



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in Filologia moderna

Classe LM-14

Tesi di Laurea Magistrale

«Ma queste son tutte finzioni e sogni»

*Il dramma pastorale a Padova tra Cinquecento e
Seicento: accademie, modelli e attualizzazioni
dell’Arcadia.*

Relatrice

Prof. Elisabetta Selmi

Laureanda

Giulia Centin

n° matr. 2091343 / LSLFM

Anno Accademico 2023 / 2024

Indice

<i>Introduzione</i>	7
1. <i>La galassia culturale padovana a fine Cinquecento.</i>	12
1.1 <i>Tipografia ed editoria.</i>	13
1.2 <i>Scholares: gli studenti dello Studio.</i>	18
1.3 <i>Le Accademie.</i>	20
2. <i>I drammi pastorali stampati a Padova.</i>	26
2.1 <i>Filliria, una raffinata e giovanile imitazione di Tasso.</i>	28
2.2 <i>Aurora, la favola plurilingue.</i>	38
2.3 <i>Amaranta, dove l'Arcadia si sposta in Veneto.</i>	44
2.4 <i>Recinda: una tragedia con influenze pastorali.</i>	51
2.5 <i>Le Pompe funebri overo Aminta e Clori, la favola della dissimulazione.</i>	57
2.6 <i>La Fida Ninfa e l'invenzione dell'Arquadia.</i>	68
2.7 <i>La Finta Fiammetta: litigi pastorali tra Arquà Petrarca e Cinto Euganeo. Con paraetimologie dei Colli Euganei.</i>	75
3. <i>La pastorale seicentesca.</i>	81
3.1 <i>La ninfa seguita: verso la ricercatezza barocca.</i>	84
3.2 <i>Le ferite felici: aperture liriche melodrammatiche.</i>	91

3.3	Il fraterno amore ovvero il Delio: <i>istanze attualizzanti nel genere pastorale.</i>	96
3.4	I tormenti amorosi, <i>dramma corale e inter artes.</i>	100
3.5	La ninfa spensierata <i>nel bosco di Piazzola sul Brenta.</i>	111
3.6	Le selve incoronate: <i>dal superamento del neoplatonismo cinquecentesco all'anticipazione dei melodrammi metastasiani.</i>	119
	<i>Conclusioni</i>	126
	<i>Bibliografia</i>	136

Sonavan le quiete
stanze, e le vie dintorno,
al tuo perpetuo canto.
[...]
Che pensieri soavi,
Che speranze, che cori, o Silvia mia!
Quale allor ci apparia
La vita umana e il fato!

Giacomo Leopardi, *A Silvia*

Introduzione

Nella selva di drammi pastorali che vennero pubblicati dopo l'*Aminta* e fino alla nascita dell'Accademia dell'Arcadia, la vita del terzo genere drammatico si intesse di polemiche filosofiche, politiche e ovviamente poetiche.

La storia della pastorale attrae magnetica per svariate ragioni, come la mancanza di una regola drammaturgica che ne inquadri esattamente i confini o l'assenza di una precisa data d'origine: dalle prove tardo quattrocentesche di Poliziano, con la *Fabula di Orfeo*, che già è di per sé sfuggente nella definizione del genere,¹ all'avvio in ambiente ferrarese di una serie più consistente di prove cinquecentesche, la pastorale finisce per diventare un genere molto amato e sperimentato a partire dalla fama dell'*Aminta* tassiana.

Data la mancanza di una regola aristotelica, da cui gli autori nel Cinquecento inizialmente non intendono prescindere, il problema diventa dosare la proporzione tra tragedia e commedia, che solo Tasso, per primo, riesce a bilanciare con l'introduzione dei cori e il distacco progressivo dall'egloga virgiliana, basata su intrecci amorosi e intermezzi rustici senza un filo narrativo dominante.

Eppure questo primato tassiano, osannato da Giasone De Nones nel suo *Discorso* (1586),² venne ben presto equiparato dal modello del *Pastor Fido* di Guarini, che nel *Verrato II* (1593) e nel *Compendio della poesia tragicomica* (1601) dichiara di riagganciarsi invece al paradigma di Teocrito e fa risalire al *Sacrificio* (1554) di Agostino Beccari, dall'andamento comico-elegiaco, l'inizio della moderna tragicommedia pastorale.

Guarini si dimostra così in disaccordo anche con Angelo Ingegneri, suo sodale tra gli Innominati e gli Olimpici, che pure nel trattato *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare favole sceniche* (1598) aveva dato il merito cronologico e poetico a

¹ A. TISSONI BENVENUTI, *L'Orfeo del Poliziano, Con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali*, Padova, Antenore, 1986, pp. 89-103.

² G. DE NONES, *Discorso di Iason Denores intorno a que' principii, cause, et accrescimenti, che la comedia, la tragedia et il poema heroico riceuono dalla philosophia morale & ciuile & da' gouernatori delle Republiche*, Padova, Meietti, 1586.

Tasso, non considerando le prove ferraresi precedenti all'*Aminta*, tra cui, appunto, il *Sacrificio*, l'*Egle* (1545) di Giovan Battista Giraldi Cinzio, l'*Aretusa* (1564) di Alberto Lollio e lo *Sfortunato* di Agostino Argenti (1567).

In questo contesto di disaccordo già tra i contemporanei, che proseguirà ancora fino alla nascita dell'accademia dell'Arcadia, e oltre,³ a sottolineare la vivacità di questi testi teatrali e l'interesse che suscitò sin da subito in autori e commentatori, ci si prova a inserire prendendo sotto la lente del microscopio tredici testi pastorali, tutti legati al contesto culturale della città di Padova.

All'interno di questa tesi, infatti, ci si propone di indagare lo sviluppo del dramma pastorale tra Cinquecento e Seicento a Padova, centro veneto attivissimo grazie alla prestigiosa università e per nulla periferico riguardo alla sperimentazione sul genere, vista la presenza di Tasso e Guarini, fra tutti, anche in questa sede.

In un'analisi diacronica si cercherà di riconoscere le specificità autoriali, ma anche le convergenze nei loro usi, che fanno dell'esperienza patavina un polo identitario forte per la pastorale, seguendo istanze di adesione, ma soprattutto di rinnovamento dei modelli.

Passando per l'ibridazione del genere nel melodramma, nel cui mare la pastorale è destinata a confluire per i temi affrontati e per alcuni accenti lirici, si punta ad evidenziare alcune caratteristiche distintive della pastorale, motivate anche da una radice padovana dei testi o degli autori: la patavinità è qui intesa come criterio largo, basato sulla stampa presso tipografi padovani, su cui ci si soffermerà nel primo capitolo, o sulla permanenza degli autori a Padova, per gli studi universitari, per nascita o per lavoro.

Il secondo e il terzo capitolo saranno dedicati all'analisi dei testi, rispettivamente cinquecenteschi e seicenteschi, nell'ottica di offrire una descrizione che possa orientare all'interno di questo genere sfuggente, a partire dalla voce della cultura padovana.

³ E. BIGI, *Il dramma pastorale del Cinquecento in Il teatro classico italiano nel '500. Atti del convegno (Roma, 9-12 febbraio 1969)*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, p. 102: «Tra gli studiosi del Settecento, mentre alcuni, come il Barotti, lo Zeno e il Tiraboschi, si rifanno alle affermazioni del Guarini, altri invece, come il Crescimbeni, il Quadrio e il Fontanini, non si fanno scrupolo di cercare l'inizio del genere nella letteratura teatrale immediatamente anteriore al *Sacrificio*, riconoscendo sì al Beccari il merito di aver composto la prima "regolata pastorale" (Quadrio), ma indicandone precisi precedenti, oltre che nell'*Egle* del Giraldi, anche in alcune rappresentazioni pastorali del tardo Quattrocento e del primo Cinquecento, dall'*Orfeo* del Poliziano al *Tirsi* del Castiglione all'*Amaranta* del Casali».

Si propone quindi una rassegna di pastorali ‘padovane’, raccogliendo gli interessi critici che si sono concentrati finora in alcune singole opere: in parte l’*Aurora* (1588) di Ottavio Brescianini e l’*Amaranta* (1588) di Cesare Simonetti vengono citate da Paola Lasagna⁴ nella sua tesi di dottorato sulla pastorale cinquecentesca tra Tasso e Guarini; sono state pubblicate in edizioni moderne la *Filliria* (1585) di Girolamo Vida⁵ e *La ninfa spensierata* (1642) di Giovan Battista Bertanni;⁶ numerose voci si sono espresse su *Le pompe funebri* (1590) di Cesare Cremonini, come Elena Bergonzi⁷, Domenico Chiodo,⁸ Marco Corradini,⁹ Antonio Corsaro,¹⁰ Laura Riccò¹¹ e Claudio Scarpati;¹² Marisa Milani cita la *Recinda* (1590) di Claudio Forzaté in uno studio che si occupa più in generale dell’autore e dei suoi interessi nella poesia in pavano;¹³ Valentina Gallo cita il *Delio* (1610) di Giovan Battista Arrigoni e i *Tormenti amorosi* (1641) di Bertanni in una rassegna sulla figura del satiro nelle pastorali;¹⁴ infine Valeria di Iasio si è occupata de *Le selve incoronate* (1673) di Ottonello Belli.¹⁵

Inoltre, in occasione della mostra bibliografica dedicata ai rapporti tra Leopardi e la cultura veneta, a cura di Giorgio Ronconi e allestita a Padova nel maggio 1998, si

⁴ P. LASAGNA, *La pastorale drammatica tra Tasso e Guarini*, tesi di Dottorato in Letterature e Scienze della Letteratura, Università degli Studi di Verona, supervisore prof. Stefano Verdino, 2006, online in https://www.academia.edu/24458771/La_pastorale_drammatica_fra_Tasso_e_Guarini.

⁵ *Favole*, a cura di D. Chiodo, Torino, RES, 1998.

⁶ *Con la sampogna in man, col flauto al labro: edizioni commentate della Ninfa guerriera di Giovan Battista Lampugnano e della Ninfa spensierata di Giovan Battista Bertanni*, a cura di S. Bortot, Bologna, Archetipolibri, 2011.

⁷ E. BERGONZI, *Cesare Cremonini scrittore. Il periodo ferrarese e i primi anni padovani. La pastorale Le Pompe Funebri*, «Aevum», Anno 67, Fasc. 3 (settembre-dicembre 1993), online in <https://www.jstor.org/stable/20860310>.

⁸ D. CHIODO, *Da Le pompe funebri overo Aminta e Clori*, in «Lo Stracciafoglio», vol. 6, 2005, online in <https://www.edres.it/wp-content/uploads/2016/05/Numero6.pdf>; D. CHIODO, *Corte e Arcadia nella tradizione dello spettacolo pastorale*, in D. CHIODO - A. DONNINI, *Sul teatro del Cinquecento. Tre discorsi e un catalogo*, Manziana, Vecchiarelli, 2007.

⁹ M. CORRADINI, *Lecture e riscritture dell’Aminta nel Cinquecento e nel Seicento*, in *L’Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell’ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Roma, Adi editore, 2017.

¹⁰ A. CORSARO, *Percorsi dell’incredulità. Religione, amore, natura nel primo Tasso*, Roma, Salerno, 2003.

¹¹ L. RICCÒ, «Ben mille pastorali». *L’itinerario dell’Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Roma, Bulzoni, 2004.

¹² C. SCARPATI, *Tasso, i classici e i moderni*, Padova, Antenore, 1995.

¹³ M. MILANI, *Un inedito padovano del Cinquecento: la Commedia pastorale di Claudio Forzaté*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. 164, 1987.

¹⁴ V. GALLO, *Il satiro, la natura e il linguaggio*, in *Tra boschi e marine: varietà della pastorale nel Rinascimento e nell’Età barocca*, a cura di Daria Perocco, Bologna, Clueb, 2012.

¹⁵ V. DI IASIO, «Priva non resti mai di regno, o di ragione»: ragioni d’amore di stato nelle Selve incoronate di Ottonello Belli in «Testi, tradizioni, attraversamenti: prospettive comparatistiche sulla drammaturgia europea tra Cinque e Settecento», a cura di A. Munari, E. Selmi ed E. Zucchi, Padova, Padova University Press, 2019.

sono approfonditi il valore e la fama degli scrittori veneti, soprattutto in relazione a Leopardi, che si dimostra un profondo conoscitore della pastorale e in generale dell'opera guariniana: del *Pastor Fido* apprezza l'alternanza di comico e tragico nei cori, mentre nella *Crestomanzia* fa riferimento al *Compendio* per quanto riguarda la distinzione guariniana di due linee liriche, una più pindarica e l'altra più anacreontica.¹⁶ In questo approfondimento è emerso che nella biblioteca di Leopardi ci fosse addirittura una copia della *Finta Fiammetta* (1610) di Francesco Contarini, che qui si analizza insieme all'altra sua famosa opera, la *Fida Ninfa* (1598). In particolare, Elisabetta Selmi si concentra sul profilo biografico-letterario del Contarini all'interno del catalogo della mostra.¹⁷ Dunque Leopardi, come dimostra anche la citazione di *A Silvia* qui posta in epigrafe, non è immune all'influenza della pastorale (e forse anche della pastorale padovana).

Altre opere che qui compaiono, invece, sono, a quanto risulta, commentate per la prima volta, soprattutto in relazione a una loro appartenenza al clima letterario patavino: si tratta de *La ninfa seguita* (1605) di Giacomo Cicolla e de *Le ferite felici* (1609) di Angelo Portenari.

Ci si propone di verificare come, progressivamente, la carta del dramma pastorale, da "tutte finzioni e sogni", come nella citazione della *Filliria* di Vida, che è provocatoriamente qui inserita nel titolo della tesi,¹⁸ venga giocata dagli autori come spazio letterario per inserire invece la quotidianità veneta: partendo dal modello di Tasso e Guarini, le pastorali qui analizzate tendono ad attualizzare la descrizione del paesaggio, che da generico idillio diventa un'Arcadia vivibile nei Colli Euganei, a Padova o nelle ville venete; i temi trattati si allargano a quelli filosofici dibattuti nello Studio patavino e la società presenta molti tratti della vita nella Repubblica Veneta. Questo cambio di passo avviene soprattutto a fine Cinquecento, aumentando il carico metaletterario della pastorale tramite la penna di autori come Cesare Cremonini e Francesco Contarini, alcuni tra i più importanti filosofi padovani a cavallo tra XVI e XVII secolo, e sfatando il mito che questo sia un genere letterario futile, che non merita

¹⁶ *Leopardi e la cultura veneta. Edizioni, Autografi, Fortuna*, Catalogo della mostra bibliografica, a cura di G. Ronconi, Padova, Ridotto del Teatro Verdi, 7-31 maggio 1998, voce su Guarini a cura di E. Selmi, pp. 102-103.

¹⁷ Ivi, voce su Francesco Contarini a cura di E. Selmi, p. 105.

¹⁸ G. VIDA, *Filliria*, atto I, scena III, v. 494.

spazio di interesse e che si propone semplicemente di allietare con le storie leggiadre di ninfe e pastorelli.

Si cercherà di sottolineare, invece, come la pastorale si intrecci indissolubilmente con i nodi culturali e di vita della sua epoca, inglobando a tutto tondo aspetti filosofici, politici e di teoria letteraria: viene scelto come *medium* comunicativo, ma è anche per costituzione perfetto come tale. Già nel '400, ad esempio,

la mania del travestimento pastorale, prima che un fatto teatrale, è un fenomeno di costume diffusissimo, in parte riconducibile a un latente esibizionismo signorile e intellettuale, a un bisogno di raccontarsi e trasfigurarsi per pochi intimi e senza mediazioni stilistiche troppo impegnative. All'interno della corte è facile individuare le implicazioni sublimanti e mistificatorie di questa moda che, non a caso, si esaurisce spesso a dibattere l'estenuante contrasto fra libertà arcadica e status di subalterno.¹⁹

Per questa ragione, la scelta della pastorale è anche funzionale all'arricchimento della storia della cultura padovana tra Cinquecento e Seicento, non solo dal punto di vista letterario. Nel corso della tesi si vedranno, a proposito, incursioni della storia dell'arte e della storia dello spettacolo in ottica interdisciplinare, a sostegno della rappresentazione totalizzante della società che emerge dalla pastorale, catalizzante delle tensioni antropologiche dei due secoli in esame.

Nota sui criteri di trascrizione

I testi per cui non sono pubblicate edizioni moderne verranno trascritti con criteri semiconservativi. Si provvederà a rendere conforme all'uso moderno accenti e apostrofi; a eliminare h etimologica; a trasformare il nesso ti o tti seguito da vocale in z; ad ammodernare l'interpunzione, eliminando la virgola prima delle e.

¹⁹ M. PIERI, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana Editrice, 1983, p. 48.

1. *La galassia culturale padovana a fine Cinquecento.*

«Chiara cosa è che, se le pastorali non fossero, si potria dire poco men che perduto a fatto l'uso del palco e 'n conseguenza reso disperato il fine dei poeti scenici, il qual deve essere che i loro componimenti vengano rappresentati»²⁰. È questa la nota considerazione che fa Angelo Ingegneri nella panoramica di storia teatrale ben tracciata in *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*: tra le spese richieste per gli allestimenti comici e la saturazione del pubblico nei confronti di una tragedia intrisa di malinconia, la fortuna del genere pastorale a fine Cinquecento è un fenomeno diffuso in tutta la penisola italiana.

Padova, con il suo attivissimo centro culturale, garantito dall'eccellenza dell'Università, non manca di dare prove e testarsi in questo genere, molto spesso dando un'impronta molto diversa dai pionieristici risultati ferraresi. Per favorire l'analisi di questa specificità patavina nel genere pastorale, sembra opportuna una panoramica preliminare, che mira a chiarire gli intrecci tra gli autori e gli sviluppi di una galassia di poetiche. In particolar modo è utile seguire i percorsi che portano una rosa di una decina di autori, non tutti padovani né veneti, a lasciare una traccia delle loro opere a Padova.

Inizialmente si indagherà il contesto della tipografia ed editoria padovana, per fare ipotesi sul perché gli autori abbiano preferito stampare le proprie opere a Padova, pur essendo molto vicina Venezia, città regina nella stampa fin dagli albori.

È comunque innegabile l'esperienza fondamentale e dall'identità molto forte che offriva lo Studio universitario, di cui si sottolineeranno alcune pratiche studentesche legate al teatro e naturalmente le influenze dei professori che si succedono nelle cattedre di Retorica, ma anche di Filosofia.

²⁰ A. INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, a cura di M. L. Doglio, Modena, Panini, 1989, pp. 6-7. Dice Ingegneri: «veggendosi per isperienza che le comedie imparate, per ridicole ch'elle sappiano essere non vengono più apprezzate, se non quando sontuosissimi intermedi e apparati d'eccessiva spesa le rendono riguardevoli. [...] Le tragedie, lasciando da canto che così poche se ne leggono che non abbiano importantissimi e inesauribili mancamenti, onde talora divengono anco irrepresentabili, sono spettacoli maninconici, alla cui vista malamente s'accomoda l'occhio disioso di dilettazone».

Inoltre si seguiranno le esperienze degli autori nelle varie accademie, terreno fervido di sperimentazione: essi spesso hanno contatti anche al di fuori del contesto padovano, ma riportano a questo centro le loro prove nella pastorale.

1.1 *Tipografia ed editoria*

Agli albori dell'invenzione della stampa, Padova fu un centro di primissimo ordine: «parecchi tipografi, passati poi in altre città, lavorarono dapprima in Padova»,²¹ come Antonio Zanchi di Bergamo, Bernardino Castiglione di Milano e Zaccaria Zaccarotti di Padova. A dare inizio all'editoria a Padova nel 1471, con l'incunabolo del *De Anima* di Aristotele, fu Lorenzo Canozzi da Lendinara, che si specializzò come intagliatore e fu amico di Piero della Francesca.²²

A fine '400, la costellazione culturale patavina si costituiva di tipografi in continue relazioni non solo con cartai e librai, ma anche con bidelli dell'Università, che procuravano i codici per gli studenti, spesso si trasformarono in veri e propri tipografi e furono i principali promotori della stampa. I tipografi «s'applicarono anche a vendere i prodotti loro e d'altri, facendo insieme gli stampatori e i librai»,²³ ma inizialmente faticarono a non indebitarsi, nonostante il grande afflusso di studenti. Bisogna considerare che l'editoria a Padova comunque faticava a soddisfare il fabbisogno della stessa Università e che la cartiera di Battaglia ebbe il primato per vari secoli, nonostante fosse la più costosa, tenendo conto che il prezzo della carta era metà di quello del libro.²⁴ Infine, la competizione con Venezia vede i padovani bersagliati da pesanti dazi e da una normativa mirante a proteggere gli interessi delle aziende veneziane.

Anche per quanto riguarda l'editoria in campo musicale «non conveniva a un editore piantarsi in Padova, per non trovarsi soffocato dalla superiorità» di Gardano, che

²¹ A. SARTORI, *Documenti padovani sull'arte della stampa nel sec XV* in A. BARZON, G. E. FERRARI, *Libri e stampatori in Padova: miscellanea di studi storici in onore di G. Bellini*, Padova, Tipografia Antoniana, 1959, p. 111.

²² M. CALLEGARI, *Dal torchio del tipografo al banco del libraio: stampatori, editori e librai a Padova dal XV al XVIII Secolo*, Padova, CNA Il prato, 2002, p. 7.

²³ A. SARTORI, *Documenti padovani sull'arte della stampa nel sec XV*, p. 112.

²⁴ Ivi, p. 115.

dal 1530 fonda una tipografia che assicura a Venezia il primato nelle stampe musicali.²⁵ «Piuttosto esistevano librai di merito e di non comune talento. In una nota all'Archivio Antico della Ven. Arca del Santo, si fa il nome di ms. Paolo libraro in Padoa e del R. D. Domenico Lauro in Padoa: quest'ultimo pure musicista».²⁶

Non stupisce, dunque, che per tutto il primo Cinquecento non fu stampato nemmeno un libro a Padova, anche dato che il mondo dei bidelli dello Studio era in contatto con i veneziani: erano i librai a e non gli stampatori a governare l'industria del libro a Padova, soprattutto dopo la guerra contro la Lega di Cambrai. Ad esempio si deve considerare che il veneziano Gabriele Giolito si alleò nel 1542 con il bidello dell'Università Ippolito Saraceno «per la gestione in città della propria libreria aperta vicino al Monte di Pietà».²⁷

La stessa Università fu inattiva dal 1509 al 1517, anche se i torchi probabilmente non rimasero fermi, ma dedicati alla modulistica. Lo Studio fu fonte solo di produzioni di ristretta circolazione, in quanto pagate dai singoli professori, mentre la Tipografia del Seminario o in seguito la Volpi-Cominiana si estesero anche al mercato lagunare²⁸.

In ogni caso l'Università fu «l'unica vera fonte continuativa di guadagno per i pochi tipografi cittadini» e con finanziamenti per lo più da parte degli stessi autori dei libri²⁹.

Tra difficoltà economiche e la personalità poliedrica di chi agiva nel mondo editoriale, bisogna arrivare al 1547 per trovare nuovamente un libro datato e stampato a Padova, da Giacomo Fabriano, «proprietario di una libreria vicino all'entrata del Bo, in cui vendeva anche carta»³⁰. Si possono citare ancora Girolamo Gilberti, bidello e proprietario di una libreria vicino al Bo, Pietro Antonio Alciati, libraio e finanziatore, e infine Grazioso Peracino, «il più fine stampatore del secolo».³¹

La storia della stampa padovana è stata studiata a partire da Bianca Saraceni Fantini, che nel 1952 reperì 570 edizioni padovane, e poi da Denis Rhodes, che ne

²⁵ A. GARBELOTTO, *Anche di musica pubblicò la tipografia del Seminario di Padova*, in A. BARZON, G. E. FERRARI, *Libri e stampatori in Padova: miscellanea di studi storici in onore di G. Bellini*, Padova, Tipografia Antoniana, 1959, p. 96.

²⁶ Ivi, p. 97.

²⁷ M. CALLEGARI, *Dal torchio del tipografo al banco del libraio*, p. 7.

²⁸ Ivi, p. 11.

²⁹ Ivi, p. 24.

³⁰ Ivi, p. 19.

³¹ Ivi, p. 20.

aggiunse una sessantina dal catalogo del British Museum³². Di queste, oltre 120 furono stampate da Lorenzo Pasquati, in particolare opere di medicina e letteratura.

Tipografo ed editore originario di Padova (1523-1603), Pasquati fu uno dei protagonisti indiscussi dell'editoria veneta per tutta la seconda metà del Cinquecento e i suoi eredi³³ continuarono il primato per tutto il secolo successivo. Fu impresore camerale, dell'Università dei legisti, dell'Accademia dei Coraggiosi e degli Avveduti. Stampò opere in latino, in volgare, in greco ed ebraico.³⁴ Fu attivo a Venezia dal 1568 al 1574 e a Padova dal 1562 al 1600. Gli succedettero i figli Livio e Giovanni Battista; altri due, Angelo e Giovanni Domenico, si erano trasferiti a Ferrara.³⁵ Al figlio Livio Pasquati si associa nel 1625 G. B. Martini, collaboratore di Paolo Beni.³⁶ Quest'ultimo, attivo tra gli Animosi e i Ricovrati, aveva una stamperia in casa propria, come molti letterati nobili.³⁷

Pasquati è editore anche di pastorali, che saranno analizzate nel capitolo successivo, in particolare dell'*Aurora* di Brescianini, della *Recinda* di Forzaté e della *Ninfa seguita* di Cicolla. Della sua officina si servì anche Giovanni Cantoni, editore di una decina di opere e attivo a Padova fra il 1585 e il 1588. «Non si sa se sia da identificare con un Giovanni Cantoni, veneziano, morto a Padova il 2 luglio 1611 all'età di sessant'anni»³⁸. Nonostante un corpus così ristretto, tuttavia Cantoni risulta una personalità interessante perché, ad eccezione di un'orazione di Giuseppe Policreti da Treviso, di un'opera filosofica di Orazio Rinaldi, e dei *Genuensis Iuris prolegomena* di Giovanni Andrea Ceva, tutte le sue pubblicazioni sono legate agli ambienti delle accademie, come la *Smissiaggia de sonagitti, canzon e smaregale in lingua pavana de Tuogno Figaro da Crespaoro*, ovvero Alvise Valmarana, il *Dialogo* di Guido Casoni (1585), ma soprattutto sono legate al genere pastorale e ai suoi autori: è lui a pubblicare le *Rime* di Claudio Forzaté (1585), le *Rime* e l'*Amaranta* di Cesare Simonetti, la *Filliria* di Girolamo Vida e la *Gratiana. Favola boscareccia dell'Infiammato*. Più del prolifico

³² F. ASCARELLI, M. MENATO, *La tipografia del '500 in Italia*, Firenze, Olschki, 1989, p. 445.

³³ M. CALLEGARI, *Dal torchio del tipografo al banco del libraio*, p. 22.

³⁴ F. ASCARELLI, M. MENATO, *La tipografia del '500 in Italia*, p. 449.

³⁵ <https://edit16.iccu.sbn.it/editore/CNCT000004>.

³⁶ G. ALIPRANDI, *La stamperia Volpi-Cominiana di Padova*, in A. BARZON, G. E. FERRARI, *Libri e stampatori in Padova: miscellanea di studi storici in onore di G. Bellini*, Padova, Tipografia Antoniana, 1959, p. 11.

³⁷ *Ivi*, p. 20.

³⁸ <https://edit16.iccu.sbn.it/resultset-editori/-/editori/detail/CNCT001369>.

e fortunato Pasquati, dunque, per questo studio risulta di rilievo la figura di Cantoni, su cui si ritornerà in seguito.

Altro editore di spicco, soprattutto per i libri di medicina, ma anche per i generi teatrali, è Paolo Meietti, libraio in una bottega vicino ponte San Lorenzo e in stretto contatto con Venezia e con lo Studio. A Meietti infatti si affidarono il Liviera per il *Cresfonte* (1588) e Giason De Nores per tutte le sue opere.³⁹

Per i tipi del padovano Francesco Bolzetta vengono stampate invece *La Fida Ninfa* di Francesco Contarini e *Le ferite felici* di Angelo Portenari. Bolzetta è il perfetto esempio di editore e libraio che estende la sua rete, poiché fu attivo a Padova, Venezia e Vicenza. Se non al pari di autori che diffusero le innovazioni poetiche e mescolarono gli usi delle varie accademie, primo fra tutti Guarini, membro degli Eterei, degli Animosi, dei Ricovrati e degli Olimpici, non è da escludere che stampatori come Bolzetta favorissero così il dialogo tra le accademie di varie città, soprattutto dal punto di vista della ricezione o delle dediche.

In particolare, fin dal 1590 egli aveva botteghe in contrada della Beccaria Grande e presso il palazzo del Bo e dal 1593 fu libraio dell'università e da allora anche stimatore di libri per il Monte di Pietà; detenne entrambi gli incarichi per molti anni. Nel 1600 divenne tipografo dell'Accademia dei Ricovrati. Fu in società con Giovanni Speroni sia a Padova che a Venezia. Si servì delle tipografie di Pasquati, di Giorgio Greco a Vicenza e di varie altre. Morì il 18 agosto del 1653 e gli successe il genero Matteo Cadorin, il quale usò di frequente il cognome Bolzetta nelle sottoscrizioni⁴⁰.

Legato ancora una volta al nome di Pasquati è infine Pietro Paolo Tozzi, editore e libraio originario di Viterbo, attivo a Padova e a Venezia. Lavorò anch'egli anche in società con Giovanni Speroni. Finanziò la bottega di G. B. Pasquati e nel testamento lo incaricò di vendere i propri libri e le immagini stampate. A Padova aveva bottega in contrada di San Martino, presso l'Università, e in affitto anche una libreria sotto il palazzo della Ragione, in piazza della Frutta, gestita da Pietro Bolzetta, nipote di

³⁹ *Discorso intorno a que' principii, cause, et accrescimenti, che la comedia, la tragedia, et il poema heroico riceuono dalla philosophia morale et ciuile, et da' gouernatori delle republiche* (1586), lode alla Serenissima, commento alla *Poetica* (1588), *Sphera di Iason Denores raccolta da nobilissimi scrittori, et con nouo ordine sommamente facilitata. A gl'illustrissimi signori academici innominati di Parma. Discorso del medesimo intorno alla geographia* (1589) e la celeberrima *Apologia contra l'auttor del Verato di Iason De Nores di quanto ha egli detto in vn suo discorso delle tragicommedie, et delle pastorali a gl'illustrissimi sig. Iacomo Contarini et sig. Francesco Vendramini*, 1590.

⁴⁰ <https://edit16.iccu.sbn.it/resultset-editori/-/editori/detail/CNCT000141>.

Francesco, con funzione anche di rilegatore.⁴¹ Fu anche editore musicale e calcografico e in ambito pastorale diede alle stampe *Il fraterno amore* di Giovan Battista Arrigoni, ma forse l'opera di maggior successo è l'*Iconologia* di Cesare Ripa, stampata nel 1610. Morì dopo l'aprile 1629, probabilmente lontano da Padova per sfuggire alla peste.⁴²

In questo scenario editoriale, in cui prevalgono i rapporti personali di bidelli, tipografi e librai con i veneziani, in cui le difficoltà economiche legate alla stampa fanno capo sia alla situazione politica di Padova, città "satellite" senza una corte di mecenati, a differenza di Ferrara, sia, nuovamente, ai dazi veneziani, non stupisce che le stampe si concentrino su provvedimenti del Senato e sugli editti vescovili.

Recensendo i titoli delle stampe padovane tra 1588 e 1600, cioè il periodo di tempo in analisi per le pastorali cinquecentesche, nel catalogo di Edit16 - Censimento Nazionale Delle Edizioni Italiane Del XVI Secolo, emerge una produzione di rime, encomi (orationi), prosa religiosa o morale, componimenti in onore di qualche carica pubblica della città, prosa scientifica in latino, documenti giuridici da Venezia o della stessa Diocesi di Padova (bandi contro i bestemmiatori, editti sulle feste), raccolte di sacerdoti locali (in occasione della partenza di qualche politico) e alcuni avvisi contenenti notizie dall'estero. In questo contesto, il genere pastorale si distingue come una delle poche tipologie testuali stampate di spicco in campo letterario, oltre ai libri di rime e alla prosa militante sui caratteri dei testi teatrali, che comunque principalmente dibatte sulle regole aristoteliche da adattare al terzo genere.⁴³

Il cuore della scrittura di pastorali e degli interessi normativi nella drammaturgia a Padova si sdoppia tra l'Università e le accademie, spiegando il carattere inclusivo della galassia che si sviluppa attorno alle pastorali padovane, con la presenza di autori milanesi (Quintiliano Crivelli), bresciani (Ottavio Brescianini), mantovani (Giovan Battista Arrigoni), veneziani (Giovan Battista Bertanni), istriani (Girolamo Vida e Ottonello Belli da Capodistria), marchigiani (Cesare Simonetti da Fano), e ovviamente

⁴¹ M. CALLEGARI, *Dal torchio del tipografo al banco del libraio*, pp. 35-36.

⁴² <https://edit16.iccu.sbn.it/resultset-editori/-/editori/detail/CNCT002027>.

⁴³ Si può ricordare l'*Apologia contro l'eccell.te sig. Faustino Summo padouano. Intorno alle tragedie di lieto fine del Liviera* (Pasquati, 1590), cui seguono replica di Summo e risposta del Liviera. Summo scrive anche un *Discorso attorno alla Canace di Speroni*, (Meietti, 1590) e si occupa de *Le piu principali questioni di poesia, & si dichiarano molti luoghi dubi & difficili intorno all'arte del poetare. Secondo la mente di Aristotile, di Platone, e di altri buoni auttori*, (Bolzetta, 1600).

In difesa del *Pastor Fido* interviene Paolo Beni, con la *Risposta alle considerationi o dubbi dell'ecc.mo sig. dottor Malacreta Academico Ordito* (Bolzetta, 1600).

dei ferraresi Tasso e Guarini, oltre ai padovani Claudio Forzaté, Francesco Contarini, Cesare Cremonini e Angelo Portenari. In seguito si indagherà la rete di relazioni di ciascun autore.

1.2 *Scholares: gli studenti dello Studio.*

All'interno dello Studio patavino, «sulla base della relazione al Senato del capitano, Mattio Dandolo, nel 1547, si calcolano circa 1000 presenze, suddivise in 300 legisti e 700 artisti. Alla fine del secolo si può presupporre un numero di studenti pari a circa 500»⁴⁴. Il viaggiatore e scrittore inglese Thomas Coryat afferma che tutti radunati gli studenti patavini fossero 1500 e «si stupisce anche del fatto che “se si portassero via gli studenti, [...] la città apparirebbe deserta”».⁴⁵ Queste testimonianze chiariscono l'alto impatto dell'università nel sistema culturale della città.

Il prototipo di studente può essere desunto dal dialogo di Bartolomeo Meduna, *Lo Scolare*, pubblicato a Venezia nel 1588, dove si afferma che le donne hanno pari dignità intellettuale degli uomini e sono degne di essere ammesse allo studio. Lo studente dovrebbe essere preferibilmente un chierico, mediocrementemente ricco e di origine nobile.⁴⁶ Eppure nel poemetto satirico *Il Parnaso*, Carlo de' Dottori accosta il comportamento degli studenti a quello dei bravi, confermando che «il fenomeno degli infiltrati tra gli scolari, per poter commettere vari delitti protetti dai privilegi del ceto, esisteva anche a Padova»,⁴⁷ città dalle strade anguste già per Montaigne.⁴⁸

A conferma delle agitazioni studentesche si può citare il rito dello “spupilo”: era usanza richiedere delle somme di denaro ai nuovi scolari, per una sorta di iniziazione. Se questi rifiutavano, si giungeva a zuffe o addirittura all'omicidio, tanto che «il podestà

⁴⁴ R. SOFFIATO, *Quando gli scolari erano armati, non soltanto di scienza. Studenti e città ai tempi della Serenissima* in *Scholares: gli studenti e l'Università di Padova (1222-2022)*, Rubano, Chinchio, 2022, p. 74.

⁴⁵ Ivi, p. 75.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Ivi, p. 80.

⁴⁸ M. DE MONTAIGNE, *Journal du voyage en Italie*, a cura di A. D'Ancona, Città di Castello, Lapi, 1895, p. 126.

Girolamo Priuli vieta di tenere qualsiasi sorta d'armi»,⁴⁹ agli studenti, divenuti tanto “licentiosi e arditi” soprattutto dopo la peste del 1576.

Nonostante il carattere non completamente pacifico degli studenti, che del resto risulta una tendenza comune anche in altri atenei, la maggiore attività teatrale nel secondo Cinquecento era legata allo Studio patavino e alla pratica di organizzare mascherate da parte degli stessi studenti,⁵⁰ come il *Parto supposito*, commedia scritta nel 1556 e *l'Occulta fiamma amorosa*⁵¹, soprattutto in occasione del carnevale o della “festa della prima neve”: a partire dal 1521, era divenuta consuetudine far pagare a docenti ed ebrei un dazio alla prima nevicata, per evitare di ricevere palle di neve da parte degli studenti. Con il denaro raccolto in questa “festa”, detta anche “dei capponi”, perché questi costituivano un metodo di pagamento, gli studenti iniziarono a sovvenzionare la recita di commedie, consuetudine ormai radicata nel 1566.⁵²

Anche in questo contesto teatrale, Bruno Brunelli, fine studioso di teatro, non solo padovano, ma anche il primo grande editore dell'epistolario di Metastasio, dà notizie di contese, in particolare tra la nazione italiana e quella tedesca dell'università.⁵³

Nel 1597 gli studenti approvarono a grande maggioranza la proposta delle recite di una tragedia di Cesare Cremonini. In quegli anni, la sua *Pompe funebri ovvero Aminta e Clori* (Ferrara, Baldini, 1590) venne «rappresentata, oltre che dagli scolari, anche dai frati di Santa Giustina, nel loro convento».⁵⁴

La figura di Cremonini è di passaggio tra Cinquecento e Seicento e tra università e mondo delle accademie: stimato docente di filosofia naturale, che entrò in polemica anche con Galilei, pronunciò la difesa dell'università di fronte al doge quando i Gesuiti tentarono di «fondare un'università in aperta concorrenza con quella pubblica»,⁵⁵ data la paura che gli studenti tedeschi favorissero il luteranesimo e che, viste le violenze, gli studenti padovani migrassero verso altre università. Nel 1594 i Gesuiti ritentarono di interdire lo Studio e i rettori Nicolò Borlizza, dei giuristi, e Antonio Riccoboni, degli

⁴⁹ R. SOFFIATO, *Quando gli scolari erano armati, non soltanto di scienza*, p. 85.

⁵⁰ B. BRUNELLI, *I teatri di Padova. Dalle origini alla fine del secolo XIX*, Padova, Draghi, 1921 p. 44.

⁵¹ Ivi, p. 50

⁵² Ivi pp. 45 e 47.

⁵³ Ivi, pp. 52-54.

⁵⁴ Ivi, p. 59.

⁵⁵ R. SOFFIATO, *Quando gli scolari erano armati, non soltanto di scienza*, p. 96.

umanisti, si difesero. I Gesuiti ritenteranno fino al 1606, quando, dopo l'Interdetto a Venezia, il Senato li espulse dalla Repubblica.

Cremonini fu membro dell'Accademia dei Ricovrati e maestro delle personalità che in seguito fondarono a Venezia l'Accademia degli Incogniti, ovvero Loredan, Pona, Busenello, Pallavicino e Imperiali.⁵⁶

Dunque «il viaggio si chiude nelle accademie, centri di una classe amalgamata e sede deputata del letterato “nuovo”, svincolato dalla sudditanza ai logori schemi tradizionali, espressione di una letteratura ormai maggiormente informata ai traguardi del proprio tempo».⁵⁷

1.3 *Le Accademie.*

Tra il 1527 e il 1530, diminuendo l'incidenza cortigiana sulla mobilità sociale degli uomini di lettere, si alterano i rapporti e le forme rinascimentali: attorno al congresso di Bologna, pertanto, gravitano non solo le attese politiche, ma anche le inquietudini occupazionali per una revisione e redistribuzione dei compiti dei ceti intellettuali che avevano attinto il reddito all'interno delle corti.⁵⁸

Lo svincolarsi progressivo degli intellettuali dal contesto cortigiano è una tendenza generale dell'Italia dopo il Sacco di Roma, che trova terreno particolarmente fertile a Padova, dove il sistema culturale, invece, come si è accennato, si legava già per prassi soprattutto all'università, cioè ad un centro laico e indipendente dalla politica. Per quanto riguarda il genere teatrale, a fine Cinquecento esso «è ormai egemone, non subalterno alla festa [...]: piuttosto che a principi distratti è rivolto a specialisti appassionati, [...] intrattenimento virtuoso dialettico e dialogico rivolto a un'ideale platea».⁵⁹ Pur rimanendo legato al mecenatismo e alle occasioni festive e politiche dei nobili, la popolarità del teatro dunque si espande, interessando i più vari scrittori anche non legati ad una corte. In particolare,

⁵⁶ M. MIATO, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan. Venezia 1630-1661*, Firenze, Olschki, 1998, p. 18.

⁵⁷ V. VIANELLO, *Il letterato, l'Accademia, il libro. Contributi sulla cultura veneta del Cinquecento*, Padova, Editrice Antenore, 1988, p. 11.

⁵⁸ Ivi, p. 2.

⁵⁹ M. PIERI, *Spettacolo di corte e di accademia nell'Italia cinquecentesca*, in *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, a cura di C. Gurreri e I. Bianchi, Avellino, Sinestesie, 2015, p. 65.

fra gli anni '40 e '80 del '500 vari professori dello Studio padovano esegeti di Aristotele, una serie di Accademie aristocratiche che perpetuano la grande tradizione delle Compagnie della Calza, e un manipolo di scrittori e poligrafi al soldo di tipografi lungimiranti si impegnano a costruire la nuova letteratura dopo la regolamentazione manieristica degli anni '30.⁶⁰

In modo ancillare allo Studio si svilupparono le prime forme di aggregazione in accademie, focolai di condivisione di poetiche, scambi di idee e dibattiti; molto spesso erano gli stessi professori universitari a ospitare le adunanze nei propri salotti o ad essere invitati come maggiori ospiti, ma la galassia culturale si arricchisce anche di nuove personalità: giuristi, storici, letterati e talvolta nobili padovani.

In avanguardia alla stagione di grande fioritura delle accademie di fine Cinquecento, si colloca l'esperienza dell'Accademia degli Infiammati, creata nel 1540 sotto il principato di Leone Orsini, «per certi versi fondativa, per le istanze culturali proposte, per i modi della partecipazione promossi, come anche per le ambizioni che porta con sé, ben presto imitate e riprese in tutta la penisola italiana».⁶¹ La breve durata di vita di questa accademia, fino al 1542, «è forse da imputare alla necessità di un ritorno all'ordine se non voluto, almeno favorito dal mondo universitario»⁶². La proposta degli accademici, infatti, era di «armonizzare» gli studi di Pietro Pomponazzi, docente di filosofia, con le teorie linguistiche di Bembo, «rimettendo in discussione i metodi di lettura e interpretazione dei testi filosofici e letterari, come anche le modalità delle lezioni stesse».⁶³ Già Sperone Speroni negli anni '30 lo aveva proposto ne *I discorsi del modo di studiare*, mettendo il latino in secondo piano e facendosi portavoce dell'istanza del cosiddetto classicismo volgare.⁶⁴ Partecipò alle discussioni sul volgare e la poesia e sulla classificazione del sapere logico anche Vincenzo Maggi, che poco dopo si trasferirà a Ferrara come precettore dei figli di Ercole II, entrerà in contatto con Pigna e Cinzio e curerà un commento alla *Poetica* nel 1550.

Pietro Aretino e Luigi Alamanni sono attirati dagli Infiammati, che soprattutto influenzeranno a Firenze l'Accademia degli Umidi, poi quella Fiorentina che porterà alla Crusca. Anche il fiorentino Benedetto Varchi, esule a Padova, è entusiasta di questo

⁶⁰ Ivi, p. 64.

⁶¹ F. TOMASI, *L'Accademia degli Infiammati* in A. Bettoni, *Intellettuali e uomini di corte: Padova e lo spazio europeo fra Cinque e Seicento*, a cura di Ester Pietrobon; presentazione di R. Rizzuto e A. Oboe; Padova, Padova University Press, 2021, p. 241.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Ivi, p. 242.

⁶⁴ Ivi, p. 243.

nuovo metodo pedagogico, che prevedeva lezioni il giovedì e la domenica.⁶⁵ Ma l'interesse è soprattutto sulla filosofia aristotelica, tanto che le lezioni di Varchi sull'*Etica* iniziarono ad essere tenute anche in latino per permettere agli studenti internazionali di seguirle⁶⁶. La nomina di Speroni a Principe dell'accademia nel 1542 segnò un ritorno all'uso esclusivo del volgare.

Speroni fu uno dei protagonisti della cultura padovana dagli anni '30 agli anni '60: professore di filosofia e logica, fu uno dei revisori della *Liberata* e l'autore della *Canace* (1546), che diede inizio alla polemica con Cinzio sulla tragedia. Morì nell'88, agli albori della tradizione pastorale padovana, dopo aver ispirato l'attività degli Infiammati e degli Elevati.⁶⁷

Gli Infiammati sono un punto di riferimento e di partenza anche per la sperimentazione sulla pastorale, se si considera che l'*Aurora* di Ottavio Brescianini è dedicata a Marco Antonio Mantova Benavides: egli fu professore di diritto canonico dal 1572 al 1574 e di diritto civile dal 1531 al 1559 in seconda cattedra, poi in prima; fu nominato da Carlo V cavaliere e conte palatino nel 1545, da Ferdinando I nel 1561 e dal Senato veneto sopraordinario di diritto canonico a 85 anni. Scrisse spaziando molto, dai trattati giuridici alla poesia, dalla critica letteraria (*Annotationi brevissime sopra le rime di m. Francesco Petrarca*, 1566) alla novellistica. Ma soprattutto Benavides fu socio degli Infiammati e poi degli Elevati e collezionista di antichità,⁶⁸ dimostrandosi un punto di riferimento a lungo termine anche per il teatro, se ancora a fine anni '80, a distanza dell'esperienza conclusa tra Infiammati ed Elevati, viene a lui dedicata una pastorale. La presenza di Brescianini, autore bresciano soprannominato il Chimerico, a Padova si spiegherebbe così, grazie al contatto con Benavides, con la partecipazione ad un'accademia padovana, visto che non si menziona la sua appartenenza allo Studio universitario.⁶⁹

⁶⁵ Ivi, p. 245.

⁶⁶ Ivi, p. 246.

