

Jacopo Doti

## Il mito del Demetrio moscovita nell'Italia del Seicento. Dal romanzo di Maiolino Bisaccioni alle tragedie di Bianco Bianchi e Giuseppe Teodoli

### 1. Introduzione

La fortuna letteraria del *Boris Godunov* di Puškin (1825/1831), e ancor più quella della magistrale trasposizione musicale datane da Musorgskij nella seconda metà dell'Ottocento, hanno contribuito alla cristallizzazione di un mito politico-letterario di sorprendente vitalità, legato non tanto all'imponente figura dello zar infanticida quanto a quella del suo sfuggente antagonista, il cosiddetto Falso Demetrio (ЛжеДмитрий), sulla cui identità ancora oggi non è possibile pronunciarsi con assoluta certezza<sup>1</sup>. Nel corso del tempo, infatti, si sono avvicendate teorie fra le più disparate sulla figura del sedicente *zarevič*, in un viluppo inestricabile di mito e storia, che si è rivelato un *humus* quanto mai fecondo per l'affermazione sulla scena letteraria europea dei Torbidi moscoviti. "Universale e particolare"<sup>2</sup>, attuale e al contempo inattuale, il soggetto dimitriano è stato capace di rigenerarsi per oltre due secoli: dalle *peripecias novelescas* di Lope de Vega e del suo *Gran Duque de Moscovia* (1606?-1613) sino alla trasfigurazione classicistica a sfondo politico del *Demetrios* di Paul Ernst (1905) e ad altre declinazioni novecentesche<sup>3</sup>. Attorno alla figura del *samožvanec*, prima che l'imponente *opus magnum* karamziniano desse sostanza e caratura drammatico-

---

<sup>1</sup> Senza aver la pretesa di fornire in questa sede riferimenti bibliografici esaustivi, segnaliamo in ambito russo l'ampia produzione di R.G. Skrynnikov sul Periodo dei Torbidi, mentre in ambito polacco ricordiamo il volume di Danuta Czerska (1995), il cui intento principale è stato quello di "riunire in una monografia i risultati delle ricerche svolte in un lasso di tempo che ha visto la pubblicazione tanto degli studi polacchi sui rapporti fra il Falso Demetrio e la *Rzeczpospolita*, quanto del terzo volume de *La Russie et le Saint Siège* di Paul Pierling (Paris 1901), integrandoli con il frutto delle proprie indagini d'archivio" (Bernardini 1997: 365). La 'scuola francofona', in Italia conosciuta soprattutto grazie al volume di Prosper Mérimée, *Épisode de l'histoire de Russie. Les faux Démétrius* (1853), ci ha consegnato nel 1990, a opera di Yves-Marie Bercé, uno studio affascinante sul mito politico-popolare del 're nascosto', a cui lo studioso riconduce anche le figure dei *samožvancy* russi (Bercé 1990). Infine, in ambito anglosassone, va senz'altro ricordata la pregevole monografia di Maureen Perrie, che all'approccio sociologico unisce una dettagliata e attendibile ricostruzione storica dei primi anni della *Smuta* (Perrie 1995).

<sup>2</sup> Bernardini 1994: 138.

<sup>3</sup> Sono più di quattrocento i testi dedicati al mito di Demetrio (Niedziela 1991). Sulla fortuna teatrale della *Dimitriade* rimando ad Alekseev 1936 e Bernardini 2010. Per un approfondimento

morale al Godunov, si era coagulato infatti un universo vastissimo di affabulazioni storico-letterarie ancora oggi parzialmente inesplorato.

Fra queste risultano di particolare interesse due tragedie italiane del XVII secolo, entrambe riconducibili al tardo classicismo barocco: *Il Demetrio* di Bianco Bianchi (1645) e *Il Demetrio moscovita* (1651) di Giuseppe Teodoli. Alle opere di questi due letterati, oggi pressoché sconosciuti, non arrise la fama toccata in sorte al pregevole romanzo di Maiolino Bisaccioni (*Il Demetrio moscovita*, 1639); tuttavia esse attestano – insieme alla succitata *comedia* di Lope e alla tragicommedia di John Fletcher (*The Loyal Subject*, 1618) – l’indubbia fortuna teatrale del mito dimitriano nell’Europa del Seicento e offrono al critico letterario un campo d’indagine privilegiato per il vaglio delle implicazioni politico-ideologiche della vicenda. D’altro canto, poiché in entrambi i casi i drammaturghi italiani si rifecero al modello della tragedia regolare, risulterà d’ulteriore interesse osservare in quale misura i dettami di poetica e retorica abbiano inciso sulla presentazione, distribuzione e variazione della materia storica.

## 2. *La ricezione italiana del mito di Demetrio*

Se vogliamo davvero comprendere il contesto storico-culturale, nonché ideologico, in cui attecchì in Italia la *Dimitriade*, è necessario fare un piccolo salto temporale all’indietro, ricordando che il coinvolgimento della Chiesa cattolica e, in particolar modo, dell’Ordine dei Gesuiti nella risoluzione della guerra di Livonia (1558-1583) aveva di fatto reso il nostro Paese un centro privilegiato per la ricezione e l’irradiazione delle notizie che giungevano dai territori dell’Europa nordorientale.

Protagonista incontrastato di quella stagione fu senz’altro Antonio Possevino. Già autore della *Moscovia*, una raccolta di due *Commentarii* sulle missioni diplomatiche da lui compiute nelle vesti di legato papale, il padre gesuita è da molti considerato l’estensore dell’anonima *Relatione della segnalata, et come miracolosa conquista del paterno imperio, conseguita dal Serenissimo Giovine Demetrio Gran Duca di Moscovia, in questo Anno 1605* [...], stampata a Venezia presso Barezzo Barezzi<sup>4</sup>. Pur essendo stato rimosso nel 1597 dal suo incarico, Possevino aveva infatti continuato a tenersi informato su tutto ciò che accadeva nell’Europa settentrionale e centro-orientale. Nella fattispecie, grazie alla stretta corrispondenza epistolare intrattenuta con i padri Ławicki e Czyrzowski, entrambi al seguito di Demetrio nella sua campagna di riconquista del trono moscovita, egli seguiva a distanza e caldeggiava più che mai l’impresa del pretendente, sotto le cui insegne auspicava potesse realizzarsi la tanto agognata riunificazione delle due Chiese, obiettivo ultimo della sua attività nelle terre ‘scismatiche’. Quale che fosse

---

sull’età barocca si guardi Brody 1972; per una prospettiva di traduzione intersemiotica del soggetto si veda invece Emerson 1986.

<sup>4</sup> Fra i primi a ipotizzarne la paternità fu Sebastiano Ciampi (Firenze 1827). Oggi tuttavia l’acritica attribuzione a Possevino viene messa in discussione. Si veda Bernardini 2012.

l'autore del succitato libello, l'operazione che vi era alla base era di natura squisitamente pubblicistica e ne garantì il successo editoriale: già nel 1606 il gesuita spagnolo Juan de Mosquera ne forniva infatti una versione, seppur non letterale, in lingua spagnola, fonte primaria della *comedia* di Lope de Vega; ma ne apparvero a breve giro anche traduzioni in lingua francese, tedesca e latina (cfr. Poehl 1932: 49). Come scrive Paul Pierling nella sua monumentale disamina dei rapporti intercorsi fra la Russia e la Santa Sede, “[Possevino] s'adresse au grand publique, et lance dans le monde sa courte et substantielle *Relazione*. [...] L'histoire de Dmitri devenait de la sorte populaire en Occident” (Pierling 1901: 196-197).

Tuttavia, se l'alacre attività del padre gesuita<sup>5</sup> farebbe presupporre un appoggio incondizionato da parte della Chiesa cattolica alla causa di Demetrio, la posizione ufficiale della Santa Sede era in realtà decisamente più cauta, per non dire scettica. Pare infatti che a margine di un dispaccio proveniente da Cracovia, nel quale veniva annunciata la comparsa sul confine polacco-lituano del redivivo *zarevič*, papa Clemente VIII abbia scritto: “Sarà un altro Re di Portogallo resuscitato”<sup>6</sup>.

Su posizioni simili si attestava anche il cancelliere polacco Jan Zamoyski, il quale aveva sin dall'inizio manifestato il suo scetticismo nei confronti del *protégé* del principe Wiśniowiecki. Era stato su suggerimento di quest'ultimo che Demetrio aveva confezionato con cura la propria 'versione dei fatti', concorrenziale allo *sledstvennoe delo*, il rapporto stilato dalla commissione d'inchiesta del 'caso Uglič'<sup>7</sup>. Lo stesso Wiśniowiecki l'aveva poi messa per iscritto e inviata a Sigismondo III, nella speranza di poter ricevere udienza. In essa Demetrio affermava di essere scampato ai sicari assoldati da Boris Godunov grazie al provvidenziale intervento del suo istitutore, il quale lo aveva sostituito nel letto con un cugino della medesima età, all'insaputa della madre, e lo aveva poi dato in custodia a un uomo fidato. Alla morte di quest'ultimo, Demetrio aveva preso su suo consiglio le vesti monacali, girando in incognito per gran parte della Moscovia, finché non era stato riconosciuto da un confratello “ex incensu moribusque heroicis”<sup>8</sup> ed aveva quindi deciso di varcare il confine polacco-lituano in cerca di aiuto e protezione.

<sup>5</sup> Cfr. Pierling 1901: 194-197. A p. 445 del detto volume è possibile trovare la trascrizione di una lettera inviata da Possevino a papa Paolo V in cui il padre gesuita riferisce, tra l'altro, dei suoi contatti con padre Ławicki e delle speranze riposte in Demetrio.

<sup>6</sup> Il riferimento naturalmente è ai falsi Sebastiani che avevano imperversato in Portogallo fra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo. Si veda, sull'argomento, Bercé 1990.

