

MUZIO MANFREDI

IL CONTRASTO AMOROSO

edizione critica a cura di Luca Vaccaro



LIBRI
DI EMIL

Quaderni di «Schede Umanistiche»

Alla mia famiglia.

Quaderni di «Schede Umanistiche»
Collana diretta da
Leonardo Quaquarelli, Luisa Avellini e Fulvio Pezzarossa

14

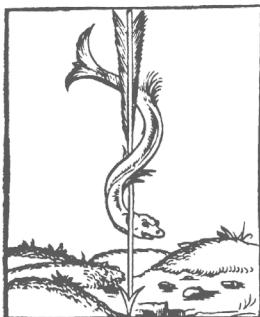
Con la ripresa nel 2022 della Collana Quaderni di «Schede Umanistiche»
(n.13), i volumi pubblicati sono sottoposti a valutazione fra pari.

MUZIO MANFREDI

IL CONTRASTO AMOROSO

edizione critica a cura di Luca Vaccaro

Maturānum.



Archivio Umanistico Rinascimentale Bolognese
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica
Università degli Studi di Bologna



ISBN 978-88-6680-452-9

©2022

I libri di Emil di Odoia srl

Via Carlo Marx, 21 – 06012 Città di Castello (PG)

www.libridiemil.it

Finito di stampare nel mese di settembre 2022

da Gesp – Città di Castello (PG)

Nota introduttiva

Il lavoro messo in luce non avrebbe potuto realizzarsi senza la collaborazione di archivisti e bibliotecari: in particolare i miei più sinceri ringraziamenti vanno alla Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza (Erika Zanotto, Barbara Dalla Pozza), alla Biblioteca Universitaria di Bologna (Francesco Citti, Giacomo Nerozzi, Martina Caroli, Silvia Tebaldi) e alla Biblioteca Umanistica “Ezio Raimondi” del Dipartimento di Italianistica e Filologia Classica dell’Università di Bologna (Pasquale Novellino, Anna Zani, Olga Pignatelli, Simonetta Fariselli), assieme all’affetto per i Maestri: alle professoressse Luisa Avellini e Paola Daniela Giovanelli, e ai professori Fulvio Pezzarossa e Leonardo Quaquarelli, che, con il Comitato direttivo della Collana Quaderni di «Schede Umanistiche», accolgono l’edizione critica del *Contrasto amoroso* di Muzio Manfredi.

Introduzione

Il «Fermo» Manfredi e il «Negletto» Ingegneri: dagli Olimpici di Vicenza alla pastorale del Contrasto amoroso

Il *Contrasto amoroso* è un poema pastorale che conta più di «tremila e cinquecento» versi, in cinque atti, privo di coro, scritto da Muzio Manfredi per celebrare il matrimonio tra Ferrante II Gonzaga (il pastore Fileno/Elpino nel dramma) e Vittoria Doria (Nicea).¹ Alla duchessa di Guastalla e di Molfetta sono infatti indirizzati i versi dei due sonetti *Del gran contrasto, ond' ha Nicea vittoria* e *Per l'opera*, che aprono e chiudono il testo, e con essi la lettera di dedica che precede il Prologo. Non è però qui nostra intenzione ripercorrere la storia epistolare che accompagna l'ideazione di questa favola pastorale, né ripetere quanto già detto altrove a proposito della messa in scena dell'opera, immaginata dall'autore come un gioco di società da rappresentare presso la corte di Mantova, e forse anche presso un altro *côté* di prim'ordine: quello fiorentino, probabilmente nella residenza di Palazzo Pitti di Ferdinando I de' Medici.² L'esito della preparazione di questo progetto recitativo avviato sin dal marzo 1596, il quale doveva coinvolgere nello spettacolo la duchessa Camilla Borromeo (Nicora nel dramma) e le sue dame, «due istrione», Ippolita Benigni della Penna (Vir-

¹ MANTOVA, Arch. di Stato (d'ora in poi = ASMn), AG, E. XVI. 3, b. 717, cc. 62r-63v: 62r [Nancy, 2 aprile 1596]: lettera edita da chi scrive nel lavoro preparatorio per l'edizione critica del *Contrasto amoroso*: vd. *Per un'edizione critica della pastorale del Contrasto amoroso di Muzio Manfredi. Contesto, occasione e storia epistolare dell'ideazione*, in *Ambigue verosimiglianze nel teatro dal Seicento a oggi*, a cura di L. Vaccaro («Schede Umanistiche. Antichi e Moderni», XXXVI/2, 2021), pp. 83-126: 120-121.

² Si veda in proposito la nota di commento al *Prol.*

bia) e Verticordia Manfredi – quest’ultime rispettivamente moglie e figlia del poeta – non ci è purtroppo noto: ben chiaro rimane invece lo scontro di vedute in materia d’arte drammatica tra Muzio Manfredi (il pastore Edreo) e il poeta Angelo Ingegneri (il pastore Leucippo o l’accademico «Negletto»), che occupa quasi l’intera sesta scena del IV Atto della pastorale. La questione, già delineata in altra sede – soprattutto alla luce delle innovazioni teoriche sviluppate dall’*atelier* degli Innominati di Parma nel campo della terza «specie» di dramma teatrale – merita però qui di essere valutata con maggiore attenzione, a partire dalla notizia dell’aggregazione di Muzio Manfredi tra gli accademici Olimpici di Vicenza, avvenuta il 2 giugno 1584, poco dopo la visita in città del duca di Guastalla, Ferrante II Gonzaga.³ La testimonianza, trasmessa dal «Libro marcato M» dell’Archivio Storico dell’Accademia Olimpica della Biblioteca Bertoliana, trova un’ulteriore conferma nel «Libro marcato L» (FIG. 1), e nello specifico nell’elenco degli accademici nominati il 2 giugno 1584, che riporta in questa data anche l’iscrizione di Angelo Ingegneri:

In questi giorni venne ad onorar l’Olimpico con la sua presenza il S.^e D. Ferrando Gonzaga Principe di Guastalla, e Molfetta, cui fu fatta solenne musica, ed Accademia. Ricercò d’esser aggregato alla medesima,

³ Vicenza, Bibl. civica Bertoliana, Archivio Storico dell’Accademia Olimpica (d’ora in poi = BcB, Arch. Stor. Acc. Olimp.), Libro marcato M, *Accademia Olimpica. Primo. Dal 1555 sino 1687*, c. 33r: «In questi giorni venne ad onorar con la sua presenza l’Accademia [il] S.^e D. Ferrando Gonzaga Principe di Guastalla, e Molfetta, per il quale fu publica Accademia con musica e ricercò d’esser a detta Accademia ascritto; e fu aggregato. / 2: Giugno [...] / Furono aggregati all’Accademia li S.^{ti} / Paulo Teia modonese / Muzio Manfredi, e / Camillo Camilli». L’elenco completo dei «forastieri» aggregati all’Accademia dal 1555 al 1600 si legge nel manoscritto Gonz. 21.11.2 (2916) alle carte 70 e 80, e in parte nel testo *Origine dell’Accademia Olimpica, con una breve descrizione del suo Teatro* dell’architetto Ottavio Bertolotti Scamozzi (Vicenza, Giovanni Rossi, 1790, pp. XII-XIII). Si segnala che per la trascrizione della documentazione qui riportata, relativa ai testi manoscritti e a stampa antichi, è stata conservata la forma grafica *et*, l’impiego dell’*h* etimologica e pseudoetimologica, l’uso dei nessi latineggianti, le abbreviazioni delle oscillazioni relative alle separazioni o unificazioni delle preposizioni articolate, le grafie abbreviate per i titoli onorifici e di cortesia, nelle occorrenze in cui essi si presentano nelle formule di saluto o di ossequio. È stato invece distinto il carattere grafico *u* da *v*; normalizzato l’uso delle maiuscole, delle minuscole, degli a capo e degli accenti; modernizzata la punteggiatura e la forma breve di *i*, quando la *j* ne costituisce una mera variante grafica.

1584.

83. Il S. Ieron savoni mando di proprio mano alcuni calce-
tinti. La S. Acad. citò la rappresentazione dell' Egipto,
et il S. Alfonso Bagnio da Ven. supe, che le Ges-
uiti non volevano, che si recitasse.

84. Discorso di Paolo Teia int. a S. rappresent
Questo soggetto è nominato monumenti di Paolo Teia nella
vita del P. D. p. 472. era moderato huomo dott. da Saffredo-
soggiornò in Roma nel 1579. et è un suo libro scritto a Paolo Teia
In questi qui venne ad onore l' ~~Oratorio~~ con la sua
prez. il S. D. Ferrando Longo Breuista di Saffredo, e
Michele, cui fu fatto solenne musica, ed ~~Alta~~
Ricario d'esser aggregati alla med. — e fu aguto
nella qual occasione furono agregati
il S. Paolo Teia moderato
il S. Muzio Marchi, et
Amilio Amilli
Angelo Inguciani de il Neglito.

85. Il S. Magano scrive a Luigi Erro invitandolo a farre de Religio-
ni e recitar nell' Egipto, e istener la Corte di Tivolia
risposta del Circo 4: Eriquo. incomincia
= Hora passando all' altro capo della domanda, che un un' fare

FIG. 1 BcB, Arch. Stor. Acc. Olimp., Libro marcato L, c. 54.

e fu ascritto; nella qual occasione furono aggregati / Il S.^r Paulo Teia modanese / Il S.^r Muzio Manfredi, et / Camillo Camilli / Angelo Ingegneri detto il Negletto.⁴

L'accademia, come la corte, riassume una realtà culturale decisiva nella biografia di Manfredi, un centro d'incontri e di esperienze in cui a cavallo degli anni 1583-1584 ha luogo la disputa con Angelo Ingegneri. L'inizio di questa vicenda può essere fatto risalire al 28 ottobre 1581, data in cui il «Negletto» vede respinta da Fabio Pace e Livio Pagello la proposta di recitare presso il Teatro Olimpico di Vicenza una «pastorale dal titolo di *Limonata*». ⁵ Questa esclusione di Ingegneri ha però un'andata e un ritorno, soprattutto per Livio Pagello. Nella giornata del 19 febbraio 1583, su invito del *principe* Lunardo Valmarana, gli Olimpici dispongono infatti di allestire un dramma per i festeggiamenti della Pentecoste del 1584. L'attenzione degli accademici ricade anzitutto sulla pastorale di Fabio Pace, l'*Eugenio*, che tuttavia attende ancora di essere valutata per buona «dalli Sig.^{ri} Censori». Come alternativa, gli Olimpici chiedono ad Angelo Ingegneri, Battista Guarini e Antonio Riccoboni di sondare le qualità poetiche di otto tragedie, «di soggetto non accademico»: tra queste opere, tutte ricche di «virtuosi soggetti», ci sono anche l'*Eraclea* dell'«eruditissimo» Livio Pagello, l'*Alessio* di Vincenzo Giusti e la *Semiramis* di Muzio Manfredi.⁶ I fatti

⁴ BcB, Arch. Stor. Acc. Olimp., Libro marcato L, *Memorie dell'Accademia Olimpica dall'anno 1555 sino 1620. Libro primo*, c. 54. Va precisato che l'aggregazione di Angelo Ingegneri era stata proposta agli Accademici Olimpici già quattro anni prima, il 22 aprile 1580.

⁵ BcB, Gonzati 22.11.2, BARTOLOMEO ZIGGIOTTI, *Memorie dell'Accademia Olimpica* (d'ora in poi = ZIGGIOTTI, *Memorie dell'Accademia Olimpica*), c. 37: «il Sig.^r Don Angelo Ingegneri propose all'Accademia una sua Pastorale intitolata la Limonata, ma il Sig.^r Fabio Pace, et Sig.^r Pagello si opposero, e fu in tal incontro proposto, che non si potesse rappresentar nell'Olimpo Teatro cose che non fossero d'Autori vicentini».

⁶ Ivi, cc. 42-43: «1583 [...] 2 Gen.^o eletto Principe il Co. Lunardo Valmarana fece il suo ingresso. [...] / Il Sig.^r Livio Pagello propose alli Sig.^{ri} Accademici la sua Tagedia intitolata l'Eraclea; e la Pastorale Eugenio del Sig.^r Pace. [...] / 19 Febraro. In esecuzione della suddetta parte avendo il Sig.^r Principe e li quattro Consiglieri tolto il parere, fu stabilito di recitar per le Feste delle Pentecoste dell'anno venturo 1584 la Pastorale del Sig.^r Fabio Pace, se sarà conosciuta buona dalli Sig.^{ri} Censori; o pure una Tagedia d'un Accademico Olimpico; e fu concluso Tragedia, benché di soggetto non accademico, e l'elezione fu data a 6 Accademici. / Perciò si diedero li Sig.^{ri} Accademici a far leggere più e

che si apprendono dalla lettura del «Libro marcato A» dell'Archivio Storico dell'Accademia Olimpica – che qui citiamo per mezzo del manoscritto Gonzati 22.11.2 redatto da Bartolomeo Ziggotti – danno conto delle fasi di revisione dei testi e della conseguente scelta di affidare a Fabio Pace la traduzione dell'*Edipo* di Sofocle, da quest'ultimo però rifiutata:

La tragedia [di] Pagello, tuttoché da lui diligentemente riformata, ebbe nuove opposizioni, e scrissero ancor il parer loro li Sig.^{ri} Antonio Riccobuono Professore di Lettere in Padova, e K.^r Gu(a)rini, Accademico Olimpico, e Speron Speroni. Fu dimandato al Sig.^r Pace se volea tradurre l'*Edippo* di Sofocle, e recusando portaronsi due Accademici Pojana et Ragona in Venezia per udir l'*Edippo* del Sig.^r Orsato Giustiniani.⁷

Gli eventi corrono veloci, e sullo stremo del dicembre 1583 anche Angelo Ingegneri decide di dare alle stampe la sua *Danza di Venere*: la scelta di pubblicare la favola boschereccia, dedicata a Camilla Meli-Lupi Farnese dei marchesi di Soragna, è ricondotta dal poeta al desiderio di replicare alla risoluzione presa dai coaccademici di Vicenza di far recitare presso il loro magnifico Teatro solo «tragedie e non pastorali».⁸ L'opera del «Negletto», però, non è l'unica a non rientrare nei programmi scenici degli Olimpici. Degnissima di considerazione, rispetto alla sorte toccatale, è anche la tragedia *Semiramis* di Manfredi, la quale tuttavia viene scartata dal novero dei drammi rappresentabili subito dopo la censura fatta dallo stesso Angelo Ingegneri, che tra il 1583 e 1584 conclude la disamina dei lavori di Livio

varie fatiche di virtuosi soggetti, per indi venirne all'elezione di quella, che loro sembrasse più adatta: esaminarono perciò / La Semiramide del Sig.^r Muzio Manfredi Accademico Olimpico / L'Erclea del Sig.^r Livio Pagello Accademico / L'Aminta del Sig.^r Torquato Tasso / L'Alessandro del Sig.^r Massaria Accademico / L'Idalba del Sig.^r Maffio Venier / La Placida del Co: Luigi Valmarana / L'Alessio del Sig. Girolamo Vida / Altra latina del Co: Antonio Loschi».

⁷ Ivi, c. 43.

⁸ ZIGGIOTTI, *Memorie dell'Accademia Olimpica*, c. 43: «Il Sig.^r Accademico Ingegneri fé stampare la sua Pastorale intitolata la Danza di Venere, che ad istanza del Il Sig.^r Giacomo Ragona avea composta, lusingato che di quella li Il Sig.^{ri} Accademici se ne potessero servire». Vd. anche A. SIEKIERA, *Ingegneri, Angelo*, in *Dizionario Bibliografico degli Italiani* (d'ora in poi = DBI), 62, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2004, pp. 358-361.

Pagello e di Vincenzo Giusti, stilando tre ulteriori «avvertimenti» critici: due giudizi sull'*Eraclea* e uno sull'*Alessio*, che a tutt'oggi si leggono – per mano autografa di Muzio Manfredi – nel codice Vaticano Latino 8745, assieme al parere redatto da Battista Guarini e a quello positivo sull'opera del Pagello steso tramite lettera da Marc-Antoine Muret (Marco Antonio Mureto) in data 27 aprile 1584.⁹ Fatto sta che dopo l'esclusione di queste tre tragedie, quasi tutte le attenzioni degli accademici di Vicenza si rivolgono all'allestimento dell'*Edipo tiranno* di Orsato Giustiniani. Nel dicembre del 1584, gli Olimpici danno corso alle prime prove della tragedia, che vede impegnati tra le fila dei «recitanti» personaggi di primo rilievo come Girolamo Mercuriale, Melchiorre Guilandino, Cristoforo Zabarella, Niccolò Rossi, Luigi Trotti, l'attore Giovanni Battista Verato, con la moglie Flaminia, e Cristoforo Ferrari.¹⁰ È questo il preludio alla grande rappresentazione dell'opera che va in scena il 3 marzo 1585, preceduta da una serie di omaggi resi agli attori e agli organizzatori dello spettacolo.¹¹ L'Ingegneri figura nell'elenco di coloro che propiziarono con «molte composizioni» l'inaugurazione della recita, la quale si svolse «con grandissima agevolezza» e «anco vaghezza grande alla vista».

La «scenica poesia» dell'*Edipo tiranno*, e la sua rappresentazione, costituiscono senz'altro un termine di indubbio valore nelle successive discussioni che sul finire del Cinquecento si agitano intorno alla forma «perfetta»

⁹ Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 8745, «Al Molto Mag.^{co} Sig.^r mio oss.^{mo} / il Sig.^r Livio Pagello. / a Vicenza», cc. 28v-29r. La lettera risulta trascritta da Muzio Manfredi, come del resto attesta anche la nota autografa lasciata dal poeta alla c.29r, posta a conclusione della missiva: «Copiata dal proprio originale».

¹⁰ ΖΙΓΓΙΟΥΤΤΙ, *Memorie dell'Accademia Olimpica*, c. 48.

¹¹ BcB, Arch. Stor. Acc. Olimp., Libro marcato O, c. 80v: «Furono recitate molte composizioni in lode degli Attori e d'altri in Teatro in una Accademia in questi giorni / De S.^c Marco Stechin / Del S.^c K.^r Guarini / Del S.^c Girolamo Zanchi / Del S.^c Dionisio Rondinelli / Del S.^c Annibal Torre / Del S.^c Carlo Chiapin / Del S.^c Luigi Trotto / Del S.^c Gio: Battista Titoni / di Tonino Figaro – al S.^c Gio: Battista Verato, e alla Flaminia moglie. / Del Sborozzo al S.^c Cristoforo Ferrari. / Del S.^c Muzio Sforza / Del Padre Giuseppe Policretti – alle Cantatrici sorelle del Bidello. / Del S.^c Gio: Battista Titoni – al S.^c Vincenzo Scamoccio. / Molti altri componimenti al S.^c Luigi Trotto; al S.^c Prencipe Lunardo Valmarano di Bernardin Partenio, e del Rondinelli. / D'Antonia Maria Angilelli, et del Ingegneri al S.^c Mecenigo Capitanio, alla moglie, e sorella –, et una frottola del Maganza. / Del K.^r Laderani al S.^c Orsato Giustiniani. / Del Maganza al S.^c Angelo Ingegneri».

di tragedia e alle sue due principali declinazioni compositive: quella «tratta da vero successo», e quella «che avendo la favola finta, et finti i nomi, tutta dalla inventione dello scrittore dipende».¹² Le riserve sollevate sullo spettacolo vicentino – fra cui quelle mosse da Gian Vincenzo Pinelli – non costituiscono tuttavia un motivo sufficiente per sottacere il rilievo assunto dalla recita all'interno dei dibattiti in materia d'arte drammatica. Da queste discussioni, che avevano prodotto già significativi risultati con i *Discorsi* di Gabriele Zinano e di Niccolò Rossi, scaturisce nel 1598 la stampa del «libretto» *Della poesia rappresentativa* di Angelo Ingegneri, dedicato proprio agli Olimpici. La pubblicazione, accolta con molto interesse in ambito accademico, sembra allontanare definitivamente la delusione per la mancata messa in scena nel 1583 della *Danza di Venere*. Il «Negletto» infatti non nasconde l'importanza del maestoso *Edipo* sofocleo, e nella lettera inviata da Padova agli Olimpici il 7 dicembre 1598 ne tesse le lodi, dichiarando di aver realizzato «una cognizione delle favole drammatiche» e «una pratica della scena» non «più veduta in niun componimento» dopo lo spettacolo visto a Vicenza.¹³ Neppure il «Fermo» Manfredi sta però a guardare, e dal canto suo medita di partecipare alle discussioni sulla poesia teatrale elaborando una sua *Poetica drammatica*, che già sul finire del settembre 1591 viene data in lettura al duca Carlo Emanuele I di Savoia. Per il poeta, questa nuova fatica letteraria risulta essere la sede ideale per replicare alle «opposizioni» mosse nel 1584 dall'ex-amico Angelo Ingegneri contro la sua *Semiramis*, e per far «imparar qualche cosa dell'arte poetica» al «Negletto», che, nei suoi giudizi aveva dimostrato «di non saper punto» di poesia drammatica, e «meno nella sua *Danza di Venere* pastorale».¹⁴ Manfredi pensa infatti a un

¹² GABRIELE ZINANO, *Discorso della tragedia* [1590], in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Roma-Bari, Laterza, 1974, pp. 121-139: 123.

¹³ BcB, Arch. Stor. Acc. Olimp., Libro marcato G, c. 15r. La lettera è stata pubblicata da Stefano Mazzoni in *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Firenze, Le Lettere, 1998 (§ *Lo spettacolo inaugurale*, pp. 87-207: 115).

¹⁴ MUZIO MANFREDI, *Cento lettere*, Pavia, Andrea Viano, 1594, pp. 4-5: lettera edita da chi scrive in *Per un'edizione critica della pastorale del Contrasto amoroso di Muzio Manfredi* cit., p. 92 (nota 19). Sul legame di amicizia fra Muzio e Ingegneri basterà qui ricordare la lettera inviata da Manfredi a Vincenzo I Gonzaga il 6 marzo 1581, in cui il poeta veneziano è detto «caro amico»: la missiva si legge in F. TOMASI, *Muzio Manfredi e i Gonzaga attraverso le lettere*, in *I Gonzaga digitali. La cultura letteraria in età moderna*, a cura di L. Morlino, D. Sogliani, Milano, Skira, 2016, pp. 45-68: 49.

pamphlet disposto «sotto cento capi in forma di aforismi, da potersi leggere in un quarto d'ora».¹⁵ L'opera però resta ingabbiata a Venezia in una piccola «burasca» editoriale, non riuscendo dopo il 1603 a vedere la luce della stampa. Ciò che rimane di questo lavoro si ricava da alcune lettere dell'autore, e dalla favola pastorale del *Contrasto amoroso*, nella quale Manfredi non solo dimostra di aver sviluppato una sua idea di teatro in linea con la codificazione lirica per il genere tragico e boschereccio, elaborata dal *principe* degli Innominati di Parma, il conte Pomponio Torelli, ma conferma di seguire da vicino il canone stilistico della «verisimilitudine del parlare» sperimentato da Giustiniani nell'*Edipo tiranno* e da Tasso nell'*Aminta*.¹⁶

Il ritmo espressivo con cui viene esplorata la materia amorosa nel *Contrasto amoroso* rientra infatti in quest'ordine di idee, obbedendo a un gusto di intellettualistica allusione, che nel codice di galanteria della corte e delle accademie trae il suo gioco di società, la sua scherzosa ambiguità e le sentenze d'amore. A questo codice mondano pare dunque che si debba attribuire la partecipazione dell'autore alle rielaborazioni letterarie contenute nella sua pastorale, declinate principalmente secondo le leggi della civile conversazione – del «contrasto» di idee appunto, o se si vuole del *certamen* conviviale –, da cui prende forma anche il titolo dell'opera, e con esso il rinvio ai generi drammatici del *conflictus* e della *pastorelle* francese, come lascia intendere chiaramente lo stesso Manfredi in una lettera indirizzata il 30 dicembre 1591 al conte e compositore reggiano Alfonso Fontanelli:

Al Signor Conte Alfonso Fontanelli,
a Ferrara

Hora sì, Signor Conte padron mio, che ho disiderio, e bisogno di trovarmi dove si truova V.S. hora che ho fatti i versi ad un poemetto mio pastorale, del quale feci la favola cavalcando in qua, favola sì nuova

¹⁵ MUZIO MANFREDI, *Lettere brevissime* (d'ora in poi = MANFREDI, *Lett. brev.*), Venezia, Giovanni Battista Pulciani, 1606, p. 214, [n. 263, Nancy, 20 settembre 1591, «Al Duca di Savoia Carlo Emanuele, / in Provenza»]. Le *Lettere brevissime* ebbero due edizioni, entrambe uscite a Venezia nel 1606: una per la tipografia di Giovanni Battista Pulciani, una per la stamperia di Roberto Meglietti.

¹⁶ BeB, 25.8.36 (2758), PAOLO TEGGIA, *Sull'Edipo recitato al Teatro Olimpico di Vicenza* (Antonio Riccoboni, Padova 1 aprile 1585), cc. 21r-28v: 25v.

d'inventione, che ha dodici ninfe, et un solo pastore; e lega strettissimamente, e scioglie con fatti propri, e con cose intrinseche, et il tutto a contrario fine. Ma non mi so mettere a ritoccarla, per non haver cui prima leggerla come la natura l'ha prodotta; e per tal'effetto, altra persona non vorrei, che quella di V.S. [...].

Di Nansi, a 30 di Dicembre 1591.¹⁷

I molteplici riferimenti di carattere attuale o personale disposti dall'autore nel testo seguono tale direzione, come nel caso dell'artificio della pseudonimia, la quale, nell'economia generale dell'opera, suggerisce diramazioni poetiche varie, a partire dalla coppia Virbia-Edreo, la quale allude ai nomi pastorali della giovane Ippolita Benigni della Penna e dell'anziano marito Muzio, ma anche a quelli di Elena Campiglia e del marchese Guido Gonzaga Sforza, quest'ultimo figlio di Isabella Pallavicini Lupi di Soragna, a cui Maddalena Campiglia aveva dedicato nel 1588 la sua *Flori*.¹⁸ Al riguardo, lo spazio che nel *Contrasto amoroso* viene riservato proprio alla Campiglia (*Flori*) e all'autrice della *Partenia*, Barbara Torelli (*Talia*), cugina del conte Pomponio, costituisce uno dei livelli di realtà che si incontrano nel testo del dramma, quando fra le maglie della finzione pastorale prendono risalto le compagnie accademiche frequentate da Manfredi e dalle due poetesse: l'una, Maddalena Campiglia, più vicina al laboratorio drammaturgico degli Olimpici di Vicenza; l'altra, Barbara Torelli, a quello degli Innominati di Parma. Da questi universi di esperienza si determina anche il metro compositivo della pastorale, «variabile» secondo la tradizione poetica trasmessa dal genere letterario del *contrasto*, e distante dall'eccessiva *contaminatio* che si registra nella tragedia *Semiramis*.¹⁹ Nel *Contrasto amoroso*, Manfredi propende infatti per un andamento sciolto dei versi – a suo giudizio più «rotti» e «spezzati», che interi – e per un ritmo musicale

¹⁷ MANFREDI, *Lett. brev.*, pp. 301-302, n.364.

¹⁸ Sulla relazione tra Manfredi e Ippolita Benigni si rinvia il lettore a un ulteriore contributo di chi scrive, *La partnership coniugale e letteraria di Muzio e Ippolita Manfredi nelle relazioni col duca di Mantova. Documenti inediti dall'Archivio Gonzaga*, «Misure Critiche», XIX, 1-2, Gennaio-Dicembre 2020, pp. 39-70.

¹⁹ Si veda § *La tragedia controriformistica; la polemica intorno alla Canace: attività delle accademie e prime rappresentazioni*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, direttore C. Muscetta, 4.II: *Il Cinquecento*, a cura di N. Borsellino, M. Aurigemma, Roma-Bari, Laterza, 1973, pp. 90-94.

della poesia opposto alla verbosità dialogica, spesso enfatizzato dalla pausa forte interna al verso (“cesura”).²⁰ Un «dire, cantando», come lo chiama il poeta nella sua pastorale (I,1 v.20), in larga parte simile al quel «recitarsi cantando» già definito a livello teorico nel 1594 dall’amico Pomponio Torelli nella *Lezione settima* del *Trattato della poesia lirica*.²¹ L’*Aminta* rimane dunque per Manfredi il modello nobile con il quale confrontarsi e dal quale lasciarsi guidare per adeguare il metro lirico al primato della toscaneità linguistica, riconosciuta dall’autore nell’imitazione del «parlar disciolto» d’impronta tassiana, «nudo e non condito», teso a favorire nei limiti del possibile la leggibilità del testo e la sua disposizione in recitativo.²² Entro il polo toscano, in particolare della realtà del toscano contemporaneo e della tradizione lirica (dagli stilnovisti a Petrarca), questo sperimentalismo metrico accoglie latitudini tematiche e tonali tramandate da esperienze disparate, che mettono in risalto anche tratti vivi e locali della lingua nella sede della leggerezza della rima e nella spezzatura continua dei versi sciolti, secondo quanto riscontrato già anni prima da Girolamo Ruscelli nel *Modo di comporre in versi nella lingua italiana* (1558).²³

Muovendo sotto lo stimolo di questa rinnovata sensibilità poetica, più audace rispetto alla tradizione, Manfredi offre alla corte dei Gonzaga di Guastalla e di Mantova un passatempo teatrale non privo di curiose convergenze extra-testuali. Una fra tutte, quella che lega il *Contrasto amoroso* alla pastorale *La Pazzia* di Giovanni Donato Cucchetti sul versante della flessione poetica del motivo del *mal d’amore*. Nel segno della follia d’amo-

²⁰ ASMn, AG, E. XVI. 3, b. 717, cc. 62r-63v [Nancy, 2 aprile 1596]: «[...] perciocché sono pochi versi per facciata; et ogni spezzatura di verso occupa il luogo di un verso, et assai assai più sono in esso i versi rotti, che gl’ iteri; né insomma il numero di essi tutti arriva a tremila e cinquecento, e leggesi comodissimamente in meno di tre hore». Estratto di lettera inviata Manfredi a Vincenzo I Gonzaga il 2 aprile 1596, edita integralmente da chi scrive in *Per un’edizione critica della pastorale del Contrasto amoroso di Muzio Manfredi* cit., pp. 120-121.

²¹ POMPONIO TORELLI, *Poesie con il Trattato della poesia lirica*, a cura di N. Catelli, A. Torre, A. Bianchi, G. Genovese, Parma, Guanda, 2008, p. 659.

²² TORQUATO TASSO, *Discorsi del poema eroico*, in Id., *Discorsi dell’arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964, pp. 102 (Libro II) e 206 (Libro V).

²³ GIROLAMO RUSCELLI, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, edizione e commento a cura di F. Rustici, Manziana, Vecchiarelli, 2019, pp. 152-158 (§ V, *De’ versi tronchi, o zoppi*), 159-172 (§ VI, *De’ versi sciolti*).

re, sepolta sotto le motivazioni dei personaggi, si definisce in entrambe le opere «lo schema accentrate» che converge in Fileno, pastore, quest'ultimo, «rispettato come sognatore d'amore, amato e amante», e perno attorno a cui ruotano gli «affanni» amorosi di coloro che lo desiderano.²⁴ Manfredi muove infatti dalla tradizione lirica cinquecentesca ricercando in essa la cifra stilistica del «petrarchismo mediato» e dell'esperienza poetica del Tasso: il risultato raggiunto dall'autore è quello di un'oggettiva sensualità di toni lirici che mirano a «esser puri e facili», musicali appunto, di vena madrigalesca, impreziositi soprattutto da «concettini» sull'amore e dalla «superfluità» degli affetti.²⁵ Questo è quanto si apprende dalla dedica *Alle nobili donne*, testo che apre la raccolta dei *Cento madrigali* scritta nel 1587 in onore della medesima Vittoria Doria, duchessa a cui è indirizzato anche il *Contrasto amoroso*. Amore e Poesia rimangono dunque i massimi denotatori del velo mitografico e della suggestione formale della letteratura boschereccia, con cui Manfredi si confronta sin dal prologo dell'opera, rielaborando in chiave tassiana la discesa di Cupido fra i seguaci dell'Arcadia.

«*Ch'Amor ti porta amore*»: *Cupido protagonista del prologo*

Il *Contrasto amoroso* è un'opera della Modernità, un gioco letterario immaginato come testo collettivo per il passatempo cortigiano, che tuttavia contiene acri note biografiche. Oltre la già ricordata polemica con l'Ingegneri, è la stessa ambientazione della pastorale, la cui azione si svolge nella giornata dell'11 giugno del 1587, a rivelare il pragmatismo di Manfredi, e lo sforzo intellettuale prodigato dal poeta nel ritrovare nell'*entourage* di Ferrante II Gonzaga il nido familiare da cui era stato allontanato nell'a-

²⁴ Cfr. V. GENTILI, *La «metamorfosi trasformata» (da Hamlet a The Duchess of Malfi)*, in Ead., *La recita della follia. Funzioni dell'insania nel teatro dell'età di Shakespeare*, Torino, Einaudi, 1992², pp. 66-127: 98-104 (§ IV). *La Pazzia* di Giovanni Donato Cucchetti fu pubblicata prima a Ferrara nel 1581 per i tipi dell'editore Vittorio Baldini, per poi essere ristampata a Venezia 1597 nell'officina tipografica di Bartolomeo Carampello: vd. E. CARRARA, *La poesia pastorale*, Milano, Francesco Vallardi (Storia dei generi letterari italiani), 1909, pp. 349-350 (§ V *Il teatro pastorale*, pp. 297-382).

²⁵ MUZIO MANFREDI, *Alle donne nobili* [«In Mantova, a 13 di Maggio 1587»], in Id., *Cento madrigali*, Mantova, Francesco Osanna, 1587, pp. 109-120.

gusto di quello stesso anno. Il gusto della mascherata, da questo punto di vista, adattandosi alle circostanze dell'intrattenimento, rispetta le regole e le buone maniere della società di corte, testimoniando di fatto l'esperienza concreta di un vissuto da parte dell'autore, l'esercizio di una realtà socio-logica e letteraria radicata in una tradizione mecenatistica. I livelli di sproporzione che in questa stessa realtà si riscontrano fra le finzioni poetiche, che in essa si mostrano vistosamente «selettive», e il senso che tali finzioni portano o implicano nel testo e nel contesto sociale di appartenenza, fanno sì che il tessuto drammatico del *Contrasto amoroso* risulti scandito da molteplici «istanze rappresentative», volte a incontrare il gusto dei suoi nobili fruitori. Se si dà ascolto alle argomentazioni esposte da Kenneth Burke nel testo *A Grammar of Motives* del 1945 – primo dei tre volumi che costituiscono la trilogia *On Human Relations* – un'«istanza» risulta «rappresentativa» quando designa una categoria letteraria o un paradigma estetico inseparabile dalla realtà; quando, in sostanza, riproduce un aspetto della realtà umana per mezzo di una specifica «illusione d'arte» fondata sulla pentade drammaturgica «atto», «scena», «personaggio», «azione» e «scopo».²⁶ Una degli «istanze rappresentative» che più di frequente denota il mondo della pastorale di fine Cinquecento è la presentazione di Cupido nella cornice storica del *set* arcadico. Si tratta al riguardo della riproposizione in chiave moderna del *topos* classico della virgiliana «Bella Età dell'Oro» (*The Golden Age*), dove per convenzione poetica il confine fra la realtà storica e il mito sfuma in ciò che Burke definisce «danza di un atteggiamento» simbolico dell'arte.²⁷ Tasso introduce questo *topos* alla fine dell'atto I, scena 2 dell'*Aminta*, mentre Battista Guarini lo colloca al termine dell'atto IV del *Pastor Fido*. Manfredi, invece, pone il motivo dell'Età dell'Oro nel prologo della sua pastorale, amplificando così l'istanza drammatica sviluppata da Tasso nell'*Aminta*. La finzione letteraria entro cui si colloca tutto il discorso proemiale di Cupido nel *Contrasto amoroso* prende le mosse da una riproposizione del *cliché* della divinità «in abito pastorale» giunta nell'«amata

²⁶ E. S. HYMAN, *Kenneth Burke and the Criticism of Symbolic Action*, in Id., *The Armed Vision. A Study in the Methods of Modern Literary Criticism*, New York, Vintage Books, 1955, pp. 325-385: 335-336.

²⁷ Cfr. G. NICCOLI, «O bella Età de l'oro...», in Id., *Cupid, Satyr and the Golden Age. Pastoral Dramatic Scenes of the Late Renaissance*, New York-Bern-Frankfurt am Main-Paris, Peter Lang, 1989, pp. 69-99; M. FEO, *Tradizione latina*, in *Letteratura italiana*, V, *Le Questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 311-378: 319-326.

Arcadia» per punire le «malvage offese» portate al suo «nume» (vd. Prologo, vv.11-21), secondo un *topos* d'impronta petrarchesca che ha la sua estensione nell'incommensurabilità di amore (*RVF* CLXXXII vv. 10-11).²⁸ La discesa del dio Amore dall'Olimpo non ha però l'obiettivo di insidiare la «gloria» di Diana, né tantomeno di minacciare i suoi «decreti» (vd. Prologo, v.13), ma ha il fine di castigare l'amore *improbis*, o se si vuole l'*amor indignus*, e cioè quel sentimento "sconveniente" che va oltre la razionalità e il *decorum*, e quindi contro la *probitas* (l'"onestà"). Si tratta in sostanza di ristabilire il *modus* in un preciso ordine ideologico e morale, che, all'aspirazione individualistica dettata dai «caduchi onori», dal «vil guadagno», dal «pubblico profitto» e dal «ben privato», oppone gli «immortali tesori» dell'amore e dell'amicizia (l'«amato» e il «confidente amico»), da cui derivano le *opre*, la *beltà*, la *pietà*, l'*onestà* e la *fede* (vd. Prologo, vv.42-64).

Manfredi, che possiede il senso della poesia e dello spettacolo, va quindi alla ricerca di un'evasione poetica che sia conforme al gusto contemporaneo, in grado di intrattenere le occupazioni mondane della corte gonzaghesca. L'autore fa ciò provando a smarcarsi dai modelli letterari a sua disposizione, con l'intento di mirare a esiti estetici nuovi e alternativi: essenzialmente, anch'egli vuole «dilettare imitando», sebbene la sua arte risulti prendere strade alquanto diverse dalla poesia di quel letterato «grandemente stimato, et amato», autore del *Pastor Fido*, come lascia intendere una lettera indirizzata da Manfredi al cavaliere Giovanni Francesco Puelli il 7 aprile 1591:

Al Signor Cavaliere Gio. Francesco Puelli
dell'habito di Santo Stefano,
a Parma

Ho pure una volta havuto il *Pastor Fido*, tragicomedia pastorale; e mercé vostra, caro, e cortesissimo amico mio. Io l'hebbi l'altro giorno, che era quasi notte, e subito ne lessi il titolo, l'Argomento in prosa, et il Prologo. Il giorno appresso cominciai a leggerlo, et in cinque giorni l'hebbi spedito, un atto per giorno. Egli è poema lungo assai. Mi

²⁸ Cfr. A. CORSARO, *Per una rilettura dell'Aminta*, in Id., *Percorsi dell'incredulità. Religione, amore, natura nel primo Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 169-209: 174-185; J. GOUDET, *La treve pastorale dans l'itinéraire et dans la sensibilité du Tasse*, in *Le genre pastoral en Europe du XV au XVII^e siècle* cit., pp. 47-69.

pregate che io ve ne scriva il mio parere; perciocché molti costì, molto variamente ne ragionano. Così fassi di ogni cosa. Questa tragicomedia ha moltissimi bei versi, parecchi leggiadrissimi madrigali intessutivi, alcuni gratiosi discorsi, e molte dilettevoli argutie; ma le più lascive, anziché no. Dell'arte non ragiono, per non moltiplicare varietà, che dite. Ma l'Autore ha fama di saperne assai, et è da me grandemente stimato, et amato. Vi ringratio, e mi vi raccomando.

Di Nansì, a 7 di aprile 1591.²⁹

Troppo «lunga», «intricata di disposizione», piena di «personaggi», «sollevata di elocutione», «inculcata di concetti per far piangere» e per far «ridere», densa di «sentenze civili», è la poesia di Battista Guarini per poter essere apprezzata in poco tempo.³⁰ Lo spirito della lirica pastorale, a giudizio di Manfredi, deve sì ammettere il decoro sociologico dei personaggi, la coerenza, la verosimiglianza, il credibile, ma anche uno stile rappresentativo più tendente all'intonazione del verso melodrammatico che all'elocuzione elevata e all'ornamento lirico-vezzoso.³¹ In questa direzione, l'autore si mostra di fatto precursore di alcune scelte poetiche discusse di lì a poco, nel 1659, da René Rapin nella sua *Dissertatio de carmine pastorali*.³² Il monologo di Cupido, che si legge nel prologo della pastorale, si iscrive pertanto in una cornice poetica che vede contrapposta la «diletta Arcadia» all'ultima Età del Ferro. «O bella, o lieta, o fortunata Arcadia, / che più mantieni anco l'età dell'oro, / con la gran purità de' tuoi pastori / e de le ninfe. Quell'età ch'altrove / fatta è di ferro, e si starà di ferro, / fin ché si

²⁹ MANFREDI, *Let. brev.*, p. 75, n.97.

³⁰ Parma, Arch. di Stato, *Epistolario scelto* (d'ora in poi = ASPr, *Epistolario scelto*), b. 11, fasc. 12, cc. 26ar-26.2bv: 26bv.

³¹ Cfr. L. RONGA, *La nascita del melodramma dallo spirito della poesia*, in *Teatro del Seicento*, a cura di L. Fassò, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1956, pp. XXXVII-LIII.

³² Cfr. RENÉ RAPIN, *Pars secunda. De carminis pastorali constitutione et natura*, in Id., *Dissertatio de carmine pastorali. Dissertation sur le poème pastoral*, Édition critique par P. Thouvenin, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 84-149: 125: «L'esprit de la poésie pastorale est en effet digne et resserré. [...] Mais bien qu'elle ait à imiter dans ses paroles les usages populaires de la comédie, que ce ne soit tout de même pas ceux de l'ancienne comédie, dont la physionomie et la licence sont bien connues. Qu'elle soit honorable et pleine de retenue, qu'elle reproduise la pudeur d'une ingénuité honnête, qui était le propre de l'âge d'or».

cangi, o si dissolva il mondo», sono alcuni dei versi cantati dal dio Amore nell'*incipit* del Prologo (vv.1-6). Manfredi ha di certo qui forzato la poesia di Boccaccio, recuperando dall'autore del *Ninfale d'Ameto* il senso più autentico dell'Arcadia moderna: quello di opporre il piacere alla durezza del presente.³³ In realtà, nei versi proemiali recitati da Cupido non si riscontra solo l'idea di un rimpianto nostalgico per «quel primiero secolo che i poeti chiamaron d'oro»: la poesia di Manfredi è troppo vera per difetto, troppo vicina alla realtà e distante dall'eccesso, per essere intesa alla stregua di un esercizio meramente retorico. Al pari di Battista Guarini, anche l'autore del *Contrasto amoroso* ha capito che le epoche mutano, e con esse pure i costumi. A riprova di ciò, basti qui citare le parole di Dipilla contenute nell'atto II, scena 4 della pastorale: «[...] accioché s'una non sel ricordasse, / o pur se si pensasse, / che se mutato hai l'ordine nel tempo / l'avessi anco mutato ne la gente» (vv.500-503). «Cangiare» o «mutare» l'ordine delle cose sono verbi che riguardano l'arte poetica e nella fattispecie la nuova forma teatrale, mista e temperata, assunta dal dramma pastorale a partire dalla linea teorica tracciata proprio da Guarini nel *Compendio della poesia tragicomica* del 1599: «E veramente, se le pubbliche rappresentazioni sono fatte per gli ascoltanti, bisogna bene secondo la varietà de' costumi e de' tempi si vadano eziandio mutando i poemi».³⁴

Sotto questa luce va dunque intesa la ripresa del sogno d'innocenza dell'Età dell'Oro, che dall'inno al piacere cantato nell'*Egle* da Giovan Battista Giraldi Cinzio giunge alla legge «aurea e felice» dell'*Aminta*, «S'ei piace, ei lice», a cui fa da eco la formula adottata da Guarini «piaccia, se lice», geminandosi poi di molteplici occorrenze espressive.³⁵ Una di queste varianti

³³ Cfr. P. LORENZETTI, *Esame della bellezza*, in Id., *La bellezza e l'amore nei trattati del Cinquecento*, Pisa, Nistri, 1920, pp. 7-56.

³⁴ BATTISTA GUARINI, *Compendio della poesia tragicomica*, in Id., *Il Pastor fido e il Compendio della poesia tragicomica*, a cura di G. Brognolino, Bari, Laterza, 1914, pp. 217-288: 245; G. FOLENA, *La mistione tragicomica e la metamorfosi dello stile nella poetica del Guarini*, in *La critica stilistica e il Barocco letterario*, Atti del secondo Congresso Internazionale di Studi Italiani, a cura della Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana, Firenze, Le Monnier, 1958, pp. 344-349: 347-348.

³⁵ M. GUGLIELMINETTI, *Un teatro del piacere o dell'onore?*, in *Sviluppi della Drammatica Pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, Atti del Convegno di Studi (Roma 23-26 maggio 1990), a cura di M. Chiabò, F. Doglio, Viterbo, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1992, pp. 87- 99: 88; L. BOTTONI, *Il teatro del Rinascimento*,

ci è offerta proprio da Manfredi, che in chiave potenzialmente umoristica lascia ancora una volta alla ninfa Corinna e all'ancella Dipilla il compito di ragionare su chi in amore merita «per beltate» di essere amato: «DIPILLA Chi merta esser amato? / NICORA Chi di vera beltà si trova ornato. / DIPILLA Qual è vera beltate? / NICORA Quella ch' a tutti piace. / DIPILLA Adunque non si trova; / perché quel ch'a me piace a un'altra spiace; / e quel ch'io talor fuggo, un'altra segue» (I,2, vv.431-437). Manfredi del resto non mette in discussione l'inno al piacere legato all'Età dell'Oro, il quale rappresenta una stazione topica ricorrente nella letteratura pastorale. «Amiam, ché non ha tregua / con gli anni umana vita, e si dilegua», scrive Tasso nell'*Aminta* (I,2, vv.719-720), non ammettendo che il peso della morale ostacoli il gusto del piacere. «Ama se lice» ribatte Battista Guarini (IV,5, v.69), ritenendo invece che il piacere e la liceità siano da considerare un'unica realtà. Alla luce di queste considerazioni, non sorprende riscontrare che le parole dell'ancella Dipilla nel *Contrasto amoroso* siano modulate sul verso tassiano «ch'a lui piaccia colei cui tanto ei piace», pronunciato da Dafne nell'atto I, 1 dell'*Aminta* (v.188). Se dunque è vero che il fine di Manfredi è quello di «dilettare imitando», è altrettanto vero che la trama della sua favola pastorale si nutre di molte reminiscenze petrarchesche e tassesche, le quali trovano un ulteriore punto di contatto col dramma boschereccio francese di fine Cinquecento e d'inizio Seicento.³⁶ In particolare, alcuni elementi dell'azione scenica del *Contrasto amoroso* sembrano condurci alla scena 2 dell'atto II della *Bergerie* (1601) di Antoine de Montchrestien, in cui Cupido, con piglio militaresco, confessa di aver fatto innamorare in un solo giorno in Arcadia dodici ninfe di altrettanti pastori.³⁷ Le convergenze fra la

in *Storia generale della Letteratura italiana*, a cura di N. Borsellino, W. Pedullà, V, *L'età della Controriforma: il tardo Cinquecento*, Milano, Federico Motta, 2004, pp. 27-166: 142-149 (§ *L'Aminta del Tasso e il Pastor fido del Guarini*); H. E. TOLIVER, *Pastoral Contrast*, in Id., *Pastoral Forms and Attitudes*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1971, pp. 1-19: 1-5.

³⁶ Cfr. VARESE, *L'Aminta. Petrarchismo e teatro*, in Id., *Torquato Tasso. Epos – Parola – Scena cit.*, pp. 119-200.

³⁷ Cfr. J. TRUFFIER, *Le Théâtre au temps de Henri IV. Antoine de Montchrestien et «Bergerie»*, «Conférence. Journal de l'Université des Annales» (Parigi), a. 30, n. XI, 15 maggio 1936, pp. 634-640; R. GRIFFITHS, *Some Characteristics of French Renaissance Tragedy*, in Id., *The Dramatic Technique of Antoine de Montchrestien. Rhetoric and Style in French Renaissance Tragedy*, Oxford, The Clarendon Press, 1970, pp. 27-39; D. DELLA

Bergerie e il *Contrasto amoroso* non si riducono però alla sola coesistenza di un'«onesta brigata» d'impronta boccacciana, composta da dodici ninfe che ragionano d'amore. Sia Manfredi, sia Montchrestien fanno entrambi uso di uno schema provvidenziale che ruota attorno ai nomi dei protagonisti maschili delle loro pastorali, Fileno e Fortunian, in parte derivati dal mito classico.³⁸ Fileno è infatti un giovane pastore *delicado e afeminado*, che nel *Contrasto amoroso* ricopre il triplice ruolo di consorte, servo e amante: «uomo non è, né donna», riferisce la «bonaria» ninfa Dipilla nell'atto I, scena 1 del dramma (v.227), la quale poco dopo spiega alla padrona Nicora che il pastore «uomo non è, ch'ancora / non ha la barba, se non poca poca: / e non è donna; che se fosse donna, / tanto non ameria te, che sei donna, / e Corinna, ch'è donna, / non ameria lui tanto» (I,1, vv.229-232).

La storia del giovane arcade conferma dunque, in egual misura, l'iniziazione di Fileno al culto di Cupido: la doppia identità del pastore, Fileno/Elpino, costituisce non a caso uno degli equivoci su cui si snoda la tela narrativa di tutto il «poemetto» boschereccio, la quale solo a conclusione del quinto atto trova il suo lieto epilogo in una doppia agnizione. Prima con il ritrovamento dello «scomparso» Elpino, personaggio di cui si ignorava in precedenza l'esistenza; poi con la notizia che Fileno altro non è che il figlio «scomparso» della ninfa Nicora, Elpino appunto (Atto V,6). Il riconoscimento del figlio perduto dispone dunque la trama su un binario risolutivo che permette le nozze tra il pastore (Ferrante II Gonzaga) e la ninfa Nicea (Vittoria Doria): da possibile *partner*, Fileno diventa infatti figlio, mentre da amante Nicora si scopre madre. È questa la più congeniale agnizione

VALLE, *Aspetti dell'italianismo nelle poetiche barocche francesi* [«Studi Secenteschi», IX, 1968, pp. 180-208], in Ead., *La tragicommedia francese*, Torino, Meynier, 1989, pp. 3-22.

³⁸ Il nome di Fileno deriva dal mito di Fillide. La storia d'amore tragica della giovane principessa di Tracia – come tante altre vicende del mito – si conclude con la morte della protagonista, che soccombe per il troppo dolore, quando capisce di essere stata abbandonata dallo sposo Demofonte. Apollodoro (*Epit.* VI, 16) narra che il corpo della giovane fu trasformato da Atena in una pianta, mentre il poeta Igino (*Fab.*, 59) riferisce che in suo onore le foglie degli alberi furono chiamate *φύλλα*: ma queste solo le varianti di un mito che trova altre attestazioni in Servio (*In Verg. Buc.*, V, 10), in Ovidio (*Eroid.* II) e in Boccaccio (*Gen. deor. gent.* XI, 25). Il valore semantico associato al nome di Fileno trova attestazione in uno dei testi più noti del teatro umanistico spagnolo: l'*Egloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* di Juan del Encina.

per accedere al momento dell'investitura regale, in cui il giovane pastore, per discendenza diretta, viene riconosciuto duca della corte di Guastalla.

Lo scontro tra «ideale» e «reale», fra amore spirituale e amore sensuale, rappresenta senz'altro il motore dell'azione drammatica nel *Contrasto amoroso*. Mano a mano che ci si addentra nei contenuti dell'opera si scopre infatti che questa tensione dialettica ruota in gran parte attorno ai personaggi di Fileno e Nicea, e al loro amore, che costituisce un *remake* delle istanze ideologiche più correnti che lo schermo del codice pastorale esibisce artificialmente attraverso prestiti, imitazioni, ri-usi o ri-codificazioni di episodi attinti da altri testi poetici.³⁹ Uno di questi materiali «di riporto» è costituito dal motivo dell'Età dell'Oro, spesso congiunto alla topica contrapposizione tra vita di corte e vita di campagna (arte e natura). La riproposizione di tale *cliché* letterario è quella che si rinviene di fatto nell'episodio dell'agguato compiuto dai Mori, narrato da Nicora all'ancella Dipilla nell'atto I, scena 1 della pastorale (vv.121-194). Si tratta in sostanza del *topos* del *lovely place*, declinato da Manfredi secondo la variante poetica che vede contrapposto il giardino al bosco.⁴⁰ La storia raccontata da Nicora prende infatti avvio da una gita in barca, che conduce la ninfa e le sue «dolci amiche» nei pressi del «bel pratello» d'Amore (I,1, vv.122-146).⁴¹ La scena è quella classica del bagno delle ninfe al fonte, interrotta dai cosiddetti «pericoli del bosco» – secondo un *cliché* ricavabile dal discorso *Della poesia rappresentativa* dell'Ingegneri –, che in questo caso coincidono con l'apparizione dei Mori saltati fuori dalla boscaglia circostante al giardino.⁴² Manfredi è preciso nel dipingere il quadro della situazione, nel fornire il filo degli

³⁹ Cfr. G. MAZZACURATI, *Dialettica di gruppi intellettuali e dialettica di forme nel Cinquecento*, in *La letteratura italiana*, II, *Rinascimento e Barocco*, a cura di S. Battaglia, G. Mazzacurati, Firenze-Milano, Sansoni-Accademia, 1974, pp. 250-279: 259-279.

