. *La gloria dell'armi venete* (Minato contribuì al volume con una *Oda al Mare* e con un Sonetto alla memoria di Tomaso Mocenigo, comandante della flotta veneta, morto in combattimento) ci offre un saggio chiarissimo del patriottismo retorico di questa Accademia. Gli *Imperfetti* nella guerra sostenuta da Venezia («Adria») contro gli Ottomani videro una moderna emulazione delle eroiche imprese compiute dai greci contro i feroci persiani; il sacrificio di Tomaso Mocenigo parve loro simile a quello di Leonida alle Termopili, la vittoria dell'Egeo Centrale alla battaglia di Salamina; i feroci persiani vennero identificati col moderno Turco; la sconfitta di

<sup>12</sup> Venezia, Pietro Pinelli 1651. Il volume si conserva presso la Biblioteca Marciana di Venezia.

Serse è ricordata nella Canzone dell'accademico Francesco Donato che segue il contributo di Minato. Anche nel 1654 la guerra di Candia era il tema predominante a Venezia e Minato, attento conoscitore degli umori del pubblico oltre che difensore della patria, costruì il «Prologo» del *Xerse* su questo argomento<sup>13</sup>. L'ambientazione persiana aveva dunque un forte richiamo all'attualità, e l'identificazione retorica fra il Sultano e l'antico re dei persiani non era un fatto insolito, almeno fra gli *Imperfetti*. Quella proposta da Minato, ad ogni modo, non è un'identificazione univoca, ma una delle tante ' trasparenze ' attraverso le quali si scorgono i diversi riferimenti allusivi dell'opera. Dietro la maschera di Xerse traspare, così, la figura del sultano, ma, a ben guardare, traspare anche re Pietro ed il teatro di Lope de Vega e la rete delle associazioni potrebbe continuare.

Il 'travestimento' del soggetto della commedia lopianiana compiuto da Minato, oltre ad essere suggerito dalle circostanze storiche, risponde anche ad una precisa esigenza del genere melodrammatico che richiede soggetti tratti dall'antichità classica e dedotti da una fonte autorevole. Il librettista così illustra la propria nell'«Argomento»:

Di quello che si ha dall'Istoria.

Xerse nacque di Dario e di Atossa, che fu di Ciro figliola, ond'ereditò la corona di Persia. Hebbe molti fratelli, tra quali Arsamene, forse degli altri più caro. Si maritò ad Amastre figlia d'Ottane, Grande Persiano, che aveva seguite le parti di Dario nella guerra contro i Magi. Successo alla Corona in luogo del padre defonto proseguì l'espeditone contro li Ateniesi, già destinata dal Padre, perché vinti con Aristagora di Mileto servo fugitivo de' Persi abbruciassero Sardi città della Persia. Per comodo di passare in Europa. A questa impresa fece fabricare sopra l'Hellesponto sù le Navi un lunghissimo Ponte per cui passò con tutto l'Esercito, mà prima da fierissimi Venti, e torbidissime Procelle agitato l'Hellesponto si ruppero le Navi, che sostenevano il Ponte, onde rimasto disfatto gli convenne rifarlo.

Occorse anco a Xerse di trovare un'Arbore di Platano, e per la sua bellezza l'adornò di gioie con cinte d'oro, e da quello dovendo partire lasciò in sua guardia un huomo immortale: *Ita Herodotus Halicarnass. lib. 7. Histor*<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Qui riprodotto in *Appendice 1*.

<sup>14</sup> p. V.

Anche l'ambientazione storica ha dunque diverse valenze: esaudisce il desiderio umanistico del pubblico di sentirsi trasportato per gioco ed assistere direttamente ad avvenimenti leggendari assai noti, offre lo spunto per originali trovate scenografiche, allude ironicamente al Turco.