<sup>7</sup> Per fare luce sulle cause dell'improvvisa morte del piccolo Demetrio (1582-1591) e dei disordini che ne erano seguiti, Boris Godunov – allora consigliere dello zar Fëdor I – aveva inviato a Uglič una commissione d'inchiesta capeggiata da Vasilij Šujskij, la quale era giunta alla conclusione che lo *zarevič* era stato colto da un attacco epilettico proprio mentre stava giocando con un coltello e si era così ferito mortalmente. Gli atti sono consultabili in Klejn 1913.

<sup>8</sup> Nowakowski 1839: 8.

Aveva senz'altro ragione Zamoyski quando obiettava che la *fabula* poteva ben essere materia delle commedie di Plauto e Terenzio<sup>9</sup>; vi figuravano infatti alcuni mitologemi di fattura squisitamente letteraria (innocente perseguitato, sostituzione di persona, morte simulata, travestimento, fuga in terra straniera, agnizione, ecc.) che sarebbero poi andati a costituire il cuore della versione polacco-gesuitica del mito (cfr. Pierling 1901: 400-401).

Un'altra figura-chiave per la diffusione in Italia delle notizie riguardanti il giovane pretendente fu infatti il padre gesuita Claudio Rangoni, nunzio papale a Cracovia. Questi aveva tenuto costantemente aggiornato Clemente VIII sull'evolversi della vicenda<sup>10</sup>, e quando era giunta nella capitale polacca la relazione di Demetrio ne aveva fatto subito tradurre il testo in latino e lo aveva inviato al pontefice (8 novembre 1603)<sup>11</sup>. Tuttavia, a mio avviso, è ancora più interessante la lettera in cui Rangoni – due anni dopo – ragguaglia Paolo V sui casi moscoviti<sup>12</sup>. Essa infatti non solo attesta la cristallizzazione dell'archetipo mitico (l'autoaffabulazione di Demetrio), ma ne esplicita anche la portata politico-ideologica. Il nunzio papale infatti insiste sulla conversione del pretendente al cattolicesimo e sugli impegni presi da quest'ultimo a Cracovia, vale a dire la riunificazione delle Chiese e la conseguente alleanza politica in chiave anti-musulmana. Nella parte conclusiva dello scritto, Rangoni traccia inoltre un breve ritratto fisico e morale di Demetrio che lo pone agli antipodi dell'immagine propagandata prima da Boris Godunov e poi da Vasilij Šujskij. Il sedicente *zarevič*, lungi dall'essere un oscuro monaco spretato versato nelle scienze occulte e noto col nome di Griška Otrep'ev, si presenta ai nostri occhi come un giovane d'aspetto nobile, di spirito vivace, di buona eloquenza e indubbio coraggio. Ha quindi tutte le carte in regola per essere presentato agli occhi dei fedeli come un autentico 'principe cristiano', chiamato dalla Divina Provvidenza a compiere alte imprese.

Ora che abbiamo individuato il nucleo archetipico del mito (la relazione Wiśnio-wiecki) e la sua provenienza geografica (Polonia), non ci resta che valutare in quale misura le successive 'metamorfosi' letterarie (nel nostro caso, italiane) si siano discostate da tale affabulazione, verificando di volta in volta il peso del filtro politico-ideologico di partenza (fondamentalmente gesuitico) e, su un piano diverso, le convenzioni di genere a cui il soggetto dovette sottostare.

<sup>9</sup> Cfr. Perrie 1995: 41-42. La fonte citata dalla studiosa è la *Russkaja Istoričeskaja Biblioteka, izdavaemaja Imperatorskoju Archeografičeskoju Kommissieju*, I, Sankt-Peterburg 1872 (p. 16). Cfr. anche la relazione di Rangoni a Paolo V: "Il gran cancelliere, che diceva ciò essere materia delle comedie di Terentio di riconoscere figliuoli ecc." (Pierling 1901: 436).

<sup>10</sup> I suoi dispacci a Clemente VIII si possono leggere in Pierling 1878: 175-198.

<sup>11</sup> L'originale è conservato negli Archivi Vaticani (Fondi Borghese, III, 90, a), ma è possibile leggerne una riproduzione negli *Źródła do dziejów Polski* (Nowakowski 1841). Preciso tuttavia che io ho potuto consultare il resoconto come riportato in Nowakowski (1839).

<sup>12</sup> Ne leggiamo una trascrizione in appendice a Pierling 1901: 431-444.

## 3. Il Demetrio moscovita di Maiolino Bisaccioni

Un punto di partenza ineludibile per il nostro *excursus* è rappresentato dal *Demetrio moscovita* del conte Maiolino Bisaccioni<sup>13</sup>, un romanzo storico-politico stampato per la prima volta a Venezia nel 1639<sup>14</sup>. Il curatore dell'edizione moderna – Edoardo Taddeo – nelle prime pagine della sua introduzione storico-critica all'opera ammette che, in assenza di una mappatura completa degli scritti dell'epoca, non gli è dato avere un quadro preciso delle fonti accessibili al Bisaccioni<sup>15</sup>. Egli, tuttavia, dubita fortemente che la *Relazione* del Barezzi-Possevino possa essere annoverata fra queste. O, perlomeno, che si tratti di una fonte diretta. Ipotizza invece che l'autore abbia fatto ricorso alla *Tragoedia Moscovitica* del Grevenbruch<sup>16</sup>, una concisa prosa latina di tipo storico, che, pur seguendo la versione polacca del mito (essa infatti deriva in buona parte dalla *Relazione*<sup>17</sup>), “attenua i tributi alla provvidenza divina [...] e capovolge il tono trionfalistico in quello tragico, deplorando l'incostanza delle cose umane e la fallacia della fortuna”<sup>18</sup>. D'altronde, le numerose digressioni che puntellano la narrazione del Bisaccioni tradiscono “la vivace vocazione pedagogico-teorizzante dell'autore”<sup>19</sup> e lo inseriscono a pieno titolo nel tacitismo secentesco, lasciando trapelare una concezione laica e disincantata dell'esistenza, financo pessimistica, e perciò ben lontana dal provvidenzialismo della *Relazione*, la quale, del resto, si arrestava trionfalmente con i preparativi per le nozze con Maryna Mniszech.

Dalla lettura del romanzo emerge un ritratto positivo di Demetrio, eroe ineccepibile dal punto di vista morale e legittimato per ragioni di sangue a governare; tuttavia egli non muore da martire della fede – come invece avverrà nella tragedia del Teodoli (1651) – ma

<sup>13</sup> Maiolino Bisaccioni (Ferrara 1582-Venezia 1663) fu storiografo e letterato italiano, membro di varie Accademie, tra cui quella degli Incogniti, di cui divenne Segretario a partire dal 1651. Si vedano la voce dedicatagli dal DBI (*Dizionario biografico degli italiani*, x, 1968), a firma di Valerio Castronovo, e la nota biografica a cura di Edoardo Taddeo in Bisaccioni 1992: li-lix.

<sup>14</sup> La composizione del *Demetrio* risale al 1638. La terza e ultima edizione, corretta e ampliata (con l'aggiunta di una seconda parte dedicata al destino di Maryna Mniszech e del cosiddetto Secondo Demetrio), esce a Venezia nel 1649.

<sup>15</sup> Per una panoramica sulla ricezione del mondo slavo in Italia si rimanda a Cronia 1958. In particolare, si leggano le pagine dedicate alle principali fonti di informazione disponibili al lettore secentesco (245-246). Puntuale e illuminante la recensione critica all'edizione moderna del romanzo bisaccioniano firmata da Luca Bernardini, in cui lo studioso rettifica e arricchisce le ipotesi di Taddeo (Bernardini 1994).

<sup>16</sup> *Tragoedia moscovitica, sive de vita et morte Demetrii* (Coloniae 1608, apud Gerardum Grevenbruc [Gerhard Grevenbruch/Grevenbroich]). Sempre Bernardini ipotizza come “fonte intermedia” gli *Historiarum sui temporis Libri CXXXV* (t. v) di Jacques-Auguste de Thou, stampati nel 1620 (Bernardini 1994: 126-130).

<sup>17</sup> Cfr. Bernardini 1994: 127.

<sup>18</sup> Bisaccioni 1992: xx.

<sup>19</sup> Bisaccioni 1992: xlvi.

da principe ‘infelice’; e se è vero che la fortuna è a lui sfavorevole, sarà la sua inesperienza nell’arte del governo a farlo precipitare (“infatti il misero s’intimorì, perché, se ben era nato, non era però allevato Principe; era grande ma nudrito fra’ vili; era prodotto nel comando, ma trapiantato nell’ubidienza”)<sup>20</sup>. Il fine del romanzo non è quindi celebrativo né tantomeno propagandistico, bensì didascalico (*historia magistra principis*)<sup>21</sup>.

Dal punto di vista del genere letterario il *Demetrio moscovita* è un’opera ibrida, in cui la storiografia (intesa come *opus oratorium maxime*) viene felicemente contaminata con un modello narrativo d’ascendenza novellistica (*l’historia tragica*)<sup>22</sup>. Ed è interessante notare che – secondo Taddeo – Bisaccioni avrebbe subordinato la materia storica non tanto a ragioni di contingenza politica<sup>23</sup> quanto piuttosto alle convenzioni dettategli dall’assunto narrativo (protagonista virtuoso destinato a soccombere). Il romanzo bisaccioniano diventa quindi in quest’ottica un ponte ideale fra la narrazione provvidenzialistica della tradizione polacco-gesuitica e la sua sublimazione tragica nei drammaturchi italiani del Seicento. Se infatti Lope de Vega nella sua *comedia* legittimista aveva fatto vestire a Demetrio i panni di un *picaro de cocina*, presentando al pubblico spagnolo la parabola ascendente di un eroe positivo che dalle cucine del conte palatino era giunto a riconquistare il trono avito (secondo lo schema colaudato dell’innocente perseguitato), Bianco Bianchi e Giuseppe Teodoli decisero invece di metterne in scena l’improvvida caduta, facendogli così calzare i coturni della musa tragica.