⁴⁰ Sul *topos* del *lovely place* cfr. R. POGGIOLI, *The Oaten Flute. Essays on Pastoral Poetry and Pastoral Ideal*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1975, trad. it. di R. Bisso, *Il flauto d'orzo*, Ferrara, Book Editore, 2012, pp. 39-40.

⁴¹ Sul *topos* della navigazione si veda L. SOZZI, *La barca, la nave*, in Id., *Gli spazi dell'anima. Immagini d'interiorità nella cultura occidentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, pp.135-147 (§ 8).

⁴² ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole pastorali*, a cura di M. L. Doglio, Panini, Modena, 1989, pp. 11-17. Per l'espressione «pericoli del bosco» vd. L. RICCÒ, «Ben mille pastorali». *L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 317.

avvenimenti e nel descrivere le azioni degli assalitori e delle vittime: da un lato ci sono le fanciulle, intente tra i balli e i canti a cogliere fiori, a ornarsi di ghirlande, a passeggiare, a conversare, a seguire ognuna il proprio diletto. Dall'altra ci sono i «fieri» musulmani, «brutti e neri», che, nascosti tra la vegetazione, si preparano ad aggredire le donne (vv.156-158). Quello a cui in effetti stiamo assistendo è l'interruzione di un momento di vita mondana, di convivialità e di civiltà, che ha al centro l'esaltazione delle leggi sociali della corte. È il ritmo stesso della narrazione a dircelo con il suo funzionamento metonimico e retorico, diretto ad attualizzare tutti gli elementi che compongono la scena.⁴³ Le nobili dame avanzano infatti verso il centro della scena, rappresentato dal «bel pratello» d'Amore: sono guidate dalla sola «vaghezza del loco», dal profumo e dai colori dei fiori, dal canto degli uccelli e dal suono del rivolo di una fontana, tutti segnali tradizionali di un registro iconografico che allude a un giardino delle delizie (vv.136-154).⁴⁴ Chiara è del resto la continuità espressiva del testo, graduata sull'opposizione Cielo/Inferno e sull'immagine di un bosco del tutto simile a un «tenebroso Averno», in cui si nasconde il pericolo (v.158). Alla vista dei Mori, le ninfe hanno infatti un sussulto: c'è chi pensa alla «comune morte»; chi fugge; chi piange; e chi invece sente «consumare il cuore», facendosi «di pietra» (vv.159-172). Tutte vengono fatte prigioniere, e questo fino a quando una schiera di «ninfe cacciatrici» – lì arrivate inseguendo un cervo – giunge in loro soccorso. L'allontanamento dei Mori e l'uccisione del «meschin» animale, il cervo, simbolo di Diana, ristabilisce l'ordine dopo il caos, consentendo al culto artemidico di compiersi con la successiva iniziazione delle dame (vv.182-194).

Il lirismo della «semplicità» e dell'«innocenza» ricercato da Manfredi è ciò che fa del mondo bucolico e del suo paesaggio silvestre uno spazio letterario costruito sul canone estetico-figurativo della «vaghezza del loco».⁴⁵

⁴³ T. COMITO, *Guillaume de Lorris and the Garden of Love*, in Id., *The Idea of the Garden in the Renaissance*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1978, pp. 89-147: 97

⁴⁴ Cfr. la voce *Fontaine*, in J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, IV: II, Paris, Seghers et Jupiter, 1974³, pp. 337-338.

⁴⁵ P. ALPERS, *Representative Anecdotes and Ideas of Pastoral*, in Id., *What Is Pastoral?*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996, pp. 8-43: 17.

Il giardino, in questa prospettiva, è lo spazio che esprime l'idea del potere statale, della cultura civile contrapposta alla natura selvaggia; e questo nell'ottica di una dicotomia ideologica che tiene fermamente distanti il dato riflessivo da quello spontaneo, l'ordine dal disordine, il conosciuto dall'ignoto.⁴⁶ È del resto la contrapposizione giardino/bosco a consentire a Manfredi di introdurre sotto il «velame della pastorale» il motivo della *politesse* della corte e con esso quello dell'inchiesta sull'amore, che di lì a poco viene condotta dalla ninfa Dipilla. Da una parte sta infatti il «bel pratello» d'Amore, che rappresenta l'ideale civile dell'arte, con i canti, le danze, le passeggiate e le conversazioni delle fanciulle;⁴⁷ dall'altra sta il mondo dei «barbari». Vero è poi che il giardino è anche l'espressione visiva dello spirito della corte, e come tale del suo duplice codice disciplinare: quello della mondanità e dello Stato, della *galanterie* e dell'ordine, della conversazione e del consiglio.⁴⁸ Ad ogni modo, se si pensa alla complessità simbolica del giardino cinquecentesco, non si può fare a meno di intendere questo luogo come il palcoscenico in cui si incontrano e scontrano dialettiche opposte, come quelle che riguardano le categorie dell'ordine e del caos, della nascita e della morte, della virtù e del vizio.⁴⁹ Come immagine della corte, il giardino è il luogo di rifugio segnato da confini precisi, separati dall'esterno. In questo senso, anche se contrapposti, il giardino e il bosco sono due spazi che possiedono una loro connotazione giuridica e legislativa. A differenza del giardino, la foresta si configura come quel territorio che si estende al di là del dominio pubblico, al di fuori delle mura della corte. Se si dà ascolto alle parole di John Manwood, autore del *Treatise of the Laws of the Forests* (1592), solo al «re-cacciatore» spettava l'occupazione di questi luoghi, che di norma erano destinati alla caccia e allo svago di

⁴⁶ Cfr. la voce *Jardin*, in CHEVALIER, GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles* cit., III, 1973⁶, pp. 67-72 e SOZZI, *Alberi, foglie, fiori*, in Id., *Gli spazi dell'anima* cit., pp. 177-191 § 10.

⁴⁷ R. ASSUNTO, *Il problema estetico del giardinaggio. Il giardino come filosofia*, in *Il giardino storico italiano. Problemi di indagine, fonti letterarie e storiche*, Atti del convegno di studi (Siena-San Quirico d'Orcia, 6-8 ottobre 1978), a cura di G. ragionieri, Firenze, Olschki, 1981, pp. 1-17: 5.

⁴⁸ A. FONTANA, J.-L. FOURNEL, *Piazza, Corte, Salotto, Caffè*, in *Letteratura italiana, V, Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 635-686: 654-665.

⁴⁹ M. FAGIOLO, *Il significato dell'acqua e la dialettica del giardino: Pirro Ligorio e la "filosofia della villa" cinquecentesca*, in *Il giardino storico italiano* cit., pp. 197-210.

monarchi e principi.⁵⁰ Visto sotto questa luce, appare più chiaro anche il ruolo ricoperto dalle «ninfe cacciatrici» – qui nell'opera di Manfredi corrispettive dei «re-cacciatori» –, che durante una battuta di caccia giungono in soccorso delle dame aggredite dai Mori. Evidenti sono le situazioni che ricollegano questo episodio narrato da Nicora alla teofania artemidiana: il bagno al fonte delle ninfe, l'agguato, la caccia, l'inseguimento, e da ultimo il sacrificio simbolico del cervo, sono tutti quadri che rientrano nella cornice del celebre mito di Atteone. Da un lato, dunque, c'è l'iconoclastia di un rito privato e mondano, tutto al femminile, rappresentato dal bagno delle ninfe, di cui i Mori violano la sacralità del momento. Dall'altro, c'è Atteone, l'uomo né cacciatore né cervo, che, cadendo al cospetto delle ninfe, sembra consacrare l'oggetto della loro passione, la castità, ripudiandola con la propria morte.⁵¹

Il motivo del sacrificio del cervo-Atteone pare così ricondurci al prologo della pastorale di Manfredi, e nella fattispecie all'origine del «contrasto amoroso» scoperto da Cupido fra le «molte ninfe amiche», sue seguaci in Arcadia, di cui il dio dichiara di voler «giudicar di tutte le ragioni», entrando nei «pensier nascosti» delle contendenti (vv.22-32). Se si seguono le linee di ricerca tracciate da Northrop Frye, due appaiono essere le principali «spie» poetiche che caratterizzano anche la *pastoral romance* nel *Contrasto amoroso*: la prima è la prova della castità; la seconda, ha a che vedere invece con la ricerca della sessualità, che ha il suo epilogo nel matrimonio e nell'*happy ending*.⁵² La verginità è infatti il più alto ideale richiesto dalla cacciatrice Diana alle sue ninfe, che trova nel *Ninfale Fiesolano* di Boccaccio una delle

⁵⁰ R. POGUE HARRISON, *Forests. The Shadow of Civilization*, Paris, Flammarion, 1992, trad. it. di G. Bettini, *Foreste. L'ombra della civiltà*, Milano, Garzanti, 1992, pp. 85-91.

⁵¹ Cfr. P. KLOSSOWSKI, *Le bain de Diane*, Paris, Gallimard, 1980, trad. it. di G. Marmorì, *Il bagno di Diana*, Milano, SE, 2003, pp. 107-108. Sulla figura di Atteone si veda V. BRANCA, *L'Atteone del Boccaccio fra allegoria cristiana, evemerismo trasfigurale, narrativa esemplare, visualizzazione rinascimentale*, «Studi sul Boccaccio», XXIV, 1996, pp. 3-16.

⁵² N. FRYE, *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*, Cambridge, London, Harvard University Press, 1976, trad. it. di A. Lorenzini, *La scrittura secolare. Studio sulla struttura del romance*, Bologna, il Mulino, 1978, pp. 20-66; L. G. CLUBB, *The Pastoral Play: Conflations of Country, Court and City*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di M. de Panizza Lorch, Milano, Edizioni di Comunità, 1980, pp. 63-73: 72-73

sue prime attestazioni letterarie.⁵³ Tasso prende una netta distanza da questo precedente boccacciano, introducendo nell'*Aminta* i motivi della ricerca della libertà e dell'abbandono al piacere amoroso. Percorrendo proprio la strada suggerita da Tasso, Manfredi elabora il suo ragionamento sopra la «beltà dell'amore», affidandolo ai dialoghi delle ninfe. Troppe, del resto, sono le tracce che riconducono l'inchiesta sull'«amorosa filosofia» delineata da Manfredi all'*Aminta* del Tasso, alle *Considerazioni sopra le tre canzoni* di Giovan Battista Pigna e alla *Flori* di Maddalena Campiglia.⁵⁴ Un primo indizio, ad esempio, ci è fornito proprio dal personaggio di Fileno, a cui l'autore associa il nome di Elpino, variante onomastica con cui il pastore, figlio di Nicora, era conosciuto nell'ambiente pastorale prima della sua scomparsa.

«Tanto t'ho conosciuto per Fileno, / quanto già per Elpino, o poco meno. / Chiamati come vuoi; tu sei mio figlio», afferma Nicora nell'atto V, scena 6 del *Contrasto amoroso* (vv.785-787). La coincidenza onomastica appare qui troppo evidente per passare inosservata: Elpino, infatti, è anche il nome pastorale dato nell'*Aminta* a Giambattista Nicolucci, il Pigna.⁵⁵ Tutt'altro che riconducibile a una semplice tipizzazione, questa corrispondenza tra Elpino e il Pigna prende ancora più corpo se si considera il nome della ninfa Licori, che, oltre alla contessa Zanobia Del Carretto, madre di Vittoria Doria, designa la maschera pastorale di Lucrezia Bendidio, sposa

⁵³ M. Y. JEHEMSON, *Background*, in Ead., *The Golden World of the Pastoral*, Ravenna, Longo Editore, 1981, pp. 13-51: 41-51.

⁵⁴ TORQUATO TASSO, *Le Considerazioni sopra tre canzoni di M. Gio. Battista Pigna intitolate Le tre sorelle*, in R. GIULIO, *Tasso: inchiesta sulla bellezza. Il Minturno tra «memoria innamorata» e «giovamento degli uomini civili»*, Salerno, Edisud Salerno, 2008, pp. 153-189: 153-154. Per un ulteriore profilo biografico della Campiglia cfr. C. MANTESE, *Per un profilo storico della poetessa vicentina Maddalena Campiglia. Aggiunte e rettifiche*, «Archivio Veneto», LXXXI, 1967, pp. 89-123; C. E. TANFANI, *Campiglia, Maddalena*, in ES, 2, 1975, pp. 1596-1597.

⁵⁵ TORQUATO TASSO, *Aminta. Favola boschereccia*, in Id., *Opere*, I, *Aminta. Amor fuggitivo. Intermedi. Rime*, a cura di B. Maier, Milano, Rizzoli, 1963, pp. 85-195: 102-103: «DAFNE Or non rammenti / ciò che l'altr'ieri Elpino raccontava, / il saggio Elpino a la bella Licori, / Licori ch'in Elpin puote con gli occhi / quel ch'ei potere in lei dovria col canto, / se 'l dovere in amor si ritrovasse?» (I,1, vv.272-277). Cfr. anche D. RADCLIFF-UMSTEAD, *Love in Tasso's «Aminta»: A Reflection of the Este Court*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, Convegno tenuto a New York (Kellog Center-Columbia University, 13-17 novembre 1978), a cura di M. de Panizza Lorch, Milano, Edizioni di Comunità, 1980, pp. 75-84.

di Baldassarre Machiavelli e amante di Luigi d'Este, nonché di Torquato Tasso. La questione va comunque meglio esaminata, mettendo a fuoco alcuni luoghi dell'«amorosa filosofia» che caratterizzano l'afflato della poesia di Manfredi, in cui massima parte hanno i personaggi. Come nell'*Aminta*, anche le eroine di Muzio si configurano come metafore della *passio amoris* dettata da Cupido: Nicea, ad esempio, è un personaggio che possiede certe affinità con la tassiana Silvia. È detta da Fileno «seguace di Diana», ritrosa all'amore, «tutta virtù, tutta bellezza / tutta grazia e vaghezza» (III,1, vv.101-104), e come tale dedica a riversare i suoi «affanni» del cuore nelle piante. Lo stile caratteriale di questo personaggio femminile è in effetti tutto qui, in un linguaggio poetico di generosa impronta petrarchesca e tassiana, dove voci ed espressioni liriche come «dolore», «lassa», «sciagure», «strazio» «affanni», «affannato», «disfogare il core afflitto», «guardo», «occhi» come «due fontane d'umore», «lagrime», «pianto», «ardere», «foco», «essalare» rappresentano tutti tratti peculiari del suo modo di essere. Particolarmente caratteristico è al riguardo il primo monologo recitato da questa eroina, che si legge nell'atto I, scene 2 e 3, o ancora nel IV, scene 5 e 6, in cui la melodiosa malinconia di Nicea si traduce in fantasie nichilistiche accentuate da un certo senso di vago e indefinito, fino alla sosta volutamente descrittiva che delinea il lirismo melodrammatico del personaggio: «ho sempre lagrimoso il ciglio [...] / sempre ho penoso il petto, / conturbata la mente, / addolorato il core, e fiera gelosia mi rode il seno; / ond'io mi meraviglio, / come fra tanto mal viva, e non mora» (I,2, vv.417-425).

L'Arcadia è un luogo del diletto, ma anche un *habitat* della mente, uno spazio collettore di motivi e moduli poetici che si avvale di specifici codici letterari per descrivere il funzionamento di una data cultura, che di norma si serve di un'«autoriflessività» e di una «referenzialità topica» per condividere col lettore la consapevolezza di una particolare fonte poetica. In questo esercizio estetico sta il respiro lirico della pastorale ideata da Manfredi, in cui l'«arte della poesia drammatica» si lancia verso un'«elocuzione» moderna e ricercata, fatta di «sentenze» spiritose, delicate e dolci, servendosi «per esempi indifferentemente di tutti i poemi antichi e moderni». ⁵⁶ La stessa logica interna del *Contrasto amoroso* si nutre della

⁵⁶ MANFREDI, *Lett. brev.*, pp. 262-263, n.318: «Al Signor Cavalier Battista Guarini, / a Ferrara. / Al principio del prossimamente passato Aprile hebbi finalmente qui il vostro

ripetitività di temi comuni e di una referenzialità topica fatta di formule poetiche stereotipate: nel campo della letteratura classica, latina principalmente, è la poesia di Catullo, Virgilio, Orazio, Ovidio a essere privilegiata; in quello della letteratura in lingua volgare, sono invece Guinizzelli, Cavalcanti, Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto e Tasso a essere le fonti a cui l'autore ricorre più spesso. L'idealità estetica di Manfredi è del resto l'esito di un complesso processo selettivo di generalizzazione delle categorie astratte della letteratura, che matura in seno a un preciso ambiente storico-sociale: la corte. Luoghi, paesaggi, idee di bellezza o bruttezza, di cortesia o crudeltà, di amore e odio, e in generale di bene o di male, qualificano l'ordine metaforico della materia poetabile contenuta nella pastorale, come ad esempio quella che sottende la *peregrinatio amoris* della ninfa Nicea. Se ogni paesaggio – secondo una nota formula di Henri Frédéric Amiel – corrisponde a uno stato d'animo, quello in cui è solita girovagare Nicea si rapporta a un'idea di circoscrizione spaziale che, come desiderio di estraneità, solitudine e distanza, si giova largamente dei collaudi moduli della lirica petrarchesca, la quale a sua volta agisce sull'arte poetica di Manfredi come *addomesticamento* dei sentimenti e riflessione introspettiva sugli stati affettivi dell'amore umano. Ne fa testo il commento di Dipilla contro la ritrosia amorosa di Nicea, in larga parte modulato su canoni petrarcheschi: «se ben sei sì selvaggia con Amore / vorrei far tanto e tanto, / ch'io ti domesticassi» (IV,6, vv.450-453). Oppure, si può prendere in considerazione l'ulteriore ritratto di Nicea, paragonata da Dipilla a un «capriola» selvaggia e solitaria, che vaga in quello che a tutti gli effetti si configura come un «teatro/selva» di lunga tradizione letteraria: «Tu vai tutto di là sola, / com'una capriola,

Pastor Fido, ma non già da V.S. né dal Signor Alessandro suo figliuolo come che a lui l'havessi molto prima domandato con lettere. Ma questa è una delle venture, che io soglio havere con le persone, da me più amate, et honorate. In questo tempo l'ho letto ben quattro o cinque volte, trovate in esso cose bellissime, e maravigliose: ma di quelle ancora molto contrarie, o diverse all'arte della poesia drammatica, che non pure mi sono formata io nella idea secondo quello, che da gli antichi ho imparato, e ne' poeti migliori ho notato, e con ragioni confermato; anzi hora ne scrivo, e senza haver risguardo ad altro, che all'insegnarla, mi servo per essempli indifferentemente di tutti i poemi antichi, e moderni, e così faccio ancora di questo di V.S. senza punto di pensiero di offender niuno, e forse la mia arte non sarà accettata, e quella sì de gli altri. Non se ne sdegni alcuno, e men di tutti V.S. e creda che grandemente la honoro. / Di Nansi, a 14 di Novembre 1591».

per li boschi; / e sei sì bella. Io ho gran meraviglia, / che qualcuno non ti piglia» (IV,6, vv.461-464).⁵⁷

Il delicato effetto di dissonanza che si crea tra il *mal d'amore* vissuto da Nicea e la pace del luogo è in fondo ciò che fa di questa eroina un'«emanazione astratta» della ninfa Eco.⁵⁸ Un'idea del genere, che sfiora i limiti della convenzione artistica nei codici della moderna pastorale, passa attraverso il ri-uso delle due ottave, la 102 e la 103 dell'*Orlando furioso*, in cui Ariosto celebra l'idillio d'amore di Medoro e Angelica.⁵⁹ I «versi dipinti» dalla ninfa Nicea sulla corteccia di un albero d'alloro e su uno di abete, dedicati all'amato Fileno – «Quella, ch'or mi consuma occulta fiamma, / dolce sarà, s'Amor Fileno infiamma» (I,2, vv.596-597) e «Deh, pietà del mio duol, deh scopri Amore / lo stral, ch'io porto per Fileno al core» (III,1, vv.109-110) –, seguono dunque queste linee d'imitazione poetica, testimoniando la volontà da parte di Manfredi di confrontarsi con un *cliché* figurativo molto in voga nelle «moderne pastorali» d'Ancien Régime, di cui anche Angelo Ingegneri offre qualche dettaglio in un passo *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*:

Molti dei compositori delle moderne pastorali si sono dilettrati d'introdurre in esse una eco [...]. Invenzione veramente ripiena di diletto e di

⁵⁷ Sui moduli di questa tradizione letteraria si veda: M. L. DOGLIO, *La candida cerva. Il sonetto CXC*, in *Il segretario, la cerva, i versi dipinti. Tre studi su sonetti del Petrarca*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 19-38; A. MARANINI, *Cervo, cerva e male d'amore*, in *Emblemi d'amore dal Petrarca ai Gesuiti*, Bologna, Libreria Bonomo, 2005, pp. 32-35.

⁵⁸ F. SCHNEIDER, *The Art of Teaching*, in Id., *Pastoral Drama and Healing in Early Modern Italy*, Farnham, Ashgate, 2010, pp. 67-115: 68-77. Si vedano i concetti di *Physical Isolation, Social Disengagement, Reflectiveness, Alienation e Loneliness* sui quali si sofferma P. KOCH, *The Nature of Solitude*, in Id., *Solitude. A Philosophical Encounter*, Chicago-La Salle (Illinois), Open Court, 1997³, pp. 13-95; D. DALLA VALLE, *L'eroe pastorale barocco: dal Pastor Fido alla pastorale francese*, in Ead., *Aspects de la pastorale dans l'italianisme du XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1995, pp. 45-74: 56-57.

⁵⁹ Cfr. CH. W. LEMMI, *The Classic Deities in Bacon. A Study in Mythological Symbolism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1969, p. 184; J. MACPHERSON, *Narcissus: Echo: Siren*, in Id., *The Spirit of Solitude. Conventions and Continuities in Late Romance*, New Haven-London, Yale University Press, 1982, pp. 75-96; C. BOLOGNA, *Canto XXIII*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, a cura di A. Izzo, F. Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2018, pp. 3-40: 31-36.

maraviglia, quando massimamente ella è stata usata con buon garbo e a tempo. [...] Ma in caso s'è fatto, se gli occorresse far leggere sulla scena in qualche arbore, ovvero in alcuna pietra od epitafio o capriccio scritto da tale appassionato, quali sono, per esempio, nel *Furioso* le due ottave di Medoro: Liete piante, verdi erbe e limpide acque, e quello che segue, avvertisca di far registrare quella pianta, ovvero chi l'ha così intagliata, fra gli altri interlocutori e maggiormente s'ella opererà tanto nell'azione, quanto fece nello sconcolato Orlando quell'infelice lettura. E ciò farà egli con tanto miglior ragione dell'eco, quando l'arbore è pure cosa animata e lo scrittore non pure animata ma sensitiva e ragionevole ancora, e solo vi manca ch'ei sia presente.⁶⁰

I poeti, i pastori, l'amore e le donne

Dal punto di vista della storia culturale, il *Contrasto amoroso* – come l'*Aminta* – riflette un momento di decadenza storica della *vis institutionis* della corte di fine-Cinquecento. In questo senso, il *iocus*, inteso come passatempo di gusto mondano e conviviale, si mostra come il segno più evidente della vita sociale che vince la barbarie dei costumi. Manfredi traccia questa riflessione a partire dalla questione sollevata da Dipilla sull'età presente, la quale deve fare i conti con l'ormai “mutato ordine del tempo nella gente” (II,5, vv.502-503). L'affermazione della ninfa tocca infatti due temi cari all'universo bucolico, che rientrano nel più vasto conflitto fra l'antica «umanità» e la moderna «bestialità» dei tempi: quello che concerne l'ufficio dell'artista, e quello che riguarda il rapporto felicità/innocenza. La prima tematica passa attraverso una codificazione dei ruoli ricoperti dai poeti nella tradizione della pastorale. Come Guarini, anche Manfredi pone a confronto l'arte della poesia con le occupazioni dei pastori arcadi, e lo fa affidando la difesa del ruolo dello *shepherd-singer* – il «pastore-poeta», secondo la definizione data da Paul Alpers – a un rapido scambio di battute tra Dipilla e Nicora: «DIPILLA [...] trovasi un dio d'Amore? / NICORA Sì, dicono i poeti. / DIPILLA Nol dicono i pastori? / NICORA Anco i pastori

⁶⁰ INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa* cit., pp. 18-19.

il dicono» (I,2, vv.320-323).⁶¹ Fin qui, si può dire, nulla di particolare: il confronto tra le due ninfe non sembra fare alcuna distinzione tra l'ufficio del poeta e quello del pastore. Su queste premesse però si fonda l'ulteriore meditazione di Maddalena Campiglia (*Flori*) e Barbara Torelli (*Talia*), che si legge nella scena 4 dell'atto I. Si tratta – come spiega lo stesso Manfredi – di «una scena in lode delle donne virtuose, e in biasimo di chi non le riverisce», che ha per argomento il riconoscimento del loro ruolo sociale, sospeso tra la «muliebrità» e la «sorridente ironia degli aspetti negativi della corte». ⁶² La prima a interrogarsi sulla questione è Maddalena Campiglia: bisogna credere che sia la «fintion de' poeti» a far soffrire per chi si ama, oppure la forza dell'amore? Il quesito posto dalla Campiglia si presta in effetti a una duplice lettura: da un lato – sembra dirci Flori – c'è appunto la forza dell'amore, che trascende le sofferenze e le gioie umane; dall'altro ci sono i poeti e le poetesse, che con la propria arte fanno cantare le ninfe e i pastori, dando voce ai loro affanni (II,4). Ci troviamo nientedimeno che di fronte a un modulo binario sul quale il nostro autore torna nel secondo atto della pastorale, rilanciando il profondo legame tra biografia e poesia attraverso le parole del proprio doppio, il pastore Edreo, che dichiara di poter stimare più «un verso, / fatto da qualche ninfa, / che l'opre tutte dei miglior poeti» (II,4, vv.360-361). Anche per Manfredi dunque, come per altri poeti, si pone la necessità di definire la matrice della propria poesia, lo spazio in cui essa si muove, che è poi quello di «dilettare imitando» con «diversità di maniera», senza incorrere nel cavillo verbale, rispettando il decoro sociologico dei personaggi.

«Le scene pastorali si fanno tosto, e vi va poca spesa», è ciò che riferisce l'autore al duca Ferrante II Gonzaga, immaginando proprio per la *Partenia* di Barbara Torelli una rappresentazione presso la corte di Guastal-

⁶¹ Per il concetto di *shepherd-singer* cfr. P. ALPERS, *Pastoral Convention*, in Id., *What is Pastoral?*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1996, pp. 79-134: 96-97.

⁶² MANFREDI, *Lett. brev.*, p. 196, n.241: «[...] Nel mio *Contrasto amoroso* pastorale, pur'ora finito, ho introdotta V.S. sotto nome di Flori, e la signora Barbara Torelli sotto nome di Talia, e vi faccio fare una scena insieme in lode delle donne virtuose, et in biasimo di chi non le riverisce, e ve la mando, e vi priego contentezza». Sulle espressioni «muliebrità» e «sorridente ironia degli aspetti negativi della corte» si veda G. GETTO, *Pastorale minore*, in Id., *Malinconia di Torquato Tasso*, Napoli, Liguori, 1986⁴, pp. 163-185.

la.⁶³ L'idea stessa di una scenografia pressoché stabile invita a pensare che Manfredi avesse ben chiaro il legame tra il testo drammatico e la sua messa in scena, ma che fosse anche convinto dell'autonomia da dover riservare alla costruzione dell'apparato scenico. Quello che Muzio immagina per la *Partenia* è infatti uno spettacolo di «poca spesa», distante da una drammaturgia troppo soggetta a condizionamenti aristotelici, dove a prevalere è in sostanza il decoro dei personaggi e la coerenza artistica dell'intera recita. Punto d'incontro di questa idea di equilibrio fra testo e messinscena è la polemica portata avanti da Talia (Barbara Torelli) contro gli «insolenti» poeti «detrattori» del «nobil sesso» femminile, i quali non soltanto non creano l'arte e «non san nulla, / e non fanno mai nulla che non sia / tolto da l'opre altrui», ma per giunta «dicon mal de l'opre de le donne» (II,4, vv.364-366).⁶⁴ Ben altro valore deve invece essere assegnato al cosiddetto «poeta delicato di anime femminili», sul quale Manfredi forse ha modo di rintracciare precise argomentazioni nel trattato sulla *Nobiltà et eccellenza delle donne* (1600) di Lucrezia Marinelli: una fra tutte, la priorità di difendere le donne dagli «scrittori, che stimolati da odio, o da fiero sdegno, con copiose menzogne vanno detraendo l'altrui fama e onore» e «con la mordace penna cercano d'offuscarle et anco annullarle».⁶⁵ Ora, che il richiamo di Manfredi al trattato della Marinelli sia un fatto più che plausibile, è

⁶³ ASPr, *Epistolario scelto*, b. 11, fasc.12, doc. 12, cc. 1r-2v: 1v [Mantova, 18 marzo 1587]: un estratto di questa missiva è offerto qui nel commento della lettera dedicatoria del *Contrasto amoroso*. Cfr. anche L. SAMPSON, *Introduction*, in BARBARA TORELLI BENEDETTI, *Partenia, a Pastoral Play*, ed. and transl. by L. Sampson, B. Burgess-Van Aken, Toronto, Iter Inc. [Centre for Reformation and Renaissance Studies], 2013, pp. 1-52: 9-49.

⁶⁴ L'espressione «diversità di maniera» è invece adottata dal Manfredi nella dedica del *Contrasto amoroso* (35-37), in cui, confrontando la sua opera con la favola boschereccia dell'*Enone* del duca Ferrante II Gonzaga, Muzio scrive: «[...] ma cotesta è boscareccia, ed è questo mio CONTRASTO AMOROSO, pastorale. La onde fra loro, essendo varietà di spezie, convien che per decoro, sia similmente diversità di maniera».

⁶⁵ LUCREZIA MARINELLI, *La nobiltà et l'eccellenza delle donne*, Venezia, Giovan Battista Ciotti, 1600, cc. 1r-v: 1r. Cfr. anche A. CHEMELLO, *La donna, il modello, l'immaginario: Moderata Fonte e Lucrezia Marinella*, in *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, a cura di M. Zancan, Venezia, Marsilio, 1983, pp. 95-170: 150-170; C. JORDAN, *Renaissance Women Defending Women: Arguments Against Patriarchy*, in *Italian Women Writers from the Renaissance to the Present. Revising the Canon*, ed. by M. O. Marotti, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1996, pp. 55-67: 61-65. Per un profilo biografico della Marinelli cfr. A. CHEMELLO, *Lucrezia Marinelli*, in *Le stanze*

un dato che trova riscontro dal legame d'amicizia che univa il poeta al ravennate Giuseppe Passi, autore in quel giro di anni di un libro intitolato i *Donneschi difetti* (1599), a cui la stessa Lucrezia Marinelli aveva deciso di replicare duramente.⁶⁶ Resta quindi da dire cosa Manfredi intendesse per amore, e in che modo egli considerasse il rapporto fra la «beltà» e l'«onore».

Chi si trovi a sfogliare la pastorale del *Contrasto amoroso* non può che constatare l'influenza di un ampio e variegato sistema filosofico, che spazia dal rinnovato interesse tardo-cinquecentesco per il sincretismo neoplatonico di derivazione ficiniana al risorto studio dei classici, principalmente di Ovidio, fino al fascino esercitato dalla riscoperta del *Dolce stil novo*. E veramente non si può fare a meno di cogliere l'attenzione riservata da Manfredi ad alcuni aspetti naturali del meccanismo amoroso: primo fra tutti, quello che riguarda il concetto di «uguaglianza» (o *similitudine*) tra gli amanti.⁶⁷ Amore – fa notare Corinna ai suoi due interlocutori, Flori e Fileno – si definisce innanzitutto in termini ficiniani come «desiderio di bellezza», speranza di unione che nasce dalla «beltà» di chi si ama: «CORINNA Flori, sarei felice / d'una felicitate, / che sol può nascer da la sua beltate». Per Flori, invece, in amore può dirsi «infelice» colui o colei che brama la «beltà» di chi «aver non si possa» (III,2, vv.130-132). Va da sé che se si dovessero indicare i prodromi di tali tessere poetiche sull'amore, questi, non c'è dubbio, andrebbero individuati nel *De amore* di Marsilio Ficino, nel dialogo sulla *filosofia d'Amore* contenuto nel quarto *Libro del*

ritrovate. Antologia di Scrittrici Venete dal Quattrocento al Novecento, a cura di A. Arslan, A. Chemello, G. Pizzamiglio, Mirano-Venezia, Eidos, 1991, pp. 96-108.

⁶⁶ Sulla controversia fra Lucrezia Marinelli e Giuseppe Passi cfr. E. ZANETTE, *La polemica femminista*, in *Suor Arcangela monaca del Seicento veneziano*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1960, pp. 215-219; S. KOSKY, *Moderata Fonte, Lucrezia Marinella, Giuseppe Passi: An Early Seventeenth-Century Feminist Controversy*, «The Modern Language Review», 96, 4, 2001, pp. 973-989.

⁶⁷ MARSILIO FICINO, *El libro dell'amore*, a cura di S. Niccoli, Firenze, Olschki, 1987, pp. 39-43: 43 (II, § 8): «L'amore nasce da similitudine; la similitudine è una certa qualità medesima in più subiecti, sì che se io sono simile ad te, tu per necessità se' simile a me; e però la medesima similitudine che constringe me ch'io t'ami, constringe te a me amare». Cfr. A. BENISCELLI, *I pericoli della pastorale: natura, istituzioni, utopia*, in *La tradizione della favola pastorale in Italia. Modelli e percorsi*, Atti del Convegno di Studi (Genova, 29-30 novembre- 1 dicembre 2012), a cura di A. Beniscelli, M. Chiaria, S. Morando, Bologna, ArchetipoLibri, 2013, pp. 385-450: 388-406.

Cortigiano di Baldassarre Castiglione, nel *Trattato dell'amore umano* di Flaminio Nobili e nella lezione sulla *Gentilezza amorosa* di Pomponio Torelli, di cui Manfredi pare qui voler fornire una sua chiave di lettura.⁶⁸ Nel suo *Trattato*, Flaminio Nobili aveva ricordato che l'essenza dell'amore risiede nel desiderare «la continuatione» di ciò che si ama, «la quale riguarda quel che è lontano, et non il presente».⁶⁹ L'amore, inteso appunto come «desiderio di beltà», viene così a definirsi come *speme*, ossia come speranza (III,2, v.155): «Ciascuno amante ha speme» – che supera il dolore: «Desio senza speranza / fa che sovra il diletto il duol s'avanza» (III,2, vv.153-154). L'infelicità per un amore non corrisposto è infatti l'argomento su cui si sofferma per prima Flori, spiegando che «il penare e 'l soffrire è dolce quando / s'è riamato, amando» (III,2, vv.143-145), e poi Fileno, riconoscendo che in amore «più si gode, quando / s'è lungamente desiato, amando» (III,2, vv.151-152). Se dunque il «gentil desio» d'amore prevede una «fiduciosa speranza», l'infelice – conclude Flori – sarà colui che «senza speranza / fa che sovra il diletto il duol s'avanza» (III,2, vv.153-154). In ogni caso, in questo ritratto della fisiologia dell'amore compiuto da Manfredi, un concetto particolarmente interessante è quello offerto da Fileno nell'atto III, scena 2: «Perfetto amore è quello, / che fa cambiare i cuori, / e comuni gli ardori» (vv.181-183).⁷⁰ Al giovane pastore spetta dunque il compito di ricordare il principio della giusta reciprocità in amore, un motivo assai comune nella lirica provenzale e pastorale che trova un'attestazione nel discorso sull'«agguaglianza» amorosa esposto da Leone de' Sommi nei *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* (1556), oppure in quello sulle «disagguaglianze» proferito da Perottino nel primo libro degli *Asolani* del Bembo, secondo cui «le discordanze, gli errori, che Amore nelle menti

⁶⁸ POMPONIO TORELLI, *Della gentilezza amorosa*, in TORELLI, *Prose*, a cura di F. Bondi, G. Genovese, N. Ruggiero, A. Torre, Milano, Guanda, 2017, pp. 135-157: 149: «[...] e l'amore è unitiva virtù per eccellenza, non potendosi comprendere amore senza desiderio».

⁶⁹ FLAMINIO NOBILI, *Trattato dell'Amore Humano* [Lucca, Vincenzo Busdraghi, 1567], Roma, Loescher, 1895, c. 30v.

⁷⁰ Ivi, pp. 59-60. Il principio di uguaglianza tra amante e amato è ricordato anche in LEONE DE' SOMMI, *Dialogo primo*, in Id., *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* cit., pp. 9-26: 18: «[...] il quale amore, per opinione universale, ha origine da una certa agguaglianza che si conosce tra l'amato et l'amante, o di sangue, o di costellazione, o di stato; et dove è disaguaglianza, si conclude non vi poter esser amore, parlando però generalmente».

de' servi amanti traboccando accozza con gravosa disparità» risultano essere la causa principale dell'infelicità di un innamoramento.⁷¹

La poesia di Manfredi non sboccia dunque da un ignoto seme, ma da un equilibrio fra calcolo poetico e gioco di società. A catturare l'interesse dell'autore è il piglio inventivo dell'arte tassiana offerto dall'*Aminta*, e con questa le molteplici influenze letterarie esercitate dai circoli accademici dei Confusi di Bologna, degli Olimpici di Vincenza, degli Informi di Ravenna, e soprattutto degli Innominati di Parma, dove Muzio era in stretti rapporti di amicizia con Girolamo Pallavicino, padre della marchesa Isabella Pallavicino Lupi di Soragna, a cui Maddalena Campiglia nel 1589 aveva dedicato la sua pastorale dal titolo *Flori*, nonché con il parroco di Castel Bolognese Girolamo Pallantieri, detto il *Pallantio*.⁷² «Pastor sì dotto» e «sì sovrano poeta», quest'ultimo, come lo definisce Manfredi nella quarta scena del secondo atto del *Contrasto amoroso*, ricordando forse la magnifica edizione delle *Bucoliche* di Virgilio tradotte da Pallantieri «in versi sciolti toscani», di cui Muzio, dopo la morte del colto poeta felsineo, aveva curato la pubblicazione, dandola alle stampe nel 1603 a Bologna con dedica a Vincenzo I Gonzaga.⁷³ Il valore di questa edizione appare del resto ancora

⁷¹ Cfr. PIETRO BEMBO, *Gli Asolani*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1966², pp. 334-338: 337 [I, 12].

⁷² Cfr. V. COX, L. SAMPSON, *Volume Editors' Introduction*, in MADDALENA CAMPIGLIA, *Flori, A Patoral Drama: A Bilingual Edition*, ed. by V. Cox, L. Sampson, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2004, pp. 1-35.

⁷³ Sul Pallantieri si veda la voce biografica curata da F. MELONI, *Pallantieri, Girolamo*, DBI, 80, 2014 (solo *online*): https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-pallantieri_%28Dizionario-Biografico%29/; TH. COHEN, *Love and Death in Renaissance Italy*, Chicago, University of Chicago Press, 2004, pp. 125-170. Sul legame di amicizia tra Manfredi e Girolamo Pallantieri, nonché sull'operazione di traduzione delle *Bucoliche* di Virgilio: cfr. MUZIO MANFREDI, *Al serenissimo e virtuosissimo Principe Vincenzo Gonzaga...*, in *La Bucolica di Virgilio tradotta da don Girolamo Pallantieri... da Mutio Manfredi publicata*, Bologna, Vittorio Benacci, 1603, cc. A2r-A4v: «[...] Egli diceva d'haver veduta una traduttione (non mi ricorda di cui) fatta in versi latini di tutti gl'Idillii di Teocrito greci [...]. Questa traduttione, benché stretta, mosse nell'animo di esso Pallantiero desio di fare egli il simigliante, traducendo in versi sciolti toscani tutte l'Egloghe di Virgilio latine, e similmente in tanti versi toscani suoi, quanti sono i latini di Virgilio. [...]. Sappiate poi, compitissimo Signore, che don Girolamo fu mio sì stretto amico, che di più dir non potrei, e ch'egli, dubbioso di morir fuori della patria per molte sue disavventure, o per sinistro accidente, e geloso di questa sì degna opera, benché ancora ridotta non l'havesse

più evidente se si considera che tale operazione redazionale costituì senz'altro per «Il Fermo» Innominato un'occasione unica per osservare da vicino «le costruzioni della *Bucolica* di Virgilio latina e della sua fatta toscana», nonché il ritmo e l'intonazione drammatica del verso virgiliano nel campo della poesia pastorale.⁷⁴

Non meno significativo è però l'apporto che Manfredi fornisce a Barbara Torelli nella circolazione della *Partenia* presso i principali circoli accademici dell'Italia settentrionale.⁷⁵ Il nome del nostro autore risulta infatti collegato sia alla revisione dei quindici componimenti che costituiscono la cornice poetica del manoscritto 1690 della *Partenia* – conservato presso la Biblioteca Angelica di Roma, ed edito nel 2013 da Lisa Sampson e Barbara Burgess-van Aken –, sia al successivo tentativo di messa in scena dell'opera, proposta al duca Ferrante II Gonzaga nel marzo del 1587. Uno degli aspetti più interessanti di questa collaborazione è forse quello che riguarda il circuito delle relazioni intellettuali condivise dalla Torelli e da Manfredi, nelle quali rientra anche Girolamo Pallantieri, autore con il sonetto *Con l'Aretusa e col Mincio a paro* di uno dei quindici componimenti che aprono e chiudono la *Partenia*.⁷⁶ Ora, la validità di questo tracciato, che dalla pastorale della Torelli giunge al *Contrasto amoroso*, passando per l'edizio-

a quel segno di perfezione, da lui desiderato, a me la raccomandò con alcune altre sue, et in me rimise il dedicarla cui mi piacesse; [...]. Ma cui dov'io dedicarla, se non a voi, essendo opera di Virgilio, se Virgilio fu mantovano, e voi Sig. di Mantova siete, e Principe intendissimo, et uno de' miei principali, e cortesi padroni? [...]. / Di Ravenna, il primo giorno / d'Ottobre M.D.CIII».

⁷⁴ Ivi, cc. A3r-v.

⁷⁵ MANFREDI, *Lett. brev.*, pp. 10-11, n.11: «Alla Signora Barbara Torelli Benedetti, / a Parma. / La Partenia, bellissima pastorale, di V.S. da prima fu senza il choro composta, e fu ben fatto; conciosiaché che contenendo la pastorale attion privata, non è capace del choro; sì come non è, anche la comedia per la medesima ragione, e non vi si fa. Se adunque V.S. vuole aggiungerghele hora, non so da che spirito mossa, oltre alla gran fatica, ch'ella imprenderà a comporre quattro canzonette con le circostanze richieste alle così fatte, le accrescerà bene il choro, ma le scemerà il decoro: e dico scemerà, e non leverà, per non dannare affatto l'uso di tutti quei poeti, che alle loro il fanno, il qual uso, tutto dalla volontà, e dal capriccio loro è sostenuto; ma niente dalla ragione, né da niuna buona autorità conceduto. A V.S. bacio le mani. / Di Nansi, a 11 di Gennaio 1591».

⁷⁶ L. SAMPSON, *The Dramatic Text/Paratext: Barbara Torelli's Partenia, favola boschereccia (MS, C. 1587)*, in *Soglie testuali. Funzioni del paratesto nel secondo Cinquecento e oltre / Textual Thresholds. Functions of Paratexts in the Late Sixteenth Century and Beyond*,

ne delle *Bucoliche* di Virgilio tradotte dal *Pallantio*, fino a toccare la *Flori* di Maddalena Campiglia, ci sembra che possa trovare maggiore conferma nell'edizione dei *Cento madrigali* del 1587.⁷⁷ Da questo punto di vista, a colpire la nostra attenzione sono i versi che nei *Cento madrigali* Manfredi indirizza a Isabella Pallavicino Lupi (n. XXV) e alla stessa Barbara Torelli (n. XXXIX). Il sonetto dedicato all'autrice della *Partenia* mostra infatti di trovarsi sulla stessa linea argomentativa del componimento di Girolamo Pallantieri, proteso – al di là dell'evidenza del puro dato celebrativo e affettivo – a individuare nei versetti bucolici della Torelli i modi drammatici sperimentati dalla scuola Innominata, interessata soprattutto alla resa del decoro sociologico e sentimentale dei personaggi. E questo è ciò a cui sembra far riferimento proprio Manfredi quando nel sonetto XXXIX – dedicato come detto alla Torelli – loda la sapienza con cui l'autrice ha saputo far muovere drammaticamente in funzione dello spettacolo l'«odio» e l'«amore» dei protagonisti della sua pastorale:

XXXIX

Havea la nostra età messo in oblio,
 che possa donna, oprando,
 alzarsi a par d'Euterpe, a par di Clio:
 né lo sperava; quando
 sorse d'alta beltà, d'alto valore
 BARBARA tal, ch'ha vinto,
 chi mai condusse in scena odio od amore.
 Sallo Parnaso e Cinto,
 cui, felice PARTENIA, e già più cara;
 che, misera, non gli è Fedra discara.⁷⁸

Atti della Giornata di Studi (Università di Groningen, 13 dicembre 2007), a cura di P. Bossier, R. Scheffer, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2010, pp. 103-137.

⁷⁷ L. SAMPSON, "Drammatica secreta": *Barbara Torelli's Partenia (c. 1587) and Women in Late-Sixteenth-Century Theatre*, in *Theatre, Opera, and Performance in Italy from the Fifteenth Century to the Present. Essays in Honour of Richard Andrews*, ed. by B. Richardson, S. Gilson, C. Keen, Leeds, The Society for Italian Studies, 2004, pp. 99-115: 106-107.

⁷⁸ MANFREDI, *Havea la nostra età messo in oblio*, in Id., *Cento madrigali* cit., p. 43: «Per la Signora Barbara Benedetti Torelli / La quale ha fatta una pastorale intitolata *Partenia*, et è, a giudizio di chiunque l'ha letta e se n'intende, la più bella che fino a qui in lingua nostra si sia veduta».

Tuttavia, quel che occorre qui rilevare è il senso di un centro artisticamente vivo che ruota attorno a Isabella Pallavicino e al suo personaggio bucolico. «Calisa» è infatti il nome pastorale con cui la marchesa di Soragna viene celebrata da Maddalena Campiglia nell'omonima egloga *La Calisa*, da Tasso nel sonetto *Calisa, chiome d'oro a l'aure estive*, e soprattutto da Bernardino Baldi nell'epitalamio composto per le nozze di Beatrice degli Obizzi e di Gian Paolo Lupi: raccolta di rime, quest'ultima, alla quale prese parte anche Manfredi.⁷⁹ È dunque principalmente al *côté* drammatico dell'*Aminta* e allo *status* femminile ritratto dalla Campiglia nella *Flori* e dalla Torelli nella *Partenia*, che Manfredi guarda per la codificazione del codice amoroso nella sua favola boschereccia. Lo testimonia in primo luogo il sistema narrativo a *circulus amorusus* ripreso essenzialmente dalla «pastorale maggiore» del Tasso, in cui a ogni personaggio è collegata una precisa idea dell'amore; e lo prova poi, ai fini dell'inchiesta sull'«amorosa filosofia», il recupero dei moduli letterari prelevati dalla tradizione stilnovistica, che Manfredi rielabora però in chiave del tutto umoristica.⁸⁰ Non è infatti difficile accorgersi che spesso la poeticità della lingua adottata da Muzio tende ad accentuare l'effetto della *iocunditas*, distorcendo il contenuto e la forma espressiva di un'immagine ben radicata nella tradizione letteraria.⁸¹ Esemplare, al riguardo, è la scomposizione e la ricomposizione in altra forma poetica del celebre verso dantesco «Amor, ch'a nullo amato amar perdona», manifesto della giusta reciprocità amorosa, che nel *Contrasto amoroso* diventa materia di stravolgimento umoristico. La prima a prendere la parola è Dipilla che riferisce alla sua interlocutrice, Corinna, di aver sentito più volte dire da un pastore di nome Edreo (Manfredi) «ch'amare Amore, a non amar perdona» (II,2, v.155), anzi che «ch'Amore, amato, amante non perdona» (v.158). Corinna non è d'accordo invece con questa definizione: per lei la sentenza giusta da adoperare è «Amore a

⁷⁹ Cfr. C. PERRONE, «So che donna amo donna...», in «So che donna amo donna». La Calisa di Maddalena Campiglia, a cura di Ead., Galatina, Congedo Editore, 1996, pp. 43-59: 46-47. Un ulteriore omaggio di Bernardino Baldi a Isabella Pallavicino si trova nella canzone *Calisa, ovvero il Po vittorioso*.

⁸⁰ M. VALENCY, *True Love*, in Id., *In Praise of Love. An Introduction to the Love-Poetry of the Renaissance*, New York, The Macmillan Company, 1958, pp. 142-194: 185-188.

⁸¹ Cfr. G. OSIPOVIČ VINOKUR, *Il concetto di lingua poetica*, «Strumenti critici», XV, 1, 1981, pp. 143-153.

nullo amato odiar perdona» (v.164), o per meglio dire quella secondo cui «A nullo amante Amor perir perdona» (v.166).

Manfredi mostra dunque di possedere quella sensibilità delicatissima dell'umorista, che con un lavoro del pensiero scompone le parole, le replica e duplica con il concorso delle forti allitterazioni, rovesciandole di senso. Nel mettere in atto questi meccanismi retorici, l'autore cerca di fatto di «accrescere la forza» del *dilettevole*, seguendo una precisa regola suggerita da Tasso a proposito del *leggiadro artificio* in poesia: quella secondo cui «da cagioni opposte [...] nascono il riso e 'l grazioso». ⁸² Trattati umoristici sono infatti quelli che si riscontrano nel personaggio di Dipilla, ancella gioviale nella cui disposizione strumentale e nel colorito caratteriale non è difficile rilevare una certa corrispondenza concettuale con ciò che Battista Guarini riferisce in passo del *Verrato*, quando dichiara che «in una favola stessa» possono convivere non tanto «l'allegrezza e 'l dolore», quanto «la pietà col riso». ⁸³ Un'affermazione, questa, che a noi appare ancor più significativa se rapportata a quanto si legge in un punto successivo del *Verrato*, in cui Guarini spiega al suo accusatore, Giason De Nores, che chi compone tragicommedie prende dalla tragedia «le persone grandi non l'azione, la favola verisimile ma non vera, gli affetti mossi ma rintuzzati, il diletto non la mestizia, il pericolo non la morte», mentre dalla commedia «il riso non dissoluto, le piacevolezze modeste, il nodo finto, il rivolgimento felice e sopra tutto l'ordine comico». ⁸⁴

Nel *Contrasto amoroso*, la cartina di tornasole attorno a cui si addensano queste linee drammatiche è Dipilla, personaggio a cui Manfredi sembra legare la sua definizione di tragicommedia-pastorale. L'idea che il «diletto» e la «perfezione» stiano nella mescolanza di serio e faceto, e che la tragi-

⁸² Tasso, *Discorsi del poema eroico* cit., p. 229 (Libro VI). Ma si considerino anche i seguenti precetti tassiani: «E 'l duplicar le parole ancora ornamento ch'arrichisce e fa magnifica la poesia» (V, p. 209); o a proposito della figura retorica dell'«allusione»: «e 'l diletto nasce dalle metafore, dall'efficacia e dall'opposizione, tutte tre son proprie di questa figura» (VI, p. 233).

⁸³ BATTISTA GUARINI, *Il Verrato*, in Id., *Opere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, UTET, 1971, pp. 757-784: 761-762.