##### 5. *L'incoerenza del Xerse*

Le tavole riprodotte in *Appendice 2*, mostrano il *collage* compositivo attraverso il quale è nato il *Xerse*. Al nucleo delle scene tratte da Lope de Vega e a quelle relative al personaggio di Amastre, di cui s'è parlato, sono stati aggiunti altri tre gruppi di scene. Il primo integra, per ragioni melodrammatiche, la trama principale e si appoggia ad essa; il secondo introduce, in chiave comica, alcuni celebri luoghi erodotei; il terzo, infine, comprende scene del tutto complementari, slegate dal resto. La composizione, effettuata per somma e sovrapposizione di elementi eterogenei, conferisce all'azione un andamento tortuoso, frequentemente distratto dalla vicenda principale. L'autore è sempre pronto a sacrificare la coerenza per sfruttare le suggestioni scenografiche e le opportunità comiche momentanee e contingenti offerte dalla vicenda, senza preoccuparsi del conseguente ed improvviso cambiamento di stile<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Alcuni esempi. Le scene 10-15 dell'atto primo contengono l'episodio in cui Amastre, vestita da uomo, entra in scena per la prima volta e, dopo essere stata raggiunta dal premuroso suo balio, scopre che Xerse le è infedele (sc. 13-15). La 16 è una specie di intermezzo comico che conclude il secondo tronco della trama principale. Il protagonista di questa scena è il paggio Clito, la quintessenza della leggerezza delle corti. Egli, impegnato altrove nell'opera in scene dallo stesso stile e dalla stessa funzione, canta una canzonetta sugli «amorosi lascivetti» che si infiammano di ogni dama che incontrano e imbastisce un dialogo, dal sapore di un lazzo della commedia dell'arte, con la reticente Amastre che, per timore di essere riconosciuta, risponde solo con negazioni. «Clito: 'Guerrier, chi sei?' Amastre: 'No so' / C: 'Dimmi il nome'. A: 'Non voglio'. / C: 'Di dove vai'. A: 'Non posso' [...]» (I 16). La scena, per la sua assurdità scatenò su Minato le ire di Andrea della Corte, *op. cit.* Una scena simile, la seconda dell'atto secondo, è già stata discussa da Powers, *op. cit.*; inoltre la scena 16 dell'atto II presenta simili caratteristiche oltre allo stesso protagonista, Clito. Le iniziali scene riguardanti il celebre episodio del platano e la scena II dell'atto secondo

Seguendo il filo di un irriverente gioco combinatorio, Minato, nella composizione del libretto, non ha solo travestito il suo modello, ma lo ha anche complicato fino all'assurdo e ne ha consapevolmente contraddetto il significato e la coerenza. La cosa è tanto evidente da far supporre che l'autore seguisse la stravaganza come una regola e non come un'eccezione e che in questo egli si proponesse di compiacere e di coinvolgere nel gioco drammatico il pubblico. L'infrazione della verosimiglianza della scena, che appare in altri generi teatrali stridente e intollerabile, qui risulta interessante e attesa: una specie di necessità dell'incoerente.

*Lo cierto por lo dudoso*, come s'è visto, costruisce il verosimile<sup>16</sup> su di un'inversione: il contrario del consueto è il motore dell'azione drammatica. Tale inversione è però parte fondamentale dell'intreccio: una volta accettata la finzione, una volta lasciato il certo per l'incerto, non vi sono infrazioni, né incongruenze. Nel *Xerse*, invece, non esiste una vera norma scenica, a meno che non si voglia considerare una regola la continua infrazione della verosimiglianza della scena in virtù della quale quando si crede di essere in presenza di un personaggio serio si scorgono tratti comici, quando si pensa di essere sull'Ellesponto ci si ritrova in Candia e così via. Lope de Vega ha cercato la coerenza e la verosimiglianza, Minato l'incoerenza e la stravaganza.

Ma verosimile non vuol dire affatto realistico e anche su questo punto vi è profonda divergenza tra le due opere in esame. Lope de Vega ha sottratto i suoi personaggi alla storia e li ha introdotti in un ambiente atemporale e fiabesco. Ha impresso alla vicenda un moto che va dalla storia (anche se si tratta di una storia fittizia che ha fornito solo il nome dei protagonisti) all' indefinita atmosfera della favola. *Xerse* percorre una strada del tutto opposta: parte da un mascheramento storico fondato su un appariscente ed esteriore gusto umanistico, per giungere alla concretezza della guerra di Candia. L'opera di Minato risulta

dove compaiono i lazzi di Elviro mentre crolla il ponte di barche sull'Ellesponto, sono altri famosi esempi di questa condotta.