#### 4. Il Demetrio di Bianco Bianchi

Il primo a cimentarsi nell’impresa fu il lucchese Bianco Bianchi. Scarsissime le notizie a suo riguardo<sup>24</sup>. Fu teologo e membro dell’Accademia degli Oscuri, istituitasi a Lucca nel 1584<sup>25</sup>. Della sua produzione letteraria ci rimangono, oltre al *Demetrio*, tre drammi spirituali (*La Costanza*, *Il martirio di S. Agnese*, *Il martirio di S. Vittoria*), tutti stampati nel 1645 per i tipi di Baldassar del Giudice<sup>26</sup>.

<sup>20</sup> Bisaccioni 1992: 102.

<sup>21</sup> Cfr. Bisaccioni 1992: 133.

<sup>22</sup> Per ulteriori approfondimenti e rimandi bibliografici si legga Bisaccioni 1992: xxxii, n. 40.

<sup>23</sup> All’epoca la Serenissima incoraggiava la Repubblica polacca a una comune alleanza contro gli Ottomani.

<sup>24</sup> Fra gli eruditi settecenteschi lo menziona il Mazzuchelli, il quale peraltro si limita a indicarne luogo di nascita, accademia di affiliazione e produzione drammatica (Mazzuchelli 1760). Ne parla anche il Lucchesini nella sua *Storia della letteratura lucchese*, inserendolo fra i “coltivatori della poesia tragica” ed elencandone in nota i testi drammatici (Lucchesini 1831: 53). Lo troviamo inoltre citato nel volume che Giovanni Sforza dedica a Francesco Maria Fiorentini (1603-1673) e ai suoi contemporanei (Sforza 1879: 359-360). Secondo l’autore il Bianchi fu maestro del cardinal Montalto.

<sup>25</sup> Sull’Accademia degli Oscuri rimando a Garuffi 1688: 299-320, Lucchesini 1825: 50-60, Bertacchi 1881: 3-50.

<sup>26</sup> Poiché non si tratta di stampe di allestimento e la letteratura sulla vita teatrale lucchese del ’600 non ci viene in aiuto, non ci è dato sapere se questi drammi furono o meno messi in scena (cfr.

Stando al Lucchesini, i poeti drammatici lucchesi dell'epoca furono molti "ma tenuissimo [fu] il loro merito" (Lucchesini 1831: 55). Lo stesso Alekseev non è meno *tranchant* nel suo giudizio sul *Demetrio*, che definisce una tragedia verbosa ed enfatica, aderente alla tradizione classica e sostanzialmente avulsa dal contesto storico di riferimento (cfr. Alekseev 1936: 96-97). Se è vero che lo studioso sconta i pregiudizi di epoca sovietica sulla letteratura barocca, è innegabile che il Bianchi, aderendo ai dettami di retorica e poetica vigenti all'epoca, ci presenta uno spazio scenico quasi angusto nella sua astrattezza 'verticistica'<sup>27</sup>: una dimensione fondamentalmente extra-temporale in cui gli interlocutori del dramma danno sfogo alle proprie passioni e confessano i propri tormenti in una verbosità a tratti concettosa, spesso caratterizzata dall'accumulazione metaforica.

Il processo di sublimazione messo in atto dal drammaturgo tende altresì a spogliare i personaggi della marca individuale (e nazionale), finendo per trasformarli in pure maschere tragiche. Dei dieci interlocutori (di contro ai trenta e più di Lope!) solo tre sono formalmente riconducibili a un corrispettivo storico: Demetrio, Eunice (Irina Godunova) e la Regina Madre (Marija Nagaja). A questi vanno aggiunte la figura di Borizio (Boris Godunov), che compare nelle vesti di ombra vendicatrice nel solo prologo, e quella di Elena (trasfigurazione classicheggiante di Maryna Mniszech), la quale contende l'amore di Demetrio a Eunice senza tuttavia apparire mai sulla scena.

L'adesione alla poetica della tragedia regolare si riflette anche sulle strategie messe in atto dal drammaturgo nella scelta e nella disposizione del materiale storico-mitico. Va premesso naturalmente che l'adozione dell'unità di tempo per una vicenda che si estendeva dal 1584 fino al 1606 poneva non pochi problemi nella selezione del fulcro attorno al quale far ruotare l'azione tragica. Se Lope, ignorando le unità pseudo-aristoteliche, aveva avuto agio di distribuire l'arco drammatico lungo un periodo di circa diciotto anni, Bianchi si trovava invece a dover condensare e semplificare il soggetto per poterlo ridurre a un'azione che si risolvesse 'in un giro di sole'. In questo modo, il nucleo dell'autoaffabulazione dimitriana viene relegato alla protasi del dramma, esposto a mo' di antefatto, in un susseguirsi un poco artificioso di dialoghi informativi.

Nonostante l'eccentricità rispetto alla forma 'canonica' del mito, tale narrazione dipende con ogni evidenza dal filone polacco-gesuitico e ne riprende i mitologemi. La principale innovazione apportata dal Bianchi consiste nell'introduzione dell'elemento amoroso: veniamo a sapere infatti che Borizio, nella sua smisurata brama di potere, aveva convinto la sorella Eunice a sposare Teodoro, primogenito di Basilio, sebbene ella nutrisse sin dall'infanzia un tenero affetto per Demetrio, che ne era a sua volta innamorato. Questi non era

---

Pellegrini 1914). Del pari, nulla lascia intendere che rientrassero nel novero degli esercizi di eloquenza e poetica praticati in Accademia (cfr. Bertacchi 1881).

<sup>27</sup> Il contrasto risulta quanto mai evidente se guardiamo a due drammi che, pur essendo assai lontani fra loro, rigettavano del pari la poetica classicistica. Mi riferisco al *Gran Duque di Moscovia* di Lope de Vega e al *Boris Godunov* di Puškin. In entrambi infatti lo spazio scenico si estende sia in senso orizzontale (dalla Moscovia alla Polonia) sia in senso verticale (da cucine e taverne a palazzi nobiliari).

stato confinato a Uglič, ma risiedeva a corte insieme alla madre, la quale – avvertita per tempo delle trame messe in atto da Borizio per assassinarlo – gli aveva intimato di fuggire. Demetrio allora, affranto e bandito dalla patria, si era dato al romitaggio; l’ incauta baldanza giovanile lo aveva spinto tuttavia a dar prova del suo valore cavalleresco sui campi di battaglia. Borizio aveva quindi deciso di inviare un sicario “scizio” per ucciderlo. In soccorso del figlio era giunta ancora una volta l’ intrepida madre, che nell’ infuriare della lotta aveva fatto in modo che tutti dessero per morto Demetrio e ne aveva pianto costernata il cadavere; si trattava in realtà di “un giovinetto a lui sembante”, caduto nel combattimento.

Come si può notare, in Bianchi scompare la figura dell’ istitutore, adottata in buona parte delle affabulazioni di matrice polacco-gesuitica. Di fatto, la sua funzione drammatica viene assunta, seppur con qualche forzatura, dalla Regina Madre<sup>28</sup>. Permane tuttavia il *topos* della sostituzione; e, come da copione, alla sepoltura del finto cadavere segue la fuga in incognito del protagonista oltreconfine, in terra polacca (“al Regno del Sarmata feroce”). Qui Demetrio vive mendicando nella reggia del re, abbattuto nel corpo e nello spirito, finché l’ amore per la “bella Elena”, sorella del sovrano, non ridesta in lui l’ animo di un tempo. Incoraggiato da una lettera della madre a tornare in patria, dove Borizio regna ormai incontrastato, il giovane pretendente si decide a rivelare i suoi nobili natali, chiede la mano di Elena e ottiene dal re un “formidabile esercito guerriero”, alla testa del quale avanza incontrastato sulla Moscovia, dove nel frattempo la fazione a lui favorevole ha fatto scempio dello zar usurpatore. Solo l’ intervento di Eunice riesce a evitare una guerra civile: memore dell’ antico amore per Demetrio, ella gli concede la corona, mettendo così a tacere le discordie interne.

In questa seconda parte dell’ antefatto sorprende l’ assenza di figure politiche di spicco come quella del principe Wiśniowiecki e quella del conte Palatino Mniszech; singolare anche la fine violenta di Borizio, che non muore per un colpo apoplettico ma viene trucidato in quanto ‘tiranno’; ciò che più colpisce però è il ruolo preminente svolto da Eunice nel riconoscimento di Demetrio, come ella stessa racconterà nel corso del dramma alla Regina Madre:

Io bene ai primi incontri  
potea ingannarmi al guardo  
del variato aspetto di Demetrio,  
ma tosto al mover sol d’ una palpebra  
al favellar, al mover d’ un ciglio,  
ove l’ alma dal cor più viva splende,  
chiaro la riconobbe accorto amore.

(Atto III, scena VI)<sup>29</sup>

<sup>28</sup> D’ altronde, Demetrio nella tragedia del Bianchi non è con ogni evidenza un bambino di otto anni, bensì un adolescente, se non già un giovane adulto.

<sup>29</sup> Qui e oltre cito da Bianchi 1645. Per rendere più agevole la lettura ho optato per un ammodernamento dell’ ortografia e della punteggiatura.

Interessante notare come alla canonica agnizione attraverso oggetti o peculiarità corporee, di cui abbiamo un'ampia casistica anche all'interno della *Dimitriade*, qui si sostituisca un riconoscimento 'im-mediato', dove per l'appunto l'anima dell'innamorata ha l'intima coscienza di aver ritrovato la sua metà perduta. Il legame spirituale si fa quindi garante 'neoplatonico' della legittimità del sovrano, un vincolo a cui dappprincipio pare credere anche lo stesso Demetrio:

Con quella stessa mano  
mi cinse il crin della real corona.  
Io quell'affetto, che stimai da prima  
desio d'Imperio, or sento  
fatta cura amorosa ond' ardo, e regno.