⁸⁴ Ivi, p. 763. Cfr. anche D. BATTAGLIN, *Il linguaggio tragicomico del Guarini e l'elaborazione del Pastor fido*, in *Lingua e strutture del Teatro Italiano del Rinascimento. Machiavelli; Ruzzante; Aretino; Guarini; Commedia dell'Arte*, a cura di L. Vanossi, M. Milano, M. Tonello, D. Battaglin, P. Spezzani, Padova, Liviana, 1970, pp. 291-353.

commedia debba essere una pietanza saporita, e non «minestra senza sale», suona come una dichiarazione di poetica di prim'ordine (I,2, vv.352-357). La spiegazione comune sulla quale si viene a convergere è quella «di riso fra le lagrime o di lagrime nel riso». ⁸⁵ Dipilla, al riguardo, «piange all'altrui pianto e ride al riso» (I,1, v.119), e come Corisca nel *Pastor Fido*, è parte strumentale della trama e della sostanza ideologia della pastorale. È infatti questo personaggio a far sì che la favola possa «annodarsi», ed è sempre lei che nell'opera ha la responsabilità di portare avanti l'azione drammatica, almeno fino al terzo atto, quando le linee dell'intreccio la costringono a farsi da parte per lasciare spazio alle agnizioni finali e all'unione del pastore Fileno con Nicea. ⁸⁶ Libera e alle volte spregiudicata, è proprio quest'ancella un po' «bonaccia» e un po' «poltrona» a mostrare una certa «disponibilità erotica» e a seguire sul piano ideale della poesia tragicomica il principio tracciato da Guarini nelle *Annotazioni*, secondo cui una favola «viene a essere pastorale per le persone in essa rappresentate». ⁸⁷ A questo punto, si può dire che la «pazzia» – parola tematica che ricorre ben diciotto volte nella pastorale di Manfredi – sia ciò che avvicina questo personaggio femminile allo stile «mezzano» immaginato da Battista Guarini, nonché ad alcune tendenze poetiche tipiche del teatro di fine Cinquecento e d'inizio Seicento: l'«attenzione per la fenomenologia del comportamento patologico», soprattutto per tutte le forme emotivo-affettive; l'impiego della «dialettica simulazione-realtà»; e l'uso dell'*amour fou* come potenzialità creativa del dramma, *lusus* letterario, e come immagine del «delirio» divino (il dio Amore) che apre le porte all'arte e alla conoscenza. ⁸⁸ La pazzia di cui Dipilla viene accusata non può essere letta come *insania*, o almeno non solo così. Essa va piuttosto interpretata come una deformazione umoristi-

⁸⁵ C. PREVITERA, *Introduzione*, in Id., *La poesia giocosa e l'umorismo*, Milano, Vallardi, 1953², pp. 1- 95 33-34.

⁸⁶ Cfr. M. GUGLIELMINETTI, *Introduzione*, in GUARINI, *Opere cit.*, pp. 9-63: 33-38; J. NICOLAS PERELLA, *Fate, Blidness and Illusion in the Pastor Fido*, «The Romanic Review» LIX, 1 December 1958, pp. 252-268.

⁸⁷ BATTISTA GUARINI, *Compendio della poesia tragicomica*, in Id., *Il Pastor fido e il Compendio della poesia tragicomica*, a cura di G. Brognoligo, Bari, Laterza, 1914, p. 274. Sul personaggio guariniano di Corisca cfr. F. ANGELINI, *G. B. Guarini e la letteratura pastorale*, in Ead., *Il teatro Barocco*, Roma-Bari, Laterza, 1993², pp. 16-42: 1-52.

⁸⁸ GENTILI, *La «metamorfofi trasformata»* cit., p. 110. Si veda anche PERRONE, «*So che donna amo donna ...*» cit., p. 43.

ca dell'amore casto, algolagnico, che, come segno ideologico, da Andrea Cappellano, passando per i rimatori siciliani e gli stilnovisti, giunge prima a Dante, Boccaccio e Petrarca, e poi alla cultura umanistico-rinascimentale di Ficino e Bembo, per arrivare a quella post-tridentina di Manfredi. Dipilla è detta «folle» e «selvatica» dalle altre ninfe, per via della sua filosofia di vita fondata sul «diletto» e sull'«arte del ben amare», in definitiva non troppo distante dalla *φιλαυτία* descritta da Francesco Patrizi.⁸⁹ Questa in fin dei conti è la sola misura a cui si attiene tale personaggio, che del capriccio o del vezzo licenzioso non ha nulla, se non l'idea dell'amore che deve essere vissuto anche nella sostanza erotica del gedimento sessuale: senza l'uomo – afferma Dipilla – la donna non può «gustare un trastullo / ch'insipido non sia», come senza la donna l'uomo è privo del «suo maggior diletto» (I,2, vv.63-66). In qualità di personaggio comico, la presenza di quest'ancella nella pastorale di Manfredi è segnata da una funzione tanto estetica, quanto ludica. Estetica, perché la «pazzia» di Dipilla risulta strettamente legata alla scrittura intesa come *errance*, ossia come equivoco, ambiguità e devianza dalla norma;⁹⁰ ludica invece, perché permette all'autore di riallacciarsi all'antica satira e alla commedia regolare. Il *topos* della «fame amorosa» diventa così uno dei motivi su cui ricade il gioco parodico di Manfredi, il quale ha come protagonista la serva di Nicora. Gli esempi più chiari che si possono addurre al riguardo sono quelli che si leggono nell'atto 1, scena 1, a proposito del «trastullo» che Dipilla suole prendersi con un ortolano: «spesso ancora fra giorno, quand'io vado / a coglier de l'erbucce, o l'insalata, / ed egli cava fuori i ravanelli. / E me gli mette in mano, / né lascia fare a me, perché gli rompo, / e vo dietro ai più grossi, ed ei s'adira» (vv.93-98); e nell'atto III, scena 4, dove, con una sorta di *climax* emotiva, la stessa ancella rivela alla maga Clitera il suo amore per il giovane Fileno e le fantasie erotiche che l'assalgono di notte: «Quando penso talor com'egli è bello, / così fra me la notte, / me ne viene un talènto, / una voglia, una smania, che s'io l'avessi, vivo il mangerei» (vv.513-517).

Oltre alla «fame amorosa», alla «pazzia», al «contrasto», alla «guerra»

⁸⁹ Cfr. FRANCESCO PATRIZI, *L'amorosa filosofia*, a cura di J. C. Nelson, Firenze, Le Monnier, 1963, pp. 99-145: 100-102 [71^v-72^r]; C. VASOLI, *Francesco Patrizi da Cherso*, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 197-198.

⁹⁰ Cfr. RICCÒ, «Ben mille pastorali» cit., pp. 43-96; R. SCRIVANO, *La norma e lo scarto. Proposte per il Cinquecento letterario italiano*, Roma, Bonacci, 1980, pp. 11-13.

intesa come gioco d'amore (si veda la «battaglia dolce» a palle di neve narrata da Clitera nell'atto III,3), o come perdita e conquista della «salute», altre metafore sono usate da Manfredi per concettualizzare l'*eros*. Una di queste include la magia, concepita anche come blando narcotico al «desio» amoroso e come potere femminile esercitato sull'uomo per mezzo degli incantesimi. Dipilla li definisce rimedi di «stregacie», alludendo alle arti magiche della ninfa Clitera, alle quali sia lei, sia Birsena, si rivolgono per «uscire dal tormento» del loro *mal d'amore*. Il dubbio sull'efficacia della magia – avverte Clitera – si insinua però quando non si tiene conto che gli «incanti si fanno con periglio, e con fatica, e con grande ardimento» (III,3 vv.535-537). Non tutte le amanti sono infatti disposte a seguire le orme della Circe omerica nei «traffichi d'amore», e Dipilla ad esempio non fa eccezione a questa regola: per due volte l'ancella subisce le beffe di Clitera, la quale nell'amore decantato dall'ancella non vede altro che la ricerca del piacere fisico dell'*eros*. L'onore femminile, oggetto di scambio nel rapporto amoroso e sociale fra l'uomo e la donna, è senz'altro uno dei temi centrali nel *Contrasto amoroso*. Il riferimento all'onore è infatti costante nell'opera di Manfredi, tanto che attorno ad esso si salda sia il ragionamento sulle «onoranze» – affrontato dall'autore nel *Discorso sopra l'onore reciproco fra gli uomini e le donne* –, sia l'immagine pastorale della *nymphé*, che riguarda il passaggio dalla sessualità naturale al legame matrimoniale. La prima considerazione da fare riguarda il sistema dei personaggi. Anche Manfredi non si sottrae alla linea indicata dalla scuola drammatica Innominata di adottare protagoniste femminili nell'organigramma delle pastorali. Anzi, l'autore valorizza il numero delle eroine al massimo consentito, dodici, ottimizzando la drammaturgia dei loro «nobili affetti». ⁹¹ In questo quadro, è Nicea (Vittoria Doria) la figura su cui Manfredi si ferma più a lungo nel dramma, l'eroina che più d'ogni altra ricopre una posizione enigmatica e sfuggente all'interno dell'opera. Di questo personaggio, l'autore non solo traccia il volto, ma ne esalta l'iniziazione sessuale: quella della sposina (*νύμφη*), che da vergine (*παρθένος*) diventa donna e moglie (*γυνή*) di Fileno, ossia di

⁹¹ Cfr. anche INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa* cit., p. 8: «I personaggi, secondo 'l giudizio mio, non devrian mai passare la dozzina al più; e questi esser tutti tanto necessari e (per così dire) operativi nella favola che, levatone uno solo, e sia qual si voglia di loro, tutto 'l caso si venisse a distruggere».

Ferrante II Gonzaga.⁹² Diverso è invece il caso di Nicora, ninfa più vicina a una bellezza tutta divinizzata. Esplicita, al riguardo, è la simbologia con cui è costruito il suo ritratto, essenzialmente legato all'abbondanza e alla grazia divina: gote «di latte e di viole», gola «di ricotta fresca fresca», seno «di manna» e «di giuncata», e profumo «d'acqua rosata».

La complessità normativa che riguarda i «nobili affetti» è appunto affrontata da Manfredi nel *Discorso sopra l'onore reciproco fra gli uomini e le donne*, lezione che il poeta, con lo pseudonimo di «Vinto», legge il 4 febbraio del 1575 presso l'Accademia dei Confusi di Bologna. Punto di partenza di tutta l'argomentazione è il sonetto *Qual fu a veder con un bel velo intorno* composto dal principe del cenacolo felsineo, il cavaliere Giovanni Galeazzo Rossi («Il Disposto»), da cui Manfredi trae lo spunto per sviluppare il discorso sulla «reciproca cortesia» che «scambievolmente usare si deve tra gli uomini e le donne».⁹³ Si passa così all'esame di che cosa sia la virtù, definita – sulla scia delle due principali autorità classiche, Platone e Aristotele – come una forma d'«investimento» e di «affinamento» etico e pubblico. Essa si alimenta soprattutto con la virtù degli «ottimi costumi» e con gli «effetti cortesi», tutte qualità che fanno della corte d'Ancien Régime una società in cui il gentiluomo può lodare la nobiltà d'animo femminile (la «candidezza» per Manfredi) tramite una serie di «atti estrinseci», come la «riverenza», le «parole», gli «scritti», i «pensieri», fino al dono della propria vita.⁹⁴ Per stabilire dunque in cosa consista l'«onore donne-

⁹² Cfr. V. ANDÒ, *Nymphe: la sposa e le Ninfe*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 52, 1, 1996, pp. 47-49: 50-60; G. AGAMBEN, *La ragazza indicibile*, in G. Agamben, M. Ferrando, *La ragazza indicibile. Mito e mistero di Kore*, Milano, Mondadori, 2010, pp. 7-60: 8-10; M. PICONE, *Petrarchiste del Cinquecento*, in *L'una et l'altra chiave. Figure e momenti del petrarchismo femminile europeo*, Atti del Convegno internazionale di Zurigo (4-5 giugno 2004), a cura di T. Crivelli, G. Nicoli, M. Santi, Roma, Salerno Editrice, 2005, pp. 17-30: 20-21.

⁹³ MUZIO MANFREDI, *Lezione [...]*, Bologna, Alessandro Benacci, 1575, pp. 11-13. La *Lezione* è aperta da una lettera di dedica «ALLA ILLUSTRISS. / ET ECCELLENT. SIGNORA / Patrona mia singolarissima, / La Signora Donna Isabella Medici Orsina / Duchessa di Bracciano &c.», scritta «Di Bologna a XII di Febraio MDLXXV» (pp. 3-7).

⁹⁴ Ivi, pp. 11-39: 11: «Si come l'intelletto fa l'huomo più degno di tutti gli altri animali, che da Dio grandissimo furono creati; non altrimenti la Virtù rende più nobili coloro che la posseggono di quelli che non l'hanno, più di quelli che non la conoscono, e molto più di quelli che non l'apprezzano. La qual Virtù, poiché altro non è in somma

sco», Manfredi articola la sua lezione accademica in «tre capi» di indagine: il primo riguarda «se l'uomo debba la donna onorare»; il secondo, «se la donna debba rispondere all'onoranza» dell'uomo; il terzo, «fino a che termine debba la donna onorar la donna, e fino a che termine debba la donna corrispondergli».⁹⁵ Tali passaggi costituiscono il perno del ragionamento sull'«onoranza», che per prima cosa deve considerare quale sia il giusto rapporto tra l'uomo e l'onore *donnesco*, materia questa che trova precedenti illustri anche nell'*Aminta* di Tasso e nel *Pastor Fido* di Guarini.⁹⁶ La donna – spiega Manfredi – è «vita», è «fine della immensa opera del Creatore e Fattor del tutto, e per conseguenza vera e sola perfezione di quella».⁹⁷ Lodare le virtù femminili significa dunque parlare dell'ornamento gentile del carattere umano, in cui si manifesta il senso della convenienza, della giusta misura, dell'onestà, della modestia e della temperanza delle passioni. Da qui, la necessità di onorare i meriti delle donne non considerandoli «come minori», né tanto meno «come eguali» rispetto all'uomo, ma «come maggiori».⁹⁸

Quello sulla «reciproca cortesia» da usarsi tra gli uomini e le donne, è in effetti un discorso che tocca da vicino la questione di quale sia la migliore forma di vita per le dame di gentili costumi – quella «matrimoniale», attiva e civile, o quella «vergine», solitaria e contemplativa – e al contempo il tema sulle capacità intellettive delle nobildonne.⁹⁹ Ciò che è interessante notare, a partire da queste argomentazioni sviluppate nel *Discorso* bolognese, sono proprio le idee d'amore che segnano le tipologie caratteriali delle ninfe nella pastorale di Manfredi. Si può partire ad esempio da Birsena, che, «tutta grazia, e tutta senno», rappresenta l'immagine

che ottimi costumi, e questi, effetti cortesi: e che la cortesia è quella, per la quale durano, e sono care le conversazioni».

⁹⁵ Ivi, p. 13.

⁹⁶ Cfr. D. DELLA VALLE, *La pastorale dramatique au XVII^e siècle: influence italienne, succès français*, «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», XXXIX, 1987, pp. 49-61: 53-55.

⁹⁷ MANFREDI, *Lezione* cit., p. 17.

⁹⁸ Ivi, pp. 17-40. Cfr. anche E. BATTISTI, *Manierismo o antirinascimento?*, in Id., *L'Antirinascimento*, Milano, Garzanti, 1989, vol. I, pp. 21-52: 40-42.

⁹⁹ MANFREDI, *Lezione* cit., p. 13. Cfr. anche D. FRIGO, *Dal caos all'ordine: sulla questione del «prender moglie» nella trattatistica del Sedicesimo secolo*, in *Nel cerchio della luna* cit., pp. 57-93: 59-64.

dell'amore razionale (III,1, v.59); Demia, che, «leggiadra, vezzosetta e lieta», personifica l'amore cortese (III,1, v.60); Nicea, che, ancorché «onesta», «saggia» e «timorosa», costituisce il ritratto dell'amore «sdegnoso e dolente» (V,5, v.374); Fileno, che, «bello, e pregiato, e costumato, / nobile, e ricco», rispecchia l'amore regale e spirituale (II,5, v.553-554); oppure Nicora, che incarna l'idea dell'amore crudele. E veramente al *Contrasto amoroso* va riconosciuto un posto di prim'ordine tra quei «fecondissimi frutti» poetici usciti dal laboratorio drammaturgico dell'Accademia degli Innominati di Parma, in cui di certo l'autore ricoprì una posizione centrale assieme a Pomponio Torelli.¹⁰⁰ I meriti oggettivi che possono essere attribuiti al nostro poeta sono al riguardo diversi. Tra questi vi è quello di aver svolto un efficace ruolo di mediatore tra le corti e le accademie frequentate.¹⁰¹ Quello di aver dimostrato una lungimiranza di vedute nell'affrontare il dibattito sull'«onore donnesco» e sul valore sociale del matrimonio. E infine, ma non da ultimo, quello di aver offerto una propria idea di pastorale, in parte vicina alle prospettive d'arte drammatica suggerite da Torquato Tasso, Pomponio Torelli e da Battista Guarini, ma distante dalla poesia di Angelo Ingegneri. Di questa polemica mai chiusa con lo scrittore veneziano si possono trovare ancora tracce nell'atto IV, scena 6 del *Contrasto amoroso*, in cui questa volta – a parti invertite – è proprio Manfredi a dare nota dell'inappropriatezza del soggetto drammatico della *Danza di Venere*, copiato pedissequamente dall'Ingegneri dalla novella decameroniana di Cimone ed Efigenia di Boccaccio e dal *Pastor Fido* di Guarini.¹⁰² «Dicevan di Leucippo, / che biasmava d'Edreo, / se ben li fa l'amico, / *Semiramis* regina, / ma non volea però che si sapesse» (IV,6, vv.591-595), sentenza infine Manfredi, che, tra note di scherzosa ambiguità e acre biografia, conclude il suo giudizio affermando che «non è poi maraviglia, / se fra i pastori Olimpici» Angelo Ingegneri fu chiamato «Negletto» (vv.601-602).

¹⁰⁰ L. DENAROSI, *Tragedia di corte e tragedia «salvatica»*, in Ead., *L'Accademia degli Innominati di Parma: teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, pp. 255-400: 346-347.

¹⁰¹ Cfr. SAMPSON, *The Dramatic Text/Paratext: Barbara Torelli's Partenia, favola boschereccia (MS, C. 1587)*, in *Soglie testuali* cit., pp. 103-137.

¹⁰² Cfr. R. PUGGIONI, *Introduzione*, in ANGELO INGEGNERI, *Danza di Venere*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 9-49.

NOTA AL TESTO E CRITERI DI EDIZIONE

Nota al testo

Del *Contrasto amoroso* non risultano pervenuti autografi, né copie manoscritte. Il testo-base della pastorale ci è trasmesso dal solo testimone a stampa dell'edizione del 1602, ultimato da Muzio Manfredi a Ravenna nel 1601 e consegnato l'anno dopo al tipografo veneziano Giacomo Antonio Somasco per la pubblicazione. Il grado di autorità di questa edizione, priva di successive ristampe, resta dunque fuori discussione: al di là della sua tradizione mono-testimoniale, la stampa del 1602 non solo rispecchia la copia manoscritta entrata in tipografia, ma costituisce l'*esemplare ideale* del testo così come venne presentato al pubblico, con i suoi «accidentali» (la lingua, i fatti grafici e paragrafematici, tra cui l'interpunzione, i segni diacritici, l'uso delle maiuscole, la divisione delle parole, la fonetica), i suoi «sostanziali» (cioè le parole stesse, il loro senso e significato), e i suoi «errori di stampa».

Può capitare però che la mediazione tipografica, che ha luogo nell'*iter* redazionale, pur garantendo una larga distribuzione dell'opera nel mercato editoriale, determini – come spesso accade – una contaminazione del testo trasformando la *facies* linguistica pensata in origine dall'autore. Le cautele da prendere dinanzi al mito filologico dell'«ultima volontà» autoriale valgono anche per la stampa veneziana del *Contrasto amoroso*, il cui allestimento di certo non aveva soddisfatto a pieno Manfredi: troppe erano state le sviste e gli errori che il tipografo aveva solo in parte provveduto a correggere in calce al volume, nell'elenco riservato all'*errata corrige*. Di tutto questo Manfredi si lamenta con Vincenzo I Gonzaga in una lettera autografa e inedita del 4 maggio 1602, che qui pubblichiamo. L'autore pensa infatti a un'eventuale «rassetatura» del testo, e a una sua ristampa, ricordando tuttavia al duca l'autenticità della «copia in penna», originale, inviatagli anni prima da Nancy il 2 aprile 1596:

Ser.^{mo} Sig.^{re} padron mio col.^{mo}

Quando all'A.V. mandai, non da molto, le mie *Ravignane*,¹ le dissi che anche il mio *Contrasto amoroso* pastorale si era stampato, ma che a lei nol mandava per essere troppo ripieno di errori di stampa, e perché ad ogni modo ella ne haveva una copia in penna, al che ella di risposta degnandomi, benignamente mostrò di acchetarsi, ma che ristampandosi, gliel mandassi poi, come l'havea scritto che farei. Intanto havendone io mandata una copia ad una dama, molto da me amata, e riverita, e credo dall'A.V. amata e stimata; ella dandomene la ricevuta, mi soggiunse che gran tempo era le fu letta da un frate Zoccolante, ond'io (perché ad altri non ho mai data copia) sono entrato in sospetto, che quella, ch'io mandai all'A.V. le possa essere stata tolta, e per ciò le ne manderò questa copia così fatta, acciocché l'habbia, e poi anche se si ristamperà, gliela rimanderò. L'A.V. sa che più di una opera mia le ho dedicata, ma di esse ella per poco altro havuto non ha che l'honore della dedicatione: e perciò vorrei pure una presentargnene prima che io morissi, che fosse tutta sua, e ne sono a gran termine; ma per venirne a capo con mia maggiore sodisfattione, ho bisogno di alcuni avisi, e di alcune informazioni, il che con esso lei trattar non posso per lettere, né si conviene. La supplico adunque ad eleggere (s'ella ha caro di compiacermi per honor suo) una persona atta a questo, che mi scriva di haver cotale ordine da V.A. et io poi andrò di man in mano scrivendole, et ella rispondendomi, e tutto verrà ben fatto, e forse al ritorno di V.A. da' bagni, l'opera, s'a Dio piacerà, sarà finita. Intanto la mia *Poetica Drammatica*, già ricopiata, e che riuscita è un gran volume, si verrà stampando, se le forze non mi mancheranno. Dissi al Messo, che qui venne a cercar tartaruche che dicesse all'A.V. che mandasse alla Cer-

¹ Si tratta dell'antologia dei *Cento sonetti in lode di Donne di Ravenna*, edita da Manfredi nel 1602 presso l'officina tipografica degli Eredi di Pietro Giovannelli. A quest'altezza cronologica, l'autore risulta già ascritto - sempre con lo pseudonimo di «Il Fermo» - nell'Accademia degli Informi di Ravenna, città nella quale si era forse trasferito a partire dal 1601. L'Accademia, sorta nel 1583 in casa dei signori Gaspare Lotti e Barbara Cavalletti, accoglieva al suo interno larga parte del patriziato locale, li riunitosi per studio e amore delle Belle Lettere, tra cui la signora Livia Feltre della Rovere, duchessa d'Urbino e moglie di Francesco Maria II della Rovere: cfr. M. MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia. Finti-Lydii Lapidis*, Bologna, Forni (rist. anast.), 1976, 5 voll.: III, pp. 276-277. Sul concetto di «ultima volontà» d'autore si veda J. MCGANN, *The Problem of Literary Authority*, in Id., *A Critique of Modern Textual Criticism*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1983, pp. 81-94.

Ravenna

602. 4. Regg^o ^{no. re} Ser. sig. prin. mio col. 7 ^{no}

561

quando all' A. V. mandai, non si mette, le mie Ragionanze, le Pitti, che an-
 che il mio Contrasto anverso Bassante si era stampato, anzi che à lei non man-
 daria per essere troppo ripieno di errori di stampa, e perché ad ogni mo-
 do che se la aveva una copia in penna, date altri di ingusto Desjandrin,
 benignamente posti di ricoltanti, ma che ristampandosi, gliela mandetti poi, come
 l'avevo scritto che facei. Intanto la medesima mandata una copia ad una
 donna, dolce da me amata, e riverita, e creata dall' A. V. amata, e rinata;
 che da dicesse la ricevette, mi soggiunse che gran tempo era la si letta da
 un fatto vocalante, ed io (perché ad altri non si mai data copia) pensai entrato
 in sospetto, che quella, s'io mandai all' A. V. se giusta essere stata tolta, e per ciò
 le ne mandai questa copia ubi fatta, acciò che l'abbia, e poi anche se ti ri-
 stamperà, gliela rimanderò. L' A. V. la che più di una opera mia le si de-
 dicata, ma di esse ella per poco altro sanuto non ha che l'Onore della dedica-
 zione: e perciò non ci può una presentargliero prima che io mecessi, che fos-
 se tutta sua, e ne sono à gran termine; ma per venire à capo con mia
 maggior soddisfazione, s'io bi'ugno di alcuni aiuti, e di alcune informazioni,
 il che con qualui trattar non posso per lettere, nè ti con viene. La supplico adunque
 ad eleggere (s'ella ha caro di compiacermi per tener suo) una persona atta à questo,
 che mi scriva di qualunque sorte ordine da V. A. et io poi andrò di man in mano scrivendo
 ede, et ella rispondermi, e tutto verrà ben fatto, e fare al ritorno di V. A. Dal ba-

Fig. 2 ASMn, AG., E. XXV. 3, b. 975, f. Diversi/IV, c. 561r.

tosa di Pavia, che quei Monaci ne hanno di stupende, et in quantità. Se l'A.V. andrà a Spa, di ragione si stenderà anche alquanto più oltre, e vedrà con la Ser.^{ma} Infante Madama Brunsuich nostra dolcissima padrona, onde humilissimamente la S. Hippolita mia et io supplichiamo l'A.V. che prieghi l'A.S. che ci raccomandi nella gratia di V.A.S. alla quale humilmente bacio le mani, e preghiamo felicissima e lunghissima prosperità, e la divina gratia.

Di Ravenna, a 4 di Maggio 1602.

Dell'Alt.^a Vostra Ser.^{ma}

Humilissimo serv.^{re}

Mutio Manfredi

Ogni fase redazionale e tipografica, ancor più se accompagnata tacitamente dall'approvazione del suo autore, costituisce a tutti gli effetti un'ultima "volontà". Il fatto stesso che Manfredi licenzi la redazione della sua pastorale allo stampatore Giacomo Antonio Somasco, ritenendola finita, attesta quindi di per sé un momento preciso dell'allestimento della stampa. Il desiderio di Muzio di «ripulire» la sua opera va dunque seguito con ragionevole elasticità, senza dimenticare che in filologia «l'unica prova immediata che garantisce su ciò che ha in mente l'autore non è quello che egli dice, ma quello che noi troviamo scritto nella sua opera».²

La missiva del 4 maggio 1602, che rappresenta di certo una testimonianza di rilievo, può essere letta alla luce di queste considerazioni, ma anche di un più ampio quadro, contraddistinto da una doppia economia produttiva: una di cortesia, volta principalmente ad «acchetare» il malumore del duca di Mantova, a cui Manfredi aveva deciso di non «mandare» una copia a stampa della sua pastorale, a suo giudizio troppo «ripiena di errori di stampa». L'altra connessa alla promozione della *Poetica drammatica*, «già ricopiata» all'altezza del maggio 1604 e di cui il *Contrasto amoroso* ne diviene una sorta di testo-satellite. La veste linguistica della pastorale doveva infatti riflettere alcune delle principali tendenze stilistiche teorizzate da Manfredi nella sua *Poetica drammatica*, a partire dall'impiego di un tipo di toscano alternativo alla «fiorentinità trascendentale del Petrarca», destinato

² G. T. TANSSELLE, *Il problema editoriale dell'ultima volontà dell'autore* [*The Editorial Problem of Final Authorial Intention*, «Studies in Bibliography», XXIX, 1976, pp. 167-211], in *Filologia dei testi a stampa* cit., pp. 157-203: 202.

alle occasioni della vita di corte e fedelmente imitativo.³ Il nodo critico di questo approccio stilistico è quello già delineato da Maurizio Vitale, il quale, nell'*intenzionalità* della «rimeria culta», trova un suo punto di equilibrio con l'affiancare forme poetiche «composite e mescolate» a un consapevole e marcato uso di un iper-petrarchismo di maniera.⁴ La necessità di cogliere le particolarità stilistico-retoriche presenti nel testo della pastorale, impone però di valutare più attentamente alcuni dei fenomeni linguistici e fonetici che più caratterizzano l'*usus scribendi* dell'autore. Tra i principali abbiamo:

Vocalismo e consonantismo. Nel campo del vocalismo tonico, Manfredi fa largo uso dei dittonghi toscani o spontanei *ě* [je], in sillaba libera o chiusa (es. *ieri*; *lieto*; *ciell'cielo*; *chiedi* etc.), con uno sbilanciamento più significativo verso l'adozione dei monottonghi velari. Nel campo dei *designata* con alternanza *ie/e* va di certo riconosciuto e ricordato il valore di lirismi ricorrenti nel *Contrasto amoroso*, come il gallicismo in *-eri*, *-ero* (*pensieril pensiero*), con perdita del dittongo originario (fr. e prov. *pensier*); i poetismi *fierolfieri* e *lieve*; *fera*; *petra* e derivati (es. *impetra*). Tra le forme in *ö* [wɔ] si hanno invece nella pastorale voci come *uoml'uomol'uomini*; *fuorilfuora*; *luogo (loco)*; *muore* (var. *more*); *muovel/muovi* (var. *move*); *suon/suonalsuoni*; *vuollvuole*; *nuovol/nuoval/nuovi* (var. *novo*), e tra queste ovviamente anche quelle più liriche come *core*, *foco*, *loco*, *suole*, *duoll'duolo* etc., con conservazione del dittongo *uo* anche dopo la consonante palatale, come nel caso di *figliuoll'figliuolol'figliuolal'figliuoli*. Nel condividere con Bruno Migliorini che in poesia il triplice influsso del latino, del provenzale e del siciliano illustre ha contribuito a suggerire nel corso del tempo «l'idea che la forma non dittongata fosse più nobile» di quella dittongata, va sottolineato che il dittongo latino *AU* è senz'altro il poetismo che si registra nel campo degli

³ ASPr, *Epistolario scelto*, b. 11, fasc. 12, doc. 35, cc. 1r-2v: 1r [12 novembre 1596]: «[...] et io ne dico nella mia *Poetica drammatica* non poche, né picciole ragioni et hollo fatto nella mia di *Semiramis*, e più nel mio *Contrasto amoroso* pastorale, che non ha guari. Mandai al Signore Duca Serenissimo et che l'E.V. havrà per avventura veduto; e se veduto non l'ha, favoriscami di far di cederlo. [...] / Di Pavia a 12 di Novembre 1596. / Della Eccellenza Vostra Illustrissima / Servidore Humilissimo / Mutio Manfredi». Il concetto di «fiorentinità trascendentale» è stato formulato da P. V. MENGALDO, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963, pp. 54-55.

⁴ M. VITALE, *Il dialetto ingrediente intenzionale della poesia non toscana del secondo Quattrocento*, «RID», X, 1986, pp. 7-44: 9-10.

pseudo-arcaismi di fine Cinquecento e d'inizio Seicento.⁵ Nel *Contrasto amoroso* lo si trova in forme consuete come *aura* (accanto a *òra, oróra*), *Fausta*, *inaudito*, e non però nel caso di *augelli*, presente nella lingua poetica dell'antico provenzale. Sulla voce *aura* va comunque fatta un'altra precisazione, ricordando che questa voce non presenta alcuna opposizione stilistica con l'allotropo monotongato *òra (ôra)*, in qualche modo già «culto» dal Trecento.⁶ Nel caso poi del vocalismo atono, e dunque della protonia interna alle parole, il discorso risulta diverso. Di un certo rilievo è ad esempio l'adozione di stampo petrarchesco che Manfredi fa della voce *eguale*, preferita a *uguale* (*iguale* è arcaismo uscito d'uso),⁷ oppure l'alternanza dei fiorentinismi *-er* e *-ar* con assimilazione regressiva, come in *maraviglia* e derivati, quali *maravigliando* o *maraviglio*. Costante è da parte dell'autore l'adozione del suffisso poetico *-ierol/-a*, come in *pensier/pensierol/pensieri; altiero; fiero; paniero; intiero; schiera; fiera; altiera*; mentre dopo cons. + *r* prevalgono formule come *preghiera* (ma anche *priega, priego e prieghi*).

A partire dal Cinquecento l'oscillazione fra scempie e doppie si consolida in tre categorie linguistiche: nei latinismi, nei pseudo-latinismi e nelle forme con scempia in giuntura di parola.⁸ Il consonantismo rimane comunque il fenomeno linguistico in cui si «polarizza» con la massima chiarezza la giustapposizione e il conflitto delle due maggiori componenti dell'ibridismo», ossia la fonetica locale, con il suo dialetto-koinè, e il toscano.⁹ Tra i fenomeni del consonantismo più significativi presenti nel *Contrasto amoroso* si segnala l'impiego del cultismo *femine*, il quale però

⁵ Vd. B. MIGLIORINI, *Il Duecento (1225-1300)*, in Id., *Storia della lingua italiana*, introduzione di G. Ghinassi, Milano, Bompiani, 2001⁹, pp. 113-165: 130 (§ IV). Si veda anche G. ROHLFS, *Historische Grammatik der Italienischen Sprache und ihrer Mundarten*, 3 voll.: I. *Lautlehre*, Bern, A. Francke, 1949, trad. it. di S. Persichino, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll.: I. *Fonetica*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 88-101.

⁶ M. VITALE, *La lingua del Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta) di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1996, p. 57.

⁷ Al riguardo, Luca Serianni ricorda quanto scrive Fortunio nella sua grammatica: vd. GIOVANNI FRANCESCO FORTUNIO, *Regole grammaticali della volgar lingua*, a cura di C. Marazzini, S. Fornara, Pordenone, Accademia San Marco, 1999, p. 160; SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Roma, Carocci, 2001, p. 61.

⁸ Ivi, p. 69.

⁹ MENGALDO, *La lingua del Boiardo lirico* cit., pp. 78-79.

ricorre una sola volta nel testo della pastorale, a differenza della parola *femmina*, che invece non trova ricorrenza; l'adozione del verbo *immaginare* (da *imago* e *imagine*), voce aulica ben più delicata per fonetica e morfologia rispetto al suo corrispettivo con raddoppiamento; la conservazione del verbo *obedire*, che si registra in tre occorrenze: una all'infinito, con elisione della vocale *e* finale, e due alla II^a persona singolare dell'imperativo *obedisci*; e il mantenimento di *provvedere*, già abbondantemente presente in Ariosto, Aretino, Berni, Caro, Stampa, Tasso, e qui limitato alle grafie *provvede* e *provvediamo*.¹⁰ Nel settore delle sorde e delle sonore prevalgono senz'altro le voci letterarie di derivazione prevalentemente latina, tra cui ad esempio l'impiego della velare sorda intervocalica, come nella voce altamente poetica *loco*, o in quelle di *parentelparentilparentela* (dal lat. PARENTES). Lo stesso può dirsi per l'uso di consonanti intersonantiche sorde e sonore del tipo *secretolsecreti* (dal lat. SECRETUM) e *lacrimallagrima*, quest'ultima esclusiva del *Canzoniere* e dei petrarchisti (es. Giovanni Della Casa, Vittoria Colonna), e presente nel *Contrasto amoroso* con la desinenza al plurale in *-e*, *lagrime*, e in una sola accezione con l'aggettivo *lagrimoso*.¹¹ Con la sonora, invece, risulta di rilievo l'uso da parte di Manfredi della voce *sovra*, forma «comune alla letteratura del '400 sia toscana che no», dove il suffisso *ovra* rappresenta un gallicismo dugentesco che nel *Contrasto amoroso* si alterna all'altrettanto consueta grafia *sopra*, accanto a quelle di *opra*, *opre* e ai suoi derivati, come *oprare*, *oprerà*, *opramo*, e al composto *ad + oprare*, del tipo *adoprai*, *adoprato*, *adoprar*, *adoprò*, *adopra* etc.¹²

Significativa nella pastorale la ricorrenza del suffisso in *-ade*, impiegato specialmente per le voci *beltà*, *beltate* e *beltade*, parole-chiave dell'opera, usate senza riserve da Manfredi, con la sola regressione del tipo *beltade*, come del resto accade pure nella poesia di Tasso, alla quale lo stesso Muzio si rifà. Se la forma apocopata *beltà* costituisce una voce che trova pieno valore letterario sin dall'antichità, i tipi con dentale sonora si attestano definitivamente nel *Canzoniere* di Petrarca, tanto che Girolamo Ruscelli poteva già nel 1563 mettere in risalto – nel suo discorso sul *Modo di comporre in versi* – la possibilità per un autore di poter utilizzare incondizionatamen-

¹⁰ Ivi, p. 72.

¹¹ Ivi, p. 77.

¹² Ivi, pp. 88.

te questi vocaboli, perché a suo giudizio “le voci così distese davano sempre languidezza al verso”.¹³ Nel quadro dei suffissi *-tate*, si registra *etate* e con il vocabolo *pietà* l’adozione di *pietate* e dei derivati, come *impietate*, oppure dei più ricercati *dispietate*, *crudeltate* e *felicitate*. Tra le forme con scempia intervocalica prive di un corrispettivo nel latino classico, sono da includere nei pseudo-latinismi ad esempio la voce *caminar* (vd. *camino*, “strada”), che, come fa notare Luca Serianni, risulta di certo «ancora assai vitale nel XVII secolo (Marino, Tassoni, Stigliani, Macedonio, Zazzaroni)»;¹⁴ mentre nel novero delle consonanti scempie in giuntura di parola si ha *rinovar*, con caduta della vocale finale, voce molto frequente nel XVII secolo, o *avampiamo* (da *vampa*). Di rilievo, risulta anche l’impiego da parte di Manfredi di antichi toscanismi con suffisso in *eggiol-a*: si tratta di forme etimologiche come *veggio* (dal lat. VIDEO), *veggian*, *riveggia*, (seguito anche da pronomi *veggiolo*), o derivate da *veggo*, come il riflessivo *veggasi*; il gerundio *veggendo*, *veggendola* o *veggano*. Tra gli esiti latineggianti, si notano i cultismi in *-rj-* > *-r-* con riflesso dei suffissi in *-erio*, come *desiderio*, *imperio*, *refrigerio*, *vituperio*, e in *-ario*, come *solitario* e *contrario*; oppure provenzalesimi che si risolvono nel nesso *-cl-*, fra cui la forma più vitale è senz’altro *periglio*, con l’aggettivo *perigliose*. Dissimilazioni consonantiche sono invece le parole-simbolo *alma* (dal lat. ANIMA) e *arbori* (dal lat. ARBOR), di cui la forma *arbori* è usata quasi sempre al genere maschile.

Aferesi vocaliche e sillabiche, e preposizioni. Assieme all’apocope, l’aferesi vocalica costituisce senz’altro uno dei fenomeni più diffusi nel Cinquecento. Tra le soppressioni vocaliche, quella di *i-* nelle voci comincianti per *in-* o *im-* si rileva nel *Contrasto amoroso* ad esempio nel caso dell’avverbio *’nvece*. Forme canoniche di aferesi vocaliche si hanno invece con *merto*, presente anche nella grafia *merta*, e con *spirto*, nonché con gli infiniti sincopati di antica tradizione del tipo *porre* e *torre*, quest’ultimo at-

¹³ GIROLAMO RUSCELLI, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, edizione e commento a cura di F. Rustici, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2019, pp. 152-158: 153-154 (*De’ versi tronchi, o zoppi* CAP. V): «[...] Queste tai voci tronche a noi non sono mai per lor natura, ma tutte per passione d’accorciamento, sì come *onestà*, *beltà*, *virtù*, *servitù*, et l’altre accorciate da *onestate*, o *onestade*, *beltate*, *virtute*, *servitute*, etc.».

¹⁴ SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana* cit., p. 73.

testato nell'occorrenza *torrei*.¹⁵ L'apocope vocalica, diffusissima in poesia, trova ampio impiego nella pastorale di Manfredi: tra i casi più notevoli si segnala la caduta di *-i*, morfema del plurale, di *-a*, di *-o*, di *-e* per il plurale femminile, della vocale dopo consonante *m*, soprattutto per la I^a persona plurale dei verbi (es: *traeam*). Nel settore delle preposizioni articolate, largo è l'impiego nel *Contrasto amoroso* delle forme scisse e analitiche *da i*, *da la*, *da le*, *de la*, *de le*, *de i*, *de gli*, *a le*, *a la*, *a i*, *a gli*, *co i*, o degli antichi composti letterari e pseudo-latineggianti *meco* ("con me") e *teco* ("con te"), i quali si alternano all'ampio repertorio delle grafie contratte, tronche e apocopate, tra cui ad esempio quelle dell'articolo *l*, che costituisce una specificità poetica di lunga tradizione, o quelle di *de'*, *ne'*, *n'*, *nvece*, *a pena*, *va'* (per la II^a pers. dell'imp. sing. del verbo *andare*), *fa'* (per la II^a pers. dell'imp. sing. del verbo *fare*), *se'* (per la II^a pers. sing. dell'indic. del verbo *essere*), oppure i troncamenti di uso poetico come *vo'* (per la I^a prima pers. dell'indic. del verbo *volere* → *voglio*), condiviso dalla tradizione letteraria e dalla toscانيتà viva, *vó* (per la I^a pers. sing. dell'indic. del verbo *andare* → *vado*) *di'* (per la II^a pers. sing. dell'imp. del verbo *dire* → *dici*), *fò* (per la I^a pers. sing. dell'indic. del verbo *fare* → *faccio*), *fe'* (per la III^a pers. sing. del passato remoto del verbo *fare* → *fece*), da non confondere con la forma apocopata *fè* ("fede"), anch'essa adottata e prelevata da Manfredi dal registro stilistico del melodramma («sotto la fé d'Amore»), *diè* (tronc. di *diede*), *piè* (tronc. di *piedel/piedi*) e *mercè* (tronc. di *mercede*): quest'ultima voce di lunga tradizione, risalente sin dalla poesia dugentesca con il settentrionalismo *merzé*, il cui utilizzo nel corso del Cinquecento si mostra però già superato.¹⁶ Ampi sono poi i casi in cui l'apocope postvocalica, oltre alle preposizioni articolate, è adottata per altre forme grammaticali, come verbi, pronomi, o aggettivi possessivi.

Pronomi personali, dimostrativi e possessivi. Per la terza persona singolare maschile si registra un'alternanza abbastanza omogenea dei pronomi *egli* e *lui* in funzione di soggetto, così come alla terza persona singolare femminile si avvicinano *ella* e *lei*. Ricorrente è anche il soggetto impersonale *egli* ed *ei* (es. «*Egli* è pur»; «*ei* s'adira»), oppure le forme di pronome clitico

¹⁵ C. AGOSTINELLI, *Sull'origine degli infiniti sincopati "corre", "scerre", "sciorre", "sverre", "torre"*, «Studi linguistici italiani», XXII, 1996, pp. 65-73.

¹⁶ VITALE, *La lingua del Canzoniere* cit., p. 113.

tipiche nel fiorentino del tempo (es. «*la sappia*»), tra cui i pronomi maschili *li* e *gli*, o ancora la grafia atona del pronome personale di prima persona all'accusativo o al dativo *mi* (es. «*mi* son fermo»; «*mi* celi») e i costrutti pronominali come ad esempio *vedella* (per *vederla*). Fra i pronomi dimostrativi si segnala l'impiego di *costei/costui* usati per indicare le persone vicine a chi parla, *questo/questi, questa/queste, quell/quello/quella/quelle/quelli/quei*, anche in un solo caso presente nella forma *quegli* («*quegli* altri»), e *ciò*. Similmente, si ha una cospicua adozione dei pronomi possessivi, degli aggettivi dimostrativi *medesimo, medesima* (al plur. *medesimi*), presenti anche nelle forme toscaneggianti *medesmo, medesma*, al plur. *medesme*, molto più diffuse in poesia.¹⁷ Di rilievo è senz'altro l'uso di verbi pronominali con particella *ne*, i quali comportano un raddoppiamento e l'uscita in *-onne, -anne, -unne*: tra questi si rilevano i casi di *narronne* (*narrò* + *ne*), *verronne* (*verrò* + *ne*), *faranne* (*farà* + *ne*), *funne* (*fu* + *ne*).

Clitici e indeclinabili. Pronomi enclitici con le particelle *me* (es. *tratterommi*), *te* (es. *puote*), *lo* (es. *chiamandolo*), o *ce* («non *ce ne* curiamo») ricorrono in diversi luoghi del testo, assieme ad alcune forme indeclinabili come ad esempio *cotanto* e *cotante*, o a particolari grafie di lunga tradizione poetica del fiorentino argenteo, tipiche anche nel vivo toscano come *fuora* e *tosto*, quest'ultimo con il valore etimologico di "più presto", oppure *staman*.¹⁸ Anche nei gruppi dei clitici trova larga diffusione il fenomeno linguistico-poetico dell'apocope vocalica: nel *Contrasto amoroso* si incontrano casi particolari come ad esempio quello di *sen*, che, dall'originario *si ne*, giunge a Manfredi nella forma comune fiorentina del tempo *se ne*, spesso adottata dall'autore anche nella variante apocopata (es. *se n'*: «se n'adrà»; «sen'ornava»); oppure quello di *sel* (es. «*se'l* lampeggiar»). Tra i clitici di tipo *sel*, qui anche in poliptoto (es. «*se sel* crede, e *sel* vede», e *vel* («*vel* porgo»), si riscontra il più cospicuo uso di *tel* (es. «Io *tel* vo' dir»), *mel* (es. «*mel* credea») e soprattutto di *nol* (es. «*nol* segui»).

Interiezioni e verbi. Tra le interiezioni si riscontra l'adozione delle due voci che più di tutte interessano la storia della lingua poetica, *ahi*, *oh* e

¹⁷ SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana* cit., p. 102; ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti* cit. II. *Morfologia*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 411-420.

¹⁸ A. CASTELLANI, *Italiano e fiorentino argenteo*, Friburgo, Edizioni Universitarie, 1977, p. 27.

deh, largamente impiegate nel registro sublime dei generi teatrali della tragedia, della pastorale e del melodramma, con una funzionalità stilistica tesa a connotare in senso aulico i dialoghi, i soliloqui o gli “a parte” dei personaggi, specie degli innamorati. Se però si guarda all’istituto stilistico-verbale impiegato da Manfredi nella pastorale, qui il primo dato significativo concerne l’uso della desinenza popolare *-(i)ano* alla I^a persona plurale riservato al solo verbo *odiare (odiano)*. Di particolare interesse è anche la presenza della I^a persona plurale dell’indicativo, che nel più antico fiorentino usciva in *-amo, -emo, -imo*. Per il tipo analogico in *-iamo* si rilevano nel *Contrasto amoroso* ben 14 occorrenze (*possiamo, avampiamo, curiamo, trattiamo, provvediamo, cantiamo, soniamo, concludiamo, abbiamo*), tra cui l’uso notevole del congiuntivo esortativo («*vogliamo* andare a ritrovarla al Tempio?»; «*Andiamo!*»; «*Tacciamo*»), che si accosta alle formule impersonali di esortazione. Diverso è invece il valore che assume l’uscita in *-emo*, di cui gli usi principali si hanno nella resa della I^a persona singolare (es. *temo*) e soprattutto della I^a persona plurale del futuro semplice (es. *andremo; faremo, sapremo; godremo*). Un discorso a parte va fatto per l’indicativo imperfetto e per il condizionale con l’imperfetto indicativo. Per il primo, si registra la forma *-evi*, adottata da Manfredi per la II^a persona singolare dell’imperfetto indicativo (es. *attendevi; statevi*), sulla scia di quanto prescritto da Ruscelli, con particolare attenzione all’impiego degli imperfetti dimostrativi (es. *dicevi; solevi*).¹⁹ Altre occorrenze notevoli a livello poetico risiedono nell’ampio repertorio delle forme in *-ea* e *-eano* adottate per la I^a e III^a persona singolare e plurale. Sono queste forme caratterizzate dal diletto labiodentale, rese in un’occorrenza per mezzo d’apocope e altre volte tramite particella pronominale:²⁰ es. *cogliea, pareal/parean, doveal doveano, taceea, piangea, struggea, dicea, feal/faceal/faceano, potea, raccogliea, volea, voleami, credeal/credeami, aveea, ponea, aveal/avean, ardea, sorgea, prendea, parea, splendea* etc. Anche in questo accorgimento, Manfredi sembra guardare con particolare favore alla lirica di Tasso, e con quanto l’autore

¹⁹ GIROLAMO RUSCELLI, *Rimario*, in Id., *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, Venezia, Giovanni Battista e Melchiorre Sessa, 1563, c. 376: «*EVI* [...] Et in questa desinenza vengono tutte le seconde persone singolare de gl’imperfetti dimostrativi di tutti i verbi della seconda et terza coniugatione: *tenevi, volevi, havevi, solevi, credevi, rendevi, prendevi, leggevi*, et così di tutti, senza veruna eccezione».

²⁰ Vd. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana* cit., pp. 184-186.

della *Liberata* riferiva all'amico Luca Scalabrini in una lettera del 1576 a proposito dell'uso della desinenza *-eva* in poesia, da usare solo in fine di verso: «*Aveva* fra 'l verso, non seguente vocale, non s'usa dal Petrarca o da' petrarchisti; né io intendo di allontanarmi da loro esempio». ²¹ E basterebbe qui citare il solo caso di *giano* ("andavano"), imperfetto di *gire*, diffuso tanto nella poesia quanto nella lingua viva, di cui Giacomo Pergamini, nel suo *Memoriale della lingua italiana* del 1602, riferiva che *gire* era uno dei «difettivi a cui mancano alcune voci», le quali sono integrate dal verbo *andare*. ²² Degno di nota è l'uso tipicamente poetico del condizionale *sarial sariano*, la cui importanza, già rimarcata da Pietro Bembo nelle *Prose della volgar lingua* (III, 43), soprattutto nel capitolo XLIX del terzo libro – in cui l'autore dà conto anche delle forme suppletive di futuro tratte dal paradigma del latino *FIERI* (*fialfianolfian*) – ²³ è attestata nella poesia pastorale di Manfredi dalle 8 occorrenze di *saria*, da una di *sariano*, e da 4 del futuro *fia*. Al riguardo, un costrutto poetico di un certo spessore è quello che si legge al verso «ch'ella saria più fiera d'una fera». Tra le forme del condizionale, va infine registrata la particolarità della III^a persona singolare *fora* ("sarebbe"), derivata dal piucchepperfetto indicativo, la cui ampia tradizione letteraria risale alla lirica dugentesca, probabilmente attraverso una mediazione linguistica «d'area meridionale e forse della Toscana orientale»: al riguardo, nel *Contrasto amoroso* se ne rilevano 3 occorrenze. ²⁴

Aspetti stilistici. Si è detto che la poesia pastorale di Manfredi affonda le sue radici nella lirica del Petrarca e petrarchisti cinquecentisti, del Tas-

²¹ TORQUATO TASSO, *Lettere poetiche*, a cura di C. Molinari, Parma, Guanda [Fondazione Pietro Bembo], 1995, pp. 252-253.

²² GIACOMO PERGAMINI, *Il memoriale della lingua italiana*, Venezia, Giovanni Battista Ciotti, 1602, p. 433.

²³ Vd. PIETRO BEMBO, *Prose della volgar lingua*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1966², pp. 261-264: 263: «Le terze voci di lui, che si danno al tempo che è a venire, in due modi si dicono, *Sarà* e *Fia* e *Saranno* e *Fiano*; e poi nel tempo che corre, condizionalmente ragionandosi, *Sia* e *Siano* e *Fora*, voce del verbo, di cui l'altr'ieri si disse, che vale quanto *Sarebbe*, e *Saria* quello stesso, che si disse spesse volte *Sarie* nelle prose; delle quali sono parimente voci *Fie* e *Fieno*, *Sie* e *Sieno*, in vece delle già dette». Cfr. anche SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana* cit., pp. 195-208.

²⁴ Le forme del tipo *foralforano*, III^a persona singolare e plurale, sono descritte nel corso del Cinquecento come poetismo specialmente da Pietro Bembo, Francesco Alunno e Leonardo Salviati: Ivi, pp. 196-197.

so e del Guarini, traendo da essa elementi squisitamente decorativi. Uno di questi risiede nel processo di stilizzazione che riguarda in particolare la «grammaticalizzazione» di alcune metafore petrarchesche, e con esse il vocabolario che ruota attorno agli attributi metaforici dati all'amore. Si tratta di un fenomeno ricorrente nella poesia pastorale, che trova però nella lirica del *Pastor Fido* una sua più concreta attuazione, soprattutto come ha dimostrato Deanna Battaglin nell'impiego degli aggettivi. Predilezione per le rime facili e per la musicalità dei versi rientrano in questo meccanismo compositivo, che nei «versi spezzati» e nella «ripresa», ossia nella ripetizione di un termine, ha il suo punto di forza. All'uso degli *enjambements*, che consente a Manfredi di creare particolari effetti di sospensione o di dinamismo metrico, con conseguente variazione della dialogicità negli scambi di battute tra i personaggi, si accosta così il ricorso a espedienti congiuntivi per polisindeto, anafora, anadiplosi (es. «che si contenti / di contentare Corinna»), simplocàcee, epifore, epanallessi, epanadiplosi, figure etimologiche, concorso di vocali, parallelismi (es. «Se non chi segue Amore. / Lassa, ma il seguio anch'io»). Un caso esemplare di costruzione per accumulo enumerativo è ad esempio quello che si legge ai versi 78-82 dell'Atto I, scena 1: «e veggia, e oda / le pene, i prieghi, e le lusinghe, e i pianti, / il timore, il desio, l'ingegno, e l'arte, / la speme, il pentimento, e la paura, / l'ardire, e le richieste, e le repulse».