⁶⁷ Cfr. *Clariores: dizionario biografico dei docenti e degli studenti dell'Università di Padova*, a cura di Piero Del Negro, Padova, Padova University Press, 2015.

⁶⁸ Dizionario Biografico degli Italiani, a cura di F. Tomasi, volume 69, 2007, online https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-mantova-benavides_%28Dizionario-Biografico%29/.

⁶⁹ Di Brescianini non riferiscono altro né *De Gymnasio Patavino* di Antonio Riccoboni, né la *Drammaturgia* di Allacci. Il suo nome non compare nel dizionario biografico degli studenti patavini *Clariores*, recentemente curato in occasione del'ottocentesimo dell'università.

Per quanto riguarda gli Elevati, il notaio Antonio Villani registra la loro nascita nel 1557 a casa del conte Giacomo Zabarella. Sono nominati soci onorari e «Padri dell'Accademia» Speroni e Benavides: i firmatari si impegnano a mantenere in vita l'Accademia per tre anni, prima della partenza di Speroni a Roma. Fra gli Elevati c'erano alcuni degli Intronati di Siena (ad esempio proprio il fondatore Alessandro Piccolomini, già partecipe negli Infiammati, di cui fu anche principe. Piccolomini fu in contatto con l'Aretino e professore a Padova dal 1539 al 1543).⁷⁰ Risulta evidente come la cultura accademica sia stata fondamentale per l'avvio dei dibattiti e delle prove sul teatro, funzionando come la fluidità nei vasi comunicanti, grazie agli spostamenti degli intellettuali, che influenzano le sperimentazioni, in particolare sul terzo genere, comunicando i risultati delle prove esterne al nucleo della singola accademia.

Tra gli Elevati alla cattedra di retorica venne nominato Giovanni Fasolo, mentre in quella di lingua latina e volgare Bernardino Tomitano, già membro degli Infiammati. Alle lezioni seguivano i ragionamenti, esercitazioni oratorie, letture o improvvisazioni. «Gli accademici deponevano le loro composizioni in un'urna: dopo essere state esaminate dal sindaco e da due censori, se approvate da due di essi, venivano ammesse alla pubblica lettura e quindi descritte nel libro delle composizioni dell'Accademia»⁷¹.

Nel 1558, gli Elevati decisero di mettere in scena la *Canace*, come avevano progettato gli Infiammati sedici anni prima, quando «la morte di Ruzzante, a cui si voleva affidata la recita, mandò a vuoto il progetto»⁷². Si doveva recitare a casa di Luigi Cornaro, «con suoni, musiche e balli ed abiti e spettacoli e scene» in un convito di centocinquanta persone⁷³. Tra gli organizzatori parteciparono anche il Piccolomini e Alvise Cornaro. Fu poi lì recitato nel 1556 l'*Edipo* volgarizzato da Andrea dall'Anguillara, poco prima che la morte di Luigi fermasse il mecenatismo di casa Cornaro.

⁷⁰ D. SERAGNOLI, *Il teatro a Siena nel Cinquecento: progetto e modello drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 85: con motto *meliora latent* e per impresa una zucca vuota, l'accademia nacque nel 1527 e già negli anni '30 si specializzò nel teatro, fino ad arrivare alla commedia *La Pellegrina*, recitata a Firenze nel 1589 per il matrimonio di Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena. In particolare, il teatro a Siena è «socialmente e utopicamente» impegnato (p. 96).

⁷¹ B. BRUNELLI, *Due accademie padovane del Cinquecento. Memoria del socio corrispondente, Dott. Bruno Brunelli Bonetti*, in «Atti e Memorie della R. Accademia di scienze, lettere e arti in Padova», Nuova serie, v. XXXVI, disp. I, p. 47.

⁷² Ivi, p. 49.

⁷³ M. FORCELLINI, *La vita di Sperone Speroni degli Alvarotti*, premessa al T. V delle *Opere* di S. SPERONI, Venezia, Occhi, 1740, pp. 26-27.

«Gli sfoghi oratori degli Elevati farebbero presentire il Seicento (...), mentre i corsi dei lettori, le esercitazioni musicali e l'aspirazione viva alla cultura (...) furono i maggiori meriti di queste congreghe del Cinquecento». ⁷⁴

Gli anni '60 furono segnati dall'esperienza dell'Accademia degli Eterei (1564-67), fondata da Scipione Gonzaga, di cui fecero parte Tasso (a Padova dal 1564 al 1566) e Guarini. Continuarono gli scontri soprattutto sulle emendazioni del testo di Livio e sulle interpretazioni di Aristotele, in particolare tra i professori di Retorica Carlo Sigonio e Francesco Robortello.

Associata agli Elevati è anche l'Accademia dei Rinascenti, cui Giason De Nores dedica il *Breve trattato dell'oratore*, dopo aver tenuto lezioni di retorica. Tra i fondatori sempre gli ex Elevati Giacomo Zabarella (con la cattedra di morale e logica), Bartolomeo Zacco (lingua volgare), Benedetto Dottori (retorica), Speroni, Marco da Sole e Francesco Mussato (poetica). Altri membri furono Giovanni Antonio Dondi dell'Orologio, Claudio Forzaté, Francesco Pigna, Giovanni Mantova Benavides. ⁷⁵

La breve esistenza di queste ultime due accademie «offrirebbe rilievo assai limitato se non avessero recato loro singolare decoro i nomi dei componenti, fra i più belli ingegni che Padova potesse allora vantare, e se non conferisse un particolare interesse il fatto che fra gli scopi principali degli Elevati e dei Rinascenti erano le esercitazioni musicali», ⁷⁶ con la guida del maestro Francesco Portenari. Egli «tenne desta attorno a sé, fra ammiratori e allievi, una singolare attività musicale, fra i Costanti (1556-?) e i Rinascenti (1573-75)». ⁷⁷

I Rinascenti furono avversati dagli Animosi (1573-76), di cui fecero parte il bresciano Ascanio Martinengo Cesaresco, Bernardino Tomitano, Antonio Riccoboni, Nicolò Contarini, doge nel 1630, Paolo Beni, Tasso e Guarini. La contesa fu in particolare tra Francesco Piccolomini e lo Zabarella, professore di Logica e di Filosofia naturale anche presso lo Studio, sistematizzatore dell'intera scuola logica padovana e uno dei più acuti espositori della filosofia aristotelica. Già membro di Elevati e Rinascenti, fonderà l'Accademia degli Stabili nel 1580. Risulta fondamentale la continuità di partecipazione all'interno delle varie accademie padovane degli stessi

⁷⁴ B. BRUNELLI, *Due accademie padovane del Cinquecento*, p. 57.

⁷⁵ Ivi, p. 50.

⁷⁶ Ivi, pp. 43-45.

⁷⁷ B. BRUNELLI, *I teatri di Padova*, p. 40.

intellettuali, come Speroni, Benavides, Zabarella, ma anche l'afflusso di personalità extravenete, come Piccolomini e naturalmente Guarini.

La storia delle accademie padovane cinquecentesche ha il suo epilogo nell'esperienza dei Ricovrati, fondati nel 1599 da Federico Cornaro (l'Avvivato), abate e patrizio veneziano studente di diritto nello Studio, alla presenza anche di Francesco Pigna, Galileo Galilei (l'Abbattuto) e Cesare Cremonini. Confluirono alcuni Eterei (Giacomo Zabarella, l'Amiantato) e Zitoclei⁷⁸. Parteciparono anche Orsatto Giustiniani, Pomponio Torelli, Faustino Summo, Guarini dal 1601, Casoni dal 1602, Carlo Dottori e Paolo Beni; Ingegneri fu censore sopra le stampe. La tempra potente di quest'accademia le permise di mantenersi nei secoli, unica fra tutte le più fugaci espressioni cinquecentesche di aggregazione: fu ribattezzata Accademia di scienze lettere ed arti in Padova nel 1779, divenne Accademia Patavina nel 1949, fino a diventare, dal 1998 e tuttora, Accademia Galileiana.

In questa panoramica di tipografi-editori-librai, di studenti e di professori-accademici, si chiarisce che gli sviluppi del teatro padovano passarono per una galassia culturale di personalità che gravitarono attorno all'Università. Anche gli autori di pastorali che apparentemente sembrano non avere legami diretti con lo Studio, come Brescianini, si scoprono legati a professori o accademie da questi frequentate. Il mondo accademico padovano, coinvolgendo sempre qualche docente, sembra nato dalla costola dell'Università, con istanze di svecchiamento del sapere e con interessi letterari soprattutto nel teatro pastorale.

Infatti, nonostante la tipografia padovana faticasse in confronto all'industria veneziana, il legame con l'università le fa trovare un centro con dei mecenati e un pubblico interessato. Un contesto universitario, in cui gli studenti si fanno promotori delle rappresentazioni teatrali comiche e pastorali e in cui i professori teorizzano il rinnovamento a livello drammaturgico, aiuta Padova a sviluppare la propria specificità nel teatro pastorale. Così si motiva anche l'attrattiva di Padova ad autori extraveneti.

Infine l'apertura delle accademie al mondo universitario è lo specchio dell'apertura, tramite la partecipazione degli autori, anche alle accademie di altre città, in particolare, come si vedrà, all'Accademia Olimpica di Vicenza.

⁷⁸ *Giornale della gloriosissima Accademia Ricovrata, A: Verbalì delle adunanze accademiche dal 1599 al 1694*, a cura di A. Gamba e L. Rossetti, Trieste, LINT, 1999, pp. XIV-XV.

2. I drammi pastorali stampati a Padova.

Fin dai suoi esordi trecenteschi, gli autori patavini prediligono il genere teatrale, fino a diventarne anche tra i maggiori esperti e curatori. Il preumanesimo padovano infatti si gloria del ritrovamento delle tragedie di Seneca a Pomposa grazie a Lovato de' Lovati e di una immediata prova teatrale imitativa dello stile senecano nel metro e nelle passioni tragiche con l'*Ecerinis*, che valse ad Albertino Mussato, tra gli altri meriti, l'incoronazione poetica nel 1315. Mussato è citato anche da Giovanni del Virgilio nell'epistola a Dante, come esempio da imitare di illustre poesia in latino sulla contemporaneità, e di nuovo nell'egloga in risposta a quella di Dante con pseudonimo del fiume padovano: «la sete acqueterò al frigio Musone»⁷⁹, dice Giovanni, visto il rifiuto di Dante di scrivere in latino e recarsi a Bologna da lui.

Più avanti, nel Cinquecento, oltre al successo della commedia di Ruzzante e delle prove di plurilinguismo di Andrea Calmo, tra i meriti della letteratura teatrale padovana è la nascita nel 1545 della prima compagnia di comici dell'arte con Maffio "Zanni". In seguito gravitarono a Padova anche i Gelosi (Francesco e Isabella Andreini), i Confidenti, gli Uniti (Battista degli Amorevoli da Treviso e Gabriele Panzanini, lo Zanni anche dei Gelosi e degli Uniti), i Fedeli, i Desiosi, i Costanti (tra cui Virginia Costante, Vittoria Amorevoli, Aurelio Secchi e Oratio Landi).⁸⁰

Il nucleo culturale padovano dimostra dunque un interesse particolare per il teatro, sia comico che tragico, ma non manca di dare spessore al terzo genere, fin da subito di difficile definizione nell'incertezza tra tragicommedia, dramma mescolato, dramma pastorale e favola boschereccia. La mancanza di una norma aristotelica e la ricerca di un'innovazione che tenga in considerazione le richieste di un pubblico ormai cambiato sviluppano una selva di sperimentazioni che a Padova spaziano tra drammi con un alto tasso di commedia, come nel caso dell'*Aurora* di Ottavio Brescianini, o un alto tasso di lirismo, come la *Filliria* di Girolamo Vida.

⁷⁹ Giovanni del Virgilio a Dante Alighieri. Egloga responsiva III in D. ALIGHIERI, *Le egloghe*, testo, traduzione e note a cura di G. Brugnoli e R. Scarcia, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980, p. 68, v. 88.

⁸⁰ B. BRUNELLI, *I teatri di Padova*, pp. 60-64.

Per una prima sistematizzazione di alcune di queste pastorali, risulta fondativo lo studio di dottorato di Paola Lasagna, che indaga la pastorale drammatica di fine Cinquecento e nota «dallo spoglio delle opere la più che notevole consistenza della produzione di area veneta. Ben diciassette drammi appartengono, infatti, ad autori che per nascita e formazione o per legami culturali, più di rado solo per ragioni editoriali, spendono la loro attività tra Rovigo, Padova, Vicenza, Verona e Venezia».⁸¹ «Una fioritura con cui la produzione di area emiliana e dell'Italia centrale poteva solo parzialmente competere».

Lasagna traccia una prima panoramica tra gli autori veneti, distinguendo l'attività del «Grotto, tra i primi a sperimentare in varietà di declinazioni le risorse del genere, forse persino in anticipo sul Tasso», delle autrici Maddalena Campiglia e Isabella Andreini, di Ingegneri e Crivelli all'Accademia Olimpica, fino «all'estroso Pasqualigo, che immette nella pastorale le mazzature della commedia dell'arte, come faranno, dopo di lui, il comico veronese Sebastiano Rossi, attivo nei teatri francesi, l'anonimo accademico padovano autore della *Graziana* e il bresciano Ottavio Brescianini».⁸²

Nel dipingere l'apporto padovano al genere pastorale, in un incontro-scontro con Tasso e Guarini, si prediligerà l'analisi dei paratesti per seguire la rete di influenze tra le varie accademie negli autori e i frammenti di idee poetiche che trapelano.

Si rifletterà sui temi, sugli schemi rappresentativi, la struttura drammatica e mentale delle pastorali,⁸³ facendo osservazioni stilistiche e alcune storico-linguistiche. Spazio sarà dato anche all'analisi della figura del satiro, della figura femminile e dello statuto performativo dei cori, all'interno dei dibattiti teorici sul terzo genere che animarono Padova.

Altro elemento rilevante per lo studio è la descrizione e il lessico del paesaggio, sollecitazione e proposta del professor Enrico Zucchi, all'interno del progetto nazionale PRIN 2022 *Representing Arcadia Before and After the Arcadia (1504-1790)*. La ricerca, svolta in parallelo a questo lavoro di tesi, in collaborazione con un gruppo padovano di

⁸¹ P. LASAGNA, *La pastorale drammatica tra Tasso e Guarini*, p. 9.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Cfr. D. DALLA VALLE, *Pastorale barocca*, Ravenna, Edizioni Longo, 1973: Dalla Valle, analizzando il modello del *Pastor Fido* nelle pastorali francesi, sottolinea come alcune strutture mentali nel teatro pastorale si riflettano anche in quelle drammatiche, ad esempio come l'incapacità umana di comprendere il divino e l'animo altrui si concretizzi nella microstruttura del dialogo con l'eco o nel travestimento della sensualità.

professori, studenti, studentesse e dottori di ricerca, mira a sottolineare come l'inclusione di toponimi ed elementi naturali della realtà costruisca dei drammi molto ancorati all'attualità cinque-seicentesca: l'ambientazione non sarebbe solamente un generico e topico mondo edenico, ma un'Arcadia vivibile nel contesto padovano, in un'ibridazione, come si tenterà di evidenziare, tra Arcadia classica e Arcadia moderna. Del resto l'istanza di rispecchiamento è una delle forze più antiche del teatro, anche padovano, a partire dalla tragedia greca e fino a Mussato, che prendendo a modello la tragedia politica di Seneca si prestava ad essere attualizzante. Così l'*Ecerinis* ha come protagonista Ezzelino da Romano, il tiranno della Marca Trevigiana attivo fino a una sessantina di anni prima. Una simile postura si ritrova, diversificata, nei drammi pastorali.

2.1 *Filliria, una raffinata e giovanile imitazione di Tasso.*

La *Filliria* fu data alle stampe a Padova il 27 maggio 1585, presso Giovanni Cantoni. Due anni dopo ne venne stampata un'altra edizione a Venezia, con revisione ortografica; infine nel 1621 venne ristampata a Padova, presso Gasparo Crivellari. Era stata rappresentata il 27 gennaio per il Carnevale a Capodistria, con la reggenza del podestà Giovanni Malipietro e dei consiglieri Geronimo Zorzi e Antonio Boldù, con le scenografie di Giovan Nicolò Gravise e recitata da Giacomo e Giovan Battista Zarotti, Giovanni Mauruzio e Rimondo Pola.

Proprio a Capodistria, nel 1563, era nato l'autore, Girolamo Vida, che fu membro di una delle due accademie che fiorirono nella città durante il Cinquecento: l'Accademia Palladia, fondata nel 1567 e rimasta attiva fino al terzo-quarto decennio del Seicento, che si distinse, oltre che per l'alta levatura dei suoi aderenti (come il medico Santorio, amico di Galileo e Sarpi), per la scienza, la musica, la riflessione sull'amore e la poesia pastorale.⁸⁴ L'Accademia dei Desiosi (1553-54) era stata invece subito chiusa per sospetti d'eterodossia.

⁸⁴ M. FAVARO, *Una curiositas multiforme. L'Accademia dei Desiosi e l'Accademia Palladia a Capodistria*, in «Odeo Olimpico. Memorie dell'Accademia Olimpica di Vicenza», XXVIII, 2011-2012, pp. 494-514.

Tra i Palladi, Vida discusse il tema amoroso con orientamento neoplatonico e assegnò cento conclusioni amorose ai compagni, di cui dieci furono pubblicate nel 1621. Nel *Sileno*, ad esempio, Mercurio racconta a Sileno tutte le numerose metamorfosi che ha sperimentato, concludendo che la più felice è quella amorosa. Da queste opere emerge come importante l'osservazione della natura, ma gli interessi di Vida si ampliarono anche all'argomento musicale, come dimostrano i suoi madrigali e i *Dubbi* in prosa.

La breve vita dell'autore, morto nel 1591 a soli ventotto anni, si svolse tra Capodistria e Padova, dove si trasferì per studiare all'Università con l'inseparabile amico Ottonello Belli, cui dedicò l'orazione in morte di Francesco I, e dove approfondì il contatto con il genere pastorale.

La presenza nella stampa della *Filliria* di varie lodi a Girolamo Vida da parte di altri autori fa supporre che nei mesi successivi alla rappresentazione anche il testo (o eventuali repliche) avesse riscosso successo e che verosimilmente la *Filliria* fosse stato il testo di presentazione per entrare nell'Accademia vicentina, vista la dedica agli Olimpici e l'entrata di Vida tra i suoi membri una quindicina di giorni dopo la stampa, il 10 giugno 1585. In particolare sono estimatori della *Filliria*, tramite madrigali o sonetti in cui lodano la vite, simbolo di Vida, che si intreccia all'alloro: Cesare, Giulio e Camillo Simonetti, Camillo Locadelli e Francesco Chiari di Cividale del Friuli, Giovan Paolo Cavazza di Muggia, il feltrino Orazio Zonelli, il genovese Giovan Battista Pinelli, il veronese Andrea Chioco e Giovan Battista Liviera.

In occasione del quarto centenario dalla morte di Tasso, venne fatta un'edizione moderna della *Filliria*, considerata la migliore imitazione dell'*Aminta*, da cui si differenzia per le «lungaggini e incongruenze nella trama»⁸⁵. Una breve sinossi evidenzierà alcuni di questi punti. In effetti, già nel prologo Venere avvisa di presentarsi in spoglie quasi mortali, senza pompa, similmente ad Amore nel prologo tassiano, rivoluzionario perché il dio si nasconderà tra i personaggi come membro del coro. Si potrebbe supporre che anche Venere dal prologo della *Filliria* tornasse in scena come parte del coro.

Infatti la dea torna nelle selve dal terzo cielo per far innamorare due ninfe fedeli a Diana: Filliria e Alba. Alba rifiuta l'amore di Carino, invitandolo a trasformarsi in

⁸⁵ Introduzione a *Favole*, a cura di D. Chiodo, Torino, RES, 1998, p. XVIII.

fontana per non vederlo più; Filliria è amata da Elpino, che cela all'amico Elirio il suo amore, prendendo come "ninfa dello schermo" Amarilli.

Elirio è inizialmente innamorato di Alcinda, fuggita dall'Arcadia, ma poi si invaghisce anch'egli di Filliria. Elpino gli consiglia di scrivere all'amata parole d'amore sulla sabbia vicino alla fonte dove è solita bagnarsi. Nel frattempo tenta di convincere Filliria a darsi all'amore, ma la ninfa vuole proteggere la propria verginità e devozione a Diana. Infatti inganna anche il satiro Cloreo, che vuole baciarla: lo lega a un albero, fingendo sia parte di un rituale di sacrificio a Diana, e scappa. Cloreo viene liberato da Elpino e si vendica catturando Filliria ed Elirio, che si era rifiutato di slegarlo perché geloso del corteggiamento di Filliria. Elpino si propone di essere legato al posto di Elirio, ma poco dopo si dice che entrambi sono legati e che Filliria sta scappando da un orso.

Arriva Ergasto, padre di Elpino, a rimproverarlo per l'amore che lo porta a gesti sconsiderati e ricorda quando anche lui era più giovane, ma comunque amava con ragionevolezza. Eppure, subito dopo, Elpino trova un brandello della veste di Filliria insanguinato e la sua faretra: credendola morta, si dà la morte, ma le parole d'amore di Filliria, accorsa, e un bacio lo rianimano.

Elirio è felice del ritorno dell'amata Alcinda e cerca di convincere Alba a usare parole d'amore per riportare Carino, trasformatosi effettivamente in fontana, in forma umana. Elirio e Alba cantano inginocchiati pregando Amore, nonostante poco prima Filliria avesse chiesto ad Alba di mantenersi fedele a Diana.

Si festeggiano doppie nozze: quelle di Filliria con Elpino e quelle di Alba con Carino.

Commentando i personaggi, in riferimento all'*Aminta* si nota subito che si mantengono alcuni nomi pastorali (Silvia, Elpino ed Ergasto) anche nella *Filliria*, ma soprattutto inizialmente è comune tra le due opere il rifiuto dell'amore da parte delle protagoniste femminili: in particolare Alba denigra le «astuzie pastorali»,⁸⁶ ovvero il lessico con cui gli amanti si esprimono nel genere pastorale per esortare all'amore, che perciò si dimostra un lessico già tipico a quest'altezza cronologica anche fuori dal contesto ferrarese, grazie all'imitazione dell'*Aminta*. Anche la rappresentazione di Amore stesso è da lei criticata:

Son finti tutti i pianti
di questi ciechi amanti:
io mai non vidi Amor o cieco o augello,

⁸⁶ G. VIDA, *Filliria* in *Favole*, atto I, scena III, v. 541, p. 163.

come questi pastor fingon che sia,
ma, se egli è pur, ché non ferisce noi
come ha feriti loro? [...] ⁸⁷
Ma queste son tutte finzioni e sogni,
e come non è amore, così non han dolore.

Alba prosegue la stessa argomentazione di Amore sulla cecità nel Prologo dell'*Aminta*:

[...] E, se mia madre,
che si sdegna vedermi errar fra' boschi,
ciò non conosce, è cieca ella, non io,
cui cieco a torto il cieco vulgo appella. ⁸⁸

Il tema della finzione invece è comune alla riflessione finale di Mirtillo nel *Pastor Fido*, dove sarà però riferito al lieto fine e alla sacra unione matrimoniale con Amarilli:

O mio tesoro,
ancor non son sicuro, ancor i' tremo;
né sarò certo mai di possederti,
perfin che ne le case
non se' del padre mio, fatta mia donna.
Questi mi paion sogni,
a dirti il vero; e mi par d'ora in ora,
che 'l sonno mi si rompa,
e che tu mi t'involi, anima mia.
Vorrei pur ch'altra prova
mi fesse omai sentire
che 'l mio dolce vegghiar non è dormire. ⁸⁹

Eppure, sia nella *Filliria* che nel *Pastor Fido*, il riferimento assume un sapore metateatrale, evidenziando una retorica drammaturgica, nel primo caso, e sciogliendo il sottile filo che divide rappresentazione scenica e realtà nel secondo caso.

In generale, comunque, l'imitazione della pastorale tassiana prosegue invece per tutta la parte finale dell'opera, a partire dall'elemento del velo insanguinato. *Filliria*, come Silvia, solo alla fine e dopo il tentato suicidio del suo amante si concederà all'amore.

Inoltre, la *Filliria* avvia la standardizzazione del personaggio di Elpino, in continuità con la sua funzione nell'*Aminta*, come maschera dei neoplatonici misteri d'amore; nella parte finale della pastorale tassiana infatti Elpino spiega come la legge d'amore non sia dura, ma soggetta a cambiamenti misteriosi e inspiegabili: racconta che

⁸⁷ Ivi, vv. 480-495, pp. 161-162.

⁸⁸ T. TASSO, *Aminta, princeps 1580*, edizione a cura di M. Navone, saggi di A. Beniscelli, Q. Marini, S. Morando, S. Verdino, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2014, Prologo, vv. 88-91, p. 51.

⁸⁹ B. GUARINI, *Pastor Fido*, a cura di E. Selmi, Venezia, Marsilio, 1999, atto V, scena X, vv. 1586-1597, p. 276.

Aminta non è morto, ma che dopo essere precipitato dalla rupe venne salvato dal bacio dell'ormai pietosa Silvia.⁹⁰ Con l'esempio di Aminta, anche Elpino spera che sarà ricambiato dalla sua amata. Nella *Filliria*, che sembra effettivamente riallacciarsi a questo punto dell'*Aminta*, si riprende la storia di Elpino, che vive ora il proprio percorso educativo nel raggiungimento dell'amore: cela il sentimento, consiglia, tesse trame agli avversari e il *furor* lo porta a ignorare il processo di razionalizzazione, verso cui lo invita il padre.

Si conferma come la pastorale moderna si costruisca da subito e per due secoli «come genere che, attorno alla *quaestio amoris*, assume e rimodula al suo interno il lessico della trattatistica etico-filosofica».⁹¹ Ad esempio, solo quattro anni dopo la princeps dell'*Aminta*, Giordano Bruno cita il coro dell'età dell'oro, nello *Spaccio della bestia trionfante*: è il mezzo tramite cui si veicola subito la discussione sulla natura d'amore,⁹² che si ibrida con il modello di Seneca in difesa della disposizione laboriosa dell'animo umano,⁹³ all'interno di una «polemica condotta da Bruno contro il codice petrarchista», che dipinge la donna come una fonte di struggimento «inutilmente “maninconioso” e tirannico».⁹⁴

In seguito, la postura neoplatonica tassiana sarà ripresa a fine Seicento da Gravina, in cui permea «l'immagine del poeta come sapiente-legislatore, il solo in grado di far riscoprire con il linguaggio fantastico dei miti platonici “gli eterni semi del vero e del giusto” nella coscienza oscurata del vulgo. Le “immagini visibili” delle favole, le icastiche finzioni dei pastori-teologi della mitica Arcadia diventano così rappresentazioni del vero in “forme sensibili».⁹⁵ Nello specifico, nel graviniano *Dialogo tra Faburno e Alcone*,

la figura del sapiente Elpino diventa l'incarnazione stessa di un modello antropologico di virtù e passioni eticamente civili, rigenerate alla sorgente di un impegno orfico geneticamente impresso in una antica sapienza pastorale. [...] La convenzionale allegoria erotica del 'registro boschereccio' punta qui al cuore del recupero di un amore “razionale, ovvero platonico” che diviene terapia dell'anima e percorso di

⁹⁰ T. TASSO, *Aminta*, atto V, scena I.

⁹¹ E. SELMI, *Dalla 'sapienza dei pastori' ai 'pastori in maschera': antropologia, allegoria e storia delle metamorfosi di un genere nel Seicento*, in «Bruniana & Campanelliana», vol. 23, n. 1, 2017, p. 129, online in <https://www.jstor.org/stable/26575356>.

⁹² A. BENISCELLI, «*Oh bella età dell'oro*»: *declinazioni del mito aminteo* in «*I più sensibili effetti*». *Percorsi attraverso il settecento letterario*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2022, p. 125.

⁹³ Ivi, p. 130.

⁹⁴ Ivi, p. 134.

⁹⁵ E. SELMI, *Dalla 'sapienza dei pastori' ai 'pastori in maschera'*, p. 124.

autoeducazione interiore, che attinge alla lezione di un certo platonismo agostiniano nel richiamo al primato del nesso sapientia-conscientia.⁹⁶

La curvatura etica “dell’amoroso desio” di Elpino per Licori, a conclusione di un lungo tragitto cinque-seicentesco di interrogazioni sapienziali sulle leggi di natura, condotte *sub cortice pastorali* [...], rivela così dietro le maschere eglogistiche il suo *telos*: la valorizzazione di un “amoroso uso di sapienza”, che per Gravina è la passione che tutte le racchiude. Passione in cui l’onesto e l’utile, il piacere dell’anima e quello del corpo non confliggono.⁹⁷

Ancora, «nella settima egloga graviniana Elpino guida la complessa allegoresi [...] secondo una rilettura rischiarata del sincretismo neoplatonico-lucreziano», assumendo il «testo tassiano non come un modello con cui gareggiare in rime e significati ma come il fondamentale avvio della moderna tradizione pastorale, perfettamente integrabile ai secondi e terzi esiti di quella, *Il pastor fido* e la *Filli di Sciro*»:⁹⁸ «il ritorno a un’allegoria sapienziale sul modello degli antichi circoscrive, per il Gravina, il fronte di una resistenza alla degradazione seicentesca».⁹⁹

Da questo magistero riprenderà l’eredità tassiana anche Metastasio, per cui l’ambiente pastorale diventerà una «dimensione spazio-temporale idonea a registrare gli accumuli, le variazioni, i contrasti delle passioni».¹⁰⁰ Per arrivare alla «rilettura della legge amintea in chiave neolucreziana»¹⁰¹ da parte di Giovanni Meli.

Invece al personaggio di Ergasto, il padre anziano che compare brevemente e all’improvviso nel IV atto della *Filliria* con aria sapienziale, è affidato, oltre al tipico ruolo pedagogico verso i giovani innamorati, un messaggio encomiastico di altrettanta importanza. Infatti è lui a citare gli accademici Olimpici, che non avrebbero nulla da invidiare a «Titiro», «che il suo Dio cantava a l’ombra», o al «dotto Aminta col culto verso», cantori dei «felici eroi»¹⁰²: si suggerisce sia un riferimento a Virgilio e Tasso, tramite i nomi dei protagonisti delle loro opere. Nella dedicatoria, inoltre, Vida cita le virgiliane *humilesque myricae*, che non si devono sdegnare «di essere cantate con umile

⁹⁶ Ivi, p. 125.

⁹⁷ Ivi, p. 128.

⁹⁸ A. BENISCELLI, «*Oh bella età dell’oro*»: *declinazioni del mito aminteo*, pp. 144-145.

⁹⁹ Ivi, p. 135.

¹⁰⁰ Ivi, p. 146.

¹⁰¹ Ivi, p. 151.

¹⁰² G. VIDA, *Filliria* in *Favole*, atto IV, scena III, pp. 222-223.

siringa»¹⁰³, ancora una volta in affinità con la nobilitazione della pastorale proposta nel Prologo dell'*Aminta*:

Spirerò nobil sensi a' rozzi petti,
radolcirò de le lor lingue il suono;
perché, ovunque io mi sia, io sono Amore,
ne' pastori non men che negli heroi,
e la disaguaglianza de' soggetti
come a me piace agguaglio; e questa è pure
suprema gloria e gran miracol mio:
render simili a le più dotte cetre
le rustiche sampogne.¹⁰⁴

Riguardo alla metamorfosi di Carino in fonte, invece, si può riconoscere l'uso di elementi magici nella pastorale, di cui parla Marzia Pieri.¹⁰⁵ La fonte d'acqua come metafora della fonte dell'amore è retroterra simbolico antico, perfetto all'interno della simbologia neoplatonica. A renderla iconica, anche da un punto di vista visivo, è ad inizio Cinquecento il celeberrimo quadro di Tiziano, *Amor sacro e Amor profano*, che contrappone il paesaggio cittadino e quello bucolico, sfondo rispettivamente per l'allegoria dell'amore puro e quello sensuale. Lì la fonte d'acqua (che è anche sarcofago, nel dualismo Amore-Morte) è al centro della rappresentazione, quasi a fondere le due visioni dell'amore e su cui si appoggiano entrambe le due donne-allegoria, a ribadire, forse, che la fonte dell'amore è unica. Il quadro, tra l'altro, è curiosamente legato a Padova, da cui è originaria la sposa per la quale fu commissionata l'opera.¹⁰⁶

¹⁰³ Ivi, Dedicatoria, p. 134.

¹⁰⁴ T. TASSO, *Aminta*, Prologo, vv. 80-88, p. 51.

¹⁰⁵ M. PIERI, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, p. 180: «forse quei nodi compositivi, sulla cui liceità e misura le riserve sono sempre state più tenaci (il dosaggio del comico, la polimetria legata alla musica, l'anarchica presenza di magie e mitologie), si legano indissolubilmente al dinamismo e al trasformismo che costituiscono l'essenza stessa di questo spettacolo».

¹⁰⁶ Si suggerisce che la torre circolare a sinistra sullo sfondo cittadino possa anche raffigurare il bastione della Gatta di Padova, simbolo della resistenza dei padovani all'attacco dell'imperatore Massimiliano I durante la guerra di Cambrai del 1509. Infatti il quadro era stato commissionato per le nozze di Niccolò Aurelio, segretario del Consiglio dei Dieci di Venezia, e Laura Bagarotto del 1514. La gentildonna padovana era figlia di un giurista ucciso dai Dieci con l'accusa di tradimento della Serenissima nel contesto della guerra di Cambrai, momento in cui il bastione padovano prende il soprannome attuale. Con le nozze, il veneziano si impegnava a riabilitare il nome dei Bagarotto «e in tal senso si tratta di un quadro di persuasione all'Amore» nei confronti di una sposa che deve prendere come marito uno dei responsabili della morte di suo padre, cfr. <https://galleriaborghese.beniculturali.it/la-galleria-borghese-racconta-un-capolavoro-amor-sacro-e-amor-profano-di-tiziano/>.

Meno allegorici e più realistici, dunque, sarebbero, i due paesaggi di sfondo, già secondo Maria Luisa Ricciardi, che si distanzia dalle secolari letture semplicemente neoplatoniche (cfr. M. L. RICCIARDI, *L'Amor sacro e profano. Un ulteriore tentativo di sciogliere l'enigma in* Notizie da Palazzo Albani, XV, 1986, pp. 38-43): la donna sulla destra, interpretabile come Venere, cioè una delle allegorie di Venezia,

Più specificamente, però, nella scelta della trasformazione vera e propria di un personaggio in specchio d'acqua riflettente l'amore, si coglie un precedente in Petrarca, *Rvf.* XXIII, in cui il poeta prende le sembianze di un lauro, di un cigno, di una fonte¹⁰⁷ e di un cervo. Luttuosa è poi la citazione di una fonte in una delle sei visioni della canzone CCCXXIII: il poeta si siede sulla fonte, che viene inghiottita da una voragine.¹⁰⁸

Soprattutto, però, potrebbero aver direttamente influenzato la scelta della trama nella *Filliria* i vari e fortunati volgarizzamenti delle *Metamorfosi* di Ovidio:¹⁰⁹ nel corso del Cinquecento, si erano succeduti quello di Niccolò degli Agostini (1522), di Lodovico Dolce (1553) e di Giovann'Andrea dell'Anguillara (1561). Infatti confluiscono varie suggestioni dalle storie ovidiane. In generale per l'immaginario soggiace il mito di Narciso,¹¹⁰ ma principalmente si potrebbe cogliere il rovesciamento del mito di Aci, che, ucciso da Polifemo, fu poi trasformato in fonte per compassione di Galatea. Infine, per benevolenza di Diana, viene trasformata in fonte anche Aretusa, per sfuggire al corteggiamento di Alfeo.

con alle spalle proprio la laguna veneziana, starebbe invitando all'amore la donna sulla destra, Laura Bagarotto, in abito nuziale, con la città di Padova sullo sfondo.

La presenza di Tiziano a Padova, in una zona abbastanza vicina alla torre della Gatta, sarebbe infine testimoniata dagli affreschi presenti nella Scoletta del Carmine, di inizio secolo. (cfr. Br- Nota d'archivio, *La libreria di un parroco di città, in Padova nell'anno 1559*, in A. BARZON, G. E. FERRARI, *Libri e stampatori in Padova: miscellanea di studi storici in onore di G. Bellini*, Padova, Tipografia Antoniana, 1959, p. 325).

¹⁰⁷ F. PETRARCA, *Canzoniere*, Torino, Einaudi, 2011, a cura di S. Stroppa, p. 43, canzone XXIII, vv. 112-119: «Ivi accusando il fugitivo raggio, / a le lagrime triste allargai 'l freno, / e lasciaile cader come a lor parve; ne già mai neve sotto al sol disparve / com'io senti'me tutto venir meno, / e farmi una fontana a pie' d'un faggio. / Gran tempo umido tenni quel viaggio. / Chi udi mai d'uom vero nascer fonte?»

¹⁰⁸ Cfr. note di commento di S. Stroppa in F. PETRARCA, *Canzoniere*, canzone CCCXXIII, pp. 496-500.

¹⁰⁹ C. GURRERI, *De Ovidio Methamorphoseos in verso vulgare. Ovidio tra tradizione e innovazione*, Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Roma, Sapienza Università di Roma, 2009.

¹¹⁰ «È nel corso del Cinquecento che l'iconografia di Narciso, oramai depurata da tutta una serie di moralizzazioni medievali e quattrocentesche, viene concettualizzata attraverso una valutazione prettamente "positiva del mito"», anche nella raffigurazione pittorica. Ad esempio, nel Narciso di Giulio Mazzoni «Narciso, raffigurato accanto al ratto di Ganimede e alla morte di Adone, concretizza in modo esemplare quella fase preliminare della Conoscenza, che nascendo dalla consapevolezza di sé, porta necessariamente ad amare se stessi. A dimostrazione di ciò, la figura di Narciso è rappresentata tra quella della "Verità del Tempo" e quella delle "Bellezze delle forme archetipe", collocandosi dunque, in una posizione intermedia nel cammino che l'uomo fa per arrivare a conoscere la Bellezza Spirituale». Cfr. catalogo di ICONOS, a cura del Dipartimento di Storia dell'arte e spettacolo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Sapienza Università di Roma, scheda a cura di Anna Gentili, online in <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-iii/narciso/immagini/21-narciso/>.

Si veda anche il *Narciso* della Galleria Corsini di Roma (1594-96), attribuito a Caravaggio.

Già la canzone di Petrarca sottintendeva il rifacimento delle metamorfosi ovidiane di Dafne, Batto e Atteone, ma in particolare, nel passo citato, quella di Biblide,¹¹¹ che, disperata perché non ricambiata dal fratello, scoppia in pianto e si trasforma in fontana, metafora di un amore fonte di lacrime.

Nella *Filliria*, la battuta di Alba sembra quasi rifarsi a un detto proveniente dal repertorio petrarchesco e divenuto proverbiale. Viste le riprese neoplatoniche e petrarchiste, dunque, si potrebbe inserire la *Filliria* in una filiera di pastorali più canonica, ancora legata all'esperienza tassiana e priva dei caratteri eversivi delle pastorali successive.

Per quanto riguarda l'ambientazione, sono citati i luoghi tipici dell'Arcadia classica, inclusi i nomi dei monti, a cui si uniscono anche fiumi realmente esistenti e significativi nella biografia di Vida: il Risano di Capodistria, che nella finzione è il luogo di nascita di Alcinda, e il Bacchiglione di Padova e Vicenza, citato come omaggio di nuovo agli accademici Olimpici.

In generale l'opera sembra ricercare una certa raffinatezza stilistica: anche il satiro inizialmente ha buona capacità argomentativa e usa similitudini cortesi per addolcire la ninfa che vuole possedere; anche ad Elpino, suo salvatore, dimostra riconoscenza e gentilezza:

Amico, a Dio;
e se mia Deità ti può giovare
in questi boschi, scopri il tuo volere,
che mentre sciolto m'hai, tu m'hai legato
di cortesia con più tenace nodo.¹¹²

A conferma dei suoi interessi musicali, Vida precisa che il coro canta realmente, «per ragion di musica dietro la scena». I cori contribuiscono «all'aura edenica» e al «patetismo trasognato»¹¹³ che traspare dall'opera, insieme agli episodi che possono sembrare accessori alla trama, come la presenza del giovane pastore Alcone, che collauda solamente la sua lira, la preghiera cantata finale di Alba ed Elirio o le scene di danza delle ninfe. Questo aspetto viene ricondotto da Domenico Chiodo a una modulazione melodrammatica delle scene nella direzione distintiva di arie e

¹¹¹ Cfr. note di commento di S. Stroppa in F. PETRARCA, *Canzoniere*, pp. 44-50.

¹¹² G. VIDA, *Filliria* in *Favole*, atto III, scena III, vv. 399-403, p. 197.

¹¹³ Introduzione a *Favole*, p. XXII.

recitativi.¹¹⁴ Anche il discorso di Alba, prima citato, con una vena di invettiva metateatrale, si potrebbe inquadrare in tal senso come sfogo comparabile alle arie del melodramma.

L'eredità tassiana è da riconoscere in tutte queste caratteristiche, nell'intreccio semplificato, nella riduzione degli episodi comici, nel tentativo di innalzamento dello stile e nella presenza dei cori. Eppure viene portato avanti il tema della gelosia, «estraneo alla felice umanità dell'età aurea» nell'*Aminta*, e il «conflitto tra amore e amicizia di cui il Tasso aveva proprio allora mostrato la potenzialità tragica nel *Torrismondo*».¹¹⁵

Anche le ninfe appaiono libere e autonome, fedeli servitrici di Diana e consapevoli del loro gesto di rifiuto dell'amore, in una sorta di parodia del mondo pastorale stesso, mentre la Silvia tassiana è più incosciente nella sua fuga. Un archetipo in tal senso è quello dell'Ippolito, che sdegna l'amore di Fedra, preferendo la caccia, tipico nel genere pastorale a partire dall'esperienza delle *Stanze* e dell'*Orfeo* di Poliziano, fino ad arrivare a Silvio, protagonista del *Pastor Fido*. Già nell'*Aminta*, Tasso rovescia al femminile questa postura di rifiuto, che viene imitata da Vida con una caratterizzazione della ninfa ancora più intraprendente: nel caso di Filliria nell'ordire la beffa al satiro e nel caso di Alba avere talmente potenza nelle parole da far trasformare effettivamente Carino in fonte.

Oltre all'imitazione di Tasso, si può riconoscere una sottile parodia del genere pastorale ferrarese, dunque, in tutti gli elementi sopra citati: il rifiuto del lessico pastorale, oltre che dell'amore, da parte delle ninfe, un'ambientazione non più stereotipata, ma che avvicini realtà e finzione drammatica, un'apertura forse più in direzione del realismo del *Pastor Fido*. Anche la narrazione tassiana è messa in secondo piano in favore di dialoghi drammaticamente più efficaci dell'opera guariniana, un aspetto che fu centrale nella polemica nata a Padova tra Guarini e De Nores, che si approfondirà in seguito. La *Filliria*, dunque, capostipite del genere pastorale a Padova, si caratterizza come certamente imitativa dell'opera tassiana, ma anche di transizione alle soluzioni di Guarini.

¹¹⁴ Ivi, XXIII-XIV.

¹¹⁵ Ivi, p. XXI.

2.2 Aurora, *la favola plurilingue*.

Poco si sa dell'autore, Ottavio Brescianini, come accennato legato al giureconsulto Marco Mantova Benavides e soprannominato "il Chimerico" presso un'accademia, probabilmente padovana.

In questa favola pastorale, l'amore di Melisso e Silvia è ostacolato dalla dea Aurora, che, innamorata di Melisso, lo rapisce.

Zamberlino, medico bergamasco, non vuole rivelare a Silvia dove sia Melisso e lei gli ruba la casacca. Inizia la serie di beffe che i vari personaggi architettano per farsi dispetto: il medico Grettolo del Sandolo, scappato in Arcadia da Venezia e maestro di Zamberlino, cade nella rete tesa da Pomarico e Amaranta, ancella di Silvia; Silvia taglia la barba a Grettolo e Zamberlino, scoperti a giacerle vicino mentre riposava, nel sonno. I due credono sia colpa dell'altro e si azzuffano. Il primo atto, dunque, ha come tema la follia d'amore che rende ciechi su se stessi, come chiarisce il coro conclusivo.

Il secondo atto si gioca attorno ad una fonte: Zamberlino vi si specchia e Silvia lo fa cadere dentro. Anche Melisso si specchia per vedere come Aurora ha cambiato il suo aspetto, per costringerlo a mettere alla prova la fede amorosa di Silvia: Melisso deve farsi passare per un mercante errante di perle orientali, che può donare solo alla sua amata. Silvia accetterebbe le perle e il corteggiamento anche da uno straniero, ma allora Melisso le si rivela e la rimpovera. Un coro contro la gelosia in amore chiude l'atto.

Pomarico fa affacciare alla fonte Amaranta per farle capire che è innamorato di lei, che ne rimane sdegnata. Aurora inganna Zamberlino, facendolo entrare in una grotta che ha il potere di trasformare in asino. Per assumere nuovamente forma umana dovrà rientrare nella grotta. Il terzo atto si chiude con un coro sull'amore che depriva di intelletto e forma umana; il quarto riflette sulle vane catene d'amore: dopo che Pomarico ha minacciato il suicidio e dialogato con l'eco in cerca di conforto, viene salvato da Amaranta.

Nell'ultimo atto, Melisso quasi uccide Silvia, credendo fosse una fiera selvatica: si ricalca il mito di Cefalo e Procri (una delle tespiadi, citate anche da Pomarico).¹¹⁶ Aurora, stanca delle varie peripezie, applica delle erbe sulla ferita e cura Silvia. Infine Zamberlino recita in settenari sdruciolli il congedo, accompagnato da flauti e uscendo di scena verso case dove sono pronti i banchetti, verosimilmente fondendo in modo metateatrale, come nella soluzione del *Pastor Fido*, realtà e scena.