(Atto I, scena II)

Eppure, ben più forte si dimostrerà per lui il patto politico stretto col re polacco e, soprattutto, più rapinoso l'amore carnale per Elena. Demetrio non solo non sa scegliere fra l'idealizzato amore adolescenziale per Eunice e il fatale *coup de foudre* per Elena, ma rimane anche impaniato in vincoli inestricabili di natura politico-cavalleresca: egli infatti è debitore della corona tanto a Eunice, che si è fatta mediatrice con la fronda boiara a lui ostile, quanto al re polacco, che gli ha fornito l'esercito e alla cui figlia ha promesso la mano. L'eroe si trova quindi al centro di un campo di forze insieme centripete e centrifughe su cui non riesce a esercitare alcun controllo, ed è costretto di fatto all'inazione.

Sul fronte interno, peraltro, Demetrio non deve solo fare i conti con l'inquietudine crescente di Eunice, che attende di essere chiamata in sposa, ma deve anche frenare l'impazienza dei "baroni" e tenere a bada il malumore che serpeggia fra il popolo, fieramente ostile alle ingerenze polacche. Addotto a più miti consigli dall'azione congiunta della Regina Madre e dal fido consigliere Lamberto, il giovane sovrano sembra ormai convinto che l'unico modo per scongiurare una guerra civile sia quello di convolare al più presto a nozze con Eunice e, per fugare ogni sospetto, congeda definitivamente l'ambasciatore polacco; ma venuto a sapere che Elena, in tenuta da caccia, ha varcato i confini moscoviti, risolve di andarle incontro. È questa la peripezia che conduce la traiettoria della tragedia verso l'inevitabile catastrofe. Demetrio infatti, prima di andare incontro all'oggetto del suo desiderio, decide di congedarsi da Eunice, conducendola con la sua confessione sull'orlo della follia. In preda a un vero e proprio *furor*, ella non riesce a capacitarsi di quanto sta avvenendo e inizia a dubitare dell'identità dell'amato:

Ah falso, ah traditor, voi m'ingannaste;  
voi del sangue reale?  
Una sembianza, un'ombra  
siete voi di Demetrio.  
Quest'anima sì vil non è già quella  
che dava spirti al generoso petto;

fatto tiranno del gran Regno Mosco  
tentate con lusinghe  
tiranneggiare ancor quello d'amore?  
[...]  
Oh, apri gli occhi, innamorata Eunice.  
E quest'è il tuo Demetrio?  
No, che se ben tardi ora il conosco.  
Sotto finte apparenze  
un servo di Demetrio,  
che giace là tra miserabil ossa,  
venne con sì vile arte  
ad ingannar innamorata donna.

(Atto IV, scena VI)

Si affaccia così nella tragedia un tema centrale del mito, quello del doppio e dell'impostura<sup>30</sup>. Dimostrandosi fedifrago, Demetrio diventa automaticamente agli occhi dell'amata un vile impostore: un'ombra, l'immagine ribaltata del nobile cavaliere che ella aveva incoronato come legittimo pretendente del suo cuore. Egli è quindi un usurpatore e, in quanto tale, non può che definirsi tiranno. Il cortocircuito fra semantica amorosa e semantica politica verrà esplicitato con indubbia chiarezza dalla stessa Eunice nella scena successiva, quando ella chiama a raccolta i cittadini moscoviti invocando vendetta sul capo del traditore:

O cittadini del gran Regno Mosco,  
soffrirete ch'un vile, un servo indegno  
si usurpi il vostro Imperio?  
Udite, udite d'innocente amore  
colpe pur troppo vere.  
V'ingannai, v'ingannai:  
questi non è Demetrio. Ah, ben sapete  
che si restò colà sotto un gran sasso  
quel generoso germe  
del gran Basilio estinto.  
Questi si finse, o il mio voler se 'l finse  
Demetrio, che già un tempo  
tra tenere memorie amore impresse.  
Non mi udite? Che fate?  
Che fan vostre saette?  
Trafiggete quel petto  
che sa fingere amor, mentir Demetrio.

(Atto IV, scena VIII)

<sup>30</sup> Sul tema rimane ancora un punto di riferimento imprescindibile il saggio di Boris Uspenskij, *Car' i samozvanec: samozvančestvo v Rossii kak kul'turno-istoričeskij fenomen* (Uspenskij 2002).

Preda delle rabbiose Furie infernali, Eunice evoca poi, in un crescendo parossistico, le ombre di Borizio e Teodoro affinché mettano a ferro e fuoco l'intera Moscovia. Il suo appello viene quindi raccolto dai baroni che, alla guida di un manipolo di uomini, raggiungono Demetrio, trucidandolo (fuori scena) al grido:

Mora il perfido, mora!  
Mora il tiranno del gran Regno Mosco,  
mora il finto Demetrio.  
Mora, ch  la regina,  
ingannata e tradita,  
sangue, grida, e vendetta.

(Atto v, scena IV)

Demetrio, pur non essendo un impostore n  un tiranno, cade; e cade perch  la sua debolezza viene (a torto) interpretata dalla fazione a lui ostile come segno della *confusio tyranni*, vale a dire il momento in cui chi detiene il potere pecca e dimostra inequivocabilmente di non essere pi  nella Grazia di Dio; e pertanto il suo corpo 'sacro' perde la prerogativa 'divina' di intangibilit , esponendosi cos  al braccio del tirannicida<sup>31</sup>. Ed   proprio attorno al 'doppio corpo' del sovrano (sacro o sacrilego?) che si consumano gli istanti finali della tragedia:

Giace il gran re del Mosco  
sul pi  bel fior degl'anni  
tra 'l sangue, e tra la polve orrido in vista,  
smorto le labbra, pallida la guancia,  
la fronte annuvolata, irta la chioma.  
Estinto a mezzogiorno il pi  bel lume,  
lacerato il forte petto, altro d'umano  
non riserva infelice  
che vestigia sanguigne  
calcate orribilmente dalla morte.  
Stassi la nobil destra  
inerme e fredda al proprio ferro accanto.  
Cos  giacciono i re? Cos  sepolto  
tra l'istessa sua polve, e tra 'l suo sangue  
giace quest'ampio Regno?

(Atto v, scena IV)

La folla "incostante", che ora tenta di portare le spoglie di Demetrio dentro il Palazzo, inverte contro i regicidi. Solo l'intervento di Eunice riuscir  ancora una volta a ristabilire quell'ordine che l'aleatoriet  dell'impostura aveva temporaneamente incrinato:

<sup>31</sup> Si legga, a riguardo, la voce "usurpatore" sul *Dizionario dei temi letterari* (Bernardini, Domenichelli 2007).

Cittadini del Mosco, udite udite,  
 anime generose, anime grandi,  
 contro me rivolgete e l'ira e 'l ferro;  
 questi sono innocenti.  
 Miseri, il mio furore  
 l'ha resi troppo arditi, e la lor destra  
 tinsero per pietà del mio dolore  
 (ahi, pur è ver) del proprio re nel sangue.  
 [...]  
 Io sono, io sono ch' il vostro re v'uccisi.  
 ché il vostro re fu questi.  
 Credeste alle mie furie,  
 credete al vero duol, quest'è Demetrio.

(Atto v, scena vi)

La tragedia si conclude con il suicidio fuori scena della protagonista, mentre i baroni regicidi Ruteno e Silao, inorriditi di fronte allo scempio testé consumatosi, riflettono sull'instabilità dei regni terreni e la fallacia del giudizio umano.

A questo punto, vale la pena di fare un passo indietro e soffermarsi brevemente sul prologo che Bianchi ha premesso al suo dramma. Esso è evidentemente esemplato sul modello senecano del *Tieste* o dell'*Agamennone*, e assume una funzione prolettica. Vi appare infatti l'ombra inquieta di Borizio, il quale, risorto alla luce "dagli oscuri d'Averno orridi abissi", invoca vendetta sul capo dell'ingrata sorella, rea di aver ceduto per amore il trono all'odiato Demetrio, e profetizza rovina per l'intera Moscovia:

Accenderò di nuovo ardore il seno  
 del rio Demetrio, ond'ei disprezzi Eunice.  
 E questa, che dormendo  
 nel sen d'alta speranza si riposa,  
 con sogni spaventosi e con l'orrore  
 del sangue del marito e del fratello  
 risveglierò dal sonno;  
 e pungendole il sen con questi serpi  
 farò sì che, anelando,  
 per gelato sudor chieda vendetta  
 della schernita fede,  
 onde agitati dalle furie orrende,  
 i più cari ministri, e i cittadini,  
 dian per tributo al lor Signor la morte.

(Prologo)

La cornice del 'dramma di vendetta' sacrifica quindi in via preliminare le dinamiche interne a una volontà superiore (o meglio, infera), proiettando sull'azione il cono d'ombra

dell'ineluttabilità. Siamo di fatto agli antipodi della visione provvidenziale (e teleologica) che promanava dalla tradizione polacco-gesuitica. Tuttavia non va dimenticato che in ottica legittimista la caduta di Demetrio poneva non pochi problemi al drammaturgo. Pertanto l'adozione del modello tragico classico in cui l'eroe positivo è destinato a soccombere non è frutto di una stilizzazione letteraria *tout court*. Essa permetteva a Bianchi di disinnescare il cortocircuito politico-ideologico della vicenda, agendo su due fronti: svuotare da un lato l'azione della sua cogenza politica, sublimandola a livello esemplare (Demetrio cade perché incapace di dominare le proprie passioni, e risulta quindi inadatto all'esercizio del potere), e deresponsabilizzare dall'altro i suoi attori, facendoli soggiacere al dominio di forze esterne eterogenee (ombre vendicatrici, rovesci della fortuna, strali amorosi). All'*amartia* del protagonista maschile fa da contraltare il *furor* cieco della protagonista femminile, e se entrambi sono vittime della tirannide di Amore, l'uno è altresì esposto ai colpi della Fortuna incostante, mentre l'altra diventa strumento inconsapevole della vendetta ultraterrena di Borizio. La peripezia innescata dall'arrivo di Elena e dalla conseguente rottura del *foedus* politico-amoroso che vincolava i due protagonisti risulta in ultima istanza frutto di un accecamento temporaneo (*atē*): nel breve lasso temporale di incertezza epistemologica che lascia sguarnito Demetrio dello scudo della legittimità si consuma la catastrofe, così che il regicidio possa assumere in apparenza le vesti del tirannicidio. Bianchi tuttavia si guarda bene dal trasformare il delitto in martirio, come avverrà invece nel Teodoli, e consegna il corpo del suo eroe a un più laico compianto, che suscita – in conformità allo spirito classico della tragedia – pietà e terrore.