Tasso, nei *Discorsi del poema eroico*, definisce tali artifici come dei tecnicismi diretti a «repliar le parole», vedendo in essi il modo per espandere l'articolazione strofica, specialmente quando – come accade nell'*Aminta*, nel *Pastor Fido* e anche nel *Contrasto amoroso* – il sistema di versificazione non rispetta uno schema fisso, ma scorre liberamente alternando gli endecasillabi ai settenari.²⁵ Manfredi segue e fa suoi questi moduli retorici: usa le rime solo in determinati casi, disponendole spesso all'interno del verso («rimalmezzo»). La lirica di Tasso fornisce il modello imitativo per la resa dell'artificio stilistico volto a «cominciar il verso con i casi obliqui»,²⁶ quella di Battista Guarini, l'inclusione nella pastorale di unità lessicali fisse. Frequenti sono infatti nel *Contrasto amoroso* i casi di endiadi, dittologie o di sintagmi composti che si ripetono in forme e situazioni simili, produ-

²⁵ Tasso, *Discorsi del poema eroico* cit., pp. 208-209 (Libro V).

²⁶ *Ibidem*.

cendo echi e concatenazioni interne al testo. Tra questi si possono citare alcuni principali sistemi metaforici adottati dall'autore: 1) combinazioni per denotare il fenomeno amoroso attraverso la costruzione di immagini; «*core afflitto*», «*indurato core*», «*acceso core*», assieme ai verbi indicanti gli effetti dell'amore («*consuma il core*», «*batte il core*», «*ritrovare il core*», «*rivoltare un core*», «*addolorato il core*», «*gioioso il core*»), sono al riguardo tutti sintagmi che ruotano attorno al sostantivo *core* – posto di norma come parola-rima a conclusione del verso – e alla sua umanizzazione. *Fiamma, beltà/beltate, morte e Amore* costituiscono i poli della personificazione dell'«*amoroso laberinto*» e del dio Cupido, e al contempo voci che per contiguità metonimica si ricollegano allo stato passionale del *core* (es. «*oculta fiamma*»), dell'*anima*, e ad altri accidenti, concreti e astratti, che caratterizzano la fenomenologia dell'amore, come *face, strali, saetta* («*dolce saetta*»), *piaga, ferite, strida, dardi, pene, lusinghe, pianti, desio, timore, seme, pentimento, paura, richieste, repulse, pietà, onestà, fede e opere* etc.; 2) epiteti attributivi, sostantivali, aggettivali e avverbiali, che denotano uno stato d'animo o un comportamento sentimentale, come ad esempio *fiero* («*fieramente innamorata*», «*fieramente bello*») – il quale ricorre anche in un parallelismo retorico («*ma dolcemente fiero, / e fieramente bello*») – *fera, dèa, dèe, fedele, cara, doglia, disperata, affannata, sprezzata, allegra* etc.; 3) verbi che esprimono gli effetti dell'Amore sugli innamorati come *adorare, amare, accendere, accecarsi, imprecare, sentire, fuggire, seguire, affliggere, morire, spirare, struggersi, sospirare, piangere, lasciare, confortare, gioire, rallegrarsi, trafiggere* etc., tra cui spicca l'uso notevole della voce *domesticare*, derivata da Manfredi dal *Canzoniere* e dall'*Aminta*; 4) sostantivi che, attinti essenzialmente dal lessico lirico di tipo amoroso del Petrarca, indicano parti del corpo o oggetti su cui ricade il vagheggiamento degli innamorati, come *petto, crine, viso, vista, guardo, occhi* (es. «*occhi rossi*»), *seno* («*arso il seno*»), *capo* («*capo chino*»), *bocca* (es. «*boccuccia*»), *piedi* («*piè sollevati*»), *talloni* («*talone*») etc.

Criteri di edizione

Il punto importante di una ricostruzione relativa a un *esemplare ideale* – ci ricorda George Thomas Tanselle – è quello che abbraccia tutti gli stati

di un'impressione o di un'emissione.²⁷ Ogni stampa del resto non è «che una copia eseguita con mezzi meccanici», soggetta «a tutti gli inconvenienti delle copie» nel contesto del lavoro tipografico. Ciò vale naturalmente anche per l'edizione veneziana del *Contrasto amoroso*, la quale, come riflesso parziale della «volontà» dell'autore, esige una resa documentaria moderna che rispecchi i tratti della grafia originale e della realtà fonetica di appartenenza, e che rimuova, dove possibile, i guasti che infrangono il senso del testo, le sue regole linguistiche e le strutture metrico-prosodiche dei versi. L'apparato critico di questa edizione – che si pone a piè delle pagine del testo – riporta gli infortuni grafici e involontari non registrati dal tipografo nell'*errata corrige*, sotto la denominazione di «Errori occorsi nel stampare». Considerato dunque l'ambito dei metodi indicati dalla *textual bibliography* anglosassone, l'edizione del 1602 – da noi limitata all'esame degli esemplari italiani – non sembra presentare problematicità di rilievo, soddisfacendo i principali requisiti richiesti dal concetto di *esemplare ideale*, che Fredson Bowers individua nello stato di «un libro completo di tutti i suoi fogli, nelle condizioni di integrità in cui è uscito da ultimo dalla tipografia e nello stato di completezza che il tipografo riteneva dovesse rappresentare lo stato definitivo e più perfetto del libro».²⁸ La non presenza di difformità tipografiche negli esemplari italiani esaminati è dunque di per sé garanzia del lineare percorso di emissione tipografica avuto dalla stampa veneziana del *Contrasto amoroso*, la quale del resto non fa che attestare l'idea generale suggerita da Conor Fahy secondo cui sul finire del Cinquecento, e ancor più nel corso del Seicento, la «routine quotidiana» delle correzioni e delle interruzioni durante la tiratura giunge a essere di fatto qualcosa «fuori dell'ordinario».²⁹

²⁷ Il celebre articolo di G. T. TANSSELLE, *The Concept of «Ideal Copy»*, edito in «Studies in Bibliography», XXXIII, 1980, pp. 18-53: 46 è alla base del noto lavoro di Conor Fahy, *Edizione, impressione, emissione, stato*, in Id., *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, 1987, pp. 65-103 (§ III).

²⁸ F. BOWERS, *Principles of Bibliographical Description*, Introduction by G. Th. Tanselle, (Winchester (St. Paul's Bibliographies), New Castle, Delaware (Oak Knoll Press), Oak Knoll Press, 1994, p. 79; ID., *L'autorità multipla. Nuovi problemi e concetti del testo-base*, in *Filologia dei testi a stampa* cit., pp. 107-145.

²⁹ C. FAHY, *Sguardo da un altro pianeta: bibliografia testuale ed edizioni dei testi italiani del XVI secolo*, in Id., *Saggi di bibliografia testuale* cit. pp. 1-32: 11 (§ I).

L'esemplare di riferimento su cui si fonda l'edizione critica – denominato qui CA – è quello che si legge nella miscellanea A.V.Tab.1.K.III.116/1-5 della Biblioteca Universitaria di Bologna. Si tratta nello specifico di un esemplare mutilo dell'*errata corrige*, accolto in una selezione di cinque favole pastorali che, oltre al *Contrasto amoroso*, include al suo interno le stampe veneziane della *Chlori* di Marcello Ferro (Giacomo Vincenti, 1598), della *Pazzia* di Giovanni Donato Cucchetti (Giovanni Daniel Bisuccio, 1602) e dell'*Astrea* di Giovanni Villifranchi (Giovanni Battista Ciotti, 1618).³⁰ L'assenza dell'*errata corrige* non costituisce però un difetto di stampa riconducibile alla fascicolazione tipografica dell'opera e alla sua unica emissione nel 1602 sul mercato librario, quanto semmai essa è da imputare alla successiva modalità di assemblaggio della raccolta e dei suoi fogli, rifilati e poi rilegati con cucitura verde-oro e coperta in pelle allumata. Il timbro della Pontificia Biblioteca di Bologna, che si legge nel frontespizio del primo testo che apre questa selezione «d'operette» – quello dell'edizione veneziana dell'*Ameto* di Giovanni Boccaccio del 1534, impreziosito con i fregi dello stampatore Melchiorre Sessa – attesta ad ogni modo che la miscellanea entrò a far parte delle collezioni della Biblioteca Universitaria di Bologna non prima del 1815. Gli estremi dell'edizione CA sono dunque i seguenti:

CA = Bologna, Bibl. Universitaria [A.V.Tab.1.K.III.116/4, in buono stato di conservazione; legatura in pelle allumata, mm 105 × 155], IL / CONTRASTO / AMOROSO / PASTORALE. / DI MUTIO MANFREDI. / *Il Fermo*

³⁰ La miscellanea A.5.Tab. 1.K.3. 116/1-5 risulta così costituita: [controguardia]; [guardia libera]; [Fregio] AMETO [Fregio] / OUER COMEDIA DEL/LE NIMPHE FIORENTINE, / COMPILATA DA MES-/SER GIOUANNI BOC/CACCIO DA CER-/TALDO CITTA-/DINO / DI FIRENZE / [Fregio] [Marca]. c.92: In Vinegia per Melchiorre Sessa. Nelli anni del / Signor M.D.XXXIII. [8vo; 92c.]; 2) LA CHLORI / EGLOGA / PASTORALE / DEL CAUAGLIERO / MARCELLO FERRO / da Macerata. / ACCADEMICO CATENATO. / *Nouamente ristampata.* / [Marca] / IN VENETIA, / Appresso Giacomo Vincenti. / 1598 [4], 99, [1] p.; 8°; 4) La pazzia fauola pastorale di Gio. Donato Cucchetti, venetiano. - *Nouamente ristampata & ricorretta* In Vinegia : presso Daniel Bisuccio, 1602 44 c.; 8°; 5) ASTREA / FAUOLA / PASTORALE / DI GIOUANNI VILLIFRANCHI / *Volterrano,* / All'Illustre Signora Patrona sua / Colendissima, / *La Signora Giouanna Giunta Maffei.* / [Marca] / IN VENETIA, MDXCIII. / *Presso Gio. Battista Ciotti, dell'Accademia Venetiana / Stampator, Librar alla Minerua,* [16], 97 [i.e. 103], [1] p.; 8°.

Academico Inuaghito, &c. Alla Illustriss. & Eccellentissima Principessa di Molfetta dedicata. / *Con PRIVILEGIO, / & licenza de' superiori* [Marca] / IN VENETIA, M.DCII.

8vo, [16], 144 p.

A1v Copia

A2r Frontespizio

A2v ALLA / ILLUSTRISSIMA ET ECCELLENTISSIMA. / SIGNORA DONNA / VITTORIA DORIA / GONZAGA. / PRINCIPESSA DI MOLFETTA / Signora di Guastalla, &c. / MUTIO MANFREDI.

[A5r] Di Ravenna, il primo giorno di Ott. 1601.

A6r ALLA MEDESIMA / Eccellentiss Principessa. / [Fregio] / DEL gran CONTRASTO, ond'ha NICEA vittoria

a6v LE Persone della Pastorale.

A7r-8v Il Prologo. / AMORE

1 [Fregio] ATTO PRIMO / SCENA PRIMA / Nicora, Dipilla / [Fregio]

[11] [Fregio]

12 SCENA SECONDA / Nicea, Dipilla / [Fregio]

[20] SCENA TERZA. / Demia, Nicea / [Fregio]

24 [Il Fine del primo Atto.] / [Fregio]

25 [Fregio] / ATTO SECONDO / SCENA PRIMA / Corinna. / [Fregio]

[26] [Fregio]

27 SCENA SECONDA / Corinna, Dipilla. / [Fregio]

[33] [Fregio]

34 SCENA TERZA. / Flori, Dipilla, Coriona. / [Fregio]

[37] [Fregio]

38 SCENA QUARTA / Flori, Dalia / [Fregio]

43 SCENA QUINTA / Nicora. Dipilla. Talia. Flori. [Fregio]ù

- [53] Il Fine del Secondo Atto. / [Fregio]
- 54 [Fregio] / ATTO TERZO. / Fileno. / [Fregio]
- [57] [Fregio]
- 58 SCENA SECONDA / Corinna, Flori. Fileno. / [Fregio]
- [64] SCENA TERZA / Clitera. Flori. Birsena. / [Fregio]
- [70] [Fregio]
- 71 SCENA QUARTA / Dipilla. Clitera. Birsena / [Fregio]
- 77 SCENA QUINTA / Clitera, Doritia. Demia / [Fregio]
- [84] Il Fine del terzo Atto.
- 85 [Fregio] ATTO QUARTO / SCENA PRIMA / Demia. / [Fregio]
- [86] SCENA SECONDA / Fileno. Demia. / [Fregio]
- [90] SCENA TERZA / Birsena. Fileno.
- [93] [Fregio]
- 94 SCENA QUARTA. / Nicea. Birsena. / [Fregio]
- [97] SCENA QUINTA. / Clitera. Nicea. / [Fregio]
- [103] SCENA SESTA. / Dipilla. Nicea. / [Fregio]
- [111] Il fine del Quarto Atto.
- 111 ATTO QUINTO / SCENA PRIMA. / Nicora. Corinna, Licori. [Fregio]
- [112] SCENA SECONDA. / Licori. Birsena. Nicora. Corinna. / [Fregio]
- [113] SCENA TERZA. / Talia. Nicora. Licori. / [Fregio]
- 116 SCENA QUARTA / Dipilla. Nicora. Licori. Talia. / [Fregio]
- [122] SCENA QUINTA / Fileno. Nicora. Licori. Talia. / [Fregio]
- [132] SCENA SESTA / Olinda. Talia. Fileno. Licori. Nicora. [Fregio]
- [144] Il fine della Pastorale. / [Fregio]

144 PER L'OPERA. / Hor c'hai uinto, NICEA, nel fier CONTRASTO³¹

Altri esemplari italiani:

Firenze, Bibl. Nazionale Centrale

PALAT 12.2.0.3 /8.e

Gubbio, Bibl. comunale "Sperelliana"

FA III 43 B 18, 2

Milano, Bibl. Nazionale Braidense

RACC.DRAM.6402

Milano, Bibl. dell'Accademia dei Filodrammatici

E V 33

Napoli, Bibl. Nazionale Vittorio Emanuele III

V.F.113 A 36 (0002)

Roma, Bibl. Nazionale Centrale

MISC. A.429.6

Roma, Bibl. Universitaria Alessandrina

XV b.26 7

Torino, Bibl. Norberto Bobbio dell'Università degli Studi di Torino

A*Patetta 50 L 11 03

Venezia, Bibl. Nazionale Marciana

DRAMM. 0252. 003

³¹ *L'errata corrige*, assente in CA – ma presente negli altri esemplari italiani – corrisponde nell'edizione del 1602 alle carte L1r [ERRORI OCCORSI NEL STAMPARE] e L1v: quest'ultima carta presenta in calce l'ulteriore avvertenza dello stampatore: «Gli altri errori di punti, e d'accenti si lasciano alla discrezione dell'intendente lettore; com'anche alcuni di lettere cambiate, &c.».

La situazione tra questi esemplari, usciti da un'unica emissione tipografica, è analoga, come comune alle stampe è la doppia numerazione che regola la loro fascicolazione interna. Essa presenta infatti un errore di impressione nella continuazione della numerazione superiore che si legge nella sesta scena dell'Atto V, prima tra le carte K2r e K3r, con il passaggio dalla pagina 131 alle 114-115 (= 132 e 133), e poi tra le carte K4r-K5r con il passaggio dalla pagina 135 alle 124-125 (= 137 e 138). La necessità dunque di assumere ogni questione ecdotica come uno specifico problema storico e culturale, porta in questa edizione critica ad avvalerci di scelte trascrittorie che puntano a migliorare la leggibilità del testo, con interventi limitati ad alcuni elementi essenziali, principalmente di natura grafematica.³² Da questo punto di vista, non si può fare a meno di riconoscere nell'avvertenza all'«intendente lettore» che chiude l'*errata corrige* del *Contrasto amoroso*, l'invito di Giacomo Antonio Somasco a riconsiderare il testo del *Contrasto amoroso*, a partire da tutte quelle sviste tipografiche incorse nel processo di stampa: «Gli altri errori di punti, e d'accenti si lasciano alla discrezione dell'intendente lettore; com'anche alcuni di lettere cambiate, etc.». Nel voler dunque dare un'edizione del testo che risponda alle esigenze del lettore moderno, senza tradire le peculiarità letterarie di CA, del suo genere teatrale di appartenenza e del suo sistema linguistico e fono-morfologico di riferimento, essenzialmente toscano-italiano, il procedimento di normalizzazione dell'assetto grafico si è reso indispensabile nei seguenti casi:

- a) distinzione, secondo l'uso moderno, dell'arci-grafema /u/, di *u* e *v*;
- b) adattamento dei segni diacritici e di interpunzione;
- c) eliminazione dell'*h* etimologica e pseudo-etimologica, secondo l'uso moderno, con ripristino del grafema *h* quando risulta necessario distinguere voci del verbo *avere* e contrassegnare, solo in alcuni casi specifici, le interiezioni (es. *ahimè*; *deh*);
- d) trasformazione delle legature o sigle tironiane, es. &, in *ed* davanti a vocale ed *e* davanti a consonante;
- e) regolazione dell'alternanza *ilj* e riduzione della terminazione *ij* in *ii*,

³² A. VARVARO, *La filologia*, in *L'Italianistica. Introduzione allo studio della letteratura e della lingua italiana*, a cura di F. Bruni, G. Bárberi Squarotti, Torino, UTET, 1992, p. 273.

nonché della forma breve di *i* quando la *j* ne costituisce una mera variante grafica;

- f) eliminazione del grafema *h* negli allografi *ch*, *gh*, *th*.
- g) riduzione dei digrammi *-ph-*, *-th-* in *-f-*, *-t-*;
- h) modernizzazione dei nessi latineggianti *ti* più vocale, *-tia-*, *-tio-*, *-ctio-* in *z* più vocale, *-zio-* e *-zia-* (es.) e del gruppo *-ttio-* in *-zio-*, alle volte già risolti in senso moderno nel testo, mantenuti però in posizione intersillabica.
- i) si risolvono o si adottano secondo l'uso moderno le grafie maiuscole e le minuscole;
- j) regolarizzazione degli accenti, secondo l'uso moderno;
- k) dotazione di accento per tutte le congiunzioni composte con *che*, e per i nessi avverbiali con «che» i quali non implicano raddoppiamento sintattico;
- l) adattamento secondo l'ortografia moderna dell'apostrofo.

Sono state invece conservate:

- m) le forme grafiche avverbiali;
- n) la forma analitica dei gruppi pronominali con apocope di *lo* e *ne*;
- o) le divisioni tra le preposizioni articolate (*a la*, *de la*, *de gli*, *a gli* etc.), con l'alternanza tra forme forti e deboli.
- p) le grafie che presentano il segno di apocope (con preposizioni: es. *a'*, *de'*, *da'*, etc., o con verbi);
- q) l'oscillazione delle forme *c'* o *ch'* + verbo *avere*, es. *c'ha* o *ch'ha*, spesse volte impiegata per rendere nel dettato testuale la diversa accezione fonetica che regola certe battute dei personaggi;
- r) la geminazione della consonante nasale *m*;
- s) il nesso *ess-* derivato dal latino *ex-* seguito da vocale (es. *esempio*);
- t) le grafie maiuscole, quando esse sono presenti, per i titoli con i quali di norma viene indicato un determinato personaggio, sia esso illustre (es. «Negletto», etc.) o d'invenzione poetica (es. «Alessi», etc.);
- u) adattate le iniziali indicanti le opere a stampa, con l'introduzione del carattere corsivo per i titoli dei testi in volgare.

Bibliografia e abbreviazioni

- Aminta* = TORQUATO TASSO, *Aminta. Amor fuggitivo. Intermedi. Rime*, a cura di B. Maier, Milano, Rizzoli, 1963, 4 voll.: I, pp. 85-195.
- Amor. fil.* = FRANCESCO PATRIZI, *L'amorosa filosofia*, a cura di J. C. Nelson, Firenze, Le Monnier, 1963.
- ANGELINI 1993² = F. ANGELINI, *G. B. Guarini e la letteratura pastorale*, in Ead., *Il teatro Barocco*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 3-52.
- Asolani* = PIETRO BEMBO, *Asolani*, in Id., *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1966².
- BARTHES 2014³ = R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 2014.
- BUOMMATTEI 2007 = BENEDETTO BUOMMATTEI, *Della lingua toscana* [3^a ed. 1643], a cura di M. Colombo, Firenze, Accademia della Crusca, 2007.
- BUONARROTI 1960 = MICHELANGIOLO BUONARROTI, *Rime*, a cura di E. N. Girardi, Bari, Laterza, 1960.
- BURCKHARDT 1980 = J. BURCKHARDT, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Basel, Druck und Verlag der Schweighauser'schen Verlagsbuchhandlung, 1860, trad. it. di D. Valbusa, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, introduzione di E. Garin, Firenze, Sansoni, 1980.
- CAETANI 1920 = G. CAETANI, *Caietanorum genealogia*, Perugia, UTC, 1920.
- CAETANI 1933 = G. CAETANI, *Domus Caietana. Storia documentata della famiglia Caetani, 2. Il Cinquecento*, Sancasciano Val di Pesa, Stianti, 1933, vol. II.
- CAMPIGLIA 1588 = MADDALENA CAMPIGLIA, *Flori. Favola boscareccia*, Vicenza, Eredi di Perin Libraro, 1588.
- CAROTENUTO 2013 = A. CAROTENUTO, *Eros e pathos. Margini dell'amore e della sofferenza*, prefazione di G. Lutte, Milano, Bompiani, 2013.
- CARRERA 1636 = PIETRO CARRERA, *Il Mongibello [...]*, Catania, Giovanni Rossi, 1636.
- CASEVITZ 2004 = M. CASEVITZ, *Volcans et séismes dans l'oeuvre de Diodore et de Pausanias*, in *Connaissance et représentations des volcans dans*

- l'antiquite*, Actes du Colloque de Clermont-Ferrand (Universite Blaise Pascal, 19-20 septembre 2002), par E. Foulon, [publié par le] Centre de recherches sur les civilisations antiques, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004, pp. 127-138.
- CASTELLANI 1963 = A. CASTELLANI, *Storia di una parola letteraria: it. vago*, «Archivio glottologico italiano», 1963, XLVIII, pp. 126-169.
- CASTELLANI 2000 = A. CASTELLANI, *Grammatica storica della lingua italiana. I. Introduzione*, Bologna, il Mulino, 2000.
- CASTIGLIONE 2010⁷ = BALDASSARRE CASTIGLIONE, *Il cortigiano*, a cura di A. Quondam, Milano, Mondadori, 2010, 2 voll.
- CAVAGNA 1981 = A. G. CAVAGNA, *Libri e tipografi a Pavia nel Cinquecento. Note per la storia dell'Università e della cultura*, Milano, Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario - La Goliardica, 1981.
- CAVALCANTI 1968² = GUIDO CAVALCANTI, *Rime*, in *La poesia lirica del Duecento*, a cura di C. Salinari, Torino, UTET, 1968.
- CC = *Concordanze del Canzoniere di Francesco Petrarca*, a cura dell'Ufficio lessicografico, Firenze, Accademia della Crusca, 1971, 2 voll.
- CHELONI 1981 = R. CHELONI, *Per una storia della fortuna letteraria del sintagma morto a*, «Lingua Nostra», XLII, 1981, pp. 122-124.
- CLPIO = *Concordanze della Lingua Poetica delle Origini*, a cura di S. d'Arco Avalle, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992, vol. I.
- Commedia* = DANTE ALIGHIERI, *La Commedia*, secondo l'antica vulgata. Testo critico stabilito da G. Petrocchi, Torino, Einaudi, 1975, 3 voll.
- CORRADI 1997 = M. CORRADI, *Alle origini della lettura neoplatonica del Convito: Marsilio Ficino e il De amore*, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», 69, 3, luglio-settembre 1977, pp. 406-422.
- CURI 2002 = U. CURI, *Eros e manteion: un'arte bellissima*, in Id., *Endiadi. Figure della duplicità*, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 50-76.
- DELI = *Dizionario etimologico della lingua italiana*, a cura di M. Cortelazzo, P. Zolli, Bologna, Zanichelli, 1979-1988, 5 voll.
- DURAND 2013 = G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction a l'archétypologie générale*, Paris, Press Universitaires de France, 1963, trad. it. di E. Catalano, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo, 2013.

- ED = *Enciclopedia dantesca*, Milano, Mondadori (Istituto della Enciclopedia italiana), 1981-2005, 16 voll.
- EF = *Enciclopedia filosofica*, a cura della Fondazione Centro Studi Filosofici, Milano, Bompiani, 2006, 12 voll.
- EGGENTER 2015 = M. EGGENTER, *Amor mago. Desiderio, amore e magia nel Rinascimento*, Raleigh, Lulu Press, 2015.
- ELGENIUS 2000 = B. ELGENIUS, *Studio sull'uso delle congiunzioni concessive nell'italiano del periodo 1200-1600*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 2000.
- Epist. fam. lib.* = MARSILIO FICINO, *Lettere II. Epistolarum familiarum liber II*, a cura di S. Gentile, Firenze, Olschki, 2010.
- ER = *Enciclopedia delle religioni. Religioni del Mediterraneo e del Vicino Oriente Antico*, Roma-Milano, Città Nuova-Jaca Book, 2002.
- FASCE 1977 = S. FASCE, *Eros. La figura e il culto*, Genova, Istituto di Filologia Classica e Medievale (Università di Genova), 1977.
- FAVARO 2021 = M. FAVARO, *Ambiguità del petrarchismo. Un percorso fra trattati d'amore, lettere e templi di rime*, Milano, FrancoAngeli, 2021.
- FICINO 2013 = MARSILIO FICINO, *Sopra lo amore ovvero Convito di Platone*, a cura e con uno scritto di G. Rensi, Milano, SE, 2013.
- GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di S. Battaglia, Torino, UTET, 1995-2003, 21 voll.
- GRAPPIOLO 1988 = E. GRAPPIOLO, *Introduzione*, in Heraclea. *Tragedia del Conte Livio Pagello*, Milano, Nuovi Autori, 1988.
- GRAVES 2008²¹ = R. GRAVES, *Greek Mith*, Edinburgh, Penguin Books, 1955, 2 voll., trad. it. di E. Morpurgo, *I miti greci*, Milano, Longanesi, 2008.
- GRAZZINI 1974 = ANTON FRANCESCO GRAZZINI (il Lasca), *Le cene*, in Id., *Opere*, a cura di G. Davico Bonino, Torino, UTET, 1974.
- GRIGNANI, MAZZOLENI 2000 = *Edizioni pavesi del Seicento. Il primo trentennio*, a cura di E. Grignani, C. Mazzoleni. Presentazione di L. Balsamo, Milano, Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario - Moduzzi, 2000.

- GUITTONE D'AREZZO, *Lettere*, edizione critica a cura di C. Margueron, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1990.
- HELLER 2013 = Á. HELLER, *A Reneszánsz Ember*, Budapest, Múlt és Jövo Kiadó, 1998, trad. it. s.n., *L'uomo del Rinascimento. La rivoluzione umanista*, Milano, Pgreco, 2013.
- La Calisa* = MADDALENA CAMPIGLIA, *La Calisa*, in C. Perrone, "So che donna amo donna". *La Calisa di Maddalena Campiglia*, Martina Franca (TA), Congedo (Galatina), 1996, pp. 69-94.
- LEI = *Lessico etimologico italiano*, edito per incarico della Commissione per la filologia romanza da Max Pfister; [poi] da Max Pfister e Wolfgang Schweickard, Wiesbaden, L. Reichert, 1984-2021, 21 voll.
- LONGHI 1983 = S. LONGHI, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, Antenore, 1983.
- LORENZETTI 1920 = P. LORENZETTI, *La bellezza e l'amore nei trattati del Cinquecento*, Pisa, Nistri, 1920.
- LORENZO DE' MEDICI 1939² = LORENZO DE' MEDICI (il Magnifico), *Opere*, a cura di A. Simioni, Bari, Laterza, 1939², 2 voll.
- LORENZO DE' MEDICI 1913 = LORENZO DE' MEDICI (il Magnifico), *Opere*, a cura di A. Simioni, Bari, Laterza, 1913, vol. I.
- MALACARNE 2007 = G. MALACARNE, *Il duca re. Splendore e declino. Da Vincenzo I a Vincenzo II (1587-1627)*, in *Gonzaga di Mantova. Una stirpe per una capitale europea*, a cura di G. Malacarne, Modena, il bulino, 2004-2008, voll. V.
- MANFREDI 1575 = *Donne Romane. Rime di diversi raccolte, et dedicate al Signor Giacomo Buoncompagni da Muzio Manfredi*, Bologna, Alessandro Benacci, 1575.
- MANFREDI 1575 = *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*, Bologna, Alessandro Benacci, 1575.
- MANFREDI 1606a = MUZIO MANFREDI, *Lettere brevissime [...]*, Venezia, Roberto Meglietti, 1606.
- MANFREDI 1606b = MUZIO MANFREDI, *Madrigali [...]*, Venezia, Roberto Meglietti, 1606.

- MELONI 2014 = F. MELONI, *Pallantieri, Girolamo*, in *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, 80, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014 (solo *online*: https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-pallantieri_%28Dizionario-Biografico%29/)
- MÉNAGE 1655 = GILLES MÉNAGE, *Osservationi sopra l'Aminta favola boscareccia di Tasso*, in *Aminta favola boscareccia di Tasso [...]*, Parigi, Agostino Courbè, 1655, pp. 91-334.
- MUTINI 1974 = C. MUTINI, *Campiglia, Maddalena*, in *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, 17, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1974.
- NICCOLI 1989 = G. NICCOLI, "O bella età de l'oro...", in Id., *Cupid, Satyr and the Golden Age. Pastoral Dramatic Scenes of the Late Renaissance*, New York-Bern-Frankfurt am Main-Paris, Peter Lang, 1989, pp. 69-99.
- PATOTA 1999 = G. PATOTA, *Lingua e linguistica in Leon Battista Alberti*, Roma, Bulzoni, 1999.
- PATRIZI 1593 = FRANCESCO PATRIZI, *Magia philosophica [...]*, Bamburgh, s.e., 1593.
- PAVIS 1998 = PAVIS P., *Dizionario del teatro*, a cura di P. Bosisio, Bologna, Zanichelli, 1998.
- PAZ 2006 = O. PAZ, *La llma doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, 1993, trad. it. di G. Alberti, *La duplice fiamma. Amore ed erotismo*, Milano, SE, 2006.
- Prose della volgar lingua [Pr. Volg. Ling.]* = PIETRO BEMBO, *Prose della volgar lingua*, in Id., *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1966².
- QUONDAM 1982 = A. QUONDAM, *L'Accademia*, in *Letteratura italiana*, I, *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 823-898.
- RAPIN 2014 = RENE' RAPIN, *Dissertatio de carmine pastoralis. Dissertation sur le poème pastoral*, Édition critique par P. Thouvenin, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- Rime* = DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di G. Contini e con un saggio di M. Pertugi, Torino, Einaudi, 1995.

- Rime* = GUITTONE D'AREZZO, *Rime*, in *La poesia lirica del Duecento*, a cura di C. Salinari, Torino, UTET, 1968, pp. 199-244.
- Rime per Laura Peperara* = TORQUATO TASSO, *Aminta. Amor fuggitivo. Intermedi. Rime*, a cura di B. Maier, Milano, Rizzoli, 1963, 4 voll. I, pp. 307-450.
- Rime piacevoli* = GIOVANNI DELLA CASA, *Poesie italiane e latine. Capitoli, Rime piacevoli, Rime*, Carmina, a cura di M. Leone, Q. Marini, M. Navone, M. Scorsone, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2022.
- Rime scelte de' poeti ravennati 1739* = *Rime scelte de' poeti ravennati antichi, e moderni defunti [...]*, Ravenna, Antonmaria Landi, 1739.
- ROSSI 2006 = P. ROSSI, *Il tempo dei maghi. Rinascimento e modernità*, Milano, Raffaello Cortina, 2006.
- RUSCELLI 1563 = GIROLAMO RUSCELLI, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana [...]*, Venezia, Giovanni e Melchiorre Sessa, 1563.
- RUSCELLI 2019 = GIROLAMO RUSCELLI, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, Edizione e commento a cura di F. Rustici, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2019.
- SALVIATI 2022 = LEONARDO SALVIATI, *Degli avvertimenti della lingua sopra l' Decamerone*, a cura di M. Gargiulio, F. Cialdini, Firenze, Accademia della Crusca, 2022 (1584-1586), II voll.
- SAMPSON 2019 = L. SAMPSON, *Torelli Benedetti, Barbara*, in *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, 96, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2019.
- SAPEGNO 2004 = N. SAPEGNO, *Lineamenti di una storia della fortuna e della critica petrarchesca*, in Id., *Petrarca. Lezioni e saggi*, a cura di G. Radin, introduzione di P. Stoppelli, Torino, Arago, 2004, pp. 127-262.
- SCIPIONE BARGAGLI 1569 = SCIPIONE BARGAGLI, *Delle lodi dell'Accademie. Oratione [...]*, Fiorenza, [Luca Bonetti], 1569.
- SELMI 2008-2010 = E. SELMI, *Girolamo da Schio*, «Studi Tassiani», LVI-LVIII, n.56-58, pp. 361-367.
- SELMI 2014 = E. SELMI, *Nota al testo*, in BATTISTA GUARINI, *Il Pastor Fido*, a cura di E. Selmi, introduzione di G. Baldassarri, Venezia, Marsilio, 2014, pp. 35-63.

- SERIANNI 2001 = L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Roma, Carocci, 2001.
- SERIANNI 2021 = L. SERIANNI, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2021².
- SHILLER 1968 = FRIEDRICH SCHILLER, *Della poesia ingenua e sentimentale*, in Id., *Saggi estetici*, a cura di C. Baseggio, Torino, UTET, 1968, pp. 367-471.
- Sonetti* = GUITTONE D'AREZZO, *Sonetti*, in *La poesia lirica del Duecento*, a cura di C. Salinari, Torino, UTET, 1968, pp. 245-289.
- STRÖMBERG 1950 = R. STRÖMBERG, *The Aeolus Episode and Greek Wind Magic*, «Symbolae Philologicae Gotoburgenses», 56, 1950, pp. 71-84.
- TORELLI 2008 = POMPONIO TORELLI, *Poesie con il Trattato della poesia lirica*, a cura di N. Catelli, A. Torre, A. Bianchi, G. Genovese, Parma, Guanda, 2008.
- TOSCAN 1981 = J. TOSCAN, *Le carnaval du langage. Le lexique erotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino (XV^e-XVII^e siècles)*, Lille, Université de Lille III, 4 voll.
- Trionfi* = FRANCESCO PETRARCA, *Rime e Trionfi*, a cura di F. Neri, con una nota biografica e bibliografica di E. Carrara, Torino, UTET, 1960² (ed. riveduta a cura di E. Bonora).
- VACCARO 2020 = L. VACCARO, *La partnership coniugale e letteraria di Muzio e Ippolita Manfredi nelle relazioni col duca di Mantova. Documenti inediti dall'Archivio Gonzaga*, «Misure critiche», XIX, 1-2, 2020, pp. 39-70.
- VACCARO 2021 = L. VACCARO, *Per un'edizione critica della pastorale del Contrasto amoroso di Muzio Manfredi. Contesto, occasione e storia epistolare dell'ideazione*, in *Ambigue verosimiglianze nel teatro dal Seicento a oggi*, a cura di L. Vaccaro, «Schede Umanistiche. Antichi e Moderni», XXXV/2, 2021, pp. 83-126.
- VIOLI 2005 = P. VIOLI, *Il soggetto è negli avverbi*, «Rivista on-line dell'AISS», 2005, pp. 1-16.
- VITALE 1996 = M. VITALE, *La lingua del Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta) di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1996.

- VITALE 2007 = M. VITALE, *L'officina linguistica del Tasso epico: la Gerusalemme liberata*, Milano, LED, 2007, 2 voll.
- ZACCARELLO 2007 = M. ZACCARELLO, *Alcune rime piacevoli di Giovanni della Casa e la tradizione burlesca*, in *Giovanni Della Casa ecclesiastico e scrittore*, Atti del Convegno, (Firenze-Borgo San Lorenzo, 20-22 novembre 2003), a cura di S. Carrai, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, pp. 281-306.
- ZAMBARBIERI 2002 = M. ZAMBARBIERI, *Canto X. Eolo, i Lestrigoni e Circe*, in Id., *L'Odissea com'è. Lettura critica (Canti I-XII)*, Milano, LED, 2002, vol. 1, pp. 695-758.
- ZANATTA 2001 = M. ZANATTA, *La ragione verisimile. Saggio sulla Poetica di Aristotele*, Cosenza, Pellegrini («Quaderni interdisciplinari», 4), 2001.

MUZIO MANFREDI

IL CONTRASTO AMOROSO

PASTORALE

ALLA
ILLUSTRISSIMA
ED ECCELLENTISSIMA
SIGNORA DONNA VITTORIA DORIA
GONZAGA.
PRINCIPESSA DI MOLFETTA,
Signora di Guastalla, etc.

MUZIO MANFREDI

Un tempo fu, Illustrissima ed Eccellentissima Donna, che io in tanto pregio ebbi una Vittoria, e Vittoria romana, e nata dalla Valle, e maritata Caetana, che per non breve spazio di tempo, niuna altra donna mi pareva donna, o vera donna almeno, che lei non fosse. E di lei tanto mi fu, e mai sempre tanto l'onore, e la gloria mi è stata a cuore, che oltre a quanto se ne legge nelle *Rime per Donne romane*, da me già già stampate, e se ne vede in quasi tutte l'altre opere mie pubblicate; in altre, che io, a Dio piacendo, verrò d'in man in man pubblicando, segni non piccioli, e credo, non vili, ne appariranno. A questa nella mente, e nel cuor mio, succedeste voi, che pur Vittoria siete, e Vittoria Illustrissima per patria, per sangue, e per consorzio: et Eccellentissima per dominio, per titoli, e per dignità; e singularissima per bontà, per valore, e per bellezza doppia, e suprema. E avegna che sotto diverso simulacro le succedeste, sì caramente nondimeno la Signoria vi fermaste, che se la sorte la secondava, o non la contrariava; felice me, e forse gloriosa voi. E con tutto ciò vedete, o Signora, che in questo mio pastoral poema, sotto nome di NICEA, ho voluto celebrare una Vittoria: e che in ciò io abbia avuta voi per oggetto, comprendere si può da questo; che tutte l'altre ninfe della favola, dame sono di coteste contrade, e non di quelle di Roma: e sonovi non poche cose per entro accennate, le quali vere, e avvenute sono; senza che quando il Sig. Duca Serenissimo di Mantova degno di addimandarmene una copia fino in Lorena, in mandandoglele, gli scrissi, che in onor vostro composta io l'avea. E ora, che in luce dar la voglio, a fine che tutti i dubbi cessino, a voi la dedico, come a quasi suo soggetto, e che per essere Principessa, il meritate, e per

dilettarvi della poesia, e per benissimo intendere tutto ciò, che nella nostra lingua leggete. Vero è che, essendo voi usata di leggere l'opere del Signor Don Ferrando vostro consorte, non meno illustre poeta, che Illustris. Cavaliere, et Eccellentiss. Principe; poche altre leggere ne dovete, che deboli non vi paiano, e poco valere. Ma ricordatevi, discretissima Signora, che perché il sole né più della luna risplenda, e delle stelle; queste non lasciano perciò di essere stelle, e quella di esser luna. La *Enone*, opera della singolarità del suo intelletto, è tale, o sarà finita che sia, che per avventura nel genere rappresentativo non averà paragone: ma cotesta è boscareccia, ed è questo mio CONTRASTO AMOROSO, pastorale. La onde fra loro, essendo varietà di spezie, convien che per decoro, sia similmente diversità di maniera; né però niego, che quando anche ambedue noi trattassimo materia di conforme specie, egli eziandio non mi superasse nella maniera. Ma intanto, leggendo voi la sua *Enone* come boscareccia, e il mio *Contrasto amoroso* come pastorale, e la sua *Enone* come sua, e il mio *Contrasto amoroso* come vostro, essere potrà mai che alcun diletto non ne sentiate, e caro non l'abbiate? Massimamente, ch'io non m'inganno, troverete in esso più di una di quelle cose, le quali alle donne onorate e nobili, e di palazzo (dirò così) e parimente alle Principesse, vostre pari, piacere e dilettere sogliono: e tutte modeste, e tutte oneste, e tendenti tutte al pudico costume, e alla istruzione di donne caste e savie, e di virgini buone e prudenti; ancora che alcune poche cosucce dette da Dipilla per alcun giuoco (proprietà di tali poemi) paiano alquanto arditamente piacevoli. Un'altra cosa di nuovo troverete in questa pastorale, e cioè che tutte le persone di essa son donne, fuor solamente un giovinetto pastore: onde, volendo voi, Signora mia, per sorte vederla rappresentare, con le vostre proprie donne, e donzelle, fare il potreste, e senza adoperarvi uomo verumo, sendo anche Fileno sì giovane, che una donna fingere commodamente il potrebbe, e un'altra Amore per lo Prologo; quando il Prologo mutar non le voleste, o non recitarvelo. Or piacciavi Illustrissim. e Eccellentiss. Principessa di placidamente accettare il dono, sì come io affettuosamente vel porgo; e non punto meno da me stimato de *Cento Madrigali*, i quali già dodici anni sono, vi dedicai. N.S. Iddio vi conservi, e faccia sempre più felice, insieme col Signor Don Ferrando, ammirabilissimo Principe, e dignissimo vostro consorte; e ad ambedue l'Ecc. VV. raccomandandomi in grazia fo riverenza.

Di Ravenna, il primo giorno di Otto. 1601.

ALLA MEDESIMA
Eccellentiss. Principessa.

Del gran CONTRASTO, ond'ha NICEA vittoria,
giudice eleggo voi, donna reale,
accioché cada la sentenza eguale
al merto de l'onore, e de la gloria. 4

Voi, che siete pur'anco alta VITTORIA,
di valore incredibile, immortale:
talché la fama, non avendo altr'ale;
lasciar non ne potrà piena memoria. 8

Voi, cui beltà fa de le leggi esperta,
non dotta pur, de l'amoroso regno;
e scorta, e guida, e casta deà d'amore. 11

Voi, sostenete il mio parer, s'indegno
non è di tanto: e se non tanto ei merta;
almen quel, che non è, non paia errore. 14

LE
Persone della Pastorale

AMORE
NICORA
DIPILLA
NICEA
DEMIA
CORINNA
TALIA
FILENO
CLITERA
BIRSENA
DORIZIA
LICORI
OLINDA

IL PROLOGO

AMORE

O bella, o lieta, o fortunata Arcadia,
che pur mantieni anco l'età de l'oro,
con la gran purità de' tuoi pastori
e de le ninfe. Quell'età, ch'altrove
fatta è di ferro, e si starà di ferro, 5
finché si cangi, o si dissolva il mondo.
Dal ciel mai non discendo, e mai non volo
a porre in opra, ovunque sia, la forza
de la mia face sempiterna, ardente,
e de gli strali or'impionbati, or d'oro; 10
ch'io te pria non riveggia, amata Arcadia,
diletta Arcadia, osservatrice vera
de' miei decreti, e de la gloria mia
vera cultrice. E benché i miei decreti,
e la mia gloria custodisca e servi, 15
conservi e custodisci anco la gloria
di Diana, e i decreti. E qui la dèa
di castità, quel ch'è nel ciel apena
nemica non è mai del dio d'amore;
ma di quel dio d'amor sempre nemico 20
d'ogn' impudico, e mal locato amore.
Or per mille punir malvage offese,
fatte al mio nume, in figura del nome
santo d'Amore, abbandonato ho il cielo:
e che son mie seguaci, un gran CONTRASTO 25
AMOROSO ho scoperto; e conosciuto
un periglio terribile imminente.
Talché per vietar questo, e dar Vittoria
di quello, a chi più merta, mi son fermo
a giudicar di tutte le ragioni; 30
e spiar ben tutti i pensier nascosti
de gli animi, e dei cuori, e de le menti:
e l'arme, e l'uso, e gli accidenti, e i modi
del contrastar, per rimaner vincente.
Già molti mesi il bel contrasto dura; 35

ma l'ultima battaglia oggi farassi,
 e la più paziente avrà VITTORIA,
 senz'affanno de l'altre, e senza morte,
 ben, combattendo, andrà vicin'a morte 40
 La bella, e gloriosa VINCITRICE:
 e quasi si vedrà rapir di mano
 da la medesima morte il pregio amato,
 e debito al penar del core afflitto:
 rallegrati, o Paese almo, e felice,
 de la simplicità de la tua gente, 45
 e de gli studi sì graditi in cielo,
 a vil guadagno non intenti, a froda
 del non amato, e confidente amico:
 ma volti tutti a non caduchi onori,
 al publico profitto, al ben privato; 50
 e a l'acquisto d'immortal tesoro,
 da non temer di tempo, o di fortuna:
 onde Giove, il gran Giove, il maggior dio.
 Patria ti chiama, dopo il cielo; e onde
 hai sì benigno, e sì propizio Amore, 55
 ch'ogni danno prevede, ogni vergogna,
 che ti soprasti, e la disperde, e fuga.
 Così sempre sarà, se vive sempre
 la pietà, l'onestà, la fede, e l'opre,
 come fin qui, ne' suoi beati ardori; 60
 onta de l'altre regioni, e scorno
 de l'istesse città, ch'editti e leggi
 sprezzando e furiando, ogni empia impresa
 pensano, e fanno; in mille modi, e mille,
 macchiando il nome, e la bontà d'Amore. 65
 Ond'avien poi, che gl'inesperti, e sciocchi
 o fuggono d'Amor le fiamme, e i dardi,
 o sceleratamente amano al fine.
 E questo è ch'altri pazzamente crede,
 e 'l predica, e lo scrive, e 'l persuade, 70
 ai creduli ignoranti, e mal'accorti,
 che di Cupido sia nemica Cinzia;
 né possiamo aver seggio ambo in un loco.
 Il che fa poi, che di disdegno e d'ira
 avampiamo sovente ed ella, e io: 75

né curiamo i lor danni, e le cagioni
de le sciagure, e de gli obbròbri loro;
e dei tormenti, e de le morti loro.
Ma tempo è ch'io mi celi; e veggia, e oda
le pene, i prieghi, e le lusinghe, e i pianti,
il timore, il desio, l'ingegno, e l'arte,
la speme, il pentimento, e la paura,
l'ardire, e le richieste, e le repulse
de le dolenti, non amate, amanti;
e ne procuri lor felice fine,
e stabile amicizia, e pace eterna:
mostrando a te con memorabil segno,
Arcadia mia, ch'Amor ti porta amore.

80

85

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

Nicora, Dipilla

NICORA	Tu sai, Dipilla, ch'io ogni anno, il giorno undecimo di giugno soglio fare un convito a non so quante ninfe. Or'oggi è il giorno a questo destinato. Va tu dunque, e da mia parte invita le mie più care amiche, e di Corinna; che son Calisa e Flori, Dafne, Talia, Licori, Silvia, Nicea, Dorizia, e Demia, e Delia, e Birsena, e Clitera, e Partenia, e qualch'altra a tuo diletto. Non però molte; che la molta gente, come la poca, suole scemar la gioia: ma de le nomate non obliar' alcuna. E de le prime sia la mia bella, gentil Fausta Silvana.	5
DIPILLA	Quella, ch'ogni pastor dice, cantando, ch'ell'ha il petto di latte, e 'l cuor di pietra.	20
NICORA	Quella, cui chiama Edreo di Venere celeste simulacro.	
DIPILLA	Tu n'hai fatta una filza così lunga, ch'apena già me ne ricordo un terzo.	25
NICORA	Ben ti ricorderai; ma nota. Invita ciascuna per stasera ancorché l'altre volte sia stato la mattina. Ho cangiato pensier, perché la sera va verso il fresco il tempo, la mattina al contrario, ond'è più lieto, a tutti quanti il sollazzare: e poi	30

- dopo il mangiar de la mattina, è quasi
 uso comun di tutti 35
 il ritirarsi tosto ai propri alberghi,
 chi per facende, chi per noia, e tosto,
 finiscono i piaceri.
 Ciò non avien la sera, e può la notte
 spendersi tutta in festa. 40
 Va dunque, e torna, e condurrai Corinna
 al Tempio, ov'ora io vado
 a ringraziar gli déi
 de la grazia, cagion di questa festa:
 e tratterommi tanto, 45
 che tu venga, e Corinna,
 a cui non tocca meno
 il ringraziar, ch'a me si tocchi: e io
 a casa me n'andrò per aver cura,
 che ben succeda il tutto, 50
 finché mia figlia si starà nel Tempio.
- DIPILLA Tutto farò, ma sono
 tanti anni già, che questo tuo convito
 si fa, del quale io sempre
 sono fatta da te la invitatrice, 55
 e la cagione ancor non ho saputa.
 Cara Nicora, cara mia patrona,
 fa ch'io la sappia, e sappia
 perché sì bella festa
 senza uomini fai sempre. 60
 Sai pur che senza l'uomo
 la donna non può far mai cosa buona,
 né gustare un trastullo
 ch'insipido non sia; com'ancor l'uomo,
 senza la donna, è senza 65
 il suo maggior diletto. O bella cosa
 vedere uomini, e donne
 darsi piacere insieme.
 Ma, donne sole, uomini soli; oibò!
- NICORA Va pur, ch' un'altra volta 70
 te ne farò contenta; or non ci è tempo.
- DIPILLA Di grazia dimel'ora,

	che ci è tempo davanzo. Ancor non spunta l'alba: ancor la vaga, la pulita Oróra	75
	non lascia il suo Tritone da le bianche, e vermiglie, e verdi chiome: né d'egli ancora a lei adorna i crin d'ombrosia, né lava i piè di neccaro, e di rose.	80
	Ci è tempo, e puoi narrarlo, per spidirtene tosto, così a la grossa; ch'io piglio a la prima ogni gran cosa, e senza una fatica al mondo.	85
	Spesso la sera, quando tu, e Corinna ve ne siete ite a letto, l'ortolano mi conta de le storie lunghe lunghe; e subito le prendo, com'io fossi una ninfa, che sapesse	90
	quel che sanno molt'altre. E 'l medesimo aviene spesso ancora fra giorno, quand'io vado a coglier de l'erbucce, o l'insalata, ed egli cava fuori i ravanelli.	95
	E me gli mette in mano, né lascia fare a me, perché gli rompo, e vó dietro ai più grossi, ed ei s'adira.	
NICORA	Io tel vó dir, vó che tu 'l sappia; il duolo anco si disacerba ragionando, e la letizia cresce rimembrando.	100
	Tredecì anni son'ora, che 'l valoroso Alceo, mio diletto consorte vedova mi lasciò di sé, morendo.	105
	E fu sì grave il danno, che poco men ch'io nol seguì d'affanno. E stretta dal dolore	

74 spunta] sputa CA

79 ombrosia] obrosia CA

- tanto fu sviserato il nostro amore –
 mi stetti un anno intiero 110
 senza uscir mai di casa,
 quasi sempre piangendo,
 com'ancor piango, ahi morte.
- DIPILLA Oimè Nicora, il tuo dolor m'accora.
 Anch'io piango, e vorrei 115
 anzi portar la soma tutt'un mese,
 che pianger un momento:
 ma son tanto bonaccia,
 ch'io piango a l'altrui pianto, e rido al riso.
 Segui la tua novella. 120
- NICORA Tu la chiami novella. Passò l'anno,
 e le mie dolci amiche
 tanto mi confortarò, e consiglierò,
 ch'io cominciai con loro 125
 a non fuggir di prendermi talvolta
 alcun breve diporto.
 Onde fra gli altri, un giorno,
 ch'era tranquillo il mare, e 'l ciel sereno
 entrammo in una picciola barchetta:
 e noi stesse pilota, e marinari 130
 vogavam' riva riva,
 alcune ragionando,
 e qualcuno cantando,
 e tutte vagheggiando il mare, e 'l lito,
 or ghiaróso, or fiorito, 135
 e sempre vago, e bello. Alfin giungemmo
 dov'era un praticello
 di mille bei color dipinto e sparso,
 circondato d'intorno
 d'arbori, e di virgulti, e nel bel mezo 140
 una fontana cristallina, e dolce.
 La vaghezza del loco
 ne fe' concorrer tutte
 a dismantar di barca:
 e quasi in un baleno 145
 tutte saltammo al bel pratello in seno.
 Chi corse a la fontana

a rinfrescarsi il viso:
 chi si diede a danzare,
 chi cantava in disparte, 150
 chi cogliea fiori, e sen'ornava, e quale
 con un'altra parlava, passeggiando,
 ciascuna insomma, ahi lassa,
 seguiva il suo diletto;
 quando del bosco usciró 155
 una frotta di Mori brutti e neri,
 e sì sporchi, e sì fieri,
 ch'uscir parean del tenebroso Averno.
 A cosí scura vista
 non so se morte, o trasformate in pietre 160
 ci rimanemmo tutte:
 ben fummo, ahi lassa, tutte
 fatte prigion da la perversa turba;
 e a la fusta loro,
 ch'esser dovea nascosta poco lunge, 165
 ne traeam minacciando
 di ferite, e di morte,
 s'una sola gridasse,
 onde il disegno lor si distornasse
 ciascuna si tacea; 170
 e chi piangea, le lagrime di fuore,
 e 'l duol mandava a consumare il cuore:
 doppia era la mia doglia,
 perché di me piangeva, e di Corinna,
 tenera allor bambina, 175
 che piangeva, e pareva,
 ch'avesse ingegno a soffocar le strida,
 per tema, oimè, de la comune morte.
 intanto – o cielo, o sorte! –
 udimmo un gran rumore, 180
 che n'accrebbe il timore.
 Ma tosto il conoscemmo esser de' nostri,
 e 'l conobber questi mostri:
 e tal n'ebber spavento,

- che ne lasciaró, e se n' fuggiró al mare. 185
 Erano tutte ninfe cacciatrici,
 che correvano un cervo,
 il quale a punto a punto,
 venne a morir tra noi; la nostra sorte
 soccorendo, il meschin, con la sua morte. 190
 Ci accompagnamo insieme,
 e tutte liete ritornammo a casa,
 lor raccontando la nostra sciagura,
 e la nostra ventura.
- DIPILLA Sciagura veramente, 195
 ventura veramente.
 O se quei brutti Mori
 Vi menavano via, che brutte cose
 avriano fatto a voi, ninfe sì belle.
 Credi tu, che i figliuoli 200
 fossero nati neri
 essendo voi sì bianche?
- NICORA E per questo la festa
 senz'uomini fò sempre.
- DIPILLA Perché i prigion fur donne, 205
 liberate da donne.
- NICORA Il dì seguente poi,
 che corrisponde a questo,
 feci un convito, e l'ho poi fatto ogni anno,
 e 'l farò fin ch'io viva. 210
- DIPILLA Ma la mattina, e ora il fai la sera?
 Onde, com'hai mutato
 l'ordine in questo; mutar'anco il puoi
 dal non invitar' uomini, a invitarne;
 massimamente, ch'essi 215
 da donne van più volentier' di notte,
 per perder manco tempo a lor bisogni.
 E le donne più sagge
 più volentier di notte gli ricevono,
 per quel, che lor possa rincontrar' di male,
 o di periglio. 220
- NICORA Sempre
 fosti una pazza, or va.