La trama e la struttura dell'opera seguono un andamento per episodi comici, anche accessori, confermato dalla dedicatoria: «muse rozze e boscarecce» «in pochi dì» fanno scrivere a Brescianini questo componimento giocoso, da non biasimare perché anche Omero, Virgilio e Apuleio si intrattennero in «simili sollazzi».¹¹⁷ Dunque sarebbero versi di poco conto, piaciuti agli amici: è questo un topos che si può ricondurre ancora a Poliziano, alla programmatica Lettera a Carlo Canale, dedicatoria dell'*Orfeo*.¹¹⁸

Certamente il plurilinguismo è un elemento comico: il dialetto bergamasco (di Zamberlino) e veneziano (di Grettolo) sono usati principalmente in diatribe, con appellativi scurrili e registro bassoventrale, e in rassegne culinarie o erbarie. Si segnala che alcuni termini, come “cignorbole” e “fanfarugola”, sono usati anche da Andrea Calmo nelle Lettere.¹¹⁹

Più prettamente grezzo è Zamberlino, personaggio misto tra la maschera di Zanni, l'immigrato bergamasco a Venezia, della commedia dell'Arte e il satiro delle pastorali. Infatti il suo motore principale è riuscire a mangiare e godere del cibo. Lo ottiene essenzialmente cantando il congedo finale o per distrarre Pomarico dai suoi tormenti amorosi: «Togna fa da marena ai zappadur / tugg scalmanagg e strac per ol gran cald / polenta, gnocc, lasagn, e oter lavur».¹²⁰ Che nasconda la maschera dell'autore, poeta squattrinato, lo suggerisce il fatto che Zamberlino, in abito da dottore, si faccia portavoce di un prologo programmatico e letterariamente impegnato: uno «sprologo»

¹¹⁶ O. BRESCIANINI, *Aurora*, Padova, Pasquati, 1588, atto IV, scena I, p. 36.

¹¹⁷ Ivi, Dedicatoria, p. 2.

¹¹⁸ A. POLIZIANO, *Lettera a Carlo Canale* in A. TISSONI BENVENUTI, *L'Orfeo del Poliziano, Con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali*, p. 2: «la fabula di Orpheo [...] in tempo di dua giorni [...] havevo composta [...] di qualità da far più tosto al suo padre vergogna che onore. [...] Ma vedendo che e voi e alcuni altri troppo di me amanti contro alla mia volontà in vita la ritenete conviene ancora a me avere più rispetto [...] alla volontà vostra che al mio ragionevole istituto».

¹¹⁹ A. CALMO, *Lettere*, Venezia, Zoppini, 1584, libro IV.

¹²⁰ O. BRESCIANINI, *Aurora*, atto III, scena II, p. 29v.

che è satira antipetrarchesca da un punto di vista linguistico, quindi l'opera potrebbe rientrare in una più sottile e seria critica linguistica. Zamberlino ribadisce «che i Bergamasc no son sott a la regola / dol Petrarca, o de 'Spongade o Dattole».¹²¹ Molto spesso il dialetto venne usato nel Cinquecento come strumento per opporsi al manierato stile di Petrarca. A Padova, in particolare, l'esempio della *Pastoral* di Ruzzante è fondativo per un'opera in dialetto pavano, «simbolo di libertà espressiva» contro il canone di Bembo, «il gran sletràn».¹²²

Anche lo stesso titolo, *Aurora*, potrebbe essere parodia della Laura petrarchesca, come se la pastorale facesse il verso alla lirica manierista. Infatti *Aurora* è chiamata *Aura* e poi esplicitamente *Laura*¹²³ da Silvia mentre sta per morire:

Poi che lasciar vol la terrena carcere
quell'alma che ne gli occhi ancor tralucemi,
che l'ora è gionta homai che si discarcere,
quando gionta sarò là ve conducemi
lo mio fatal destin e fatta cenere,
questo contento almeno a l'ombra inducemi.
Non comportar ch'al bel piacer di Venere
Teco s'unisca mai Laura, o si copoli,
se mai grato ti fui tra l'herbe tenere.

Non sono solo i due personaggi dialettali a farsi portavoce di un'istanza parodica, dunque, ma anche le ninfe e i pastori. Gli stessi personaggi che parlano il dialetto sono medici e citano studiosi e letterati illustri come Dante,¹²⁴ Plinio,¹²⁵ Vitruvio¹²⁶ o Plauto («*sapienti pauca*»¹²⁷). In una sorta di sfoggio di cultura da parte dell'autore, dopo che Silvia ritorna in vita, ad esempio, Grettolo esulta con espressioni latineggianti, apparentemente slegate dal contesto.¹²⁸

In particolare, Zamberlino cita l'ardimento di Cecco d'Ascoli e la «profantiù» di Pietro d'Abano, due medici e astrologi vissuti ai tempi di Dante. Il primo, legato all'ambiente bolognese, fece un commento alla *Logica* di Aristotele che, sembra, «fu visionato da

¹²¹ Ivi, Prologo, p. 3v.

¹²² I. PACCAGNELLA, *Uso letterario dei dialetti in Storia della lingua italiana*, vol. III: *Le altre lingue*, a cura di L. Seriani e P. Trifone, Torino, Einaudi, 1994, p. 518-519.

¹²³ O. BRESCIANINI, *Aurora*, atto V, scena II, p. 43.

¹²⁴ *Inferno* a p. 7v o altri riferimenti a luoghi danteschi, ad esempio al Flegetonte.

¹²⁵ O. BRESCIANINI, *Aurora*, atto I, scena IX, p. 15v.

¹²⁶ Ivi, atto II, scena VI, p. 25v.

¹²⁷ Ivi, atto V, scena V, p. 47.

¹²⁸ Ivi, p. 46.

Pico della Mirandola nella biblioteca del duca di Urbino».¹²⁹ L'opera più nota di Cecco è *L'Acerba*, «un'anti-*Commedia* in cui oppose alla *fictio* dantesca nozioni enciclopediche riguardanti questioni di etica, astronomia, astrologia, medicina, meteorologia, fisiognomica, nonché un bestiario moralizzato e un lapidario».¹³⁰ Interessante è la sua scrittura in terza rima, usata anche qui da Brescianini. Cecco è da lui definito arditò in riferimento probabilmente alla condanna sul rogo insieme ai propri libri, a causa delle teorie demonologiche espresse nel commento alla *Sphera Mundi* di Giovanni Sacrobosco.

Pietro d'Abano, invece, dopo numerosi viaggi che lo misero in contatto con i testi aristotelici e di Averroè, insegnò medicina, astrologia e filosofia a Padova nel primo decennio del '300. Fu in contatto con Albertino Mussato e Marsilio da Padova, come emerge dai dettagli del suo testamento.¹³¹ È significativo che Brescianini scelga di esplicitare come riferimenti culturali per il proprio personaggio due esperti trecenteschi di medicina e astrologia. Se si considera l'arrivo di Galileo a Padova nel 1592 e la costruzione del Teatro anatomico nel 1595, i riferimenti di Brescianini sono una spia del fervore che già negli anni '80 animava Padova sul tema anche scientifico in direzione di una rivoluzione. Soprattutto il riferimento al padovano Pietro d'Abano sembra desunto da Brescianini da qualche accademia locale, orgogliosa del proprio preumanesimo e interessata anche al ramo scientifico, oltre che a quello letterario, in un'interdisciplinarietà tipica del gusto barocco.

Non si deve dimenticare che il dedicatario della pastorale, Benavides, aveva allestito nel proprio palazzo, a partire dal 1540, una collaborazione con vari artisti e una collezione vastissima, che «appariva come un insieme di opere di antichità e d'arte accanto a conchiglie, fossili, minerali, curiosità della natura e opere dell'uomo, strumenti musicali, monete e medaglie, dove non si trascurava alcun aspetto del sapere del tempo. Un tipo di raccolta che non era lontana dalle *Kunst und Wunderkammern* di stampo mitteleuropeo, anche se predominanti erano pur sempre gli oggetti d'arte antica e rinascimentale, di certo una modalità collezionistica non usuale nel Veneto del

¹²⁹ Dizionario Biografico degli Italiani, a cura di S. Ferrilli, volume 93, 2018, online https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-stabili_%28Dizionario-Biografico%29/.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ Dizionario Biografico degli Italiani, a cura di I. Ventura, volume 83, 2015, online https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-d-abano_%28Dizionario-Biografico%29/.

Cinquecento e un *unicum* nel panorama padovano del tempo».¹³² Benavides morì nel 1582, qualche anno prima della pubblicazione della pastorale, che è dunque un probabile tributo voluto anche da parte del figlio Giovanni Mantova Benavides, membro dei Rinascanti e degli Animosi. Si ipotizza, quindi, che Brescianini fosse legato poi anche al figlio di Benavides, che frequentasse palazzo Benavides o un'accademia a lui legata. L'ipotesi dei Rinascanti trova spessore se si considera la presenza tra i suoi membri di Gianfrancesco Mussato, autore, tra le altre opere, del *De Mussatorum origine*, lodata da Antonio Riccoboni e dal sapore storico-genealogico. Qui Benavides potrebbe aver desunto il riferimento a Pietro d'Abano, parte della cerchia dell'antenato di Gianfrancesco, appunto Albertino Mussato.

Per quanto riguarda i modelli alti dell'intera pastorale,

Brescianini attinge selettivamente alla favola tassiana: Pomarico e Amaranta ripercorrono solo alcune fasi della vicenda di Aminta e Silvia, senza la mediazione dei suaditori: alle ripetute richieste di Amaranta, desiderosa di conoscere le ragioni della cupezza dell'amico di infanzia, Pomarico risponde tergiversando, fino a che, con artificio già sperimentato nell'*Alceo* e nella *Marzia* – l'invito alla giovane a specchiarsi nell'acqua per conoscere l'oggetto del suo amore – Amaranta comprende i sentimenti di Pomarico e se ne allontana sdegnata. Solo l'imminente morte dell'amico, che, dopo topico saluto al gregge, decide di trapassarsi col ferro (scelta che depone per la decrittazione "tragica" dell'*Aminta* da parte del Brescianini), induce la fanciulla a ricredersi e a ricambiarne l'amore.¹³³

Invece dal modello del *Pastor Fido*, ancora per poco solo manoscritto, discusso a Padova in questi anni, presso la libreria di Meietti,¹³⁴ nella *querelle* con De Nores e ancora letto «alla presenza di molti letterati, in casa di Giacomo Zabarella»¹³⁵ nel 1590, si ritrovano il dialogo con l'eco, i cori parzialmente sentenziosi e gioco della moscacieca, che qui diventa la «Maria cieca» e non ha funzione strutturante.

Ad elementi e rimandi alla letteratura alta, dunque, nell'*Aurora* si mischia e prevale la parodia linguistica e forse dello stesso mondo pastorale (si parla della caccia al «porco calidonio»¹³⁶), con uno sbilanciamento verso il comico grottesco. Questo si

¹³² *Archeologia fuori luogo. Reperti da due continenti nei Musei dell'Università di Padova*. Marco Mantova Benavides, online <https://mostre.cab.unipd.it/archeologiafuoriluogo/it/47/marco-mantova-benavides-1489-1582>.

¹³³ P. LASAGNA, *La pastorale drammatica tra Tasso e Guarini*, p. 72.

¹³⁴ E. SELMI, Introduzione al *Pastor Fido*, Venezia, Marsilio, 1999, p. 31.

¹³⁵ B. BRUNELLI, *I teatri di Padova*, p. 41.

¹³⁶ O. BRESCIANINI, *Aurora*, p. 25v.

potrebbe legare anche al tema della degenerazione dell’Arcadia, di cui si lamenta Pomarico, definendo «verso ridicolo»¹³⁷ il canto pastorale.

L’elemento comico utilizzato in senso parodico è un tratto comune alla *Filliria* e si può indagare come uno dei fili rossi che tratteggiano una marca stilistica padovana, soprattutto se si considera l’apporto di Ruzzante nell’uso del dialetto.

Per quanto riguarda il paesaggio, oltre la topica consueta, sono interessanti i toponimi elencati dai naufraghi in Arcadia, Zamberlino e Grettolo, riferiti alla zona bergamasco-bresciana e veneziana, in parte omaggio ai luoghi d’origine di Brescianini, in parte di circostanza nella caratterizzazione di Zamberlino come lo Zanni della *Commedia dell’Arte*: val Camonica, Cervino (che presenta curiosamente un’etimologia arcadica: *mons silvanus*), Formigola (santuario bresciano), Chioggia, Grado, Murano, i monti Amola, Cauriol e Gauro, Venezia (Vignessa/Vignesia), valli Chisone (Echisone). Si suggerisce che ciò sia funzionale al confronto tra Arcadia e luoghi della realtà, in modo parallelo alla *Filliria*, dove si citano il Risano e il Bacchiglione alternati a toponimi dell’Arcadia classica.

Che il paesaggio arcadico sia mappa della realtà infatti è evidente fin dalla ripresa trecentesca dell’egloga virgiliana, da parte di un Dante nuovamente innovatore dei generi, in cui le diatribe degli autori si nascondono tra quelle dei pastori. In particolare, nella già citata risposta di Giovanni del Virgilio a Dante, si fa riferimento ad Albertino Mussato tramite il fiume padovano Musone: gli elementi del paesaggio si fanno addirittura personificazione, ed è questo il caso anche del Bacchiglione citato come metonimia per gli Olimpici nella *Filliria*. Così il *locus amoenus* tipico di ambientazione delle pastorali si fonde con i tratti dei luoghi comuni, in un’ottica di attualizzazione dell’Arcadia. Se qui agisce un’istanza di avvicinamento dell’Arcadia al mondo reale, invece nell’*Aurora*, per Grettolo e Zamberlino l’Arcadia rimane un luogo edenico di fuga, contrapposto a Venezia, ricordata come luogo di sofferenza da cui i personaggi sono scappati, lasciandosi, invano, alle spalle la professione di medici per tentare quella di mercanti. In parte, dunque, nell’*Aurora*, si critica un’Arcadia stereotipata, con la parodia generale dei modelli pastorali, ottenuta tramite il plurilinguismo, la beffa comica del linguaggio lirico dei pastori o delle situazioni topiche; dall’altro lato, si ricerca nell’Arcadia una proiezione di miglioramento del mondo reale.

¹³⁷ Ivi, p. 27.

2.3 Amaranta, dove l'Arcadia si sposta in Veneto.

L'autore di questa favola boscareccia è Cesare Simonetti, originario di Fano e l'Assetato presso l'Accademia dei Confusi di Bologna. Oltre all'*Amaranta*, a Padova si stampano anche le sue rime giovanili (Meietti, 1579), lodate da Bernardino Tomitano e Antonio Quarenghi, allievo di Speroni, a detta del curatore Domenico Slatarichi. I familiari Giulio, Giacomo, Camillo Simonetti e Vincenzo Vincenzi Simonetti gli scrivono apprezzamenti chiamandolo con lo pseudonimo pastorale di Iola (personaggio solo citato nell'*Amaranta*, definito «generoso», «glorioso e illustre»¹³⁸, e che promette del vino al satiro vecchio).

Simonetti è tra gli estimatori della *Filliria* di Vida, sintomo di un possibile contatto con gli Olimpici tramite Vida. Del resto Cantoni si colloca come stampatore di entrambi e forse è legato anch'egli agli Olimpici. Un legame tra Padova e Vicenza è sicuramente garantito anche dal vicentino Giambattista Liviera, attivo a Padova in quegli anni ed estimatore sia di Vida che di Simonetti.

Il ponte con l'Accademia Olimpica è intensificato dal possibile contatto di Simonetti con Muzio Manfredi. Quest'ultimo, nel 1575, presso l'Accademia dei Confusi a Bologna, tra i quali era stato accolto con lo pseudonimo di Vinto,¹³⁹ dedicò a Isabella de' Medici Orsini una *Letzione*, letta il 4 febbraio.¹⁴⁰ Manfredi in seguito farà parte degli Olimpici, anche se la sua *Semiramis* non venne scelta per inaugurare il Teatro Olimpico, e degli Innominati di Parma.¹⁴¹ Ma è in quel 1575 che verosimilmente, Manfredi e Simonetti si conobbero a Bologna per poi continuare a frequentarsi tra gli Olimpici. Infatti, il 23 marzo '75, presso i Confusi si tenne la *Letture d'Hippolito Peruzzini da*

¹³⁸ C. SIMONETTI, *Amaranta*, Padova, Cantoni, 1588, p. 27.

¹³⁹ https://www.treccani.it/enciclopedia/muzio-manfredi_%28Dizionario-Biografico%29/

¹⁴⁰ *Letzione del signor Mutio Manfredi, il Vinto Academico Confuso. Da lui pubblicamente recitata nella illustre Academia de Confusi in Bologna a IIII di febraio MDLXXV nella quale con la interpretatione d'un sonetto del sig. caualier Gio. Galeazzo Rossi, detto il Disposto, si discorre dell'honore reciproco fra gli huomini, e le donne*, Bologna, Benacci, 1575.

¹⁴¹ In particolare, nel dibattito sulla pastorale attivo nel consesso degli Innominati, Manfredi sostenne la tesi della liceità della pastorale 'alta', ovvero che risemantizzasse la tragedia nella forma della pastorale boscareccia, in linea con il modello tassiano. Da rifiutare sarebbe stata invece la linea 'mediana' della tragicommedia.

Fossombrone: lo Stanco, sopra un madriale di Simonetti, un mese dopo la lettura di Manfredi.

Dalla dedicatoria dell'*Amaranta* si evince che Cantoni fosse in contatto anche con Giovan Lorenzo Malpiglio, il celebre interlocutore di Tasso nella lettera del 1586, sulla rielaborazione della *Liberata*, e anche nel dialogo *Il Malpiglio ovvero De la corte*, che venne pubblicato nel 1587, solo un anno prima dell'*Amaranta*. Cantoni, elogia la virtù di Lorenzo, i suoi studi di Filosofia naturale, la sua stirpe e le illustri amicizie lucchesi (Bonviso Bonvisi, Bernardo Bernardi, Alessandro Guidiccioni, Lodovico Arnolfini, il signor Ridolfi Cenami, e il signor Alderigo). Il tipografo motiva così la dedica dell'opera al Malpiglio, che non sembra un'azione nuova:

per propria mia inclinatione e dagli amici persuaso, [...] come faccio per molte occasioni, e principalmente perché essendo Vostra Signoria giovine generoso difenda con lo scudo della sua protezione questa fanciulla dagli spessi colpi degl'invidiosi e de maligni, farà officio degno della sua magnanimità e cortesia.¹⁴²

Perciò, sembra che Cantoni avesse una cerchia di sodali in contatto col Malpiglio, che risulta ritornato a Lucca dal 1584, dopo il periodo ferrarese.¹⁴³

La pastorale si gioca con il solito carosello di amori non ricambiati, che alla fine si risolvono felicemente per le ninfe. Nel frattempo si svolgono scene comiche, promosse da satiri e villani.

Amaranta, figlia di Montano, disprezza l'amore dei pastori Clonico ed Ergasto. Amore, prologante come nell'*Aminta*, per punizione la fa innamorare del noncurante Sbardella, che sposandola potrebbe diventare cittadino. Uno dei temi dominanti è infatti la contrapposizione sociale tra pastori e satiri, che si manifesta anche con due diversi registri linguistici.

Il villano Cavicchia ordina alla moglie di badare alla casa e di preparargli la merenda. Subito dopo però corteggia Nice, innamorata di Ergasto e corteggiata anche da un satiro giovane, che canta per lei un madrigale in rime bacciate («Ogn'ora, ogni momento»¹⁴⁴). Un satiro anziano apre il secondo atto con la lode dell'età dell'oro; è innamorato di Ersilia, che però vuole ottenere una pozione d'amore da dare a Clonico e nel frattempo offre una ciocca intrecciata come falso pegno d'amore al satiro vecchio, che canta un madrigale.

¹⁴² C. SIMONETTI, *Amaranta*, Dedicataria, p. 4.

¹⁴³ C. SARDI, *Dei mecenati lucchesi del secolo XVI*, Lucca, Giusti, 1882, p. 25.

¹⁴⁴ C. SIMONETTI, *Amaranta*, atto I, scena VI, p. 18.

Il satiro giovane vince la caccia al cinghiale, ma gli rubano il teschio della preda. Vede Amaranta bagnarsi, ma il cane di lei abbaia, facendolo scoprire.

Amaranta propone tre giochi, fingendo sia per scegliere il proprio sposo: ma le gare di canto, corsa e lotta sono vinte ciascuna da un pretendente. Come gioco decisivo si propone quello della moscacieca, in modo che Amaranta fugga lasciandoli correre bendati. Così Clonico ed Ergasto vanno al tempio di Fauno per chiedere aiuto al dio per il loro amore non ricambiato. Fauno, dopo una «musica di suoni, canti, strepiti di trombe»,¹⁴⁵ ordina che Clonico prenda Ersilia ed Ergasto Nice. I due improvvisamente ardono d'amore per queste ninfe e promettono di sposarle.

Infine Sbardella va a chiedere al proprio padre il permesso di sposare Amaranta e lui inizialmente non gli crede, ma poi invita tutti i parenti. E dopo queste terze nozze programmate, Sbardella conclude recitando la *Licenza* e invitando il pubblico all'applauso.

Similmente all'*Aurora* di Brescianini, l'opera presenta molti elementi buffi e rusticali: l'ode del satiro vecchio, ubriaco, al vino, il lessico culinario e la figura di Sbardella, che ricorda quella di Zamberlino per l'uso di parole come “morosa” per fidanzata, “snenfia” per ninfa, “sartore” per satiro, “Amarantega” per Amaranta. Anche Cavicchia condivide i tratti del tipico villano bergamasco («Potta com'ella è bella»¹⁴⁶).

Il paesaggio sarebbe appena abbozzato, se ai villani non fosse affidata la voce dei lavoratori e delle lavoratrici, trattando il tema della vita cittadina contrapposta alle fatiche di quella campagnola da un punto di vista sociale: si parla dei debiti e crediti di Cavicchia, di sua moglie che è relegata in cucina e in casa, dell'acquisto di uno sparviero, discusso tra Sbardella ed Ergasto. Proprio i villani tratteggiano un paesaggio meno topico e più realistico, citando, anche solo per fare battute, i toponimi veneti: Cazzago, in provincia di Venezia, Conegliano, Tencarola, frazione di Selvazzano, Fusina, (citata anche da Ruzzante, Lizzafusina era nel Cinquecento la frontiera fra la terraferma e Venezia. Qui, alla foce del Brenta, era installata una macchina che trasportava le imbarcazioni dal fiume alla Laguna di Venezia), fino alle case dei Mazzanti in piazza Erbe a Verona, da cui avrebbe origine la famiglia della moglie di Cavicchia.

¹⁴⁵ Ivi, atto V, scena III, p. 60v.

¹⁴⁶ Ivi, atto I, scena IV, p. 13.

Dunque in questo caso si abbozzerebbe un tipo di Arcadia simile a quello della *Filliria*: i toponimi veneti non sono inseriti solo come citazione encomiastica, ma addirittura il mondo reale entra a far parte di un’Arcadia mitica. Anzi, si può dire che l’Arcadia venga trasferita direttamente nei dintorni di Padova, al culmine del processo di attualizzazione di cui si parlava.

La geografia di questo dramma è particolarmente ibridata anche con la tradizione cavalleresca, poiché come luogo di ritrovo delle ninfe si menziona nell’Arcadia la fonte del Pino, che in realtà dovrebbe trovarsi tra Inghilterra e Scozia. Secondo la leggenda lì ci sarebbe la tomba di Merlino, citata da Boiardo nell’*Orlando Innamorato*: Angelica invita lì i cavalieri di Carlo Magno per il duello con suo fratello, promettendo, falsamente, che il vincitore l’avrebbe ottenuta in sposa.

Altra voce sul paesaggio è quella iniziale di Fauno, che benedice la nascita di un bambino facendo una rassegna (che pare poco chiara) di natura encomiastica, legandosi al tema finale dell’imeneo: Fauno cita le proprie origini romane e avvicina il prestigio di Roma, legata al Tevere, a quello di una città sull’Adige, presumibilmente Verona, che aumenterà la sua gloria per la nascita di un bambino. Egli sarà difensore della Chiesa, onorevole in guerra, assennato, un bravo capo, degno del padre, con sangue d’Avola e batterà Orfeo nel canto poetico.

Eppure l’opera è dedicata al giovane lucchese Malpiglio, che non sembra avere legami con questo encomio di Fauno, quasi l’opera fosse stata destinata dall’autore originariamente a un’altra famiglia e in una dinamica matrimoniale, in contrasto con l’omaggio dell’editore.

All’interno di questa rassegna, spicca la definizione di Padova come «Antenorea Athene»,¹⁴⁷ assimilabile all’encomio del Prologo del *Pastor Fido*, dove la Torino di Carlo Emanuele di Savoia viene descritta come nuova Arcadia. Forse il Prologo è da ritenere affine in generale all’encomio dell’*Amaranta*, perché anche lì il fiume Alfeo, personificato, ricorda le sue origini siciliane fino alla fusione con il Po e all’arrivo a Torino; e si parla del Savoia come difensore della fede e dalle grandi virtù, tanto quanto nell’*Amaranta* nella lode di Fauno verso Padova, dove il nascituro «apprenderà [...] / liti achetar, partir termini e greggi / ministro buon dela celeste Themì».¹⁴⁸ A Padova

¹⁴⁷ Ivi, scena I, p. 10.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

dunque si imparerà a servire la dea della legge, probabilmente in riferimento alla prestigiosa Università.

Infine al giardino del padre di questo futuro “princeps”, «tra scelti arbori e cari / nobil Tasso si nutre e spiega al Cielo / gli eletti rami e rende frutti al mondo / che ponno dare eterna vita».¹⁴⁹ Quest’ultimo potrebbe essere l’unico riferimento al Malpiglio, il cui padre, Vincenzo, fu in corrispondenza con Tasso e suo aiuto durante la prigionia a Sant’Anna. Ciò contrasta, in ogni caso, con l’elogio di un nascituro.

A livello stilistico, lungo tutta la pastorale sono presenti e soprattutto si menzionano molti personaggi, suscitando un effetto comico con il catalogo dei parenti di Sbardella o delle ninfe e satiri chiamati, di volta in volta, ad accorrere. In particolare, la descrizione dei cognati di Cavicchia ricalca quella dei Malebranche nel canto dantesco dei barattieri: «Son suoi fratelli sai / Buttafuoco, Mal pensa, / Caga impressa, Magnino, / Rubicante, Zorzetto, / Tremuoto, Rompicollo».¹⁵⁰

Secondo l’analisi di Piero Camporesi, «Inferno e Carnevale sono – nella coscienza popolare – intrecciati fino alla quasi completa identificazione, così come il diavolo è il buffone e il buffone si rispecchia nel diavolo».¹⁵¹ La figura del diavolo nel teatro, a partire dal contesto medievale e dell’*Inferno* dantesco, fino alla *Betia* di Ruzzante e al *Bertoldo* di Giulio Cesare Croce, «ha un carattere umoristico e folklorico; si ride di lui anche perché (come il contadino) egli è l’eterno sconfitto».¹⁵²

Nel caso dell’*Amaranta*, il rozzo personaggio del villano, accostato ai grotteschi diavoli di Malebolge, è contrapposto al pastorello, che si esprime con idillici accenti lirici: sia nel testo di Dante che nella pastorale, «la *vis* comica è sempre trasgressiva e dissacrante, un conflitto permanente tra inferiore e superiore combattuto – da parte del subalterno – con l’arma della parodia».¹⁵³ La citazione dantesca nella pastorale, dunque, celerebbe anche l’espressione del sentimento umoristico del contrario, ovvero di un contrasto percepito tra due classi sociali, una rappresentata dai pastori e una dai villani. Il testo si configura così come metafora della polarità città-mondo rurale nella società padovana cinquecentesca, di cui si vogliono denunciare le disparità sotto la maschera del riso, secondo uno schema ormai tipico nella tradizione padovana dopo Ruzzante.

¹⁴⁹ Ivi, p. 9v.

¹⁵⁰ Ivi, atto I, scena IV, p. 18v.

¹⁵¹ P. CAMPORESI, *Il paese della fame*, Bologna, Il mulino, 1978, p. 24.

¹⁵² Ivi, p. 23.

¹⁵³ Ivi, p. 25.

In generale, anche l'insistenza su una comicità basata sulla sfera culinaria nell'*Amaranta* potrebbe essere considerata una ripresa dalla descrizione di Malebolge, dove si aggirano diavoli-cuochi e si descrive un inferno-cucina.

Inoltre, si riconosce una ripresa parodica di Dante anche quando Nice schermisce l'amante: «Non sai che si suol dire / ch'amore a null'amato amar perdona?», con la citazione di *Inferno* V che diventerà topica, come si vedrà, nella pastorale.¹⁵⁴

Allo stesso modo, anche la lirica d'amore petrarchesca, in continuità con quanto già visto, è risemantizzata, questa volta in un'ottica violenta: «S'io ti prendo per forte / un giorno a l'aura sparso / il crespo e biondo crine / farò vendetta al fine».¹⁵⁵ Anche ne *Le ferite felici* di Portenari si confermeranno la tendenza all'antipetrarchismo del genere pastorale («Mi si sciolgon le chiome e a l'aria sparse / s'involgono in un ramo d'un ginepro»)¹⁵⁶ e le riprese dei luoghi danteschi, come Flegetonte e Cocito,¹⁵⁷ Etna e Mongibello.¹⁵⁸

In generale, il lessico del rovesciamento nell'*Amaranta* si nota preferibilmente nelle sticomitie in settenari, ad esempio quando Cavicchia risponde a Nice che sarebbe disposto a tutto per farle «cosa ingrata»,¹⁵⁹ oppure quando il satiro vecchio si lamenta che nessuno lo prenda sul serio e tutti lo credano sempre ubriaco, concludendo così: «Io vo a ber che mi muoio / da maledetta sete».¹⁶⁰

Dal modello del *Pastor Fido*, si riconoscono il dialogo con l'eco di Sbardella, il gioco della moscacieca e il racconto di un sogno, anche se quello di Ersilia è più allegorico, non premonitore come nel caso di Montano. Nice lo interpreta così:

La vaga tortorella
che sovra quella pianta
piangea la sua rea sorte,
sei tu che sempre piangi
lo stato tuo infelice;
che scorgi il caro amato
haver volto il pensiero in altro lato.¹⁶¹

¹⁵⁴ C. SIMONETTI, *Amaranta*, atto I, scena IV, p. 17v.

¹⁵⁵ Ivi, scena VII, p. 19.

¹⁵⁶ A. PORTENARI, *Le ferite felici*, Padova, Bolzetta, 1609, atto I, scena VII, p. 39.

¹⁵⁷ Ivi, scena V, p. 32.

¹⁵⁸ Ivi, scena VII, p. 41.

¹⁵⁹ C. SIMONETTI, *Amaranta*, atto I, scena IV, p. 17v.

¹⁶⁰ Ivi, atto IV, scena VI, p. 55.

¹⁶¹ Ivi, atto V, scena II, p. 59v.

Più topici sono la caccia al cinghiale, la visione del bagno della ninfa e la lode dell'età dell'oro:

O felice quel tempo,
tempo felice, tempo
cui bene ha invidia questo
secolo infausto e rio.
[...]
Fuggon molti a ragione
Le superbe cittati
e i palaggi reali,
nidi de tradimenti,
di sozze opere infami
ov' il ricco malvagio
calca il povero, e 'l buono:
ove i cittadini empi
opprimon gli stranieri.
Ove non è costume,
se non barbaro e vile.¹⁶²

Il coro prosegue il tema dell'opposizione tra campagna e città, trattato lungo tutta l'opera con una filosofia e una prassi linguistica di ascendenza ruzzantiana, nell'alternanza tra italiano, usato da ninfe e pastori, che sono trattati come cittadini, ed elementi dialettali, usati dai villani, ovvero i campagnoli. In particolare,

le ninfe cui allude il Simonetti non sono già più le nobili divinità dell'*Egle* (le ninfe mitologiche), cui era impensabile, secondo il Giraldi, accostare l'umile stirpe dei pastori, ma il travestimento nobilitante delle pastorelle, di cui avrebbe parlato più tardi Ingegneri. La questione, perciò, non verte tanto sull'incompatibilità di personaggi di diverso rango, quanto sulla necessità di trovare giustificazione ad un linguaggio comune, concettualmente denso, ma che rischia di produrre un effetto di scollamento rispetto alla natura dei locutori. Senza entrare nel merito del registro elocutivo, Simonetti interviene, dunque, sulla prevedibile critica di inverosimiglianza dei contenuti, limitandosi proprio all'obiezione denorisiana, che aveva rilevato l'incongruenza tra stato pastorale e «alti concetti». Ad una ferma presa di posizione, si preferisce qui, tuttavia, una soluzione di compromesso, che si limita a non contrastare un'istanza di rigorosa adesione al verosimile, pur riservandosi il diritto a procedere con maggior disimpegno.¹⁶³

Nonostante l'ambientazione boschereccia, l'Arcadia qui è intesa come composta non solo dalla campagna bucolica, ma anche dalla città, e anche i villani cercano di ottenere la cittadinanza. Il miglioramento di entrambe le parti avviene con l'integrazione: questa dicotomia viene risolta tramite la non più utopica unione finale tra villano e ninfa, promossa dalla divinità. L'Amore, inteso come Imeneo, appiana le differenze e corona

¹⁶² Ivi, atto II, scena I, p. 20r-20v.

¹⁶³ P. LASAGNA, *La pastorale drammatica tra Tasso e Guarini*, p. 116.

l'opera, anche se è una soluzione esterna, imposta dalla divinità, anche per quanto riguarda le nozze tra gli altri personaggi: è ancora qualcosa di lontano dagli uomini.

Il finale epitalamico è in continuità con il «sacro nodo» del *Pastor Fido*, e forse tutta l'opera di Simonetti è da leggere come un passatempo in attesa di altri encomi, nella prospettiva del Prologo guariniano: «la cetra, che per voi / vezzosamente or canta teneri amori e placidi imenei, / sonerà, fatta tromba, arme e trofei».¹⁶⁴ Così si chiude il cerchio delle influenze di Guarini, già riconosciuto nell'incipit encomiastico di Fauno.

2.4 *Recinda: una tragedia con influenze pastorali.*

Con la *Recinda* ci si sposta più prettamente verso il genere tragico, ma l'opera risulta interessante tra le stampe padovane per segnalare l'influenza del lessico e del genere pastorale, a conferma della sua natura ibrida e che si presta a sconfinare anche nella tragedia, con un'istanza di svecchiamento, freschezza e maggiore fruibilità da parte del pubblico.

L'autore è Claudio Forzaté, poeta padovano e membro dell'Accademia dei Rinascanti. Fu figlio illegittimo, secondo la Cronica di Giovan Antonio Sforza,¹⁶⁵ della famiglia nobile Forzaté, nato verso il 1550 e morto nel 1597. «Fra il 1575 e il '76 ricoprì un incarico, forse amministrativo, a Chioggia».¹⁶⁶ Nel 1590, l'anno della *Recinda*, fu processato per un attentato ad Antonio Frigimelica per motivi d'onore¹⁶⁷ (una lettera scritta da quest'ultimo alla moglie di Forzaté) ed esiliato a Capodistria per cinque anni.

Era noto con lo pseudonimo di Scareggio Tandarello, con cui firmò le *Rime in lingua rustica padoana* (Padova, Meietti, 1583) sull'esempio del Magagnò.¹⁶⁸ Lodò la *Flori* di Maddalena Campiglia del 1588, dimostrandosi attento alle novità drammatiche espresse nel genere pastorale. Lo stesso Forzaté scrisse la *Commedia et Intermedij*, conservata

¹⁶⁴ B. GUARINI, *Pastor Fido*, Prologo, vv. 151-154, p. 84.

¹⁶⁵ Padova, Biblioteca Civica, ms. B. P. 149/2, G. A. SFORZA, *Cronica delle famiglie padoane*.

¹⁶⁶ M. MILANI, *Un inedito padovano del Cinquecento: la Commedia pastorale di Claudio Forzaté*, p. 554.

¹⁶⁷ Padova, Biblioteca Civica, ms. B.P. 1239, F. ABRIANI, *Annali*.

¹⁶⁸ M. MILANI, *Un inedito padovano del Cinquecento*, p. 537: Due sono le "scuole" pavane: quella padovana di Ruzzante sulla prosa, continuata a casa di Alvise Cornaro, e quella vicentina di Begotto, Menon e Magagnò sulla poesia.

manoscritta alla Biblioteca Civica di Padova.¹⁶⁹ Marisa Milani la identifica con la pastorale nominata da Bruno Brunelli nel resoconto sulle accademie padovane dei Rinascanti: egli riferisce che, il 23 aprile 1574, Forzaté, Giulio Zabarella, Lodovico Capodelista, Severiano Dotto e Antonio e Giovanni Grimani chiesero il permesso, negato, di far recitare una pastorale nella sala dell'accademia dei Rinascanti¹⁷⁰. La recita probabilmente ebbe luogo forse anche nella sala del palazzo del Podestà, o nella sala dei Giganti del palazzo del Capitano, che dal 1514 veniva concessa per rappresentazioni, specialmente studentesche,¹⁷¹ e fu allestito come sala teatrale stabile dal 1573.

La *Commedia* si compone di cinque atti e quattro intermezzi, per un totale di 5000 versi. Gli intermezzi hanno soggetto mitologico: la vendetta di Polifemo su Aci; Galatea che piange sulla tomba di Aci, tramutato in fonte; Eco e Narciso, con «perizia sulla tecnica dell'eco»¹⁷²; e infine un intermezzo più comico con lo scontro tra Latona e due villani. I cinque atti principali, invece, ambientati nei Colli Euganei, «tra il dramma pastorale e la commedia degli equivoci, raccontano gli inseguimenti e gli amori di quattro coppie di amanti»¹⁷³, travestiti nel sesso opposto o con nomi mutati, causando anche varie lamentate crisi di identità, «tra le filastrocche infantili e il *nonsense*»¹⁷⁴. In particolare Carilla ha lasciato Padova per trasferirsi nei colli, sprezzando l'amore di Ortigia, che la insegue vestendo abiti femminili. Il servo Sgareggio, pseudonimo pastorale di Forzaté e ruolo probabilmente scritto per esserne lui stesso l'interprete, risolve gli intrecci a lieto fine.

Milani riconosce il modello nell'*Aminta* e scarta quello della *Pastoral* di Ruzzante, nonostante fosse un maestro di Forzaté, ritenendo che «manca lo scontro linguistico, che è anche sociale e culturale, fra le due comunità, quella dei raffinati quanto lamentosi pastori e quella dei contadini», propria del teatro di Beolco.¹⁷⁵ Si sottolinea una sorta di elevazione intellettuale del servo Sgareggio e la serietà dei lamenti delle ninfe e dei pastori: i due diversi registri linguistici, pavano e toscano, convivono in parità. Eppure certe scene sembrano avere consonanze, come la risoluzione finale davanti all'altare

¹⁶⁹ «Segn. B. P. 2256. Il ms. di mm 210 x 160 consta di 264 pagine numerate *recto* e *verso* da una mano più tarda». Si veda M. MILANI, *Un inedito padovano del Cinquecento*, nota 14 a p. 541.

¹⁷⁰ B. BRUNELLI, *Due accademie padovane del Cinquecento*, p. 55.

¹⁷¹ B. BRUNELLI, *I teatri di Padova*, p. 41.

¹⁷² Ivi, p. 553.

¹⁷³ M. MILANI, *Un inedito padovano del Cinquecento*, p. 542.

¹⁷⁴ Ivi, p. 550.

¹⁷⁵ Ivi, p. 543.

della divinità, comune, a dire il vero, a *Pastoral*, *Aminta* e *Commedia* di Forzaté. Come si è visto, questa linea di un *deus* o *dea* risolutori di beffe, battibecchi o amori tragici è in realtà seguita anche dall'*Aurora* e dall'*Amaranta*.

Venendo però alla tragedia a stampa, la *Recinda* fu pubblicata l'1 marzo 1590 a Padova da Pasquati e dedicata a Marcantonio Cornaro, che sarà principe dei Ricovrati tra 1602 e 1603. Marco Zabarella firma a mano la proprietà del libro nel 1622, attestando un legame mantenuto con gli Zabarella dalla cerchia dei Rinascanti.

All'inizio, nei paratesti, Giovan Maria Avanzi, autore rodigino della pastorale *Il Satiro*, in contatto con Tasso e Guarini, loda la *Recinda*. Una breve sinossi sarà utile ad evidenziare i punti di contatto con il genere pastorale.

Nel prologo, l'ombra di Dirceno, figlio di Selin, re d'Alger, viene a vendicare la propria morte per volere della sua matrigna e per mano della sorellastra Recinda.

Recinda è innamorata di Argante, che, accolto dal re come un figlio, è ora capo dell'esercito. Ma il re la promette in sposa ad Ernando, principe di Granata, e promette Argante alla sorella minore di Recinda, Argilla.

Recinda racconta alla nutrice il sogno dell'ombra di Dirceno, che la conduceva agli Inferi.

Il primo coro invoca il ritorno dell'età dell'oro, di un mondo d'amore e fede, contro un presente di guerre e un re violento.

Nel secondo atto, Giumaro, l'ambizioso consigliere del re, cerca di convincerlo che Recinda preferirebbe non lasciare patria e famiglia sposandosi e che Argante è rispettato solo in quanto ora benvoluto dal re, ma non lo sarebbe come suo successore. Nel frattempo Argante, inviato alla conquista del regno d'Oran, torna vittorioso: il coro lo loda e tutti gli abitanti di Alger in realtà corrono nel porto ad accoglierlo.

Il re rinchiude Recinda in una torre, per evitare la sua fuga con Argante. Il terzo coro lamenta la durezza della legge e invoca Imeneo; il quarto coro loda Amore, ministro di natura.

La nutrice cerca di convincere il re a permettere il matrimonio di Argante con Recinda, che nella torre si sta disperando e minaccia il suicidio con una coppa di veleno, davanti all'amato. Argante si trafigge con la spada ed entrambi bevono il veleno. Al racconto di ciò il re commenta che è la giusta fine per un amore ingiusto. Proprio lui aveva addirittura mandato un intruglio alla figlia, fingendo fosse veleno, per vedere fin

dove si sarebbe spinta per amore. Nel finale si tenta di redimere il tiranno, che avrebbe acconsentito troppo tardi alle nozze e si dispera per l'accaduto.

Nel frattempo rinchiude anche Argilla, che si era invaghita di Ernando e, saputo della sua morte, voleva imitare la sorella.

Giunge la notizia della morte dei due amanti e Torindo, fratello di Argante, prepara la guerra contro il re. Il coro finale ribadisce che la morte è cosa certa, soprattutto in un regno che si opponga ad Amore.

L'influenza del genere pastorale è maggiormente evidente nei cori, che trattano temi vicini a quelli dei cori tassiani: l'età dell'oro, l'onore, inteso però come gloria militare, Imeneo, Amore e Morte. Soprattutto il quarto coro, che si rivolge ad Amore, riprende ancora il già citato Prologo dell'*Aminta*: «E sotto la tua legge / tutta si nutre e cria l'umana gregge. / Per te i più rozzi, i più feroci curi / i più gelati petti / cangian voglia, pensier, natura e stile. / Tu fai di scettri e manti / verghe e sampogne amanti».¹⁷⁶

I cori sono uno degli elementi più dibattuti, soprattutto dall'ambiente fiorentino della Camerata de' Bardi e dell'Accademia degli Alterati, nell'ottica del restauro in senso classicistico del genere tragico; ancor meno codificati in quello pastorale, diventano il maggior terreno di sperimentazione drammaturgica cinquecentesca, in direzione di quello che sarà il melodramma: nella *Canace* Speroni non li inserisce, nell'*Egle* sono satirici, nell'*Aminta* lieve «cantuccio separato del poeta»; per Guarini devono avere altezza stilistica, in accordo con Tasso, ma preferisce lo stasimo melico per l'epitalmio al commo greco del *Torrismondo*, e utilità drammaturgica, a differenza dei cori stabili della tragedia greca.¹⁷⁷

La presenza di temi pastorali all'interno dei cori di una tragedia segna l'adesione di Forzaté alla sperimentazione teatrale padovana ed è sintomo che anche la tragedia si stesse riformando tramite l'ibridazione dei generi: a Padova il terreno di prova non è dunque solo il potenziamento del linguaggio comico e dialettale nella pastorale, ma anche l'apporto della pastorale nella tragedia.

Ad esempio, inoltre, il tema politico del buon governo viene fuso in modo inusuale con il permettere le nozze per amore a Recinda: la bontà del re viene giudicata in base alla sua disponibilità di concedere il matrimonio e il tiranno viene combattuto

¹⁷⁶ C. FORZATÉ, *Recinda*, Padova, Pasquati, 1590, coro IV.

¹⁷⁷ E. SELMI, *Classici e moderni nell'officina del Pastor Fido*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 179-184.

con la logica di Imeneo, più che con quella dell'onore regale. Ancora, il re è descritto con una similitudine dal mondo pastorale, «con aspetto simile / a quel d'un fiero e orrido serpente / che lievemente dal pastore offeso / con la verga o col piè ratto s'aventa / ricercando col dente alta vendetta».¹⁷⁸

Invece, tipicamente tragico nella descrizione delle due sorelle è l'archetipo di Antigone e Ismene, con Argilla che invita Recinda ad obbedire al padre e poi è pronta a morire. Si nota la presenza di molti personaggi secondari, scudieri e servitori, che raccontano la guerra e la morte degli amanti, in un modo tipico della tragedia, in cui per convenzione non si possono rappresentare le morti in scena. Tuttavia si lega anche questa tendenza narrativa, piuttosto che drammatica, al contesto della polemica che vedeva contrapposti Guarini e De Nores sulla componente drammatica della pastorale: si ricorda che proprio in quel 1590 l'autore del *Pastor Fido* lesse la propria opera a casa di Giacomo Zabarella «in presenza di molti letterati»,¹⁷⁹ mentre De Nores stampò a Padova la sua *Apologia* contro il *Verato* guariniano, cioè appunto contro un'idea di dramma ricco di dialoghi. De Nores, inserito nel contesto dell'Accademia dei Rinascenti, di cui faceva parte lo stesso Forzatè, potrebbe averlo in questo senso influenzato verso una linea più narrativa. Anche questa scelta, più tradizionalmente tragica, si potrebbe dunque ricondurre alla sfera di sperimentazione sulla pastorale.

Qualche suggestione dal mondo pastorale e boschereccio viene comunque inserita anche nella descrizione del paesaggio, caratterizzato dal castello e dal campo di battaglia, ambientazione che rientra nel genere tragico e per il contesto di guerra ricorda anche la *Liberata*. Tuttavia, ad esempio si aggiunge il motivo della caccia e del ritrovo auspicato degli amanti nel bosco, per poi da lì fuggire insieme.

Un'onomastica pseudo-tassiana viene anche evocata dai nomi dei personaggi, come nel caso di Argante, di Ernando, che ricorda il Gernando della *Liberata*, e di Torindo, simile al protagonista del *Torrismondo*. I personaggi dell'epica tassiana avranno un lungo filone di riprese episodiche soprattutto nel Seicento, anche nel melodramma:

se non sorprende la trasposizione drammatica della 'pastorale' di Erminia in contesti e ingranaggi desunti dall'*Aminta* (secondo moduli che poi faranno scuola nei *pastiches* melodrammatici tassiani fino agli anni Ottanta della *Gerusalemme liberata* [1687] di Corradi, dove nella girandola di fughe e inseguimenti di Erminia e Tancredi, il

¹⁷⁸ C. FORZATÉ, *Recinda*, atto IV, scena III, p. Ov.