<sup>16</sup> 'Verosimile' indicherà in queste pagine il mantenimento dell'illusione scenica, mentre 'inverosimile' indicherà l'infrazione della medesima.

quindi, al tempo stesso, più incredibile ma anche più storicamente e realisticamente fondata. Ciò conferma l'opinione di Reinhard Stroh, secondo il quale «sarebbe privo di senso pretendere verità o autenticità storica dall'opera di corte tradizionale poiché la sua verità è proprio quella contemporanea, la storia è la sua finzione»<sup>17</sup>. A conferire un carattere stravagante e inverosimile a questo tipo di opere non sono dunque gli aspetti idealizzanti o celebrativi (peraltro assai scarsi nel *Xerse*) ma, al contrario, quelli realistici. È la necessità di mostrare sulla stessa scena e nel corso della stessa vicenda la Venezia seicentesca infervorata dalla guerra, la remota Persia di Xerse, le libertine abitudini e le arroganti minacce del Turco, la frivolezza delle corti italiane e le passioni culturali dei veneziani (anch'esse realistiche a pieno titolo poiché rispecchiano i gusti e le passioni letterarie della società dell'epoca) a rendere inverosimile l'azione.

La scena del *Xerse* (e di altri simili opere coeve) appare insomma come un luogo in cui si concentrano elementi concreti o maschere di elementi concreti che alludono o lasciano intravedere dietro sé diversi oggetti appartenenti a epoche, luoghi e mondi sociali diversi. Si produce così uno spettacolo sincretistico in cui il pubblico accetta come vera e viva l'esistenza di fantasmi del passato e del presente. La loro identità è mutevole o, per meglio dire, composita. Così il melodramma non ha bisogno di maschere: il solo apparire sul palco del teatro è mascherarsi. Vista così, la scena teatrale appare come un luogo rituale e la rappresentazione come un rito di carnevale. Questo conferma l'interpretazione antropologica proposta da Paolo Toschi sulle

<sup>17</sup> Reinhard Stroh, *Aspetti sociali dell'opera italiana del primo Settecento*, «Musica / realtà» II 1981 nr. 5, pp. 117-141. Le parole di Stroh si riferiscono al melodramma del primo Settecento, ma l'osservazione si adatta anche all'opera seicentesca. Secondo questa concezione la scena è lo specchio fedele della corte tanto in positivo quanto in negativo: è su questa circostanza che si fonda il «realismo» melodrammatico. «Opera di corte» non significa quindi «opera celebrativa» poiché rispecchiare non vuol dire celebrare. Gli elementi buffi, infatti, tanto diffusi nel melodramma veneziano, mostrano i vizi e le debolezze delle corti con intento satirico e non certo celebrativo. In queste righe, tuttavia, per evitare confusioni classificatorie, col termine realistico si indicherà il procedimento mimetico in base al quale la realtà risulta riflessa dalla scena e talvolta accolta su di essa (qualunque sia la natura di tale realtà e non necessariamente la corte) e che sia privo di intenti celebrativi o idealizzanti.

origini del teatro, secondo la quale «tutte le forme drammatiche da cui si sviluppa il nostro teatro riconoscono la loro prima e unitaria origine dal rito»<sup>18</sup>.