##### 5. Il Demetrio moscovita di Giuseppe Teodoli

A pochi anni di distanza dalla pubblicazione della fatica letteraria del drammaturgo lucchese, le sventurate vicende del pretendente al trono moscovita destarono l'interesse del conte Giuseppe Teodoli [Theodoli]<sup>32</sup>. Figlio di una prestigiosa famiglia romana di origini forlivesi, il Teodoli fu accademico Filergita, Incognito e Principe degli Umoristi. Il Loredano, nel volume celebrativo *Le glorie degli Incogniti* (1647)<sup>33</sup>, lo definisce “uno de' più rinomati scrittori del nostro secolo”<sup>34</sup>, tessendone magnifici elogi. All'epoca tuttavia il Nostro non si era ancora cimentato nella scrittura drammatica, ma solo in quella lirica. E fu proprio in quella drammatica che il Teodoli parve eccellere agli occhi dei contemporanei e dei posteri<sup>35</sup>. Oltre al *Demetrio moscovita* (tragedia, 1651), di lui ci rimangono l'*Er(i)minda*

<sup>32</sup> Sul Teodoli si vedano Loredano 1647, Bonoli 1661, Allacci 1666, Mandosio 1692, Marchesi Buonaccorsi 1741, Quadrio 1749. Una piccola nota anche in appendice a Franchi 1988 (cfr. *Indice dei nomi*).

<sup>33</sup> Il volume, in realtà, è anonimo e per anni la paternità è stata attribuita a Gian Francesco Loredano, Segretario dell'Accademia, che ne firmò un avviso al lettore. Oggi si pensa che l'opera sia stata compilata almeno in parte da Girolamo Brusoni (si veda la voce a lui dedicata sul DBI).

<sup>34</sup> Loredano 1647: 290.

<sup>35</sup> Cfr. Bonoli 1661: 469 e Marchesi Buonaccorsi 1741: 195-196.

(tragicommedia pastorale, 1648) e l'*Ipsicratea* (favola tragicomica, 1649). Il Mandosio nella sua *Bibliotheca romana* ci informa che prima di morire il Teodoli ordinò di bruciare tutte le sue altre opere poetiche (liriche e drammatiche) affinché non venissero pubblicate postume. Del *Demetrio moscovita*, edito quando l'autore era ancora in vita, oltre a due edizioni a stampa (Cesena 1651, Bologna 1652), disponiamo anche di un *Argomento* in sedici pagine, le cui copie furono pubblicate in occasione di una messinscena presso il Collegio Capranica di Roma (1653)<sup>36</sup>. Si tratta di una testimonianza preziosa perché ci conferma che la tragedia fu effettivamente messa in scena e, stando alle parole dello stampatore bolognese Giacomo Monti e dei tre componimenti celebrativi premessi a entrambe le edizioni, essa dovette avere una discreta circolazione o, perlomeno, una buona risonanza.

Non abbiamo alcuna notizia sulla gestazione dell'opera, ma di certo non va dimenticato che nel 1649 era uscita a Venezia per i tipi di Viest la terza edizione, "corretta e accresciuta", del *Demetrio moscovita* del Bisaccioni. Non stupirebbe quindi che il Teodoli, sull'onda del successo riscosso dal romanzo, abbia deciso di cimentarsi proprio in quegli anni in una drammatizzazione del soggetto<sup>37</sup>. Se è vero che alcuni passaggi della tragedia paiono esemplati sull'*historia tragica* bisaccioniana, Teodoli tuttavia non sposa la *Weltanschauung* laica del collega accademico e decide di trasformare Demetrio in un principemartire che cade vittima di un complesso gioco di intrighi di corte nel vano tentativo di introdurre il cattolicesimo nella 'barbara' Moscovia<sup>38</sup>.

Torneremo più avanti sulle implicazioni ideologiche della tragedia. Ora vorrei concentrarmi sulla struttura del dramma. Canonicamente suddiviso in cinque atti, esso rispetta le tradizionali unità pseudo-aristoteliche. L'azione si svolge infatti a "Mosca, città imperiale", poco dopo l'ascesa al trono di Demetrio, nel giorno dei festeggiamenti per il matrimonio con Maryna Mniszech (qui, Marianna<sup>39</sup>). Non ci troviamo quindi confinati come nel Bianchi in un'astratta dimensione extra-temporale; e la scena, seppur addomesticata, ci presenta uno sfondo plausibile per un intrigo di natura politico-religiosa.

<sup>36</sup> Ricavo la notizia da Franchi (1988: 304). Peraltro, che la tragedia non fosse stata concepita dall'autore per una semplice lettura lo si desume dalle parole che lo stesso Teodoli rivolge al dedicatario dell'opera, Carlo II, duca di Mantova: "Si compiaccia l'A.V. [...] col sostener la mia penna, donargli ne' teatri quegli applausi che non d'altronde che dalla vostra ambiziosa protezione può ricevere" (Cesena 1651). Si noti, al contempo, che in entrambe le edizioni a stampa sono presenti lunghe sequenze di versi 'virgolati'. Si tratta per lo più di passaggi sentenziosi, impreziositi da complesse figure retoriche, che non venivano declamati dagli attori ma riservati alla fruizione privata del testo.

<sup>37</sup> Nel catalogo bibliografico *Autori italiani del '600* i compilatori indicano esplicitamente come fonte della tragedia il romanzo del Bisaccioni (Piantanida 1951: voce n. 3911), dato riportato poi anche in Franchi 1988. In una recensione di quest'ultimo volume, apparsa nel 1990 sulla "Rivista di letteratura italiana", Martino Capucci include il *Demetrio moscovita* fra le tragedie secentesche di chiara ispirazione romanzesca.

<sup>38</sup> Vedi tavola I.

<sup>39</sup> Ricordo che, oltre a Maryna Mniszech, sono attestate anche le varianti Maryna Mniszechówna e Marianna Mniczech.

Le unità di tempo e d'azione – nonostante la ricercatezza sentenziosa e lo stile declamatorio del dettato – conferiscono all'intreccio la concentrazione necessaria per far percepire la catastrofe come impellente<sup>40</sup>. Il passato – vale a dire la 'preistoria mitica' del pretendente – non inibisce infatti il presente scenico; esso è ridotto al minimo indispensabile (salvataggio provvidenziale da parte dell'istitutore, vagabondaggio, fuga in terra straniera, innamoramento, agnizione, riconquista del trono) e distribuito con sapienza lungo tutto l'arco del dramma. D'altro canto, come già avveniva nella tragedia del Bianchi, alcuni eventi non trovano rappresentazione diretta sulla scena ma sono riferiti a un interlocutore (e indirettamente al pubblico) tramite classiche *rheseis*. Si può quindi affermare che, pur all'interno di una cornice convenzionale, Teodoli è riuscito là dove il Bianchi aveva fallito: dare sostanza drammatica alla parabola tragica dell'eroe, pur relegandone l'antefatto mitico ('innocente perseguitato') sullo sfondo.

Anche il numero di personaggi, che in Bianchi era ridotto a dieci (di cui, peraltro, sette erano parti comprimarie o secondarie) si infoltisce (sedici in tutto); una buona parte di questi, inoltre, è facilmente riconducibile a precise figure storiche. Non dobbiamo tuttavia farci illusioni. Se le maschere del Bianchi si sostanziano di pura retorica, i personaggi del Teodoli non escono immuni dal processo di semplificazione e addomesticamento imposti tanto dal dramma regolare quanto dal filtro politico-ideologico: Demetrio è un giovane sovrano ingenuo e idealista, Marianna (Maryna Mniszech) una fanciulla devota al suo innamorato, timorosa dei fasti e dei rovesci della Fortuna, Teresilla (Marija Nagaja / Marfa) una donna accorta ma ormai lontana dagli intrighi e dalla corruzione della corte, Altamiro (Jerzy Mniszech) un nobile ambizioso ma assennato, Basmano (Pëtr Basmanov) un esempio preclaro di lealtà eroica, Astero (balio di Demetrio) un vecchio sapiente e un fido consigliere, Basilio (Vasilij Šujskij) un vile cortigiano. A essi si aggiungono l'intransigente Dossiride, patriarca di Mosca (Iov?), Alconte, presidente del Senato, Arcomano, ministro di corte, Coralto, generale delle guardie imperiali, Amiltone, capopolo di Mosca, Erasto e Childoro, cortigiani<sup>41</sup>, e infine la nutrice di Marianna, Ormonda, e la cameriera di Teresilla, Artina.

L'impianto drammaturgico prevede una costellazione mobile di personaggi, che si avviano sulla scena in agglomerati sempre mutevoli e finiscono per avvolgere il protagonista, giro dopo giro, in una spirale da cui non riuscirà più a divincolarsi. Sono fondamentalmente tre i fronti antagonisti che egli si trova a dover affrontare: quello dogmatico-religioso di Dossiride, granitico difensore dell'ortodossia, quello cortigiano di Basilio, ambizioso complottista che accusa il neo-zar di impostura, e quello nazional-populista di Amiltone, che si fa portavoce dell'insofferenza dei moscoviti nei confronti dell'alleanza 'innaturale' con i polacchi. Una posizione neutrale è occupata da Alconte, che pur essendo preoccupato per il nuovo corso della politica demetrianica (filo-cattolica e filo-polacca) teme più d'ogni altra cosa

<sup>40</sup> Di diverso avviso il Cronia (1958: 275).