¹⁷⁹ B. BRUNELLI, *I teatri di Padova*, p. 41.

ritrovamento di un'asta spezzata genera, sul modello del velo insanguinato di Silvia, la *suspense* tragica della creduta morte) tali soluzioni marcano, invece, sensibilmente lo scarto della *réécriture* seicentesca con l'intrusione di materiali eterogenei epico-romanzeschi, non di rado ridondanti o scenicamente inerti: quali la comparsa nella 'selva' di Erminia di castelli separati di Armida o di presenze eroiche che girovagano oziose come Argante.¹⁸⁰

Infine, in un clima di transizione verso il Seicento, si insiste sul tema portante di amore-morte, motivo amatissimo dal barocco, ma già legato indissolubilmente da Tasso¹⁸¹ al genere pastorale, che anche per questo proseguì la sua fortuna nel secolo successivo. Recinda commenta così con la nutrice il suo amore per il capo della guardia reale: «Troppo ardito Imeneo quel nodo strinse / che sol lega Voler, Morte discioglie».¹⁸² E sarà premonitore della soluzione dal sapore shakespeariano del finale, con l'avvelenamento e la pugnalata prima di un amante e poi dell'altro, che ricorda la tragedia di *Romeo and Juliet*.

¹⁸⁰ E. SELMI, *Torquato Tasso: il «filosofo cortigiano» e il poeta senza confini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, p. 197.

¹⁸¹ Già nella vicenda tassiana uno dei due personaggi vuole darsi la morte perché pensa che l'altro sia morto.

¹⁸² C. FORZATÉ, *Recinda*, atto I, scena I, p. B2.

2.5 Le Pompe funebri ovvero Aminta e Clori, *la favola della dissimulazione*.

Si è già anticipata l'importanza della figura del centese Cesare Cremonini a Padova: fu tra i fondatori dell'accademia dei Ricovrati, di cui fu censore e revisore delle leggi.¹⁸³ Ne aveva scelto anche l'impresa, l'antro a due entrate, con il motto *bipatens animis asyllum*.¹⁸⁴ Insegnante stimato dello Studio patavino, Cremonini aveva preso il posto di Francesco Piccolomini come secondo lettore di Filosofia nel 1590, trasferendosi definitivamente in Veneto nel gennaio '91. A Padova restò infatti fino al 1630, morendo l'anno dopo. Per i dettagli sulla sua carriera precedente al suo arrivo a Padova si rinvia ad un saggio di Elena Bergonzi.¹⁸⁵ Si ricorda qui solo che, nato a Cento nel 1550, Cremonini aveva frequentato l'università di Ferrara, dove era diventato lettore di Filosofia Naturale dal 1578 fino all'89, entrando in contatto con Giambattista Pigna, Francesco Patrizi e Torquato Tasso, dimostrando un carattere combattivo e talvolta scomodo per i baroni universitari.

Cremonini è già noto alla critica soprattutto per la polemica filosofica che avrà a Padova con Galileo, un incontro-scontro tra due Ricovrati che è già stato ridimensionato: contro le intenzioni autoriali, il *De Coelo* venne considerato la risposta al *Sidereus Nuncius*, mentre per Cremonini restava un commento all'opera aristotelica, «dove si esponevano teorie avverse all'idea della creazione, ed inoltre si sosteneva che il cielo avesse un'anima, che non è intelligenza, ma natura e forma e causa del suo movimento».¹⁸⁶

In generale, la sua postura filosofica aristotelica e critica del neoplatonismo si allineava con l'ambiente padovano della seconda metà del Cinquecento. In particolare, la sua posizione

¹⁸³ E. BERGONZI, *Cesare Cremonini scrittore. Il periodo ferrarese e i primi anni padovani. La pastorale Le Pompe Funebri*, p. 576.

¹⁸⁴ L'immagine riprende la descrizione dell'antro delle Naiadi, presente nel libro XIII dell'*Odissea*, mentre il motto è una citazione dal III libro del *De consolatione philosophiae* di Boezio, cfr. G. BELLONI, *Discorso intorno all'antro delle ninfe Naiadi di Homero. Impresa de gl'academici Ricovrati di Padova di Giovanni Belloni detto il Pellegrino Canonico e Lettore delle morali nello Studio di essa città*, Padova, Bolzetta, 1601. Sull'impresa dell'Accademia dei Ricovrati si veda anche il saggio di M. PASTORE STOCCHI, *Ricovrarsi nell'antro delle ninfe*, in *Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti*, vol. CX, parte I, Padova, La Garangola, 1998 e U. MOTTA, *Antonio Querenghi (1546-1633): un letterato padovano nella Roma del tardo Rinascimento*, Milano, Vita e pensiero, 1997.

¹⁸⁵ E. BERGONZI, *Cesare Cremonini scrittore*, p. 571.

¹⁸⁶ A. CORSARO, *Percorsi dell'incredulità. Religione, amore, natura nel primo Tasso*, p. 215.

in piena sintonia con l'insegnamento del Pomponazzi, [...] ponendo una contraddizione tra razionale confutazione della tesi dell'immortalità ed esibita sottomissione al dogma teologico, non poteva non suonare per i suoi allievi come un aperto invito a interpretare la contraddizione tra le due verità come il tipico espediente della tradizione dell'aristotelismo veneto per evitare che la più libera espressione del proprio pensiero conducesse a condividere "la fine destinata alle castagne":¹⁸⁷

cioè una triste fine, nelle parole dello stesso Cremonini. L'ambivalenza e la ricerca di una mediazione con le posizioni cattoliche risultano la sua marca stilistica anche nella scrittura pastorale, come si cercherà di evidenziare. Comunque il filosofo sarà sorvegliato per trent'anni dal Sant'Uffizio, soprattutto dopo che si era schierato contro alcuni professori del Bo, che avevano iniziato a svolgere lezioni sotto dettatura come i Gesuiti, contro la pratica usuale dello Studio di dibattere invece le *quaestiones*.¹⁸⁸

Per questi motivi, Cremonini in parte è stato «associato ai grandi *atheistes* Machiavelli, Pomponazzi, Cardano e Vanini e consacrato entro il *milieu* libertino come simbolo della libertà speculativa nel segno del celebre motto *intus ut libet, foris ut moris est*»¹⁸⁹ soprattutto da un certo filone di critici, come Domenico Chiodo, Antonio Corsaro e Marco Corradini. Nell'analisi del testo, come si vedrà, questa visione si accoglie con cautela.

Si è anche già sottolineata la portata della sua pastorale *Le Pompe funebri, ovvero Aminta e Clori*, dal punto di vista della ricezione del modello tassiano: «ancor più che nello *Spaccio* di Bruno, è proprio in un testo come questo, ideato nella medesima Ferrara, che si possono cogliere le modalità con cui il messaggio dell'*Aminta* si diffondeva entro la cultura dell'epoca».¹⁹⁰

In prima battuta, in questa sede si vuole sottolineare l'adesione di un filosofo al genere letterario militante e dominante, quello pastorale, e una partecipazione che non si limita alla prova delle *Pompe funebri*. Infatti, Cremonini scrisse anche *Il ritorno di Damone, ovvero La Sampogna di Mirtillo*,¹⁹¹ dedicata a Eleonora d'Este; quest'ultima era sorella di Cesare, cugino di Alfonso II e divenuto duca di Modena dopo la devoluzione di Ferrara allo Stato della Chiesa. Con lui Cremonini fu sempre in amicizia.

¹⁸⁷ D. CHIODO, Da *Le pompe funebri ovvero Aminta e Clori*, in «Lo Stracciafoglio», vol. 6, 2005, Introduzione, p. 1, online in <https://www.edres.it/wp-content/uploads/2016/05/Numero6.pdf>.

¹⁸⁸ E. BERGONZI, *Cesare Cremonini scrittore*, p. 575.

¹⁸⁹ A. CORSARO, *Percorsi dell'incredulità*, p. 216.

¹⁹⁰ A. CORSARO, *Percorsi dell'incredulità*, p. 220.

¹⁹¹ C. CREMONINI, *Il ritorno di Damone, ovvero La Sampogna di Mirtillo*, Venezia, Ciotti, 1622.

Nella sua recente tesi di Dottorato, Andrea Colopi considera *Il ritorno di Damone* uno spazio letterario in cui Cremonini tenta di farsi scudo dall'Inquisizione, tramite una mediazione data nella pastorale dal modello di Guarini, che, come si vedrà, si può riscontrare allo stesso modo anche nelle *Pompe funebri*. Ne *Il ritorno*,

Damone e Amarilli, così come i due protagonisti del dramma guariniano, si amano ma sono divisi per il volere della legge che costringe Damone all'esilio. Pertanto, sembra che i personaggi del dramma cremoniniano contraggano debiti con il *Pastor Fido*, sebbene il centese attribuisca loro caratteristiche diverse rispetto a quel modello. Come il Mirtillo guariniano, Amarilli è fedele all'amato, superando ogni ostacolo che si frappone tra loro, fino a voler dare la vita per poterlo ritrovare. Tuttavia, rispetto a Guarini, nel *Ritorno* non solo non si assiste alla rivelazione del reciproco amore, ma, al contempo, colui il quale è disposto a morire per salvare l'amato non è il protagonista maschile Damone (come era Mirtillo in Guarini), ma è Amarilli che, secondo il modello proposto dall'oracolo, va incontro alla morte per riunirsi con l'amato Damone. L'ispirazione al modello del *Pastor Fido* risultava funzionale al centese per comporre un'opera che lo smarcasse dalle maglie sempre più strette dell'Inquisizione e lo riammettesse nei ranghi dell'ortodossia cattolica.¹⁹²

Di pochi anni precedente è «anche il *Nascimento di Venezia* (1617), una favola pastorale che ha come argomento la fondazione mitica di Venezia per mano di Naulo, figlio di Nettuno».¹⁹³

Per volere divino, Naulo e gli Eneti giungono in un luogo affollato da divinità erranti, dopo aver lasciato Antenore e Padova durante la notte. L'allontanamento da Padova avviene in seguito ad una visione notturna di Antenore, al quale giunge in sogno un messaggero divino che lo informa che il Cielo ha altri progetti per i suoi compagni.¹⁹⁴

Tra il genere pastorale e quello piscatorio, dunque, Cremonini ibrida in questa favola citazioni bibliche, il tema della fede e della costruzione del potere di Venezia, su cui si concentra Colopi per il suo studio, nell'ambito del *RISK- Republic on the Stage of Kings*, progetto europeo con base a Padova che indaga la rappresentazione del potere repubblicano nell'Europa dell'assolutismo. Colopi fa presente che questo tema del *Nascimento* è solido nella tradizione veneziana primo seicentesca, come dimostra anche l'*Edificazione di Venetia* di Francesco Contarini, intermezzo della *Finta Fiammetta* che si analizzerà nei capitoli seguenti.

Considerando dunque che la cornice pastorale fu più volte prediletta da Cremonini anche per inserire le proprie dichiarazioni poetico-filosofiche e a causa delle proprie vicende

¹⁹² A. COLOPI, *Potere repubblicano e mito fondativo. Epica, pastorale e teatro a Venezia e Dubrovnik (1549-1632)*, tesi di Dottorato in Scienze filologiche, linguistiche e letterarie curriculum di italianistica, Università di Padova, 2022, supervisor prof. R. Coronato e A. Metlica, p. 105.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 106.

biografiche, ci si concentrerà ora sulla sua prima pastorale, che fu accolta con particolare clamore a Padova: le *Pompe funebri*.

Edita a Ferrara nel 1590 da Vittorio Baldini¹⁹⁵ e li rappresentata al cospetto di Eleonora d'Este, *Le pompe funebri, ovvero Aminta e Clori* era già famosa all'arrivo di Cremonini a Padova, dove era stata messa in scena per esplicita richiesta degli studenti, come accennato nel primo capitolo.

La trama, come suggerisce il titolo, si svolge nel giorno dedicato alle pompe funebri, cioè alla celebrazione in ricordo del mitico pastore siciliano Dafni, inventore della poesia bucolica, secondo la leggenda tramandata da Diodoro Siculo.

Similmente alla vicenda tassiana, che già nella seconda parte del titolo è evidente sottotesto per Cremonini, Aminta è innamorato di Clori, che non lo ricambia. Allo stesso modo della Silvia tassiana, Clori muterà il suo pensiero, decidendosi ad amarlo, solo quando Aminta è in procinto di uccidersi. Nel frattempo, per vagare indisturbata, Clori scambia i propri abiti con quelli del pastore Lesbino.

Inutili sono i tentativi di persuasione all'amore dell'amica Filli, nuova Dafne, definita maestra d'amore dottissima. Sembra quasi un procedimento di tesi e antitesi filosofica il dialogo tra le due nel primo atto: Clori dice che la legge d'amore «che fa serva la voglia»¹⁹⁶ è contraria a quella di natura e che se invece la natura aderisce allegramente ad Amore, come cerca di convincerla Filli, allora si dovrà solo aspettare che il dio decida che Clori debba innamorarsi. Gli inviti di Filli ad amare sarebbero dunque irrispettosi delle leggi di Amore.

Per tutta la pastorale, il tema amoroso si intreccia con le posizioni filosofiche in materia. Ad esempio il satiro rustico, che con la rete di Vulcano cercherà di catturare qualche ninfa, si fa portavoce di istanze lascive: «E chi s'affisa ad una beltà sola / ne la religion d'Amor è reo»¹⁹⁷. Nella rete cade invece Sileno, che per farsi liberare più propriamente «canta d'Amore a l'epicurea»,¹⁹⁸ implorato dai suoi salvatori: racconta gli «abbracciamenti» di due amanti, dopo aver mancato molte volte la «[...] promessa / di

¹⁹⁵ L'edizione venne replicata dal Baldini l'anno successivo e poi ancora nel 1599; infine la favola fu ristampata a Vicenza nel 1610 da Francesco Bolzetta. La princeps è dedicata ad Alfonso II.

¹⁹⁶ C. CREMONINI, *Le pompe funebri ovvero Aminta e Clori. Favola silvestre*, Ferrara, Baldini, 1590, atto I scena III, p. 20.

¹⁹⁷ Ivi, atto II, scena I, p. 36.

¹⁹⁸ Ivi, atto IV, scena III, p. 80.

quel mirabil canto / d'Amor, che scrisse a studio ne l'arena / ridendo il gran pastor, / che seppe tanto / che per soverchio senno / ei fu creduto di senno non sano».

È già stato sottolineato che il riferimento al «gran pastor» sarebbe a Tasso e che i versi successivi seguano

in sostanza la falsariga del Coro aminteo, fino a toccare talvolta il limite della parafrasi. [...] In quest'ottica dunque anche Tasso poteva essere visto dall'autore delle *Pompe funebri* come una sorta di sileno dotato di «soverchio senno», che aveva nascosto significati profondi rivestendoli dell'apparenza leggera di un'elegia amorosa. [...] È comprensibile che questo tipo di ricezione della pastorale tassiana alimenti la pessima fama presso i moralisti non soltanto dell'*Aminta*, ma delle favole boscherecce in generale.¹⁹⁹

Chiodo ritiene che qui Cremonini rinnovi «con assoluta fedeltà ideologica la memoria del coro tassiano».²⁰⁰ Invece, secondo Scarpati, questa ripresa di «un lettore professionalmente non letterato»²⁰¹ come Cremonini, potrebbe essere inquadrata in una «sospensione carnevalesca» nella figura del Sileno epicureo intrappolato, separando un po' «la giocosità e la pensosità» che sono unite nell'*Aminta*. Pur riallacciandosi al modello tassiano, la proposta cremoniniana si distingue dalle istanze della topica teatrale del Satiro all'epicurea, per assumere un significato autentico: il canto lascivo diventa un espediente di difesa del satiro, funzionale alla propria liberazione.

Proprio a questo punto si fa riferimento quando si inserisce Cremonini in una linea libertina:

Amate, a lui languente
recar potete amando alto ristoro,
e rinovar a voi l'età de l'oro;
il dì che nacque Amor seco stillaro
da tutto il ciel rugiade di dolcezza,
e s'or è fatto amaro,
l'ha sì concio ignoranza e rigidezza.²⁰²
[...]
Chiude natura in un sasso gelato
calde faville, e medesimamente
i savi di natura imitatori
copron sotto la scorza
di favella plebea sensi divini.²⁰³

¹⁹⁹ M. CORRADINI, *Lecture e riscritture dell'Aminta nel Cinquecento e nel Seicento*, p. 5.

²⁰⁰ D. CHIODO, *Corte e Arcadia nella tradizione dello spettacolo pastorale*, p. 20.

²⁰¹ C. SCARPATI, *Tasso, i classici e i moderni*, pp. 93-96.

²⁰² C. CREMONINI, *Le pompe funebri*, atto IV, scena III, p. 81.

²⁰³ Ivi, p. 82.

Eppure lo stesso Marco Corradini ammette che in quegli anni l'amore era già stato descritto come sentimento naturale umano nel *Trattato dell'amore umano* di Flaminio Nobili, famoso a Ferrara e ripreso da Tasso.

Più che nel testo, dunque, la postura eterodossa di Cremonini si riconosce nelle sue vicende biografiche e nei suoi studi filosofici. La pastorale, anzi, si caratterizza anche per i continui riferimenti alla divinità, per quanto magari nell'intenzione autoriale potessero suonare ironici. Lo stesso Sileno, che si era impegnato a ricongiungere Aminta e Clori, fa questa invocazione:

Tu, gran Dio providente
che di noi semidei
gl'intelletti a tuo senno ingombri e allumi,
e rozi a tempo e divini gli rendi
per darci a diveder che s'è in noi spirito
di deità, è spirito
non di nostra natura,
ma di tua provvidenza.
Come in cristallo è il lampo,
ma è lampo del sole,
che 'l fura e lo ridona a suo talento,
deh per qual alto caso
la diva conoscenza oggi m'appanni? ²⁰⁴

Inoltre, in apertura e chiusura del dramma, le vicende umane si riconducono alla gestione divina, in modo più marcato rispetto alla tradizione pastorale: in una delle prime scene, Cremonini inserisce le figure del sacerdote e del ministro delle pompe, che dialogano senza un particolare necessità drammaturgica, se non motivate dall'occasione in cui si sta svolgendo il dramma:

Così fra quanto al senso de' mortali
sotto forma visibil si dimostra,
creatura non è, la qual non senta
religione; e nasce il sacro istinto,
però che natural conoscitrice
ciascuna de lo stato di se stessa,
sa che non è, se non quanto è da Dio.²⁰⁵

Invece l'ombra di Dafni chiude l'opera, dopo averla aperta recitando il prologo, con l'affermazione dell'immortalità dell'anima, di cui non ci sarebbe bisogno in relazione alla trama:

²⁰⁴ C. CREMONINI, *Le pompe funebri*, atto IV, scena VIII, p. 91.

²⁰⁵ Ivi, atto I, scena II, p. 13.

Io vado: voi, cortesi spettatori,
ad onorar venuti
le mie funebri pompe,
ite, che lice: e s'a voi, che vivete,
reca alcun pro l'aver ne l'altro mondo
un'anima obligata,
io per grata memoria
de l'officio benigno
a me oggi prestatò
d'un obbligo immortale
indissolubilmente a voi mi lego.²⁰⁶

Dunque, il testo mostra un atteggiamento di convergenza con i canoni dell'ortodossia religiosa, in un'abile dissimulazione delle posizioni dissonanti da parte di Cremonini. Anche riguardo al tema della Fortuna, da un lato Filli vi si appella per capire come comportarsi e Clori se ne lamenta:

colpa è del mio destino
che, per tormi lo schermo
del tu' amico saper, m'ha di te privo,
e or novellamente
fa ch'io fugga da Satiro prudente
per fuggir la salute.²⁰⁷

Dall'altro lato, Titiro, maestro di Aminta, esalta la libertà dell'uomo dal Fato, facendo leva sulla Virtù, in un sincretismo conciliante machiavellismo e rispetto per la provvidenza divina:

Aminta, questo fato
a cui recan le genti
la cagion de' mortali avvenimenti
è un'ingegnosa scusa
al folle vaneggiar del voler nostro;
e s'egli è pur, non vano idolo e nome
finto senza soggetto,
ma d'alta deità legge nascosa,
siam noi profani et empi,
che sol de l'onte di fortuna avversa
lui reo rendiamo, e gli agi, e le venture
frutto e dono appelliam del nostro senno.²⁰⁸

Nei vari discorsi dei personaggi si genera perciò una sorta di relativismo prospettico.

«Tra numerose lungaggini e alcuni squarci poetici di un certo pregio, la pastorale giunge all'obligato lieto fine amoroso con talune invenzioni proprie al genere

²⁰⁶ Ivi, *Commiato*, p. 116- 117.

²⁰⁷ Ivi, atto IV, scena VII, p. 90.

²⁰⁸ Ivi, atto I, scena V, p. 32.

comico».²⁰⁹ Una di queste è l'intermezzo *La riforma del regno d'amore*, rappresentato e pubblicato nel 1590 insieme alle *Pompe funebri*.

Nel primo atto, Amore si presenta come il creatore del mondo dal caos, mentre il Dio cristiano è descritto come motore delle cose, in parte secondo la dottrina aristotelica:

Pria ch'al vario concento
de l'armonie divine
movesse il Gran Fattor l'eterne sfere,
e le dolci carole
cominciasser nel ciel le stelle e 'l sole,
un'informe sembianza,
quale or questa vedete,
confondea nel suo rozo et indistinto
l'ordine de le cose,
che poi, me nato e fatto amante dio,
riordinossi, e se ne fece il mondo.²¹⁰

Amore, «dio ne l'inferno e dio nel cielo»,²¹¹ presenta la sua schiera: Gelosia, chiamata dal Flegetonte ad occupare cuori nobili, Pianto, che risiede nel Cocito, Sospiri, nel vento. Il secondo atto, infatti, è recitato da Semiramide e Cleopatra, amanti lussuose giunte dall'Inferno, con citazioni esplicite da *Inferno* V («falsificai Amore, / e libito fei licito in mia legge»)²¹² e del primo verso di *Inferno* III. Viceversa, il terzo atto ha come protagoniste Artemisia²¹³ e Penelope, amanti fedeli giunte nel regno di Amore coronate di stelle.

Nel quarto atto, Venere spiega che Amore ha ordinato di riformare il proprio regno, in modo che gli amanti gli obbediscano. Venere invia Scherzo nei cuori degli amanti, per trasformare «ingiuriosa offesa / in delicato gioco»²¹⁴ e risolvere il dramma, avvicinandosi il quinto atto delle *Pompe Funebri* e ispirando ad amare chi fosse ancora ritroso.

Nella stampa de *Il ritorno di Damone* del 1622 si pubblica anche la *Vendetta d'Amore*, il secondo intermezzo delle *Pompe funebri*, che fu scritto a ridosso degli anni '90, in contemporanea alla pastorale, come dimostra il manoscritto delle *Rime* di Cremonini.²¹⁵

²⁰⁹ D. CHIDO, Da *Le pompe funebri ovvero Aminta e Clori*, p. 2.

²¹⁰ C. CREMONINI, *Le pompe funebri*, Intermedio I, p. 118.

²¹¹ Ivi, p. 125.

²¹² Ivi, Intermedio II, p. 131.

²¹³ Artemisia costruì il mausoleo per l'amato Mausolo e si dice che appartenga al terzo cielo.

²¹⁴ C. CREMONINI, *Le pompe funebri*, Intermedio IV, p. 140.

²¹⁵ E. BERGONZI, *Cesare Cremonini scrittore*, p. 581.

La posizione di Cremonini diventa dunque più esplicita negli intermezzi, in uno sfasamento tra dottrina cristiana e filosofia, mentre rimane più conciliante nella pastorale. Questa dissimulazione, che anticipa il clima seicentesco esposto nel trattato di Torquato Accetto, è ben inserita da Cremonini tramite lo sviluppo del modello tassiano che si intreccia precocemente con quello guariniano, in linea con la tradizione padovana. Già Elena Bergonzi fa una riflessione sui modelli e considera l'apporto, se non del *testo* guariniano, almeno delle intenzioni a livello di *fabula*, per le scene comiche, tramite il personaggio del Satiro, e soprattutto l'orientamento del significato della pastorale verso la *fides*, assente in Tasso.²¹⁶

Per quanto il modello della favola tassiana sia molto presente, infatti, ad esempio, Aminta «non si limita a minacciare di pugnalarsi, ma compie tale gesto addirittura dinanzi alla donna amata»: i due sono in scena contemporaneamente.

Inoltre, la figura del satiro è «deprivata da pulsioni istintuali e relegata a proclami di sapore epicureo»;²¹⁷ «meno 'bestiale' perché non c'è tentativo di stupro»;²¹⁸ nell'ottica di una «rielaborazione comica della figura del satiro Rustico che sembra guardare in direzione delle pastorali ferraresi pre-tassiane».²¹⁹ Il personaggio del satiro, che a fine '500 «era divenuto una figura iconograficamente salda, drammaturgicamente incamminata verso una funzione episodica, scenicamente legata ad una tonalità prevalentemente comico burlesca, dimentica delle nobili origini e dei suoi complessi simbolismi neoplatonici»,²²⁰ nelle *Pompe funebri* eccezionalmente «è figura alta, memore delle implicazioni ermetiche insite nella figura silenica».²²¹

Come ulteriore elemento, Cremonini inserisce il 'meraviglioso': la selva è un labirinto in cui Titiro cerca Aminta, che si ferì dopo una risposta tagliente di Clori. Lì gli alberi sono esseri parlanti, giudici dell'asprezza di Clori, o luoghi in cui si incidono poesie, secondo il paradigma bucolico, facendo sgorgare «stille di sangue»,²²² come nel canto dantesco di Pier delle Vigne, ibridato anche con il modello ariostesco. A Titiro parla Amadriade, che gode «la nova e singolare / condizion stupenda / de l'albergar

²¹⁶ Ivi, p. 585.

²¹⁷ A. CORSARO, *Percorsi dell'incredulità. Religione, amore, natura nel primo Tasso*, p. 218.

²¹⁸ E. BERGONZI, *Cesare Cremonini scrittore*, p. 582.

²¹⁹ Ivi, p. 94.

²²⁰ V. GALLO, *Il satiro, la natura e il linguaggio*, in *Tra boschi e marine: varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'Età barocca*, pp. 273-274.

²²¹ *Ibidem*.

²²² C. CREMONINI, *Le pompe funebri*, atto III, scena IV, p. 58.

sotto silvestre scorza / alma che sente e intende e parla e pensa, / e fuor de l'uso natural
divelle / dal terren le radici» di quercia.²²³ Con tono sentenzioso, Amadriade racconta
l'origine di questo incanto:

fummo al suol fisse con radici immote
ma, dapoi ch'audacissimo bifolco
con scelerata scure
troncò de l'antichissima Amaranta
l'arbor tant'ammirato e venerando,
impetrar da la madre il movimento
l'afflitte e supplichevoli sorelle
per aver de la fuga almen lo schermo,
benché di tarda fuga
corto e debole schermo.²²⁴

Laura Riccò evidenzia la vicinanza con «quei personaggi-alberi che nel *Sacrificio* di
Sassuolo vivevano negli intermezzi (a cui si ritiene che cooperasse Guarini), sfera
svincolata dalla favola classicistica e dunque praticabile da autonome 'meraviglie' fini a
se stesse».²²⁵

Insomma,

sebbene la trama sia globalmente vicina al modello, Cremonini attua una sorta di
'complicazione' della vicenda lineare dell'archetipo, attraverso l'incremento del numero
di personaggi e di episodi secondari assenti in Tasso. Alcuni di tali episodi ritardano il
'lieto fine', come gli equivoci causati dal travestimento di Clori [...]. Il motivo del
travestimento non è del tutto originale, dal momento che compare anche nel *Pastor fido*,
ma viene sfruttato in diversa maniera: per Clori è un modo per capire se Aminta sia
ancora innamorato di lei, mentre Dorinda, travestita, poteva seguire Silvio senza essere
riconosciuta.²²⁶

Inoltre, trattandosi di Cremonini, non è secondario l'aspetto filosofico del
modello tassiano; tuttavia, nelle *Pompe funebri*, più che il neoplatonismo dell'*Aminta*,
sembra incidere lo spostamento che avviene nei *Dialoghi* di Tasso verso «l'esegesi
aristotelica, utile a contemperare con la verità della 'sapienza' il fascino eloquente dei
miti neoplatonici, resi dalla convenzione cortigiana un mero trastullo galante»,²²⁷ come
nel gioco intellettuale delle *Conclusioni amorose* tassiane e nel *Discorso dell'Amore
humano* di Annibale Romei, in cui intervenne Guarini.

²²³ Ivi, p. 59.

²²⁴ Ivi, p. 61.

²²⁵ L. RICCÒ, «Ben mille pastorali». *L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 225.

²²⁶ E. BERGONZI, *Cesare Cremonini scrittore*, p. 583.

²²⁷ E. SELMI, *Torquato Tasso: il «filosofo cortigiano» e il poeta senza confini*, p. 51.

La diversa ricezione dell'anima filosofica dell'*Aminta* a fine secolo, ipotizzata da Elisabetta Selmi, anche grazie all'azione di Guarini,²²⁸ sembra qui pienamente confermata. La lente filosofica e prosastica del secondo Tasso prevarrebbe su quella giovanile e contemporanea alla stesura dell'*Aminta* in un certo filone di riprese della pastorale tassiana. Lo dimostra, ad esempio, «la contiguità di fonti e motivi che la *Magia d'amore* di Guido Casoni, edita nel 1591, esibisce con il *Cataneo o delle conclusioni*»,²²⁹ o la «moralizzazione aristotelico-tomistica»²³⁰ del *Pastor Fido* nelle *Annotazioni* guariniane, ma si può riscontrare anche nelle *Pompe funebri*.

La mediazione dei *Dialoghi* tassiani rafforzerebbe la presenza, nel genere pastorale, di una corrente poetico-filosofica "aristotelica" e per certi versi padovana, vantando la partecipazione in questa ripresa dei futuri Ricovrati Guarini, Cremonini e Casoni.

A Padova, comunque, nei dibattiti antropologici e filosofici fioriti all'interno delle Accademie e dell'Università, si distinguono due modalità di accostamento all'aristotelismo nel Cinquecento: il sincretismo con il pensiero di Telesio, il cui apripista fu Maggi, e il filone di filosofi a partire da Pomponazzi.

Il pensiero morale e retorico del Maggi sembra piuttosto inclinare verso quelle correnti dell'«utilitarismo» civile veneto, in cui la riflessione aristotelica si incontrava con le istanze sempre vive di una neoplatoneggiante *institutio* del vivere sociale e della mondana felicità, e dove dottrine come quella piccolominea dei «semi di virtù» o quella ereditata dal Della Casa della comune *filia* fra gli uomini, quale fondamento della *conviventia*, tradiscono visibilmente la torsione verso nuovi assetti teorici nel tradizionale rapporto delle categorie di 'naturalità' e 'socialità', rappresentando anche un terreno propedeutico per esiti cui giungerà il naturalismo etico telesiano, nei libri finali dell'edizione 1586 dei *Commentarii de rerum natura*.²³¹

A differenza «dell'audacia con cui Telesio aveva affrontato da una stessa presunzione naturalistica il corporeo e l'incorporeo, nella consegna dello *spiritus* a una sostanziale fisicità [...] e dell'etica a un dominio di attitudini naturali»,²³² gli allievi del Pomponazzi, come poi Zabarella e Cremonini, facevano «ricorso ai consueti schermi della doppia verità e alla scissione fra ragione e fede».²³³ Cremonini si inserirebbe dunque in una tradizione di studi logici patavini distinta da quella che si allineava «con

²²⁸ Ivi, p. 12: «Le *Annotazioni al Pastor Fido* potrebbero documentare - ma è ancora ipotesi ancora tutta da sottoporre a verifica - un processo di ricezione dell'*Aminta* che, all'altezza secentesca dell'intervento commentativo del Guarini, verrebbe filtrata attraverso la lente filosofico-letteraria dei dialoghi tassiani».

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ Ivi, p. 55.

²³¹ E. SELMI, *Torquato Tasso: il «filosofo cortigiano» e il poeta senza confini*, p. 19-20.

²³² Ivi, p. 15.

²³³ *Ibidem*.

il galileismo fisico-sperimentale e matematico, quale unica linea dei progressi della moderna rivoluzione scientifica».²³⁴

Se ciò, da un lato, rafforza una schematica contrapposizione tra la visione “logica” di Cremonini e quella “fisica” di Galileo, dall’altro inquadra meglio Cremonini in un orizzonte di separazione delle questioni filosofiche e religiose, a livello teorico.

Nel complesso, invece, il testo delle *Pompe funebri* sembra non disdegnare le istanze della religione e dimostra di conciliarle nella pastorale con la ripresa della *ratio* guariniana e del Tasso aristotelico dei *Dialoghi*. «Cremonini adotta una linea ‘filosofica’ e ‘religiosa’ che ha il compito di incernierare i diversi elementi consueti e condivisi dal pubblico della pastorale e giustificarne ex novo la compresenza».²³⁵

È certo che la complessità della pastorale, su cui si sono alternate già le molte voci critiche citate, non si è esaurita in questa sede, ma si spera di averla inserita nella galassia culturale patavina di fine Cinquecento, evidenziando come sia parte integrante dell’evoluzione del genere.

Del resto lo stesso Cremonini, che vanterà tra i suoi allievi i membri della futura Accademia degli Incogniti, plasmò, insieme a Marino, la cultura seicentesca veneta, che «restò indelebilmente segnata dall’*imprinting* di due maestri elettivi, due padri putativi che permearono con il loro magistero ideale temperie spirituale, orizzonti ideologici e prassi operativa del Seicento».²³⁶

2.6 La Fida Ninfa e l’invenzione dell’Arquadia.

L’autore dei prossimi due drammi chiude il capitolo cinquecentesco, anche se, come Cremonini, è già influenzato dalla temperie culturale che si sta aprendo al nuovo secolo. Per compattezza e per analizzare meglio la figura di Francesco Contarini, si inseriscono qui, come transizione al Seicento, sia la sua *Fida Ninfa* del 1598 che *La Finta Fiammetta* del 1610.

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ L. RICCÒ, «Ben mille pastorali». *L’itinerario dell’Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 201.

²³⁶ *Con la sampogna in man, col flauto al labro: edizioni commentate della Ninfa guerriera di Giovan Battista Lampugnano e della Ninfa spensierata di Giovan Battista Bertanni*, pp. 7-8.

Da non confondere con un omonimo coevo (che nel 1623 diventerà doge di Venezia), Francesco Contarini in ogni sua stampa si presenta come il figlio di Taddeo Contarini. Nelle note alla *Biblioteca dell'Eloquenza italiana* di Giusto Fontanini, Apostolo Zeno precisa che Francesco «non era dell'ordine patrizio, come lo era suo padre»,²³⁷ che fu podestà di Vicenza tra 1598 e '99. Francesco dunque non è imparentato con i Contarini di cui si discuterà in seguito, ovvero Giorgio e Marco, che invece erano parte del ramo patrizio dei Contarini, soprannominati dagli Scrigni per il cospicuo patrimonio, tra cui nell'entroterra veneta la villa di Piazzola sul Brenta.

Fu invece lettore di Filosofia nello Studio di Padova, «dove svolse incarichi accademici e dove presumibilmente entrò in contatto con Cremonini»,²³⁸ con cui condivise anche il tema della fondazione mitica di Venezia, come si accennava. Contarini scrisse opere filosofiche, come i due libri del *De duplici uniuersae naturae fundamento* (Padova, Pasquati, 1592) e i tre libri del *De Deo et de his quae effluxerunt a Deo* (Padova, Pasquati, 1594), nel cui frontespizio si firma come dottore anche di diritto e teologia.

Ancor più di Cremonini, abbinò gli studi filosofici agli interessi poetici, come dimostra la sua partecipazione all'Accademia Serafica di Venezia, di cui fu nominato principe, all'Accademia Olimpica e dei Ricovrati. Oltre alle pastorali, Contarini si cimentò anche nella scrittura di una tragedia a lieto fine, *Isaccio*, dedicata al doge Marcantonio Memmo (Venezia, Ciotti, 1615) e nella sperimentazione dell'idillio. Il lavoro su due fronti, quello pastorale e quello dell'idillio, è un'operazione svolta già da Ridolfo Campeggi nel *Filarmindo*,

nel quale la tragicommedia sconfinava, in un work in progress di redazioni e ristampe, sia nel territorio della *fabulae* regie che del melodramma, con l'aggiunta, a partire dal 1613, di arrangiamenti ariosi come l'*Aurora ingannata*. Una specie di partitura fuori scena, con valenze apparatistiche in cui si intravede lo sviluppo di soluzioni monodico-recitative, che contemplano anche forme di controcanzone ideologico al modo già sperimentato nell'*Aminta* con l'epilogo scanzonato dell'*Amor fuggitivo*.²³⁹

²³⁷ G. FONTANINI, *Biblioteca dell'Eloquenza italiana. Con le annotazioni del signor Apostolo Zeno*, Venezia, Pasquali, 1753, p. 427.

²³⁸ A. COLOPI, *Potere repubblicano e mito fondativo*, p. 107.

²³⁹ E. SELMI, *Nodo d'amore e d'eroismo: Riscrittura e allegoria nelle pastorali del primo Seicento*, in *Tra boschi e marine: varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'Età barocca*, p. 360.

Nel caso di Contarini, tuttavia, l'idillio non è legato direttamente al testo delle pastorali.²⁴⁰

De *La Fida Ninfa* si contano molte edizioni impresse da tipografie dislocate nel Veneto: oltre alla *princeps* padovana del 1598 presso Bolzetta, negli stessi anni ce ne sono tre veneziane²⁴¹ e due vicentine²⁴². Questo indica quanto Contarini fosse ben inserito nel mercato tipografico, con contatti con i tre centri veneti più attivi nella stampa, oltre che con le accademie.

L'opera è dedicata a Ferdinando de' Medici, granduca di Toscana. Contarini racconta che passando per Firenze, di ritorno da Roma, andò ad omaggiarlo e decise di dedicargli la pastorale, sminuita come «scherzi giovanili»,²⁴³ secondo il consueto *topos humilitatis*. A quanto scrive nella dedica, Contarini avrebbe iniziato a scrivere *La Fida Ninfa* solo tre anni prima, e forse per questo l'Allacci tramanda un'edizione vicentina del 1595²⁴⁴ presso Bolzetta, che già Apostolo Zeno smentisce definendola «un sogno».²⁴⁵

L'omaggio a Firenze continua nell'ambientazione dell'opera ad Arquà Petrarca, sui Colli Euganei, dove morì il toscano Petrarca. È proprio il poeta a recitare il prologo, in modo brillantemente innovativo rispetto alla tradizione, in cui era lo spazio riservato agli dei, soprattutto ad Amore o Venere. Petrarca esordisce riprendendo l'incipit del primo sonetto del *Canzoniere*: «Voi ch'ascoltaste in rime sparse 'l suono / di quei sospir ond'io nudrij già 'l core / all'or ch'a l'ombra de le belle frondi / d'un verde lauro il duolo mio sfogai». Così Contarini vanta subito di prendere come modello letterario Petrarca, nonostante il testo risulti particolarmente complesso dal punto di vista stilistico e inseribile in una corrente di avvio verso il barocco.²⁴⁶

²⁴⁰ *Il dono dell'innamorata Nerina* (Venezia, Ciotti, 1614), dedicato a Isabella Gonzaga, racconta dell'amore tra Nerina e Tideo, «più che Amor pargoletto, Amor gigante» (p. 7). Non riuscendo a dichiarare a parole il proprio amore, secondo la topica dell'ineffabilità e della lingua che diviene muta, Nerina dà in regalo a Tideo un ricamo fatto su pelle con il disegno di un cuore, immagine metafora del dono del proprio cuore all'amato. Novella Aracne, Nerina aggiunge attorno al cuore una «pompa frondosa», formata da due pavoni, leopardi e fiori, in pieno stile seicentesco.

²⁴¹ Vincenti, 1598; Combi, 1599; Heredi di Leni, 1599.

²⁴² Bolzetta, 1599; Heredi di Perin Libraro, 1599.

²⁴³ F. CONTARINI, *La Fida Ninfa*, Padova, Bolzetta, 1598, Dedicataria.

²⁴⁴ L. ALLACCI, *Drammaturgia divisa in sette indici*, Venezia, Mascardi, 1666, p. 132.

²⁴⁵ G. FONTANINI, *Biblioteca dell'Eloquenza italiana*, p. 427.

²⁴⁶ *Leopardi e la cultura veneta. Edizioni, Autografi, Fortuna*, p. 105: la presenza di Contarini «si attesta anche nell'ampio concerto di voci poetiche che forma una delle raccolte illustri della nascente età barocca: quel *Tempio* di rime, dedicato a Cinzio Aldobrandini, edito a Bologna nel 1600. [...] Soprattutto il suo stile vanta un'ascendenza diretta da quella langue pastorale ferrarese ormai assunta a convenzione

Lo evidenzia subito già solo l'invenzione del gioco di parole tra Arcadia e Arquadia, proposto dal Petrarca prologante, che si traduce nel concetto di un rinato luogo idillico nel colle padovano di Arquà:

O bella Arquadia, o cara patria mia, [...]
cara e famosa Arquadia al par di quella
cantata Arcadia [...]
se te non Ladone od Erimanto
cingon d'intorno, più famosi fiumi
Medoaco e Bacchiglion te bagnan, l'onda
l'un de l'altro incontrando,
tu da gl'Euganei tuoi monti vagheggi
d'Adria potente il mare. Tu l'origin havesti
da la Troiana stirpe...²⁴⁷

Non sembrerebbe isolato questo uso, visto che nei paratesti iniziali si pubblicano dei madrigali di Martin Sandelli²⁴⁸ e Giovan Battista Contarini²⁴⁹ che riportano la dicitura di Arquadia, l'Arcadia rinata ad Arquà.

La trama si gioca in un triplo triangolo amoroso tra i personaggi: le tre ninfe, Dorina, Lirida ed Ersilia, e i tre pastori, Niso, Florindo ed Aristeo.

La ninfa Dorina inizialmente è restia all'amore, che secondo lei «trabocca amaro»²⁵⁰ come la morte e preferisce dedicarsi alla caccia. Lirida, che invece è dedita all'amore per Niso, cerca di spingerla a ricambiare suo fratello Florindo.

In seguito, però, Dorina si innamora del capraio Darinello, sotto le cui spoglie si cela in realtà Ersilia. Quest'ultima è a sua volta innamorata di Aristeo, che le offrì in dono una preda uccisa dal suo cane. Il triangolo si chiude con Aristeo, che però è invaghito di Dorina.

Dopo molte complicazioni e minacce di suicidio, il finale vede il triplice matrimonio tra Dorina e Florindo, tra Lirida e Niso e tra Ersilia ed Aristeo.

Le simmetrie sono ricorrenti all'interno di tutta la struttura drammaturgica dell'opera, soprattutto nella disposizione dei duetti che fanno convergere o divergere

del codice della convenzione idillica, qui impiegata con esiti di moderato concettismo, che non pregiudicano la misura di perspicuità e di musicalità petrarchistiche dell'elocuzione».

²⁴⁷ F. CONTARINI, *La Fida Ninfa*, Prologo, p. 1r e 1v.

²⁴⁸ Ivi, madrigale di Martin Sandelli in lode della *Fida Ninfa*: «Dolci colli beati / d'Arquadia bella, in voi crescan gli allori / a lui che fa perfetti i vostri honori. / Poiché se pria cantati / foste, perché serbate del maggior Tosco in voi l'ossa onorate, / hor il suo spirto in quel pastor s'annida / che de la vostra *Fida / Ninfa* con stil, ch'ogni più colto eccede / canta l'alta pietà, l'invitta fede».

²⁴⁹ Ivi, madrigale di Giovan Battista Contarini: «Arquadia, or non più Arcadia il ciel rimbomba». Come precisa Apostolo Zeno costui è in realtà Giambattista Cavalieri, detto dei Contarini, il segretario di Taddeo, cfr. G. FONTANINI, *Biblioteca dell'Eloquenza italiana*, p. 427.

²⁵⁰ Ivi, p. 6v.

temi e amori: esempi sono il duetto tra Dorina e Lirida, portavoci rispettivamente delle istanze di Diana e di Venere (atto I, scena I); quello tra Aristeo e Niso, entrambi innamorati di Ersilia (atto I, scena IV); tra Tirinto e Alcippo, padri di Ersilia e Dorina (atto II, scena III); tra i padri e i pastori Florindo e Niso, che li pregano di aiutarli ad ottenere le nozze con le loro figlie, usando anche l'argomentazione dell'eredità di un gregge numeroso (atto IV, scena II).

Oltre all'alternanza di duetti a coppie (donne, uomini, amanti e padri), alcuni espedienti drammaturgici innalzano la *fabula* nel secondo atto. Infatti, Aristeo confessa a Darinello che un tempo amò la ninfa Ersilia e crede di riconoscerla in alcune movenze del capraio. Anche Niso ama Ersilia e la riconosce in Darinello. Oltre a rivelarsi spie dell'agnizione, questi dettagli attivano un'ironia tipicamente 'tragica', perché Darinello deve rimanere celato, anche se poi il finale è lieto. Il riconoscimento, comunque, non avviene, perché è lo stesso Darinello a rivelare a Dorina di essere una ninfa.

Poco dopo, nel quarto atto, Dorina commenterà la bellezza di Ersilia, paragonabile a quella di Venere: «Ahi riconosco ancora / le amorse scintille / de l'antiche faville»,²⁵¹ ovvero i segni dell'antica fiamma che Didone sentì riaccendere in sé quando si innamorò di Enea dopo l'amore provato per il marito. Dorina aveva già citato l'esempio tragico di Didone, insieme ad Arianna e Progne, nel difendere il suo allontanamento iniziale da Amore. Il rovesciamento in positivo della vicenda della regina di Cartagine, nella scelta del momento felice dell'innamoramento, fa parte della *Bildung* pastorale che spetta alle ninfe ritrose, ma nella seconda ripresa attiva anche un gioco sottile tra spirito d'amore e d'amicizia: Didone paragonava due amori, mentre Dorina ricorda l'antica fiamma amorosa che ora si ridimensiona in una spinta amichevole, che però rimane al limite dell'amore e rimarca l'infatuazione passata, giustificata dalla bellezza di Ersilia.

Nel corso degli atti, si può riconoscere un'alternanza tra stratagemmi tragici, nel secondo e nel quarto atto, e comici, nel terzo, strategia già guariniana di diversificazione tragicomica. Il terzo atto, infatti, si apre con l'organizzazione della beffa al satiro Codro da parte di Lirida e Dorina. Anche se è sposato con Erinna, è invaghito di Lirida, cui ha promesso di donare un capretto.