I legami fra gli albori del melodramma veneziano e i riti carnevaleschi sono già stati indicati da Wolfgang Osthoff<sup>19</sup>, inoltre la forse abusata interpretazione bachtiniana del mondo carnevalesco in questo caso può tornare utile<sup>20</sup>. Secondo Bachtin infatti

il carnevale è uno spettacolo sincretistico senza ribalta e senza divisione in esecutori e spettatori. Nel carnevale tutti sono attivi partecipanti, tutti prendono parte all'azione carnevalesca. Il carnevale non si contempla e non si recita: si vive in esso, si vive secondo le sue leggi, finché queste leggi sono in vigore, cioè si vive di vita carnevalesca. Ma la vita carneva-

<sup>18</sup> Paolo Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Boringhieri 1976, p. 7. Ecco il brano intero: «1) Tutte le forme drammatiche da cui si sviluppa il nostro teatro riconoscono la loro prima e unitaria origine dal rito: nascono come i momenti essenziali e più significativi di cerimonie religiose. 2) Anche la commedia e, in genere, quello che si suol chiamare teatro profano, ha avuto all'origine carattere sacro, né più né meno del dramma cristiano: solo che la nascita è avvenuta nel mondo ritualistico della religione pagana. 3) Questo 'teatro profano' (anch'esso, ripetiamo, di origine sacrale) è antecedente al teatro cristiano, continua a vivere anche nel lungo predominio di questo, e si prolunga fino al giorno d'oggi: nel suo grembo nasce e prospera la stagione teatrale, la tradizione teatrale in tutte le sue forme, e non solo per le classi popolari, ma per tutta la società italiana». Per ciò che concerne il significato delle maschere carnevalesche (che, come si è notato poc'anzi, sono di natura simile a quella dei personaggi del *Xerse*) secondo Toschi «sono diavoli o anime di morti, e vengono, quindi dal mondo sotterraneo» (p. 10). Si vedano inoltre le osservazioni dell'autore relative all'origine del termine 'maschera' che deriva da 'maska' e ha per sinonimo 'larva' (pp. 169-172).

<sup>19</sup> Wolfgang Osthoff, *Maske und Musik. Die Gestaltwerdung der Oper in Venedig*, «Castrum Pellegrini» LXV 1964, pp. 10-49 (trad. it. *Maschera e musica*, «Nuova Rivista Musicale Italiana» I 1967, pp. 16-44). Secondo Osthoff «ci troviamo di fronte l'enigma della maschera, il cui ultimo portatore è il teatro musicale. E noi riconosciamo nell'opera la mediatrice di antichissimi contenuti drammatici, tale che un abisso la separa da tutte le ideologie che dal Settecento in poi condizionano e limitano il teatro di prosa [...]. Solo nel sogno notturno di amore e di morte, nell'ebbrezza delle trasformazioni l'opera trova se stessa: nel delirio del carnevale, nel mondo di Venezia» (p. 16).

<sup>20</sup> In due opere di Michail Bachtin compare una approfondita discussione sull'argomento: *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi 1982 e *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi 1968. I riferimenti bibliografici qui presenti riguardano quest'ultima opera.

lesca è una vita tolta dal suo normale binario, è in una certa misura una 'vita all'incontrario', un 'mondo alla rovescia'<sup>21</sup>.

Nelle rappresentazioni melodrammatiche, in verità, al contrario di quanto avviene nel rito carnevalesco, vi è una divisione riconoscibile e evidente fra sala e scena, quindi fra attori e spettatori. Tuttavia, sia perché la scena è composta, nel *Xerse*, con pezzi di concreta realtà, sia perché riproduce in maniera speculare la sala (cioè il mondo), sia perché lo spettatore ha un compito attivo in teatro poiché riconosce le allusioni proposte sul palcoscenico, questa divisione, anche se presente materialmente, è in realtà continuamente infranta durante la rappresentazione.

Non è questo il solo aspetto carnevalesco dell'opera di Minato. La commistione di serio e comico e la concentrazione caotica e ambigua di elementi, cui s'è accennato, ricordano da vicino la mescolanza carnevalesca e così pure l'abolizione della distanza sociale fra personaggi<sup>22</sup>. Si potrebbe sostenere addirittura che tutta la vicenda di *Xerse* narrata da Minato sia un rito carnevalesco di incoronazione e scoronazione e *Xerse* un sosia scoronizzante<sup>23</sup>.