<sup>41</sup> Entrambi sono protagonisti di una vera e propria trama secondaria. Il piano, ordito da Erasto al fine di mettere in cattiva luce l'odiato Basmano, sarà sventato da Childoro, suo sodale, ma di onesti principi.

lo scoppio di una guerra civile, e pertanto tenta di mediare le istanze sediziose. Nel campo opposto, Altamiro, che pure appoggia il disegno politico-religioso di Demetrio, non è sordo alla *Realpolitik* professata da Astero ed è più pronto ad ascoltarne i consigli di quanto non lo sia lo zar stesso, che a tratti pare animato da un vero e proprio fervore controriformistico:

DEMETRIO

[...] Al Ciel, divoto,  
 consacro l'alma, e 'l core appendo in voto.  
 Altamiro, ha gran tempo  
 che del barbaro scisma  
 questa del nostro Impero empia follia  
 noi di troncar fervidamente ardemmo.  
 [...]  
 Già troppo tralignato è 'l popol lungi  
 dal vero culto; e troppo l'orme indegne  
 del greco rito ciecamente preme.  
 Temp'è, che ravveduto in sé ritorni,  
 e faccia de l'error ben giusta emenda.

(Atto I, scena II)<sup>42</sup>

Dei tre fronti, quello 'cortigiano' risulterà formalmente il più debole. Basilio infatti – in udienza al Senato – accuserà incautamente Demetrio di essere non solo un usurpatore ma anche un empio tiranno, asceso al trono con l'aiuto di genti nemiche al solo scopo di introdurre in Moscovia la fede latina. Così riferisce Childoro:

Proruppe il folle in impropri in prima  
 di traditor, d'empio tiranno infido.  
 Indi colpollo iniquo,  
 ch'usurpando l'Impero altrui devuto  
 reggea lo scettro e la corona ingiusta;  
 cui, col nudrire le genti a lei nemiche,  
 cercava d'introdur riti stranieri.  
 Poscia mill'altre e mille  
 produsse accuse ond'ei, convinto e stretto,  
 precipitar dovesse  
 dal Ciel di Gloria ad un abisso infame.

(Atto V, scena III)<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Qui e oltre cito da Teodoli 1651. Ho provveduto, come per la tragedia del Bianchi, a un ammodernamento della grafia e della punteggiatura.

<sup>43</sup> Tutta la scena, esemplata sul Bisaccioni, non avviene sotto gli occhi degli spettatori ma viene riferita ad Arcomano da Childoro, che ne è stato testimone.

L'eloquenza e l'umiltà del giovane zar, che scende 'al banco degli imputati' spogliandosi di ogni simbolo regale, trasformano il potente *j'accuse* di Basilio in un'arma spuntata. La riunificazione delle Chiese infatti – chiarisce Demetrio – non è l'imposizione di una fede sull'altra ma il tentativo di ricucire uno strappo insensato, che divide due credi uniti dagli stessi precetti; il trono non è stato usurpato ma concesso dal Senato stesso dopo che fu accertata l'identità del pretendente, riconosciuto come legittimo erede dalla madre Tersilla e da mille altre prove; l'usurpatore fu semmai Boride, e nulla vieta – in questi casi – di ricorrere all'aiuto di un esercito straniero per riconquistare il trono, tanto più se le milizie vengono congedate a mano a mano che la situazione politica si stabilizza. Assolto dalle accuse, Demetrio esercita clemenza nei confronti dell'accusatore – come già aveva fatto, all'insediamento, con i sostenitori di Boride – e rafforza, idealmente, agli occhi dei senatori, la propria immagine di sovrano legittimo e magnanimo.

Questa mossa politica, tuttavia, non basterà a disinnescare la miccia incendiaria delle nozze con Marianna. La peripezia che condurrà l'eroe all'inevitabile catastrofe sarà infatti la decisione di approntare il banchetto nuziale in un giorno di digiuno<sup>44</sup>, gesto che viene interpretato come segno incontrovertibile di blasfemia e tirannide (*confusio tyranni*) da parte dei suoi più fieri oppositori (Dossiride e Amiltone). Riporto di seguito il passo corrispettivo nel Bisaccioni:

Erano li nove di Maggio; e perché ai dieci la Russia tutta suole con ogni divozione solennizzare il giorno quanto quello di Risurrezione, avendo inteso il Patriarca che Demetrio voleva fare il banchetto, mandò a pregarlo che se ne astenesse non solo per il culto che a Dio si deve, ma per non scandalizzare i popoli, che pur troppo lo stimavano alieno dal rito della patria. Rispose egli che l'allegrezze de' matrimonii non disconvergono alla solennità della Chiesa, nondimeno che volentieri l'avrebbe differita, se non avesse saputo che questo era un incomodare gli ambasciadori; [...] Fu fatto il convito, al quale sederono Demetrio e Anna coronati. Si stomacarono i cittadini stimando profanata la festività loro, e irreligioso Demetrio; onde si credettero disubligati da quel religioso giuramento di fede, che poco prima gli aveano prestato (Bisaccioni 1992: 117).

Appare evidente che da questo momento l'empietà (presunta) del sovrano diventa una prova tangibile della sua tirannia, con conseguente perdita della Grazia divina e dell'inviolabilità della sua persona<sup>45</sup>. Demetrio, che su consiglio di Alconte aveva congedato le milizie sarmate onde acquietare il malcontento popolare, si trova sguarnito e cade, ferito mortalmente da una lancia infetta di veleno, sotto i colpi di una rivolta capeggiata da Amiltone. Se l'eroe del Bianchi, esalando l'ultimo respiro, aveva rivolto il suo ultimo pensiero a Eunice, il Demetrio del Teodoli si conferma anche nel momento estremo 'principe cristiano' e chiede perdono a Dio per il suo uccisore:

<sup>44</sup> Vale a dire il giorno precedente la Festa di S. Nicola.

<sup>45</sup> Cfr. Uspenskij (2002) e Bernardini-Domenichelli (2007).

Pure, avanti al morir, con calde note  
pregò per l'uccisor, chiedo perdono  
de le sue colpe al sommo Nume [...]

(Atto v, scena IX)

Si noti inoltre che, a fronte del ruolo decisivo svolto dalla controparte femminile nella tragedia del teologo lucchese, qui figure del calibro di Maryna Mniszech (Marianna) e Marija Nagaja / Marfa (Teresilla) vengono quasi relegate a un ruolo ancillare. Alla prima non è nemmeno concessa una scena insieme al protagonista, che pare più devoto alla causa religiosa che non all'innamorata; ella di fatto passa tutto il tempo rinchiusa nelle sue stanze, paventando rovesci della Fortuna o raccontando lugubri sogni ammonitori all'esauista nutrice. Prostrata dagli eventi luttuosi, verrà portata in salvo dal padre, a cui preme salvarne l'onore più che la vita. Teresilla invece, pur inserendosi all'interno dell'agone drammatico e, in piccola parte, anche in quello politico, si lancia il più delle volte in lunghe *tirades* contro la vita corrotta delle corti e, a fine tragedia, abbandona il figlio al proprio destino, riparando alle più sicure mura del convento. Ciò detto, la sua figura – forte e discreta allo stesso tempo – ricorda la vera Marija Nagaja più di quanto non lo facesse la Regina Madre del Bianchi, la quale era ancora ben inserita a Palazzo, difendeva il figlio sventurato come una leonessa e – ben lungi dal prendere i voti monastici – auspicava di vivere gli ultimi anni della propria vita circondata dall'affetto dei nipotini.

Un indubbio punto di tangenza fra le due tragedie è rappresentato invece dal prologo di stampo senecano. Anche in Teodoli infatti il sipario si alza sull'uscita in scena dell'ombra adirata di Boride, che reclama vendetta per la “consorte estinta” e “l'innocente prole”. Il sanguinario tiranno non contesta la legittimità del suo successore, asceto al “paterno Impero” grazie al favore della sorte, ma ne preconizza l'imminente caduta:

Saran l'armi più crude e più pungenti  
quelle che oggi procacci,  
politico mal saggio e stolto rege,  
con nuova ipocrisia, con rito strano  
al culto greco e all'instituto antico  
del patrio Cielo, del nativo albergo.

(Atto I, scena I)

Boride si dichiara “fabbro” della “tragedia” che trascinerà Demetrio a “catastrofe orrenda”, ma sa bene che a tessere le fila del destino è solo la “varia Fortuna”. Anche in questo caso, la visione provvidenziale che stava alla base della propaganda gesuitica, pur facendo qua e là capolino, si trova a competere con un'immagine precristiana del destino, e tuttavia organica alla *Weltanschauung* secentesca<sup>46</sup>. Essa attraversa come un filo rosso tutta la tragedia e finisce per ricondurre la *Dimitriade* a un esempio preclaro dell'instabilità della fortuna:

<sup>46</sup> Interessante la visione ‘sincretica’ che emerge dalle parole di Basmano, quando commenta con Coralto l'inaspettata vittoria di Demetrio sul campo di battaglia: “Fu 'l Giusto, fu 'l Valor, fu la

O di Fortuna stravaganze estreme!  
 O di stelle nemiche aspro tenore!  
 O Sorte! O Cielo! O Dio!  
 Devrà perir colui ch'a pena è giunto  
 sulle braccia de' sudditi acclamanti  
 al trono ereditario, al patrio tetto,  
 sol per ombra fallace  
 di machinata Fé, di rito infesto!  
 O superbia mortal quanto in un core  
 sovrasti e sforzi e ciecamente irriti!  
 Per te Demetrio il Grande,  
 il generoso eroe, fia ch'abbattuto  
 spieghi a l'età future un strano esempio  
 d'una proterva e instabile Fortuna,  
 d'un popolo incostante ed inumano!