DIPILLA	Io non son pazza! Or quando tu non voglia invitarci uomini, almeno invitaci Fileno; ch'uomo non è, né donna.	225
NICORA	Uomo non è, né donna? Io non t'intendo!	
DIPILLA	Uomo non è; ch'ancora non ha la barba, se non poca poca: e non è donna; che se fosse donna, tanto non ameria te, che sei donna, e Corinna, ch'è donna, non ameria lui tanto.	230
NICORA	E che sai tu di questo?	235
DIPILLA	Che so? S'io nol sapessi, nol direi. Credi tu di saper tutte le cose, e nulla sappiam gli altri? Io so, ch'egli ama te, Corinna lui. E conosco de l'altre, che pur l'amano, e han ragion, ch'ei merta, e merta tanto, ch'io similmente l'amo; non già per male alcun, Dio me ne guardi.	240
NICORA	Poi dici, io non son pazza. Or non perder più tempo: va', fa' quanto t'ho detto, e mena poi da me Corinna al Tempio.	245
DIPILLA	S'egli è ver, che si trovi un dio sovra l'amore, deve essere il buffon de gli altri déi. Ei si diletta pure Di far le matte cose. Vedi, se questa è bella. Ha fatto innamorar di mia patrona Fileno giovinetto; e di Fileno Corinna, figlia de la mia patrona, anch'ella giovinetta, e ne va morta: e Demia ne sta mal, Birsena peggio, o bel viluppo, o bel contrasto: e io più pazza mille volte, che Nicora non dice, l'amo, e non veggio, ch'egli	250 255 260

fugge queste fanciulle
per amor di Nicora, e son sì belle;
che farà poi di me? Forse faranne 265
più che di lor. Son'io
forse brutta? Son vecchia?
Ogn'un contrasti, vinca
chi piacerà a la sorte. Io veggio un'altra,
che deve amarlo anch'ella; 270
poiché di qua s'aggira,
ov'ei spesso s'aggira;
ned è Birsena, o Demia, né Corinna.
Ella è Nicea, o che saggia fanciulla!
Parla da sé com'io: 275
e mi par dolorosa,
e me non vede; io non intendo lei,
saprei pur volentier ciò, ch'ella dice;
dè parlar con Diana.

SCENA SECONDA

Nicea, Dipilla

NICEA Lo scoprir ne le piante i miei dolori 280
e meco, com'io fò, le mie sciagure,
e le mie pene, e i miei pensier nascosti
gir mormorando ogniora,
altro non è, s'io guardo,
e giudico ben dritto, 285
che in parte disfogare il core afflitto,
ed essalare alquanto
il foco, ond'io tutt'ardo:
ma più lo sfoga, e più l'essala il pianto,
ond'omai gli occhi ho fatti 290
due fontane d'umore,
che lor ministra il core.
E per più dura mia, rara sventura
convien, ch'io freni il duolo,
e le lagrime chiuda 295
sì che non s'oda, e non si veggian fuore:
talché ogni cosa si riduce al core,

- ch'al fin rimarrà vinto,
 nol potendo scampar da tanti affanni
 l'affannato mio seno, 300
 e opra ciò sarà del bel Fileno,
 che non v'ha colpa; non sapendo, ch'io
 altro non ho desio,
 se non ch'ei sappia come il gran martire
 mi conduce per lui, lassa a morire 305
 oh mia Dipilla, e dove,
 così pensosa e sola?
- DIPILLA Sola vò quasi sempre, e fui pensosa
 quando ti vidi, o cara,
 e bella, e gentilissima Nicea: 310
 e perché ragionavi
 fra te, io mi struggea
 d'udir quel che dicevi:
 ch'io t'ho per così saggia, e per sì buona,
 ch'io so, che non puoi dire, 315
 se non cose stupende.
 Ma pria ch'io ti vedessi,
 io parlava ancor'io
 fra me del dio d'Amore,
 trovasi un dio d'Amore? 320
- NICEA Sì, dicono i poeti.
- DIPILLA Nol dicono i pastori?
- NICEA Anco i pastori il dicono.
- DIPILLA Di lui
 parlava io dunque: ma non vo', né posso 325
 dirti i secreti altrui
 ch'eran secreti d'importanza quelli,
 ch'io dicea fra me stessa.
- NICEA Fai bene, o sei prudente.
- DIPILLA E Nicora mi dice, ch'io son pazza. 330
- NICEA Nicora è tua patrona,
 e può scherzar con teco di parole.
- DIPILLA Vi scherza bene spesso ancor di fatti.
 Or ti vo' dir perché mi chiama pazza,
 ma mi conviene in prima 335

- tornar' indietro; io spero,
 quando m'avrai udita,
 che tu dirai ch'io no, ma ch'ella è pazza.
 Fin qui l'ho accompagnata,
 che se n'è gita al Tempio: 340
 e m'ha commesso, ch'io vada invitando
 parecche ninfe al suo convito, ch'oggi
 è il giorno, ch'ella ogni anno...
- NICEA Segui pur, ch'io t'intendo.
- DIPILLA Dunque te pure invito, 345
 da parte di Nicora e di Corinna.
- NICEA L'una e l'altra ringrazio, io farò quanto
 comanderà mia madre.
- DIPILLA E Licori tua madre anco verracci;
 e si farà stasera. 350
 Or'ascolta di grazia.
 A me par, con ragion, ch'ogni ritrovo
 – ritrovo di diletto –
 chi vuol, che sia perfetto,
 deve esser mescolato 355
 e d'uomini, e di donne; ch'altramente
 è come una minestra senza sale.
 Io l'essortava dunque,
 che v'invitasse ancor qualche pastore,
 per far la festa più gioconda, ed ella 360
 mi disse: «Tu se' pazza».
 Pare a te ch'io sia pazza a consigliarla
 si saggiamente? Tanto più soggiunsi,
 perché il convito fornirà di notte:
 e le donne senz'uomini di notte 365
 pensa come stan fresche:
 e come s'avvenisse una disgrazia,
 faremmo senza loro?
- NICEA Non ci è nessun pericolo di male:
 e poi Nicora sallo, 370
 perché essendo ella vedova, e Corinna
 fanciulla, non sta ben ch'ella festeggi
 sì largamente: e poi
 l'ordine muterebbe de gli altri anni.

DIPILLA	Il muta ancor, facendolo la sera, che 'l faceva la mattina.	375
NICEA	Ma questo importa poco, ond'io concludo, ch'ella fa bene.	
DIPILLA	Anzi fa male, e forse se ne potria pentire.	380
	Le dissi poi, ch'almeno invitasse Fileno, che si può dir non uomo: è giovinetto gentil, modesto, grazioso e bello; vi terria tutte allegre:	385
	ed ella mi ridisse, ch'io son pazza. Non pare a te Nicea ch'ella avesse ben fatto a fare il mio consiglio?	
NICEA	Nicora è prudentissima, e non vuole far cosa sconvenevole: conviene al suo stato, e al nostro godersi fra noi sole; e non vi sendo altro pastor, perché chiamar Fileno?	400
	Per un sol pastorello, perder la libertà cotante ninfe?	405
DIPILLA	Non direbbon così cert'altre ninfe.	
NICEA	Secondo ninfe.	
DIPILLA	Ninfe, fatte come son l'altre.	410
NICEA	I parer son diversi, ma tu il dici, cred'io, per aiutar le tue ragioni.	
DIPILLA	Dico per dire il vero; e so ch'anco il diria Birsena e Demia, e qualcun'altra ancora.	415
NICEA	Di loro il so, ma di null'altra il credo.	
DIPILLA	Se nol credi, tuo danno. Egli ha tante, che l'amano, Fileno, che so ben'io; credi che tutte siano, come sei tu, nemiche del bene e de l'amore?	420
NICEA	Sono amica del bene	

- né d'amor son nemica.
- DIPILLA Ma non ami però.
- NICEA Perché non amo? Forse amo più forte, 425
e più fervidamente,
che non amano quelle, che tu chiami
d'Amore amiche, e di Fileno amanti.
- DIPILLA Ma non ami pastori.
- NICEA Amo chi 'l merta. 430
- DIPILLA Chi merta esser amato?
- NICEA Chi di vera beltà si trova ornato.
- DIPILLA Qual è vera beltate?
- NICEA Quella ch'a tutti piace.
- DIPILLA Adunque non si trova; 435
perché quel ch'a me piace, a un'altra spiace;
e quel ch'io talor fuggo, un'altra segue.
Pur parmi che Fileno
amato sia da tutte. Ami tu dunque,
come l'altre, Fileno? 440
- NICEA Non come l'altre; l'amo
come conviensi amarlo.
- DIPILLA Piangi tu mai per lui, come Corinna?
E com'ei per Nicora?
- NICEA Io piango alcuna volta. 450
- DIPILLA Tu piangi per Fileno?
- NICEA Non piango per Fileno;
ma per me, quand'io piango.
- DIPILLA Piangi per nessun'altro?
- NICEA Per nessun'altro piango. 455
- DIPILLA Tu non sei dunque amante, tu mi beffi:
ma beffi più te stessa:
che chi non sente amore,
non dovrebbe aver core. O se provassi
Nicea, quel ch'è l'amore: 460
altro mai non vorresti;
e senza, te medesima sprezzaresti.
- NICEA Ho per follia l'amare:
e voi altre, ch'amate a la tua foggia;
che altro riportate 470

- dei vostri vani amori,
che pentimento al fin, scherni, e dolori?
- DIPILLA Non ne vo' più; ma s'io credessi ancora
di non vederti amare;
mi vorrei impiccare. 475
- NICEA Furiosa si parte. Ahi, ch'ella dice
purtroppo il vero: esser non può felice,
se non chi segue Amore.
Lassa, ma il seguio anch'io,
e pur misera sono; 480
perché quel che potria beata farmi,
altri s'usurpa, e fugge;
e Fileno si strugge.
Ahi leggi inique e torte:
Signore empio e protervo; 485
se chi 'l segue, e gli è servo,
danno sol ne riceve, e strazio, e morte.
ma nol fuggè Nicora,
benché mostri fuggir per qualche occulta
cagion, che seco, e con Amor consulta. 490
Corrina il segue apertamente, e Demia;
e Birsena non finge.
Me tanto il timor stringe,
ch'apena il mio gran mal, le pene tante
comunico a le piante. 495
Le quali almen fedeli,
ne fan conserva, e fanno
vederlo al bel Fileno,
che se ne prende, non per altro, affanno,
se non perché non puote 500
indovinar, chi tai concetti note:
e forse, ahi lassa, ei crede,
che sian di mano incisi
d'una de le felici mie rivali,
e ha forse pietà de non suoi mali. 505
Ma qual crediam, ch'ei pensi
che ne le selve i suoi pensieri spieghi
in sì pietosi sensi?
Di me non crede, e pure

mi si mostra ad ognior tanto cortese, 510
 che se la cortesia
 fosse come d'amante, e non d'amico;
 mai fiamma non s'accese
 più dolce, e più gradita de la mia.
 Ma se credesse, ch'io 515
 quella misera fosse,
 piena, misera me, di tante angosce;
 è possibil però, che 'l cor tant'empio
 abbia, e sì duro il petto,
 ch'aspettasse veder, fiero, l'effetto 520
 de l'ultimo mio scempio?
 Nol credo. Oimè costei,
 che di qua viene è Demia,
 e schivar non la posso.

SCENA TERZA

Demia, Nicea

DEMIA O mia bella Nicea, 525
 come così per tempo
 ti veggio, e così lieta andar d'intorno?
 Ma sempre tu se' lieta:
 felice te, che libera d'amore,
 sempre hai gioioso il core. 530

NICEA Io, bellissima Demia,
 mi levai con mia madre,
 che venne al Tempio, e ve l'accompagnai.
 Poi da l'aura invitata,
 che sì soave spira, 535
 mi diedi a caminar, così pian piano,
 qua per lo bosco sola,
 godendo il fresco, e de gli augelli il canto,
 che mi ha tutta allegrata, e ristorata:
 Indi cercai, bramosa, 540
 i più riposti luoghi,
 a veder pur s'io potea fare un colpo
 d'arco, ma tutto invano,

- che nulla ho mai trovato, onde rivolsi
in qua miei passi a riveder mia madre, 545
e starmi, o girmi seco,
e l'esser così lieta,
vien che Dipilla è stata meco un pezzo:
e l'uso suo seguendo,
rider m'ha fatto un pezzo; 550
e invitata al convito di Nicora.
- DEMIA Io l'ho scontrata, e m'ha invitata, ed era
teco molto adirata.
Dice perché l'hai data
una sentenza contra d'un contrasto, 555
ch'ella fa con Nicora.
E che tu sei nemica
de gli uomini e d'Amore,
e t'imprega del male,
e sopra tutto brama di vederti 560
innamorata morta.
Detto ha poi, che Nicora
il convito vuol far tutto di ninfe.
Senza pur un pastore,
e ne mostra grandissimo dolore. 565
L'ho detto che Nicora fa gran male,
perché ninfe e pastori
stanno più lieti insieme;
ed ella se n'è gita tuttavia.
- NICEA Ella è pur dolce: ma tu Demia ancora 570
molto per tempo a diportarti, e molto
se lunge dal tuo albergo.
- DEMIA Sorella a chi non dorme, a chi non posa
è duro campo di battaglia il letto,
e dispiace l'albergo, 575
quasi prigionie oscura.
Amor, ch'ha di me cura,
ma sol per tormentarmi,
non mi lascia quietare un sol tormento;

- e per più noia darmi, 580
 ritrova ad or ad or nuovo momento.
 Fuggo l'albergo, e 'l letto,
 fuggo la compagnia,
 e s'io potessi, fuggirei me stessa.
 Sempre ho nel core impressa 585
 una malinconia,
 ch'in dispiacer mi gira ogni diletto:
 e mi trafigge il petto
 sì strana gelosia,
 che non ha paragon la pena mia. 590
 Passando or per lo bosco,
 nuovo concetto impresso
 ho letto in un alloro,
 e tu diresti: è stato inciso adesso.
 Erano le parole; 595
 «quella, ch'or mi consuma occulta fiamma,
 dolce sarà, s'Amor Fileno infiamma».
 Oimè, ch'io spasmo, io moro,
 solo fra me pensando,
 chi così dolcemente, e brevemente 600
 spieghi gli affetti interni,
 per rivoltar la mente
 del bel Fileno a sé. Ma forse scherni
 sono s'alcun pastore,
 che si prende piacer del mio dolore: 605
 Birsena non sa tanto,
 di Nicora nol credo,
 Corinna sfoga il suo martir col pianto.
- NICEA Esser forse potrebbe 610
 altra, che non vi pensi,
 e più di tutte deve amare, e meglio.
- DEMIA Più di me, non si può; meglio il so certo,
 perch'io termine, o modo
 ne l'amar non ritrovo; e son si folle,
 che nei tormenti godo: 615
 parendo a me, che il vero amor consista
 ne l'aver l'anima ogn'or noiosa, e trista.
- NICEA Ti lascio; che mia madre

DEMIA forse per aspettarvi, è stata troppo.
E io son risoluta 620
di ritrovar Dorizia,
mia fida, e saggia amica, che m'aiuti,
o che m'insegni a farmi lieta un giorno;
o la noia d'Amor tormi d'intorno.
Chi si fa servo altrui, 625
e lungamente dura,
senza diletto, o premio,
mal, se non si ravvede;
peggio, se non provvede.

Il fine del Primo Atto

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

Corinna

CORINNA Chi dirà mai, ch'Amore
non sia rabbiosa fera,
se sol si pasce de l'altrui dolore,
e vuole, e gode, ch'altri amando pera?
Ahi, qual più fiero effetto 5
giamaì di lui si vide
di quello, ond'io languisco?
Far nascere nel petto
ardor, di ninfa pura e timorosa
per pastor pellegrin, tosto che 'l vide: 10
e nel medesimo punto
– apena a dirlo ardisco –
de la madre di lei
far ch'egli ardesse inestinguibilmente?
Ahi lassa me dolente 15
ben son i martir miei
senza fin, senza modo, e senza esempio.
Egli apena fu giunto
che sfavillò il suo foco,
e nel medesimo loco, 20
s'accese, e avampò sì la mia fiamma,
che non se ne celò minima dramma,
ma del mio duro scempio
hai più colpa, tu sorte,
che tutte a un tempo ne guidasti al lito, 25
ov'ei restò ferito,
e io trafitta a morte,
oimè, s'io era sola, il bel Fileno
a me sola mirava, e nel mio volto
veggendo se raccolto, 30
me raccogliea nel seno,
e già saremmo ambo felici a pieno;
com'ora anco io sarei,

s'egli apparisse, e col suo bel sereno,
 quasi raggio di sol tenebre, e ombra, 35
 l'orror sgombrasse de gli affanni miei.
 Ma vedi che bel cambio, ora costei
 mi turba.

SCENA SECONDA

Corinna, Dipilla

CORINNA Sei venuta?
 Un'ora è ch'io t'aspetto. 40
 Mia madre che dirà, ch' anch'ella aspetta?

DIPILLA Che dirà? Credi tu ch'io sia un uccello
 da volar? Basta bene
 s'io corro, vedi, son tutta sudata.
 Va' di qua, va' di là, fermati un poco 45
 con questa, con quell'altra.
 Ciascuna vuol sapere
 perché tua madre ogn'anno
 fa il convito di sera:
 e poi che 'l fa di sera, 50
 perché non invitta anco dei pastori,
 e si ridon di lei. Io glielo dissi
 prima, che mi mandasse.
 Sai ciò che mi rispose? Tu se' pazza.

CORINNA Ma non sei pazza, e peggio, 55
 a voler consigliar la tua patrona,
 e a che poi, a far quel che sta male?
 E se qualcuna ride, ch'io nol credo;
 o ridono di te;
 o che sono esse più pazze di te. 60

DIPILLA Pazze? Mi parlereste,
 se tornasser quei Mori,
 e vi trovasser là tutte donnacce,
 senza difesa d'uomini, né d'arme.
 Io ti dico, Corinna, 65
 che gli uomini son buoni per le donne
 sempre, ma più di notte.

CORINNA Taci, mi fastidisci.

	Quest'è che mai non torni, quando esci a che che sia, perché ti metti a cicalar per via, scioccamente, con quante trovi de le tue pari.	70
DIPILLA	È mia pari Gornea?	
CORINNA	No, che non è tua pari; anzi sue pari ha poche ninfe Arcadia.	75
DIPILLA	È mia pari Artilea?	
CORINNA	Poco più di tua pari: ma i suoi modi ben son di tuoi peggiori.	
DIPILLA	È mia pari Amarilli? È mio pari Fileno? E Iole?	80
CORINNA	Hai tu parlato con Fileno? Rispondi. Hai tu parlato con Fileno? Rispondi, perché piangi?	90
DIPILLA	Ognior pazza, ognior taci, ogniora gridi. Misera me, s'io non credessi un giorno. Son troppo buona.	
CORINNA	Con Fileno per te? Non potremo dunque burlar più teco; quietati.	95
DIPILLA	Va' poi: Va' fa bene a gl'ingrati! Andiamo al Tempio.	
CORINNA	Fermati un poco un poco.	
DIPILLA	Io starò, ma tua madre adirerassi, e io n'avrò la colpa; e forse altro che colpa.	100
CORINNA	Prenderò io colpa, e non è tardi. Dimmi, è ver ch'hai parlato con Fileno?	
DIPILLA	Se non fosse ben ver, perché il direi?	105
CORINNA	Quietati omai. Di che parlato avete?	
DIPILLA	Di che? Par che nol sappi, di Nicora. e m'ha pregata tanto, che m'è venuto a noia.	

CORINNA	E di che t'ha pregata?	110
DIPILLA	Ch'io l'aiuti con lei; ch'io la prieghi per lui.	
CORINNA	Che l'aiuti a far che? Che la prieghi a far che?	
DIPILLA	Non tel so dir, né credo, ch'egli il sappia.	115
CORINNA	E convien pur che 'l sappia, se ti priega.	
DIPILLA	Vorria ch'io la pregassi. ch'ella l'amasse, o gli volesse bene.	
CORINNA	Gliel'hai promesso?	
DIPILLA	Sì!	120
	Ma nol vo' far; che quando avrò da fare simili cose, le farò per me. Con Fileno per me; ti maravigli.	
CORINNA	Sei dunque innamorata di Fileno?	
DIPILLA	Innamorata no, ma gli vo' bene, e ben grande, e mi piace bestialissimamente. Credi ch'io sia di legno? Anco a me piace il bello, e mi tòrrei il buono.	125
	Non può piacere a me, se piace a tante?	130
CORINNA	Chi son coteste tante?	
DIPILLA	Demia, Birsena, e altre.	
CORINNA	Qual'altre?	
DIPILLA	Tu, per una, e Nicora tua madre, benché s'infinga, e par che non ne voglia. Chi non la conoscesse. Credi, ch'ella non veggia la beltà di Fileno?	135
	Egli pare un Marfiso, un Scrocchio, un Amaranto.	140
CORINNA	Un Narcisso, e un Croco, e un Amaranto, vuoi dir, ma parli a caso.	
DIPILLA	E Nicora è bellissima ancor'ella,	145

- credi che nol conosca?
 Ha le gote di latte e di viole,
 la gola di ricotta fresca fresca,
 e ha di manna il seno, e di giuncata,
 e sempre sa d'odor d'acqua rosata. 150
- Poi l'ama sì Fileno,
 ch'ella saria più fiera d'una fera,
 se non amasse lui.
 Ho sentito più volte dire Edreo,
 «ch'amare amore, a non amar perdona». 155
- Io non ho detto bene.
 «Ch'Amore a mulo: mancò».
 «Ch'Amore, amato, amante non perdona».
 Nol so dir bene, ma basta; tu m'intendi.
- CORINNA T'intendo, tu vuoi dire. 160
 «Amore a nullo amato amar perdona».
 O sentenza fallace!
 Quanto era meglio dire:
 «Amore a nullo amato odiar perdona».
 O vero, e forse meglio: 165
 «A nullo amante Amor perir perdona».
- DIPILLA Non ti turbar, Corinna, anzi sta lieta,
 c'ho dette di te cose al bel Fileno,
 che l'hai ben d'aver caro.
- CORINNA Perché di me a Fileno 170
 parli, e non vuoi per lui
 a mia madre parlare, e te ne priega?
- DIPILLA Perch'ho pietà di te più che di lui.
- CORINNA Perché s'ami più lui?
- DIPILLA Perch'ama più la donna, e con più fede. 175
- CORINNA Tu dici il vero, ed è ben ver: ma dimmi
 ciò che per me dicesti.
- DIPILLA Io con bel modo – sappi
 ch'io non son sciocca, come tu te credi! –
 lo condussi pian piano 180
 fuor del ragionamento di Nicora,
 poi cominciai Fileno,
 Amore, il cor, la povera Corinna

	ama, non dorme, si lamenta, dice ch'è bella, vuol morire, arde con poco ardere.	185
	Si raccomanda al tuo... il cielo l'abbandona, tu fuggi, segui un'altra, e ti struggi.	
	Le sue lagrime in mare farian gli arbori stare, e gli uccelli volare.	190
	Pietà, pietà, Fileno, di Corinna; pietà Corinna di Fileno, ah! core di pietra senza amore	195
	Fileno, il tuo bel viso, e 'l tuo bel volto l'han l'appetito tolto di mangiare e di bere, e non vuol più vedere, se non la morte, e la sua dura sorte.	200
	La povera Corinna. E volea dire ancora, ma se gli erano fatti gli occhi rossi, e molli, che parevan due carboni accesi, ma bagnati.	205
	E sospirava, e pareva che piangesse, e per compassion più non dissi altro; ma la risposta attesi.	
CORINNA	Qual fu la sua risposta a sì bella preghiera?	210
DIPILLA	Rispose il poverel, tutto pietoso: «cara, dolce Dipilla non mancare, di quanto m'hai promesso, con la mia bramattissima Nicora».	
CORINNA	Gran profitto per me fenno i tuoi prieghi. Or non mancar Dipilla. Degni son d'ogni aiuto i veri amanti. O misera Corinna, misera ninfa mille volte, e tante miserissima amante.	215
		220

SCENA TERZA

Flori, Dipilla, Corinna

FLORI	Qual si stretto consiglio hai qui, bella Corinna, con la nostra gentil, cara Dipilla?	
DIPILLA	O Flori, m'hai levata la fatica di venirti a cercar. Nicora dice, ch'avrà per gran piacere d'averti al suo convito, con molti altri stasera.	225
FLORI	Ci sarò volentier, fallo di sera?	
DIPILLA	Di sera, ed è sì saggia, se ben poria durar tutta la notte, che pure un uomo non c'invita; or vedi che buon tempo s'avrà.	230
FLORI	Non mancherà buon tempo; in quanto a me l'ho caro.	235
DIPILLA	L'hai caro? Io vo' tacere.	
CORINNA	Flori, sempre ti veggio con quel core, che merta il nostro amore: ma ora tanto più, quanto il vederti gran danno mi ripara. Sappi che 'l tuo venire mi è stato quel soccorso, che giunge a chi si stesce per morire, e dar s'ode novella de la vita.	240
	Io ho da ragionarti di cosa, che m'importa più che la vita istessa. E se la tua prudenza, o la mia sorte non mi trarrà d'affanno; me ne trarrà la morte.	245
FLORI	Corinna, il mio vederti, s'a te ripara danno,	250

- a me dolore accresce!
 O quanto mi rincresce di trovarti
 sì dolorosa e mesta. 255
 Che novitate è questa;
 tu solevi ben'essere affannata,
 per amor di Fileno;
 ma non già disperata.
 Frena il dolore un poco, 260
 anch'io provato ho il foco de l'amore.
- DIPILLA E chi no'l prova?
 FLORI E pure
 Non mi venne mai voglia di morire;
 ma sì ben di gioire. 265
- DIPILLA O saggia ninfa, imparino le stolte.
 FLORI E gioirai tu ancora,
 se lasci oprare al tempo,
 e a chi ben ti vuole
 già ricusa Nicora 270
 di Fileno l'amore, e con parole,
 e con sembianti schivi, ma cortesi:
 e per ragion, disparità di tempo
 allega, e altro ancor di più momento;
 onde a la fin, quando non sarà suo 275
 Fileno, sarà tuo.
- CORINNA Questo sol può dar fine al mio tormento,
 sopra questo ho da dirti, e da pregarti
 che m'aiuti. In te sola,
 Flori, la stanca mia vita s'appoggia. 280
- FLORI Quel, ch'io so, quel ch'io posso
 è tuo, ragiona, e chiedi.
- CORINNA Ti ringrazio; ma vedi
 è già ben' alto il sole,
 e mia madre è nel Tempio, ove m'attende, 285
 e mi conviene andare:
 poi ti voglio parlare
 sola, e commodamente.

	Mia madre se n'andrà, io rimarrò nel Tempio, e verrò dove mi dirai per trovarti.	290
FLORI	Rimanemmo iersera d'averci a riveder questa mattina Talia, e io per ragionar insieme di non so che facenda: e io per non parer ch'io voglia, ch'ella venga a me, vo da lei. Spedita, ne verrò subito al tempio, e ragionando andremo, ver le tue case, e io farò per te, quanto per me vorrei ch'altri facesse.	295 300
CORINNA	Addio.	
DIPILLA	Non ti far aspettar stasera, a Dio.	
FLORI	O strano caso di questa fanciulla, essere fieramente innamorata d'un che sì fieramente è innamorato de la madre di lei, ch'esser può prima ogn'impossibil cosa, che mai si disnamori. E l'un rispetto, e l'altro sì l'accese il martire, che ne potrebbe di dolor morire. L'ho gran pietate, e voglio oprar' ogni mio ingegno, ogni mia forza, per sovvenirla, e di periglio trarla. Qual più gradita impresa, che soccorrer gli amanti: massimamente tra gli affanni, e i pianti? Ma Talia mi previene.	305 310 315 320

SCENA QUARTA

Flori, Talia

FLORI	Tu dirai ben, Talia, ch'io son pigra da vero; ma trovai qui Corinna, e m'ha tenuta alquanto ragionando; ch'altramente io ti trovava in letto, o almeno in casa, ch'a te me ne veniva, l'ordine di iersera.	325
TALIA	A che scusarti? Anch'io venia diritto a trovar te per questo; e basta assai, ch'io non t'abbia smarrita. Corinna dov'è gita?	330
FLORI	Al Tempio, ov'è Nicora: ad aver cura del convito, ch'ella oggi dè fare, e dove devi essere invitata.	335
TALIA	Non me n'è stato ancor detto parola.	
FLORI	O Talia, che pietate m'ha presa di Corinna. Mi credea ben, ch'Amore avesse in noi gran forza, che talora pur l'ho provato anch'io: ma ch'inducesse altrui a desio di morirsi per altrui non l'ho creduto mai: anzi il credetti sempre finzion de' poeti. Tu che sei di lor schiera, che ne dici?	340 345
TALIA	Tu sei di loro schiera, e de la prima.	
FLORI	Sallo Partenìa, e Tirsi, da te cantate in sì pregiato stile, con sì mirabil' arte, ch'Edreo sovente giura, di non saper chi di valor t'agguagli.	350

TALIA	E a me giura Edreo, ch'avanzano di gloria Alessi, e Flori, – soggetti del tuo stil, Silvia, et Aminta – Aminta e Silvia, i quai cantò chi canta in guisa, che l'invidia mentre atterrare il vuol, l'alza a le stelle.	355
FLORI	Edreo più stima un verso, fatto da qualche ninfa, che l'opre tutte dei miglior poeti.	360
TALIA	Sia benedetto il suo gentil costume: molti, che non san nulla, e non fanno mai nulla, che non sia tolto da l'opre altrui, o dicon mal de l'opre de le donne, o dicono, schernendo; quale uom l'ha fatta, e tribuita a lei.	365
FLORI	Come credesse a l'uomo la donna di sapere, e d'intelletto. Chi nega quel che vede? Se donna suona, o canta qualch' uomo la pareggia? Oda la bella Dafne chi nol cedesse, – per non dir di molt'altre – e nol confessi, e non stupisca quando l'arpa tratta cantando, o senza canto.	370 375
TALIA	E pure è più difficile tal'arte, che quella del far versi, benché la morte la disperga, e 'l tempo; quel che non può dei versi. Ma Virbia giovinetta, che 'l terzo lustro non fornisce apena? Che non fa con la voce? Che non fa con la cetra? Che non fa con la voce, e con la cetra? Chi la potria stimar ninfa terrena?	380 385
FLORI	Certo, ch'a la virtute	

	giunta la sua beltà, può dirsi dèa.	400
TALIA	Dèa la chiama Pallanzio, pastor sì dotto, e sì sovran poeta.	
FLORI	Taccian dunque i poeti ignoranti, e maligni, e se gli roda l'invidia sempre, e godano fra loro, il vituperio loro.	405
	Ma dimmi, te ne priego, perché dicesti dianzi Aminta e Silvia: e non anzi dicesti Enone e Pari? Non vincono di gloria Enone e Pari, senza verun contrasto, Aminta e Silvia?	410
TALIA	Le ragion non son pari. Aminta e Silvia, pastore e ninfa sono; Enone e Pari son semidei. Per questo Enone e Pari io dir non volsi, e dissi Aminta e Silvia; sendo ninfa e pastori Flori e Alessi. Poi questo dissi che diceva Edreo, se tel ricordi.	415
FLORI	È vero. Or per tornar Talia, a l'amor di Corinna, ella si strugge più che tenera neve al sole ardente. Parla sol di Fileno, né può, né viver vuol senza Fileno!	420
TALIA	E più di lei Fileno si strugge per Nicora; e questo è quello, di che volea parlarti. Che mi consigli? Egli è pur mio nipote: e se mi prema e doglia il vederlo penare, tel puoi imaginare.	425 430
	Nicora non vi pensa, e non n'ha cura; anzi, se coi pensieri si conformano i detti: ella se ne fa beffe, almeno s'adoprasse, che Fileno si contentasse di Corinna, s'ella pur non s'infinge.	435

- FLORI Credi,
che non s'infinge: e s'ella
440
non s'adopra, o procura
per Corinna sua figlia, e per Fileno;
è rispetto, e modestia:
e poi chi le ne parla, o ne la priega?
Ella sa che Corinna ama Fileno,
445
ma non sa che l'amore
la conduca a furore.
Il mio parere è dunque,
che tu parli a Nicora, e che la prieghi,
445
ch'ella accetti le nozze con Fileno,
o faccia opra con lui, che si contenti
di contentare Corinna.
- TALIA Vo' parlarle, e pregarla.
Vogliamo andare a ritrovarla al Tempio?
- FLORI Io vi ho d'andare a ritrovar Corinna,
450
ch'ella me n'ha pregata:
e disse, che sua madre, com'ho detto,
subito a casa tornerebbe, ed ella
si rimarria nel Tempio.
455
Nicora non può star che non ritorni.
Com'ella arriva, io prenderò congedo,
con scusa di Corinna,
e tu le parlerai da sola a sola,
per levare i rispetti.
- TALIA Eccola a punto. 460
- FLORI Ragionale su'l saldo:
e se non puoi per lei; fa per Corinna.
Io te la raccomando.

SCENA QUINTA

Nicora, Dipilla, Talia, Flori

- NICORA Basta che passan ben tutte le cose
pertinenti al convito. 465
- DIPILLA Non potrei dir di più. La tua Corinna

- è una valente figlia.
 Quanto sarà felice
 chi l'avrà per consorte, e quella casa,
 ch'ella governerà. Pare una donna 470
 quando comanda. Oh Dio
 s'ella si maritasse pur stasera.
- NICORA A cui vorresti che si maritasse?
- DIPILLA A chi la meritasse.
- NICORA Conosci tu nessuno. 475
 che meritasse d'esserle consorte?
- DIPILLA Ne conosco sol uno,
 ma la madre può più de la figliuola;
 o sia colpa d'Amore, o de la sorte.
- NICORA Il ciel sempre vi guardi, 480
 gentilissime ninfe.
- DIPILLA Oh, tu se' qui, Talia,
 Nicora mia patrona, qui presente,
 t'invita per stasera al suo convito,
 al quale un uomo solo 485
 non sarà per miracolo.
- TALIA La ringrazio, e verrocci volentieri.
- NICORA Tu se' pur la gran bestia; bisognava,
 che la invitassi tu, se ci son io?
- DIPILLA Ora pazza, ora bestia; bisognava, 490
 mai sì che bisognava non son'io
 quella ch'invita? Sai
 pur tu, com'elle il sanno,
 che s'altri da l'uffizio,
 non dà la discrezione. 495
- NICORA Ma perché dir' ancora,
 che non vi sarann' uomini? Nol sanno?
- DIPILLA Perché 'l sappiano meglio,
 e l'ho detto anco a l'altre,
 accioché s'una non sel ricordasse, 500
 o pur se si pensasse,
 che se mutato hai l'ordine nel tempo
 l'avessi anco mutato ne la gente.
 Non sai tu, nol sann'esse

	quanto siate volubili voi donne?	505
TALIA	Nicora, ho da parlarti, e quanto prima, mi sarà più caro.	
NICORA	Ora, se vuoi parlarmi, eccomi presta. Va', tu Dipilla, a casa, sollecita le cose, e quindi aspetta.	510
DIPILLA	Vo! Tutto il senno di tutta l'Arcadia or qui rimane unito.	
FLORI	Vi lascio, ragionate, io me ne vado.	
TALIA	Flori, non ti partir, non ho secreto, ch'a te non sia palese.	515
FLORI	Vo' gire un poco al Tempio.	
NICORA	Vi troverai Corinna.	
TALIA	Nicora, io non ho mai provato quel che sia l'amor dei figli, perché non n'ebbi mai:	520
	ma credo, che sia grande oltra misura, poiché sì grandemente amo Fileno, ch'altro non è, che mio nipote al fine e figliuol di Pollinnia mia sorella.	
	La qual, come tu sai, benché non abbia altro figliuol, che lui, e sia vedova, e sola; di Sicilia in Arcadia,	525
	a miei prieghi il mandò, non sono ancora duo anni, a starsi meco:	530
	e perch'anco apprendesse le maniere, e i costumi dei pastori d'Arcadia. Che senza bei costumi, e maniere gentili,	535
	che val ricco pastor, bello e gentile? E qui, mercé del cielo, quasi per uso, e per destin son tali. Or'egli, o fosse elezione, o sorte,	

- o forza estrema de la tua bellezza, 540
 c'ha fatte meraviglie anco in altrui,
 di te s'innamorò, subito giunto,
 e di sì forte amore,
 che 'l tenero suo core
 virtù non ebbe di celarlo, e sempre 545
 s'è poi gito avanzando
 in guisa, ch'io pavento,
 ch'un giorno non l'atterri il gran tormento,
 tu puoi, saggia Nicora,
 cessar questo periglio al mio Fileno, 550
 te liberar d'una continua noia,
 me d'un continuo affanno.
 Egli è bello, e pregiato, e costumato,
 nobile, e ricco, e t'ama, anzi t'adora.
 Tu sei di senno, e d'opre 555
 e di beltà meravigliosa ninfa,
 e del suo amor certissima e sicura.
 Deh, che non ti risolvi
 per tutto questo adunque,
 e per mio amor, che tanto 560
 affettuosamente te ne priego,
 di farlo tuo marito?
- NICORA Non avrei mai creduto,
 – perdonami Talia! – ch'una tua pari,
 sì dotta, e sì prudente, 565
 si lasciasse accecarsi da l'amore,
 che non è quell'amor ch'acceca altrui,
 ch'astringer si lasciasse
 a pregare un'amica, e consigliarla
 a far cosa non debita, e non giusta. 570
 Non so, se ninfa alcuna,
 o se pastore alcuno,
 che fossero consorti,
 mai s'amasser così, come ci amammo
 Alceo, mio sposo, e io. 575
 Amor già ne congiunse,
 morte poi ne disgiunse,
 e con quanto mio duol, con quanto affanno,

- credo che sel vedesse Arcadia tutta:
 egli se ne portò sotterra, e in cielo 580
 tutti i miei casti amori,
 e sen gò con duo cori.
 Non fia più chi si vanti
 né de le gioie miei, né de miei pianti.
 Oltra di ciò, quand'anco, 585
 per qualche mia ragion nuovo compagno
 elegger mi volessi a la mia sorte,
 eleggerei Fileno,
 ch'esser potria mio figlio?
 Che direbbon le genti? 590
 Poi, non so che Corinna mia figliuola
 è del suo amore accesa?
 Qual fora il mio consiglio
 a ridur paglia e foco
 in un medesimo loco? 595
 Talia, credo, che m'ami. S'egli è vero,
 lascia questo pensiero.
- TALIA Nicora, il mio pensiero
 s'a te giusto non par, negar non puoi,
 ch'egli non sia pietoso. 600
 Non ti consiglio a cosa, né ti priego,
 che già non facess'io,
 né biasmo n'ebbi, anzi ne fui lodata.
 Anch'io mi maritai
 al mio buon Coridon, che di molti anni 605
 era di me minore, e pur la morte
 prima di me rapillo,
 invida de la mia felice sorte.
- NICORA Ma vi ti maritasti da fanciulla,
 e da lui sciolta più non ti legasti. 610
- TALIA Perché non ebbe occasion ne' prieghi.
- NICORA L'occasioni, e i prieghi,
 Talia, che tu mi porgi,
 fanno più fermo il presupposto mio
 di finir sola il viver, che m'avanza. 615
 Il figlio – ahi dolorosa rimembranza! –
 che mi perì nel fiume,

- or sono a punto gli anni –
 parmi d'aver innanzi,
 qualor miro Fileno, e meco penso 620
 a l'età, ch'egli avrebbe, e c'ha Fileno:
 e s'a ciò nulla manca,
 supplisce il neo, c'avea
 vicino a l'occhio Elpino, e l'ha Fileno.
 Sì che, ti prego, o taci, o parliam d'altro. 625
- TALIA Che tempo Elpino avea, quando il perdesti?
- NICORA Poco più di duo anni.
- TALIA Deh, Nicora, di grazia
 dimmi come passò quella disgrazia.
- NICORA Io non vo' già negarti 630
 tutto ciò che domandi,
 così conceder ti potessi il tutto.
 E questo vo' narrarti,
 benché nol narri mai col viso asciutto.
 Tu sai che dopo il mio giardin rinchiuso 635
 si stende un prato a terminar col fiume.
 Il prato è pien di frutti,
 e la riva del fiume ombrosa, adorna
 di spesse pioppe, e alte.
 Il mio consorte, e io 640
 aspettavamo un giorno a star con noi,
 e venivano in barca
 certi pastori, e certe ninfe amici.
 E volevamo accorli 645
 sopra la nostra riva
 sotto una loggia di verdura, e quivi
 cenar subito giunti.
 Colà ne gimmo adunque,
 quasi su'l mezo giorno, 650
 e come per diporto,
 a fabricar la loggia; e v'era ancora
 il nostro figlioletto, il nostro Elpino.
 Era Corinna in fasce,
 e si rimase addormentata in culla.
 Giunti, parte ci demmo 655
 a piantar le colonne,

parte a recider stanghe, e tagliar rami,
 poscia a sfrondargli, e de le frondi, molte
 cadevano nel fiume, e giùano al mare,
 e per la copia grande, 660
 nessun vi ponea cura.
 Stava Elpino, oimè lassa, intorno a noi
 pargoleggiando allegro,
 con quelle frondi, e volse
 gettarne una nel fiume, e vi giù dietro. 665
 Io il vidi, e gridar volsi;
 ma cadde egli ne l'acqua,
 e io distesa in terra più che morta.
 Alceo cader mi vide,
 – così mi discer poi – 670
 né vide il pargoletto; e tutto a un tempo,
 l'infortunio pensando
 saltò nel fiume, o fiume:
 e perch'egli nuotava com' un pesce,
 in men che non balena, 675
 cercò le rive, e 'l fondo,
 lassa, ma indarno; intanto
 io mi riebbi, e su la riva corsi;
 e sentendo che 'l figlio era perduto,
 di nuovo caddi; e rotolai nel fiume. 680
 Ma subito mi prese
 – ahi presa non m'avesse! – il mio consorte,
 e mi tornò sul prato.
 Duo nostri servi avean sempre cercato,
 e mai nulla trovato: 685
 né mai più si trovò quel caro figlio,
 quel dolcissimo pegno
 del grande amor d'Alceo e di Nicora,
 ed egli il pianse un tempo, io 'l piango ancora.
 TALIA Miserissimo caso, 690
 tu m'hai commossa tanto,
 che ritener non ho potuto il pianto
 però vo' pur di nuovo
 pregarti, o cara amica,
 che se'l mal non ti muove di Fileno, 700

- movati il mio cordoglio, e di sua madre,
 e 'l tuo, che pur se' madre,
 e de la tua Corinna.
 Vedi d'oprare almeno,
 che di Corinna sposo sia Fileno. 705
 Così queterem lui,
 e farem lieta lei.
- NICORA Né questo è ben, Talia,
 quand'anco succedesse;
 che s'entrasse sospetto, o gelosia 710
 nel petto di Corinna,
 qual mai fu donna più di me dolente?
 Tutti saremmo favola a la gente.
 Ma perché non si pensa
 Anco a Birsena, a Demia, 715
 gentilissime, e belle, e sagge ninfe,
 e di Fileno amanti?
- TALIA Priego che non ti sdegni,
 che ne trattiamo un poco anco stasera,
 e ora vo' lasciarti. 720
- NICORA Come ti piace.
- TALIA Orsù, rimanti in pace.

Il fine del Secondo Atto

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

Fileno

FILENO	Gira, e rigira, al fine il piè qui pur mi guida, dov'è sempre il pensiero: e dove sempre bramo, e talor spero – per la vicinità de le sue case – di riveder Nicora.	5
	Ma sì di rado aviene, che se'l vederla solo mi ritenesse in vita sarei dal primo di preda di morte.	10
	E questo non è sorte, non è fortuna, ahì lasso; ma sua durezza, e crudeltate, ahì lasso, fiera fu ben la stella, che mi fu scorta in mare di Sicilia in Arcadia: e se fu quella che mi spinse ad amare, non me ne maraviglio; che fu stella d'Amore, che temprà ogni sua gioia di dolore.	15 20
	Ahì, ch'apena fui giunto, apena fui su'l lito, ch'io mi senti' ferito da sì dolce saetta, ch'al sommo d'ogni ben credeami aggiunto: e mel credea, se'l lampeggiar d'un riso, s'una beltà perfetta, s'un cortese sembiante può far felice un desioso amante.	25
	Ma nel medesimo viso, non prima scritta fu la bella istoria del mio ardor, de la fede, ch'io vi lessi: «Fileno, non seguir l'alta impresa; che morte, non Amor n'avrà vittoria».	30 35

Chi più dunque ti crede,
 Signor, d'insidie pieno?
 Che ti val l'arco, e quella face accesa?
 Lasso, e pur mi conviene
 crederti, e seguitarti: 40
 e nel bel di Nicora anco adorarti.
 La beltà di Nicora
 più degna è ch'io per lei languisca, e mora,
 che per altra giamai gioisca, e viva.
 Che giova, o noce a me, ch' un'altra scriva 45
 di furto in su le piante.
 Ardo, Fileno, e 'l mio soave ardore
 venne dal tuo bel viso, entro 'l mio core.
 Se 'l mio cor più non sente, e più non prezza
 altro ardor, né bellezza, 50
 che di Nicora? E se Corinna e Demia
 mostran d'amarmi, e 'l mostra anco Birsena
 che ne poss'io! Vorrei,
 che ciascuna m'odiasse,
 e Nicora mi amasse. 55

Chi nega, che Corinna non sia bella;
 e ben conviensi, s'ella
 è figlia di Nicora,
 Birsena è tutta grazia, e tutta senno;
 Demia è leggiadra, vezzosetta e lieta. 60
 Quella, che i suoi pensier crede a le piante,
 esser dè molto accorta,
 e molto onesta e saggia,
 e timorosa molto. Io lessi dianzi:
 «Conservate, voi piante, i miei lamenti 70
 al bel Fileno, e n'abbian' onta i venti».
 Deh, perché non so io
 chi sia costei, che 'l suo gentil desio
 scopre sì dolcemente
 a gli arbori, celandol a la gente; 75
 esser non può Corinna;
 che concesso non l'è gir sì lontano,
 massimamente sola.
 Demia nol sapria far, Birsena meno.
 Nicora nol farebbe; 80

che troppo al suo gran merto disdirebbe.
 Ma sia chi vuol, io sento
 perciò grave tormento;
 non potendo mostrar, come pur mostro
 a l'altre, qualche segno, 85
 almen di cortesia, se non d'amore.
 Questo è tributo solo
 de la crudel bellissima Nicora.
 E tanto è di lei sola,
 che benché non mi voglia, e non mi prezzì, 90
 pensar non posso altrui,
 né rivoltarmi altrove.
 Ma che farei? Corinna
 È figlia di Nicora,
 ne seguir la potrei senza disdegno 95
 de la sua bella madre.
 E Demia è troppo ardita e baldanzosa,
 incostante e sdegnosa.
 Birsena è tanto altiera, che ritrosa.
 E sopra modo vana. 100
 Nicea tutta virtù, tutta bellezza,
 tutta grazia e vaghezza,
 seguace è di Diana,
 e nemica d'Amore.
 Quella che scrive ha sì selvaggio il core, 105
 benché scriva d'amar, che sì disdegna
 di palesarsi, e pure
 anco scolpito in un abete ho letto:
 «Deh, pietà del mio duol, deh scopri Amore
 lo stral, ch'io porto per Fileno al core». 110
 Ma s'io penso e ripenso,
 certo questo esser deve alcun pastore,
 per beffarsi di me, per noia darmi,
 che di notte vi scrive, o che diletto.
 Però che pur' ogniora 115
 passo del bosco, e mi ci fermo, e guardo,
 né mai vi trovo alcuno.