²⁵¹ Ivi, atto IV, scena III, p. 64v.

Per sfuggirgli, Lirida progetta di ‘gridare al lupo’, mentre Dorina farebbe in modo che Lirida fosse realmente in pericolo da un lupo e che lasciasse un velo incastrato su un albero, da far recuperare a Codro. Alla fine propendono per posizionare una rete, già pregustando l’ilarità di vedervi catturati un capro e una mezza capra, cioè il satiro con il suo omaggio.

Nell’ultimo atto, Dorina tenta di difendersi da Codro liberato, ma ferisce Florindo. Allora Dorina si decide a ricambiarlo: le cure del mago Demonide, che preserva il gregge, aiutano Florindo, ma la vera magia - ribadisce il coro - è quella d’amore. Viene qui inaugurato il motivo della ferita felice, che sarà ripreso ad inizio Seicento da Portenari.

Infine, un messo racconta ad Ersilia che Aristeo si è dato la morte affogato in un lago, una volta saputo delle nozze di Dorina. Ersilia minaccia di fare lo stesso, ma il coro finale informa che Aristeo si salvò e sposò Ersilia. Un altro messo avvisa del matrimonio di Niso e Lirida.

Al di là della trama, che presenta gli intrecci amorosi e alcuni artifici drammaturgici tradizionali, come il travestimento o il dialogo con l’eco²⁵² ripresi dal *Pastor Fido*, è interessante come Contarini tratti il tema amoroso.

Come nel caso di Cremonini, emerge la sua postura filosofica, per certi versi discordante con la visione cristiana, nella descrizione di Amore come dio creatore e come signore della terra e del Cielo. In realtà si sovrappone la visione del Dio cristiano, creatore e fonte d’amore, con Amore stesso, che però tiranneggia nei cuori dei propri amanti come il Cupido latino, rimanendo più nella dimensione di *eros* che in quella di *agape*. Lo spazio in cui si esplicita questo pensiero autoriale si riconferma quello dei cori, come già in Tasso, ma anche nel corso della pastorale Florindo ribadisce: «Non è in nostro potere (e tu Tirinto / meglio di me lo sai) / l’amar o il non amar, ma da celeste / genio nascon gl’Amori, / piacque al destino mio di farmi amante».²⁵³

La tirannia d’amore è ancora rimarcata da Lirina, tramite la risemantizzazione della giustificazione di Francesca nel canto V dell’*Inferno*: «Così vedi Dorina ch’è ciascuna /

²⁵² Ivi, atto IV, scena I, p. 59v.

²⁵³ Ivi, atto I, scena III, p. 10v.

cosa nel mondo amata / di riamar forzata. / Ch'amor 'a nullo amato amar perdona / e tu non riamante / odierai sola il tuo fedele amante?». ²⁵⁴

Contarini inserisce anche il tema dell'amore tra personaggi diseguali, che risulta essere tipico di una certa postura nell'Arcadia padovana: Alcippo si strugge perché la figlia Dorina si è innamorata di un capraio e non di un pastore del suo stesso rango. Questa eventualità è ovviamente scongiurata nel finale, attivando la logica di Imeneo, appianatore di qualsiasi differenza e dramma.

La descrizione dell'amore è resa tanto più realistica dall'ambientazione nel paesaggio veneto, dimostrando ancora una volta come la pastorale si impregni del vissuto cinque-seicentesco. Ad esempio, Ersilia racconta l'innamoramento con Aristeo, avvenuto dopo essersi trasferita all'Arquado colle. Prima, infatti, così parla della vita con i suoi genitori: «come quei che al monte Ricco molti / e più vicini ad Este / godon terreni e commode capanne / seco là mi traevano sovente / dove la cura de le proprie cose / gli trasportava [...]». ²⁵⁵ Insomma, tutte le dinamiche si svolgono nei dintorni dei Colli Euganei; anche Aristeo dà appuntamento a Darinello non a una generica fonte, come nella tradizione pastorale, ma «a l'onorata tomba / del famoso Petrarca». ²⁵⁶

In generale, il teatro pastorale viene sempre più avvicinato al vissuto reale, anche tramite la funzione di Ersilia-Darinello, la cui morale metateatrale è: «Chi non finge al mondo / non può viver giocondo». ²⁵⁷ A questa postura aderisce anche lo stesso Contarini, che in un madrigale finale dichiara di essersi travestito da pastore per lodare sinceramente il granduca toscano, come fa la Fida Ninfa Ersilia per stare vicino ad Aristeo. Così l'invenzione dell'Arquadia, del Petrarca prologante e lo stratagemma del travestimento vengono inquadrati all'interno della dedica di Contarini al granduca, una scelta encomiastica a posteriori che pare un po' ridimensionare la portata innovativa della creatività di Contarini, che in realtà sarà modello imprescindibile per tutti gli autori successivi.

²⁵⁴ Ivi, atto I, scena I, p. 6r.

²⁵⁵ Ivi, atto III, scena V, p. 50r.

²⁵⁶ Ivi, atto II, scena II, p. 26r.

²⁵⁷ Ivi, atto III, scena VI, p. 46v.

2.7. La Finta Fiammetta: litigi pastorali tra Arquà Petrarca e Cinto Euganeo. Con paraetimologie dei Colli Euganei.

La Finta Fiammetta di Francesco Contarini fu recitata dagli studenti patavini per il Carnevale del 1610, su proposta del conte vicentino Egano Thiene, neoeletto sindaco dell'università dei legisti. La pastorale è dedicata al cardinale Scipione Borghese, nipote di Paolo V, e viene dapprima sminuita da Contarini come «pellegrina del mondo»²⁵⁸ e forse non degna del cardinale, ma poi riabilitata con l'esempio di Virgilio, che da grande poeta scrisse comunque un'opera ambientata nelle selve, uno stratagemma topico, come si è visto, reso iconico da Poliziano, tramite cui gli autori celano l'orgoglio di cimentarsi in questo genere sotto una maschera di modestia.

Nella seicentina si segnala la data del consenso degli Inquisitori padovani alla stampa, il 4 settembre 1610, messo agli atti dai Dieci il 28 settembre. Pur in questo clima seicentesco di controllo, non solo delle pastorali, il testo mantiene comunque uno spirito vitale, creativo e innovativo, sottolineato dal tipografo veneziano Ambrogio Dei, che raccomanda: «Abbate sempre ad accendere di desiderio di vedere ne' fecondi campi della poesia nuova messe di faconde inventioni».²⁵⁹

Nonostante si collochi ad inizio Seicento, *La Finta Fiammetta*, in continuità con il dramma precedente, mantiene alcuni nodi fondamentali per l'autore, che si registrano dunque come marca stilistica e tematica della sua pastorale.

In primis, si ripetono l'ambientazione nei Colli Euganei, partendo dal gioco di parole Arcadia-Arquadia, e il modello di Petrarca. Anche ne *La Finta Fiammetta*, lo spazio dedicato a questi due riferimenti programmatici e tra loro intrecciati continua ad essere il prologo. Infatti, lì si racconta che «nel colle Arquado tra i Monti Euganei»,²⁶⁰ «ove da chiusa valle / cui l'humil Sorga inonda» Venere trasse «vive faville / d'esca già incenerita»²⁶¹ e le avvivò «col pianto / del Pastor Fortunato / ch'ebbe sì dolce il canto. Le cui ceneri estinte / qui giacendo sepolte / dan vita al freddo marmo / e infiammando

²⁵⁸ F. CONTARINI, *La Finta Fiammetta*, Venezia, Dei, 1610, Dedicà.

²⁵⁹ Ivi, Lettera ai lettori.

²⁶⁰ Ivi, Argomento.

²⁶¹ Ivi, Prologo.

le menti / fanno guerra a la morte».²⁶² Il «Pastore Fortunato» sepolto ad Arquà è ovviamente Petrarca, caro e dichiarato modello di Contarini, ma rispetto a *La Fida Ninfa* non è più la voce prologante, bensì elogiato da Venere.

Se da un lato la centralità di Petrarca si attenua, dall'altro si rafforza la componente del paesaggio veneto. Il prologo infatti continua con la presentazione fatta dai figli di Venere, Anterote e Cupido, inviati in Arquadia, del paesaggio circostante: oltre al colle e alla tomba famosa, i due citano un lago, probabilmente corrispondente al Lago della Costa nella valle sotto Arquà, e Padova come «italiana Atene» e «Antenorea città».²⁶³

Soprattutto, però, Venere descrive la «canora magia d'alta musa» che trasportò in Veneto l'Arcadia, distribuita nel perimetro dei vari Colli Euganei, e fa addirittura una paraetimologia dei colli della nuova Arquadia: il monte Ricco, «che con nome corrotto Zoon si appella», porterebbe questo nome perché sacro a Giunone; il monte Rhua, che corrisponderebbe al monte Rua presso Torreglia, sarebbe chiamato così perché dedicato a Rhea; il Cero e il Cinthio, rispettivamente nei pressi di Baone e Cinto Euganeo, sarebbero così detti perché dedicati a Cerere e Diana; il Boccon, «che i prischi / nominaro Baccon, monte di Bacco», è forse presso Boccon di Vo'. Il monte di Venere invece sarebbe il Venda, presso Galzignano Terme, e quello delle sue ninfe, o fate, il Faeo, verosimilmente il monte sul paese di Faedo, vicino a Teolo.

Ovviamente l'ambientazione in luoghi noti al pubblico, cui si strizza l'occhio con l'elogio, oltre che del vicino *locus amoenus* dei colli, anche della stessa Padova, dove si svolse realmente il dramma, favorisce un effetto di realismo. Inoltre, l'associazione etimologica dei colli alle divinità è funzionale a nobilitare questi luoghi e l'intera pastorale, motivando anche l'effettiva rinascita dell'Arcadia nei Colli Euganei.

In seguito, nel quarto atto, anche il vecchio Trachino riporta un'etimologia popolare di Battaglia Terme: «E mi sovien, che a trovar caro amico / anzi ch'il sol tramonti, irmen degg'io / là 've per li duo fiumi, / che con guerriero incontro / vanno insieme a ferirsi onda con onda, / prende suo nome di Battaglia il loco».²⁶⁴ Questa

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ *Leopardi e la cultura veneta. Edizioni, Autografi, Fortuna*, voce su Francesco Contarini a cura di E. Selmi, p. 105: Contarini «mostra nelle sue opere un particolare legame affettivo con Padova, assunta e trasfigurata nelle pastorali come proiezione mitica di una rinnovata Astrea arcadica».

²⁶⁴ F. CONTARINI, *La Finta Fiammetta*, atto IV, scena V, p. 58v.

etimologia si legherebbe all'incontro tra il Canale di Battaglia, affluente del Bacchiglione, e il fiume Frassine.²⁶⁵

Ma l'ambientazione diventa anche importante nella stessa trama. Infatti, agli abitanti del colle Cinto è vietato recarsi nel colle Arquado, e viceversa, a causa della rivalità tra il pastore cintese Celindo e l'arquado Dorillo: l'universo sociale del dramma si giostra all'interno di questa contesa.

Come indica lo stesso suo nome parlante, Celindo si cela sotto le spoglie della ninfa Fiammetta per convincere l'amata Delfide, innamorata di Dorillo, a ricambiarlo. Dorillo è invece innamorato di Alveria e geloso di Celindo, «pastor cinthese, huom senza mertì»,²⁶⁶ di cui lei è invaghita.

Alveria asseconda il travestimento dell'amato Celindo in Fiammetta, fingendo che sia una sorella venuta del Benaco, ma un satiro li sente parlare e riferisce a Dorillo la verità su Fiammetta.

Su consiglio di Trachino, Dorillo fa spargere la voce della sua morte, in modo da impietosire l'amata. Il risultato è che invece Delfide si dispera, vorrebbe darsi la morte, ma viene frenata quando viene a sapere che l'amica Fiammetta si è dichiarata colpevole dell'uccisione di Dorillo.

In realtà alla fine si scoprono l'inganno di Dorillo e l'innocenza di Fiammetta, che aveva agito solo per far reagire Delfide, dissuadendola dai suoi desideri di morte e spingendola a partire in suo soccorso. Si svela anche la vera identità di Fiammetta e Delfide accetta di sposare Celindo, dopo tutte le prove del suo amore. Il matrimonio con un cintese viene consentito solo in cambio della salvezza di due pastori arquadi, che nel frattempo erano stati fatti ostaggi dai cintesi per evitare che Celindo fosse punito per aver disobbedito alla legge, andando in terra di Arquà.

La pastorale ha un sapore metateatrale come *La Fida Ninfa*: i personaggi si dimostrano consapevoli dei funzionamenti drammaturgici del genere, tramite le finzioni e i travestimenti volontari. Qui l'effetto viene ampliato quando Fiammetta (Celindo

²⁶⁵ Si alternano molte altre etimologie di questo toponimo, legate alla famiglia nobile dei Battaglia, ad una battaglia svoltasi tra Carraresi e Veneziani, ancora al termine medievale *batailliae*, che indica le fortificazioni, e infine al greco *baptalea*, che ricorda i bagni che si potevano fare nella grotta termale naturale del colle di Sant'Elena. In questa sede non si mira a discutere della pertinenza dell'una o dell'altra, ma solo a segnalare l'attenzione di Contarini ai luoghi circostanti e a sottolineare la sua cura nei dettagli paesaggistici.

²⁶⁶ F. CONTARINI, *La Finta Fiammetta*, atto I, scena I, p. 7r.

travestito) beffa il satiro convincendolo a travestirsi a sua volta da ninfa, fornendone una caricatura carnevalesca. Tuttavia è proprio il satiro ad avviare involontariamente lo scioglimento dell'intreccio, perché sente Alveria parlare con Celindo e scopre la verità su Fiammetta. Da un dialogo tra satiri Delfide apprende a sua volta la verità e agisce verso il lieto fine amoroso.

Sulla funzione del satiro, secondo l'analisi di Valentina Gallo,

rispetto al tipico travestimento transessuale, comico e tragicomico, la specificità di quello satiresco risiede nella sua funzione demistificatoria rispetto alle categorie di uomo e donna. Nella *Finta Fiammetta* [...] il travestito incappa nella brigata di pastori che, riconosciuto il satiro, lo atterrisce paventando uno stupro di gruppo. [...] Una volta appurato che Fiammetta è in realtà un uomo, il satiro non esita a generalizzare e a diffidare di tutto il variegato universo umano: d'ora in poi si guarderà bene dal desiderare una ninfa, giacché essa potrebbe nascondere il volto, per quanto imberbe, di un tenero pastore.²⁶⁷

Al travestimento (non solo) comico vengono poi accostati anche alcuni elementi drammaturgici tragici, come la presenza dei sacerdoti al tempio, la discussione sulla condotta di Fiammetta e il matrimonio ostacolato da una legge divisiva, introdotta per mantenere la pace. Soprattutto, molti sviluppi della trama vengono raccontati da personaggi secondari (semicori di caprai, ministri, consiglieri anziani o amici dei protagonisti), innalzando il tono del dramma e avvicinandolo più al modello narrativo tassiano.

Dal punto di vista stilistico, oltre al modello di Petrarca, forse più un vezzo che una ripresa effettiva, si riconosce l'influenza lirica dell'*Euridice* di Rinuccini nell'incipit («Su le labra il sospir, su gli occhi 'l pianto»),²⁶⁸ e del «pastor di Sulmona», cioè Ovidio, citato come maestro di Alceste, amico di Dorindo. La citazione esplicita dall'*Euridice* conferma come il melodramma, e in particolare l'opera di Rinuccini, si imponga subito come imprescindibile punto di passaggio per qualunque testo seicentesco e come la pastorale si ibridi velocemente con quel genere.

Nel 1611 vennero pubblicati, sempre a Venezia da Ambrogio Dei, anche gli intermezzi alla favola, dedicati a Giovanni Mocenigo, ambasciatore veneto presso papa Paolo V. Mocenigo,

che si trovava a Roma, decise di patrocinare la rappresentazione della pastorale di Contarini con l'intento di dimostrare i sentimenti positivi veneziani nei confronti del cardinal Borghese, tre anni dopo il ben noto caso dell'Interdetto. [...] L'ipotesi avanzata

²⁶⁷ V. GALLO, *Il satiro, la natura e il linguaggio*, p. 308.

²⁶⁸ F. CONTARINI, *La Finta Fiammetta*, p. 6r.

da Ivano Cavallini, ovvero che la rappresentazione dell'opera in onore del cardinale avesse il compito di riconciliare Roma e Venezia, sembra essere avallata anche dal fatto che il frontespizio degli *Intermedi* riporta sia le insegne dei Borghese sia il leone marciano.²⁶⁹

Nella stampa del 1612, invece, scompare lo stemma dei Borghese e rimane solo il leone alato della Serenissima. L'attenzione all'attualità è ormai diventata una parte integrante del genere pastorale, che maschera sotto i dialoghi tra pastori, ninfe e satiri un desiderio di dire qualcosa sul mondo, da un punto di vista filosofico, come nel caso di Cremonini, o politico, come in Contarini.

Infatti, nel primo intermezzo, *L'Edificazione di Venezia*, i protagonisti sono i tribuni padovani Zeno Dauolo, Alberto Falaro e Tomaso Candiano, scappati dai barbari per fondare Venezia, a cui appare Nettuno, che su un cavallo marino predice la felicità di Padova, particolarmente nei tempi del doge Leonardo Donà, aiutato da Angelo Corraro e Francesco Morosini. L'elogio dei protagonisti dell'età contemporanea avviene con la strategia encomiastica diventata topica a partire dal prologo del *Pastor Fido*, in cui l'età dell'oro si rinnova nel presente tramite i meriti dei politici: «Ecco per loro ritorna la nuova età de l'oro».²⁷⁰ Tra l'altro Morosini è uno dei capi del Consiglio dei Dieci che sottoscrisse la licenza per la stampa degli intermezzi.

Come si accennava, il tema della fondazione mitica è caro nel contesto veneziano di primo Seicento: anche Venezia ha degli eroi fondatori, gli Eneti, al pari di Trinacria, Roma e Padova, costruite rispettivamente da Alceste, Enea e Antenore.

In generale, gli argomenti dei quattro intermezzi traslano sul piano mitico e con personaggi divini i temi e i meccanismi drammaturgici della pastorale: l'ambientazione encomiastico-realistica in luoghi veneti, la morte scampata, la donna ritrosa che si converte all'amore e il travestimento.

Il secondo intermezzo, *La lotta di Ercole con la morte*, riprende l'argomento dall'*Alceste* di Euripide: Apollo compare in una nuvola cantando di Ercole, che fece riemergere dagli inferi Alceste, moglie di Admeto, re di Tessaglia. Questo tema si lega dunque alla morte di Delfide, evitata da Fiammetta-Celindo.

Nel terzo intermezzo, il *Contratto amoroso*, Amore, su una nuvola dorata, difende Clitofonte, che rivuole il proprio cuore donato ad Arminda. Amore saetta la

²⁶⁹ A. COLOPI, *Potere repubblicano e mito fondativo*, p. 108.

²⁷⁰ F. CONTARINI, *L'Edificazione di Venezia*, Venezia, Dei, 1612, atto I, p. 19.

donna, che non era stata fedele a Clitofonte, in modo che i due stiano insieme come aveva deciso. Il lieto fine di questa vicenda è ovviamente di buon auspicio perché ciò avvenga anche nella pastorale.

Infine, l'argomento del quarto intermezzo, *L'abbattimento d'Achille ed Enea*, è ripreso da *Iliade XX*: Apollo, prese le sembianze di Licaone, incita Enea a sfidare Achille, protetto invece da Venere. Il motivo del travestimento, come si è visto, è il filo conduttore di tutto il dramma e anche negli intermezzi la selezione di quest'episodio mitico segue questa linea drammaturgica portante.

La scelta di inserire intermezzi che non vadano in direzione comica, ma piuttosto tragica o epica, andando a sostituire formalmente lo spazio dei cori, è il segnale che il genere pastorale si è evoluto e predilige, in ottica ormai seicentesca, il gioco sottile di un intermezzo che si abbinasse finemente alle tematiche degli atti piuttosto che il valore direttamente sentenzioso dei cori della pastorale classica ferrarese.

Quest'uso personale dell'intermezzo, che diventa il nuovo luogo d'espressione delle idee dell'autore, si ritroverà ancora a metà secolo nelle pastorali di Giovan Battista Bertanni, come si vedrà.

Nel capitolo successivo si cercherà di evidenziare come si consolidano alcune nuove caratteristiche della pastorale, che prende via via le distanze dalle origini cinquecentesche. Soprattutto Contarini, che si cimenta in entrambi i momenti, chiudendo il Cinquecento e inserendosi anche ad inizio Seicento, contribuì a rassodare la nuova direzione della pastorale, per quanto riguarda l'ambiente veneto tra Padova e Venezia.

Infatti, non è da considerare un autore secondario, soprattutto se si tiene conto, oltre che della sua fama nell'immediato, anche dell'ampia ricezione in particolare de *La Finta Fiammetta*: questa figura addirittura nella biblioteca di Leopardi, insieme, tra gli altri, ai testi di Speroni, Grotto, Dolce, Della Casa, Isabella Andreini, Paolo Beni, Casoni, Loredan, Dottori e ovviamente Galileo, per quanto riguarda gli autori veneti del periodo qui preso in analisi.²⁷¹ Ovviamente non è certo che Leopardi l'avesse letta, ma la presenza di una pastorale di Contarini tra i libri a sua disposizione, a due secoli di distanza dalla pubblicazione, è una traccia della rilevanza di questo autore e di questo genere.

²⁷¹ Cfr. *Leopardi e la cultura veneta. Edizioni, Autografi, Fortuna*.

3. *La pastorale seicentesca.*

Per ricostruire lo scenario teatrale patavino nel Seicento, risulta ancora fondamentale la storia tracciata da Bruno Brunelli ne *I teatri di Padova*, che proprio a partire dagli edifici teatrali stabili, sorti in questo periodo e, di volta in volta, affidati a varie compagnie o mecenati privati, compie uno studio sull'universo teatrale a tutto tondo.

Un primo punto nella mappa dei teatri è il palazzo del Capitano, che ospitò una giostra meravigliosa per il carnevale del 1605 nel cortile, dove fu costruito appositamente una specie di teatro in legno. La sala Verde del palazzo divenne poi sede stabile di rappresentazioni: nel 1614 venne allestita la *Caccia di Danao* di Antonio Buzzacarini (Vicenza, Rizzardi, 1615), con intermezzi, per il reggimento di Antonio Barbaro.²⁷² L'autore aveva già scritto pastorali, tragedie e poesie in lingua rustica sotto pseudonimo di Bertevello delle Brentelle²⁷³. Rappresenterà poi la tragedia *Attile* (Padova, Crivellari, 1626), tratta da una novella del Cinzio, con intermezzi per il carnevale del 1618.

Per tutta la prima metà del secolo XVII il teatro a Padova ebbe un carattere esclusivamente privato, sul piano dell'organizzazione come sul piano della gestione. Era infatti la nobiltà che d'ordinario organizzava con autorevolezza e magnificenza i momenti ludici della vita cittadina e le occasioni non mancavano: dalle visite di illustri personaggi alle ricorrenze tradizionali, civili e religiose, alla liturgia d'obbligo nel periodico avvicinarsi di arrivi e partenze dei Rettori, podestà e capitani, inviati dalla Repubblica.²⁷⁴

Le recite si svolgevano nelle case di nobili o accademici, fino al sorgere del Teatro dello Stallone e soprattutto quello dell'Obizzi, che inaugura una fase pubblica del teatro a Padova, in linea con la situazione veneziana.

²⁷² B. BRUNELLI, *I teatri di Padova*, pp. 67-68.

²⁷³ Ivi, p. 69.

²⁷⁴ N. MANGINI, *La situazione teatrale a Padova al tempo di Carlo de' Dottori in Carlo de' Dottori e la cultura padovana del Seicento: atti del Convegno di studi*, a cura di Antonio Daniele, Padova, La Garangola, 1990, p. 190.

Il carattere spettacolare che assume il teatro, anche pastorale, come si vedrà, nel nuovo secolo divenne uno standard di successo proprio grazie all'azione di Pio Enea degli Obizzi e del teatro da lui diretto. L'Obizzi, poeta in giovane età, accademico dei Ricovrati, di cui fu principe nel 1634, nel '47 e '48, e degli Intrepidi di Ferrara,²⁷⁵ divenne famoso presso i principi e duchi dell'epoca come organizzatore di tornei, anche ospitandoli spesso alla sua residenza estiva, il castello del Catajo. Fu amico di Carlo de' Dottori, che invece sarà principe dei Ricovrati nel '49, '70 e dal '75 al '77.

Nel 1636 si diffonde la fama dell'Obizzi con l'*Ermiona*, l'introduzione di un torneo in Prato della Valle, i cui protagonisti reciteranno anche nell'*Andromeda* di Ferrari. Bartolini descrive lo spettacolo, in pieno stile barocco, con un arco, due colonne con capitelli di bronzo²⁷⁶. In direzione delle feste andarono i tornei del 1638 e '39 in piazza dei Signori.²⁷⁷ Molto spesso questi spettacoli erano quasi improvvisati. Soltanto i tornei dell'Obizzi «si potranno considerare, sotto molti riguardi, esercitazioni drammatiche, svolgendo completamente un soggetto, col sussidio di azioni mimiche, di suoni e di canti».²⁷⁸

Finché nel 1652 non sorse il teatro degli Obizzi,²⁷⁹ il marchese Obizzi gestì il teatro a palazzo del Capitano, detto dello Stallone perché originariamente adibito al contenere molti cavalli dei Carraresi. Il teatro dello Stallone fu anche affidato a compagnie di comici e, dal 1642, dagli Accademici Disuniti, come si vedrà.

Per contrastare la fama dell'Obizzi, si accese una competizione nei suoi confronti, in particolare da parte di Sertorio Orsato, che abitava nella contrada del Duomo come lui e prese ad ospitare rappresentazioni in casa sua. Tra queste, nel 1654, si svolse la recita dell'*Aristodemo*, tragedia del cugino Carlo de' Dottori, in cui lo stesso Orsato recitò da protagonista.²⁸⁰ Orsato era uno storico, archeologo, poeta in lingua pavana e in italiano, inserito dal Dottori nel *Parnaso* come un «antiquario che raccoglie lucerne e sassi rotti».²⁸¹

²⁷⁵ C. DI LUCA, *Tra «sperimentazione» e «professionismo» teatrale: Pio Enea II Obizzi e lo spettacolo nel Seicento*, in «Teatro e storia», vol VI, n. 2, 1991, p. 265.

²⁷⁶ B. BRUNELLI, *I teatri di Padova*, pp. 74-75.

²⁷⁷ Ivi, p. 77.

²⁷⁸ Ivi, p. 66.

²⁷⁹ Ivi, p. 95.

²⁸⁰ Ivi, p. 116.

²⁸¹ A. DANIELE, *Carlo de' Dottori: lingua, cultura e aneddoti*, Padova, Antenore, 1986, pp. 62-64.

A Padova rimase in voga la commedia fino a fine secolo, diversamente da altre città in cui il dramma per musica aveva già più successo. Eppure esempi di fusione tra musica e poesia si erano avviati con la sperimentazione dei tornei dell'Obizzi, con gli intermezzi musicati nelle pastorali e i madrigali. In particolare, con la *Cidippe*, favola boschereccia con intermezzi musicali (Padova, Frambotto, 1670), si andò in direzione del melodramma, anche se le prime rappresentazioni stabili si svolsero nel teatro dello Stallone, riaperto nel 1691, con il *Maurizio* di Morselli e Gabrieli²⁸².

Un secondo e più marginale punto nella mappa dei teatri di Padova è la sala della Ragione, fatta costruire dal podestà dopo la sospensione delle lezioni allo Studio per la peste nel 1630-32.²⁸³ Nel frattempo gli scolari furono sempre meno coinvolti nella pratica delle recite e la colletta della prima neve fu soppressa nel 1633.²⁸⁴ Si capisce come il teatro, anche a Padova, si stesse svincolando sempre di più dalla gestione universitaria, per aprirsi ad un mondo di professionisti in tutti i settori drammaturgici, dal testo all'allestimento scenico: oltre alla poesia, è ormai imprescindibile il modo di rappresentare la favola, come stabilisce a fine Cinquecento il trattato di Ingegneri, già nel titolo.

Dal punto di vista della scenografia, dei balli e delle musiche, l'Obizzi dimostra dunque il carisma adatto, innalzando il livello di spettacolarità dei drammi con l'uso di macchine, ponti verso la platea, con uno «sfasamento della percezione visiva dello spettacolo»,²⁸⁵ oppure con una platea che viene inglobata come parte integrante dello spazio teatrale.

Invece, per quanto riguarda l'aspetto testuale, di cui le Accademie continuano ad avere le redini nella sperimentazione, le brevi, ma fondative esperienze cinquecentesche cedono il posto alla stabile accademia dei Ricovrati, che rimane attiva ancora oggi, nell'erede Accademia Galileiana. Ad inizio secolo, i Ricovrati saranno soprattutto influenzati dalle idee degli Incogniti di Venezia e dalle sperimentazioni di Marino sull'idillio pastorale, anche se in seguito alcuni membri, come il Dottori, dichiararono la distanza dal marinismo. Questa questione militante tra marinismo e antimarinismo si affronterà in particolare analizzando i rapporti tra il Dottori e Giovan Battista Bertanni.

²⁸² B. BRUNELLI, *I teatri di Padova*, p. 96-97.

²⁸³ Ivi, p. 71.

²⁸⁴ Ivi, p. 72

²⁸⁵ C. DI LUCA, *Tra «sperimentazione» e «professionismo» teatrale*, p. 276.

Quest'ultimo, veneziano e membro degli Incogniti, fu il fondatore di un'altra accademia padovana, quella dei Disuniti.

Aderendo solo in parte alle prove sulla pastorale, gli Incogniti compirono una «lungimirante scelta di poetica commerciale: non valeva la pena investire e puntare su di un genere che stava chiaramente vivendo una fase declinante».²⁸⁶ Come si noterà in questo capitolo, infatti, il melodramma influenzerà fin da subito il lessico e lo stile pastorale, fino ad assumerne l'ambientazione e inglobarne gli elementi portanti. La pastorale sfuma così nel melodramma, ritornando fino al *Ciro Riconosciuto* o al *Re pastore* di Metastasio, ma mai più nella veste originale. Pastorale diventa aggettivo di una postura, non più genere, del resto mai canonizzato, ma sempre sfuggente.

3.1 La ninfa seguita: verso la ricercatezza barocca.

Poco si sa di Giacomo Cicolla, l'autore de *La ninfa seguita*, data alle stampe nel febbraio 1605 a Padova, presso la stamperia di Pasquati, gestita ormai dalla seconda generazione. Dal frontespizio delle *Rime* di Arrigoni si evince che Cicolla fece con lui parte dell'accademia degli Avveduti di Padova.

Dalla dedica manoscritta a Lodovico Giovanni Brisciano, rettore dei legisti, Cicolla appare inserito nei dibattiti sul genere pastorale ed esperto di teatro:

In questi nostri tempi, e più nelle parti d'Italia che altrove, illustrissimi signori, sono in non picciola stima tenuti li poemi boscarecci, sì per esser parti novi, sì perché imitano quanto la comedia, l'attioni humane, dove per loro si purgano i nostri affeti. Da questo novo diletto di comporre mosso anch'io, non ho potuto far violenza al senso, cioè et non dirò di perfezionare ma di finire uno di questi soggetti, e pubblicarlo nel teatro del mondo.²⁸⁷

La metafora del teatro del mondo sedimenta la convinzione già di Guarini sulla finzione consapevole di questi drammi, che trovano un rispecchiamento allegorico nella realtà.

Infatti,

²⁸⁶ *Con la sampogna in man, col flauto al labro*, p. 27.

²⁸⁷ G. CICOLLA, *La ninfa seguita*, Padova, Pasquati, 1605, Dedicatoria.

il Guarini ideatore della moderna tragicommedia non solo non sembra avere nessun'intenzione di abbandonare l'ambito del tragico nella sua essenza greca- vale a dire il metodo omeopatico- ma dimostra anche di intendere la purgazione come un processo razionale attraverso il quale non si obliterano gli affetti, ma si ricostituisce una condizione affettiva naturale, espungendo ciò che di superfluo a questa condizione si è aggiunto.²⁸⁸

Anche Cicolla aderisce ad un'idea di dramma in cui il pubblico possa facilmente riconoscersi nell'attitudine dei vari personaggi; anche per quest'istanza, forse, in questa favola la trama è molto lineare e si dirige agilmente verso il lieto fine. Rispetto ai molti lamenti o agli intrecci comici che di solito ostacolano la trama delle pastorali, in particolare per quelle stampate a Padova, la brevità della *La ninfa seguita* sembra fissare il focus del dramma sulle nozze felici, come se avesse destinazione epitalamica. Nel finale, infatti, il bifolco Selvaggio invita il pubblico a seguirlo nei tre banchetti, come se scena e realtà si fondessero, oppure ad applaudire la favola, del resto in maniera molto simile all'*Aurora* di Brescianini. Il riferimento più ampio è nuovamente il guariniano sacro nodo di Imeneo.

In generale l'opera è breve, le scene sono veloci e manca l'argomento, solitamente canonizzato nella consuetudine seicentesca.

In apertura si presenta il Tempo, recitando un prologo pienamente barocco per le fitte citazioni di autori come Omero, Ovidio, Petrarca e Dante. Il Tempo si vanta di ridurre in polvere Narcisi, Adoni e Ganimedi, e di estendere i propri interessi e domini anche nel campo scientifico: «Per me Febo si volge, e gira intorno / a li segni celesti, / per me l'aria serena hora si mostra, / ed hora nubilosa. / Per me si fan palese al mondo tutto / l'eclissi e le comete. [...] Per me le scienze tutte sono state, / come sono, e saranno, ed al presente / per me vedrete un parto pastorale».²⁸⁹ È interessante come il tema scientifico entri fin da subito, anche solo nel lessico, nella letteratura seicentesca, influenzata dal clima di ricerche e scoperte scientifiche, che a Padova vedono il suo centro in Galileo. Bisogna considerare che, nello stesso 1605, Antonio Lorenzini pubblicò a Padova il *Discorso intorno alla Nuova stella*, una critica alle lezioni pubbliche di Galilei,²⁹⁰ seguito da una serie di pubblicazioni che testimoniano il dibattito attivo soprattutto nelle accademie padovane. Questo interesse sulle stelle,

²⁸⁸ F. SCHNEIDER, *La catarsi nella drammaturgia guariniana in Rime e Lettere di Battista Guarini. Atti del Convegno di Studi, Padova, 5-6 dicembre 2003*, a cura di B. M. Da Rif, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2008, p. 203.

²⁸⁹ G. CICOLLA, *La ninfa seguita*, Prologo.

²⁹⁰ E. BELLONE, *La stella nuova. L'evoluzione e il caso di Galilei*, Torino, Einaudi, 2003, p. 19.

infatti, è comune anche al compagno d'accademia di Cicolla, Giovan Battista Arrigoni, come si vedrà nel *Delio*.

Comunque, già nelle egloghe di Bernardino Baldi, abate di Guastalla e attivo nell'ambito della corte di Ferrante Gonzaga, si inserisce il tema astronomico, motivato anche dagli studi scientifici dell'autore. Le sue *Egloghe miste*, che vennero studiate da Crescimbeni²⁹¹ e sono citate anche nello *Zibaldone* di Leopardi,²⁹² furono pubblicate a Venezia nel 1590 dal senese Francesco de' Franceschi e potrebbero rappresentare un modello per i drammi pastorali di quegli anni, oltre al contesto patavino degli studi galileiani.

«L'esibito sperimentalismo delle *Egloghe miste* sembra trarre la propria origine dalla saturazione della tradizione stessa, ripercorsa con spiccata propensione per la contaminazione»²⁹³ da Baldi. Queste, infatti, hanno tendenza didascalica e mischiano «nella medesima silloge ambientazione pastorale e piscatoria».²⁹⁴ Ma soprattutto, appunto, inseriscono nell'idillio riferimenti al mondo astronomico e alle stelle cadenti,²⁹⁵ come avviene nella pastorale di Cicolla.

Tornando al prologo de *La ninfa seguita*, per quanto riguarda il riferimento a Narcisi, Adoni e Ganimedi, invece, il plurale nella citazione si può inquadrare nella condanna delle riprese di questi miti in chiave neoplatonica, riabilitati durante il Cinquecento rispetto alla lettura medievale e umanistica, che li interpretava negativamente come espressione di vanità, lussuria e omosessualità.²⁹⁶ Più che a una

²⁹¹ Crescimbeni riporta anche che Baldi fu consigliere di Guarini sul *Pastor Fido*, di cui in parte aveva ascoltato una lettura privata nel 1583, cfr. F. VENTURI, *Bernardino Baldi e la tradizione dell'egloga nel Cinquecento*, da *Estratto del Giornale storico della letteratura italiana*, vol. CLXXXVIII, fasc. 622, 2011, p. 255.

²⁹² Ivi, p. 252.

²⁹³ Ivi, p. 250.

²⁹⁴ *Ibidem*. La reversibilità tra fondale pastorale e marittimo Venturi suggerisce anche l'influenza dell'*Alceo* di Antonio Ongaro, una riscrittura marittima dell'*Aminta*.

²⁹⁵ B. BALDI, *Le stelle*, egloga quarta decima in *Egloghe miste*, Torino, RES, 1992, p. 156, vv. 27-30: «[...] / potrei ad una ad una annoverar le stelle. / Hai veduto, Micon, quella cadente / che tratto ha dietro a sé sì lungo il solco?». Ai vv. 77-97 si fa poi una rassegna vera e propria delle costellazioni e, tra gli altri, ad esempio si nominano l'Orsa maggiore e minore, il Drago, Cassiopea, il Toro, il Capricorno e la Bilancia.

²⁹⁶ Ad esempio, il riferimento ai ganimedi è esteso ne *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* di Tomaso Garzoni del 1585 e inserito «all'interno di un contesto filosofico più ampio di critica della società», di una «polemica anticristiana e un vasto progetto filosofico di concezione di una rinnovata umanità» nello *Spaccio de la bestia trionfante* di Giordano Bruno. Si veda F. OTTONELLO, *Ganimede: elaborazioni del mito dal mondo classico alla letteratura italiana*, tesi di Dottorato in Studi Umanistici Transculturali, XXXVI ciclo, Università degli Studi di Bergamo, Dipartimento di Lettere, Filosofia e

convinzione autoriale questa nota sembra rispondere a una esigenza di cautela. Infatti, bisogna considerare che il clima teso con la Santa Sede, che porterà all'Interdetto di Venezia, è il contesto di stampa di queste prime opere seicentesche. Ne *La ninfa seguita* è esplicitata la «Licenza della SS. Inquisizione», dopo lo stemma di Pasquati, con un angelo che tiene in mano un giglio e il motto «*Hi sunt administratorii spiritus humilis sicut lilium germinabit*». Tozzi nel *Delio* preciserà che «si vedrà alle volte sì nella Favola, come ne' Madrigali queste, e simili parole, cioè Fato, Destino, Sorte, Divino, Sacro, Immortale, Santo, Celeste, &c. Però il tutto noi intendiamo esser fatto e composto poeticamente senza pregiudizio della verità Catolica».²⁹⁷ Anche Bolzetta, l'editore de *Le ferite felici*, sente il bisogno di specificare che l'ambientazione antica con molti dei non rende Portenari miscredente rispetto al monoteismo: «Confessa nondimeno con Santa Madre Chiesa Catholica Romana essere un solo Dio creatore del Cielo e della Terra; delle cose visibili e invisibili».²⁹⁸

In generale, ne *La ninfa seguita* emerge un clima di filantropia tra i personaggi, che si chiamano tra loro “fratello” e “sorella”, oppure Cinzia è chiamata “figlia” dalla nutrice.

Nel primo atto, la nutrice Urania tenta di persuadere Cinzia a dedicarsi non solo alla caccia, ma anche all'amore, sottolineandone le dolcezze e che il piacere svanisce quando avanza l'età: i capelli da biondi diventeranno argento, perciò Cinzia dovrebbe sfruttare la «verde etade», ma lei è sorda a questi inviti.²⁹⁹

Il bifolco Selvaggio ruba del cibo al padrone Agresto e lo divide con Ergasto, che struggendosi per amore non riesce a goderne: fin da bambino, quando la maestra delle ninfe di Diana l'aveva invitato a scuola con loro, Ergasto si era innamorato di Cinzia, mentre leggevano dallo stesso libro.

La ninfa Fortunia è innamorata di Agresto e chiede a Selvaggio di intercedere per lei, ma anche Agresto è innamorato di Cinzia. Selvaggio invita il padrone a rifiutare l'amore per dedicarsi ai piaceri della tavola. Quando Fortunia minaccia il suicidio per l'amore non ricambiato, Agresto la segue impietosito per evitarlo, consigliato da Eco. I due poi convolano a nozze.

Comunicazione, supervisore prof. Luca Carlo Rossi, Bergamo, 2022/2023, online in <https://aisberg.unibg.it/handle/10446/272611>, pp. 623-630.

²⁹⁷ G. B. ARRIGONI, *Del Fraternal amore overo il Delio*, Padova, Tozzi, 1610, p. 9.

²⁹⁸ A. PORTENARI, *Le ferite felici*, Padova, Bolzetta, 1609, Al benigno lettore, p. 7.

²⁹⁹ G. CICOLLA, *La ninfa seguita*, atto II, scena II, p. 10.

La ninfa Lidia, inizialmente innamorata di Agresto, poi concede le nozze al suo corteggiatore Coridone, che l'aveva salvata da una belva.

Il satiro Irsuto, credendo di aver messo al laccio il cuore di Cinzia, viene da lei attirato in un cespuglio e imprigionato in una rete. Anche lei però alla fine cede alle minacce di suicidio di Ergasto e lo sposa.

Per quanto riguarda la figura di Cinzia, si riconosce nuovamente l'archetipo di Ippolito, già rovesciato al femminile nell'*Aminta* e da lì ripreso nella *Filliria*, nell'*Aurora* e nell'*Amaranta*. Si potrebbe analizzare questo archetipo rinnovato, ormai standardizzato a partire da Tasso nella descrizione della ninfa, come la "formula di *pathos*" (*Pathosformel*) di cui parla Abi Warburg: il mito classico, cioè, assumerebbe nel Cinquecento un'altra essenza, frutto dello spirito di quel secolo nell'approccio ai modelli classici, del *pathos* cinquecentesco. In particolare, il secondo Cinquecento dà un'immagine di ninfa ritrosa all'amore, sicura di sé e che ha bisogno di essere educata o convinta all'amore.

Nell'Atlante *Mnemosyne*, Warburg si propone di «comprendere con un'indagine socio-psicologica di una certa profondità il senso di questi valori espressivi conservati nella memoria come funzione di una tecnica intellettuale significativa». ³⁰⁰ Già dalla sua tesi di laurea, Warburg delinea il prototipo descrittivo della Ninfa nelle feste teatrali rinascimentali, anche con un confronto con la rappresentazione nell'arte, come nel caso della *Primavera* di Botticelli, che ricalca la *Giostra* di Poliziano e il suo orientamento intellettuale: vita e arte si uniscono. ³⁰¹

La Ninfa cinquecentesca per Warburg è una figura duplice: da un lato portatrice di vita e di doni (la Grazia oppure la Vittoria sono altrettante sue trasformazioni), dall'altro lato menade o baccante (nella doppia raffigurazione di Salomè e di Giuditta) in grado di far "perdere la testa", letteralmente, agli uomini. L'archetipo della Ninfa «fu una di quelle attraenti creazioni, in cui il Quattrocento italiano seppe fondere in modo felice e tutto suo proprio il genio dell'arte e il sentimento dell'antichità» e che si ritrova «come tipo favorito, non solo nelle mascherate e negli Intermezzi del XVI secolo, ma anche nel

³⁰⁰ A. WARBURG, *Introduzione all'Atlante Mnemosyne*, in *Mnemosyne: l'Atlante della memoria di Aby Warburg*, a cura di I. Spinelli e R. Venuti, Roma, Artemide, 1998, p. 23.

³⁰¹ Ivi, p. 39.

dramma pastorale»,³⁰² come Warburg deduce dai *Dialoghi* di Leone de' Sommi e dal trattato di Ingegneri.

L'esperienza italiana della lirica petrosa trecentesca sembra un passaggio fondamentale per la resa innovativa del mito e della raffigurazione della ninfa. Warburg lega, ad esempio, l'inseguimento erotico delle ninfe nelle rappresentazioni teatrali nel *Ninfale fiesolano* di Boccaccio, nell'idillio *Ambra* di Lorenzo de' Medici, nell'*Orfeo* di Poliziano e nella *Fabula di Cefalo* di Niccolò da Correggio, rimodellandoli sulle parole di Ovidio.³⁰³ Allo stesso modo, dunque, la Silvia tassiana potrebbe essere vista come il nuovo archetipo di Ninfa pastorale: astuta serva di Diana, prepara reti reali e affettive in cui far cadere i suoi amanti, ma alla fine è puntualmente inserita nella logica di Imeneo, convinta dalla divinità, dalle vicende o dai personaggi a concedersi al matrimonio. Anche le figure di Angelica e Armida in questo senso rafforzarono la caratura ritrosa e magica della donna dei boschi cinquecentesca.

Molto spesso la ninfa è descritta dai personaggi come meschina e menzognera e proliferano le invettive misogine da parte degli amanti non ricambiati, soprattutto da parte dei satiri, destinati ad essere beffati. In questo caso Irsuto rimprovera a Cinzia:

Ah, donna infida, e stolta,
ingrata, e menzognera,
tu credi con tuoi inganni, e con tue frodi
farmi creder il falso per il vero?
No, no, vieni pur meco,
ch'io voglio questa volta
farti conoscer ciò che vaglia: Hirsuto.
Vieni pur, ninfa, vieni a lo mio albergo
perché possi sfogar ogni mia brama
con la persona tua.³⁰⁴

La funzione del satiro tentatore e violento, molto spesso abile retoricamente, è opposta a quella del pastore innamorato, incapace di esprimere i propri sentimenti oppure facilmente rifiutato dalla ninfa. Si alterna a questi la figura del bifolco Selvaggio, che si beffa degli struggimenti d'amore e inserisce il tema culinario, in

³⁰² A. WARBURG, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I Disegni di Bernardo Buontalenti e il Libro di conti di Emilio de' Cavalieri*, in *La rinascita del paganesimo antico*, p. 95.