(Atto v, scena vi)

Questo intervento coreutico – affidato in realtà alla voce sola di un corifeo – potrebbe essere derubricato a semplice stilizzazione di uno stasimo se il tema della instabilità della sorte terrena (e in particolare di quella dei potenti) non corresse lungo tutta la tragedia.

D'altronde, il teatro si è sempre premurato di porre fra la scena e la platea una 'distanza di sicurezza', vuoi spaziale vuoi temporale; non stupisce pertanto che l'attualità politica della *Dimitriade*, oltre a essere proiettata su uno sfondo esotico (la 'barbara' Moscovia), venga programmaticamente sublimata dal Teodoli come vicenda esemplare. Scrive infatti l'autore nella dedica prefatoria alla tragedia:

Demetrio Gran Duca di Moscovia fu lo scopo infelice in cui mai sempre bersagliasse la Sorte le sue più strane vicende. Volò, dopo molt'anni pellegrino, sull'ali d'Amore, colla scorta vigorosa d'un sollecito Marte, all'ereditate grandezze, per ivi ben tosto dall'eminenza d'un soglio sublime precipitar nell'abisso d'una incostante Fortuna.

Ciò detto, sarebbe riduttivo fermarsi a questo livello di lettura e non cogliere all'interno della cornice classicheggiante l'eco palpitante di una vicenda che aveva avuto in quegli anni una notevole risonanza ed era stata fatta oggetto di una seria riflessione politica da parte del Bisaccioni, il quale aveva riconosciuto in Demetrio un potenziale politico inesperto. E sicuramente la sua "partecipazione commossa alla storia narrata" e la "desolata constatazione dell'instabilità e precarietà della condizione umana"<sup>47</sup> erano stati colti dal Teodoli che, pur calcando artificiosamente la mano sul fervore controriformistico di De-

---

Fortuna, / anzi fu il Ciel pur solo, / (da cui deriva la Fortuna, e 'l Fato) / che, proteggendo il Giovine feroce, / a l'onesta cagion donò la palma / di tant'armi rubelle, e squadre avverse; / ch'ove combatte a pro del giusto il Cielo, / non val forza terrena, uman contrasto" (Atto I, scena VII).

<sup>47</sup> Bisaccioni 1992: li.

metrio, ne aveva fatto un eroe moderno, assai più vicino al *principe cattolico* di Lope che alla vuota maschera barocca del Bianchi. Concordo pertanto con Federico Doglio che, nella sua ampia rassegna sul teatro tragico minore del Seicento italiano, dedica un breve paragrafo al *Demetrio moscovita*, confermandoci che il valore storico-letterario dell'opera non risiede tanto nella patina ideologica di cui è rivestita quanto nel dialogo che essa instaura col contesto storico, politico e culturale in cui è stata concepita:

Questa è tragedia che, oltre i consueti lamenti sulla corrotta vita delle corti, rivela una attenzione assidua alla politica ecclesiastica e alla necessità di una sapiente condotta di governo, ed è importante testimonianza della riflessività degli intellettuali del tempo sul nuovo indirizzo filosofico e storico dei trattatisti politici dell'età barocca (Doglio 1960: c).

## 6. Conclusioni

Giunto al termine di questo *excursus*, che non pretende naturalmente di essere esaustivo, vorrei tentare di riannodare i fili del discorso e proporre alcune considerazioni finali.

Abbiamo visto innanzitutto che la ricezione della *Dimitriade* nei paesi cattolici fu legata alla politica ecclesiastica e, in particolar modo, alla militanza dei gesuiti, che si proponevano di ricomporre lo scisma fra Chiesa cattolica romana e Chiesa ortodossa. Costoro avevano individuato nel sedicente Demetrio l'uomo della Provvidenza: l'immagine idealizzata del principe cattolico perseguitato che, in virtù delle sue innate qualità morali riesce a riconquistare il trono per poi cadere prematuramente senza essere riuscito a compiere il volere divino, diventa il nucleo affabulatorio che dalla Polonia giunge a Roma e di lì si irradia nell'Europa meridionale.

L'eco delle vicende, fors'anche grazie all'ampia pubblicistica gesuitica, fu tale da creare un mito storico-politico che ebbe da subito un'incredibile fortuna letteraria. Il primo a cimentarvisi fu Lope de Vega con la sua *comedia El Gran Duque de Moscovia*. Egli proponeva al pubblico spagnolo, senza mai sconfinare nel propagandistico, le avvincenti peripezie di un valoroso principe cattolico che, dopo essere stato ingiustamente perseguitato, riusciva a riconquistare il trono che gli era stato sottratto. Non sappiamo se Lope fosse o meno a conoscenza della fine tragica del suo eroe, tuttavia non sarebbe improprio ipotizzare che la spinta esercitata dalle convenzioni drammaturgiche dell'epoca lo avrebbe comunque portato al sacrificio del vero storico in virtù di una più alta giustizia poetica: il trionfo provvidenziale dell'eroe sul tiranno, in una chiave di lettura legittimista (cfr. Brody 1972: 69).

Nondimeno, a trent'anni dalla caduta rovinosa di Demetrio, si poneva per i ricettori della versione polacco-gesuitica un problema di non poco conto, vale a dire quello di conciliare la visione provvidenziale dell'impresa dimitriana con il tragico destino a cui era andato incontro l'eroe. E se la questione era meno cogente per la riflessione politica bisaccioniana, fondamentalmente riconducibile al tacitismo secentesco, il finale catastrofico diventava

un vero e proprio cappio per i tragediografi italiani del Seicento<sup>48</sup>. Se infatti, in Russia, un secolo più tardi Aleksandr Sumarokov nel suo *Dimitrij Samozvanec* (1771) non si poneva alcun problema nel mettere in scena il tirannicidio di un perfido impostore, la posizione legittimista d'area cattolica imponeva invece l'irragionevole caduta di un principe giusto. Alekseev propone una lettura del problema in una chiave puramente socio-ideologica, che però si attaglia con ogni evidenza al solo Teodoli e non al Bianchi:

[...] катастрофу составляет непризнание [Дмитрия] народом московским, причем мотивами конфликта является дикость московской толпы, не понявшей реформаторских (в том числе и вероисповедных) замыслов молодого царя. Такая постановка темы ведет прежде всего к идеализации образа Дмитрия и к резкому осуждению всего его окружения, за исключением, конечно, иноземцев, на которых автор чаще всего густо накладывает светлые краски (Alekseev 1936: 95-96).

Sono convinto che al critico sovietico sia sfuggito l'*escamotage* drammaturgico col quale entrambi i poeti, pur consegnandoci due declinazioni del mito assai differenti (l'una classicistica l'altra controriformistica), sono riusciti a risolvere l'apparente paradosso che proponeva loro l'assunzione del modello tragico. Egli infatti afferma che "почти все [итальянские драматические произведения о Лжедмитрии] избегают вопроса о 'самозванце'" (Alekseev 1936: 95). E invece è proprio la problematizzazione del fenomeno del *samozvanstvo* che innesca la macchina tragica. È nel breve lasso di tempo in cui Demetrio diventa agli occhi dei suoi interlocutori un impostore – e quindi, automaticamente, un tiranno usurpatore – che la sua figura viene desacralizzata, rendendone possibile la detronizzazione e l'eliminazione fisica. In Bianchi infatti la rottura del patto politico-amoroso con Eunice getta un'ombra sulla dirittura morale dell'eroe, che fugge fra le braccia della bella straniera tradendo la sua regina e il suo popolo. In Teodoli invece è l'allestimento del banchetto nuziale in un giorno di digiuno che viene interpretato maliziosamente dagli oppositori dello zar come empio disprezzo del culto locale. In entrambi i casi l'immagine del sovrano ne esce incrinata, e le sue azioni vengono interpretate come segno tangibile della perdita della Grazia divina. La *confusio tyranni* tuttavia si rivela un mero abbaglio e trasforma i sedicenti tirannicidi in regicidi. È questo lo stratagemma attraverso il quale i due tragediografi sono riusciti a tenere in piedi il decorso tragico dell'azione evitando di fare del loro eroe un autentico impostore. E lo hanno fatto potendo contare sul meccanismo dell'ironia tragica: l'oscillazione epistemica non coinvolge infatti lo spettatore, ma solo i personaggi o, almeno, una parte di essi.

In quest'ottica di accecamento temporaneo (simile all'*atē* classica), i due prologhi senecani appaiono un po' meno posticci di quanto ci sembrassero all'inizio. Essi preconizzano un delittuoso ribaltamento prospettico in cui a Boris viene concessa *post mortem* un'ul-

<sup>48</sup> Al melodramma e al dramma spagnolo, con particolare riferimento alla *comedia* di Lope, guarderà invece Pietro Mancuso nel suo *Disinganno dei Principi in Demetrio Moscovita*, pubblicato a Palermo nel 1703 (Mancuso 2013).

tima mossa, quello scacco matto che la Storia gli aveva negato e che qui lo rende occulto manovratore ‘metateatrale’ delle vicende terrene:

Sì, sì, m’aspetta pure,  
 tra l’oziose piume,  
 lascivo sposo a la consorte in seno;  
 che se dai lacci miei fanciullo inerme  
 n’andasti già disciolto,  
 non sarà che tu possa  
 più mai campar, benché gigante armato,  
 dagli assalti di Boride sdegnato.

(Atto I, scena I)



Tavola I.

Antiposta dell’edizione a stampa del *Demetrio moscovita* di Giuseppe Teodoli (Cesena 1651).  
 Come si può notare, vi è raffigurata l’apoteosi del ‘principe martire’.