SCENA SECONDA
Corinna, Flori, Fileno

CORINNA	Ecco Fileno, o Flori.	
FLORI	Veggiolo, e 'l luogo, e 'l tempo e comodo, e opportuno, io vo' parlargli.	120
CORINNA	Và', ch'io t'aspetto, e qui m'appiatto. Basti quel poco, ch'io t'ho detto per quel molto, ch'io dir voleati, e che tu meglio intendi.	
FLORI	Chi vuol veder Fileno, chi goder vuol Fileno, venga intorno a le case di Nicora, che vi si trova ogniora. Or che faresti poi s'ella t'amasse, come alcun'altra t'ama?	125
FILENO	Flori, sarei felice d'una felicitate, che sol può nascer da la sua beltate.	130
FLORI	Ma se beltà si brama, e ch'aver non si possa, o sia ritrosa; chi la brama è infelice.	135
FILENO	Questo no, ma dolente; e va penando, e soffre; e priega, e spera: e talor tanto impetra, ch'esser non può, che più languisca, o pèra.	
FLORI	Il più si pena, e soffre, e priega invano e la speme vien meno. O Fileno, Fileno, il penare, e 'l soffrire è dolce quando s'è riamato, amando:	140
	e fra le sofferenze, e fra le pene qualche lieve disdegno, qualch'ira breve, od amorosa guerra soavissima viene, a cui subito segua o lunga pace, o sempiterna triegua.	145
FILENO	Ma più si gode, quando S'è lungamente desiato amando.	150

FLORI	Desio senza speranza fa che sovra il diletto il duol s'avanza.	
FILENO	Ciascuno amante ha speme.	155
FLORI	E spesso spesso geme, e sempre teme. Or tu che speri, se Nicora sdegn, o se non sdegn, almeno schiva d'essere amata?	
FILENO	Non mi vieta però l'esserle amante.	160
FLORI	Se potesse, il farebbe. Deh, riconosci omai quel vano errore, che ti lusinga, volgi omai, Fileno, il core a chi brama il tuo amore, e t'ha già dato il suo. Corinna t'ama, e riamando lei, faresti il tuo dovere, e Nicora n'avria sommo piacere.	165
FILENO	La bellissima figlia di Nicora pensi tu dunque; o Flori, ch'a me cara non sia quanto la vita mia? Non amando Corinna. Segno saria di non amar Nicora, che tanto ama Corinna.	170
FLORI	Ma non ami Corinna del medesimo amor ch'ami Nicora.	
FILENO	Ciò non può farsi; ché l'amor perfetto, non ha che un solo obiètto.	180
FLORI	Perfetto amore è quello, che fa cambiare i cuori, e comuni gli ardori. Vuoi tu dunque, inesperto giovinetto, star senza cor nel petto? Deh lascia andar chi fugge, e prendi, e datti a chi per te si strugge.	185
FILENO	Che da quel c'ha già dato, e nol rivuole; Flori, me ne vo' gire, s'altro non m'hai da dire.	190

- FLORI Ritener non ti posso. Io ti assicuro,
 che 'l tuo seguir Nicora
 è un voler ne la rete
 stringer la nebbia, o l'òra.
 È tant'oltra lo stral passato al core
 di questo, ancora si può dir fanciullo,
 ché 'l poter lo trar fuore,
 per risaldar la piaga,
 pena avrà virtù d'erbe, o d'arte maga.
 E l'amor d'una madre
 morte fia d'una figlia.
 Ma colpa de la figlia,
 e dover de la madre:
 anzi colpa d'Amore,
 onestà de la madre,
 e destin de la figlia.
 Io ne sento gran doglia, e non ritrovo
 come aitarla, o consolarla almeno.
- CORINNA Ahi fiero, empio Fileno,
 ahi dispietato amore,
 ahi misero mio core!
- FLORI Non disperar, Corinna, che Fileno
 ha sèmpre mai risposto
 cortesissimamente.
- CORINNA Crudelissimamente,
 Clori, dicendo, avresti detto il vero.
 Ho tutto inteso, e 'l suo desio compreso;
 ch'è di voler, ch'io mora
 per lui, sì come anch'egli è pur disposto
 di morir per Nicora,
 e io, lassa, vi ho già fermo il pensiero.
- FLORI Io voglio che tu pensi
 di superar quest'impeto d'amore,
 e di farti felice,
 malgrado de la tua contraria sorte.
 Odi; Fileno adora
 la tua madre Nicora.
 Ella non se ne cura,
 anzi studia, e procura

- di ritrarlo da questo; e verrà fatto: 230
 che quando egli vedrà sprezzarsi – intendi,
 sprezzarsi come amante –
 che per altro non merita esser sprezzato,
 e Nicora è discreta
 egli alfin ritrarrassi: 235
 e 'l suo giovenil core,
 sì soggetto a l'amore,
 durar non potrà senza; e sarà forza,
 che d'un'altra s'accenda:
 e tu quella sarai, 240
 che 'l frutto ne corrai.
- CORINNA S'egli avvenisse mai, come tu credi,
 che l'amor di mia madre, egli lasciasse,
 dov'è Demia? E Birsena?
 Dov'è quella che scrive? 245
 Io son di lor men bella,
 e fortunata meno,
 e giudizio ha Fileno.
- FLORI Tanto se' tu, Corinna mia, più bella
 di Demia, e di Birsena, 250
 quanto è più bello il sol d'ogni altra stella.
 E di quella, che scrive,
 esser non puoi da meno;
 sì che se mai Fileno
 di Nicora lasciasse 255
 l'amore, e ch'altra amasse, saria forza
 che di te s'accendesse:
 e tanto più serbandò
 qualche favilla ancora
 de l'ardor di Nicora. 260
 Acquetati per tanto, e sta sicura,
 ch'io seguirò la cura del tuo scampo,
 e de la tua salute.
- CORINNA Il tuo discorso, o Flori,
 tutto nasce dal ben, che tu mi vuoi, 265
 non già che sia sì forte,
 ch'a me faccia sperar felice sorte.
 Lasci – che non fia mai – d'amar mia madre,

- sarà tale il contrasto,
 che mi faranno, oimè, le mie rivali, 270
 ch'a me s'accresceran gli affanni, e i mali,
 pur mi ti raccomando, e ti scongiuro
 per lo tuo caro Alessi.
- FLORI Oimé, sì gran scongiuro?
- CORINNA Eguale al mio martir continuo, e duro, 275
 e con questo ti lascio,
 e stasera t'aspetto;
 che 'l vederti, nel duol, m'è gran diletto.

SCENA TERZA

Clitera, Flori, Birsena

- CLITERA Ben trovata, o mia Flori.
- FLORI Ben venuta, o Clitera, e tu Birsena. 280
- BIRSENA Perché se n'è fuggita così ratta
 la tua bella Corinna,
 tosto che n'ha vedute?
- FLORI Già si partiva, e non vi avrà vedute,
 né vi avea viste anch'io. 285
- BIRSENA Beata lei, che ne' suoi dolci amori
 ha per amica Flori, che non meno
 amica è di Fileno.
- FLORI Che poss'io con Fileno
 di profitto a Corinna? 290
- BIRSENA Puoi giovare a Corinna, perché puoi
 col suo amante Fileno
 tutto ciò che tu vuoi.
- FLORI Amato, non amante, è di Corinna,
 Birsena mia, Fileno: 295
 che se ne fosse amante,
 non spargeria per lui lagrime tante:
 amo – nol niego – la gentil Corinna;
 e per vederla allegra,
 e nel suo amor contenta, 300

- cosa non è, ch'io non facessi, senza
 però nocere altrui.
 Ma sì stretto è Fileno
 ne l'amor di Nicora,
 ch'altr'arte converrà, che di parole, 305
 per far che se ne scioglia;
 e con altra giamai legar si voglia.
 Ma puoi ben tu sperarlo
 per mezzo di Clitera,
 che con sue magich'arti 310
 potrà tosto, se vuol, contenta farti.
 Dunque perché tu possa
 pregarla, e ripregarla arditamente,
 non voglio esser presente.
- BIRSENA Forse sarà sdegnata. 315
 CLITERA Non è ver! L'hai trovata.
- BIRSENA Or Clitera, se Flori
 che tanto ama Corinna, e che per lei
 l'amor tutto desia del bel Fileno,
 m'insegna, per mio scampo, 320
 ch'a l'arte tua ricorra,
 che m'aiti, e soccorra,
 e mostra aver pietà de gli ardor miei;
 che devrò fare io misera, ch'avampo
 in guisa che nel seno 325
 ho sempre, ah! lassa, un Mongibello ardente?
 Ma senza anco che Flori
 me ne consigli, sai
 pur tu come sovente
 ti priego, e mostro il mio gran mal, né mai 330
 t'ho conosciuta ancora
 aver pietà de la mia dura sorte,
 per camparmi da morte.
- CLITERA Birsena, tu t'inganni,
 se credi ch'io non veggia, e non mi doglia 335
 dei tuoi continui affanni.
 E ch'io non abbia desiderio e voglia
 di farti lieta un giorno,
 non pur di liberarti e risanarti.

- Ma sai che i pesci presi 340
 col pasto non riescono, e non sono
 mai troppo grati al gusto,
 e si guastano tosto, e via si gettano;
 così gli amanti accesi
 col focil de gli incanti, 345
 s'odiano tosto, e spesso
 i risi, e i giuochi, e l'allegrezze, e i canti
 son'ire, e sdegni, e dispiaceri, e pianti.
 Non ebbe mai diletto
 Circe di quelli, a cui cangiò l'aspetto. 350
 Pur eccomi qui pronta
 a far per te quel ch'io
 niego ogni giorno a mille.
- BIRSENA Sì tenace, e sì fera, e sì possente
 è la mia passione; e la mia fiamma 355
 oimè, tanto cocente,
 e sì terribilmente il cor m'infiamma
 di voglia, e di desire,
 ch'io mi sento morire.
 Talché, Clitera mia, per quel ch'io veggio, 360
 venir non posso a peggio.
 Dunque porgimi aita,
 se punto cara t'è questa mia vita.
- CLITERA Gran forza mi racconti
 de la face d'Amore, 365
 come s'accese in te cotanto ardore?
- BIRSENA Madre del mio gran foco
 fu pochissima neve.
- CLITERA Parto inaudito, e figlio
 di non credibil madre. 370
 Quest'uno è dei miracoli d'Amore,
 e fors'anco il maggiore;
 segui, ti priego.
- BIRSENA Un giorno
 – ahì dolorosa istoria 375
 e micidial memoria –
 in casa di Calisa sollazzando
 stavano alquante ninfe, e nevicava

forte, e la neve entrava
ne la loggia di sopra, ove eravamo. 380
Una a tòr cominciò di quella neve,
e avventarla a un'altra:
quell'altra a quella e quella a un'altra; e altre
poscia a gettarne ad altre.
Poi tutte a tutte; e s'attaccò fra tutte 385
confusamente una battaglia dolce,
che durò ben mez'ora.
E già fra quella neve
ciascuna avea sì caldo,
ch'altra scagliava il velo, 390
altra la prima gonna, e tuttavia
pur durava la guerra. In questa, ah! lassa,
quivi arrivò Fileno
tutto solo, ed ei solo
pastor sì ritrovò fra tante ninfe; 395
e com'egli nemico
fosse di tutte, e noi tutt'altre amiche
ce li ponemmo intorno, e tanta neve
li demmo, e con tant'impeto, che còlto
tanto improvviso, apena 400
ebbe vigor di porsi a la difesa.
Gettò gli strali, e la faretra, e l'arco,
fino il cappello, e fiero;
ma dolcemente fiero,
e fieramente bello, 405
quasi tutte in un punto,
tre ne distese in terra, e le coperse
di neve, e tutte l'altre
gli erano adosso; e funne
presso a cader riverso, e ben cadeva; 410
ma prese me, che comoda più gli era,
e stretta m'abbracciò sotto le braccia,
facendosi di me riparo, e scudo
contra i frequenti assalti
di tutte l'altre, e stretta 415
pur sempre mi tenea petto con petto,
viso con viso: e spesso
si toccavano i visi.

- Clitera, tel confesso,
 io sentiva un diletto così grande, 420
 ch'io non avrei voluto, che quel gioco
 fosse fornito mai.
 Ma quelle mie compagne, stanche omai,
 la battaglia allentarò,
 e me lasciò Fileno: 425
 ma pria di quella neve,
 ond'era carco, empitosi una mano,
 la mi pose nel seno.
 Quella, Clitera mia,
 oimè, fu quella neve, 430
 ch'effetto fe' di foco, e mancò poco,
 ch'io non venissi meno.
 Da indi in qua l'ardore
 sì mi consuma il core,
 che s'io non cangio sorte. 435
 Trionferà la morte
 ne l'imperio d'Amore.
- CLITERA Non temer, datti pace, ecco qui chiusa
 la tua certa salute.
 Va', fa quel ch'è qui scritto in questo foglio, 440
 che s'io so quel ch'io soglio,
 tosto sarai contenta,
 quanto sei stata afflitta.
- BIRSENA Opreà sua virtute
 questo vital rimedio, 445
 senza osservar di tempo, o di pianeta?
- CLITERA Basta a metterlo in opra
 a ciel scoperto, e in solitario loco.
 Quando da me venisti,
 staman così per tempo, 450
 indovinai, mirandoti nel viso,
 che non per altro, che per ciò venisti;
 e quel poco, che sola ti lasciai,
 fu per notar qui dentro
 il modo da finir quel che tu chiedi. 455
 Va' dunque, adempi e credi.

SCENA QUARTA

Dipilla, Clitera, Birsena

DIPILLA	O, oimè, non posso raccorre il fiato, son poltrona, ho corso quando v'ho viste di lontan, temendo, che ve n'andaste via prima che qui giungessi, e bisognassi poi girvi cercando. Oimè, mi batte il core. Io v'invito ambedue da parte di Nicora al su convito, che si fa questa sera.	450 455
CLITERA	Questa sera si fa?	
DIPILLA	Sì, questa sera, e sarei tutte donne.	
CLITERA	Com'ancor l'altre volte.	
DIPILLA	Ma l'altre volte si fa la mattina.	460
CLITERA	Non è tutt'uno?	
DIPILLA	No! Che la mattina si fornisce di giorno: e durerà, facendosi di sera, tutta la notte; ch'or la notte è breve: e venisse un bisogno, dove ci troveremmo?	470
CLITERA	Non può venir bisogno, che non ci provendiamo noi medesme.	
DIPILLA	Sì, se fossimo vecchie. Io ti ricordo, che tu se' la più vecchia, e pur se' bella e fresca. Che ne di' tu, Birsena?	475
BIRSENA	Io dico che verrò: e te ringrazio de la fatica, e del favor Nicora. Clitera, me ne vo; Dipilla a Dio.	480
CLITERA	Fa' poi ch'io ti riveggia.	
DIPILLA	Ella è tutta turbata. O quest'Amore è pur la mala bestia qualche volta. Tu le sei tanto amica, e sai far tant'incanti,	485

- perché non la contenti?
- CLITERA Perché non mi ricerca.
- DIPILLA Cara Clitera, aiuta
un poco la mia povera Corinna, 490
che si consuma com' il fango al sole,
per amor di Fileno.
- CLITERA Farei noia a Fileno,
che tutto si distrugge per Nicora.
- DIPILLA Adunque con Nicora 495
aiuta il poverello di Fileno,
ch' a poco a poco per suo amor vien meno.
- CLITERA L'avria per mal Nicora
che più non vuol sentir parlar d' Amore.
- DIPILLA Tel vo' pur dir; son una donna anch' io 500
e non mi manca nulla
di quello, c' hanno l' altre,
e ti fui sempre amica,
aiuta dunque me, perché Fileno
non mi faccia perire 505
di voglia di morire.
- CLITERA Per Fileno morire?
Ne se' tu innamorata?
- DIPILLA Non ti so dir s' io ne sia innamorata,
ma gli voglio un gran bene, 510
e mi piace più lui,
che qual si voglia ninfa, ch' io conosca.
Quando penso talor com' egli è bello,
così fra me la notte,
me ne viene un talento, 515
una voglia, una smania,
che s' io l' avessi, vivo il mangerei;
e penso, e dico allora,
perché non son Nicora?
- CLITERA Se fossi; che faresti? 520
- DIPILLA Più di quel ch' ei volesse.
- CLITERA Nicora sa che l' ami così forte?
- DIPILLA Credo, che 'l sappia, ma non se ne cura.
- CLITERA Sallo. Corinna?

CORINNA	Il sa!	525
CLITERA	E come tel comporta?	
DIPILLA	Le dico ch'io non l'amo, se non di bruno amore, ed è poi vero, e lo priego per lei. Ma però l'amo assai, e s'io potessi, deh, Clitera, se mai provasti quel ch'io provo, io mi ti raccomando.	530
CLITERA	Tu mi muovi a pietà, Dipilla mia; e vorrei compiacerti; ma gl'incanti si fanno con periglio, e con fatica, e con grande ardimento.	535
DIPILLA	Per uscir di tormento, andrei di meza notte per li boschi ignuda e scalza, e non avrei paura.	540
CLITERA	Vo' che tu faccia meno, e non lontan da casa. Or che per la stagion l'acqua dei fiumi è sempre calda; voglio, che tu entri nel fiume nuda nuda, dove l'acqua t'arrivi fino al mento: e con le braccia stese, e con la faccia verso l'oriente, ti fermi, cominciando a tre ore di notte, finché si levi il sole, al qual tu dirai poi quelle parole, ch'io ti dirò. Ma vedi, ti convien star com'un troncone immota. Che movendoti un poco, guasteresti l'incanto, e grave danno te n'averria.	545 550 555
DIPILLA	Quest'è difficil cosa, perché s'io m'addormissi, m'affogherei, e certo dormirei; trova pure altro modo.	560
CLITERA	Or che la luna è tonda,	

- se ti basterà l'animo di farlo –
 come Nicora, e gli altri sono a letto,
 vattene scalza, e scapigliata, e scinta 565
 colà nel prato, e dove
 tu possa ben veder tutta la luna:
 e a ciascuna mano
 avvolgi la metà de' tuoi capelli,
 e mirandola fisso, stati ferma 570
 senza moverti punto,
 finché non senti sette volte il canto.
- DIPILLA Non m'ho da mover punto punto?
 CLITERA Punto,
 che non faresti nulla. 575
- DIPILLA Io non ne vo' far nulla.
 Ora ch'è sì gran caldo,
 che ti fa spurir sempre qualche cosa,
 come si può star fermo?
 Se mi venisse qualche pizzicore 580
 in qualche luogo, come accade spesso
 e non vi poter metter pur' un dito,
 mi struggerei. Clitera,
 o mi beffi, o non curi
 d'insegnarmi a far cosa, che mi vaglia 585
 a gioire, o a morire:
 ma tu potresti ancora
 aver bisogno un dì de l'opra mia.
 Insomma chi si fida
 di voi altre stregaccio la fa male. 590
- CLITERA Il fistolo la porta,
 è quasi giunta a casa.
 Or chi vide già mai più bello intrico
 di gelosie, d'amori?
 Ma tutte fan stupir l'opre d'Amore, 595
 pur questa è tal, ch'io non vi trovo essemplio;
 e chiamar si potrebbe,
 IL CONTRASTO AMOROSO.
 E chi n'avrà vittoria,
 per esser tutti i combattenti egregi, 600
 dir si potrà felice;

ma converria ch'Amore
 acquetasse poi gli animi de gli altri,
 talché non avvenisse danno alcuno.
 E benché paia, per discorso umano, 605
 impossibil da farsi:
 termine al suo poter non si prescrive.

SCENA QUINTA

Clitera, Dorizia, Demia

CLITERA Gentilissime ninfe,
 che siete essempro raro
 di perfetta amicizia, 610
 ove ne gite così frettolose?

DORIZIA Ansiose via più che frettolose,
 di te cercando andiam, saggia Clitera.

CLITERA Che poss'io far, che vi diletta, o giovì?

DORIZIA Puoi suscitâr da morte 615
 Demia, che si può dir priva di vita,
 a tal condotta l'ha piaga amorosa.

CLITERA Così mal, Demia, ti governa Amore!
 Sì bella e saggia ninfa
 dè perir per altrui, 620
 e altri anzi non dè morir per lei?

DEMIA Clitera, i danni miei
 fin non avrebbon per la morte altrui;
 anzi morendo lui,
 che me gli dà, sariano essi immortali. 625
 Il fin di tanti miei gravosi mali
 saria, che 'l bel Fileno
 fosse più grato, od io l'amassi meno,
 ma io l'amo più sempre,
 egli più è sempre. 630
 E benché la fieraZZa
 nasca da una bellezza come l'altre,
 il che dovrebbe farmi

- sdegnar, se non ritrarmi;
 mi convien pur seguir la mia fortuna, 635
 e la mia cruda sorte;
 sforzata da la forza empia importuna
 del fierissimo Amore,
 tal m'ha percosso stranamente il core.
 Tutto ho provato omai per liberarmi 640
 eccetto che la morte,
 e l'armarmi di sdegno,
 e 'l tuo saper mirabile, e stupendo:
 e questo è il mio miglior fermo disegno.
 Te dunque, se mai priego 645
 d'una infelice amante
 ebbe in te possa alcuna,
 con ogni affetto priego,
 che mi soccorri. Io prendo
 sol dal pregarti gran conforto; pensa 650
 se mi prometti, quante
 gioie m'andranno a ritrovare il core,
 ov'or noie, oimè, n'usciran fuore.
- CLITERA Prometter non ti posso, non potendo
 far quel, che tu ti pensi. 655
 Altro saper che 'l mio
 bisogna, Demia, a rivoltare un core
 da uno, a un altro amore.
- DORIZIA Ci sono pur di quelle,
 ch'oprano ad or ad or gran meraviglie, 660
 e miracoli rari;
 e so ben'io, che quasi nulla sanno,
 verso quel che sai tu.
- CLITERA Si vantano di farlo,
 e dicon di saper, ma nulla sanno, 665
 e ciò, bugiarde, fanno
 per ingannar questa, e quell'altra ninfa,
 e questo, e quel pastore
 nei trafichi d'Amore.
 A saper queste cose, 670
 convien'altro intelletto, che di donna,
 che non sa se sia viva.

	Questa è filosofia, che s'impara da pochi. Io non ho mai udito d'altri, che di Zoroastro, e d'Èolo, e d'Atlante.	675
DORIZIA	Perché privar le donne del lor dovuto onore? Or dove lasci tu Circe, e Medea, e Calipso, e molt'altre?	680
CLITERA	Dorizia mia, quest'erano di stirpe divina, e quasi dèe, e dagli dèi veniva lor tal grazia; ma non è più quel tempo. Queste del nostro tempo, che tu dici, due fra cento non sanno di quelle, che si vantan di sapere; e quelle due sapranno per grazia rara in lor da cieli infusa, o per alcun lor merto di perfetta, o almen di buona vita: e faranno opre sol lodate, al mondo, per giovar, non per nocere ad alcuno. E come queste poche onor mertano, e lode; così le tante, e tante dovrebbon' esser'arse vive vive. Demia merta pietà, io l'ho pietate, ed è mia cara amica: ma Birsena e Corinna mi sono amiche ancora, e mertano pietate, e la merta Fileno, e forse anco la merita Nicora. Dunque s'io pur valessi quel che tu di', Dorizia; giusto saria per uno, offender tanti? Demia, tu sei bellissima, e accorta; usa la tua ragion con la bellezza, e col senno, e procura la grazia di Fileno a buona guerra,	685 690 695 700 705 710

- come l'altre, che l'amano, pur fanno.
 Dorizia, che sa tanto
 ne l'arte de l'amar, col suo consiglio,
 farà cessare in te l'affanno, e 'l pianto. 715
 Ho gran bisogno, e voglia
 di riveder Birsena,
 scusatemi s'io vado.
- DEMIA Er'io quasi presaga
 d'aver questa risposta, e tel predissi. 720
 Ella è valente maga,
 bench'ella il nieghi, e di sì buona vita,
 che nulla più; ma vuole
 per Birsena adoprar, non per altrui.
 Talché, Dorizia cara, 725
 tu vedi a che son giunta.
- DORIZIA Demia, tu vedi ancor ch'io non son vecchia,
 né da gittare a cani.
 Non sono ancor mill'anni,
 ch'io m'era giovinetta, e sempre amai: 730
 e ne gli amori miei piansi, e cantai,
 secondo ch'ebbi Amore
 ora benigno, or fiero:
 e questo avvenne mentre
 volsi far la ritrosa, e la crudele: 735
 ma quando mi risolsi
 di voler chi voleami, e di lasciare
 chi mi fuggiva; ogniora
 ebbi gioiosa vita. E se talora 740
 era sì stretto il nodo, ch'allentarlo
 non valesse disdegno, né consiglio;
 io stessa arditamente
 ragionava a l'amante, e ben sovente
 ottenni leggiermente
 quel, ch'io credea di non aver giamai: 745
 e spesso anco adoprai,
 ch'altri a me diè quel ch'avea dato altrui.
 O Demia, quanto puote
 supplichevol beltà, quanto due sole
 lagrime, che si veggano cadenti 750

- dagli occhi su le gote
 di bellissima donna, accompagnate
 da sospir, da parole,
 che somministri allor l'acceso core,
 accenderian d'Amore 755
 il più gelato petto,
 ch'indurasse giamai ferrigno affetto.
 Deh, resolviti omai
 di parlar con Fileno,
 come più volte ho detto; 760
 ch'esser non può, ch'al suon de le parole
 dolcissime, a la vista del bel viso,
 ai dolci atti pietosi,
 agli accenti amorosi, ei non si mova,
 e non allenti in parte 765
 l'ardor de l'altrui foco;
 e verso te non si riscaldi un poco.
 Beltà pregata, amata
 è come cera al foco:
 né può giovenil petto 770
 resistere a l'affetto,
 s'egli è d'amor perfetto.
- DEMIA Dorizia, s'io gli parlo,
 ho sì occupati i sensi,
 da una possente passione interna, 775
 che dir non potrò cosa, onde ritrarlo
 da l'amor di Nicora, ch'è sì fermo,
 come l'odio vèr me.
- DORIZIA Non parlar d'odio, o Demia; che Fileno
 è gentile e cortese, 780
 né d'odiar può chi l'ama:
 e s'ama più Nicora
 è perché prima anco di lei s'accese.
- DEMIA Vien tu con meco, e ragioniangli insieme:
 e dove io mancherò, tu supplirai. 785
- DORIZIA No! Che s'egli per sorte
 fosse per punto moversi a tuoi prieghi,
 avria per me vergogna
 di mostrarsi inconstante;

	e non faresti tu quel che bisogna.	790
DEMIA	Mi presagisse il core, che se da me gli parlo, sia per uscirne alcun non lieve errore. Io son, come tu sai, sdegnosa, e s'egli il mio pregar non prezza,	795
	non potrò stare al segno; e a l'altre darò, temo, allegrezza. Supplice gioventù d'alma non vile, non ascoltata, è tale, non pur sprezzata, quale	800
	calcata, orrida serpe. So! Dorizia gentile, che penetri più là di quel ch'io dico: e che nel core amico accogli il mio pensiero,	805
	e ciò ch'io temo vedi, e ciò ch'io spero.	
DORIZIA	Alfin, tu sei amata, costantissimamente, e caldamente da Tirsi, che non meno è bel che sia Fileno.	810
	Fatti lui riamando, in amor grata; e risana la mente.	
DEMIA	Tirsi è bello, e gentil; ma non è bello come Fileno.	
DORIZIA	Ma non è Fileno	815
	com'è Tirsi, gentile. Andiamo!	
DEMIA	Andiamo!	

Il fine del Terzo Atto

ATTO QUARTO

SCENA PRIMA

Demia

DEMA Poiché nol trovo altrove,
né qui, dov'io credea trovarlo al fine,
dov'egli è quasi sempre, o sempre torna,
meglio è che qui l'aspetti;
che per veder Nicora, 5
se non arriva or'ora,
indugiar non può molto.
Ragionando ei con Tirsi l'altro giorno,
dicea, che sia di chiaro, o notte bruna,
fa mille volte questa via, non ch'una. 10
Or che disposta sono
d'attenermi al consiglio di Dorizia,
e vo' parlargli; almeno
tosto venisse, accioché tosto ancora
scoprissi il suo pensiero. 15
Eccolo, e par men de l'usato altièro.

SCENA SECONDA

Fileno, Demia

FILENO Il ciel ti guardi, e ti contenti ogniora,
gentilissima Demia.
DEMA Assai più giù del cielo
posta è la mia salute, e 'l mio contento, 20
bellissimo Fileno.
Ma chi poria salvarmi, e contentarmi,
cura ne prende a punto,
come se non credesse, e pur' il crede,
che per lui porto il cor legato, e punto; 25
e come non vedesse, e pur' il vede
presso del mio morir l'estremo punto.
FILENO Demia, pastore amato

- da te, sì bella ninfa,
se sel crede, e sel vede, e non rياما, 30
- DEMIA dir si può bene ingrato.
Bella, o no ch'io mi sia,
so ben d'esser fedele:
e 'l pastor, che 'l mio cor sospira e brama,
non vo' chiamare ingrato; 35
ma so ben ch'è crudele.
- FILENO Quel che sembra talora
atto di crudeltate, è cortesia.
Però che s'altri ha il core
ingombro d'altro amore, 40
s'altro obietto mirasse, e lusingasse,
cagion di danno fora:
perché con quel mentire,
accenderia sì fieramente altrui,
che non potendo poi 45
di refrigerio alcun soccorso darli,
né l'amante soffrire
il grave incendio e forte;
non finire il suo duolo altro, che morte.
- DEMIA Oimè, qual è colui, 50
che soccorrere non possa un infelice,
s'egli ha da poter farlo;
e la persona, a cui
si serba, l'aborisce e lo ricusa?
- FILENO Si ricusa sovente 55
quel che più si desia,
sotto pretesto tale, e tale scusa,
che si vede, e conosce apertamente
quel che dentro si chiude,
ond'ha la speme al cor più larga via. 60
E divien sì possente,
che non lascia gustare altro diletto;
né per nova beltà, mai quella esclude,
ch'accettò pria, l'innamorato petto.
- DEMIA Una repulsa, o due 65
non credo io già, che bastino a levare
la speme altrui del core
d'esser felice un giorno:

	ma mille, e mille, oimè, dovrian pur fare, veder qual reca amore	70
	mal gradito, aborrito, danno, martire, e scorno.	
FILENO	Scorno non già; ch'una beltà soprana gradisca, od aborrisca,	75
	purché non vieti l'essere onorata, ammirata, e amata	
	– il chè non può – sempre o cagion di gloria.	
DEMIA	Quando non s'ha vittoria nei contrasti d'amore, a me par vana	80
	la gloria, che se n'ha; gloria il penare?	
FILENO	Gloria il penar, s'a la cagion si mira gloriosa, ond'amando, si sospira.	
DEMIA	Tu che sospiri, amando, senz'esser riamato, né gradito,	85
	beltà, che tu ti fingi esser divina; sarai cotanto ardito,	
	che ti chiami felice, quel, che godendo apena altrui dir lice?	
	E pur sempre t'affanni, e sempre ti lamenti,	90
	senza minima speme a' tuoi tormenti.	
FILENO	I miei perpetui affanni dolcezze sono al core,	
	mercè de la beltà, pregio d'Amore.	
DEMIA	Conosci altra beltate,	95
	fuori di questa, degna del tuo amore?	
FILENO	Ogni poca beltate saria del mio amor degna:	
	ma quella, che nel cor mi vive e regna immensa, incomparabile, divina,	100
	discaccia ogni altra, e sdegnata. Di che mi glorio intanto,	
	che dolce m'è il martir, soave il pianto.	
DEMIA	Dunque ogni altra, che t'ami, t'ama invan, né convien, che da te brami	105
	guiderdón del suo amore, altro che di dolore?	
FILENO	S'ella non è Nicora,	

- nulla spero da me; questa possiede
 il mio cor, la mia vita, e la mia fede. 110
 DEMIA Io non vo' mai dolermi di me stessa,
 io tel vo' dire. Abbi quest'altra gloria.
 Fileno, io t'amo, e t'amo così forte,
 ch'in te solo è rimessa
 la mia vita, e la morte; 115
 e mercè ti domando.
 FILENO Demia gentil, se quando
 aveva libero il core,
 m'avessi posto amore,
 t'avrei potuto sovvenir; ma ora 120
 tutto quel che dimandi, è di Nicora.
 DEMIA Fiero pastore, e nato
 veramente di fera.
 Madre non t'è Polinnia. Una rabbiosa
 tigre ti partorì. Ti fu nutrice 125
 o lionessa, o lupa.
 Pregherò tanto Amore,
 pregherò tanto il cielo,
 e pregheroli ogniora,
 che l'amor non avrai mai di Nicora. 130

SCENA TERZA

Birsena, Fileno

- BIRSENA Gran sdegno è quel di Demia,
 e gran mal ti minaccia.
 Udita io l'ho benissimo, bench'ella
 me non abbia veduta,
 impedita de l'ira, e dal furore. 135
 Ov'era tanto amore,
 nascer può sdegno, e convertirlo in odio?
 E tu gentil Fileno,
 esser puoi sì crudele,
 che tu ne dia cagione 140
 a ninfa, ch'è sì bella, e che sì t'ama?
 FILENO Chi ama non minaccia, e non s'adira

- sì fieramente, e cede,
non pure a le ragioni,
ma le debili scuse ancora crede
a la persona amata. 145
- BIRSENA Ogni ragione, o scusa
a la persona amante,
se non sono conformi al suo desio,
stimoli sono al core, 150
che producono sdegno, ira e furore.
- FILENO Ma chi domanda, e vuole
quel che dar non si può, devria pur dire:
«colpa è del mio desir, che troppo scorre»,
e frenarlo, e quietarsi. 155
- BIRSENA Ma chi domanda amore,
sa ch'ottenere il può, se nol dimanda
a chi sprezza chi priega: e se disprezza,
qual meraviglia poi,
se si provoca contro odio e asprezza? 160
- FILENO Demia chiede un amore,
che partir non si può. Questo è già dato,
ed ella il sa; perché s'adira adunque,
se non l'ottiene, e freme
contra chi se ne scusa 165
con dolor di vederla
vinta da passion troppo tenace?
- BIRSENA Chi pon freno a gli amanti, o dà lor legge?
FILENO Altra donna non credo,
che fosse trasportata dal furore, 170
a voler, ch'altri cangi albergo al core,
ch'abitar non può meglio,
né più felicemente.
S' a lei si fesse un dono,
che le fosse gratissimo, vorrebbe, 175
che le fosse ritolto, e dato altrui?
- BIRSENA Il tuo don non è grato
a quella, cui l'hai dato:
e se tel ritogliessi, e darlo altrui,
non n'avria cura, e forse l'avria caro. 180
- FILENO Chi può vedere ogni pensiero aperto,
che sia pensier d'amor, se non Amore?

BIRSENA	Il medesimo Amor tel manifesta. Qual minimo favore giamai ti fe' Nicora, onde credessi, che l'amor tuo gradisse?	185
FILENO	Qual segno di disprezzo mostrò giamai Nicora, ond'io scoprissi, ch'ella il mio amor sdegnasse?	
BIRSENA	Ella è discreta ninfa, tu sei modesto amante; però quello sostien, che non le noce, benché non se ne curi.	190
FILENO	Chi sostien, non aborre; e da una ninfa tal, basta ben tanto.	195
BIRSENA	Io non vo' dar, Fileno, sentenza, come giudice, per Demia: ma pur dirò, ch'ogni pastor gentile devria gradir chi l'ama.	
FILENO	Se bastasse il gradire, Demia non s'adirava, e mai nessuna meco s'adirerebbe. Ora Birsena, s'altro non mi comandi, io vo' lasciarti.	200
BIRSENA	Avresti mai veduta la mia cara Clitera?	205
FILENO	Oggi non l'ho veduta. S'io la veggio, vuoi ch'io le dica nulla da tua parte?	
BIRSENA	Nulla! Sol ch'io la cerco.	

SCENA QUARTA

Nicea, Birsena

NICEA	Duolmi d'aver turbati i tuoi ragionamenti, e di Fileno: ma sallo il cielo s'io venni a caso, o per spiaceri; e s'io n'ho doglia, e pentimento, e nota; forse che non doveano esser soavi.	210
BIRSENA	Fileno si partia quando arrivasti,	215

- e pria ch'io ti vedessi.
Io giunsi qui che Demia
Si partiva da lui piena di sdegno,
e li pregava mal, dicendogli onta.
- NICEA Birsena, tu mi narri 220
un'incredibil cosa!
- BIRSENA Nicea, ti narro cosa
verissima; e s'io il credo,
tu puoi crederlo ancora.
- NICEA Io ti credo, che 'l credi, 225
perch'io ti veggio oltra l'usato allegra:
e bene hai gran ragion d'esserne lieta;
che pure avrai una rival di meno
ne l'amor di Fileno.
- BIRSENA Io non amo Fileno, 230
da temer di rivali.
- NICEA I tuoi merti son tali,
che non hai da temer; ma che par ch'Amore
ciò si goda veder ne' suoi seguaci.
- BIRSENA Né d'Amor son seguace; amo Fileno, 235
come gli altri pastor né più, né meno.
- NICEA Più di mill'altre volte
m'hai detto, e l'hai giurato,
di morir per Fileno;
e or mi vuoi far credere, che l'ami 240
sì puramente? Io credo
quel, che tu vuoi; ch'a me ciò nulla importa.
Ma talor'altri, per beffare altrui,
beffa, e inganna se stesso.
- Se ciò giurasti mai, 245
tu medesma tel fai.
- BIRSENA E or, Nicea, ti giuro,
ch'io non amo più lui d'altro pastore;
né so d'averlo mai,
che in cotal modo amato. 250
- E se di te mi beffo, son contenta
di me stessa beffarmi e d'ingannarmi.
- NICEA È giorno, e sono in piedi, e teco parlo:
che se fosse altramente, io crederei
di dormire e sognarmi. 255

- BIRSENA Non creder di dormir, né di sognarti:
credi che il ver ti dica,
come sincera amica.
- NICEA Me ne rallegro teco,
ch'altri mai non ha ben, s'Amore ha seco. 260
- BIRSENA Non l'hai però provato,
sel ver di te si crede.
Io vo' cercar Clitera.
- NICEA Ci rivedrem stasera da Nicora.
sel ver di te si crede, 265
Birsena ha detto, e ha ben detto il vero:
che se fosse palese il mio pensiero,
quelle, ch'amano meco il bel Fileno;
m'avrian tanta pietate,
che de' lor mali si dorrebbon meno. 270
Ma che sian ritirate
da l'amor di Fileno Demia, ed ella,
in così breve tempo;
non so s'io 'l creda ancora,
per quanto ella l'affermi, e mel confermi. 275
Questo ben stato fora
grande influxo di stella,
massimamente in un medesmo tempo.
Demia forse parlando con Fileno,
sendo cotanto ardita, 280
dimandato avrà cosa,
ch'ei dar non ha potuto,
o pur non ha voluto;
ed ella, ch'è sdegnosa, ed è superba,
e ch'in più parti ha l'amor suo diviso, 285
se l'avrà preso a scorno;
e da lui si sarà così partita,
com'ha detto Birsena: ma Birsena,
che ne ragiona ancor sì dolcemente,
e ragion non produce, 290
onde veder si possa,
ch'ella si sia da tanto amor rimossa?

SCENA QUINTA

Clitera, Nicea

CLITERA	Vo cercando Birsena; Nicea, l'hai tu veduta?	
NICEA	Se poco poco prima venivi; era qui meco; e per cercar di te, se n'è partita.	295
CLITERA	E dolorosa, o lieta?	
NICEA	Non la vidi più mai cotanto lieta. Vedi s'è lieta, ch'ella, gabbando, mi dicea – e volea ch'io 'l credessi – che non amava più d'amor Fileno! E la trovai che ragionava seco. Non so perché se 'l dica	300 305
CLITERA	Credilo pur, s'ella l'ha detto, e credi che l'opra è stata mia; che veder non potea sì cara amica a pericolo un giorno di trar da questo amor gran danno, o scorno. Io n'ho tanta allegrezza, che dir non tel potrei, non veggio l'ora di rivederla.	310 315
NICEA	Nota la gran forza de l'adoprato incanto; ch'ella giurava ancora di non aver giamai Fileno amato più di quel, ch'ora l'ami, né più d'altro pastore.	320
CLITERA	Se l'adoprato incanto non inducesse oblio, nulla sarebbe.	
NICEA	Or, che tu mel raffermi, il credo, e me ne allegro, benché non m'appartenga,	325

- per amor di Birsena, e per suo bene;
 perché non crederò mai che Fileno
 lasci d'amar Nicora.
 Grand'amor, gran beltade, 330
 legan la libertade.
 Perciò ridico, e ridirollo ogniora,
 che non lascerà mai costui Nicora.
- CLITERA Non l'ho per impossibile,
 e lo mi fa credibile il vedere, 335
 che Nicora non cura questo amore;
 e non è donna da mutarsi mai.
 Ond'egli al fine, amato
 da tante altre bellissime, e tentato,
 non potrà star costante; 340
 ch'uom non amato, poco dura amante.
- NICEA Un anno e mezo ha pur durato, e dura
 costantemente ancora,
 con tutta la durezza di Nicora.
- CLITERA Un punto fa l'effetto. 345
- NICEA S'egli si cangia, volgerà l'affetto,
 per amor di Nicora,
 a Corinna sua figlia.
- CLITERA Può farlo! Ma Nicora
 non s'indurebbe a farli mai conforti 350
 per non s'assicurar, ch'ei nol facesse
 più per amor di lei, che di Corinna.
- NICEA Quest'è buona ragione.
 Ma senti un'altra meraviglia nuova!
 La medesma Birsena 355
 volea, ch'io credessi anco,
 che Demia similmente
 Fileno s'ha levato de la mente:
 o ch'ella tanto almeno
 s'è sdegnata con lui, 360
 che non gli è più, né torneragli amante.
- CLITERA Di questo non so nulla, ma so bene,
 ch'ella è di tal natura,
 ch'un voler saldo in lei non molto dura.
 Poi Tirsi, ch'è pastor tanto gentile, 365
 e tanto che l'ama, e l'ama tanto,

ora passar non lascia, non che giorno,
 che non le sia d'intorno
 con servitù, con prieghi,
 e con versi, e con lagrime, e con doni; 370
 com'esser può che non la tiri, o pieghi?
 Talché ogni picciolissimo disdegno,
 preso contra Fileno,
 l'avrà fatto cangiar pensiero, e voglia
 – pietà forse d'Amore – 375
 per far uscire omai Tirsi di doglia.
 Ma di grazia Nicea, lasciami gire,
 a riveder Birsena.

NICEA A te, Clitera, sta lo stare, e 'l gire.
 Clitera è saggia, e onorata ninfa, 380
 e benché grandemente ami Birsena,
 non odia nessun'altra:
 né credo mai, che s'inducesse a dire
 bugia, né per disprezzo, né per scherno:
 e a me poi, di cui 385
 non penetra i pensieri;
 e non sa come abbia tutt'arso il seno
 de l'amor di Fileno.
 Dunque, per quanto dice, e ho veduto,
 posso tener per certo, 390
 che Birsena sia libera d'Amore;
 quel che mai non avrei prima creduto.
 E per quel, che Birsena anco mi disse,
 e io n'intessi, e ne discorre, e crede
 Clitera: creder posso, 395
 che Demia ancor n'abbia sanato il core.
 Ma non però si vede
 alleggerito, o mosso
 il timor, c'ho di perdere Fileno
 in così gran contrasto. 400
 Che se nulla adoprò con quanto disse
 già per Corinna Flori,
 e nulla Demia, che 'l suo duolo aperto
 fe' per se stessa, e i suoi sprezzati amori:
 e giudicò Clitera, 405
 per miglior di Birsena,

ch'ella asciugasse per vigor d'incanto
 il suo continuo pianto;
 che misera, da me di ben si spera,
 di tanto ardor ripiena, 410
 senza aiuto d'altrui, senza consiglio?
 Io ben narro il mio duolo,
 ne le piante imprimendolo fra boschi,
 ma questo adopra solo
 mormorio fra la gente, 415
 e desio di sapere; non di pietate
 ne l'amato Fileno.
 Intanto ho sempre lagrimoso il ciglio;
 se non quanto m'infingo, e 'l rassereno
 ahi, ne l'altrui cospetto: 420
 sempre ho penoso il petto,
 conturbata la mente,
 addolorato il core,
 e fiera gelosia mi rode il seno,
 ond'io mi meraviglio, 425
 come fra tanto mal viva, e non mora;
 oh Nicora, Nicora,
 ma quel ch'io sfogo qui grave cordoglio
 tutto gittato è via.
 Il meglio, è pur, che sola, com'io soglio, 430
 vada a partirlo a le mie fide piante;
 perché poi visto sia
 da l'amato da me, d'un'altra amante.
 Or che 'l meriggio ferve,
 va poca gente intorno, 435
 e periglio non è, ch'io sia veduta.
 Il tempo, e l'ora serve.
 Attendetemi voi, piante cortesi:
 celatemi voi boschi:
 che s'avenisse mai, 440
 che discoperta fossi, e fossi vinta
 ne l'amor di Fileno;
 o mi morrei di doglia, o di mia mano:
 o non saprebbe almeno
 mai più di me l'Arcadia 445
 tanto n'andrei lontano.

SCENA SESTA
Dipilla, Nicea

DIPILLA	Hai più colera meco del disdegno, c'ho teco? Io ti vo' tanto ben, Nicea mia bella, che s'io fossi Fileno,	450
	se ben sei sì selvaggia con Amore, vorrei far tanto, e tanto, ch'io ti domesticassi. Gli è pur' il gran peccato, che tu non abbia almen quaranta amanti.	455
	Quelle, ch'odiano Amore, come fai tu, non devono aver core. Com'esser può, che non ti venga mai volontà di cianciare con alcun bel pastore, come fan l'altre?	460
	Tu vai tutto il dì sola, com'una capriola, per li boschi; e sei sì bella. Io ho gran meraviglia, che qualcun non ti piglia, e t'insegni a fuggire i diletti d'Amore.	465
	ma tu vuoi dire, che non si dà noia se non a chi la vuole. Olà sei viva, o morta? Dormi tu forse in piedi?	470
	Sei tu pazza, o pensosa? O pur serbi ancor l'ira? Deh, cara mia Nicea, parlami, non mi dar tanto martello.	475
NICEA	Orsù, vo' perdonarti, io ti perdono, di quel che mi facesti, e mi dicesti: e di quel poi, ch'andasti a dire a Demia, ma non t'incontri più.	
DIPILLA	No, no, Nicea! Quella sì fu una furia, che mi saltò, quando mi davi torto.	480

	Vedesti poi tua madre?	
NICEA	Non la trovai nel Tempio. Né credo rivederla fino a sera.	
DIPILLA	Si comincia a far tardi, io vo' gire a trovarla, e invitarla. Io son pur' adirata con Nicora.	485
NICEA	Tu sei sempre adirata con qualcuno.	
DIPILLA	E ho sempre ragione: e se tu mi dai torto, è perché non sei fatta come l'altre, e pur sei giovinetta, e pur sei bella. Com'hai tu fatto il core, che non sol fuggi Amore, ma tutti i suoi piaceri?	490
NICEA	Che hai tu con Nicora?	495
DIPILLA	Ella non pur non vuole uomini a questa sua festa stasera, per bisogno, e per trastullo di voi altre; ma non vuole anco, che si chiami almeno alcun che suoni, e che ballar si possa quattro, o sei balli. Ho detto: «Nicora, ci saran parecchie ninfe, giovani, e belle tutte, innamorate tutte».	500
NICEA	Tutte non già.	505
DIPILLA	Tutte fuor che tu sola: ma chi sa? S'or non sei, potresti esser stasera. Amor si ficca dentro tutto in un tratto, e non a poco a poco.	510
NICEA	Ma sarei tutte ninfe, in casa di Nicora.	
DIPILLA	E seguitai dicendo: «Se non ballano un poco, almen così fra loro, che farann' elle? Chiama alcun che suoni». Ed elle mi rispose: «Non mi romper la testa!» Odi bella risposta di patrona a serva, che le dà sì bei consigli.	515
		520

- NICEA Non si danno consigli
a chi non gli domanda. Io lodo ch'ella,
non vi sendo pastori,
non chiami sonatori. 525
Noi quasi tutte cantiamo e soniamo.
Se pur vorrem ballar, così fra noi,
soneremo a vicenda;
né mancherà sollazzo, né trastullo.
Ma qual maggior trastullo, 530
che sentir Virbia con la cetra, o sola,
o v'accompagni il canto?
- DIPILLA Questo è ben ver, Nicea:
io me n'intendo poco;
ma quando suona e canta, io non vorrei. 535
Non so che mi volessi.
Non vorrei mai far' altro che sentirla,
e anco che vedella.
Ella mi piace pure, ella è pur bella!
- NICEA Bellissima, e sì come 540
che quando canta e suona,
la sprezzano, e si sdegnano d'udirli.
- NICEA Io il so! Ma queste sono
Alcune, che san pur qualche cosetta,
e dove ella non è, fan le maestre: 545
e crepano d'invidia,
veggendola onorare,
e udendola lodare, e celebrare
a prova da pastori e da poeti;
e non è chi di lor ragioni, o pensi. 550
- DIPILLA È ver, che suo marito
anch'egli la celebra nei versi?
- NICEA Se ne celebra tante,
men belle e meritevoli di lei,
perché non lodar lei? 555
- DIPILLA Tel vo' pur dire, ci sono anco di quelle
che dicono fra lor, che non è bella.
- NICEA Dipilla mia, son quelle,

- che non han parte alcuna, che sia bella.
 Ma poi per parer belle, 560
 prendon tutte le foggie, ch'ella trova,
 con qualche giuntarella;
 per nascondere il furto, che le guasta.
- DIPILLA E van dicendo ch'ella vi sta male
 ed elle paion poi tante bertucce. 565
- NICEA I visi e le fattezze son diverse;
 e quel ch'adorna me, disorna un'altra.
 Tutta è malignità. Virbia è sì bella,
 e virtuosa tanto,
 che giunta la virtù con la bellezza, 570
 e con la gentilezza,
 ella è cosa divina:
 lascia pur dir chi vuole.
- DIPILLA Son dunque molto bene accompagnati
 ella ed Edreo, tanto da ben pastore. 575
 Ei loda tante ninfe.
 E pur tanto Efirea.
- NICEA Non dappoi ch'egli ha Virbia, o almen non tanto.
 Ma ben'ella n'è degna,
 se la beltà fa degno altrui di lode; 580
 e se può fare Amor, ch'altri altrui lode.
- DIPILLA E lui, e le sue cose,
 lodan tanti pastori.
- NICEA Dignissimo di lode è il buon Edreo.
 E pur' anch'egli. 585
- DIPILLA So quel che vuoi dire.
 È soggetto a l'invidia, e a le lingue.
 Non so quanti pastori
 Ne parlavan l'altr'ieri,
 a l'ombra de la quercia innanzi al Tempio. 590
 Dicevan di Leucippo,
 che biasmava d'Edreo,
 se ben li fa l'amico,
Semiramis regina,
 ma non volea però che si sapesse. 595
- NICEA Un grand'ardire è il suo,
 e mostra male in questo
 d'adoprar ben l'ingegno,

- e l'Angelico spirto,
 biasmar' ei solo un'opra, 600
 lodata da tanti altri?
 Non è poi meraviglia,
 se fra i pastori Olimpici è Negletto:
 che son tanto pregiati, e che san tanto,
 e tanto amano Edreo, 605
 si FERMO ad onorarli,
 com' ancor'essi fur cortesi a darli
 luogo, e nome fra loro.
 O quanto ben disse, e disse il vero,
 l'Olimpico Paiello, 610
 quando udi ch'ei biasmava
 le regine e le ninfe anco da lui
 cantate e celebrate,
 sì ben, che gloria n'ha lo nostra etate.
 DIPILLA Che li disse disgrazia. 615
 NICEA Egli li disse:
 «Se tu parlassi tanto, quanto sai,
 parleresti assai men di quel che fai!»
 DIPILLA Ei parla dunque troppo, e non sa troppo.
 NICEA Ma che potrà dir egli 620
 di Semiramis ninfa?
 DIPILLA Son due *Semiramis* regina e ninfa?
 NICEA Sì sono. Ma s'Edreo
 Volessi vendicarsi con Leucippo,
 che diria de la sua *Danza di Venere*, 625
 ch'ancor non so chi l'abbia letta tutta,
 tanto diletta, e piace?
 DIPILLA Che *Danza* è questa, che tu di' da vendere?
 NICEA Un'opra da lui fatta di tal nome:
 ma il soggetto è d'un altro; 630
 e la *Danza* d'un altro.
 DIPILLA Sta bene a far de l'opre così fatte?
 NICEA A' poeti sì fatti perché no?
 DIPILLA Di cui dunque è il soggetto?
 NICEA Del famoso pastor, ch'in riva a l'Arno 635
 cento narronne a la divina Flora.
 DIPILLA E la *Danza* di cui?
 NICEA di quel dotto pastor, ch'un pastor nostro

	pur dianzi dichiarò per <i>Pastor Fido</i> .	
DIPILLA	Or dunque concludiamo, ch'Edreo con la sua Virbia, è una felice copia.	640
NICEA	Felicissima certo. E s'amano d'amore incomparabile.	
DIPILLA	Sì, ma d'età mal si confanno insieme. Giovenissima è Virbia, egli omai vecchio. E le giovani donne vogliono altro che versi e poesie.	645
NICEA	Vattene tu a mia madre, ch'egli è tardi: io m'accompagnerò con qualche amica; e verranno a Nicora, e a Corinna.	650
DIPILLA	Così farò! Nicea, cicalato abbiam troppo: ma così fanno sempre mai le femine; e per lor proprio istinto, parlano più di quello che san meno. Bisogna ben ch'io corra, c'ha poi d'andare a convitar de l'altre.	655

Il fine del Quarto Atto

ATTO QUINTO
SCENA PRIMA
Nicora, Corinna, Licori

NICORA	Omai saria pur tempo, che qualcuna de le invitate ninfe cominciasse a venire.	
CORINNA	Omai comincieranno, ecco Licori.	
NICORA	Ben si conosce, che la mia Licori, col suo tosto venir, m'ama da vero, e nessun'altra appare.	5
LICORI	Io son venuta a caso; m'attendevo tu forse?	
NICORA	Oggi fo il mio convito, e va Dipilla invitando l'amiche: ed eravamo qui Corinna, e io per accoglier chi viene. Vista non hai Dipilla?	10
LICORI	Né veduta ho Dipilla, né sapeva, o non mi ricordava, che questo fosse il dì del tuo convito. Ma son venuta a tempo, e me n'allegro. Corinna bella, io ti saluto.	15
CORINNA	E io saluto te, cara Licori. Ov'hai lasciata, ov'è Nicea?	20
LICORI	Non l'ho vista in tutt'oggi, e a quest'ora son per questo uscita. Birsena di qua viene, e ce ne saprà dar forse novella.	25

SCENA SECONDA

Licori, Birsena, Nicora, Corinna

LICORI	Birsena, hai tu veduta oggi la mia Nicea?	
BIRSENA	Guari non è che qui la vidi, e seco un poco ragionai:	30
	né molto andar potrà che non ci torni; che la invitò Dipilla da parte di Nicora, al suo convito, e me pure invitò. Ma vo cercando con gran desio Clitera:	35
	chi di voi l'ha veduta?	
NICORA	Se tu ti fermi qui, senza cercare, la vedrai, che verrà; né può tardare.	
NICORA	Corinna, va' tu dunque con Birsena, statevi a casa, e se qualcuna arriva da la strada di là, la raccogliete.	40
CORINNA	Così faremo. Andiancene, Birsena.	