³⁰³ A. WARBURG, *La "Nascita di Venere" e la "Primavera" di Sandro Botticelli. Ricerche sull'immagine dell'antichità nel primo Rinascimento italiano* in *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, a cura di G. Bing, Firenze, La nuova Italia, 1980, pp. 36-37.

³⁰⁴ G. CICOLLA, *La ninfa seguita*, atto III, scena I, p. 13v.

continuità con quanto analizzato nelle pastorali cinquecentesche, soprattutto, ancora una volta, nell'*Aurora* di Brescianini.

Morire per amor? Io non l'intendo.
Se tutti li pastor d'Arcadia e tutte
le ninfe a modo mio facesser, certo
non sentirian d'Amor gl'aspri martiri:
io mangio e bevo fin ch'io mi satollo
e tanto dormo ancora
che mai non veggo Aurora;
voglio dir ch'il mio Amore
sta tutto in contentare
questo mio ventre [...].³⁰⁵

La parodia a opera del bifolco assume ancor più carica ironica se si considera che, a partire dal Seicento, i dialoghi tra personaggi, incentivati dall'uso del settenario, metro canzonettistico, assumono sempre più un sentore di aria melodrammatica, a livello stilistico; ne sono un esempio la paronomasia nel lamento di Agresto («piangi sotto di questa verde pianta»),³⁰⁶ figura retorica amata nello stile barocco, oppure gli imperativi ripetuti («Volgi tua fantasia / muta, muta pensiero / cangia tal volontate»),³⁰⁷ stilema canonizzato a partire dall'aminteo «Ah, cangia / cangia, prego, consiglio, / pazzarella che sei»,³⁰⁸ presente poi anche ne *Le ferite felici*.³⁰⁹

Riconducibile allo stile barocco è anche il dettaglio alessandrino sull'innamoramento di Ergasto, che avviene tra i banchi della scuola di Arcinia, maestra delle ninfe di Diana. Il pastorello era stato accolto perché benvenuto da Arcinia

a quella scola, dove
era più mastro Amor, che mastra Arcinia:
sì che non da la veglia, ma da lui
imparai molte cose
sopra il libro di Cinzia,
anzi, ch'era lei stessa il libro mio.
E questo fu 'l principio del mio amore.³¹⁰

La lettura di un libro associata all'innamoramento è di memoria dantesca, dall'episodio di Paolo e Francesca, ma qui la metafora viene continuata e riferita direttamente

³⁰⁵ Ivi, scena IV, pp. 16r-16v: contro anche la «dea di Gnido» e la «pazzia» della morte per amore.

³⁰⁶ Ivi, atto IV, scena I, p. 18v.

³⁰⁷ Ivi, atto V, scena I, p. 22v.

³⁰⁸ T. TASSO, *Aminta*, atto I, scena I, vv. 97-99. Si ripete poi ai vv. 129-130 e 256-257.

³⁰⁹ A. PORTENARI, *Le ferite felici*, atto III, scena I, pp. 75-76: «Deh Silvia, Silvia mia / muta, muta pensiero, ama chi t'ama».

³¹⁰ G. CICOLLA, *La ninfa seguita*, atto I, scena II, p. 3v.

all'amata, arricchendo il *pathos* e la storia del personaggio. Il modello è ibridato con il coro II dell'*Aminta*:

Amore, in quale scola,
da qual mastro s'apprende
la tua sì lunga e dubbia arte d'amare?
[...]
Amor, degno maestro
sol tu sei di te stesso
e sol tu sei da te medesimo espresso;
tu di legger insegni
ai più rustici ingegni...³¹¹
[...]
Amor, leggan pur gli altri
le socratiche carte,
ch'io in duo begli occhi apprendereò quest'arte.³¹²

Ad inizio Seicento, dunque, si trova concretizzata un'esperienza trentennale del genere, con modelli per i personaggi attualizzati e standardizzati dall'esperienza cinquecentesca. Si conferma comunque come il genere pastorale sia di volta in volta ricettivo delle innovazioni poetiche, sia nel versante comico degli intermezzi, del plurilinguismo e della parodia, a Padova particolarmente forte, sia in quello della sperimentazione madrigalistica in direzione del melodramma e di uno stile che gioca sempre più con la lingua in modo arguto.

3.2 Le ferite felici: aperture liriche melodrammatiche.

L'opera fu stampata nel 1609 per Francesco Bolzetta, nella stamperia del Pasquati, anche se la dedicatoria a Pietro Francesco Salce, «dottore d'ambe le leggi», sottoscritta il 15 dicembre 1608, riporta che fu scritta qualche mese prima. L'autore è Angelo Portenari, teologo padovano «dell'ordine Heremitano di S. Agostino, il primo de' Religiosi claustrali che abbia letto Filosofia naturale nello Studio di Padova» dal 1595 al 1606. «Ha scritto li commentarij delli libri della *Generatione*, e dell'*Anima* d'Aristotele», come scrive di sé in *Della felicità di Padova*, rassegna di illustri studiosi padovani.³¹³ Marco Callegari riferisce che «le casse della città anticipassero le spese per

³¹¹ T. TASSO, *Aminta*, coro II, vv. 1140-1160.

³¹² Ivi, coro II, vv. 1175-1177.

³¹³ A. PORTENARI, *Della felicità di Padova*, Padova, Tozzi, 1623, libro VII, cap. VI, p. 256.

la produzione di libri celebranti la storia di Padova»,³¹⁴ ma gli interessi di Portenari spaziaronò anche sulle orazioni latine e volgari, un commento alla *Poetica* e un *Compendio dell'istessa ridotta in regole per componere poemi*, un trattato delle monete antiche, quaranta sermoni sulla Passione, un trattato *Del Giubileo e Delle Indulgenze e Il Concilio di Trento ridotto a luoghi communi*.³¹⁵

Di queste rimangono tracciate: *De philosophiae laudibus oratio habita in florentissimo Patavino gymnasio pro primo suae lecturae ingressu* (Padova, Pasquati, 1595), *Avviso di Parnaso difesa della Patauinità di Giulio Paolo* (Padova, Tozzi, 1625) e *Apologia della libertà delli popoli veneti antichi* (Padova, Martini, 1629).

Dunque, nemmeno un teologo appassionato di storia e retorica si sottrasse al fascino del terzo genere. È interessante che Portenari si firmi Angelo Filareti solo ne *Le ferite felici* e non nelle altre opere, quasi fosse un suo pseudonimo pastorale.

Dopo la dedica a Francesco Salce, in cui ancora una volta si usa la metafora paesaggistica in modo referenziale al cognome per l'encomio («quindi erge al cielo i rami gloriosi / un salce al par delle famose palme / e verdeggia non men che 'l sacro alloro»),³¹⁶ e l'avvertimento di Bolzetta ai lettori, è presente l'argomento, tipicamente seicentesco.

Nel prologo, Cupido desidera vendetta per il disprezzo di «gente boscareccia»,³¹⁷ perciò fa innamorare Silvia di Fileno e Tirsi di Silvia.

Tirsi rilascia in libertà i cani della dura Silvia, che non lo ricambia, per farle un dispetto, similmente a come fa Dorinda nel *Pastor Fido*, nascondendo il cane di Silvio per ottenere attenzioni da lui. Tirsi ricorda il momento dell'innamoramento tre anni prima a un ballo in onore di Pan.

Amore gli consiglia di andare a caccia con Silvia con le vesti della sorella Licori, cui somiglia molto, per provare ad addolcirla nei suoi confronti. Tirsi, smascherato nel suo travestimento e scacciato da Silvia, minaccia di togliersi la vita. Solo alla fine Silvia, dopo una dichiarazione di puro amore e grazie all'intervento divino, si decide ad amare Tirsi.

³¹⁴ M. CALLEGARI, *Dal torchio del tipografo al banco del libraio*, p. 32.

³¹⁵ A. PORTENARI, *Della felicità di Padova*, cap. VII, p. 273.

³¹⁶ A. PORTENARI, *Le ferite felici*, Dedicatoria, p. 6.

³¹⁷ Ivi, Prologo, p. 11.

Anche Licori è innamorata di Fileno, che la salvò da un cinghiale, ma lo tiene nascosto a Silvia. Nel frattempo il satiro Irco, innamorato di Licori, cerca di uccidere Fileno, che era appena sopravvissuto all'attacco di un orso. Licori lo medica e lui decide di sposarla.

Una serie di personaggi secondari arricchisce la trama, come Mopso, servo di Tirsi, che lo crede morto vedendo un velo insanguinato del suo vestito; o Frosino, zio di Fileno e innamorato della ninfa Dori, sacra a Diana; oppure Tirinta, madre di Fileno e sorella di Frosino, che, nell'anniversario delle proprie nozze, sogna che il figlio venga ucciso da un serpente mentre stavano festeggiando la sua fortunata caccia. Gli intrecci amorosi sono complicati quando Delio, servo di Frosino, dice di aver sentito Fileno corteggiare Dori, perciò Silvia e Frosino si struggono. Anche il coro diventa personaggio vero e proprio.

Per quanto riguarda i modelli, probabile reminiscenza dal coro tassiano dell'età dell'oro, rispetto alla quale, a causa dell'avvento di Onore, «la verginella ignude / scopria sue fresche rose / ch'or tien nel velo ascose»³¹⁸ è ne *Le ferite felici* la rima rose- ascose, anche se le rose diventano la metafora per il bacio: «Donami quelle rose / c'hai ne le labbra ascose».³¹⁹ Di ascendenza tassiana è anche il riferimento a Filomena:

Ecco là Filomela
che scherzando sen va di fronde in fronde
e dice al suo amatore:
“Io ardo, io ardo, io ardo per amore”.
Et egli le risponde:
“Ho un stral, ho un stral, ho un stral confitto al cuore”.³²⁰

Ripreso dalle *Metamorfosi* di Ovidio, il mito di Filomena è un *tópos* lirico molto sfruttato, soprattutto tramite l'immagine dell'usignolo, a partire da Petrarca e fino a Sannazzaro e Guarini. Ad esempio, nell'*Orfeo* di Polziano, Filomena è citata perché ceda al pianto di Orfeo per la morte di Euridice. È qui ripreso da Licori, che vaga lamentando il suo sfortunato amore, il motivetto tassiano «Odi quell'usignuolo / che va di ramo in ramo / cantando: Io amo, io amo»³²¹, lasciando da parte «la variazione del Guarini», che «assume una nota di più accesa sensualità».³²²

³¹⁸ T. TASSO, *Aminta*, Coro I, vv. 689- 691.

³¹⁹ A. PORTENARI, *Le ferite felici*, atto I, scena V, p. 35.

³²⁰ Ivi, scena VII, p. 41.

³²¹ T. TASSO, *Aminta*, atto I, scena I, vv. 230-232.

³²² E. SELMI, note di commento al *Pastor Fido*, Venezia, Marsilio, 1999, p. 243.

Dal *Pastor Fido* ritornano ancora il dialogo con l'eco e il sogno della morte del figlio da parte del genitore. Quando Silvia toglie la parrucca a Tirsi, invece, c'è un rovesciamento della scena guariniana in cui il satiro la sfilava a Corisca.

Il paesaggio di questa pastorale è tratteggiato in termini topici, ma con uno stile per accumulo, aderendo ad un registro più melodrammatico rispetto ai precedenti cinquecenteschi: si nominano elenchi di elementi naturali che partecipano, di volta in volta, ai lamenti dei vari personaggi.

Lagrimose mie luci, eccovi avanti
l'esca del foco mio.
Ecco il divin sembiante
di colei che m'ancide e pure adoro.
Voglio tirarmi dietro a queste piante
per meglio vagheggiar tra fronde e fronde
quel bellissimo viso,
de l'amoroso regno
raro e incomparabile tesoro.³²³

In particolare, le prime scene si focalizzano sulla descrizione del paesaggio come luogo dell'anima, della solitudine e della pace: il pastore Frosino inizia con la lode dell'età dell'oro, che assomiglia alla sua vita semplice. Solo Tirsi, in questa primavera si dice infelice, perché amante non ricambiato.

La trama è arricchita da lunghi monologhi, in cui spiccano ragionamenti filosofici e di teoria sull'amore, dall'amor cortese allo stilnovismo e al neoplatonismo: si parla delle proprietà delle pietre, del desiderio che nasce dal piacere, della bellezza che nasce dall'anima, dell'amore che fonde i cuori degli amanti e della lingua che «diventa muta quando narrar tenta / le celesti grandezze e i divin pregi»³²⁴ della donna amata.

Da un lato, come nella *Filliria*, c'è la parodia delle «ciancie», le parole topiche degli amanti pastorali da parte delle ninfe, in particolare Silvia schermisce le suppliche e le minacce di Tirsi: «Che so ben che la morte è sempre in bocca / de menzogneri amanti».³²⁵ Dall'altro, alla fine, Silvia cede al destino, accetta il «marital legame» con Tirsi e gli promette l'amore più puro, quello promosso dalla Venere Celeste, non da quella Terrestre. Convivono dunque l'istanza tragica e comica anche nella descrizione dell'amore, in continuità con il «platonismo rinascimentale, che alle interpretazioni più

³²³ Ivi, atto I, scena IV, p. 23.

³²⁴ Ivi, atto V, scena, IV, p. 132.

³²⁵ Ivi, atto I, scena IV, p. 27.

“serie” dell’amore [...] sapeva affiancare, non come elementi dissonanti, ma come armonici contraltari nell’ambito di una medesima “civiltà”, le voci più disincantate e mondane, anzi “comiche”». ³²⁶ Michele Mari osserva che, «raffreddatosi il magma rinascimentale della ricerca e della discussione», il platonismo settecentesco ripreso da un certo filone dell’Arcadia (Crescimbeni, Gravina, Muratori, Quadrio), vincolato dalle esigenze del precettismo petrarchistico, sarà poi «più “accademico” e sterile». ³²⁷

Da quest’analisi si respirano gli studi filosofici di Portenari, l’influenza dell’ambiente universitario padovano e forse dell’Accademia dei Ricovrati, che a partire dalla loro impresa delinearono un orientamento neoplatonico. Tra l’altro Bolzetta si configura come tipografo di fiducia dei Ricovrati.

Se le tematiche riprendono le riflessioni cinquecentesche, la modalità espressiva è caratterizzata da una *varietas* stilistica sempre più in direzione del neonato melodramma. Infatti, la tensione lirica viene espressa tramite dialoghi patetici, domande e parentetiche “proto-alfieriane”, ripetizione di ritornelli («Deh Silvia, Silvia mia / muta, muta pensiero, ama chi t’ama» ³²⁸, oppure il ritornello del coro di cacciatori in lode di Fileno: «generoso Fileno, tu sembri in viso Amore / et hai Delia nel seno. / In verde età virtù matura mostri / novello Alcide domator de’ mostri» ³²⁹); e ancora con anafore, discorsi indiretti e ripetizione della trama, già nota al pubblico, nei monologhi, con lamento della propria sventura. Il tutto viene ibridato con soluzioni drammaturgiche comiche, come il travestimento e lo scambio tra uomo e donna dei fratelli Tirsi e Licori.

Nel mare delle pastorali, per costituzione senza un canone aristotelico e allo stesso tempo con un canone che si costruisce prova dopo prova, *Le ferite felici* non sembrano dunque un mero esercizio di stile di Portenari, ma un tentativo di importare anche soluzioni della Commedia dell’Arte, oltre alle riflessioni padovane degli ultimi decenni.

³²⁶ M. MARI, *Venere celeste e Venere terrestre: l’Amore nella letteratura italiana del Settecento*, Modena, Mucchi, 1988, p. 19.

³²⁷ *Ibidem*.

³²⁸ A. PORTENARI, *Le ferite felici*, atto III, scena I, pp. 75-76. Nelle ben dodici pagine occupate da questa scena, Tirsi, travestito da Licori, cerca di convincere Silvia ad amarlo e cita il catasterismo di Berenice, partendo dalla lode delle chiome di Silvia.

³²⁹ *Ivi*, scena V, p. 91.

3.3 Il fraterno amore ovvero il *Delio*: istanze attualizzanti nel genere pastorale.

Il *Delio* fu stampato nel 1610, presso Pietro Paolo Tozzi, anche se la dedicatoria a Cosimo II Granduca di Toscana, scritta da Girolamo Donato, nobile veneto e accademico avveduto, detto l'Annodato, con un anagramma del proprio cognome, è datata 28 gennaio 1609 a Venezia.³³⁰ L'autore è il conte mantovano Giovan Battista Arrigoni, cavaliere cesareo, dottore di filosofia e delle leggi, fondatore dell'Accademia degli Avveduti a Padova. Fu curatore delle *Rime de diversi nobilissimi et eccellentissimi ingegni in lode del clarissimo ... sig. Alvise Triuisan* (Padova, Pietro Bertelli, 1602)³³¹ e scrisse l'orazione funebre per Gasparo Trevisan, detto il Coraggioso tra gli Avveduti. Scrisse anche il *Discorso intorno all'impresa dell'Accademia*, (Padova, Bertelli, 1602), presso la «stamparia di Lorenzo Pasquati, impressor della sodetta Accademia».

Nella lettera ai lettori del *Delio*, Michele Almorò, figlio di Angelo, principe degli Avveduti, dice di aver trovato una bozza dell'opera composta da Arrigoni, sotto pseudonimo di Venturiano, già dieci anni prima, il *Mirtillo*, su cui trova le correzioni d'autore. La decisione della stampa, insieme alle *Rime* di Arrigoni, trovate nell'archivio dell'Accademia, non sarebbe dunque autoriale. Eppure, secondo Almorò, Arrigoni scrive su un soggetto glorioso presso i letterati, «essendo stato posto nel catalogo de' più famosi autori per le diverse sue opere, sì in prosa che in verso, sì latine, come volgari».³³² L'avversione alla stampa, come si è già visto, è comunque vezzo degli autori di pastorali.

Il prologo è recitato da Erimanto, fiume d'Arcadia, che esce dalle sue sponde per celebrare le nozze boscarecce di Dorilla e *Delio*. Il dramma si svolge alle prime luci dell'Aurora.

³³⁰ G. B. ARRIGONI, *Del Fraterno amore ovvero il Delio*, Dedicatoria, p. 4: l'opera è un «ritratto drammatico», «desiderando io fregi proporzionati alla pittura, pennelleggiata di colori Italiani, o per dir meglio Toscani», «acciocchè l'occhio mortale, abbagliato dal regio splendore accidentale, non iscorri, così facilmente, al boscareccio lume del soggetto». Un altro «quadro» fu dedicato a Vincenzo Gonzaga.

³³¹ La data di stampa è presunta dalla dedica di Giacomo Cicolla, il cui nome figura anche nel suo stemma di accademico avveduto, inserito nella cornice del frontespizio.

³³² G. B. ARRIGONI, *Del Fraterno amore ovvero il Delio*, Michele Almorò ai lettori, p. 9.

Il vecchio Arsenio, innamorato di Narcisa, cerca di convincere Mirtillo a dedicarsi all'amore per Dorilla.³³³ Anche il giovane Carleno, il satiro Irsuto e il centauro Arturo corteggiano Narcisa, che è innamorata di Mirtillo. Con una verga magica (una canna piena di polvere colorata) Narcisa promette di far diventare più bello Arsenio, fingendo di potersene innamorare.

Dorilla, innamorata di Mirtillo, finge di amare Arrenio, che in realtà è la ninfa Lucina, travestita in abito di pastore per godere almeno dell'amicizia di Mirtillo. Lucina era nata vicino al Reno, ma fu costretta da bambina a lasciare la patria e il fratello Delio, che si scopre essere proprio Mirtillo.

Alla fine Lucina sposa Coridone, mentre Mirtillo Dorinda, che aveva minacciato il suicidio. Il messo Darino comunica che Narcisa sposerà Carleno, che l'aveva salvata dalle violenze del satiro e del centauro.

Negli intermezzi compaiono delle allegorie litiganti: Pigrizia e Celerità, Sapienza e Ignoranza, Poesia e Furor poetico, e infine Malinconia e Allegrezza.

In questa favola il paesaggio è molto di sfondo, quindi anche il lessico si caratterizza come topico. Interessante è il riferimento al Tile, citato in abbinamento al Gange anche dall'Avveduto Cicolla ne *La ninfa seguita*: è il fiume Thule, citato nelle *Georgiche* insieme al Battro, ma diventato topico a partire dal sonetto 146 di *Petrarca*, come indicazione dei punti cardinali. Petrarca viene ripreso infatti da Ariosto, Tasso, Marino (*Adone*, XI, 65, in cui Tile è il nome greco di un'isola dell'estremo settentrione, corrispondente all'Islanda),³³⁴ e con varianti da Bernardo Tasso e Alamanni.

Inoltre colpisce l'incipit, con il riferimento di Arsenio «all'amica stella»³³⁵ Alba, cui chiede di conciliare l'amore dell'amata: spesso Alba è citata nelle pastorali, ma solo nel caso di Cremonini,³³⁶ all'interno di questo *corpus*, come stella. Ci si chiede se il contesto di scoperte astronomiche primo-seicentesche e la presenza di Galileo a Padova possa aver influito sulla scelta lessicale, tenendo conto che il *Sidereus Nuncius* venne pubblicato lo stesso anno della pastorale e che Galileo tenne lezioni pubbliche sulla

³³³ Arsenio fa notare a Mirtillo che prima o poi gli «s'incurveranno gl'omeri» e allora sarà difficile godere dell'amore (atto I, scena I, p. 15). In questo caso si segue il *Pastor Fido* con un personaggio maschile restio all'amore, anche se le opinioni del guariniano Silvio sono qui assunte da Mirtillo, che nel *Pastor Fido* è invece il prototipo del pastore innamorato.

³³⁴ Grande dizionario della lingua italiana, Torino, UTET, 1966-2002, vol. XX, p. 1023, online in <https://www.gdli.it/sala-lettura/vol-xx/20?seq=1030>.

³³⁵ G. B. ARRIGONI, *Del Fraternal amore ovvero il Delio*, atto I, scena I, p. 13.

³³⁶ Il primo atto delle *Pompe Funebri* si apre con l'invocazione «all'amorosa stella» Alba.

stella nova. In questo senso calza a pennello la dedica di entrambe le opere a Cosimo II de' Medici, anche se nel caso della pastorale è una scelta editoriale: Cosimo II intratteneva notoriamente un rapporto con Galileo, tanto che in molti frontespizi di opere dagli anni '20 lo stemma con le sei sfere medicee divenne raffigurato con sole quattro sfere, come i satelliti di Giove, da Galileo chiamati stelle medicee in onore del Granduca.³³⁷ Nel frontespizio del *Delio* non si è ancora arrivati alla sovrapposizione di questi due simboli, essendo pubblicato solo nello stesso 1610, ma la dedica a Cosimo potrebbe comunque essere stata legittimata a maggior ragione anche dal riferimento nel testo.

Per quanto riguarda i modelli, oltre al solito Petrarca³³⁸ e agli autori ferraresi, è probabile l'influenza di Marino, che, presumibilmente fra il 1608 e il 1610, aveva composto l'idillio di Atteone. Infatti, Arrigoni fa riferimento a questo episodio mitico nel monologo di Arsenio, sul suo amore non ricambiato: «Lasso, non ebbe 'l cor tanto protervo / quella che 'l giovinetto / sfortunato Ateon converse in cervo».³³⁹ Negli usi precedenti del mito, mentre «Giordano Bruno in *De gli eroici furori* (1585) si serve della vicenda di Atteone per mostrare l'amore come metodo di conoscenza»,³⁴⁰ come allegoria «dell'intelletto intento alla caccia della divina sapienza», Marino nel secondo idillio della *Sampogna* si focalizza inizialmente sulla metamorfosi di Atteone in cervo, indulgiando sul mancato riconoscimento del giovane trasformato da parte della madre e del fidato cane Tigrino. Anche Arrigoni riprende *en passant* il momento della metamorfosi, in particolare per sottolineare la durezza della donna nei confronti dell'amante, e non il più sfruttato tema del bagno della dea, amato nel Cinquecento, nelle rappresentazioni di Tiziano e Veronese o nel riferimento di Ariosto nel *Furioso* a Diana che schizza con l'acqua il giovane Atteone, osservatore indiscreto. Nel *Delio*, la superbia di Atteone diventa quella della dea, che ha osato punire l'amante disperato, in continuità con il taglio misogino di alcune battute nelle pastorali.

³³⁷ J. GOETHALS, *The patronage politics of the equestrian ballet*, «Renaissance Quarterly», vol. 70, No. 4, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 1418-1425: «Jupiter's four moons and the Medici's six palle (balls) have been interfused».

³³⁸ G. B. ARRIGONI, *Del Fraterno amore ovvero il Delio*, atto I, scena II, p. 16: «Siche tu spargi a l'aura / queste parole, e se per ciò mi segui / tra colli, monti, e boschi»; «Cangia Mirtillo mio, cangia volere».

³³⁹ Ivi, scena III, p. 19.

³⁴⁰ F. M. CATALUCCIO, *Diana e Atteone*, in «La Rivista di Engramma», vol 100, settembre-ottobre 2012, p. 91-98, online in https://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1122.

Per la prima volta nelle pastorali stampate a Padova viene introdotto come personaggio il centauro, affiancato al satiro, anche se ad entrambi non vengono riservate molte battute né azioni, e quelle importanti per la trama sono perlopiù raccontate dal messo. Tuttavia la figura del centauro ad inizio Seicento è stata letta da Simona Morando come l'allegoria politica del letterato a corte. Infatti, testo «imprescindibile per il Seicento è l'*Achilleide* di Stazio (libro II, v, 86)»,³⁴¹ in cui Achille racconta la propria educazione presso Chirone, che è un centauro distinto dagli altri perché «dotato di intelligenza e sensibilità e, come è noto, malato di immortalità».³⁴² Contrapposto a Fenice, allegoria politica del segretario, secondo l'analisi di Morando, che segue quella del trattato guariniano *Il Segretario*, Chirone invece «è la voce che proviene dalla solitudine», «l'emblema di questa dinamica inquietudine del letterato moderno»:³⁴³ «l'età moderna avverte le vibrazioni di un'immagine di Chirone che può essere tanto forte ed autorevole quanto fragile nella sua solitudine, quasi inerme di fronte al rumore della guerra, da cui si tiene a debita distanza», come nell'immagine che tratteggia Nonno di Panopoli.³⁴⁴ Per Francesco Sberlati, «la ricezione della *Poetica* aristotelica nel primo Seicento, veicolata dalla "ragion di stato" di Botero, fa tramontare inesorabilmente l'ideale di principe e letterato uniti. Si impone la figura del segretario su quella del poeta di corte», Fenice su Chirone. Anche per questo, la produzione si sposta da politica verso quella encomiastica, ma rifiutando un ruolo ornamentale del poeta, che inizia ad utilizzare come proprio simbolo quello ambiguo del centauro, potente e svalutato allo stesso tempo. Per arrivare negli anni '20, quando, con la *Centaura* di Andreini e l'*Adone*, il simbolo dei poeti viene attribuito a Maria de' Medici, regina e reggente di Francia, mediatrice della cultura italiana alla corte di Enrico IV e del figlio Luigi XIII, dove iniziano a stabilirsi i più fortunati letterati italiani.

Nuovo al contesto pastorale padovano è anche l'espedito del riconoscimento tra i due fratelli, che verrà molto usato nel melodramma come meccanismo drammaturgico che suscita la catarsi e l'empatia del pubblico.

Tra i generi il procedimento è intercambiabile, perché anche

³⁴¹ S. MORANDO, *Il sogno di Chirone. Letteratura e potere nel primo Seicento*, Lecce, ARGO, 2012, p. 8.

³⁴² Ivi, p. 11.

³⁴³ Ivi, p. 83.

³⁴⁴ Ivi, p. 57.

nei primi melodrammi si riscontrano chiari segni di convergenza con il processo sperimentale mirante a rilanciare la funzione catartica aristotelica in ambito pastorale proprio attraverso un uso strategico della peripezia. Se è vero dunque che il melodramma accoglie nel suo seno le aspirazioni teoriche legate alla pastoralità, è anche vero che il genere si appropria, ovviamente nei modi sinottici che gli sono più congeniali, anche di alcune strategie drammaturgiche della tragicommedia pastorale.³⁴⁵

Inoltre l'elemento della finzione, che solitamente viene rimproverata genericamente alle donne nelle invettive misogine, viene qui resa in atto come espediente ritardante in scena: Narcisa finge di amare il centauro e Dorilla Arrenio, che a sua volta è sotto travestimento.

Infine, la risoluzione del dramma è anche affidata ad un ragionamento di convenienza da parte di Lucina sul matrimonio, oltre che alla consueta ispirazione divina del sacro nodo d'Imeneo: il timore di essere stranieri in Arcadia da parte di Lucina e Delio viene risolto con le nozze con Coridone e Dorilla.

Dunque, per il lessico, le allegorie e le soluzioni drammaturgiche adottati, la pastorale sembra condividere istanze di attualizzazione, nella descrizione pienamente seicentesca dei rapporti tra personaggi, specchio allegorico di quelli della nuova società moderna. Nuovi modelli ispiratori si delineano, aprendo il contesto culturale padovano alle sperimentazioni dell'accademia degli Incogniti, cui prese parte Marino. Se nel Cinquecento il rapporto maggiore degli sperimentatori patavini sulla pastorale è con l'Accademia Olimpica, ad inizio Seicento il nodo è con Venezia, senza dimenticare che proprio Padova fu la fucina delle idee, soprattutto filosofiche, dei primi Incogniti.

3.4 I tormenti amorosi, *dramma corale e inter artes*.

Lo stesso autore dei prossimi due drammi, il veneziano Giovan Battista Bertanni, fu direttamente in contatto con gli Incogniti. Studioso di letteratura e filosofia, entrò precocemente in amicizia e in corrispondenza con Marino.

Per la sua fama fu addirittura invitato a Vienna dall'imperatore Mattia nel 1617-18, ma non vi si recò per problemi di salute. «Poeta cesareo mancato», fu investito Cavaliere

³⁴⁵ F. SCHNEIDER, *Di nuovo su drammaturgia pastorale e melodramma*, in *Tra boschi e marine*, pp. 230-231.

dall'imperatore.³⁴⁶ Soggiornò cinque anni presso Arquà Petrarca, luogo salubre,³⁴⁷ e poi si stabilì a Padova, dove fondò l'Accademia dei Disuniti, che aveva per impresa i quattro elementi col motto "E nella disunion restaro amici". Fu parroco ad Arquà e a Padova.³⁴⁸

È autore anche di una favola marittima nel 1641, *Il Marino Araldo*, finta nella Brenta. La *Gerusalemme assicurata*, tragedia del 1642, la *Ninfa spensierata* e il *Velo sacro* furono invece criticate da Carlo de' Dottori nelle *Satire* e nel *Parnaso*³⁴⁹.

Come Incognito "di periferia", formalmente parte dell'accademia veneziana, ma di fatto stabilitosi nel padovano e fondatore di un'altra accademia, di intensa, ma breve fama, si cimentò comunque anche nella prosa, genere prediletto per la sperimentazione dell'accademia del Loredan: scrisse le *Epistole amoroze historiate* e due delle *Cento novelle* degli Incogniti (Venezia, 1651).

I Tormenti amorosi furono rappresentati nel 1641 e dedicati al capitano di Padova, Pietro Corraro, definito nuovo Alcide, come avverrà per Giorgio Contarini nella *Ninfa spensierata*. Il riferimento alla dinastia erculea è ormai una consuetudine nella pastorale a partire dal *Pastor Fido*. In origine il riferimento al mito erculeo funzionava per Guarini in termini di mito dinastico per gli Estensi, ma ormai, persa tale valenza, resta come una topica nobilitante senza più ragioni encomiastiche referenziali.

Particolarmente interessanti sono i paratesti di quest'opera; ad esempio un ritratto di Bertanni, con la specifica «annus agens XLVI», suggerisce che l'autore fosse nato nel 1595. La didascalia al ritratto recita: «Giovan Battista Bossio dottore in filosofia e medicina. / Volete il volto di Bertanni come epitome della poesia? / Capite che Apollo celeste mandò costui che celebrate». Il latino evidenzia ancor di più la volontà di gioco barocco con una paronomasia e un poliptoto: «Jo. Bapt. Bossius Phil. Ac Med. Doct. / BERTANNI vultis vultum epitomema poesis? / Cernite quem mitis mitit Apollo Polo». Il ritratto di Bertanni, dunque, è descritto come l'immagine o l'allegoria della poesia. Il termine epitome, però, è riferito solitamente a una tipologia testuale, il compendio di un'opera voluminosa, redatto a fini divulgativi o didattici. Si marca così ancor più l'idea che l'autore racchiuda in sé l'essenza della poesia: Bertanni è

³⁴⁶ *Le Glorie de gli Incogniti, o vero gli huomini illustri dell'Accademia de' Signori Incogniti di Venetia*, Venezia, Valvasense, 1647, pp. 213-214.

³⁴⁷ *Con la sampogna in man, col flauto al labro*, pp. 36-37.

³⁴⁸ B. BRUNELLI, *I teatri di Padova*, p. 83.

³⁴⁹ *Ivi*, p. 86.

proprio tutt'uno con il suo libro, fuori dalla metafora. L'ottica interdisciplinare per cui l'arte figurativa sia legata alla letteratura in una sorta di legittimazione reciproca delle arti è un elemento principe dello stile barocco.



Figura 1: Ritratto di Bertanni, *I Tormenti amorosi*, Padova, Crivellari, 1641

Il riferimento ad Apollo è tanto più suggestivo se si considera che nella pagina accanto il dio è anche citato nel sonetto di Ciro Anselmi. Il merito di Bertanni celebrato da Anselmi è «dispensar gioie in seminar TORMENTI», richiamando il titolo del dramma, tanto da essere ammirato da Apollo. È da segnalare che Anselmi, tra il marzo e il luglio dello stesso 1641, fu incriminato, forse ingiustamente, e poi «prosciolto insieme con gli amici» Alessandro Zacco e Carlo de' Dottori, «a causa di un libello diffamatorio contro alcune personalità della vita cittadina comparso a Padova nella sala della Ragione».³⁵⁰ L'Anselmi, che sarà principe dei Ricovrati dal 1652 al '54 e nel '61, era dunque amico di un oppositore del Bertanni.

Il Dottori si dimostra comunque sensibile alle novità teatrali degli ultimi ottant'anni, facendo confluire inevitabilmente nel suo *Aristodemo*, oltre ai modelli classici, anche

³⁵⁰ Carlo de' Dottori in «Dizionario Biografico degli Italiani», a cura di Antonio Daniele, vol. 41, 1992, online in [https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-de-dottori_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-de-dottori_(Dizionario-Biografico)/).

quelli moderni: una ventina di riprese dalla *Liberata* e una trentina dall'*Adone*, ma poi anche consonanze con Cebà, Boccalini, Testi e Francesco Bracciolini³⁵¹ dimostrano quanto sia fuorviante interpretare in toto la posizione del Dottori come paladino di un cosiddetto classicismo. Enrico Zucchi, nell'introduzione all'edizione dell'*Aristodemo*, evidenzia «l'impatto assai considerevole del dramma pastorale»³⁵² nell'opera, con riferimenti e riprese da *Aminta* e *Pastor Fido* soprattutto nei cori.³⁵³ Inoltre c'è da considerare che i poemetti *La Prigione*,³⁵⁴ che racconta l'esperienza del carcere vissuto con l'Anselmi, e *Galatea*³⁵⁵ degli anni '40 sono stati già avvicinati dalla critica alle operazioni poetiche mariniane, quindi si potrebbe supporre un'iniziale vicinanza del Dottori al Bertanni negli anni giovanili. Infine, il *Parnaso*, «poema tutto municipale e pettegolo»,³⁵⁶ fu

elaborato in due tempi con tutta probabilità tra il 1647 [...] e il 1648. [...] Il movente principale della scrittura fu però senza dubbio la celebrazione scherzosa della “Fraglia dei Padani”, associazione a metà di letterati e buontemponi, promossa forse dal Dottori stesso. L'elemento satirico tocca argomenti strettamente cittadini ed è notevole proprio in ragione di certe arguzie e curiosità locali, nonché di una quantità di aneddoti sui singoli personaggi: [...] la più colta gioventù patavina, anche se la più scapigliata. Questi “Padrani”, amici del Dottori, sono anche i destinatari di un manipolo di rime burlesche.³⁵⁷

Anche Antonio Daniele ammette che

tanto nella *Prigione* che nel *Parnaso* e nell'*Asino* (come in tutte le altre rime satiriche) la polemica letteraria contro le moderne forme di poesia è diluita in attacchi personali e non si concretizza mai in una teoria razionale e sistematica, per cui è difficile tracciare un disegno netto delle convinzioni linguistiche e stilistiche del Dottori.³⁵⁸

Più che sul piano estetico, dunque, l'antipatia del Dottori nei confronti di Bertanni sembra da ricondurre al fatto che Bertanni fu «invitato alla corte cesarea e

³⁵¹ C. DE' DOTTORI, *Aristodemo*, edizione critica e commento a cura di Enrico Zucchi, Milano, BIT&S, 2023, Introduzione, pp. 56-58.

³⁵² Ivi, pp. 59-61.

³⁵³ Si veda anche E. ZUCCHI, «*O felici quei primi uomini rozzi*». *Elementi pastorali nei cori dell'Aristodemo di Carlo de' Dottori* in *Tra boschi e marine: varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'Età barocca*, a cura di Daria Perocco, Bologna, Clueb, 2012, pp. 595- 605.

³⁵⁴ *Carlo de' Dottori* in «Dizionario Biografico degli Italiani»: per la *Prigione* «il modello più immediato sta nel capitolo ternario del Marino, il *Camerone*, scritto in circostanze analoghe e riecheggiato dal D. con riprese tematiche talora puntuali».

³⁵⁵ C. DE' DOTTORI, *Galatea: poemetto in 5 canti inediti*, a cura di A. Daniele, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977, p. 22.

³⁵⁶ A. DANIELE, *Carlo de' Dottori: lingua, cultura e aneddoti*, p. 64.

³⁵⁷ Ivi, pp. 3- 4.

³⁵⁸ A. DANIELE, *La cultura linguistica di Carlo de' Dottori* in *Carlo de' Dottori e la cultura padovana del Seicento*, p. 27.

nominato cavaliere. Fors'anche per l'origine sua veneziana e l'essere socio degli Incogniti (non lo fu dei Ricovrati)». ³⁵⁹

In effetti Bertanni trasporta alcuni interessi stilistici e posture incognite a Padova tra i Disuniti, innanzitutto il tema della fama, ricorrente tra gli Incogniti, come risulta evidente dal motto "Ex ignoto notus", augurio di gloria duratura per i suoi suoi membri.

Nella dedicatoria del 14 giugno 1641, la voce dei Disuniti definisce Bertanni «novello Orfeo», ³⁶⁰ nel tentativo di ingannare la Morte e il Tempo con la propria opera. Il motivo dell'acquisizione della fama tramite la virtù per la neonata accademia Disunita ricorre anche negli intermezzi, ad esempio nel sonetto firmato da Lucio Gariano per Antonio Clementi, protettore dei Disuniti, recitato prima del secondo atto: l'unità degli accademici attorno alla virtù, anche grazie al Clementi, consentirà la loro gloria. Alla fine dell'opera è inserito un altro plauso ad Antonio Clementi, che tiene uniti gli accademici, in un sonetto dell'Incerto sull'impresa dei Disuniti.

È curioso che i paratesti, anche nella *Ninfa spensierata*, rechino la firma collettiva dell'accademia e non quella di Bertanni, forse a rimarcare l'ostentata unione tra i soci, nella voluta antifrasi con il nome dell'Accademia.

Tra i paratesti iniziali, c'è una nota dello stampatore, Giulio Crivellari, che specifica che Bertanni non aveva voluto riportare nella stampa le battute degli intermezzi né dare notizia dei balli. Infatti il contenuto degli intermezzi è solo narrato in prosa, come si avrà modo di analizzare in seguito. Lo stesso rimaneggiamento autoriale tra scena e stampa avviene per il prologo, che nella stampa è recitato da Aurora, di cui si riporta anche una raffigurazione nella pagina precedente, mentre sparge rose a terra eterea su una nuvoletta, «pittrice nel cielo». ³⁶¹

È lei a impennare il dorso delle frecce di Amore e a porgere «meta al colpo». ³⁶² Tuttavia, Bertanni volle inserirlo al posto del prologo andato in scena, dove era comparso Amore, «che, dileguata la cortina dalla scena, volò quasi per aria al tocco soave di più agiustate viole», ³⁶³ suscitando il silenzio del pubblico. Amore- spiega

³⁵⁹ L. LAZZARINI, *Carlo de' Dottori fra i Ricovrati di Padova. Cronaca accademica in Carlo de' Dottori e la cultura padovana del Seicento*, pp. 323- 324.

³⁶⁰ G. B. BERTANNI, *I tormenti amorosi*, Padova, Crivellari, 1641, Dedicatoria.

³⁶¹ Ivi, Prologo, p. 1.

³⁶² Ivi, p. 6.

³⁶³ Ivi, p. 9.

Crivellari- «favelò musichevoli note agiustate al valor del signor Simon Vezi»³⁶⁴ e si nascose tra i monti, dove è ambientata la prima scena.

Lo slittamento è tra Amore che vola in alto, probabilmente sostenuto in scena da qualche macchina spettacolare, d'effetto per il pubblico, e la figura di Aurora, ricorrente nella tradizione pastorale padovana, che si sporge dall'alto della sua nuvola per spargere i fiori verso terra. Apparentemente non c'è spiegazione per questo cambio, anche se si potrebbe attribuire al diverso effetto di dinamismo che si poteva creare nella scena reale rispetto a quello della descrizione. Soprattutto nell'ottica della raffigurazione, attenzione che ritorna all'interno della stampa, la figura femminile avrebbe potuto essere preferita dal disegnatore.



Figura 2: Aurora, prologo de *I tormenti amorosi*, Padova, Crivellari, 1641.

Si arriva poi all'argomento, dove si spiega l'antefatto: la divinità uccide un mostro che insidia l'Arcadia, ma come pegno fa riunire ogni anno ninfe e pastori armati di frecce per una caccia che ricopra di gloria il vincitore. Tersandro e Filidea sono innamorati, ma quando Ersilia vince la caccia Tersandro si invaghisce di lei.

³⁶⁴ *Ibidem*.

L'opera comincia dall'anno successivo, quando i pastori e le ninfe si radunano al momento della nuova caccia rituale.³⁶⁵ Tersandro vince la caccia, e il cieco Montano,³⁶⁶ per scegliere chi avrebbe avuto l'onore di incoronare il vincitore propone un gioco: nasconde la propria fede nuziale nel grembo di un pastore e le ninfe devono trovarla. La fortuna favorisce Ersilia, che incorona Tersandro, ma si dimostra ritrosa all'amore dell'eroe, rimanendo infatuata di Acrisio, che preferisce concentrarsi sulla caccia e sprezza l'amore della ninfa.

Tersandro minaccia il suicidio e la ninfa Dalida lo dissuade, promettendogli che avrebbe convinto Ersilia a ricambiarlo.

Considerando la riattualizzazione delle funzioni drammaturgiche topiche nella ricerca di *varietas* barocca, il rapporto tra antefatti e vicenda pastorale sembra riprendere il gioco del *Pastor Fido*, dove il motivo dell'amore, della fede e dell'oracolo dell'antefatto vengono ripristinati soprattutto alla fine, con la mancata uccisione di Mirtillo; qui si punta sulla vittoria della caccia, amazzonica nell'antefatto, poi maschile nel testo, e sul conflitto tra caccia e amore, con la variante interessante dell'anello nascosto. Un motivo legato all'anello si ritrova anche nello *Stato rustico* di Imperiali:³⁶⁷ gli amanti si scambiano degli anelli fatti con ginestre; il primo che si slegherà sarà premonitore della fine dell'amore. L'opera ebbe grande risonanza in area veneta, soprattutto nel periodo di esilio dell'autore. Imperiali figura anche come membro onorifico degli Incogniti e appare nel volume delle *Glorie* del 1647, perciò potrebbe essere un riferimento per Bertanni, che potrebbe averne conosciuto gli scritti durante gli anni veneziani.

Nei *Tormenti amorosi*, la fede nuziale da trovare richiama il tema dell'Imeneo finale: l'intreccio si risolve perché ad un certo punto Ersilia e Filidea minacciano di darsi la morte e Acrisio e Tersandro vogliono evitarlo e acconsentono a sposarle. Il gioco della

³⁶⁵ Quello della caccia rituale, qui verosimilmente voluta da Diana, anche vista la menzione negli intermezzi, è un motivo ricorrente nella tradizione iconografica e letteraria cinquecentesca e viene ripreso anche nell'*Adelonda di Frigia* di Federico Della Valle. Motivo tragico, dunque, ad innalzamento del tono della *fabula*.

³⁶⁶ La figura del cieco ricorda quella dell'indovino guariniano Tirenio e rappresenta qui il sapiente che cede momentaneamente il proprio anello, simbolicamente infondendo in Tersandro la fiducia nell'amore coniugale sotto il segno della fedeltà nella divinità. Nel *Pastor Fido*, Tirenio è l'indovino che riconduce lo svelamento della vera identità di Mirtillo e le felici nozze con Amarilli sotto il segno dell'ordine provvidenziale sancito dall'oracolo.

³⁶⁷ G. V. IMPERIALI, *Lo stato rustico*, a cura di O. Besomi, A. Lopez-Bernasocchi, G. Soprani, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015, parte quarta, p. 135, vv. 396 – 421.

ricerca dell'anello è dunque anche qui prima reale e poi metaforico di un legame d'amore.

Il dramma è molto parlato e scarso di azione. All'inizio Elpino, che ritorna, come accennato nella *Filliria*, in qualità di maschera-personaggio responsabile nell'ammaestramento amoroso, esorta Tersandro a soffermarsi sulla bellezza di Filidea, notando, tra le altre sue caratteristiche, la sua «guancia vermiglia», dove risiede «Aurora alor che stende / carica di viole e bianchi gigli / il padiglion di luce».³⁶⁸ Già solo questo riferimento potrebbe aver ispirato la raffigurazione di Aurora in apertura poche pagine prima.

L'appartenenza agli Incogniti da parte di Bertanni e la sua tendenza alla poesia libertina si possono percepire quando Filidea racconta i suoi baci³⁶⁹ con Tersandro o si indugia sui dettagli corporei degli amoreggiamenti in Arcadia. Ad esempio, i sospiri e pianti dei primi versi dell'*Euridice* di Rinuccini sono ormai risemantizzati in un'ottica carnale, quando il vecchio pastore Sileno spiega al cacciatore Acrisio come non ci si possa sottrarre agli strali di Amore: «e con sospiri e pianti / e con lusinghe e prieghi / e con parole e vezzi / e con guardi e con baci / e con lingue e con morsi / e con sudori e stenti / e mille raddoppiati svanimenti / consuma quel rigor, intepidisce / con l'ardente sua fiamma / il suo primo martir, a dramma, a dramma».³⁷⁰

Sul tema del bacio, si fanno riferimenti sparsi all'interno dell'opera, ad esempio quando, ai corteggiamenti di un satiro, Dalida ribatte sdegnata: «sospetto che i tuoi baci / siano ingordi e rapaci, / ruvidi e alpestri i vezzi, / rustiche le parole».³⁷¹ Poco dopo, verrà beffato come di consueto e catturato dal laccio che lui stesso aveva preparato nel bosco per intrappolare la ninfa.