L'esistenza di un sottogenere di opere veneziane seicentesche costruite secondo simili criteri è naturalmente cosa tutta da dimostrare. A conclusione di queste note importa solo notare che la magmatica forma del *Xerse* presenta diversi aspetti che si prestano ad una simile interpretazione. Ciò sembra indicare che, almeno in alcuni casi, il melodramma veneziano (che, non va dimenticato, era uno dei divertimenti di carnevale) non avendo ancora assunto un aspetto definito, ma essendo in fase di tumultuosa elaborazione, può avere accolto le forme e i sistemi rappre-

<sup>21</sup> *op. cit.*, p. 160.

<sup>22</sup> A dimostrazione del fatto che questa interpretazione può essere estesa anche ad altre opere dell'epoca, si pensi al modo familiare e irriverente in cui sono presentati gli illustri personaggi dell'*Incoronazione di Poppea* di Busenello e Monteverdi rappresentata al teatro SS. Giovanni e Paolo di Venezia nel carnevale del 1643: le ingiurie del Valletto contro Seneca (atto I, scena 6), le critiche rivolte dai soldati a Nerone (I 2), gli squallidi consigli dati ad Ottavia dalla Nutrice (I 5) e, più in generale, il modo colloquiale e talvolta triviale in cui sono mostrati tutti i famosi personaggi della vicenda.

<sup>23</sup> Anche a questo proposito si possono notare analogie, evidenti fin dal titolo, con l'*Incoronazione di Poppea*.

sentativi dei riti di carnevale. Se *Lo cierto por lo dudoso*, può, se si accetta l'impostazione di Bachtin, essere catalogato fra gli esempi di letteratura 'carnevalizzata' per il procedimento di inversione che contiene, il *Xerse* sembra costituire uno stadio di 'carnevalizzazione' assai precedente e primitivo tanto da non potersi distinguere, per molti aspetti, dal rito stesso di carnevale: fra le due opere vi è quindi la stessa distanza che separa l'ordine della carnevalizzazione dal disordine del carnevale.

*Appendice 1*

**Il Prologo del Xerse**

*PROLOGO / La Scena Rappresentata / Il Palazzo di Giove. / Giove.  
Mercurio. Pallade. La Verità. / La Vittoria. Amore. Coro di Amorini.*

[Giove]

Vedete ciò che fà  
L'ingrata humanità,  
E s'è l'occhio di voi, cause seconde  
Quella nube l'asconde  
Dà questo fulmine;  
C'hor hor cadrà  
Squarciata, e lacera  
Sen rimarrà.

Quante frodi (mirate) e quanti inganni,  
Quanto l'Otio trionfa, e quanto il lusso,  
Quanti il proprio fallir chiamano influsso,  
Corrotti sono e depravati gl'anni.

Del Tiran di Bisanzio, iniquo Trace,  
Volgetevi à mirar gl'empi furori,  
L'udite pur con bellici fragori  
De la mia Creta sovvertir la Pace  
Tanta tanta empietà soffrir non vo'  
I rei mortali fulminerò.

*Mer. e Pall.*

Deh fermate.

*Ver. e Vitt.*

Deh arrestate.

*a 4*

Motor degl'Astri il vindice baleno  
Tenete l'ire ancor che giuste, à freno.

*Ver.*

Io svelerò le frodi.

*Mer.*

Io scoterò i letarghi.

De l'otio vil

*Pall.*

Con studiosi modi  
Io cangierò del lusso il genio impuro.

*Vitt.* Io l'empio Trace debellar vi giuro  
 Se co' fulmini vostri  
 Voi distruggete gl'Ottomani rei  
 A l'Adriatico Lione  
 Usurpate i Trofei.  
 Lasciate, ch'al tonar de' suoi metalli,  
 Al folgorar de' suoi temuti acciari,  
 Cadan Arabi e Mori  
 Farò de l'Adria al Merto à la Fortuna  
 Trionfata cader la Tracia Luna.

*Gio.* Itene, ch'io m'arresto: e mentre voi  
 Fate ch'il Mondo il suo fallir ravvisi,  
 Per non mirar degl'error suoi l'eccesso,  
 In me medesimo asconderò me stesso.