SCENA TERZA

Talia, Nicora, Licori

TALIA	Facciavi liete il cielo, pregiatissime ninfe, o che ventura è la mia di trovarvi così sole.	45
	Licori mia, ti prego, che t'affatichi meco a dispor qui Nicora già n'abbiam discorso.	
NICORA	Senza fatica tua, né di Licori, son già disposta e ferma, di non far cosa mai, che ben mi convenga.	50
LICORI	Quel, che dice Talia non ti sconviene.	
NICORA	Chi m'ama, non ne parli.	
LICORI	Veggasi di Corinna.	55
NICORA	Anch'a questo ho risposto, Né m'ha saputo contraddir Talia.	

TALIA	E il trattarne anco è vano, che per conto di moglie, non vuol sentir parlar di nessun'altra. Ma ti ricordo ben, cara Nicora, che se la tua durezza sarà mal di Fileno, non avrà ben Corinna: e s'egli è mio nipote, ella è tua figlia.	60
LICORI NICORA	L'un, e l'altro è gran danno. Sorelle, il tempo sana l'infirmità d'Amore; e le fanciulle stan poco in un volere; e i giovinetti, de l'età di Fileno, forse vi stanno meno.	65
TALIA	Oltra il tempo, e 'l difetto del sesso, e de l'età, come tu dici, la lontananza ancora medicina non è da disprezzare. Quand'io vedrò di non poter far'altro, rimanderò Fileno al suo paese.	70
NICORA LICORI	Non potresti far meglio. O quanto ben poss'io lodare il ciel, che s'una figlia ho sola; smarrita ancor non è come son molte ne l'amoroso laberinto, e spero di poter farmi un genero a mio modo, quando ne sarà tempo.	75
NICORA	Licori, ora n'è tempo; che Nicea, tua figliuola, per senno, e per età può sostenere il peso de le nozze. E perch'ella è bellissima oltra modo, non credo che Fileno la ricusasse. Adunque, che non si tenta di legargli insieme?	80
LICORI	Non tenterei mai cosa di pregiudizio alcuno a la tua casa: che quel ch'a te dispiace, troppo a Corinna piace.	85
NICORA	Tentalo pur, Licori,	90
		95

e lascia a me la cura di Corinna.
 Non accade il tentarlo;
 che chi di te non parla; 100
 o non ascolta, o sprezza.

SCENA QUARTA

Dipilla, Nicora, Licori, Talia

DIPILLA Quando le vacche in stelle
 da quel terreno cielo,
 in queste barche, e in quelle 105
 si prova il caldo, e 'l gielo
 e vanno insieme allora,
 che sputa il cor l'orrora.
 In un paniero accolto
 dal braccio d'una diva:
 ho così bello il volto, 110
 ch'io non so d'esser viva:
 e poi cantai parole
 nemico chiama il sole.
 Cieco la grata luce
 diletta il mio partire; 115
 il giorno il dì conduce,
 e non se ne vuol gire.
 Quest'è l'affanno mio,
 tu te ne vai con Dio.
 Povera me, io mi venia cantando, 120
 e non vi aveva vedute!

NICORA T'abbiamo ben'udita di lontano.
 DIPILLA Tu se' pur qui, Licori,
 quanto t'ho cerca. Si farà stasera
 di Nicora il convito, ti c'invito. 125

LICORI Eccomi già venuta.
 DIPILLA Uomo non ci sarà, che te ne pare?
 NICORA Sono invitate tutte?
 DIPILLA Tutte, e verranno tutte,
 l'ultima è stata Dafne; 130
 ella sta pur lontano, e io tornando

- per essere più presta,
fatt'ho la via del bosco, e vi so dire,
ch'ho discoperte cose,
ch'ancora non le credo, l'ho vedute. 135
- NICORA Dei miracoli tuoi, che hai veduto?
Non ci è che fare, udianla.
- DIPILLA Io non venia cantando;
anzi venia pensando al tuo convito
e venia di buon passo. 140
Ma non ancora giunta a mezzo il bosco,
io sento fuor di strada
non so chi ragionare; e tutto a un tempo
conosco Demia e Tirsi; ascolto e sento,
che Demia dice a Tirsi: 145
«questo è dunque l'amor, quest'è la fede,
voler così morire,
senza farmene motto?
Se ben parlo a Fileno
tu sei la mia speranza, e 'l mio conforto». 150
Confortati, mio Tirsi,
non vo' bene a Fileno,
maladetto Fileno,
maladetta Nicora,
Benedetto Fileno: 155
e benedetta sia sempre Nicora,
ch'ama tanto Fileno.
Benedetta Dorizia,
che vuol bene a Fileno.
Se tu morivi, più non ti vedeva. 160
Benedetto Fileno,
benedetta Nicora,
benedetta Dorizia.
Benedetta Clitera.
Io son la più contenta; 165
Tirsi anco era contento,
egli lasciai contenti.
- NICORA Avete inteso? Demia
Avrà trovato Tirsi, che sì l'ama,
geloso di Fileno, disperarsi: 170
e la pietà di lui l'avrà condotta

	al primo amor di Tirsi, e a lasciar Fileno, e l'uno, e l'altro sarà lieto a pieno.	
TALIA	O l'avrei caro!	175
LICORI	E io.	
NICORA	Vattene da Corinna!	
DIPILLA	Io va pur volentieri, perché moro di voglia di narrarti un'altra cosa bella; ma Licori non può sentirla.	180
LICORI	Dilla, ch'io m'apparto.	
NICORA	Dilla.	
DIPILLA	Non la vo' dire: che Licori l'avria troppo per male.	185
LICORI	Deh, s'ella importa a me, di che la dica. E uditela tutte.	
NICORA	Di', di', poi ch'ella vuole.	
DIPILLA	Prometti non turbarti?	
LICORI	Tel prometto.	190
DIPILLA	Poco da poi. Non la vo' dire a Dio.	
LICORI	Deh, Nicora.	
NICORA	Dipilla? Torna qui, dilla.	
DIPILLA	O Dio! E bisogna pur dirla. Poco da, lassa me.	195
NICORA	Di' su.	
DIPILLA	Poco dappoi.	
NICORA	Che sì, che sì, ch'io ti.	200
DIPILLA	Poco dappoi ch'io lasciai Demia e Tirsi, me ne venia tutta contenta anch'io de le lor contentezze: e caminato alquanto, un certo balonar mi dà ne gli occhi. Guardo, era il sol, che dava in un ferro d'un'asta, e da quel ferro venia quello spandore dritto a darmi in gli occhi.	205
	La cosa di quegli altri, mi fe' vogliosa di veder quest'altra.	210

- Accostando m'andai pian piano, piano
ben coperta dai rami, e da le piante,
per ben vedere, e non esser veduta.
E me n'andava china, 215
ch'io pareva una gobba.
E poco andata, veggio
Nicea con Fileno.
- LICORI Nicea con Fileno!
DIPILLA Così mi parve a punto; 220
ma forse era Fileno con Nicea.
- LICORI Che faceano? Rispondi.
DIPILLA Nulla.
Se non che ragionavano, sì certo.
- LICORI Intendesti tu nulla 225
dei lor ragionamenti?
DIPILLA Non so quante parole.
NICORA Dille, se tel ricordi.
DIPILLA Intesi dir, «Nicora,
morir, miseria, affanno, contentezza». 230
- NICORA Chi nominava me?
DIPILLA Or l'uno, or l'altro.
LICORI Chi dicea, morire?
DIPILLA Ciascun d'accordo.
LICORI Ahi lassa, ahi lassa, ahi lassa! 235
NICORA S'accorsero di te?
DIPILLA Aveano altro da fare.
LICORI Gli lasciasti tu quivi?
Credi, che sieno per fermarsi assai?
- DIPILLA Ve gli lasciai, e credo, 240
che vi staranno un pezzo.
Il contrasto era grande;
È CONTRASTO AMOROSO,
A quel ch'io credo posso, ma la fretta
mi fe' partire, e poi 245
chi sa quel che faranno?
E 'l vedergli altrui fatti, non sta bene.
Il buon proverbio dice:
«Quel che per te non vuoi, donalo altrui».
- LICORI Che direte or sorelle, 250
del vanto, ch'io mi diè dianzi con voi?

	Ahi fortuna crudele, ah! mondo ingrato!	
DIPILLA	Non ti turbar, me l'hai promesso.	
LICORI	Oimé!	
	Deh, Talia vieni meco,	255
	vediam che cosa è questa.	
TALIA	Eccomi presta.	
	Nol bramo di te meno;	
	poiché il fatto appartiene anco a Fileno.	
	Guidaci tu, Dipilla.	260
DIPILLA	Mi faresti ben dire.	
	credete voi, ch'io sia tant'india e creta?	
NICORA	Va', perché non vuoi gire?	
DIPILLA	Perché non istà ben; vorrebbon' elle	
	esser disconce nei bisogni loro?	265
NICORA	Tacciamo, ecco Fileno.	
	Ora sapremo il fatto. Tu Dipilla	
	vatti, sta con Corinna.	
DIPILLA	L'è montata la furia; ha gelosia	
	fin de le serve, e poi	270
	finge di non amare.	

SCENA QUINTA

Fileno, Nicora, Licori, Talia

FILENO	Forse ti meravigli,	
	Nicora, e forse te ne sdegni e turbi,	
	ch'io con tal libertà, contra mia usanza,	
	venga a parlarti: sappi,	275
	ch'un accidente novo, or'ora occorso,	
	e che la morte, e l'altrui vita importa,	
	a ciò mi spinge e sforza.	
	Tu sai che da quel punto,	
	ch'in Arcadia fui giunto,	280
	di te m'accesi in guisa, che 'l mio core	
	conservò sempre il mal gradito ardore:	
	e ciò seguì, ch'apena	
	toccò di questo lito il piè l'arena.	
	E tu ben comprendesti,	285

- ma chi non lo comprese?
 Qual mi fess'io, quando primier m'accorsi
 de la beltà, che senza pari al mondo,
 in te ripose il cielo.
 E qual fu poi mia vita aspra e noiosa? 290
 Tel vedesti, e l'udisti
 per mille lingue amiche,
 e mille volte da Talia, pietosa
 del misero mio stato,
 e benché disarmato 295
 non ti vedessi mai
 di ferità, né di durezza il core;
 t'ho sempre amata, e riverita sempre
 con l'ardor, con la fede,
 ch'a ninfa di tal merto si richiede, 300
 e de la mia fermezza
 segno t'è stato sempre
 l'amor, non già sprezzato;
 ma sì ben ricusato
 di tante ninfe valorose, e belle. 305
 E se non avenia quel ch'udirai;
 fino al fin di mia vita
 seguito avrei penando,
 e sarei morto, pur te sola amando.
 Ma quel, ch'apporta il cielo 310
 non può schivarsi. Adunque
 ti prego, gentilissima Nicora,
 per tutto quel c'ho detto,
 che rammollito il petto,
 e disasprito il core, 315
 più non sprezzi il mio amore.
 Degnami d'esser tuo
 consorte, amante, e servo.
- NICORA Fileno, io sarei ben selvaggia tigre,
 s'a tali prieghi tuoi dolci e cortesi, 320
 non si destasse in me non pur pietate,
 ma desio di piacerti.
 E se nel tempo adietro
 dura ti son paruta, e dispietata,
 impietate non era, né durezza, 325

ma guardia di me stessa, e del mio onore.
 E con ragion c'ho fatto manifesto
 più volte a queste due discrete ninfe.
 Lo stato, e l'età mia,
 e 'l mio fermo pensiero 330
 il consorzio mi vietano e gli amori.
 Io ti ricevo per mio caro amico,
 e per amato figlio.
 e per l'amor, ti priego,
 che m'hai portato, e porti, 335
 che da ciò ti rimovi,
 e seguendo l'età, cerchi amor nuovi.

FILENO
 Ascolta dunque, e ascoltate voi
 Talia, seco, e Licori,
 che v'è comune il fatto; 340
 e ha voluto il ciel, che qui vi trovi
 insieme uniti, accioché tanto prima
 si concluda, e spedisca,
 s'in questo ancor non m'è fortuna avversa
 fra le cortesi ninfe. 345
 Che mostravan d'amarmi, una ve n'era,
 come saper dovete,
 che taciturna meco,
 notava i suoi pensieri, e gli ardor suoi
 su questa pianta, e quella, 350
 tanto amorosamente e dolcemente,
 che fea stupir la gente;
 e io, maravigliando, fra me stesso
 pensando, e ripensando
 da cui venir potesse 355
 verso me tanto amore, o tanto scherno,
 ardea di desiderio di saperlo;
 e più volte nascosto
 mi son nel bosco, e mi son fermato
 lunghissim'ora, e mai 360
 scoprir non ho potuto,
 chi mostrar mi voleva in cotal guisa,
 d'amarmi, o di schernirmi.
 Al fine, oggi ostinato,
 o di chiarirmi, o di morir là dentro, 365

- che letti avea non più veduti versi,
 di sì dolce tenore,
 c'avrian distrutto ogni indurato core;
 m'era di nuovo ascosto,
 e stato un poco, sento 370
 un calpestio soave, e tratto tratto
 soavissima voce,
 ch'esprimeva Fileno,
 tra sdegnosa e dolente,
 e poi venir discerno 375
 Nicea, che così sola fra quei rami,
 e così graziosa, e così bella,
 d'un orror dolce m'ingombrò sì l'alma,
 ch'io la stimai Diana, o Citerea.
 Giunta dove sorgea dritto un bel faggio,
 e miratosi intorno 380
 minutissimamente,
 a segnar cominciò con la saetta,
 ch'in mano avea, non so che versi, e io
 esco d'aguato, e dico: 385
 «veduto ho pur bellissima Nicea,
 chi si prendea diletto di schernirmi,
 sotto la fé d'Amore».
 Ella girossi e vide
 me, che fatto me l'era a canto, a canto, 390
 e miratomi fiso, alzò la mano,
 e con quella medesima saetta,
 tirossi al petto. Io la ritenni, ed ella
 disse: «O Fileno, il tuo soverchio ardire
 non impedirà sempre il mio morire». 400
 LICORI Foss'ella morta, o figlia,
 quanto di meraviglia, e di dolore
 m'è questo tuo, non mai pensato, amore.
 FILENO «Dunque ti duoli a morte,
 Nicea», le dissi, «ch'io 405
 abbia scoperto quel che mi celavi,
 e pur pregavi Amore
 dunque per essaudirti,
 tenuto ha questo modo; e tu t'adiri?
 E 'nvece di lodarlo, 410

e ringraziar la sorte,
 perch' anch'io mora, ti vuoi dar la morte?»
 «L'essere, oimè, sicura»,
 diss'ella, «che scoperto il mio pensiero,
 punto non scemerà la mia sciagura; 415
 anzi m'arrecherà vergogna, e scorno,
 mi fa cercar la morte:
 e l'avrò dal dolore,
 e passerammi questo dardo il core».
 «Qual è la tua sciagura?», 420
 le dimandai allora;
 «e qual vincer la può lieta ventura?»
 «Ch'io fossi tua, tu mio».
 Vergognosetta ella rispose, e tinta
 il bellissimo viso d'un colore 425
 di pietà, d'onestà, ma più d'amore.
 E io: «s'io sarò dunque tuo, tu mia
 t'acqueterai?» Ed ella:
 «m'acqueterò Fileno, e tel prometto:
 ma dammi tu la fede 430
 di non romper' un patto,
 ch'esser convien fra noi».
 Io le diedi la fede. Ella soggiuse:
 «Io vado a pormi nel tal luogo», e 'l disse,
 «dove starò aspettando 435
 infin che 'l sol tramonti.
 S'esser potrà, che siam conforti; torna,
 che mi vi troverai lieta e felice.
 Ma s'esser non potrà; rimanti, e ch'io
 più non ti veggia; che veder non voglio 440
 né te, né verun' altro
 mai più d'Arcadia, e fuggirommi in parte
 da non sentir più mai nomar l'Arcadia:
 tanto a viltà mi reco, e a vergogna
 del mio chiuso pensier fatto palese, 445
 senza ottener l'intento,
 che mi faria soave ogni tormento.
 E se torni, vedrai
 ratto seguir quel ch'or conteso m'hai».
 LICORI Odi risoluzione d'una fanciulla, 450

- ch'io tenea la più saggia
 di quante io ne conosca. Ahi cielo, ahi sorte!
 FILENO Le dissi: «un core ho solo,
 e una fede ho sola.
 Quel donai a Nicora, 455
 questa serbo a Nicora:
 ma questo, e quello ella sprezzò mai sempre.
 Io me n'andrò da lei,
 che mi dichiarì l'ultima sua voglia.
 S'ella accetta il mio amore, 460
 segua di te ciò che 'l destin t'appresta,
 ch'altro non potrò far, se non dolermi.
 S'ella il ricusa, attendi,
 ch'io tornerò volando,
 a farti donna non pur del mio amore, 465
 ma de l'alma, e del core».
 «Ma se tu torni, arrega»,
 disse, «de la mia madre anco il consento;
 che senza il tuo tornar nulla sarebbe».
 Or posciaché Nicora 470
 in libertà m'ha posto;
 stringimi tu, Licori,
 col nodo marital de la tua figlia,
 che tanto il brama, e tu Talia consenti
 a la mia giusta brama. 475
- TALIA Non pur consento, e 'l voglio; ma prometto,
 che Polinnia, tua madre, e mia sorella,
 n'avrà contento, e voglia.
 Or tu Licori ancora
 consenti a quel c'ha stabilito il cielo. 480
- LICORI Anzi io ringrazio il cielo:
 benché mi spiaccia il modo,
 e consento, e 'l desio:
 ma conviene osserrar quel che Tirinto,
 mio consorte, ordinò, quando la morte 485
 lui mi tolse, e di lui
 sol mi lasciò Nicea;

	e non l'ordine pur vo' che si servi; ma quel, di ch'ei pregommi, e io promisi.	
TALIA	Qual ordine, quai prieghi, e quai promesse?	490
LICORI	L'ordin'è, che Nicea non si mariti a pastor, che non sia figlio di ninfa, e di pastor d'Arcadia; o di pastore almeno, over di ninfa almeno.	495
	E questo sotto pena de la disgrazia eterna de l'ombra sua paterna. E se contra facea, fosse privata de la sua robba; e me pregò da poi, che la mia le negassi, e io promisi.	500
NICORA	Talor quand'altri muore, ordina cose, che sopravvivendo, di quelle befferiasi, e di se stesso. E le nostr'alme sciolte	505
	dal nodo de la vita, credo che sciolte sian d'ogni altro affetto, che del proprio diletto. Ma poiché di Polinnia, ninfa d'Arcadia, è pur figliuol Fileno,	510
LICORI	s'egli diventa sposo di Nicea; gli ordini, e le preghiere, e le promesse di Tirinto, e di te siano adempite.	515
	Questo è vero! E però quando Talia, per far le cose chiare, si disponga a giurar solennemente. Che di Polinnia sia figliuol Fileno, il tutto segua: io cedo.	
TALIA	Non so qual giuramento qui si bisogni, poi che Polinnia ha Fileno per figliuolo, e chiamalo figliulo, e qual figliulo a me qua l'ha mandato	520
	quanto a la robba: egli ha quella del padre, quella avrà de la madre, avrà la mia, non dar nulla a Nicea	525

	di tuo, né di Tirinto: che non ce ne curiamo.	
LICORI	Meglio è ch'ella abbia il tutto; e quanto più sicura sei di tal fatto; puoi tanto più tu con sicurtà giurarlo.	530
FILENO	Mentre qui si contende di quel che nulla monta, il sol fugge e tramonta; e tramontando porta a Nicea la ruina, a me la morte.	535

SCENA SESTA

Olinda, Talia, Fileno, Licori, Nicora

OLINDA	Pur ti trovo, o Fileno; a casa di Talia m'è stato detto, che qui ti troverei; se la memoria di dodici anni non m'inganna, questa anco è Talia. Tua madre qua mi manda, e mi ci manda Alcone, già fratel di tuo padre, per dire ad ambedue cosa, ch'è per piacere ad ambedue.	540
TALIA	Come ti sei condotta?	
OLINDA	In una nave, carica di pastori, e di ninfe, venuti per condurne una in Sicilia, che vi s'è maritata qui d'Arcadia. Partiran fra tre giorni, e tu, Fileno, avrai questa ventura, da passare in Sicilia.	550
FILENO	Perché dev'io passare ora in Sicilia?	555
OLINDA	Per quello, ch'udirai, se tu e Talia da quest'altre due ninfe t'allontani.	
FILENO	Di' pur, che ponno udire tutti i miei fatti; e voglio, che gli odano.	560

TALIA	Ragiona.	
OLINDA	Ti fa saper tua madre, che suo cognato Alcone, e Cratira sua moglie:	565
	poiché figli non hanno, altra che Eurilla, né sperano d'averne; vogliono maritarla per vederne anzi la morte loro alcun nipote.	
	E perché amano te, come figliuolo, a te l'han destinata, e t'aspettano meco; e te pregan, Talia, che venghi seco.	570
TALIA	Se Fileno verrà, verrò ancor'io.	
FILENO	Cosa non so pensar, ch'io non facessi per obedir, per contentar mia madre; ma il far mia sposa Eurilla, benché sia graziosa, e bella, e degna di dignissimo sposo:	575
	nel cor non può capirmi. Cresciuto son con lei sì strettamente, e così puramente, che mi par mia sorella, e meco nata dei medesimi parenti, ancorché nata d'un fratel di mio padre.	580
	Onde natura aborre un tal congiungimento. Potrai dunque tornarti, e con mia madre E con mio zio, e con mia zia scusarmi, e con Eurilla assai.	585
OLINDA	Cangia pensier Fileno, che la robba d'Alcone e di Cratira non è da disprezzare, e la bellezza d'Eurilla è tal che, posseduta un poco, ti leverà dal core	590
	questi rispetti; e la natura tosto ingorda si farà di quel ch'aborre.	595
FILENO	Io so quel che mi dico.	
OLINDA	Pensavi ben, Fileno.	
LICORI	Obedisci tua madre.	600
NICORA	Segui la tua fortuna.	

FILENO	Rammentianci il periglio di Nicea.	
LICORI	Insegna il luogo a me, dove si trova: né dubitar di male.	
FILENO	Ch'io rompa il giuramento?	605
NICORA	In disperati casi il meglio è, che si rompa.	
FILENO	Eleggerei la morte, anzi che provocarmi incontra l'ira, o di Nicea lo sdegno.	610
LICORI	Lascia a me questa cura: non è Nicea mia figlia?	
FILENO	Non ci pensar Licori in ogni modo, quando non fosse anco il rispetto di Nicea, non vo' per moglie Eurilla.	615
OLINDA	Non so quel che tu dica di Nicea, né so chi sia Nicea; non credo già, ch'oggi si trovi al mondo ninfa, ma pura ninfa, ch'in merto di valore e di bellezza, agguagliar possa Eurilla.	620
TALIA	La passion t'inganna, parlando d'agguagliar; ma so ben certo, che l'avanzano poche.	625
FILENO	Io non tel niego, e pure non sia chi più ne parli.	
OLINDA	Or se parente non ti fosse Eurilla, prenderesti la tu?	
FILENO	S'altro obietto in contrario non avessi, non la ricuserei.	630
OLINDA	Obietto, o non obietto, se per altro, fuor de la parentela, ella ti piace; vieni, e la prendi allegro, che parente sei suo, come se' mio.	635
FILENO	Che parli? Non intendo. Parla chiaro.	
OLINDA	Posciaché queste ninfe	

- saper ponno i tuoi fatti; io t'assicuro,
che non ti partorì giamai Polinnia,
né generò Micone. 640
- FILENO Chi partorimmi dunque, e generommi?
OLINDA Questo non saprei dirti.
LICORI Più non mi maraviglio, se Talia
fuggiva il giuramento.
Ma poiché non si sa di cui se figlio, 645
aver non puoi Nicea.
- TALIA Dagliela senza robba.
LICORI E lo sdegno de l'ombra di suo padre?
FILENO Il peggio è ch'ella mora,
o se ne vada sconosciuta errando. 650
- LICORI Tutto quel, che si dice, non s'adempie.
FILENO In modo ella parlò da creder peggio.
LICORI Tu del male, e del peggio
saria cagion, se non m'insegni il loco.
- FILENO Nol posso far; ma ben potrò far cosa, 655
e volentier farolla,
d'assicurar la vita di Nicea,
che se mi vede più, viver non vuole,
suo non mi rivedendo.
Ond'io, che non potrei 660
viver senza vederla;
per non vederla morta:
or or mi darò morte; e così paga
sarà l'ostinatissima tua voglia,
e sarà la mia morte 665
sacrificio de l'ombra di Tirinto,
frutto de la durezza di Nicora,
e pegno de la fé, data a Nicea.
- TALIA Cessi il parlar di morte,
fuggan lunge da noi tali pensieri 670
Olinda, che sai tu, che mia sorella,
non sia madre a Fileno, e Micon padre?
Che discordie son queste,
ch'hai portate in Arcadia?

OLINDA	Ho trovate in Arcadia queste discordie, e non ce l'ho portate. Né cosa fò, che non mi fosse imposta da Polinnia, tua soura, e donna mia.	675
TALIA	Che t'impose Polinnia?	
OLINDA	Dubbia la tua sorella, che potesse accader quel, ch'ora accade; cioè, che con Eurilla ricusasse di far nozze Fileno, con la scusa del sangue; mi comandò, ch'io gli scoprii il vero, e cosa diemmi, onde provarlo. E s'ella, e suo marito, e gli altri voglion giovarli tanto; e ch'allevato l'hanno, e l'aman da figliuolo, ed egli il merta.	680
TALIA	Dunque obedisci la tua donna, e narra diffusamente il tutto.	685
OLINDA	Soriana son io, se tu nol sai; e quando in Cipro navigò Micone – tu ne sai la cagione – or diciotto anni, mi comprò da un cretese, e quindici io n'avea. Rinavigando a casa, arrivar volse qui, per vederti, e per condurti seco a veder tua sorella.	690
	Ma trovò ch'eri via fuor di paese con Coridon tuo sposo. E perché il vento era propizio, e 'l mare; non si fermò: ma prima dato avevamo in terra a la foce d'un fiume, che se ben mi ricordo, era l'Alfeo, e mentre attendevamo chi te cercò; vedemmo venir giù per lo fiume un'adunanza di ben fronzuti rami, e fra quei rami un fanciullin mezzo scoperto; e ratto fu chi gettosi, e 'l prese: e posto fu sopra la poppa al sole:	700
		705

	e fatto vela, già s'andava, e tutti corsi eravamo a quel bambin, ciascuno piangendo di pietate e di dolcezza di poterlo onorar di sepoltura, conforme a la beltate, e al vestir, che bene	710 715
	il mostrava venir da nobil stirpe. Intanto egli spirò da la boccuccia un picciolo sospiro, e diede un guizzo. Micon subito il prese, e coi piè sollevati, e 'l capo chino, sospeso il tenne alquanto.	720
	Onde gli uscì tant'acqua da la bocca, e dal naso, che non pareva poter capirne tanta. Insomma con gran festa	725
	di tutti noi rivenne; ma con gioia incredibil di Micone, ch'a Polinnia il portò, che l'allevasse, chiamandolo Fileno; ed è venuto poi, quale il vedete.	730
NICORA	Quant'è che questo fu? Di che stagione.	
OLINDA	L'ho detto un'altra volta. Fu di questa stagion, son diciott'anni.	
NICORA	Oh sorte, oh cielo, oh Giove! Ricordati qual fosse, e come fatto il vestir del bambino?	735
OLINDA	Egli era una robetta, che gli calava giù fino al talone. Era di raso verde, sopra una listarella	740
	poi di raso turchino, e sopra quella splendea d'argento, e d'oro un ricametto: coralli aveva al collo, e a le braccia.	
NICORA	Oh Fileno diletto, or'hai trovato di cui nascesti, oh figlio.	745
OLINDA	Ecco qui la robetta, che Polinnia mi diè, per questo effetto.	
NICORA	Non bisogna altro segno: questo è il mio caro figlio.	

- Or saziati, Fileno, 750
 d'abbracciar, di baciare la tua Nicora.
 Così farà Corinna
 del desiato suo dolce Fileno.
 Ma Fileno non più. Ti chiami Elpino.
- FILENO Ben volentier t'abbraccio, 755
 e volentier ti bacio,
 cara, onorata madre.
 Lodato il cielo, e Giove,
 e tutti gli altri dèi di tanta grazia
 benedetta per sempre 760
 l'onestà, la durezza,
 che nel mio amor servasti, o che periglio
 correr m'ha fatto Amore.
 Ma se non era Amore,
 questo non era; benedetto Amore. 765
 Madre se m'ami, d'un piacer ti priego,
 poiché chiamato Elpino,
 fui misero, e infelice,
 e nomato Fileno,
 son beato, e felice, 770
 consenti che 'l mio nome sia Fileno.
 E perché anco Nicea
 sia contenta d'aver il suo Fileno;
 e si conosca ancor, dopo molti anni,
 che quel Fileno in su le piante inciso, 775
 di mano di Nicea,
 è di Nicora il figlio:
 il qual mill'altre piante
 segnerà del suo nome, e di Nicea,
 e di Nicora ancora. 780
 E crescendo, le piante;
 crescer vedrà la gente
 di Nicea, di Nicora, e di Fileno
 l'ardor, l'amore, e la letizia immensa.
- NICORA Tanto t'ho conosciuto per Fileno, 785
 quanto già per Elpino, o poco meno.
 Chiamati come vuoi; tu sei mio figlio.
- LICORI Mi rallegro, Nicora
 de l'incredibil tua rara ventura

	il ciel te la conservi, e te l'accresca.	790
TALIA	Me ne rallegro anch'io, e te priego, o Licori, ch'a Fileno lasci Nicea, poi ch'ha voluto il cielo, e ha voluto Amore, farla per mezzo de la sua prudenza, de la salda constanza, e col periglio de la propria vita, lieta e VITTORIOSA nel CONTRASTO AMOROSO di tante ninfe amiche.	795
	E già ceduto ha Demia, e Birsena il suo ardor posto in oblio; né può contender più con lei Corinna.	800
LICORI	Ma come ha spento il foco d'Amor Birsena?	805
TALIA	Detto dianzi Clitera m'ha, che per incanto ha la sua fiamma estinta.	
LICORI	Non ebbi in vita mia tanta allegrezza mai: e non pur son contenta, che di Fileno sia la mia Nicea; ma supplico Nicora, che per publico ben, se ne contenti.	810
NICORA	Tanto ne son contenta, che vorrei poter far l'ali a Fileno, perché più ratto andasse ad abbracciar Nicea, va dunque, o figlio, da la tua Nicea, e per la via del prato, menala a le tue case: e là dove la trovi, per me la bacia mille volte, e mille venendo ad ogni passo.	815
	Olinda, in merto de la mia letizia, che da te m'è venuta, chiederti voglio a la tua donna in dono, e vo' libera farti, e farti ricca.	820
OLINDA	Ti ringrazio, Nicora:	825

	ma da libera in poi; Polinnia è tale, che mi posso pregiar d'esserle serva. Nicora, ho caro poi, che l'opra mia t'abbia tanto allegrata, e teco, e più, Fileno;	830
NICORA	e pur tutta al contrario era ordinata. Care già mie compagne, ora parenti, il mio convito, ch'era segno di un'allegrezza, ora fia di mille; e 'l desio di Dipilla, ha pure effetto, che ci sarà Fileno.	835
	Stasera la ferem così tra noi, poiché già si fa sera. Doman poi voglio rinovar le feste, e molti altri pastor, molt'altre ninfe onorino le nozze di Fileno, e de la dolce mia bella Nicea: ed è dimane a punto il dì corrispondente, a quel, ch'Elpino mi cascò nel fiume: e s'allora piangemmo, ora godremo; così fortuna va cangiando stile.	840
LICORI	Giocondissimo affanno.	
TALIA	Utilissimo danno.	
NICORA	Andiam, ch'un'ora mi si fa mill'anni, di riveder Corinna; e d'abbracciar di nuovo il mio Fileno, e d'abbracciare, e di bacciar Nicea.	855
TALIA	Dai tuoi passati affanni, dai presenti dilette, e da quelli, ch'aspetti da tal principio, trapassando gli anni; imparar ben possiamo dispensar nei travagli, e nei tormenti; ch'al fin, sperando in lui, Dio ci contenti. Più non sì tardi andiamo.	860
		865

Il fine della Pastorale

PER L'OPERA

- Or ch'hai vinto, NICEA, nel fier CONTRASTO
di tante ninfe, valorose, e belle,
sei quale il sol fra le minori stelle
nel gran regno d'Amor; ma d'Amor casto. 4
- E d'onor colma, e d'amoroso fasto,
superba vai per queste selve, e quelle,
fere cacciando or perigliose, or snelle;
di Fileno, e di te poi gloria e posta. 8
- Ma sol di te fa il tuo Fileno preda:
in te mira, e in te vive; ogni memoria
d'ogni altra, che l'amò, posta in oblio. 11
- E di tanto tuo ben cagion son'io,
accioché 'l mondo pur comprenda, e creda
quant'ho in pregio, e quant'amo una VITTORIA. 14

COMMENTO

DEDIC. 2-9 *ebbi Vittoria, e Vittoria romana... ne appariranno*: si tratta di Vittoria della Valle, signora del patriziato romano, figlia di Silvia Giustini e Bruto della Valle, seppellita l'11 agosto 1609 in Aracoeli a Roma (vd. Tav. C-XLIV CAETANI di FILETTINO, in CAETANI 1920). Vittoria si legò in matrimonio il 5 dicembre 1573 con il potente Cesare Caetani, discendente del ramo principesco dei Caetani di Filettino, dal quale la donna ebbe come figli Scipione e Muzio. Quanto al marito, Cesare Caetani, questi fu colui che letteralmente fece «traboccare il vaso della pazienza pontificia» di Sisto V, a causa dei suoi furti e dei suoi omicidi. Condannato nel 1565 per aver ucciso un certo Marcello Atracino, il barone romano viene assolto nel 1570 e infine decapitato il 24 o il 29 novembre 1583 per via di un altro delitto. Scrive Gaetano Caetani nella sua *Domus Caietana*, che Cesare Caetani di Filettino «era un distintissimo signore, figlio di Antonio e di Marzia Colonna dei signori di Zagarolo, imparentato con le principali famiglie patrizie di Roma e cugino in ennesimo grado dei signori di Sermoneta. [...] Trovando utile e diletto nel mestiere del bandito, svaligiò tra altri il corriere della Serenissima, per la qual cosa gli fu intimato da Giacomo Boncompagni, duca di Sora, di presentarsi a lui in Castel S. Angelo. Il 23 maggio 1583, il duca gli comunicò cortesemente che con gran dispiacere doveva dichiararlo prigioniero di Sua Santità e, mentre veniva carcerato, il governatore andò a casa di Cesare per sequestrare tutte le carte» (CAETANI 1933, p. 173). Una volta in prigione, Cesare ebbe modo di ricevere l'aiuto sperato dal cardinale Nicola Caetani di Sermoneta, suo parente, che tuttavia non riuscì a proteggere i beni di famiglia dalla confisca; grazia, quest'ultima, impossibile da concedere da parte del papa, «perché Torre Caietana e le altre dimore di questo barone erano ricetti di tutti i tristi del Regno»: *Ibidem*. Dopo sei mesi di carcere, e con le fasi istruttorie del processo già avviate, Cesare organizzò la fuga nella notte del 26 novembre 1583, aiutato da un giovane paggio e da alcune guardie. Il tentativo di evasione non ebbe però buon esito: caduto dalla Mole Adriana mentre cercava di fuggire, e rotto una gamba, il barone venne nuovamente arrestato e di lì scortato in carcere. Nulla poterono fare questa volta le suppliche dei cardinali Sermoneta, Farnese e Colonna, per ottenere la clemenza di Sisto V, il quale fece giustiziare pubblicamente Cesare, a mo' d'esempio per tutto il patriziato romano. Diverso è il discorso che riguarda la biografia di Vittoria della Valle, la quale, come la zia Lavinia Caetani, fu anche lei oggetto di attenzioni da parte dei

poeti, e in particolare di Muzio Manfredi, che la celebrò in numerosi componimenti. Versi in lode destinati a Vittoria della Valle si trovano nella silloge *Donne romane*, che raccoglie molte «rime di diversi» poeti alle signore del patriziato romano, confluite in un «manifesto per diletto» che il curatore, Muzio Manfredi, dedicò nel 1575 a Giacomo Buoncompagni durante il suo periodo di soggiorno a Bologna (per i componimenti su Vittoria della Valle vd. MANFREDI 1575, pp. 465-468; 507-509; 614; 680; 706-708). Di ciò il nostro autore dà testimonianza anche in una missiva indirizzata da Nancy a Vittoria della Valle il 5 maggio 1591, compresa nelle sue *Lettere brevissime*: «[...] Creda V.S. adunque, che se mai disiderai di honorarla, hora la bramo, e non ne perdo occasione. E se nelle *Rime* per *Donne romane* ella il conobbe, quando si stamparono, riconoscolo hora in queste scritte, che io le mando, le quali anch'esse tostissimo si stamperanno. In tanto creda ancora di havere quel mero e misto imperio di me, che Dama alcuna possa havere di servo alcuno, e sempre così sarà. / Di Nansi, a 5 di Maggio 1591» (MANFREDI 1606a, p. 98, n. 125). Ulteriori *elogia* alla patrizia romana si trovano nei *Madrigali*, editi da Manfredi a Venezia presso la tipografia di Roberto Meglietti nel 1606. Il primo è contenuto nei tre madrigali che compongono la sezione *La Palma* – I. «Di questa Palma giovinetta, e pura»; II. «O' bella PALMA, giovinetta et alta»; III. «Leggiadra PALMA, giovinetta e bella» –, dove si legge nell'argomento: «Per la Signora Vittoria Rasponi, e sempre negli ultimi versi di tutti e tre questi Madrigali s'allude alla Signora Vittoria dalla Valle, Caetana» (MANFREDI 1606b, pp. 352-353); il secondo è compreso nei tre madrigali della sezione *Il Mutio* – I. «Hor quelle belle braccia»; II. «Ahi, ben MUTIO son'io»; III. «Un Mutio in braccio havete» –, dove si legge nell'argomento: «Per la Signora Vittoria dalla Valle Caetana, la quale mentre io l'honorava sopra tutte l'altre Donne, partorì un figliuolo, e fu chiamato Mutio» (Ivi, pp. 360-361). Altri componimenti di Muzio dedicati a Vittoria della Valle sono raccolti nelle *Rime scelte de' poeti ravennati*: si tratta nello specifico di quattro sonetti, *La Vittoria d'Amor vince ogni sorte*, *Mosse tal fiamma da' bei vostri rai*, *Lietto la greggia mia lungo le amene* e *Questa è, bella Nicea, la prima rosa*, e della poesia *Perché, cara Nicea*, in cui ritroviamo la correlazione tra Vittoria/Nicea, adottata da Manfredi anche nel *Contrasto amoroso* per celebrare la duchessa Vittoria Doria (vd. *Rime scelte de' poeti ravennati*, pp. 126-131).

DEDIC. 13 *avegna che*: «avvenga che», connettore linguistico derivato da *vegno* (dal lat. VENIO), adoperato in questo caso per la resa della locuzione concessiva (*avegna che* o *avegna dio che*). Di lunga tradizione letteraria, il suo utilizzo è attestato ad esempio nei sonetti d'amore di Guittone d'Arezzo (LXXIX,6; XC,11; CLXI,6), nel *Convivio* di Dante (III, XIII 5: «avegna che le intelligenze separate questa donna [...]»), nella poesia di Cavalcanti, Cino da Pistoia (*Rime* XIV,1; XXX,4; LXXVII,1), sino ad arrivare nel Cinquecento alle *Notti piacevoli* di Giovanni Francesco Straparola: sull'uso e sulla fortuna letteraria di questo connettore linguistico vd. ELGENIUS 2000, pp. 39-58; SERIANNI 2021², pp. 197-198.

DEDIC. 13 *simulacro*: propriamente «statua», o «ombra» (s.m.); qui, nel senso di «figura, immagine di un ente materiale o ideale», che «richiama per simiglianza o per imitazione» qualcun altro o qualcos'altro (vd. GDLI 19, 1998, p. 37). Il vocabolo, che ricorre un'altra volta in CA (I,1,20), lo si incontra sotto questa accezione tanto in prosa,

quanto in poesia: ad esempio nelle *Rime* di Niccolò da Correggio (CLXV,12), nella commedia *Il Filosofo* di Pietro Aretino (V,8), nella versione dell'*Eneide* di Annibale Caro (II,1253), e ovviamente nella *Liberata* di Tasso (VII 100,1; XIII 36,6; XIII 44,4).

DEDIC. 33-39 *La Enone, opera della singolarità... non mi superasse nella maniera*: l'interesse venutosi a creare intorno alla favola boscareccia dell'*Enone* di Ferrante II Gonzaga è testimoniato da una serie di lettere spedite da Manfredi al duca di Guastalla. La prima risale al 18 marzo 1587, data in cui Muzio comunica al suo signore il proprio giudizio favorevole sulla pastorale della *Partenia* di Barbara Torelli Benedetti, e l'impossibilità della messa in scena dell'*Enone*, opera ancora troppo acerba per trovare degna rappresentazione. Offriamo qui degli estratti di queste missive, di cui si segnala che è in corso una nuova edizione critica da parte di chi scrive, diretta a integrare la precedente fornita da Lucia Denarosi. ASPr, *Epistolario scelto*, b. 11, fasc.12 (Manfredi Muzio), doc. 12, cc. 1r-2v: 1v-2r [Mantova, 18 marzo 1587]: «[...] Orsù, l'E.V. I. verrà col nome di Dio, e condurrà la S.^{ra} con ispesa da suo pari, anzi da loro pari. La *Enone* non credo sia fornita, onde non si rappresenterà, et a niun'altra cosa si pensa, e forse si penseria indarno in così breve termine. Ma io so che la *Partenia* della S.^{ra} Barbara è già imparata. Se V.E. I. mel comandasse, io scriverei alla S.^{ra} Barbara, e la pottessimo fare recitare alla venuta della S.^{ra}. Perché le scene pastorali si fanno tosto, e vi va poca spesa, e la cosa è bella, et honorata. Io sono così ben trattato in questa casa, ch'io non saprei disiderar di più. Ma sostar lungamente in casa altrui porta discomodo ne' patienti et timidità ne gli agenti. [...] / Di Mantova a 18 di Marzo 1587. / Di V.E. Illustrissima / Humilissimo et obligatissimo servo / Mutio Manfredi» (ed. DENAROSI 1997, pp. 167-168:167). Si arriva così al 22 agosto 1587, data in cui Manfredi scrive nuovamente al duca di Guastalla invitandolo a concludere il quarto atto dell'*Enone* e a stendere il quinto, al fine di poter leggere l'opera agli Olimpici di Vicenza, con lo stupore di tutti gli accademici. La lettera, originale e autografa – che qui pubblichiamo integralmente –, è inedita. In essa, per giunta, Manfredi fornisce al duca alcuni suggerimenti per la realizzazione del quinto atto della sua favola boscareccia, a partire dalla prima scena fino ad arrivare alla quarta. ASPr, *Epistolario scelto*, b. 11, fasc.12 (Manfredi Muzio), docc. 23-24, cc. 1r-4v [Mantova, 22 agosto 1587]: «[1r] Sig.^{ra} R. / Ho havuta dal Patrici la dispositione del quinto Atto della *Enone*, e la mando all'E.V. I.^a. Voglia Dio, ch'ella vi e(se)rciti di modo, che finiate il quarto, e facciate almeno la prima scena del quinto, accioché poi, rotta la malia, quando ci vedremo, e parleremo insieme dell'altre, V.E. I.^a le finisca da portare a Vicenza, e leggerlavi tutta, come ve n'è sta letta una parte, onde l'Academia fornisca di stupirne. / Aspetto il soggetto della Sig.^{ra} Duchessa di Sabbioneta, senza il quale non istamparò mai questo libretto, et homai saria pur tempo di stamparlo. Alla E.V. I.^a et alla Sig.^{ra} faccio riverenza, pregando loro ogni bramato contento. / Di Mantova, a 22 d'Agosto 1587. / Di V.E. Ill.^a / Servo humilissimo et obligatissimo / Mutio Manfredi. / [3r] ATTO QUINTO / SCENA PRIMA. / Ideo viene, e dice d'haver veduto Paris arrivare su la riva del fiume Xanto, dove trovata Enone giacente, doppio dette alcune parole dolorosissime caderle a canto. Questo racconta al coro, et ad Archelao sopragiunto. / Scena seconda. / Viene il cavalier Troiano, e dice ad Archelao d'haver inteso, che Paris

se marita con una ninfa particolare, e ch'egli non dovrebbe lasciare andare innanzi il matrimonio, atteso che Paris era persona da maggior parentado. / Ma Archelao gli dice: «sia chi voglia, perché egli, e la Ninfa sono morti. Sappi ch'era figliuolo di Priamo» etc. / Scena terza. / Alcandro viene dal luogo, ove Paris, et Enone erano, e racconta, che non erano morti, ma svenuti, e che in loro ritornati, erano in maggior dolore di prima, per la medesima impossibilità di consortio loro, non si sapendo di cui nato Paris si fosse. / Scena quarta. / Mirina sopravviene, e narra che Ideo arrivò colà in grandissima fretta, e disse che Paris era figliuolo di Priamo, e l'affirmò col testimonio di quello, che Ilo detto havea, e perciò [3v] di stirpe divina, onde l'uno, e l'altro si erano fatti consorti con grandissima allegrezza. Et acciòché Ilo rimanesse soddisfatto, Archelao gli disse, ch'Enone era figliuola del Xanto, e nipote di Giove, e per questo dignissima di marito reale, e di essere Regina. Le nozze di Alinda poi, e di Licaspe vengono in conseguenza. / [4r] Signore R. / Questo Atto è gran cosa, e quello che l'E. V. I.^a vorrà farvi dentro, so che di sentenza, e di locutione le riuscirà mirabilissimamente. Ma io l'ho un poco studiato, e dalla prima scena in poi, trovo in tutte l'altre qualche importantissima cosa, onde non sia al parer mio da seguitare in tutto ciò che in questa dispositione si esprime. E però se a V.E. I.^a verrà spirito da fare la prima scena, non lo defraudi, ma faccia. All'altre non vorrei ch'ella ponesse mano finché non ci parliamo, perché certo io ci considero gran cose, le quali oltre che saria lungo lo scriverle, saria quasi indarno senza le risposte di lei. Tutto per gratia sia da lei ricevuto come il dico, cioè tratto dal desiderio del sommo honor suo, e della perfetta sua gloria. Ho serbata appresso di me la copia del Patrici, acciòché l'habbiamo se costi si perdesse, senza noiar più lui. Certo così anche si dovria far dell'opera, né questa è la prima volta ch'io l'ho detto, che poss'io? Etc.». Nel corso di quell'anno il Manfredi era giunto in visita al Tasso, allora «assai in cervello» per via della ristampa delle *Rime*, ma desideroso di leggere la pastorale del *Contrasto amoroso*, donatagli da Muzio. Sarebbe in effetti spettato a Manfredi, in una lettera del 1 dicembre 1591 destinata al duca di Guastalla, il compito di formulare un secco giudizio circa il moltiplicarsi dei drammi pastorali: le «Boschereccie so' tre haverne la lingua nostra, cioè l'*Enone* di V. E., la *Erminia* del Sig. Eugenio Visdomini e la mia *Semiramis*». Infatti nel 1599, la pastorale dell'*Enone* non era stata ancora portata a termine dal duca di Guastalla, tanto che in un'altra missiva del 1 febbraio 1597 scritta due anni prima da Ferrante II Gonzaga a Muzio Manfredi, il duca aveva affermato di essersi risolto a «fornire la sua *Enone*», la quale avrebbe raggiunto «la sua perfezione col fine del Campanile di S. Francesco dal proverbio nel quale si lavora alla gagliarda». Altri cenni alla composizione dell'*Enone* si trovano in una lettera del 12 novembre 1595 spedita da Pavia al duca, e soprattutto in due missive di risposta di Ferrante II Gonzaga, quella già menzionata del 1° febbraio 1597, e una del 18 agosto 1601, a cui segue la replica di Manfredi in data 6 marzo 1602, questa volta dalla città di Ravenna. In quest'ultima scrittura, parlando della sua *Poetica drammatica*, il poeta lascia intendere che la speranza di vedere ultimata la boschereccia del duca era oramai quasi del tutto svanita: Modena, Bibl. Estense Universitaria, α.S.I.34. [I.H.15], *Lettere di D. Ferrante II Gonzaga Principe di Molfetta Conte, e poi primo Duca di Guastalla scritte a diversi Letterati del suo tempo*, cc.

139-140, n.155: «[...] In essa io honoro l'E.V., quanto so, e quanto ho potuto, e di più ciò fatto havrei, se io havessi havuta una copia dell'*Enone* etiandio così non finita: ma perché non finirla hoggimai? Che ve ne ritiene? anzi che ve ne ritarda? forse che non è per essere opera per ogni sua parte stupenda, e che non è bell'è disposta? E se la mia presenza esser potesse cagione, che l'E. V. la finisse, sforzeremi di venire anche a Genova, se non bastasse a Guastalla, ma quivi ad ogni suo cenno ella mi havrà; tornata ch'ella vi sia. [...] / Di Ravenna a 6 di Marzo 1602. / [...] / Humilissimo et affetionatissimo Servitore / Mutio Manfredi».

DEDIC. 58 *vel*: “ve lo”, clitico.

SON. 3 *sentenza*: “parere”, “opinione” (s.f.), propriamente “decisione del giudice su una questione a lui sottoposta”, dal lat. SENTENTIA. In CA si registrano 2 casi in cui ricorre la voce *sentenza* (II,2,162; IV,3,197) e una in cui è impiegata la parola *sentenzia* (I,3,555), antico vocabolo quest'ultimo il cui uso è attestato già sul finire del Trecento e poi a inizio Quattrocento con valore di «breve frase che esprime concisamente un principio, una norma, specialmente di natura morale» (av. 1406, F. da Buti): DELI 5, 1988, p. 1182. Il sostantivo, con il significato di avviso/opinione/parere, è nel *Novellino* (808), in Dante (*Rime*, XXX,31), nel *Convivio* (IV 7,22), nella *Commedia* (*Inf.* XI,85), in Petrarca (*RVF* XXIX,33; CCLXX,97; CCCLX,154), nel *Decameron* di Boccaccio (dove si ha in un solo caso *sentenza*: II 9,7; e in 9 casi *sentenzia*: es. III 7,15; III 7,70; V 7,31 etc.), nei *Libri della famiglia* di Leon Battista Alberti (*Prol.*,15; I 18), nelle *Prose della volgar lingua* di Bembo (I 3), nell'*Orlando furioso* di Ariosto (es. XLI 35,5), o nella *Liberata* di Tasso (es. II 50,1; V 3,2).

SON. 7 *ale*: la voce, dal lat. *ala* (s.f., plur. *ali*, ant. e letter. *alia*, *ale*, *alie*), indica propriamente l'“organo che consente il volo degli uccelli”: DELI 1, 1979, p. 33; GDLI 1, 1995, pp. 279-281. Qui, l'immagine del volo si trova in un contesto chiaramente figurato collegato all'immagine della *fama*, non solo col significato di “potenza di una facoltà” (vd. F. SALSANO, *ala* (ALE; plur. *ali*, più raramente *ale*), in ED 5, 2005, pp. 137-139, ma anche con quello di “innamoramento per fama”, in particolare di ascendenza petrarchesca: vd. SAPEGNO 2004, pp. 127-262; FAVARO 2021, pp. 38-43. È inoltre noto come, nella tradizione cristiana, l'Aquila Christus avesse assimilato i tratti fisiognomici di quell'isomorfismo delle ali e della purezza celeste dell'*avis* sacro a Giove (DURAND 2013, pp. 156-159).

SON. 13 *merta*: III^a pers. sing. indic. pres. di *mertare*, “meritare”. Il verbo, alla terza persona singolare dell'indicativo, ricorre spesso in versi e in prosa, ad esempio nella *Commedia* di Dante (*Pg.* XVII,105; *Pd.* XV,26; «mertai» *Pg.* XXI,90), nell'*Orlando furioso* di Ariosto (IV 55,8; V 54,1), nel canzoniere di Luigi Tansillo (VI son.237,12), nelle *Rime amorose* di Vittoria Colonna (XLIV,14), o nella *Liberata* di Tasso (VIII 56,2; IX 9,4).