Dalida, cercando di convincere Ersilia a ricambiare Tersandro, racconta della ritrosa ninfa Clorinda, che inizialmente si burla dell'amore, ma poi si invaghisce del nemico Argeo e viene coinvolta in una battaglia di morte con il suo amato. L'eco del duello di Tancredi e Clorinda è plausibile, anche considerando che Bertanni l'anno dopo avrebbe pubblicato un centone della *Liberata*, la *Gerusalemme assicurata*, e che quindi doveva avere sott'occhio questo episodio tassiano. Del resto, come già detto, la *Liberata*

³⁶⁸ G. B. BERTANNI, *I tormenti amorosi*, atto I, scena II p. 23.

³⁶⁹ Comunque già presenti, in maniera minore, in Tasso, citati nel I coro e nel racconto dell'innamoramento, cioè quando Aminta finse che l'avesse punto un'ape per favorire il bacio di Silvia.

³⁷⁰ G. B. BERTANNI, *I tormenti amorosi*, atto I, scena III, p. 38.

³⁷¹ Ivi, atto II, scena VI, p. 94.

venne ampiamente imitata nel Seicento e, in particolare, il genere pastorale ne riprende gli episodi amorosi.³⁷²

Per quanto riguarda gli intermezzi, nella prima parte si fa sfoggio di alcune nozioni di cultura scenica e drammaturgica, mentre nella seconda si descrive la trama dell'intermezzo andato in scena. Sarà così anche nella *Ninfa spensierata*.

In particolare, il primo intermezzo indaga la trasformazione del coro, dall'uso greco a quello moderno: «il nome del coro da gli antichi usato prese il titolo di intramezzo dal valor della *Poetica* del Pigna, come seguito dai moderni»³⁷³ (è il commento latino all'*Ars Poetica* di Orazio) e per intrattenere il pubblico, «come dice lo Scaligero», mentre si allestisce l'andamento della favola. Se Aristotele li legava alla favola, da un punto di vista dell'argomento trattato, i Disuniti pregano Bertanni di fare diversamente. Si precisa che egli «non li volle in carta perché furono impastati dalle Muse per l'orecchio d'Euterpe e non per l'occhio di Calliope». In scena si svolse un ballo tra due pastori e due ninfe, allegorie della Virtù che rifugge o segue Amore, alla presenza di Diana e Pan.

Il secondo intermezzo tratta invece del tema dei giochi, che per Aristotele conciliano il riposo dei sudditi, come nel caso anche dei giochi al Colosseo o ad Atene durante la guerra con Filippo. In scena, Pan rimprovera Diana, giunta per la caccia nel giorno in cui spettava agli abitanti dell'Arcadia condurla, mentre lei lo sgrida perché lui si dichiara innamorato. C'è attinenza, dunque, tra la parte teorica inserita nella stampa e la trama degli intermezzi.

Infine, arriva Bacco sostenuto da Fauni e Silvani a dimostrare empatia a Pan e quattro vecchi e quattro vecchie danzano un ballo ridicolo.

Il terzo intermezzo vede in scena le stesse tre divinità che «spiegarono così la tirannica legge d'Amore, che senza legge tormentava que' popoli innocenti d'Arcadia».³⁷⁴ Si alternano canti, dopo che era stato esposto il tema della nobiltà contro la ricchezza, citando Boezio, per sottolineare come la virtù sia ricercata dai Disuniti per la gloria.

³⁷² Cfr. *La fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento: modelli interpretativi e pratiche di riscrittura*, a cura di T. Artico ed E. Zucchi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017.

³⁷³ G. B. BERTANNI, *I tormenti amorosi*, Intramezzo I, p. 68.

³⁷⁴ Ivi, Intramezzo III, p. 142.

Il quarto intermezzo descrive l'impresa dei quattro elementi e cita San Bernardo contro l'ozio, continuando la lode dei Disuniti: «Scrive il Loredano che l'Accademie altro non sono che unioni di virtuosi per ingannar il tempo e per indagar tra le virtù la felicità. [...] Partecipa la città di Padova una parte di felicità da i frutti di questa» Accademia «né tale attributo di felicità viene concesso a Repubblica alcuna da Platone se non dove regnano così feconde Accademie».³⁷⁵

In scena, compare Amore su un monte avviando una battaglia tra i pastori e sgridato da Virtù e Diana. Negli intermezzi, ritornano dunque gli stessi dei protagonisti, trattando in sostanza i temi consueti dei cori nelle pastorali, a partire dall'*Aminta*: la tirannia di Amore e l'Onore ormai risemantizzato come Virtù.

Dopo ogni intermezzo, in coda, si inseriscono dei sonetti celebrativi, rispettivamente per l'Anselmi, come accennato, per Paolo Collocchi, che recita la parte di Ersilia; dopo il terzo intermezzo, Antonio Rosani scrive un sonetto per Angiolo Fabri, che recita la parte del Satiro; dopo il quarto, l'accademico Deluso scrive un sonetto per Giovan Battista Pisani, nel ruolo di Acrisio, paragonandolo a Silvio del *Pastor Fido*. Viene il dubbio che il Deluso sia perciò il Collocchi-Ersilia. Infine, l'Instabile tra i Disuniti loda i compagni. Come di consueto nelle stampe seicentesche, in particolare inizialmente nella librettistica dove i cantanti acquistano sempre di più valore, dunque, i sonetti funzionano da didascalie che informano anche degli attori che rappresentarono il dramma nell'ambito dei giochi dell'Accademia, segno dell'alta coscienza spettacolare del testo.

Nel finale, compare la Fama ad augurare felicità ai Disuniti e poi la Notte dà la *Licenza*, cantando una serie di sinfonie, riportate nella stampa. Più significativo, però, è lo scherzo conclusivo di Angiolo Carlesco, il Niente tra i Disuniti, che recitò nel ruolo di Elpino:

Rallegrate Arcadia, aure serene,
che del morto Guarin spiegaste il grido
hor che novello Anfion del vostro lido
co 'l canto infiora le lugubri arene.

E voi Muse canore in hippocrene
a Fenice immortal scorgete il nido
ch'emula in varie forme il *Pastor Fido*,
grande honor de theatri e de le scene.

³⁷⁵ Ivi, Intramezzo IV, pp. 171-172.

E tu, Marin, che fra immortali numi
odi non so se sia sampogna o tromba
del Guerin che il BERTAN tolse tra i dumi.

Godi anco tu che ben la su rimbomba
“Viva il BERTAN” mentre che il re dei fiumi
prende per culla il mar ch’havea per tomba.³⁷⁶

Nella stampa si fa riferimento ad un sonetto di Marino nella *Lira*, ma in realtà si sta citando il sonetto *In morte del Cavalier Battista Guarini dalle Lagrime*, 16:

«Pan, dio de’ boschi, è morto». Aure serene
portate intorno il doloroso grido,
qual di Naupatto in su l’estremo lido
udiro già le solitarie arene.

Vedova Arcadia e orfano Ippocrene,
afflitta patria e sconcolato nido,
fate il vostro PASTOR pregiato e FIDO
pianger le selve e ulular le scene.

Sfrondate i lauri, o boscherecci Numi,
e la sampogna, ch’emulò la tromba,
penda tacita omai tra spine e dumi.

O dica sol, se mai talor rimbomba:
«GUARIN, ti diè la cuna il Re de’ fiumi,
la Reina del mar ti dà la tomba».³⁷⁷

Nello scherzo, ritornano i riferimenti alle aure serene, alle arene, ai dumi e l’accostamento sampogna-tromba (bucolico ed epico), ma in chiave non più lugubre e sofferente, come nel sonetto di Marino, che «si misura con un tema di fortuna nella produzione lirica europea: la morte di Pan, tratta dal racconto di Plutarco, *De defectu oraculorum*, 17».³⁷⁸ Le riprese lessicali seguono anche la disposizione sintattica del sonetto mariniano, ma con un’argomentazione differente: l’Arcadia deve gioire perché, dopo la morte di Guarini, è arrivato Bertanni a celebrarne le glorie.

In continuità con il tema della fama più volte evidenziato nell’opera, Bertanni sarà il nuovo Guarini, Giovan Battista il nuovo Battista, secondo una modalità di reminiscenza dantesca:

Credette Cimabue ne la pittura
tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,

³⁷⁶ Ivi, *Scherzo al sonetto del Cavalier Marini nella Lira che incomincia Pan Dio de boschi di Angiolo Carlesco, tra i Disuniti il Niente*, p. 213.

³⁷⁷ G. B. MARINO, *Lagrime*, edizione critica e commento a cura di A. Regosa, tesi di Dottorato in Italianistica, Università La Sapienza di Roma e Université de Fribourg, co-direttori prof. Ubero Motta e prof. Emilio Russo, Friburgo, 2019, p. 143.

³⁷⁸ Commento a G. B. MARINO, *Lagrime*, a cura di A. Regosa, p. 141.

sì che la fama di colui è scura:
così ha tolto l'uno a l'altro Guido
la gloria de la lingua; e forse è nato
chi l'uno e l'altro cacerà del nido.³⁷⁹

Infatti, se Marino «nell'epitaffio chiama in causa il “Re de' fiumi” (Po) sulle cui sponde (a Ferrara) il defunto ha ricevuto la cuna, e la “Reina del mar” (Venezia), che ora gli dà la tomba»,³⁸⁰ ora con Bertanni il Po prende per culla il mare che aveva per tomba: Venezia da luogo di morte è considerabile luogo di rinascita, perché ha dato i natali a Bertanni.

Dall'analisi della pastorale, emerge la volontà di gareggiamento con il modello del *Pastor Fido*, in cui confluisce quello di Marino per lo stile o l'indugiare sul tema del bacio. Le soluzioni drammaturgiche auliche, come la presenza dell'oracolo, preferite da Guarini nell'ottica della riforma classicistica della pastorale, sono tralasciate in favore di un gioco di battute tra personaggi, anche se non del tutto abbandonate, con l'inserimento del motivo della caccia rituale. Questa tensione di rinnovamento del genere culminerà nell'opera pubblicata l'anno seguente, per alcuni aspetti, in realtà, molto diversa dalla prima prova del Bertanni, a partire dall'aspetto strutturale, come si vedrà subito.

3.5 La ninfa spensierata *nel bosco di Piazzola sul Brenta*.

La ninfa spensierata fu pubblicata nel 1642 da Crivellari, con un titolo che riprende tutta una tradizione seicentesca, dalla mariniana *Ninfa avara* alla *Ninfa guerriera* del Lampugnano, stampata solo nel 1624 dopo un cantiere di qualche anno. Simona Bortot parla di «metamorfosi della Ninfa seicentesca» da *guerriera* a *spensierata*, seguendo i titoli delle opere, sia da un punto di vista dei modelli, che dal punto di vista tematico, simbolico ed erudito. Infatti, la pastorale di Bertanni si svincola dal modello guariniano, per «valorizzare al massimo la componente musicale»,³⁸¹

³⁷⁹ D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Purgatorio*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, Firenze, Le Monnier, 1988, pp. 197-198, vv. 94-99.

³⁸⁰ Commento a G. B. MARINO, *Lagrime*, a cura di A. Regosa, p. 141.

³⁸¹ *Con la sampogna in man, col flauto al labro*, p. 40.

rispetto a quella di Lampugnano: è in tre atti, come i melodrammi da Busenello in avanti, e sono presenti intermezzi in prosa, in sostituzione dei cori del modello ferrarese. Si tratterebbe dunque di un punto di arrivo nell'evoluzione della pastorale.

La ninfa spensierata «è l'atto d'omaggio degli Accademici Disuniti in occasione della partenza da Padova del Capitano della città», Giorgio Contarini.

Nella dedicatoria, si firmano i Disuniti, inserendo una nota di spiegazione del frontespizio, dove sono presenti i padrini dell'Accademia, Democrito ed Eraclito, «l'uno che incessantemente sveglia il riso e l'altro che inconsolantemente si stilla in pianto». Questi due filosofi recitano il prologo, nuove divinità o allegorie, spiegando alla voce che rappresenta l'Accademia dei Disuniti che sono allestite, chiamato ad altri onori da Minerva e Marte. Eraclito deride i costumi del mondo e i beni materiali, mentre Democrito gode dell'ambiente pastorale dove si è privati di una legge razionale e si può seguire il piacere.

L'opera è ambientata nel bosco presso la villa di campagna dei Contarini, a Piazzola sul Brenta, che viene descritta con tratti idillici nell'argomento, ma anche facendo riferimenti puntuali alle attività dei Contarini e alla descrizione realistica del luogo: si menzionano i mulini, i larghi e ordinati stradoni, in costruzione in quel periodo per volere di Marco,³⁸² nipote di Giorgio e dedicatario dell'opera, e un giardino «del drago fortunato», che dovrebbe fare da guardia. Nell'argomento si esordisce così:

Insuperbisce epulente fra le belle oblige alla città di Antenore la bellissima Villa di Piazzola (che ora meglio dir si potrebbe del Contarini): questa giganteggia coi pini, gradisce con la varietà dei fiori, ride fra le ricchezze dei frutti, biondeggia nell'uve con le morbide viti, diletta nell'emminenza degli ordinati stradoni, vagheggia fra le risegge dei figurati giardini, s'ammira negli abbondanti broli, si vanta negli erbosi barchi, si rende laudabile nella apertura della campagna, si gloria nei liquidi correnti cristalli, compiace nella infaticabilità dei molini, lussureggia fra i dilette di più lascivi augelli e mantiene le grazie leggiadramente vive nella superbia delle di lei popolate danze.³⁸³

E ancora più avanti:

In questa, cui ridente
e volontario cede anco il giardino

³⁸² C. DI LUCA, *Tra «sperimentazione» e «professionismo» teatrale*, p. 296: «Musicofilo appassionato, Marco Contarini raccolse in pochi anni a Piazzola una vasta collezione di strumenti e una biblioteca musicale, comprendente fra l'altro una ricca raccolta di partiture di opere di provenienza veneziana», oltre che aver avuto il merito di costruire due teatri nel complesso di Piazzola. Molte partiture erano legate all'attività degli Obizzi.

³⁸³ G. B. BERTANNI, *La ninfa spensierata in Con la sampogna in man, col flauto al labro*, Argomento, pp. 221-222.

del drago fortunato
in guardia destinato?
Qui di più bei stradoni
l'orizzonte non ha pianta gradita
che giganteggia al cielo o mostri guerra
come le nostre in terra.
Né che da la consorte amata vite goda stretta abbracciata
coi racemi pendenti abbarbicata.
L'onda pura d'argento
latte de la natura,
da le poppe non sparse ella soave
in altra parte, come a noi trascorre
nei rotanti molini
de l'acqua contarina,
coi dolci mormorii fra i suoi confini,
mentre su quelle mobili strutture
sta sempre in moto con fatal destino
da le mani a le labra il grato vino.³⁸⁴

Si fanno vari riferimenti lungo tutta l'opera a Giorgio Contarini o a Piazzola come luogo di pace; ne si fa addirittura una paraetimologia: «Onde Piazzola è detta, / perché piace e diletta».³⁸⁵ Per quanto riguarda l'indagine sul paesaggio, dunque, *La ninfa spensierata* risulta particolarmente interessante per l'ambientazione in luoghi reali. E questa testimonianza letteraria di Bertanni fa ipotizzare che già all'altezza degli anni '40, dunque, a Piazzola i Contarini avessero creato un clima culturale fervente, che si sviluppò nei decenni successivi per opera di Marco, soprattutto tra il 1679 e il 1686:

Marco Contarini, procuratore di San Marco, aveva restaurato la dimora rurale della propria famiglia facendone una villa barocca impreziosita da ben due teatri e da una tipografia atta a stampare i libretti delle opere che si andavano rappresentando a beneficio degli aristocratici veneziani che venivano invitati nell'entroterra ad ammirare la tenuta».³⁸⁶ «il Teatro Grande era molto ampio e sfarzoso, adatto ad accogliere i patrizi veneziani in villeggiatura deliziandoli con scenografie sontuose e un programma di opere che ricalcava quello della Serenissima; al contrario, il Teatro delle Vergini era un luogo ben più modesto, annesso al Conservatorio delle fanciulle nel quale venivano educate alla musica giovani donne, che in questo secondo teatro saggiavano le proprie abilità davanti a un uditorio meno ricco ed esigente. Differente era il pubblico, differente anche la tipologia dell'opera, lontana dal fasto del coevo dramma per musica veneziano, se non altro per la modestia dei mezzi tecnici».³⁸⁷

Durante la recita degli intermezzi, invece, si immagina di tornare nel teatro dell'Accademia dei Disuniti, dove si sta realmente svolgendo il dramma. Si scioglie così l'illusione pastorale per inserire commenti politici encomiastici nei confronti del

³⁸⁴ Ivi, atto II, scena I, vv. 15- 35, pp. 254- 255.

³⁸⁵ Ivi, vv. 61-62, p. 256.

³⁸⁶ E. ZUCCHI, *La Regina Algida e L'insidia delle passioni. Note sul teatro di Antonia Fontana e Maria Antonia Scalera*, in «Bruniana & Campanelliana», Pisa- Roma, Serra, 2021, p. 479.

³⁸⁷ Ivi, p. 480.

Contarini e della Repubblica di Venezia. Sia per i modelli, che per la descrizione del paesaggio, dunque, *La ninfa spensierata* risulta molto interessante da un punto di vista culturale a tutto tondo, non solo letterario, ma anche politico, come si vedrà in seguito. Nel Prologo si fa anche riferimento alle strade di Padova, impreziosite dalla parata per Giorgio Contarini e dalla recita della pastorale: «Queste feste solenni, / fra canti peregrini, / perché parte di voi il CONTARINI».³⁸⁸

Motivi tradizionali sono il «confronto città-campagna, l'elogio della vita pastorale e la deprecazione del mondo cortigiano».³⁸⁹ L'opposizione tra campagna e città è soprattutto rappresentata dai due rivali in amore: sono innamorati di Filli sia il cittadino padovano Bellauro, sia il pastore Ormino, che porta le argomentazioni del coro tassiano dell'età dell'oro nella valorizzazione del mondo rurale, a scapito di quello cittadino:

Voi v'ingannate, o quanto,
cittadini leggiadri
ché la villa è gradita, è più sicura,
ove sol regna semplice natura.
Quivi tra roze spoglie,
bassi costumi e rustiche carole
albergano la fede e l'innocenza,
risiede l'umiltà, pratica onore.
Qui non s'invidia il ben, non si calpesta
il poverello amico
ma con fronte serena
l'intimo del suo cuore
veridico si scopre,
prodiga la natura
comparte a tutti il frutto
negli orti angusti
e in le campagne aperte
il seme radoppiato
sicuro aspetta il proprio agricoltore.
In queste parti amene,
ch'han per mura le frondi,
per guardia i vecchi tronchi,
custodite dai venti, governate dal sole
dal proprio ciel coperte,
la dolce libertà si vede amica.³⁹⁰

Bellauro difende il valore della città, nonostante si stia trasferendo in campagna per vedere l'amata: cita l'esempio del pastorello David, che lasciò il gregge per lo scettro,

³⁸⁸ G. B. BERTANNI, *La ninfa spensierata*, Prologo, vv. 75- 77, p. 226.

³⁸⁹ *Con la sampogna in man, col flauto al labro*, Introduzione, p. 42.

³⁹⁰ G. B. BERTANNI, *La ninfa spensierata*, atto I, scena I, vv. 109-134, p. 233.

del mandriano Giuseppe, che divenne governatore d'Egitto, di Mosè e Catone il Censore.

La trama è molto semplice, senza le canoniche complicazioni date dalla ronda degli amori sfasati della tradizione pastorale: Filli ricambia Bellauro, ma è gelosa di Clori, anch'essa innamorata di lui.

Le ninfe e i cittadini improvvisano un ballo e Clori finisce al centro. Filli la benda, ricreando il guariniano ballo della moscacieca, in cui Clori rappresenta Amore. Bellauro finisce per adirarsi per le parole del cittadino Altamoro, anch'esso invaghito di Filli. Così, Bellauro sfida a duello Altamoro, che preferisce battersi in città per non turbare la pace della campagna. Filli chiede a Bellauro di rinunciare al duello e di restare con lei, ma la logica dell'onore gli impone di combattere e Bellauro torna in città per il combattimento, lasciandola.

Per la disperazione, Clori si consacra a Diana e Filli si concede in sposa ad Ormino. Alla fine, Giorgio Contarini salva la città dal duello, mantenendo la pace.

A livello drammaturgico, la scelta di inserire due amanti che ricambiano vicendevolmente l'amore accentua i toni lirici in direzione melodrammatica. In particolare, viene inserito il "motivo del partire" («Parto, misero, parto, / così partir potesse anco dal petto / quel dolor che mi accora, ché Amor tutto ridente / ringrazierei sovente»),³⁹¹ che sarà topico nel melodramma, ad esempio diventa iconico nella *Didone abbandonata* di Metastasio. Segue subito un duetto di Bellauro e Filli, che completano le battute l'uno dell'altra con la loro dichiarazione d'amore, accentuando il livello di lirismo.

A conferma dell'interesse musicale, numerose sono le didascalie sulla regia del ballo della moscacieca e dei canti. Nel finale, ad esempio, Elpino tesse le lodi del vino e poi dodici danzatori, nelle vesti di pastori e ninfe, entrano sul palco per «un ballo grave, che rese obbligato alla maraviglia l'auditorio tutto»,³⁹² come riporta la didascalia.

L'influenza del modello musicale si riconosce anche nei monologhi lirici di alcuni personaggi o nelle vere e proprie arie cantate da Clori. È lo stesso Bellauro a consigliarle di cantare per farsi passare il dolore per l'amore non ricambiato.

³⁹¹ Ivi, scena II, vv. 269-273, p. 239.

³⁹² Ivi, p. 291.

Per quanto riguarda il testo, ritorna il repertorio del lamento di ascendenza tassiana: «Deh, cangia al fin pensier, cangia natura, / ama chi t'ama, e movati il mio pianto / mentre ch'io t'amo tanto!».³⁹³

Standardizzato è l'ormai tipico riferimento a Filomena, presente anche nei *Tormenti amorosi* in un lamento di Filidea,³⁹⁴ mentre qui si cita esplicitamente «di Filomena il flebil pianto»³⁹⁵ nell'elenco dei piaceri che si possono vivere nella villa arcadica.

Nella descrizione di amore si insiste sul tema della differenza sociale tra gli amanti, mai appianata nelle pastorali, e in questo caso tra cittadini e ninfe, o meglio tra “pastorelle” e “cavalieri”, come è più nell'uso linguistico di Bertanni. Ormindo mette in guardia Filli su Bellauro: «O sciocca e senza senno, / t'accorgerai di cittadin amore, / ed io starò a vederlo / se passerà di là dal fiume il merlo». ³⁹⁶ Come nota Bortot, si tratta di «un'espressione proverbiale da Petrarca, *Canzoniere* CV, 21» e ancora oggi l'appellativo di “merlo” è usato nel dialetto veneto associato a una persona lusinghiera e menzognera, forse perché il merlo sa imitare il canto di altri uccelli. Confrontando gli usi della parola nel Grande Dizionario della Lingua Italiana, si trova una citazione di Pascoli, che ammette: «pur vero che “merlo” vuol dire sì furbo sì il contrario». Infatti, il termine è usato in senso figurato da un lato legato all'ingenuità di una persona, forse per la caratteristica del merlo di lasciarsi addomesticare, dall'altro, soprattutto in Toscana, per sottolinearne l'astuzia.³⁹⁷

Poco dopo, Ormindo continua: «Un cittadino amor, che scherza e vola / tra disuguali amanti / ordisce sempre a la più debil parte / con timorosa sorte / orrori, pene e morte. / Filli, sarai schernita da questi cavallieri, / che t'insidiano il ben de la tua vita». ³⁹⁸

A guastare l'armonia tra i personaggi, si insidia anche il tema della gelosia. Bellauro si difende dai timori di Filli che ricambiasse Clori citando ancora *Inferno* V: «Amor legge non ha, non ha l'amante / necessità di riamar chi l'ama». ³⁹⁹ Questo canto dantesco è fonte ricorrente per i drammi pastorali, come si è visto, e in questo caso

³⁹³ G. B. BERTANNI, *La ninfa spensierata*, atto I, scena III, vv. 313-315, p. 240.

³⁹⁴ G. B. BERTANNI, *I tormenti amorosi*, atto III, scena III, pp. 120-121: «Caro, vago augelletto / [...] / oh, che con dolci note / spiega i suoi canti e dice, / sfogando insieme forse il suo dolore / “ardo anchor'io d'amore” / senti proprio che canta / “ardo, ardo d'amore”».

³⁹⁵ G. B. BERTANNI, *La ninfa spensierata*, atto I, scena I, v. 137, p. 234.

³⁹⁶ Ivi, atto II, scena I, vv. 79- 82, p. 256.

³⁹⁷ Grande Dizionario della Lingua Italiana, vol. X, p. 176, online in <https://www.gdli.it/sala-lettura/vol/10?seq=183>.

³⁹⁸ G. B. BERTANNI, *La ninfa spensierata*, atto II, scena III, vv. 248- 255, p. 283.

³⁹⁹ Ivi, atto I, scena II, vv. 298-299, p. 240.

Bellauro vi aveva già attinto nell'apologia della città, citando lo sposo di Semiramide, Nino, divenuto immortale grazie alla sua virtù e all'onore.⁴⁰⁰ Ciò non era bastato a convincere Ormino, che ribadisce: «Più tempo ho consumato / sotto legge civil, che tra costumi / di queste basse spoglie, / quando i primi miei giorni / furo dati a la corte. / Ove è ricchezza e dove splende onore, ivi è calamita / che ogni malanno addita».⁴⁰¹

Soprattutto, però, si segnala come la logica stilnovistica nella trattazione di amore venga corretta con il razionalismo secentesco:

Filli, non deve amor in gentil core
dominar sì possente,
che, attergata ragion, viva l'amante
senza cura d'onor, mostrato a dito,
e deriso e schernito.
Amore è sol desio
di quel bel che diletta
[...]
ma le nubi non denno
oscurar l'altrui senno,
ché allora non è amor, ma spirito alato
che fa ne' nostri petti eterna guerra,
e priva l'uomo d'essere uomo in terra.⁴⁰²

Temperare le passioni è l'idea che sarà esposta nel trattato cartesiano *Les passions de l'ame*, pubblicato nel 1649 e modello per la psicologia delle passioni in scena fino a Metastasio.⁴⁰³ La spensieratezza della ninfa sembrerebbe da inquadrare in quest'ottica di *Bildung* delle passioni, in un allontanamento progressivo dalla gelosia e da un amore ardente, ma inadatto ad una pastorella, verso l'accettazione della logica di Imeneo nel matrimonio con Ormino.

Per quanto riguarda gli intermezzi, in parziale continuità con i *Tormenti amorosi*, essi risultano uno sfoggio culturale di Bertanni, trattando temi della vita reale che hanno tangenza con la trama della pastorale. Nel primo intermezzo si parla della politica «che riesce per scienza civile», per «sociabilità», citando Cicerone, e va in direzione speculativa, citando San Tommaso, se non vi sia uno «che col politico valore

⁴⁰⁰ Ivi, atto I, scena I, p. 231.

⁴⁰¹ Ivi, atto I, scena I, vv. 203-210, p. 236. Simona Bortot commenta con il riferimento, per la topica invettiva contro la corte, a Marino, *Adone* I, 152, 1-4 e, soprattutto, IX, 76, 1-8.

⁴⁰² Ivi, atto III, scena II, vv. 52- 68, p. 277.

⁴⁰³ P. LUCIANI, *La mischianza degli affetti* in «*Tutta la vita è mar*». *Metastasio e le passioni*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016. Luciani spiega come Metastasio sia debitore del commento del maestro Caloprese sulle Rime dell'acasiane e delle sue lezioni sul trattato cartesiano.

impugni lo scetro», come «canta» Salomone. Si cita poi l'Angelico, che spiega come la politica sia «mezo del felice viver». ⁴⁰⁴

In particolare, Venezia viene osannata con i tipici attributi del buon governo e di regina del mare, intrecciando l'iconografia della nascita di Venere con l'appellativo di Vergine: ⁴⁰⁵ «per il politico sapere sta l'intrecciatura di alloro molto bene in capo alla Vergine del Mare, anzi con quello intatto ella gode, che il campidoglio della immortalità serva agli applausi del suo governo». Alla fine si ricapitola il legame tra la parte introduttiva del discorso e la lode di Venezia, in cui rientra quella del Contarini, suo funzionario:

l'intramezzo primo leggiadramente comparve in discorso di questa natura, mentre ad improvviso sparita la campagna si vide l'Accademia dei Disuniti abbigliata di serici traponti e arricchita nelle presenze loro. Travalicò dottamente l'orator il mar della stessa politica, chiuse le vele nell'acque della Serenissima Repubblica e fundò l'ancora nel porto del valore del nostro Illustrissimo ed Eccellentissimo Giorgio Contarini. Il dolce canto dello spedito dicitore mosse dodeci accademici cigni, che animando le muse spiegarono epitalamici ossequi, fra soavissimi carmi, alla virtù della politica, al valor di Venezia e alla prudenza del predetto eccellentissimo mio Capitano. Infine, svani l'Accademia appresentandosi nel teatro della villa di Piazzola. ⁴⁰⁶

Nel «secondo intramezzo, ripieno di epitalamiche allegrie sui tratti del canto», ⁴⁰⁷ c'è invece un riferimento al Teatro dello Stallone, inaugurato quello stesso anno e allestito dai Disuniti nel palazzo del Capitano di Padova, a loro affidato dal Contarini. I Disuniti ne cantano le lodi,

mentre sotto la di lui protezione in magnifica struttura piantando ricco ed eminente teatro spruzzarono con musicali accenti e soavi armonie le chiome alla gloria del loro signore. Parvero giunte miracolosamente in scena le Muse cantatrici, quando sparita Piazzola s'espose l'Accademia incrostata di persi panni e ripiena di traci cantori. ⁴⁰⁸

Anche la funzione dell'intermezzo è ormai cambiata rispetto ai suoi inizi come intrattenimento comico, giungendo piuttosto ad ampliare il fine encomiastico o lo spazio di riflessione del poeta, in cui l'attualità prende le redini sulla finzione.

⁴⁰⁴ G. B. BERTANNI, *La ninfa spensierata*, Intramezzo I, pp. 252-253.

⁴⁰⁵ Cfr. G. TAGLIAFERRO, *Le forme della Vergine: la personificazione di Venezia nel processo creativo di Paolo Veronese*, in «Venezia Cinquecento», vol. 15, no. 30, 2005, pp. 5-158, online in https://www.academia.edu/12531828/Le_forme_della_Vergine_la_personificazione_di_Venezia_nel_processo_creativo_di_Paolo_Veronese.

⁴⁰⁶ G. B. BERTANNI, *La ninfa spensierata*, Intramezzo I, pp. 252-253.

⁴⁰⁷ Ivi, Intramezzo II, p. 274.

⁴⁰⁸ Ivi, p. 273.

Considerando la «consonanza riscontrabile fra i due fondamentali nodi tematici della tradizione pastorale, ovvero argomento amoroso e allegorismo socio-politico»,⁴⁰⁹ con la maschera pastorale che facilita il veicolare temi scomodi in età controriformistica, il rapporto con il potere si mostra duplice: da un lato «un'ideologia dell'impotenza»,⁴¹⁰ dall'altro un intellettuale che in realtà cuce e diffonde la «propaganda barocca»⁴¹¹ dei potenti, rivoluzionando l'encomio e inserendolo nella logica della propria poetica.

3.6 Le selve incoronate: *dal superamento del neoplatonismo cinquecentesco all'anticipazione dei melodrammi metastasiani.*

L'ultima pastorale in analisi chiude il cerchio riallacciandosi all'esperienza padovana di un altro capodistriano, Ottonello Belli, che fu compagno di corso di Girolamo Vida allo Studio di Padova, laureandosi nel 1589.

Nato a Capodistria nel 1569 e lì promotore dell'Accademia Palladia insieme a Vida,⁴¹² in seguito Belli «onorò le prime assessorie della Serenissima Repubblica e le cariche principali della sua patria».⁴¹³ Nel periodo universitario, scrisse la satira *Lo scolare, nella qual discorrendo intorno i buoni, & cattivi costumi de' scolari, dimostra qual'esser debba la vita di chi nei studii procura ricever honore, & giovamento* (Padova, Pasquati, 1589).

Rispetto al periodo di attività iniziale nell'Accademia Palladia e a Padova, ovvero gli anni '80 del '500, Belli conosce una discreta fortuna delle sue opere fino a Seicento inoltrato. Infatti *Le selve incoronate* furono date in stampa addirittura postume, in occasione delle nozze di Almorò Dolfìn e Marin Zorzi con Franceschina e Maria, sorelle Loredan.

⁴⁰⁹ *Con la sampogna in man, col flauto al labro*, Introduzione, p. 13.

⁴¹⁰ L. FELICI, *Il Seicento in Poesia italiana*, Milano, Garzanti, 1993, p. XXIX.

⁴¹¹ Cfr. A. METLICA, *Lessico della propaganda barocca*, Venezia, Marsilio, 2022.

⁴¹² V. DI IASIO, «*Priva non resti mai di regno, o di ragione*»: ragioni d'amore di stato nelle Selve incoronate di Ottonello Belli in «*Testi, tradizioni, attraversamenti: prospettive comparatistiche sulla drammaturgia europea tra Cinque e Settecento*», p. 180.

⁴¹³ O. BELLI, *Le selve incoronate*, Venezia, Vidali, 1673, Ai lettori.

L'opera è definita un parto «reso già vecchio per lo corso di mezo secolo»⁴¹⁴ nella dedica, che viene firmata a Capodistria il 10 gennaio 1673. La data sarebbe anacronistica, come fa notare Valeria Di Iasio,⁴¹⁵ che fa un primo commento alle *Selve incoronate*, visto che Belli morì nel '25, come conferma la lettera ai lettori; lì si dice che la tragicommedia è orfana di padre dal 1625, «coetanea dell'immortale tragedia del *Pastor Fido*», e che poco prima di morire Belli le diede la veste che si pubblica. A questa mancherebbero i cori, dei quali «si ha solamente un primo ordimento d'un ingenosissima intrecciatura di triplicati affetti», «treccia di tre amori».⁴¹⁶ Lodata da Guarini a Venezia e da Ciro di Pers, che aveva spronato l'autore a pubblicare, se si dà fede a quanto detto nei paratesti, i discendenti la licenziano alle stampe, dunque, postuma. La stesura dell'opera sarebbe da attribuire all'inizio del '600, per Di Iasio entro il 1612, data della morte di Guarini, che effettivamente Belli doveva aver conosciuto a Venezia.

Per quanto sia definita “coetanea” al *Pastor Fido*, le caratteristiche del testo, come si vedrà, dimostrano una poetica già pienamente seicentesca nei temi e nell'*inventio*. Comunque, il legame con la tragicommedia guariniana ritorna anche nell'edizione Busetto nel '77, con la dicitura *Il nuovo Pastor Fido*, aggiunta editoriale al titolo che si può spiegare anche come una strategia di vendita, vista la fama di Guarini. La sperimentazione sulla pastorale svolta all'interno dell'Accademia Palladia continua dunque anche nel primo decennio del Seicento.

L'argomento riprende la storia della dinastia dei Seleucidi. L'antefatto narra che Apollo, innamorato di Lodisea (Laodice), moglie di Antioco, giace con lei. La donna in sogno viene avvertita che come segno tangibile di ciò che accadde avrebbe partorito un figlio segnato sulla spalla sinistra con l'impronta della pietra di un anello, che, una volta svegliata, Lodisea si ritrova al dito con un'ancora incisa. Il figlio Seleuco sarà il fondatore della città di Antiochia in memoria di Antioco, ma intuisce la sua ascendenza divina quando vede l'ancora nella spalla dei suoi due figli, nominati eredi di Antiochia e di Damasco. Florenio, re di Damasco e discendente di Seleuco, inizialmente non ha figli con Erminia. Così il re d'Antiochia, Seleuco III, pensa di occupare anche il trono di

⁴¹⁴ Ivi, Dedicataria.

⁴¹⁵ V. DI IASIO, «*Priva non resti mai di regno, o di ragione*», p. 180.

⁴¹⁶ O. BELLI, *Le selve incoronate*, Ai lettori.

Damasco, ma nel frattempo Erminia rimane incinta e preferisce ritirarsi dal fratello Norando, re dei Cipri, su consiglio del segretario Antiniano.

Erminia e Antiniano si perdono e rifugiano presso Valle Amorosa, ospitati dal pastore Alfeo. Lì la regina muore dando alla luce Florindo ed Ermilla, che vivranno con Alfeo ignari delle proprie origini.

La pastorale ha per protagonisti i due figli di Erminia e i due figli di Seleuco: Polimante, che viene incoronato re di Antiochia e Damasco, e Ardelia, che fa costruire un palazzo a Valle Amorosa, dove ritirarsi per godere della quiete delle selve, lontana dalla corte. Florindo si innamora di lei e Polimante di Ermilla.

L'intreccio si complica quando il re di Tracia chiede in sposa Ardelia. Per disperazione, Florindo si apre la ferita non guarita, causata da un orso da cui aveva salvato l'amata, e viene soccorso da Ardelia, che decide di fuggire con lui in abito d'Ermilla.

Scoperti da Polimante, Florindo e Ardelia vengono condannati a morte. Il re decide però di graziare la sorella e di mandare al rogo piuttosto Alfeo, padre adottivo di Florindo che lo aiutò nella fuga. Alla fine arrivano Ermilla ed Alfeo a rivelare la verità sulle origini dei due pastorelli, confermate da Antiniano, che mostra il segno dell'ancora nella spalla dei due, secondo un'agnizione per segni, più imperfetta sul piano della *Poetica* aristotelica rispetto all'agnizione per sillogismo, ma di più facile impegno drammaturgico.

Così Florindo e Ardelia regnano a Damasco, mentre Polimante ed Ermilla ad Antiochia, unendo la corte e le selve, amore e politica.

L'oracolo nell'argomento e il racconto della morte di Erminia al fratello sono inseriti in direzione di un «innalzamento eroico della boschereccia»,⁴¹⁷ insieme ai temi del rapporto tra volontà e legge e dell'educazione del principe. Tuttavia, la declinazione di questi temi è inquadrabile più nella visione preilluministica della Ragion di Stato che nella cinquecentesca «idea di divinizzazione del principe (specchio della sua vicinanza e similarità a Dio) e dei suoi compiti (la felicità dei sudditi specchio della grazia divina) nell'ottica del trionfo della religione politica»,⁴¹⁸ *instrumentum regni* che mischiava platonismo e machiavellismo, anche perché il contesto è quello della Repubblica veneziana.

⁴¹⁷ V. DI IASIO, «*Priva non resti mai di regno, o di ragione*», p. 187

⁴¹⁸ A. CORSARO, *Percorsi dell'incredulità. Religione, amore, natura nel primo Tasso*, pp. 108-109.

Le selve incoronate si focalizzano più sulla legittimità della discendenza, sulla clemenza del sovrano e sulla figura del re-pastore, che saranno poi temi cardine dei melodrammi di Metastasio. Ad esempio, i personaggi di Ermilla e Florindo, legittimi eredi al trono, ma ignari delle proprie origini e cresciuti nei boschi, ricordano proprio la vicenda di Ciro, protagonista del *Ciro riconosciuto* (1736) di Metastasio.

L'artificio del riconoscimento tramite una cicatrice a forma di ancora e la rivelazione breve e risolutrice della vera identità dei personaggi, invece, rimane ancora una forma di agnizione lontana dagli esiti metastasiani, dove il centro della pedagogia delle passioni passa proprio per il dominio della rivelazione di un'identità o la consapevolezza di questa tramite i valori di semplicità che si imparano nelle selve.

Lo stesso tirocinio formativo nelle selve, comunque, è compiuto anche nella pastorale di Belli da Polimante e Ardelia, che non solo si ricongiungono agli altri due eredi legittimi raggiungendo la convergenza con le trame del destino, ma apprendono anche come conciliare il senso del dovere all'amore e all'affetto.

Nel corso della pastorale Polimante affinerà le virtù di clemenza tramite il legame amoroso con Ermilla: il contrasto tra regalità e mondo bucolico per lui si annulla, vista la nobiltà d'animo di Ermilla, che poi si scopre coincidere con la nobiltà di sangue. Anzi, la vera nobiltà viene maturata dal re tramite il passaggio nel mondo bucolico:

Polimante, personificazione del re giusto, può perfezionare la sua formazione accademica proprio e solo nelle selve, che diventano sede privilegiata della prova empirica di una causa naturale, quella di Amore, destinata ad influire fatalmente anche sullo scioglimento del nodo politico della vicenda, costituito dal ripristino delle due legittime corone. [...] Lo spazio letterario del recitativo e quello scenico della selva sembrano quindi essere eletti a sede privilegiata del discorso filosofico»⁴¹⁹

e soprattutto politico. Dunque viene sfatata la paura di Antiniano, che alla fine si stupisce di vedere la reggia di Ardelia (e Florindo) nelle selve e teme che l'amore tra i figli di Erminia e di Seleuco possa sfociare nel guariniano slogan «Se mi piace, mi lice»,⁴²⁰ senza rispettare la divisione tra selve e corona.

Altro elemento guariniano è il sogno premonitore: Polimante racconta al consigliere Oronte di aver sognato che la sorella lo convinse a recarsi a cacciare nelle

⁴¹⁹ V. DI IASIO, «*Priva non resti mai di regno, o di ragione*», p. 186.

⁴²⁰ O. BELLI, *Le selve incoronate*, atto I, scena II, p. 11.

selve. Polimante infatti verrà contagiato dall'infatuazione della sorella per la vita nei boschi e si innamorerà di Ermilla.

Nella descrizione del sogno, Polimante cita la caverna di Sileno ad Atene, ombrosa fuori e piena di gemme dentro, da cui saltarono fuori un leone e una leonza, contro cui combatterono lui e Ardelia. Il riferimento è probabilmente da legare agli studi neoplatonici compiuti da Belli fin dalla giovane età, che confluirono nel *Sileno* (1621) di Vida.

Tutta la pastorale è caratterizzata da «lunghi recitativi di impronta ragionativa, tali da ricordare l'andamento del dialogo o della disputa erudita»⁴²¹ che Belli aveva potuto sperimentare tra i Palladi. Emblematico è il dialogo tra Polimante e Oronte che segue il racconto del sogno. Infatti, a giustificazione dell'innamoramento per una pastorella, Polimante commenta: «Il lume Amore è il lucido foco / prodotto e derivante / da la fiamma immortal che il tutto accende». Oronte gli chiede: «ne l'Accademia di Platone o pure / ne la Prigion d'Amor così altamente / dotto apprendesti a ragionar d'amore?». ⁴²² Il re risponde: «Benché apprendessi dal divin Platone l'alte cause d'amore e i grandi effetti / m'eran però confuse e indigeste / ne la mente», «mi vien tolto il volere / da le leggi civili, / mi vien tolto il poter / da le leggi d'amore». ⁴²³ La scuola platonica diventa così modello dichiarato, da far convivere con quello guariniano e con i temi politici che allo stesso tempo si distanziano dalla cultura platonica cinquecentesca.

Un attacco diretto al neoplatonismo di maniera e un'apertura verso istanze più lucreziane avvengono proprio tramite la voce Ardelia, che rimprovera alla dama Libania: «Fallace è il tuo pensiero, / ch'Amor già non s'apprende / su i libri, o ne le scole / leggendo, o disputando; / d'Amor vera scienza / è sola isperienza. [...] / A te saper non tocca / come me l'abbia, o da quai carte appresa / Incognite, o palesi, sappi solo, / che sol l'amante sa, che cosa è Amore». ⁴²⁴

In generale, Ardelia pronuncia le battute più riconducibili alla poetica autoriale, sottolineando come il suo personaggio sia alla ricerca di formazione e di placare le passioni, secondo un imperativo drammatico che da Guarini a Metastasio, e oltre, è

⁴²¹ V. DI IASIO, «*Priva non resti mai di regno, o di ragione*», p. 182.

⁴²² O. BELLI, *Le selve incoronate*, atto II, scena VI, p. 48.

⁴²³ Ivi, p. 50.

⁴²⁴ Ivi, atto III, scena V, p. 67.

centrale nel teatro non solo italiano: «Non è sì combattuta / nave da venti in mezzo alta procella, / com'io nel mar di tempestoso Amore / da contrarij pensier sono abbattuta. / Né mi giova raccor le vele a' venti, / tornar addietro, o rallentarmi al corso, / che con empito tal son risospinta, / ch'è forza darmi in preda a' venti e a l'onde».⁴²⁵

In particolare, questa metafora è simile alla celebre aria dell'*Olimpiade* (1733) di Metastasio, in cui il saggio Aminta, maestro del protagonista Licida, si dimostra non immune alle passioni amorose: «Siamo navi all'onde argenti / lasciate in abbandono; / impetuosi venti / i nostri affetti sono; / ogni diletto è scoglio / tutta la vita è mar».⁴²⁶

Infine Ardelia si fa portavoce di un «discorso pseudo- cosmogonico e, a tratti, materialisticamente barocco», presente anche in altre pastorali e che si è riconosciuto come tipico seicentesco:⁴²⁷

Questo Mondo è un Teatro, ove tu vedi
tutti esser dentro i recitanti eguali;
ma nell'uscir in scena ognun rimiri
differente da l'altro
chi 'n abito di Re, chi di Bifolco;
compiti gl'atti poi, ritorna ogn'uno
a lo stato di prima.
Ecco ne l'ampia scena di questa
terra entro noi stessi,
e tra noi stessi tutti siamo eguali.
Ma di fuori a l'uscire in vista a gli occhi
l'uno de l'altro mascherati uscimmo,
chi di padrone, e chi di servo in forma.
Sparito al fin questo apparente e breve
spettacolo di vita, ognun ripiglia
la prima veste e al suo stato ritorna
principio in cui finisce e si risolve
ogni cosa mortale,
ch'altro non è che poca arida polve.⁴²⁸

Altre spie del gusto seicentesco sono nella scelta dei personaggi, come nel caso del mozzetto nano invaghito di Ermilla. Il nano è paragonato a un'ape, che sprigiona dolcezza nella sua piccolezza e ha grande valore in un piccolo corpo; è colui che porta gioia nelle corti e prova pena per le dame che passano il tempo a «infrascarsi la testa, / impistricciarsi il volto, / consigliar con lo specchio»⁴²⁹ senza mai essere soddisfatte.