*a 3* A distrugger  
*Ver.* Le frodi  
*Pall.* I lussi  
*Mer.* E l'otio  
*a 3* Andiamo sù sù  
 La Verità trionfi e la Virtù.

*Vitt.* La Vittoria à voi sen viene.  
 Festeggiate,  
 Festeggiate,  
 Trionfate,  
 De l'Adria felice,  
 O' sponde beate,  
 O' nobili arene.  
 La vittoria à voi sen viene.

*Amore* E noi qui starem? Soli? Otiosi?  
 Amoretti, vezzosi.  
 Nò, nò: colà, dove in Teatro altero  
 De gl'amori di Xerse  
 Cantan l'Adriche Scene  
 Trasferirsi potiamo; assai godemmo,  
 Tempo già fu di saettarli il petto,  
 Hor de la rimembranza havrem diletto.

*a 3* Andiamo sì, sì.  
*Amore* Mà s'à tempo opportun giunger vogliamo  
 Non tardisi qui.

*a 3* Andiamo sì, sì.

## Appendice 2

### Componenti del *Xerse*

L'opera è costituita da cinque gruppi distinti di scene secondo il seguente schema:

A. azione principale da Lope de Vega:	29
B. nucleo aggiunto relativo al personaggio di Amastre:	19
C. scene aggiunte all'azione principale:	5
D. scene di ascendenza classica da Erodoto:	4
E. scene complementari o intermerdiarie:	3
<hr/>	
totale:	60

La divisione in scene nelle due opere:

<i>Lo cierto por lo dudoso</i>		<i>Xerse</i>
18	atto I	20
23	atto II	20
25	atto III	20
<hr/>		<hr/>
66	totale	60

Le scene corrispondenti nelle due opere:

<i>Lo cierto por lo dudoso</i>		<i>Xerse</i>
31	atto I e II	20
15	atto III	09
<hr/>		<hr/>
46	totale	29

A. Azione principale da *Lo cierto por lo dudoso*

<i>Lo cierto por lo dudoso</i>	<i>Xerse</i>
ATTO I	ATTO I
1	3
2	4
7	5
8	5
9	5
10	5
11	6
12	6
13	7
14	8
15	8
16	9
17	9
ATTO II	
1	11
2	12
3	13
4	17
7	18
8	19
9	19
	ATTO II
10	3
11	3
12	4
13	4
14	5
17	7
18	8
19	8
22	9
23	9
15	10

ATTO III

2  
3  
4  
5  
6  
7  
9  
10  
11  
14  
15  
16  
17  
24  
25

ATTO III

1  
1  
2  
2  
3  
4  
6  
6  
6  
7  
7  
8  
8  
16  
19

B. Nucleo aggiunto relativo al personaggio di Amastre

I 10 (Amastre, Aristone)  
 I 14 (Xerse, Eumene, Amastre, Aristone)  
 I 15 (Aristone, Amastre)  
 I 16 (Amastre, Clito)  
 II 1 (Amastre, Elviro)  
 II 6 (Aristone, Amastre)  
 II 1 (Xerse, Amastre)  
 II 14 (Xerse, Amastre, Romilda)  
 II 15 (Amastre, Romilda, soldati)  
 II 17 (Periarco, Aristone)  
 II 18 (Amastre, Periarco, Aristone)  
 II 19 (Xerse, Periarco)  
 III 5 (Periarco, Eumene)  
 III 9 (Amastre, Romilda, Clito)  
 III 11 (Amastre, Arsamene)  
 III 14 (Aristone)  
 III 15 (Periarco, Xerse)  
 III 17 (Clito, Xerse, Ariodate) [si legge il messaggio di Amastre]  
 III 20 (tutti i personaggi) [Xerse si riconcilia con Amastre]

### C. Scene aggiunte all'azione principale

- II 12 (Ariodate) [monologo e canzone strofica in elogio della guerra]  
II 20 (Romilda, Eumene, coro di soldati) [Romilda chiede ad Eumene di scoraggiare Xerse]  
III 12 (Romilda, Arsamene) [introduce la scena III 13]  
III 13 (Ariodate, Romilda, Arsamene) [matrimonio in scena di Romilda ed Arsamene. N.B. In *Lo cierto por lo dudoso* la cerimonia non si svolge sulla scena]  
III 18 (Adelanta) [aria].