## Bibliografia

- Allacci 1666: L. Allacci, *Drammaturgia*, Roma 1666 (ed. "accresciuta e continuata", Venezia 1755).
- Alekseev 1936: M.P. Alekseev, *Boris Godunov i Dmitrij Samozvanec v zapadno-evropejskoj drame*, in: K.N. Deržavin (red.), "Boris Godunov" A.S. Puškina. *Sbornik statej*, Leningrad 1936, pp. 81-124.
- Barezzi 1605: B. Barezzi [A. Possevino?], *Relatione della segnalata, et come miracolosa conquista del Paterno Imperio, conseguita dal Serenissimo Giovine Demetrio Gran Duca di Moscovia, in questo Anno 1605 [...]*, Venezia 1605.
- Bernardini 1994: L. Bernardini, *Maiolino Bisaccioni: Il Demetrio Moscovita. Istoria Tragica*, "Comparatistica", VI, 1994, pp. 121-138.
- Bernardini 1997: L. Bernardini, *Di alcuni studi recenti sul Falso Demetrio*, "Ricerche slavistiche", XLIV, 1997, pp. 365-388.
- Bernardini 2010: L. Bernardini, *Il 'Falso Demetrio' come maschera teatrale*, in: P. Bosisio (a cura di), *Studi sul teatro in Europa*, Roma 2010, pp. 71-93.
- Bernardini 2012: L. Bernardini, *Barezzo Barezzi czy Antonio Possevino? Uwagi dotyczące autorstwa Relatione della segnalata e come miracolosa conquista del Paterno Imperio conseguita dal Serenissimo Giovine Demetrio Gran Duca di Moscovia, in questo anno 1605 (Venezia 1605)*, in: D. Quirini-Poplawska (red.), *Antonio Possevino SJ (1533-1611). Życie i dzieło na tle epoki*, Kraków 2012, pp. 443-464.
- Bernardini, Domenichelli 2007: L. Bernardini, M. Domenichelli, *Voce "usurpatore"*, in: R. Ceserani, M. Domenichelli, G. Fasano (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, III, Torino 2007, pp. 2533-2538.
- Bercé 1990: Y.-M. Bercé, *Le Roi caché. Sauveurs et imposteurs. Mythes politiques populaires dans l'Europe moderne*, Paris 1990 (trad. it. a cura di A. Comba, *Il re nascosto: miti politici popolari nell'Europa moderna*, Torino 1996).
- Bertacchi 1881: A. Bertacchi, *Storia dell'Accademia lucchese*, Lucca 1881 (= Memorie e documenti per servire alla storia di Lucca, 13).
- Bianchi 1645: B. Bianchi, *Il Demetrio*, Lucca 1645.
- Bisaccioni 1992: M. Bisaccioni, *Il Demetrio moscovita. Istoria tragica*, a cura di E. Taddeo, Firenze 1992.
- Bonoli 1661: P. Bonoli, *Storia di Forlì*, Forlì 1661 (Bologna 1981, ristampa di facsimile Forlì 1826).
- Brody 1972: E.C. Brody, *The Demetrius Legend and its Treatment in the Age of Baroque*, Cranbury (NJ) 1972.

- Ciampi 1827: S. Ciampi, *Esame critico con documenti inediti della storia di Demetrio di Iwan Wasiliewitch*, Firenze 1827.
- Cilli 1627: A. Cilli, *Historia di Moscovia*, Pistoia 1627.
- Cronia 1958: A. Cronia, *La conoscenza del mondo slavo in Italia: bilancio storico-bibliografico di un millennio*, Padova 1958.
- Czerska 1995: D. Czerska, *Dymitr Samozwaniec*, Wrocław 1995.
- Doglio 1960: F. Doglio, *Il teatro tragico italiano*, Parma 1960.
- Emerson 1986: C. Emerson, *Boris Godunov: Transpositions of a Russian Theme*, Bloomington 1986.
- Franchi 1988: S. Franchi, *Drammaturgia romana*, Roma 1988.
- Garuffi 1688: G.M. Garuffi, *L'Italia accademica*, Rimini 1688.
- Grevenbruch 1608: [stampà adespota], *Tragoedia moscovitica, sive de vita et morte Demetrii [...]*, Coloniae 1608.
- Klejn 1913: V.K. Klejn, *Ugličskoe sledstvennoe delo o smerti careviča Dimitrija 15-go maja 1591 goda*, Moskva 1913.
- Loredano 1647: G.F. Loredano [e G. Brusoni], *Le glorie de gli Incogniti*, Venezia 1647.
- Lucchesini 1825: C. Lucchesini, *Della storia letteraria del ducato lucchese*, I, Lucca 1825 (= Memorie e documenti per servire alla storia di Lucca, 9).
- Lucchesini 1831: C. Lucchesini, *Della storia letteraria del ducato lucchese*, II, Lucca 1831 (= Memorie e documenti per servire alla storia di Lucca, 10).
- Mancuso 2013: P. Mancuso, *Il Disinganno dei Principi in Demetrio Moscovita*, a cura di D. Bellini, Pisa 2013.
- Mandosio 1692: P. Mandosio, *Bibliotheca Romana, seu Romanorum scriptorum centuriae*, II, Roma 1692.
- Marchesi Buonaccorsi 1741: G.V. Marchesi Buonaccorsi, *Memorie storiche dell'antica ed insigne Accademia de' Filergiti*, Forlì 1741.
- Mazzucchelli 1760: G. Mazzucchelli, *Scrittori d'Italia*, II/2, Brescia 1760.
- Mérimée 1853: P. Mérimée, *Épisode de l'histoire de Russie. Les faux Démétrius*, Paris 1853 (trad. italiana a cura di T. Landolfi, Milano 2014 [1955]).
- Niedziela 1991: Z. Niedziela, *Kariera literacka Dymitra Samozwańca*, "Dzieje Lubelszczyzny", VI/2, Warszawa 1991, pp. 183-201.
- Nowakowski 1839: F.K. Nowakowski, *De Demetrio I*, Berlin 1839.
- Nowakowski 1841: F.K. Nowakowski (red.), *Źródła do dziejów Polski*, II, Berlin 1841.
- Pellegrini 1914: A. Pellegrini, *Spettacoli lucchesi nei secoli XVII-XIX*, Lucca 1914 (= Memorie e documenti per servire alla storia di Lucca, 14).

- Perrie 1995: M. Perrie, *Pretenders and Popular Monarchism in Early Modern Russia. The False Tsars of the Times of Troubles*, Cambridge 1995.
- Piantanida *et al.* 1951: S. Piantanida, L. Diotallevi, G. Livraghi (a cura di), *Autori italiani del '600: catalogo bibliografico*, IV, Milano 1951.
- Pierling 1878: P. Pierling, *Rome et Démétrius*, Paris 1878.
- Pierling 1901: P. Pierling, *La Russie et le Saint-Siège: études diplomatiques*, III, Paris 1901 (unabridged facsimile, Elibron Classics 2005).
- Poehl 1932: G. von Poehl, *La fuente de El Gran Duque*, "Revista de Filología Española", XIX, 1932, pp. 47-63.
- Possevino 1592: A. Possevino, *La Moscovia*, Ferrara 1592.
- Puškin 1831: A.S. Puškin, *Boris Godunov*, Sankt-Peterburg 1831 (A.S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij v 10 tomach*, V, Leningrad 1978, pp. 187-285).
- Quadrio 1749: G.F. Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, IV, Bologna 1749.
- Schiller 2004: F. Schiller, *Demetrius, Dramatischer Nachlass*, Hrsg. H. Kraft und M. Springer, Frankfurt am Main 2004 (trad. it. a cura di B. Allason e M.D. Ponti, in: F. Schiller, *Teatro*, Torino 1969).
- Sforza 1879: G. Sforza, *F.M. Fiorentini ed i suoi contemporanei lucchesi*, Firenze 1879.
- Sumarokov 1771: A.P. Sumarokov, *Dimitrij Samozvanec*, Sankt-Peterburg 1771 (cfr. A.P. Sumarokov, *Dramatičeskije sočinenija*, Leningrad 1990, pp. 247-292).
- Teodoli 1651: G. Teodoli, *Il Demetrio moscovita*, Cesena 1651 (Bologna 1652<sup>2</sup>).
- Uspenskij 2002: B.A. Uspenskij, *Car' i samozvanec: samozvančestvo v Rossii kak kul'turno-istoričeskij fenomen*, in: Id., *Izbrannye trudy. Semiotika istorii, semiotika kul'tury*, Sankt-Peterburg 2002, pp. 149-196 (trad. it. a cura di M. Di Salvo e S. Signorini, *Lo zar e l'impostore. L'impostura in Russia come fenomeno storico-culturale*, in: B. Uspenskij, *Storia e semiotica*, Milano 1988, pp. 81-103).
- Vega 1617: L. de Vega, *El Gran Duque de Moscovia y Emperador perseguido*, Madrid 1617 (cfr. Lope de Vega, *Comedias*, VII/1, Lérida 2008, pp. 457-587).

*Abstract*

Jacopo Doti

*The 'Demetrius Legend' in Italy During the 17<sup>th</sup> Century*

This article aims at giving an account of the reception, diffusion and literary elaboration of the 'Demetrius legend' in Italy during the 17<sup>th</sup> century. Its main focus is on the political and ideological background as well as the genre conventions which played a role in shaping the mythos of the Russian pretender. After considering the peculiarities of Maiolino Bisaccioni's historical novel, the article focuses on two tragedies by two minor Italian playwrights, Bianco Bianchi and Giuseppe Teodoli. Notwithstanding their different treatments of the subject, both authors were confronted with a difficult task: how to justify the fall of their hero (the legitimate heir to the Muscovite throne). They opted for a similar dramatic device: at the turning point of the tragedy Demetrius is erroneously considered an impostor, then dethroned and put to death as a tyrant. Finally, his legitimacy is reasserted and he is celebrated as a martyr of the faith or pitied for his unfortunate destiny. Both tragedies were drawn from the Jesuit account of the myth, spread from Poland, and are modeled on the rules of classical tragedy.

*Keywords*

Demetrius legend; Bisaccioni; Bianchi; Teodoli; Italian Baroque tragedy.