⁴²⁵ Ivi, atto IV, scena I, p. 79.

⁴²⁶ P. METASTASIO, *Olimpiade*, atto II, scena V, in *Pietro Metastasio. Drammi per musica*, a cura di A. L. Bellina, Venezia, Marsilio, 2004, vol. II, p. 254.

⁴²⁷ V. DI IASIO, «*Priva non resti mai di regno, o di ragione*», p. 184.

⁴²⁸ O. BELLI, *Le selve incoronate*, atto IV, scena II, p. 82.

⁴²⁹ Ivi, atto I, scena V, p. 24.

Anche il dialogo di Florindo con l'eco duplicata («Perché tu me console? O disconsole? Console. Sole»)⁴³⁰ è uno stratagemma che complica in un gioco barocco la strategia già guariniana.

Si può concludere che le *Selve incoronate*, scritte ad inizio Seicento, ma pubblicate a secolo inoltrato, racchiudano l'esperienza pastorale di due secoli, grazie ad un autore che colloca le sue radici nell'Accademia Palladia, negli studi neoplatonici e negli anni padovani delle prime sperimentazioni pastorali, in linea con il modello tassiano. Allo stesso tempo Belli testimonia l'evoluzione del genere verso il Seicento, a livello di stile e di temi, il tutto passando per l'imprescindibile influenza di Guarini.

Anche l'inserimento di toponimi istriani, come il «Formion», ovvero il fiume Risano di Capodistria, e un non meglio identificato «Castel Vermiglio»,⁴³¹ non sarebbe «singolare»,⁴³² ma, come si è cercato di evidenziare, si collocherebbe all'interno di una tradizione pastorale che cerca di descrivere la realtà e perciò ambienta i drammi in un'Arcadia vicina all'autore e al pubblico. Caso esemplare è proprio la citazione del Formione anche da parte di Girolamo Vida nella *Filliria*, come si diceva.

Per tutti questi elementi la pastorale di Belli non è da considerare un caso isolato e la sua vicenda biografica tra Capodistria, Padova e Venezia non lo esclude dalla linea pastorale “padovana” che qui si è tentato di descrivere.

⁴³⁰ Ivi, atto I, scena III, p. 15.

⁴³¹ Ivi, atto IV, scena X, p. 109.

⁴³² V. DI IASIO, «*Priva non resti mai di regno, o di ragione*», p. 182.

Conclusioni

Accademie

Questo studio ha permesso di chiarire in prima battuta il funzionamento della galassia culturale padovana relativa alla produzione drammatica della favola pastorale tra Cinquecento e Seicento, dando risalto non solo alle personalità che si distinsero all'interno dell'Università, come studenti e professori, bensì anche ai tipografi. Costoro erano soprattutto editori, oltre che stampatori, e questo è un fenomeno legato alla tradizione tipografica patavina: essendo in problematica competizione col mercato veneziano, l'industria del libro a Padova era stata fin da subito governata da chi riusciva a intrattenere accordi con i tipografi veneziani, soprattutto dopo la guerra contro la Lega di Cambrai.

Il primato per quantità di stampe spetterà poi a Lorenzo Pasquati e ai suoi eredi, mentre per i contatti con tipografie in altre città venete, come Vicenza e ovviamente Venezia, si distinse Francesco Bolzetta, stampatore di fiducia dei Ricovrati.

Soprattutto, però, il confronto fra i testi pastorali analizzati e le dedicatorie fa intuire che i tipografi-editori spesso stampavano i testi con una direzione diversa da quella autoriale. Ad esempio, la dedica dell'*Amaranta*, che Giovanni Cantoni rivolge a Gianlorenzo Malpiglio, oltre ad evidenziare che un tipografo padovano aveva una cerchia di sodali in contatto con gli interlocutori di Tasso, va in contrasto con l'elogio che nel testo Cesare Simonetti fa di un nascituro, presupponendo una direzione encomiastica verso una famiglia che aveva appena avuto il proprio erede.

Addirittura il *Delio* e le Rime di Giovan Battista Arrigoni vennero stampate senza il consenso dell'autore dai membri dell'accademia Avveduta, cambiando il titolo della pastorale che nel manoscritto autoriale sarebbe stato *Mirtillo*.

Le selve incoronate, invece, sarebbero state pubblicate postume, ma con le correzioni autoriali.

Viceversa, lo stampatore dei *Tormenti amorosi*, Giulio Crivellari, aiuta a ricostruire meglio la pastorale andata in scena: specifica che Giovan Battista Bertanni

non aveva voluto riportare nella stampa le battute degli intermezzi, solo narrati in prosa, né dare notizia della messinscena nella rappresentazione. Lo stesso rimaneggiamento autoriale tra scena e stampa sarebbe avvenuto per il prologo, che nella stampa è recitato da Aurora, mentre in scena era comparso Amore.

I paratesti sono stati ottimi punti di partenza per indagare la rete che lega gli autori ai tipografi o alle accademie padovane, nate in risposta all'ambiente claustrofobico percepito nello Studio universitario e vissute nei salotti degli stessi docenti e studenti. Riguardo alla pastorale emerge come entrambi i canali, quello istituzionale e i circoli accademici, abbiano riflettuto sulla teoria del terzo genere e ne abbiano sperimentato la scrittura, come testimoniano Speroni, Tasso, Guarini, De Nores, Cremonini e Contarini. Si ipotizza che l'influenza critica di De Nores tra i Rinascimenti abbia agito su Claudio Forzató nel prediligere una linea più narrativa di dramma, in conformità con il modello tassiano.

Anche gli autori di pastorali che apparentemente sembrano non avere legami diretti con lo Studio si scoprono legati a professori o accademie da questi frequentate, come Ottavio Brescianini che dedica l'*Aurora* a Marco Mantova Benavides, docente di diritto, socio degli Infiammati e poi degli Elevati.

L'università e le accademie padovane si dimostrano dunque sedi attive per la sperimentazione sulla pastorale e anche centri attrattivi di personalità esterne: Alessandro Piccolomini si trasferì da Siena esportando la sperimentazione degli Intronati nell'uso e nel ricorso agli intermezzi; Benedetto Varchi venne da Firenze anche per partecipare ai dibattiti retorici in corso fra gli Infiammati.

Per quanto riguarda gli autori qui inseriti, Simonetti, originario di Fano, estende i suoi contatti da Ferrara a Padova e all'Accademia Olimpica; Bertanni agirà invece ponte tra l'Accademia dei Disuniti di Padova e gli Incogniti di Venezia. Infine, Girolamo Vida e Ottonello Belli, trasferitisi da Capodistria, dove erano già membri dell'Accademia Palladia, parteciparono come studenti alla vita letteraria padovana.

I protagonisti nell'organizzazione della scena teatrale, soprattutto nel '500, furono proprio i vivaci studenti dello Studio, che con pratiche come la "colletta della prima neve" si dimostrano attivi nel sovvenzionare, allestire e recitare rappresentazioni anche pastorali. Questa gestione studentesca verrà meno con la nascita dei primi teatri

stabili, gestiti dalle compagnie di comici o dalle accademie, ma soprattutto a metà Seicento dal marchese Pio Enea degli Obizzi.

Modelli

Addentrandosi più nell'analisi specifica dei drammi pastorali, non sembra impossibile riconoscere, pur nelle differenze stilistiche tra gli autori, delle costanti, come l'evidente transizione dal modello tassiano a quello guariniano, la citazione di toponimi veneti o un intento parodico della *langue* pastorale.

Per quanto riguarda i modelli, si nota come l'opera di Tasso venga certamente imitata, soprattutto nella *Filliria*, su cui si è concentrata la stampa di un'edizione moderna a cura di Domenico Chiodo proprio in relazione all'emulazione dell'*Aminta*. Girolamo Vida in effetti mantiene alcuni nomi pastorali tassiani, l'elemento del velo insanguinato e buona parte delle linee di sviluppo della trama amintea: anche nella *Filliria* la ninfa rifugge l'amore finché l'amato non minaccia il suicidio. Si tenta anche una riduzione degli episodi comici e l'introduzione dei cori, nell'ottica tassiana di un innalzamento stilistico della pastorale.

Inoltre, il personaggio di Elpino, in continuità con la sua funzione nell'*Aminta* di maschera dei neoplatonici misteri d'amore, diventa, qui e nei *Tormenti amorosi*, il protagonista e compie un processo di formazione da un amore irrazionale ad uno guidato. Questo ruolo di Elpino è stato riscontrato da Alberto Beniscelli⁴³³ ed Elisabetta Selmi⁴³⁴ fino al *Dialogo tra Faburno e Alcone* e nelle *Egloghe* di Gravina.

Per quanto riguarda la pastorale di Cesare Cremonini, dalla critica talvolta inserita in un filone "libertino" delle riprese dell'*Aminta*, si riscontra in realtà una certa dissimulazione di Cremonini delle proprie posizioni filosofiche e antireligiose, tramite la mediazione data dal modello di Guarini, sia ne *Il ritorno di Damone* che nelle *Pompe funebri*. Già Andrea Colopi ha suggerito l'adesione del filosofo al genere pastorale come a uno spazio letterario in cui Cremonini tenta di farsi scudo dall'Inquisizione.⁴³⁵ La postura eterodossa di Cremonini si riconosce più nelle sue vicende biografiche e nei suoi studi filosofici, mentre nel testo pastorale, oltre alle riprese del coro dell'età dell'oro tassiano

⁴³³ A. BENISCELLI, «*Oh bella età dell'oro*»: *declinazioni del mito aminteo*, pp. 144-145.

⁴³⁴ E. SELMI, *Dalla 'sapienza dei pastori' ai 'pastori in maschera'*, p. 124.

⁴³⁵ A. COLOPI, *Potere repubblicano e mito fondativo. Epica, pastorale e teatro a Venezia e Dubrovnik (1549-1632)*, p. 105.

e di alcune citazioni epicuree del satiro, aperture cui si prestava già l'*Aminta*, si caratterizza anche per i continui riferimenti alla divinità e l'affermazione dell'immortalità dell'anima.

Progressivamente il modello di Tasso si riduce però a citazioni epigrammatiche, motivetti iconici come quello del coro dell'età dell'oro o il riferimento alla metamorfosi di Filomena in usignolo, ripreso da Ovidio.

In quasi tutti i drammi, invece, sono riprese alcune soluzioni dal *Pastor Fido*: il dialogo con l'eco, i cori parzialmente sentenziosi e il gioco della moscacieca. Nell'*Amaranta* e nelle *Ferite felici* si inserisce il sogno premonitore, come quello di Montano nell'opera di Guarini. Quando Silvia toglie la parrucca a Tirsi nelle *Ferite felici*, invece, c'è un rovesciamento della scena guariniana in cui il satiro la sfila a Corisca. Nel *Delio* è presente un fiume personificato come divinità prologante, l'Erimanto, come l'Alfeo nel *Pastor Fido*. Nella seconda edizione delle *Selve incoronate* si appone addirittura un secondo titolo: *Il nuovo Pastor Fido*.

Questa volontà di gareggiamento con Guarini sembra tipica seicentesca, visto che ne *I tormenti amorosi* Bertanni inserisce, a chiusura di un intermezzo, il sonetto di Marino *In morte del Cavalier Battista Guarini* ripreso dalla sezione delle *Lagrima della Lira*, in chiave non più lugubre e sofferente, ma con un'argomentazione differente: l'Arcadia deve gioire perché, dopo la morte di Guarini, è arrivato Bertanni a celebrarne le glorie e a rinnovarne la fama.

Marino non si riscontra come modello solo di Bertanni, suo amico e corrispondente. Infatti nel *Delio* si fa riferimento alla metamorfosi di Atteone in cervo, diversa dalla citazione del mito in chiave neoplatonica che si prediligeva nel Cinquecento, ovvero come allegoria della caccia in contrasto con la sapienza divina, e alternativa alla scelta del bagno profanato di Diana come soggetto. Anche Marino si sofferma sulla metamorfosi nell'idillio di Atteone che confluirà nella *Sampogna* e si riconosce ancora una volta come maestro di stile seicentesco, cui neanche il 'classicista' Carlo de' Dottori poté sottrarsi.

Infatti, si concorda con Lazzarini sul fatto che l'avversità che il Dottori, nelle *Satire* e nel *Parnaso*, dimostra nei confronti di Bertanni, più che sul piano estetico a causa del marinismo, sia da attribuire ad un'avversione legata al successo di Bertanni, addirittura invitato alla corte imperiale, e alla sua mancata partecipazione tra i

Ricovrati.⁴³⁶ Non si esclude comunque che, viste le amicizie in comune, Dottori e Bertanni fossero meno in competizione di quanto sembra dalle rime brucianti e argute del Dottori.

A livello stilistico, la ricercatezza barocca nelle pastorali analizzate si riconosce in generale nell'uso di numerose figure retoriche come la paronomasia nel lamento, negli imperativi ripetuti, soprattutto riprendendo lo stilema tassiano canonizzato, «Ah, cangia / cangia, prego, consiglio», negli elenchi di elementi naturali che partecipano ai lamenti dei vari personaggi. Soprattutto ne *Le ferite felici* si segnalano dialoghi patetici, domande e parentetiche “proto-alfieriane”, ripetizione di ritornelli, anafore, discorsi indiretti e ripetizione della trama, già nota al pubblico, nei monologhi.

Nel rapporto con gli altri generi letterari, è risultato interessante il caso della *Recinda* di Forzaté, una tragedia con influenze pastorali: il motivo della caccia e del ritrovamento degli amanti nel bosco per la fuga; la ripresa del coro dell'età dell'oro e il buon governo del re, giudicato in base alla sua disponibilità di concedere il matrimonio, dimostrano come anche la tragedia si stesse aprendo al mondo della pastorale.

In seguito, la stessa commistione è stata riscontrata per la *Merope* di Maffei:

La fortuna della pastorale arcadica si misura anche osservando la presenza di elementi pastorali al di fuori della tragicommedia, dal momento che, in virtù del carattere multiforme ed eclettico del codice lirico-pastorale, esaltato da Crescimbeni proprio per la sua duttilità, anche negli altri generi rappresentativi contemporanei si ritrovano numerosi spunti tipici delle favole boscherecce.⁴³⁷

Invece le riprese dell'*Euridice* di Rinuccini testimoniano come il melodramma, e in particolare quest'opera, si imponga subito come imprescindibile punto di passaggio per qualunque testo seicentesco e come la pastorale si ibridi velocemente con quel genere. I ‘sospiri e pianti’ dei primi versi dell'*Euridice* saranno poi risemantizzati in un'ottica carnale nei *Tormenti amorosi* di Bertanni.

La sua *Ninfa spensierata*, poi, in tre atti come i melodrammi di Busenello, semplifica la trama con due amanti che ricambiano vicendevolmente l'amore, ma inserisce il tema della gelosia e il motivo del partire, che sarà tipico nel melodramma, e, ad esempio, diventa iconico nella *Didone abbandonata* di Metastasio. Ne *La ninfa spensierata*, tutto

⁴³⁶ L. LAZZARINI, *Carlo de' Dottori fra i Ricovrati di Padova. Cronaca accademica in Carlo de' Dottori e la cultura padovana del Seicento*, pp. 323- 324.

⁴³⁷ E. ZUCCHI, *Il dramma pastorale in Arcadia. Dibattiti teorici e prove teatrali*, in «*Testi, tradizioni, attraversamenti: prospettive comparatistiche sulla drammaturgia europea tra Cinque e Settecento*», a cura di A. Munari, E. Selmi ed E. Zucchi, Padova, Padova University Press, 2019, p. 175.

il focus dell'azione è far imparare agli amanti a convivere con le proprie passioni: si corregge ormai la logica stilnovistica o neoplatonica nella trattazione di amore con il razionalismo secentesco.

A dimostrazione dell'efficacia drammaturgica e della fortuna della pastorale, si riconosce come molti temi pastorali confluiranno nel melodramma. Emblematico è il caso delle *Selve incoronate*: legittimità della discendenza, clemenza del sovrano, la figura del re-pastore e il tirocinio formativo de re nelle selve saranno i cardini dei melodrammi di Metastasio. I due protagonisti, legittimi eredi al trono, ma ignari delle proprie origini e cresciuti nei boschi, ricordano proprio la vicenda del *Ciro riconosciuto* (1736). Infine si cita una metafora simile alla celebre aria dell'*Olimpiade* (1733) che descrive gli uomini in balia dei venti delle passioni.

È trasversale tra Cinquecento e Seicento la ripresa del canto V dell'*Inferno* dantesco, probabilmente derivata dal fatto che il "s'ei piace ei lice" tassiano è rimodellato su *Inferno* V, 56, quando Dante descrive il comportamento incestuoso di Semiramide «che libito fe' licito in sua legge». ⁴³⁸ In ambito pastorale si ricorda l'esempio lascivo di Didone ne *La riforma del regno d'amore*, ovvero gli intermezzi alle *Pompe Funebri* di Cremonini, e nella *Fida Ninfa*.

Ne *La ninfa seguita*, invece, il dettaglio alessandrino sull'innamoramento di Ergasto, che avviene tra i banchi della scuola di Arcinia, spunto ripreso dall'amintea citazione della scuola d'Amore (platonica) nel coro II, viene ibridato con il canto V dell'*Inferno*, quando Paolo e Francesca si innamorano leggendo.

Ne *La ninfa spensierata*, infine, Bellauro utilizza la stessa giustificazione di Francesca per rassicurare l'amata gelosa di non ricambiare un'altra ninfa invaghita di lui: «Amor legge non ha, non ha l'amante / necessità di riamar chi l'ama». ⁴³⁹

Un altro *topos* abbastanza solido nei secoli è, ancora nei paratesti, il sentimento di umiltà che dichiarano gli autori nell'approccio verso la scrittura pastorale, tendendo a sminuire le loro opere, che si riscontra come procedimento ingannatore del lettore, in modo simile alla programmatica lettera di Poliziano a Carlo Canale, dedicatoria dell'*Orfeo*. Nel caso dei drammi analizzati, più che tramite Stazio come fa Poliziano, il

⁴³⁸ C. SCARPATI, *Il nucleo ovidiano dell'Aminta del Tasso*, p. 450.

⁴³⁹ G. B. BERTANNI, *La ninfa spensierata*, atto I, scena II, vv. 298-299.

cimentarsi su un genere testuale considerabile meno nobile si legittima con l'esempio di Virgilio, che spaziò dall'epica ai drammi bucolici.

Attualizzazioni dell'Arcadia

Un altro tratto analizzato, oltre ai vari modelli, è il paesaggio tratteggiato nelle pastorali, un lavoro di analisi che è stato condotto all'interno del PRIN 2022, *Representing Arcadia Before and After Arcadia (1504-1790)*. Il progetto intende sfatare l'idea che i drammi pastorali descrivano un paesaggio idillico generico e i risultati in ambito padovano finora raccolti confermano assolutamente questa ipotesi. Infatti, compaiono molti toponimi e citazioni di luoghi reali veneti, contestualizzati dal semplice omaggio che gli autori fanno alle proprie terre d'origine fino all'ambientazione vera e propria del dramma nei dintorni di Padova.

Il primo caso si verifica nella *Filliria* e nelle *Selve incoronate*, in cui i capodistriani Vida e Belli citano il fiume Risano di Capodistria. Inoltre, Vida nomina il Bacchiglione di Vicenza come omaggio agli accademici Olimpici, gruppo a cui intende prendere parte e da cui sarà accettato poco dopo la stampa della *Filliria*, che dunque sembra proprio una prova di scrittura pastorale di ingresso.

In parte, anche Brescianini nell'*Aurora* cita la val Camonica forse ricordando le proprie origini bresciane, e lo fa tramite il personaggio di Zamberlino, il tipico immigrato bergamasco a Venezia della commedia, che dunque vive una storia simile al trasferimento dell'autore nel padovano.

Progressivamente la finzione pastorale si avvicina alla realtà, facendo immergere il pubblico in un universo familiare, anche a livello lavorativo. Ad esempio, nell'*Amaranta* i villani citano i luoghi in cui intrattengono affari e contraggono debiti.

La *Finta Fiammetta* invece nobilita l'ambientazione nei Colli Euganei sulla base della paraetimologia associata per ciascun monte ad una divinità (ad esempio, il monte Venda, presso Galzignano Terme, porterebbe questo nome perché dedicato a Venere).

Nel Seicento la pastorale arriva dunque ad essere lo specchio del mondo veneto. Il caso più significativo è *La ninfa spensierata* di Bertanni, che è ambientata nella villa di campagna dei Contarini, a Piazzola sul Brenta, descritta nell'argomento con riferimenti puntuali alle attività dei Contarini, ai loro preziosi mulini e ai larghi stradoni che Marco Contarini stava facendo costruire a Piazzola. Nel secondo intermezzo, si cita invece il

Teatro dello Stallone, inaugurato quello stesso 1642 e allestito dai Disuniti nel palazzo del Capitano di Padova, a loro affidato da Giorgio Contarini. Quest'uso del paesaggio rende evidente un modello ulteriore a quello di Marino per Bertanni, soprattutto rappresentato da Francesco Contarini.

Oltre che in citazioni encomiastiche o in inserti di luoghi cari agli autori, è soprattutto nei peritesti, quindi in prologhi e intermezzi, che emerge la descrizione e l'ambientazione delle pastorali in luoghi reali, con un'Arcadia che diventa veneta.

Anche la funzione dell'intermezzo è ormai cambiata rispetto ai suoi inizi come intrattenimento comico, giungendo piuttosto ad ampliare il fine encomiastico o in cui l'attualità prende le redini sulla finzione. In generale, nella pastorale l'intermezzo prende il posto del coro del modello ferrarese come spazio ideale per inserire le riflessioni autoriali, a partire da Cremonini e fino a Bertanni.

Questo realismo nell'ambientazione non sarebbe un uso limitato ai drammi padovani, ma da una prima schedatura di opere anche veronesi, veneziane e vicentine risulta un'istanza diffusa in area veneta, soprattutto dalla fine del Cinquecento e che si ipotizza stimolata dal paradigma del *Pastor Fido*. All'interno del gruppo di ricerca padovano, si tenterà di mettere in relazione queste spinte che trasformarono l'Arcadia da mondo greco lontano e sogno classico a idillio attuale, dai tratti veneti.

L'analisi delle pastorali ha permesso di delineare un dato nuovo che caratterizza anche la compagine sociale dell'Arcadia veneta, né tassiana né guariniana, ma propria dei ceti sociali della Repubblica Veneta. Ad esempio, nell'*Amaranta* i villani cercano di ottenere la cittadinanza tramite il matrimonio con le ninfe: Imeneo appiana le differenze rendendo l'unione non più utopica.

Nella *Fida Ninfa*, invece, le rivalità tra pastori inizialmente impediscono il matrimonio tra un pastore di Cinto Euganeo e una ninfa di Arquà Petrarca, testimoniando le spinte campanilistiche dei paesi veneti vive ancora oggi.

In generale, al personaggio della ninfa è spesso affidata la parodia delle "ciancie", cioè le parole topiche degli amanti pastorali, cominciata con la *Filliria* e amplificata nell'*Aurora* tramite il plurilinguismo: il dialetto bergamasco (di Zamberlino) e veneziano (di Grettolo) sono usati principalmente in diatribe, con appellativi scurrili e registro bassoventrale, e in rassegne culinarie o erbarie.

Questo uso si contestualizza non solo come elemento comico, ma anche parodico verso i petrarchisti, che è tipico della tradizione poetica veneta, e in particolare ha un suo antecedente nella *Pastoral* di Ruzzante. Nell'*Aurora*, Zamberlino nel prologo lamenta proprio il modello linguistico di Petrarca, che dichiara di non seguire, e Aurora viene chiamata in modo canzonatorio Aura o Laura.

Anche ne *Le ferite felici* di Portenari sono inserite alcune citazioni parodiche di Petrarca, come la ninfa che si lamenta: «Mi si sciogliono le chiome e a l'aria sparse».⁴⁴⁰

La spinta comica nelle pastorali stampate a Padova si caratterizza dunque in senso diverso da quello della pastorale ferrarese, a partire da Cinzio e Beccari, ovvero come parodia linguistica.

Al contrario, nella *Fida Ninfa*, Petrarca è vantato come modello, tanto che il prologo viene recitato proprio dal poeta, che esordisce riprendendo l'incipit del primo sonetto del *Canzoniere*, in modo originale rispetto alla tradizione, in cui il prologo era lo spazio riservato agli dei. Questa scelta, oltre che un omaggio al Granduca di Toscana, regione di nascita di Petrarca, si lega all'ambientazione sui colli Euganei, nello specifico ad Arquà. Per questo legame nobilitante con Petrarca, Arquà assume veramente i tratti arcadici anche nel nome, grazie al gioco di parole inventato da Francesco Contarini: l'Arcadia di Arquà diventa Arquadia.

In conclusione, le istanze di attualizzazione, riscontrate a maggior ragione nelle pastorali seicentesche, fanno concordare con quanto sostenuto da Roberto Gigliucci su un realismo riconoscibile anche nel contesto barocco:

credo che si sia equivocato sull'artificiosità come marca identitaria del barocco: l'artificio semmai è specchio del reale di cui si scopre la complessità o è tentativo, nevrotico quanto si vuole, di maneggiare questa realtà, o ideale di ricreazione di un classicismo umano [...] Il *topos* del teatro del mondo è un altro tassello del realismo barocco, altro che esaltazione della finzione, dell'artificio, e fuga dal reale nella forma fantastica o bizzarra dello spazio scenico! Il teatro barocco desidera anettere a sé tutto il mondo, esaurirlo sulla scena, in tutte le sue contraddizioni.⁴⁴¹

Il contesto delle accademie e dell'Università, il rapporto attivo con i tipografi, il modello del *Pastor Fido* e del melodramma, e infine gli stratagemmi attualizzanti, come

⁴⁴⁰ A. PORTENARI, *Le ferite felici*, atto I, scena VII, p. 39.

⁴⁴¹ R. GIGLIUCCI, *Realismo barocco*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016, pp. 23-24.

il plurilinguismo e l'ambientazione realistica, hanno svelato a livello macroscopico alcuni lati del carattere della pastorale padovana.

Non sarebbero "finzioni e sogni" quelle narrate nei drammi pastorali qui analizzati, ma vicende di spensieratezza, litigi e morti evitate dagli amori attualizzate nel contesto culturale, sociale e paesaggistico della città di Padova, dei Colli Euganei e della villa di Piazzola sul Brenta. La pastorale non risulta solo un genere d'evasione, ma anche un riflesso della quotidianità, in cui si inseriscono posizioni filosofiche e politiche, discusse nei circoli accademici, e in cui si ride con consapevolezza dei propri disagi, con la speranza di raggiungere un lieto fine.

Bibliografia primaria

ARRIGONI GIOVAN BATTISTA, *Del Fraterno amore overo il Delio*, Padova, Tozzi, 1610.

BELLI OTTONELLO, *Le selve incoronate*, Venezia, Vidali, 1673.

BERTANNI GIOVAN BATTISTA, *I tormenti amorosi*, Padova, Crivellari, 1641.

BERTANNI GIOVAN BATTISTA, *La ninfa spensierata*, Padova, Crivellari, 1642. Edizione moderna in *Con la sampogna in man, col flauto al labro: edizioni commentate della Ninfa guerriera di Giovan Battista Lampugnano e della Ninfa spensierata di Giovan Battista Bertanni*, a cura di Simona Bortot, Bologna, Archetipolibri, 2011.

BRESCIANINI OTTAVIO, *Aurora*, Padova, Pasquati, 1588.

CICOLLA GIACOMO, *La ninfa seguita*, Padova, Pasquati, 1605.

CONTARINI FRANCESCO, *La Fida Ninfa*, Padova, Bolzetta, 1598.

CONTARINI FRANCESCO, *La Finta Fiammetta*, Venezia, Dei, 1610.

CREMONINI CESARE, *Le pompe funebri overo Aminta e Clori. Favola silvestre*, Ferrara, Baldini, 1590.

FORZATÉ CLAUDIO, *Recinda*, Padova, Pasquati, 1590.

PORTENARI ANGELO, *Le ferite felici*, Padova, Bolzetta, 1609.

SIMONETTI CESARE, *Amaranta*, Padova, Cantoni, 1588

VIDA GIROLAMO, *Filliria*, Padova, Cantoni, 1585. Edizione moderna in *Favole*, a cura di D. Chiodo, Torino, RES, 1998.

Bibliografia critica in edizioni moderne

ALIGHIERI DANTE, *La Divina Commedia. Purgatorio*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, Firenze, Le Monnier, 1988,

ALIGHIERI DANTE, *Le egloghe*, testo, traduzione e note a cura di G. Brugnoli e R. Scarcia, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980.

ALIPRANDI GIUSEPPE, *La stamperia Volpi-Cominiana di Padova*, in A. BARZON, G. E. FERRARI, *Libri e stampatori in Padova: miscellanea di studi storici in onore di G. Bellini*, Padova, Tipografia Antoniana, 1959.

ASCARELLI FERNANDA, MENATO MARCO, *La tipografia del '500 in Italia*, Firenze, Olschki, 1989.

BALDI BERNARDINO, *Egloghe miste*, Torino, RES, 1992.

BELLONE ENRICO, *La stella nuova. L'evoluzione e il caso di Galilei*, Torino, Einaudi, 2003.

BENISCELLI ALBERTO, «*Oh bella età dell'oro*»: *declinazioni del mito aminteo in «I più sensibili effetti»*. *Percorsi attraverso il settecento letterario*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2022, p. 125.

BERGONZI ELENA, *Cesare Cremonini scrittore. Il periodo ferrarese e i primi anni padovani. La pastorale* Le Pompe Funebri, «Aevum», Anno 67, Fasc. 3 (settembre-dicembre 1993), p. 576, online in <https://www.jstor.org/stable/20860310>.

BIGI EMILIO, *Il dramma pastorale del Cinquecento in Il teatro classico italiano nel '500. Atti del convegno (Roma, 9-12 febbraio 1969)*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971.

BRUNELLI BRUNO, *Due accademie padovane del Cinquecento. Memoria del socio corrispondente, Dott. Bruno Brunelli Bonetti*, in «Atti e Memorie della R. Accademia di scienze, lettere e arti in Padova», Nuova serie, v. XXXVI, disp. I.

BRUNELLI BRUNO, *I teatri di Padova. Dalle origini alla fine del secolo XIX*, Padova, Draghi, 1921.

CALLEGARI MARCO, *Dal torchio del tipografo al banco del libraio: stampatori, editori e librai a Padova dal XV al XVIII Secolo*, Padova, CNA Il prato, 2002.

CAMPORESI PIERO, *Il paese della fame*, Bologna, Il mulino, 1978.

CHIDO DOMENICO, *Corte e Arcadia nella tradizione dello spettacolo pastorale*, in D. Chiodo - A. Donnini, *Sul teatro del Cinquecento. Tre discorsi e un catalogo*, Manziana, Vecchiarelli, 2007.

CHIDO DOMENICO, *Da Le pompe funebri overo Aminta e Clori*, in «Lo Stracciafoglio», vol. 6, 2005, Introduzione, p. 1, online in <https://www.edres.it/wp-content/uploads/2016/05/Numero6.pdf>.

Clariores: dizionario biografico dei docenti e degli studenti dell'Università di Padova, a cura di Piero Del Negro, Padova, Padova University Press, 2015.

COLOPI ANDREA, *Potere repubblicano e mito fondativo. Epica, pastorale e teatro a Venezia e Dubrovnik (1549-1632)*, tesi di Dottorato in Scienze filologiche, linguistiche e letterarie curriculum di italianistica, Università di Padova, 2022, supervisor prof. R. Coronato e A. Metlica.

Con la sampogna in man, col flauto al labro: edizioni commentate della Ninfa guerriera di Giovan Battista Lampugnano e della Ninfa spensierata di Giovan Battista Bertanni, a cura di S. Bortot, Bologna, Archetipolibri, 2011.

CORRADINI MARCO, *Lecture e riscritture dell'Aminta nel Cinquecento e nel Seicento*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Roma, Adi editore, 2017.

CORSARO ANTONIO, *Percorsi dell'incredulità. Religione, amore, natura nel primo Tasso*, Roma, Salerno, 2003.

DALLA VALLE DANIELA, *Pastorale barocca*, Ravenna, Edizioni Longo, 1973.

DANIELE ANTONIO, *Carlo de' Dottori: lingua, cultura e aneddoti*, Padova, Antenore, 1986.

La fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento: modelli interpretativi e pratiche di riscrittura, a cura di T. Artico ed E. Zucchi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017.

DE' DOTTORI CARLO, *Aristodemo*, edizione critica e commento a cura di Enrico Zucchi, Milano, BIT&S, 2023.

DE' DOTTORI CARLO, *Galatea: poemetto in 5 canti inediti*, a cura di A. Daniele, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977.

DE MONTAIGNE MICHEL, *Journal du voyage en Italie*, a cura di A. D'Ancona, Città di Castello, Lapi, 1895.

DI IASIO VALERIA, «*Priva non resti mai di regno, o di ragione*»: ragioni d'amore di stato nelle Selve incoronate di Ottonello Belli in «*Testi, tradizioni, attraversamenti: prospettive comparatistiche sulla drammaturgia europea tra Cinque e Settecento*», a cura di A. Munari, E. Selmi ed E. Zucchi, Padova, Padova University Press, 2019.

DI LUCA CLAUDIA, *Tra «sperimentazione» e «professionismo» teatrale: Pio Enea II Obizzi e lo spettacolo nel Seicento*, in «*Teatro e storia*», vol VI, n. 2, 1991.

FAVARO MAIKO, *Una curiositas multiforme. L'Accademia dei Desiosi e l'Accademia Palladia a Capodistria*, in «*Odeo Olimpico. Memorie dell'Accademia Olimpica di Vicenza*», XXVIII, 2011-2012.

FELICI LUCIO, *Il Seicento in Poesia italiana*, Milano, Garzanti, 1993.

FORCELLINI MARCO, *La vita di Sperone Speroni degli Alvarotti*, premessa al T. V delle *Opere* di S. Speroni, Venezia, Occhi, 1740.

GALLO VALENTINA, *Il satiro, la natura e il linguaggio in Tra boschi e marine: varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'Età barocca*, a cura di Daria Perocco, Bologna, Clueb, 2012.

GARBELOTTO ANTONIO, *Anche di musica pubblicò la tipografia del Seminario di Padova*, in A. BARZON, G. E. FERRARI, *Libri e stampatori in Padova: miscellanea di studi storici in onore di G. Bellini*, Padova, Tipografia Antoniana, 1959.

GIGLIUCCI ROBERTO, *Realismo barocco*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016.

Giornale della gloriosissima Accademia Ricovrata, A: Verbali delle adunanze accademiche dal 1599 al 1694, a cura di A. Gamba e L. Rossetti, Trieste, LINT, 1999, p. XIV-XV.

GOETHALS JESSICA, *The patronage politics of the equestrian ballet*, «*Renaissance Quarterly*», vol. 70, No. 4, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.

Grande dizionario della lingua italiana, Torino, UTET, 1966-2002, vol. X, p. 176, online in <https://www.gdli.it/sala-lettura/vol/10?seq=183>; vol. XX.

GUARINI BATTISTA, *Pastor Fido*, a cura di E. Selmi, Venezia, Marsilio, 1999.

IMPERIALI GIOVAN VINCENZO, *Lo stato rustico*, a cura di O. Besomi, A. Lopez-Bernasocchi, G. Soprani, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015.

INGEGNERI ANGELO, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, a cura di M. L. Doglio, Modena, Panini, 1989.

LASAGNA PAOLA, *La pastorale drammatica tra Tasso e Guarini*, tesi di Dottorato in Letterature e Scienze della Letteratura, Università degli Studi di Verona, 2006.

Leopardi e la cultura veneta. Edizioni, Autografi, Fortuna, Catalogo della mostra bibliografica, a cura di G. Ronconi, Padova, Ridotto del Teatro Verdi, 7-31 maggio 1998.

LUCIANI PAOLA, *La mischianza degli affetti in «Tutta la vita è mar». Metastasio e le passioni*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016.

MARI MICHELE, *Venere celeste e Venere terrestre: l'Amore nella letteratura italiana del Settecento*, Modena, Mucchi, 1988.

MARINO GIOVAN BATTISTA, *Lagrime*, edizione critica e commento a cura di A. Regosa, tesi di Dottorato in Italianistica, Università La Sapienza di Roma e Université de Fribourg, co-direttori prof. Ubero Motta e prof. Emilio Russo, Friburgo, 2019.

METASTASIO PIETRO, *Olimpiade*, in *Pietro Metastasio. Drammi per musica*, a cura di A. L. Bellina, Venezia, Marsilio, 2004, vol. II.

METLICA ALESSANDRO, *Lessico della propaganda barocca*, Venezia, Marsilio, 2022.

MIATO MONICA, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan. Venezia 1630-1661*, Firenze, Olschki, 1998.

MILANI MARISA, *Un inedito padovano del Cinquecento: la Commedia pastorale di Claudio Forzaté*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. 164, 1987.

MORANDO SIMONA, *Il sogno di Chirone. Letteratura e potere nel primo Seicento*, Lecce, ARGO, 2012.

MOTTA UBERTO, *Antonio Querenghi (1546-1633): un letterato padovano nella Roma del tardo Rinascimento*, Milano, Vita e pensiero, 1997.

OTTONELLO FRANCESCO, *Ganimede: elaborazioni del mito dal mondo classico alla letteratura italiana*, tesi di Dottorato in Studi Umanistici Transculturali, XXXVI ciclo, Università degli Studi di Bergamo, Dipartimento di Lettere, Filosofia e Comunicazione, supervisore prof. Luca Carlo Rossi, Bergamo, 2022/2023.

PACCAGNELLA IVANO, *Uso letterario dei dialetti in Storia della lingua italiana*, vol. III: *Le altre lingue*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, Torino, Einaudi, 1994.

PASTORE STOCCHI MANLIO, *Ricovrarsi nell'antro delle ninfe*, in *Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti*, vol. CX, parte I, Padova, La Garangola, 1998.

PETRARCA FRANCESCO, *Canzoniere*, a cura di S. Stroppa, Torino, Einaudi, 2011.

PIERI MARZIA, *Spettacolo di corte e di accademia nell'Italia cinquecentesca*, in *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, a cura di C. Gurreri e I. Bianchi, Avellino, Sinestesie, 2015.

PIERI MARZIA, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana Editrice, 1983.

RICCIARDI MARIA LUISA, *L'Amor sacro e profano. Un ulteriore tentativo di sciogliere l'enigma* in *Notizie da Palazzo Albani*, XV, 1986, pp. 38-43.

RICCÒ LAURA, «Ben mille pastorali». *L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Roma, Bulzoni, 2004.

SARDI CESARE, *Dei mecenati lucchesi del secolo XVI*, Lucca, Giusti, 1882.

SARTORI ANTONIO, *Documenti padovani sull'arte della stampa nel sec XV* in A. BARZON, G. E. FERRARI, *Libri e stampatori in Padova: miscellanea di studi storici in onore di G. Bellini*, Padova, Tipografia Antoniana, 1959.

SCARPATI CLAUDIO, *Tasso, i classici e i moderni*, Padova, Antenore, 1995.

SCHNEIDER FEDERICO, *La catarsi nella drammaturgia guariniana* in *Rime e Lettere di Battista Guarini. Atti del Convegno di Studi, Padova, 5-6 dicembre 2003*, a cura di B. M. Da Rif, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2008.

SELMI ELISABETTA, *Classici e moderni nell'officina del Pastor Fido*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.

SELMI ELISABETTA, *Dalla 'sapienza dei pastori' ai 'pastori in maschera': antropologia, allegoria e storia delle metamorfosi di un genere nel Seicento*, in «Bruniana & Campanelliana», vol. 23, n. 1, 2017, p. 129.

SELMI ELISABETTA, *Nodo d'amore e d'eroismo: Riscrittura e allegoria nelle pastorali del primo Seicento*, in *Tra boschi e marine: varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'Età barocca*, a cura di Daria Perocco, Bologna, Clueb, 2012.

SELMI ELISABETTA, *Torquato Tasso: il «filosofo cortigiano» e il poeta senza confini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017.

SERAGNOLI DANIELE, *Il teatro a Siena nel Cinquecento: progetto e modello drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*, Roma, Bulzoni, 1980.

SOFFIATO RUGGERO, *Quando gli scolari erano armati, non soltanto di scienza. Studenti e città ai tempi della Serenissima* in *Scholares: gli studenti e l'Università di Padova (1222-2022)*, Rubano, Chinchio, 2022.

TAGLIAFERRO GIORGIO, *Le forme della Vergine: la personificazione di Venezia nel processo creativo di Paolo Veronese*, in «Venezia Cinquecento», vol. 15, no. 30, 2005.

TASSO TORQUATO, *Aminta, princeps 1580*, edizione a cura di M. Navone, saggi di A. Beniscelli, Q. Marini, S. Morando, S. Verdino, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2014.

TISSONI BENVENUTI ANTONIA, *L'Orfeo del Poliziano, Con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali*, Padova, Antenore, 1986.

TOMASI FRANCO, *L'Accademia degli Infiammati* in A. Bettoni, *Intellettuali e uomini di corte: Padova e lo spazio europeo fra Cinque e Seicento*, a cura di Ester Pietrobon; presentazione di R. Rizzuto e A. Oboe; Padova, Padova University Press, 2021.

VENTURI FRANCESCO, *Bernardino Baldi e la tradizione dell'egloga nel Cinquecento*, da *Estratto del Giornale storico della letteratura italiana*, vol. CLXXXVIII, fasc. 622, 2011.

VIANELLO VALERIO, *Il letterato, l'Accademia, il libro. Contributi sulla cultura veneta del Cinquecento*, Padova, Editrice Antenore, 1988.

WARBURG ABI, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I Disegni di Bernardo Buontalenti e il Libro di conti di Emilio de' Cavalieri*, in *La rinascita del paganesimo antico*.

WARBURG ABI, *Introduzione all'Atlante Mnemosyne*, in *Mnemosyne: l'Atlante della memoria di Aby Warburg*, a cura di I. Spinelli e R. Venuti, Roma, Artemide, 1998.

WARBURG ABI, *La "Nascita di Venere" e la "Primavera" di Sandro Botticelli. Ricerche sull'immagine dell'antichità nel primo Rinascimento italiano* in *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, a cura di G. Bing, Firenze, La nuova Italia, 1980.

ZUCCHI ENRICO, «*O felici quei primi uomini rozzi*». *Elementi pastorali nei cori dell'Aristodemo di Carlo de' Dottori in Tra boschi e marine: varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'Età barocca*, a cura di Daria Perocco, Bologna, Clueb, 2012.

Stampe e manoscritti dal XVI al XVIII secolo

ALLACCI LEONE, *Drammaturgia divisa in sette indici*, Venezia, Mascardi, 1666.

BELLONI GIOVANNI, *Discorso intorno all'antro delle ninfe Naiadi di Homero. Impresa de gl'academici Ricovrati di Padova di Giovanni Belloni detto il Pellegrino Canonico e Lettore delle morali nello Studio di essa città*, Padova, Bolzetta, 1601.

CALMO ANDREA, *Lettere*, Venezia, Zoppini, 1584.

CONTARINI FRANCESCO, *Il dono dell'innamorata Nerina*, Venezia, Ciotti, 1614.

CONTARINI FRANCESCO, *L'Edificazione di Venezia*, Venezia, Dei, 1612.

CREMONINI CESARE, *Il ritorno di Damone, ovvero La Sampogna di Mirtillo*, Venezia, Ciotti, 1622.

DE NORES GIASON, *Discorso di Iason Denores intorno a que' principii, cause, et accrescimenti, che la comedia, la tragedia et il poema heroico riceuono dalla philosophia morale & ciuile & da' gouernatori delle Republiche*, Padova, Meietti, 1586.

FONTANINI GIUSTO, *Biblioteca dell'Eloquenza italiana. Con le annotazioni del signor Apostolo Zeno*, Venezia, Pasquali, 1753.

Le Glorie de gli Incogniti, o vero gli huomini illustri dell'Accademia de' Signori Incogniti di Venetia, Venezia, Valvasense, 1647.

Letzione del signor Mutio Manfredi, il Vinto Academico Confuso. Da lui pubblicamente recitata nella illustre Academia de Confusi in Bologna a IIII di febraio MDLXXV nella quale con la interpretatione d'un sonetto del sig. caualier Gio. Galeazzo Rossi, detto il Disposto, si discorre dell'honore reciproco fra gli huomini, e le donne, Bologna, Benacci, 1575.

Padova, Biblioteca Civica, ms. B. P. 149/2, G. A. SFORZA, *Cronica delle famiglie padoane*.

Padova, Biblioteca Civica, ms. B.P. 1239, F. ABRIANI, *Annali*.

Sitografia

Archeologia fuori luogo. Reperti da due continenti nei Musei dell'Università di Padova. Marco Mantova Benavides, online in <https://mostre.cab.unipd.it/archeologiafuoriluogo/it/47/marco-mantova-benavides-1489-1582>.

CATALUCCIO FRANCESCO MARIA, *Diana e Atteone*, in «La Rivista di Engramma», vol. 100, settembre-ottobre 2012, p. 91-98, online in https://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1122.

Dizionario Biografico degli Italiani, a cura di A. Daniele, vol. 41, 1992, online in [https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-de-dottori_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-de-dottori_(Dizionario-Biografico)/).

Dizionario Biografico degli Italiani, a cura di F. Tomasi, volume 69, 2007, online https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-mantova-benavides_%28Dizionario-Biografico%29/.

Dizionario Biografico degli Italiani, a cura di I. Ventura, volume 83, 2015, online https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-d-abano_%28Dizionario-Biografico%29/.

Dizionario Biografico degli Italiani, a cura di S. Ferrilli, volume 93, 2018, online https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-stabili_%28Dizionario-Biografico%29/.

<https://edit16.iccu.sbn.it/editore/CNCT000004>

<https://edit16.iccu.sbn.it/resultset-editori/-/editori/detail/CNCT000141>.

<https://edit16.iccu.sbn.it/resultset-editori/-/editori/detail/CNCT001369>.

<https://edit16.iccu.sbn.it/resultset-editori/-/editori/detail/CNCT002027>.

<https://galleriaborghese.beniculturali.it/la-galleria-borghese-racconta-un-capolavoro-amor-sacro-e-amor-profano-di-tiziano/>

https://www.treccani.it/enciclopedia/muzio-manfredi_%28Dizionario-Biografico%29/

<http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-iii/narciso/immagini/21-narciso/>