### D. Scene di ascendenza classica da Erodoto

- I 1 (Xerse)  
I 2 (Xerse, Sesostre, Scitalce, coro di spiriti)  
III 10 (Elviro, Clito)  
II 11 (Elviro)  
[I 1 I 2 III 10 traggono spunto da Erodoto, *Storie*, VII 31 (il platano). II 11 e l'apparato scenografico che fa da sfondo alle scene 6-12 del secondo atto sono ricavate da Erodoto, *Storie*, VII 34 (il ponte sull'Ellesponto)].

### E. Scene complementari o intermediarie

- I 20 (Eumene, coro d'indiani che combattono) [finale d'atto]  
II 2 (Elviro -travestito-, Clito) [scena comica]  
II 16 (Elviro, Clito) [Canzonetta della donna avara]

*Lo cierto por lo dudoso* è costituito da 66 scene (atto I: 18; atto II: 23; atto III: 20); di queste 46 vennero usate da Minato secondo lo schema proposto. Le 46 scene provenienti da Lope de Vega, profondamente rielaborate, andarono a costituire 29 scene del *Xerse*. In esse Minato segue scrupolosamente la trama del drammaturgo spagnolo, riproponendo fedelmente le situazioni del modello (si noti però che non c'è alcuna parentela linguistica

fra le due opere: le corrispondenze sono limitate al nucleo dell'azione drammatica). Le scene II 12 II 20 III 12 III 13 III 18 sono state introdotte per completare il nucleo principale della trama. Tre di esse non modificano in alcun modo la trama, nelle altre due (III 12 e III 13) invece il matrimonio fra Arsamene e Romilda, al contrario di quanto avveniva in Lope de Vega, si compie sulla scena. Un gruppo composto da 19 scene (atto I: scene 10, 14, 15, 16; atto II: scene 1, 6, 13, 14, 15, 17, 18, 19; atto III: scene 5, 9, 11, 14, 15, 17, 20) è quello in cui si compiono gli avvenimenti legati alla nuova sezione della trama aggiunta relativa al personaggio di Amastre. È da notare a questo proposito che Minato non inserisce quasi mai i nuovi personaggi in scene tratte da Lope de Vega, ma per loro ha composto le suddette scene *ex novo*. Vi sono solo tre eccezioni a questa regola (I 11 I 12 I 13), ma l'azione non muta ed i nuovi personaggi la seguono 'a parte', nascosti. Un altro gruppo di scene è stato poi introdotto per assecondare il mascheramento storico del soggetto e, come s'è già detto, trae spunto dai famosi episodi erodotei del platano (I 1 I 2 III 10) e del ponte sull'Ellesponto (II 11). Il tema classicistico può anche offrire lo spunto per i lazzi dei personaggi comici, come avviene in III 10 quando Elviro e Clito, che avevano tentato di rubare i diamanti del platano, vengono messi in fuga dagli spiriti di guardia; o quando Elviro (nella scena II 11), terrorizzato, viene colto dalla tempesta sul ponte durante il crollo di quest'ultimo. Tre scene completano la struttura dell'opera; hanno funzioni diverse: I 20 è un finale d'atto composto da un coro e da un ballo pantomimico; II 2 è una scena comica intermediaria aggiunta alle altre (in cui figura Elviro travestito da fioraia) già previste da Lope de Vega, il quale travestì però il «gracioso» Ramiro da merciaio (ne *Lo cierto por lo dudoso* è invece Teodora un personaggio secondario non utilizzato da Minato, a travestirsi da fioraia per intercedere presso donna Giovanna a favore di Enrico (III 1); II 16 è una scena assolutamente intermediaria, che interrompe due sezioni di scene relative al nucleo tematico aggiunto, nella quale Elviro e Clito cantano la Canzonetta della donna avara.