PROLOGO

Il Prologo recitato dal dio Amore in abito pastorale costituisce senz'altro un segno del maneggiamento da parte di Manfredi della pastorale maggiore dell'*Aminta*. L'autore parte infatti da quei due modelli più perfetti del genere pastorale, l'*Aminta* e il *Pastor*

Fido, per continuare quel processo di «stilizzazione del linguaggio lirico della tradizione in chiave musicale» e, aggiungiamo noi, spettacolare (BATTAGLIN 1970, p. 299). Lo stesso modulo poetico con cui prende avvio il Prologo del *Contrasto amoroso* si riallaccia al verso di apertura del Coro che si legge nel primo atto, scena seconda, dell'*Aminta* – «O bella età de l'oro» (I,2,656) –, dilatando e ritardando, con una sorta di effetto di sospensione sonora, il gioco musicale prodotto dalla vocale “o” e dalla consonante “l” che caratterizza il più noto antecedente tassiano: «O bella, o lieta, o fortunata Arcadia / che pur mantieni anco l'età de l'oro» (CA,*ProL*,1-2); vd. anche NICCOLI 1989, pp. 69-72. Ma al di là dell'esercizio imitativo destinato a una selezione dell'ampio patrimonio lessicale offerto dalla tradizione letteraria, specie d'impronta stilnovistica, petrarchesca, tassesca e madrigalesca, e alla scelta di temi comuni convenzionali e codificati dal genere pastorale, ciò che sembra più far risaltare l'originalità dell'invenzione poetica messa a punto da Manfredi è l'attenzione portata dall'autore alla specificità teatrale dello spettacolo, a partire dalla sua rappresentazione da destinare all'intrattenimento e allo svago di corte. Manfredi, al riguardo, non solo aveva pensato a una recita della pastorale presso la corte di Mantova, ma auspicava anche un allestimento dello spettacolo in un *côté* di prim'ordine, come quello fiorentino, probabilmente nella residenza di Palazzo Pitti di Ferdinando I de' Medici. Una lettera del 1° settembre 1591, indirizzata al conte di Verna (o Vernia), Giovanni de' Bardi, dà nota di questo progetto portato avanti da Manfredi: «[...] Ho anche fatta una pastorale con tale inventione, che vi sono dodici ninfe, et un solo giovinetto pastore: e per farla recitar da dame, è maravigliosa; né altrove meglio, che a cotesta corte recitar si potrebbe. Se io sapessi per tanto di far cosa grata al Granduca, glielè manderei, ancora che da lui fossi molto poco favorito, quando ultimamente fui a Fiorenza. [...] Di Nansi, il primo giorno di Settembre 1591» (MANFREDI 1606, pp. 197-198, n. 244). Manfredi ebbe dunque il senso dello spettacolo e una ragionevole coscienza teatrale: il compositore reggiano Alfonso Fontanelli, lo scenografo Leone de' Sommi, dal 1579 al 1587 direttore degli spettacoli teatrali che si svolgevano a Mantova, Isacchino Massarano («Isacchino hebreo») e Jacques Wert – anch'essi figure di assoluto rilievo nel panorama del teatro della corte dei Gonzaga –, sono solo alcuni dei principali intellettuali e operatori dello spettacolo di fine Cinquecento con cui il poeta è in contatto, scambiando con loro giudizi sull'arte scenica. Il Prologo del *Contrasto amoroso* rientra nel quadro delle idee sull'*actio scenica* e sulla poetica drammatica, dal momento che esso costituisce una forma di spettacolo autonoma, un *lever de rideau* che introduce il lettore nella *pièce*, dandole tono. Nel discorso del dio Amore i piani della realtà e della finzione si mescolano, presentando un'alternanza di *topoi* e *cliché* che delineano l'idea drammatica chiave dell'intera opera: quella del contrasto. È infatti la dialettica del contrasto, o se si vuole quella del conflitto a costituire il cuore della manifestazione teatrale, il *Leitmotiv* che agisce sui piani delle azioni, dei personaggi, delle idee, del linguaggio, delle “istanze” rappresentative e letterarie e della spettacolarità. La rivalità tra le ninfe, la diversità dei loro caratteri, lo scontro di prospettive sull'amore, la lotta contro il destino, sono tutti tasselli di una macchina che, come scrive Manfredi ad Alfonso Fontanelli, «lega strettissimamente, e scioglie con fatti propri, e con cose intrinseche, et il tutto a contrario fine». Sotto l'insegna

del “tutto e il contrario di tutto” si definisce anche il *topos* dell’Età dell’Oro (*The Golden Age*) dell’«amata Arcadia» contrapposta al tempo di Diana, che a sua volta funge da catalizzatore per la scelta di una serie di *cliché* letterari canonici, come quelli che risiedono nei *jeux de couple* antico/moderno, diletto/castità, amore/morte, passione/follia, corte/selva, a cui si sommano poi nella pastorale tutte quelle contraddizioni che fanno capo alla dialettica dell’amore. Piantare il seme di un conflitto nell’animo e nella mente di un personaggio: è questo il messaggio che lo stesso dio Amore pone a conclusione del Prologo, in un lungo elenco volto a ritrarre i principali stati d’animo derivanti dall’amore, i quali daranno luogo ad animati scontri nel corso della pastorale tra «non amate» e «amanti»: «danni»/«sciagure», «tormenti»/«morti», «pene»/«pregghi», «lusinghe»/«pianti», «timore»/«desio», «ingegno»/«arte», «speme»/«pentimento», «paura»/«ardire», «richieste»/«repulse» (*Prol.*, 70-84).

5 *fatta è di ferro, e si starà di ferro*: *simploche*.

6 *cangi*: “cambia”, “muti”.

9 *face*: “fiaccola” (s.f.), che il dio «Amore reca in mano e con cui accende i cuori degli amanti»: GDLI 5, 1995², pp. 559-560: 560. Voce dotta (dal lat. *FACES*), «da una radice indoeuropea che significa “bruciare”» (DELI 2, 1980, p. 412), di lunga tradizione letteraria. Il sintagma *face ardente*, in particolare, collegato al dio Amore (vd. «face d’Amore» CA, III,3,365 e «face sempiterna, ardente» *Prol.*,9), trova attestazione in Lorenzo de’ Medici (canz. VIII,76-77, vd. LORENZO DE’ MEDICI 1913, I, pp. 232-235: 232): «priega, canzon, il bel figlio di Venere, che ornai l’ardente face» e nel sonetto XLVI,10 delle *Rime*: «d’io non temo esto tuo nuovo insulto, / né piu l’ardente face mi spatenta» (vd. Ivi, I, p. 188).

9-10 *de la mia face... or d’oro*: parallelismo costruito sulle voci *face* e *strali*, a cui corrispondono in sequenza, per la prima, gli attributi *sempiterna* e *ardente*, per la seconda, quelli di *impiombati* e *d’oro*; quest’ultimi rafforzati dall’epanalessi *or’ ... or*. Il verbo *impiombare*, col significato di “fissare o saldare con piombo”, si trova nella *Commedia* di Dante con la voce *impiombato*, come variante di *piombato* (*Inf.* XXIII,25): vd. DELI 3, 1983, p. 558, e per le ulteriori fonti letterarie GDLI 7, 1995, p. 483.

11 *riveggia*: “riveda” (dal lat. *VIDEO*). Antico toscanismo con suffisso in *eggiol-a*, qui rafforzato dal prefisso *-re*.

11-17 *amata Arcardia... e i decreti*: si noti nel Prologo il gioco poetico a specchio fatto di riprese e raddoppiamenti, «amata Arcadia»/«diletta Arcadia» (11-12), «decreti» (13,14,17), «gloria» (13,15,16), «custodisca»/«custodisci» (15-16) e «servi»/«conservi» (15-16).

17-21 *Equi la dea... locato amore*: si noti il parallelismo ai vv.19-20, «nemica»/«nemico» e «del dio d’amore»/«di quel dio d’amore», con rima al mezzo.

27 *periglio*: “pericolo” (s.m.). Voce colta e letteraria (ant. *perillio*, *piriglio*) che come provenzalismo si risolve nel nesso laterale palatale *-cl-* del latino volgare da *PERC(U)LUM*, largamente diffusa sia in prosa, sia in poesia (GDLI 13, 1995², p. 33); essa, ad esempio, si trova nella *Commedia* di Dante (*Inf.* VIII,99; XXVI,113; XL,12; *Pg.* XIV,69; *Pd.*

IV,101), nel *Ninfale fiesolano* (72,8; 171,7; 233,6; 383,4) e nel *Decameron* di Boccaccio (VIII,7,82), nel *Morgante* di Luigi Pulci (V 31,7; XI 16,3; XXI 67,2; XXIV 27,5; XXVI 7,7) nell'*Orlando furioso* (II 14,7; II 62,3), nel canzoniere di Luigi Tansillo (I son.50,14), nelle *Rime* di Giovanni della Casa (XXIX,1), nel *Rinaldo* (I 27,6), nelle *Rime* (III,12; XLIII,12) e nella *Liberata* di Tasso (II 4,1; II 54,1; II 79,1, e altre 23 occorrenze; al plurale *perigli* 11). In CA, si registrano 9 occorrenze per la forma al singolare *periglio* (*Prol.*,27; I,1,221; II,3,316; II,5,550; III,4,536; IV,5,436; V,6,602; V,6,762; V,6,797); una per l'aggettivo *perigliose* (dal diffuso *periglioso*), che si legge invece nel sonetto conclusivo *Per l'opera* (v.7).

29 *fermo*: “fermato”, participio contratto del verbo *fermare*.

31 *pensiero*: “atto e facoltà del pensare” (s.m., 1293-94, Dante): vd. DELI 4, 1985, p. 903. Le voci al sing. *pensier*, *pensiero* ricorrono in 20 luoghi di CA: *pensier* 7 volte (*Prol.*,31; I,1,30; I,2,282; III,1,61; IV,3,182; V,5,445; V,6,591), e *pensiero* 11 (II,5,597; II,5,598; III,1,3; III,2,221; III,5,805; IV,1,15; IV,3,181; IV,4,267; IV,5,374; V,5,330; V,5,414); al plur. *pensieri* 5 volte (I,2,507; II,3,433; IV,5,386; V,5,349; V,6,670). Spesso il vocabolo è usato per indicare il concetto di «fantasia amorosa» e la confusione fra intelletto (*pensiero*) e l'immagine amorosa, che si attesta come convincimento, nonché come dipendenza dal *desio d'amore*. L'espressione *pensieri nascosti* è uno stilema petrarchesco presente in 2 casi in CA nella forma «pensier nascosti» (*Prol.*,31; I,2,282): vd. *RVF* CXXV,57-58: «col tormentoso fianco / a partir teco i lor *pensier' nascosti*».

32 *de gli animi, e dei cuori, e de le menti*: *climax* figurativa diretta a enfatizzare l'indagine sulle fantasie amorose, che Cupido condurrà entrando nei «pensier nascosti» delle ninfe (*Prol.*,31).

33-34 *e l'arme... rimaner vincente*: il polisindeto accentua, tramite *climax*, i termini del *certamen*, ossia del «contrastar» (*Prol.*,34) tra le ninfe, dal quale sarà proclamato una vincitrice.

36 *farassi*: “si farà”. Forma riflessiva e pronominale del verbo transitivo *fare* con particella *si* e con valore “reciproco”, la cui azione si riflette sul soggetto, Cupido, e sulla decisione da lui presa.

47 *froda*: “frode” (s.f.), dal lat *FRAUS*. La voce ricorre ad esempio in Dante (*Inf.* XVII,7; *Inf.* XXII,82; *Pg.* XIV,53, una sola volta nel *Canzoniere* di Petrarca (XXLIII,7: «chiuso inganno et amorosa froda»), una nelle *Rime* dell'Ariosto (madrig. XV,70); nelle *Prose della volgar lingua*, a proposito dei nomi di prima classe che al singolare terminano in *-a*, formando il plurale in *-i* se sono maschili, in *-e* se sono femminili, si legge: «E a tal condizione sono alcune altre voci, *Ala Arma Loda Froda*, perciò che e *Ale* e *Arme* e *Lode* e *Frode* si sono eziandio nel numero del meno dette» (vd. *Pr. Volg. Ling.*, III,5, p. 191).

44-52 *rallegrati, o Paese... o di fortuna*: Il gusto per le cose semplici, soprattutto in vista della preparazione di un ambiente ricercato per il “convito” – che nel I atto del *Contrasto amoroso* sarà indetto da Nicora – è alla base della morale oraziana e della celebre Ode I,38.

Accanto al senso letterale, il contenuto delle parole di Cupido ha un significato metaletterario. Alla semplicità del paesaggio naturale e dei costumi dell'Arcadia corrispondono anche gli ideali della *mediocritas* e dell'eleganza dello stile lirico, distante dalla ridondanza e dall'eccesso espressivo della parola. «La rappresentazione poetica di un'umanità innocente e felice» è del resto il concetto generale che Friedrich Schiller rileva nella «poesia sentimentale», a cui corrispondono tre diverse maniere di comporre, quali la *satira*, l'*idillio* e l'*elegia*. Il modo di sentire della «poesia sentimentale» può avvenire tramite il “contrasto” tra lo *stato reale* e lo *stato ideale*, o l'accordo di quello con questo, o ancora con l'alternanza delle due condizioni: nel primo caso – osserva Cristina Baseggio – il modo di sentire della «poesia sentimentale», e di conseguenza del suo autore, «viene appagato dalla forza della lotta interiore, dal *movimento energico*, nel secondo dall'armonia della vita interiore, dalla *calma energica*; nel terzo la lotta *si alterna* con l'armonia, la calma col movimento» (SCHILLER 1968, pp. 429-430, nota I). L'apprezzamento della «semplicità» funge dunque nel discorso di Cupido da criterio morale (quanto al *topos* dell'«alma e felice» Arcadia e all'idea dei “contrastanti amorosi” tra le ninfe, di cui il dio vuole conoscere i «pensier nascosti»), ed estetico (dal punto di vista della forma). Ulteriori temi oraziani emergono in questo quadro delineato da Cupido, che vede contrapposti da una parte la «semplicità» e gli «studi» della «gente» dell'Arcadia e dall'altra i «caduchi onori» dell'età presente: l'angoscia del tempo, sentore della precarietà e della «fortuna», non costituisce infatti la dimensione del vivere in Arcadia, di cui l'«immortal tesoro» sono l'amore e l'amicizia.

57 *soprati*: “sovrasti”.

69-73 *E questo è ch'altri... sia nemica Cinzia*: Lo pseudonimo *Cynthia*, come *Lesbia* e *Delia*, richiama il codice linguistico della poesia elegiaca, e in particolare quello legato alla celebre donna amata da Propertio. L'eco letterario del nome *Cynthia* rinvia al monte *Cyntus* sull'isola di Delo, terra sacra ad Apollo. Il termine «nemica» (*Prol.*,73) ricorda invece il concetto di *militia amoris*, la “guerra” d'amore in cui la donna assoggetta e cattura l'amante, rendendolo *miser*, ossia una preda infelice. Manfredi ribalta però i termini della tradizione poetica, introducendo nel discorso di Cupido il concetto di “pazzia” (*Prol.*,69: «pazzamente crede»), che costituisce uno dei motivi principali dell'opera: molti prendono infatti per vere, in modo scriteriato («pazzamente»), le parole di quei poeti «ignoranti» – nonché sprovveduti («creduli») e sconsiderati («mal'accorti»: vd. *Prol.*,71) – che “predicano”, “scrivono” e “inducono a credere” che Cupido sia nemico di Cinzia, e che entrambi non possano regnare in un medesimo luogo, l'Arcadia.

77 *sciagure*: “avvenimenti funesti” e “dolorosi” (s.f., ant. *agura*, *sciagura*, *sciaùra*). In CA si registrano quattro occorrenze nella forma singolare *sciagura* (I,1,193; I,1,195; V,5,415; V,5,420) e due nella forma plurale *sciagure* (*Prol.*,77; I,1,281). Entrambi i lemmi trovano ampio riscontro in Boccaccio: per *sciagura* (vd. *Dec.* II, 3, 33; II, 7, 37; III, 7, 12; IV, 4, 2; IV, 6, 38; V, 3, 20; V, 8, 21; V, 10, 42; V, 10, 49; VIII, 7, 130; IX, 1, 34); per *sciagure* (*Dec.* II, 2, 3; II, 3, 22; V, 10, 5; VIII, 9, 109).

77 *obbròbri*: plur. di *obbròbrio* (s.m.), col significato di “disonore”, “infamia”, “onta” “ignominia” e “vituperio”. Voce culta (ant. *obbròbbio*, *obbròbio*, *obpròbrio*, *obbròbbio*, *obròbio*, *obròbrio*, *oppròbio*, *oppròbrio*, ma anche *bròbrio* e *bròbbioso*), già attestata in Guittone d’Arezzo (*Lettere* I, 3, 41, p. 44: «D’esti mondani gioiosi è noia grande; gaudi’ de stolto è *obbrobbio* di tristezza») e nella *Commedia* di Dante (Pg. XXVI,85: «in *obbròbrio* di noi, per noi si legge»): vd. GDLI 11, 1999, p. 721.

76-78 *né curiamo... e de le morti loro*: né Cupido, né tantomeno Cinzia, faranno attenzione ai danni e soprattutto alle cagioni delle «sciagure», dei «tormenti», degli «obbròbri» e delle «morti» (*climax*) prodotte dai “poeti” ignoranti.

81 *desio*: “desiderio” (s.m.), dal lat. DESIUM. La voce è un pretto sicilianismo, «più propria della poesia che della prosa», la quale è in grande uso anche nella variante *desir* (vd. A. CASTELLANI 2000, p. 504). L’uso delle forme *desiol disio* e *desirel disire* resiste e si alterna nel corso dei secoli, specie in poesia (vd. SERIANNI 2001, p. 61). La grafia *desio* si trova, ad esempio, nelle *Rime* di Cino da Pistoia (XXVIII,12; XXX,3; XXXVII,20), in Petrarca (44 casi: VI,1; XI,3; XIII,4; XVI,9), in Pulci (*Morg.* XXV 222,2; XXVI 79,4; XXVI 100,7; XXVIII 3,6 e altre 9 occorrenze), in Ariosto (XXXV 77,8; XLVI 17,6), nelle *Rime* di Bembo e di Della Casa, nella *Liberata* di Tasso (I 72,1; II 56,6; III 19,2; III 20,4; IV 32,7; V 7,8, e altre 31 occorrenze).

82 *speme*: “speranza” (s.f.). Latinismo già in uso nella Scuola siciliana (vd. DELI 5, 1988, p. 1247), questa voce rientra tra le forme dell’uso poetico rispetto al sinonimo *speranza*: vd. SERIANNI 2001, p. 141. Scrive Leonardo Salviati negli *Avvertimenti della lingua sopra l’Decamerone*, in merito all’uso dei termini *speranza* per la prosa e *speme* per il verso: «[...] L’acconcio perché i poeti si scelgono certe voci e così anche certi modi, i quali, o per brevità, o per suono, o per altro, s’accomodano al verso maravigliosamente e alla prosa per lo contrario s’adattano meglio alcuni altri di medesimo significato, sì come [...] *speranza* più che *speme*, o che *spene*», vd. SALVIATI 2022, I, p. 239 (II, *Capitolo XV*,141).

ATTO PRIMO

Scena prima

L’azione si svolge in Arcadia nell’arco di un unico giorno, l’11 giugno 1587, dall’alba al tramonto, secondo il canone narrativo dettato dal rispetto delle tre unità aristoteliche. Due personaggi sono in scena: Nicora (nome dietro cui si cela la persona di Camilla Borromeo, moglie di Cesare I Gonzaga e madre di Ferrante II Gonzaga, duca di Guastalla) e Dipilla, sua ancella. È la mattina dell’11 giugno, giorno in cui ogni anno le ninfe d’Arcadia si riuniscono per celebrare con un convito sacro il culto di Diana. Nicora, in veste di convivante, chiede alla sua fedele ancella Dipilla di chiamare a raccolta presso il Tempio le altre «dodici» sorelle – Corinna (Margherita Gonzaga), Nicea (Vittoria

Doria), Flori (Maddalena Campiglia), Talia (Barbara Torelli Benedetti), Licori (Zanobia Del Carretto Doria), Dorizia, Demia, Birsena, Clitera e Olinda, e con esse anche Dafne, Delia, Calisa, Silvia e Partenia. Il solenne banchetto non avrà però luogo la mattina, come accaduto in passato, ma la sera, momento in cui «il tempo» – afferma Nicora – «va verso il fresco». Dipilla, in qualità di «invitatrice», procede al suo compito, avanzando però alla sua padrona l'accusa di festeggiare questa ricorrenza senza la presenza di uomini. Dalla constatazione dell'ancella, nasce un primo «contrasto» di vedute con la padrona: Dipilla crede infatti che non vi possa essere convito senza uomini; Nicora, al contrario, è del parere opposto. L'ancella descrive lo spuntare dell'alba, che segna il punto d'attacco temporale dell'azione drammatica, e in risposta al divieto imposto dalla sua padrona confida il «trastullo» amoroso che lei invece suole prendersi spesso con un ortolano, quando va a cogliere le «erbuccie» nel campo. È questo il preludio a una prima analesi: sono trascorsi tredici anni dalla morte di Alceo (Cesare I Gonzaga), e Nicora ricorda la scomparsa del marito narrando a Dipilla la «novella» della gita in barca sul «bel pratello» d'Amore, conclusasi con l'aggressione dei Mori e il salvataggio delle dame da parte di alcune «ninfe cacciatrici». La storia ha infatti come obiettivo quello di spiegare il significato del convito, reso appunto in omaggio alle «donne», fatte prigioniere da uomini e liberate da «altre donne» devote alla dea Diana.

1-4 *Tu sai, Dipilla... quante ninfe*: l'invito a cena rivolto agli amici o alle amiche, per trascorrere con loro una serata piacevole, è un *topos* letterario antico, già rintracciabile in un epigramma di Filodemo di Gádara (*Ant. Pal.* XI,44). Esso deve seguire tutte quelle logiche di buona maniera e di buon costume che spettano a un rito che vuole essere in primo luogo raffinato: deve pertanto risultare garbato, per essere gradito agli invitati. Sotto questa luce, il “convito” indetto da Nicora costituisce senz'altro un momento rituale e di festa della vita di corte, che nel mondo della società cinquecentesca e secentesca coincide con uno delle occasioni destinate al dialogo culturale, allo scambio di idee, alla «civile conversazione» e all'intrattenimento, dove i convenuti univano al piacere della parola quello per la poesia, la musica e lo spettacolo. Il principio dell'*uomo conversevole*, inteso come «animal discorsivo» o «animal conversevole generato» – per usare le parole di Scipione Bargagli (*Delle lodi dell'Accademie* 1569, p. 14) –, rientra infatti in quell'«antropologia della conversazione» che edifica la funzione discorsivo-dialogica dell'uomo, a partire dalle argomentazioni formulate da Baldassarre Castiglione nel *Libro del Cortigiano*, tra cui le celebri «regule universalissime» della grazia e della sprezzatura con le quale doveva essere eluso il «pericoloso scoglio» dell'affettazione (QUONDAM 1982, pp. 835-837). Il concetto di *convito*, ossia di “pasto lauto e solenne a cui sono invitate più persone”, rimanda a echi antichi di lunga tradizione letteraria, da quello platonico a quello dantesco (vd. DELI 1, 1979, p. 280; GDLI 3, 1995, pp. 732-733). Il *Simposio* di Platone, per mezzo della trattatistica d'amore cinquecentesca, rappresenta inequivocabilmente un terreno di incontro e confronto per Manfredi: l'autore, in un certo senso, recuperando la nozione di “convivio”, cara al mondo greco, ritrae un momento della vita sociale di cui però sono protagoniste le ninfe. A differenza del carattere rituale del simposio greco, nel *Contrasto*

amoroso non sono gli uomini ad essere i convitati che si riconoscono in un'associazione culturale formata da cittadini maschi (*eteria*), ma le donne, che in essa condividono ideologie e aspirazioni comuni, nonché la concezione di una vita sociale a tendenza oligarchica, in cui Nicora siede al vertice.

9-13 *che son Calisa e Flori... a tuo diletto*: nell'elenco delle ninfe indicato da Nicora spiccano senz'altro i nomi pastorali di «Calisa» (Isabella Pallavino Lupi di Soragna, figlia di Girolamo Pallavino), «Flori» (Maddalena Campiglia) e «Talia» (Barbara Torelli Benedetti): vd. anche SAMPSON 2019, pp. 257-259; MUTINI 1974, pp. 541-542. A «Calisa», Manfredi dedica il componimento XXV dei *Cento madrigali*: «Per la Sig. donna Isabella Pallavicina Lupi marchesa di Soragna. / La quale porta al collo un tosone d'oro in un cordone di seta nera, et havealo, a non so che gioco, vinto al Signor Duca Ottavio Farnese. / XXV. Gli è pur ver, s'io 'l miro, / ch'un petto, a Marte no; sacro / ad Amore, / porta di frisso il pretioso honore: / e 'l porta, e non è ingiusto; / poiché l'ha vinto a glorioso AUGUSTO. / O non l'intenda il core: / ch'ove pur troppo è fiera; / contra gli amanti diverrà guerriera: / e forse (ahinò) sì reax; / che vorrà vendicar Colco e Medea» (MANFREDI 1587, p. 63). I nomi Flori e Talia appartengono alla mitologia: il primo, quello di Flori, costituisce un rinvio al mondo latino, e nello specifico alla *Flora mater*, dea romana dei fiori e della primavera, che corrisponde alla Clori dei greci, sposa di Zefiro. Il secondo nome, Talia, rinvia a una delle nove Muse, alla protettrice della poesia e della commedia, spesso raffigurata con una corona d'edera, una maschera comica e il *pedum*, ossia il bastone pastorale.

14 *Non però molte; che la molta gente*: chiaro esempio di “cesura” con ripresa dell'aggettivo femminile «molte»/«molta», da cui l'assonanza «molte»/«gente» interna al verso.

17 *non obliar*?: “conserva nella memoria”, ossia “non dimenticare” o “non scordare” (GDLI 11, 1999, pp. 731-732). Il verbo, transitivo, è un gallicismo (da *oblier*, fine del sec. XI) noto ai poeti antichi – *ubliare*: av. 1250 ca., Stefano Protonotaro o Pier della Vigna; *ubriare*: av. 1250, Arrigo Testa; *obriare*: av. 1250, I. Mostacci; *obbriare*: sec. XIII, M. Abbracciavacca; *obliare*: sec. XIII, Chiaro Davanzati (DELI 4, 1985, p. 818) –, di cui già Pietro Bembo sottolineava l'origine provenzale nelle *Prose della volgar lingua*, attribuendone poi lo sviluppo agli antichi toscani, forse tenendo conto della ricorrenza della parola attestata nel *Novellino* (62 e 80): «Con ciò sia cosa che *Poggiare, Obliare, Rimembrare, Assemblare, Badare, Donneare*, dagli antichi Toscani detta, e *Riparare* [...] sono provenzali» (vd. *Pr. Volg. Ling.*, I, 10, p. 94). Va precisato – come ha puntualizzato Reto Roberto Bezzola – che la caduta della consonante in *obliare* (fr. *oblidar*) richiama la lingua francese più che quella provenzale: R. R. BEZZOLA, *Abbozzo di una storia dei gallicismi italiani nei primi secoli, 750-1300. Saggio storico-linguistico*, Sala Bolognese, Forni (Heidelberg, C. Winter, 1925), 1984, p. 245. In poesia – ha ricordato Carlo Dionisotti –, oltre che in Iacopo d'Aquino, la voce *obliare* si legge in Dante (*Pd.* XXIV, v.118; XXVII, v.88; canz. *Poscia ch'amor*, e *Vita Nova* XII, *Ballata i'o vo'*, 36) e in Cino da Pistoia (son. *Ora che rise*, II,9). Qui, in CA, l'espressione *non obliar* presenta una formulazione stilistico-retorica di marca petrarchesca (*oblia, obliando, obliar*), ottenuta mediante litote:

vd. *RVF* L,10; CCVI,45 (*oblia*); CCCXXV,47 (*obliando*); XXIII,19; CXXIX,35 (*obliar*). Oltre che nel *Canzoniere* di Petrarca, l'uso della III^a pers. sing. dell'indic. pres. (*oblia*) risulta frequente in Boccaccio (es. *Am. vis.* 36,2), in Ariosto (*Orl. fur.* XIII 76,4; XXIII 1,6), in Bembo (*Rime* LXXVIII,11) e in Giovanni della Casa (LXVI,8).

18-19 *E de le prime... Fausta Silvana*: L'elenco delle ninfe indicato da Nicora si arricchisce di un'altra personalità importante, Fausta Silvana, nome pastorale di Fausta Visconti Pietra, moglie di Alfonso Pietra e contessa di Silvano. Alla «bella» e «gentile» *Faustas* è dedicata un'intera sezione dei *Madrigali* – costituita da 13 madrigali e intitolata *La Fausta Silvana Pietra* –, che Muzio Manfredi, come Accademico Olimpico, pubblica nel 1606 in onore del tesoriere generale della Corte romana Luigi Capponi (1583-1659), quest'ultimo poi nominato cardinale tre anni dopo, nel 1609. Il circuito delle donne cantate da Manfredi è vasto e confluisce in diverse raccolte poetiche, come l'antologia di rime delle *Donne romane* curate dall'autore nel 1575 (Bologna, Alessandro Benacci), o le edizioni delle *Cento donne cantate* (Parma, Viotti, 1580, in 12°) e dei *Cento madrigali* (Mantova, Osanna, 1582, in 12°). Alla coppia Fausta Visconti e Alfonso Pietra, l'autore riserva però un'attenzione particolare, partecipando nel 1598 alla realizzazione dei *Componimenti pastorali di diversi nella partita da Pavia dei Segg. Alfonso Pietra e Fausta Visconti* editi a Pavia presso l'officina tipografica degli Eredi di Girolamo Bartoli, 1598 (per il censimento di quest'opera si veda CAVAGNA 1981, p. 303). Due ulteriori omaggi letterari destinati al conte Alfonso Pietra furono invece inclusi dal poeta nei *Cento sonetti [...] in lode di cento donne di Pavia* (Eredi di Girolamo Bartoli), pubblicati nel 1601 sotto il nome di «il Fermo Accademico, et Affidato» con dedica alla principessa di Mirandola Ippolita d'Este Pica. Il primo di questi omaggi, una lettera, si legge alla carta 109 dei *Cento sonetti* («Al molto ill. sig. [...] Alfonso Pietra, conte di Silvano etc. [...] di Ravenna, a 8 di ottob. 1600»); e il secondo, un sonetto, alla carta 114 («Al medesimo sig. conte»): vd. anche GRIGNANI, MAZZOLENI 2000, pp. 137-138.

20 *Quella... dice, cantando*: il «dire, cantando», collegato alla figura del *shepherd-singer*, ossia del «pastore-poeta», si accompagna al «recitar cantando» o al «parlar cantando», espressioni con cui i poeti indicavano nella maggior parte dei casi quel processo di stilizzazione del linguaggio poetico ricercato nella componente musicale, solitamente di impianto madrigalistico e melodrammatico, già largamente sperimentata da Tasso e soprattutto da Guarini nel *Pastor Fido*. Il concetto trova una prima attestazione nel *Trattato della poesia lirica del principe* degli Innominati di Parma, il conte Pomponio Torelli, al quale nell'ottobre del 1591 lo stesso Muzio Manfredi si rivolge per ottenere alcune «lettioni accademiche», tra cui probabilmente quelle sulla *Poetica* di Aristotele, sul dramma, sull'etica e sulle passioni, come i discorsi *Aria del bel viso* e *Della gentilezza amorosa* (vd. MANFREDI 1606a, p. 250, n.304). Torelli usa la nozione di «recitarsi cantando» per distinguere l'atto recitativo, proprio dell'arte drammatica, da quello della lettura, scrivendo nella *Lezione settima* del suo *Trattato della poesia lirica*: «E se mi si dicesse: i Rapsodi con la Lira cantano anco gli Heroici, dico che questo è per avivar la voce, non per necessità del Poema, che è fatto per leggersi, non per recitarsi cantando» (TORELLI 2008, p. 659). Com'è noto, nel 1600 anche Emilio de'

Cavalieri inserisce l'espressione nel titolo del suo dramma in tre atti *Rappresentazione di anima e di corpo* [...] per recitar cantando (Roma, Nicolò Muzi).

21 *ch'ell'ha... 'l cuor di pietra*: le parole di Dipilla fanno riferimento sempre a Fausta Visconti, di cui i due tratti descrittivi, il «petto» e il «cuore», posti in parallelismo, sono a imitazione di Ariosto con echi del linguaggio «petroso» di Dante. Se infatti l'espressione «il petto di latte» trova piena attestazione nell'*Orlando furioso* (VII 14,1: Bianca neve è il bel collo, e 'l petto latte), l'immagine del «cuor di pietra» affonda le sue più nobili radici nel ciclo delle «rime petrose», come ad esempio nel componimento *Amor, tu vedi ben che questa donna*: «al che m'andò al core ov'io son petra» (*Rime*, XLV,18).

22-23 *Quella, cui chiama... celeste simulacro*: Edeo, nome pastorale di Muzio Manfredi.

33 *sollazzare*: «far divertire», «rendere felice» con valore tr., «divertirsi», «rallegrarsi» con valore rifl. (ant. *solaçare, solaçarre, solacciare, solaciare, solaggiare, solassare, solazare, solaziare, solazzare, sollaçare, sullazzare*), dal lat. SOLATIUM. Il verbo, qui all'infinito sostantivato o nominale, fa forse il suo ingresso nella poesia della Scuola siciliana (av. 1250, Giacomo da Lentini) attraverso l'antica lingua provenzale con la voce *solatz*, che tuttavia attesterebbe solo il significato di «gioia» e di «piacere», ma non quello di «conforto»: DELI 5, 1988, p. 1224; per le fonti letterarie si veda GDLI 19, 1999, p. 338.

36 *alberghi*: da *albergo* (s.m.), «dimora», «rifugio», «ricovero»; ALBERGUS nel lat. medievale di Bologna nel 1288: Sella *Em.*; *albergo*: 1304-1308, Dante, e av. 1348, Francesco da Barberino (DELI 1, 1979, p. 34). La voce ricorre nella *Commedia* di Dante (*Pd.* XXIII,105), con nota frequenza nel *Canzoniere* di Petrarca, dove si registrano 21 occorrenze (es. XXIII,6; XXXVII,112; XLV,6; LXXII,77; LXXXIV,6), nell'*Orlando furioso* di Ariosto (es. VIII 86,6; XII 78,5), nelle *Rime* di Giovanni della Casa (XXXVII,10), nella *Liberata* di Tasso (III 5,6; III 44,5; VII 15,5; VIII 41,5; IX 59,6; X 27,8; X 66,2), nelle *Rime* (IV,8; X,12; XXI,9) e nel *Rinaldo* (es. I 15,4; I 57,5).

41-44 *Va dunque... questa festa*: particolarmente intensa è la scelta metrica costruita intorno al ritorno delle voci *festa*, con ripresa della rima a fine verso (40-44), *val/vado* (41-42), con ripetizione dei suoni della vocale *o* e della consonante *v* («ov'ora io vado»), e *ringraziar/grazia* (vv.43-44).

63 *trastullo*: «intrattenimento», «passatempo», «diletto», «svago» (s.m.), dal lat. OBLECTATIO, VOLUPTAS: (1313-19, Dante): vd. DELI 5, 1988, p. 1366. Voce con desinenza in *-ullo* di chiara ascendenza toscana, attestata una sola volta nella *Commedia* di Dante (*Pg.* XIV,93), in Boccaccio, (*Dec.* II 7,92; VII 7,94), e in Petrarca (*TC*, IV,20). Nel *Canzoniere* di Petrarca si registra due volte l'uso della III.^a pers. sing. *trastulla*: vd. *RVF* LXXII,51; CCXXIII,13.

61-68 *Sai pur che... piacere insieme*: i versi 61-68 racchiudono il principio cardine intorno a cui si costruisce tutto il discorso di Dipilla in materia d'amore. Per l'ancella infatti, il rapporto uomo-donna deve godere di un'estrema libertà: libertà nelle relazioni sentimentali,

nella vita sociale, nei banchetti e negli svaghi. Manifesta è del resto la scelta di Manfredi di legare il “piacere” ai campi semantici del gusto e del consumo: «gustare un trastullo», fa parte del patto d’amore, afferma Dipilla: il non assaporarlo significherebbe renderlo «insipido», e dunque “privo di sale”; metafora, quest’ultima, che l’ancella ripeterà nella scena successiva alla ninfa Nicea, facendo ricorso in maniera ancor più marcata al lessico gastronomico: «il diletto», per darsi «perfetto», deve «esser mescolato / e d’uomini, e di donne», altrimenti «è come una minestra senza sale» (I,2,355-357). La stessa ripresa della preposizione «senza» (I,1,61), ripetuta anche all’inizio e alla fine del verso 65, accentua di fatto l’idea della mancanza, a cui si legano i concetti di privazione e di esclusione dal piacere.

73 *davanzo*: da *di avanzo*, “più che a sufficienza”, “più del necessario”, con valore avverbiale (sec. XIV, Giustino volgare.): DELI 2, 1980, p. 312; GDLI 4, 1999², p. 46.

75 *vaga*: “che erra” (agg.f.), qui col significato figurato di ciò che è “privo di chiarezza” (1374, F. Petrarca), ma soprattutto “è amabile, bello, grazioso” (1348-53, G. Boccaccio): DELI 5, 1988, pp. 1408-1409. Da *vago*, voce ricorrente nel *Canzoniere* del Petrarca (*RVF* LXXV,7; CXXV,65; CXXIX,34; CXLIV,14; CCVII,74; CCLX,7; CCXCVI,10; CCCIV,3; CCCXXXV,8), di cui a ragione nel *Celso* Agnolo Firenzuola distingueva tre diversi significati: 1. “movimento di luogo a luogo”, derivato da *vaghezza* (Petrarca); 2. “desiderio” (Petrarca, Boccaccio); 3. “bello” (Petrarca, Boccaccio): vd. al riguardo A. CASTELLANI 1963. Qui in CA (I,1,75-77: «ancor la vaga [...] da le bianche, e vermiglie, e verdi chione») a imitazione dei versi tassiani della *Liberata* (VI 1,114-116): «vaghe leggiadre, amorosette e pronte, / serve di lei, che quasi vaga Aurora, / di ligustri e di rose il viso infiora».

75 *Oróra*: “Aurora” (s.f.), propriamente “splendore dell’atmosfera terrestre, che precede il sorgere del sole” (av. 1292, B. Giamboni): vd. DELI 1, 1979, p. 90. *Oróra* è voce antica di area settentrionale, in particolare veneziana e pavese (*orór*, sottosilvano *orùv*), derivata dal vocabolo dittongato (*aurò*), o non dittongato (*oro*): cfr. GDLI 12, 1995², p. 143. Si tenga anche in considerazione la voce *òra* (“aura”).

79 *crin*: “crine”, “chioma” (s.m.); latinismo da *CRINIS*, col significato di “pelo della criniera” (av. 1292, B. Giamboni) e con quello di “capello” (av. 1294, B. Latini): DELI 1, 1979, p. 297. Lo stilema *crin d’ombrosia* adottato da Manfredi segue quello petrarchesco *crin’ d’oro*: vd. *RVF* CCXCI,1-2: «Quand’io veggio dal ciel scender l’Aurora / co la fronte di rose et co’ *crin’ d’oro*».

80 *piè*: “piede”, o al plur. “piedi” (s.m., ant. *pièi*, dial. *pè*, al plur. anche *pèi*, *pièi* e *pès*), forma tronca (fine sec. XIII, *Novellino* 807) contraddistinta dall’apocope della sillaba finale *-de*, come per *fe*, *mercè* o *prò*, ricorrente pure in alcune forme verbali come *siè* “siede” o *diè* “diede”: DELI 4, 1985, p. 925. La voce, di ampio uso sia in prosa, sia in versi, mantiene il suo carattere poetico e metrico di parola-rima ad esempio nella *Commedia* di Dante (es. *Inf.* I,13; I,30), nel *Canzoniere* di Petrarca – dove *piè* si ha in 17 casi (es. VIII,1; XXIII,117; XXX,23), contro i 3 di *pe’* (es. CXCII,11; CCCXXX,4; CCCLVIII,6), 6 di *piede* (es. C,8; CXXV,53; CLXII,4), 10 di *piedi* (es. XXIII,45; XXIII,87; XXIII,109) –, nell’*Orlando*

furioso di Ariosto (es. I 10,8; I 11,8; I 17,2), nelle *Rime* di Giovanni della Casa (es. IV,11; XLVI,33; XLVII,3), o nella *Liberata* di Tasso (es. III 7,1; III 49,7; e altre 50 occorrenze): per il vasto repertorio delle fonti letterarie si vedano le voci *piè* e *piede* in GDLI 13, 1995², pp. 372-385. In CA, lo stilema *piè* ricorre in 4 casi (I,1,80; III,2,2; V,5,284; V,6,720), e due invece nella forma al plurale *piedi* (IV,4,253; IV,6,470).

80 *neccaro*: “nèttare” (s.m.), forma sdrucchiola dal latino NECTAR. L'accostamento *ambrosialnettare* risulta attestata nel *Canzoniere* CXCIII,1-2: «Pasco la mente d'un sì nobil cibo, / ch'ambrosia et nectar non invidio a Giove».

74-80 *Ancora non spunta... e di rose*: la “delicata” descrizione del sorgere dell'alba compiuta da Dipilla rivela parte dello spirito umoristico di questo personaggio. L'effetto comico delle parole dell'ancella deriva infatti da una mescolanza di alto e basso, di anti-linguaggio e comportamento faceto, che si ispira a «una certa onesta mediocrità». Nel fare di Dipilla, il buon uso del ridicolo si rileva secondo i termini della *ricreatio* pontaniana e della facezia, cioè con parte di quel tipo di *facetudo* che il Bibbiena del secondo libro del *Cortigiano* di Baldassarre Castiglione definisce «urbana e piacevole narration continuata» (CASTIGLIONE 2010⁷, I, p. 163, II,7.44). La medietà e la convenienza, che costituiscono i due tasselli della retorica praticata e teorizzata dal classicismo cinquecentesco, subiscono così nei discorsi dell'ancella una deformazione umoristica, la quale, secondo le leggi del comico, si avvale spesso del malapropismo. Il cenno al risveglio di Eos (l'Aurora), che ogni notte sorge dal letto di Titone, suo sposo, e sale al cielo per annunciare la venuta del sole, frana così nel discorso di Dipilla nella menzione del nome del marito della deà. La confusione Titone/«Tritone» (I,1,76) diviene infatti indice del tentativo di Dipilla di far colpo sui suoi interlocutori con un linguaggio che vorrebbe essere colto, ma che viene utilizzato in maniera così impropria da risultare motivo di comicità. L'umorismo dell'ancella di Nicora sta dunque nel meccanismo atto a far scaturire il riso dal fallimento linguistico, volto a colpire in primo luogo l'«ampollosa pedanteria» della retorica. La ripresa anaforica della voce «ancora» (I,1,74-75) introduce nelle parole di questo personaggio una serie di petrarchismi, come «vaga» e «pulita» (I,1,75), i quali confluiscono nel costrutto «da le bianche, e vermiglie, e verdi chiome» (I,1,77), reso a imitazione del verso 123 del *Triumphus Cupinidis*, IV: «bianche, verdi, vermiglie, perse e gialle». *Chiome*: plur. di *chioma*, “insieme dei capelli”, “capigliatura”, dal lat. COMULA, diminutivo di *coma* (av. 1321, Dante), è petrarchismo diffuso in 21 occorrenze nel *Canzoniere*, rispetto ai 3 casi che si registrano per la voce al singolare: vd. CC, 2, pp. 307-308; DELI 1, 1979, p. 233 e per le ulteriori fonti letterarie GDLI 3, 1995², pp. 86-87.

87 *ite*: “andate”, formula latina di congedo che ricorda la locuzione liturgica *Ite missa est* (“Andate, la Messa è finita”), accolta nella lingua toscana: GDLI 8, 1995², p. 628.

95 *fuora*: “di fuori” (avv.). Unico caso in CA: più ricorrente (con 4 casi) la forma in *-e* (*fuore*): I,1,171; I,2,296; III,2,197; III,5,653; meno (un solo caso) quella in *-i* (*fuori*): IV,2,96. Scrive Bembo: «Leggesi *Fuor* e *Fore* e *Fora* e *Fuori*, le quali tutte sono del verso, ma la prima e l'ultima ancora delle prose» (*Pr. Volg. Ling.*, III,68, p. 290).

92-98 *E 'l medesimo avviene... ei s'adira*: i versi sono costruiti a imitazione della tradizione fiorentina dei *Canti carnascialeschi*, che entra nella commedia del Cinquecento e di lì nella tragicommedia, dove la «predilezione e specializzazione alimentare» diventa una consolidata metafora per indicare l'eroticismo e gli oggetti sessuali (LONGHI 1983, p. 65). Le rivelazioni di Dipilla devono infatti molto alla poesia del caposcuola del genere burlesco, Francesco Berni, a quella del Burchiello, di Antonfrancesco Grazzini (il Lasca), di Francesco Maria Molza, o al *Capitolo del ravanello*, quest'ultimo uscito adespoto per la prima volta nella miscellanea *Le terze rime di messer Giovanni dalla Casa* (Venezia, Curzio Navò, 1538). Alle "rime piacevoli" di Della Casa sembrano soprattutto richiamarsi le parole dell'ancella di Nicora, e in particolare ad alcuni versi del sonetto *Se 'nvece di midolla piene l'ossa* del poeta fiorentino, i quali offrono un chiaro modello letterario per la resa del linguaggio erotico e dell'immaginazione verbale applicata alla sfera degli "ortaggi", che in questo caso tiene conto del "ravanello" come metafora alimentare con cui Dipilla celebra le lodi dell'organo sessuale maschile: «Perché la rapa per traverso ingrossa, / crescer per lungo il ravel vedete, / l'un forte, e l'altra dolce: hor qui potete, / per esser voi lombardo, haver gran possa» (I,5-8): vd. ZACCARELLO 2007, pp. 292-293. La metafora erotica dell'"orto", o se si vuole del "campo" e del "podere" – inclusa anche nella risposta di Bernardi al già citato sonetto di Della Casa, *Voi che tagliate in punta di coltello* – apre la strada all'immagine della "raccolta" (es. degli ortaggi o dell'insalata), a cui si collegano di norma quelle dei verbi *arare*, *zappettare* o *coltivare*, seguite dal successivo atto della "degustazione" (TOSCAN 1981, IV, pp. 1427-1429) Il «coglier de l'erbuccie, o l'insalata» dichiarato da Dipilla è l'atto più indicativo di questo registro comico, che tanto deve al doppio senso della *cicalata*. Anche il *trastullo* possiede infatti le sue regole, legate sia al piacere della pratica sessuale, sia come autoerotismo, sia come condivisione, che è poi ciò che afferma l'ancella quando allude al comportamento dell'"ortolano" e al suo «cavare fuori i ravanelli»: «E me gli mette in mano, né lascia fare a me» (I,1,96).

99 *tel*: "te lo", forma clitica.

99 *duolo*: "dolore" (s.m.), dal latino DOLOR (av. 1306, Iacopone: DELI 2, 1980, p. 360). In CA, si ha *duol* in cinque occorrenze (I,1,172; II,5,578; III,1,109; III,2,154; III,2,278), altrettante cinque per *duolo* (I,1,99; II,2,294; IV,2,49; IV,5,402; IV,5,411); due dal verbo *dolere*: una per *duoli* (V,5,395), una per *duolmi* (IV,4,209). Molto frequente nel *Canzoniere* è l'uso della voce dittongata *-uo* nella forma di *duol* (es. XXIII,4; XXXVII,78; XLVI,6; LV,8; LXXVII,12; XCV,8; CXI,14; CXVII,12; CL,13; CLXIV,7; CCIX,14; CCXXIV,11; CCXXXVI,3; CCXLII,7; CCL,4; CCLXIV,123; CCLXXVI,5; CCLXXVII,3; CCXCIV,8; CCCXXI,10; CCCXXXI,63; CCCXLIV,13; CCCLX,60; CCCLXIII,8; CCCLXIV,2); meno predominante quella di *duolo*: vd. RVF XLIX,12; CCLXXXVII,8. Ulteriori impieghi delle forme *duol* e *duolo* risultano attestati in Dante (*Inf.* III,33; IV,28; *Pg.* VII,111); e in Boccaccio (*Dec.* IV *Concl.* 15; v 9,36; VIII 3,47), in Ariosto (*Orl. fur.* I 41,2; III 38,5; VII 46,6), negli *Amorum libri* di Boiardo (LXIX,5; LXXXIV,14; XCIII,13), nelle *Rime* di Giovanni della Casa (V,13; XXXII,52; XLIV,1), nel *Rinaldo* (IV 31,7) e nelle *Rime* di Tasso (XXVIII,2; XXXI,27).

100 *disacerba*: “addolcire”, “lenire”, “mitigare”, III^a pers. sing. dell’indic. pres. del verbo disacerbare (av. 1374, F. Petrarca): vd. DELI 2, 1980, 344. Chiara per i versi 99-100 di CA è l’imitazione del *Canzoniere* XXIII,4: «perché cantando il *duol si disacerba*» (cfr. RVF CXC,8).

101 *letizia*: “gioia” (s.f.), «stato di intenso godimento dello spirito»; *letitia* è voce dotta dal latino *laetitia* (av. 1294, B. Latini), che Dante in *Vulg. Eloq.* II 7,5 raccomanda certamente per la sua essenza latineggiante: vd. DELI 3, 1983, p. 665. La forma *letitia* è ampiamente attestata nel fiorentino colto e letterario trecentesco: in Dante (*Pd.* II,144); Petrarca (RVF CCCXXV,95); e soprattutto in Boccaccio (*Dec.* I *Intro.*,5; I *Intro.*,95; I 6,5; II 6,4; II 6,6,9; II 6,80; III 2,17; III 3,55; III 5,23; III 7,60; III 7,81; IV 1,2; IV 1,15; V *Intro.*, 4; V 1,36; V 2,41; V 2,41; V 3,49; V 3,50; V 7,49; V 8,22; V 9,43; VII 7,26; VII *Concl.*, 6; VIII *Intro.*, 2; X 4,22; X 8,39).

105 *morendo*: “cessare di vivere” (av. 1272, Re Enzo), “soffrire intensamente” (sec. XIV, *Pianto della Madonna*): DELI 3, 1983, p. 778. Il verbo, dal lat. MORIRE, ha origine indoeuropea: anche se talora ricorreva in prosa, la voce ebbe un ricco seguito in poesia, soprattutto nella forma «ha morta»: vd. CHELONI 1981, pp. 122-124; VITALE 2007, I, p. 362.

107 *no!*: “non lo”, forma clitica.

109 *sviserato*: “sviscerato”, participio passato di *sviscerare*, v. tr. col valore letterale di “privare dei visceri” (sec. XIV, *Fiorità d’Italia*); ma in CA usato come settentrionalismo veneto-lombardo col significato di “appassionato”, “profondo” e “intensissimo” sentimento d’amore (av. 1543, A. Firenzuola): es. «Lo sviscerato amore», MACHIAV., *Leg.* I, pp. 64-65 (vd. GDLI 20, 2000, p. 631; DELI 5, 1988, p. 1304).

102-113 *Tredici anni... abi morte*: il cenno di Nicora (Camilla Borromeo) ai «tredici anni» trascorsi dopo la scomparsa del marito Alceo, ossia Cesare I Gonzaga, morto il 15 febbraio 1575, lasciano pensare che l’azione della pastorale si svolga nella giornata dell’11 giugno 1587. Quest’ultima data risulta alquanto significativa, se si considera che nell’agosto del 1587 Muzio Manfredi fu costretto a lasciare la corte di Guastalla per certe invidie di palazzo che lo colpirono, partendo alla volta di Mantova al servizio di Eleonora e Vincenzo I Gonzaga: vd. VACCARO 2021, p. 101 e VACCARO 2020.

113 *abi*: interiezione letteraria e voce onomatopeica che esprime un lamento, una deprecazione, un rimpianto, in generale dolore fisico e morale, la quale affonda la sua tradizione nella poesia delle origini (av. 1294, B. Latini): vd. DELI 1, 1979, p. 32.

114 *m’accora*: “mi affligge”, “mi trafigge il cuore” («1300 ca., *Laud. Urb.*; av. 1306, Iacopone): “affliggere”, “contristare” (av. 1321, Dante): DELI 1, 1979, p. 13. La forma *accora* è III^a pers. sing. del verbo *accorare*, ampiamente in uso nel fiorentino letterario trecentesco anche nella forma dittongata *-uo*, *accuora*: in Dante (*Inf.* XIII,84; *Pd.* VIII,73); Petrarca (RVF LXVIII,11; LXXXV,4; CIII,9; CCLXIV,16; CCLXXII,5; CCCXLIII,4); Boccaccio (*Dec.* X, *Concl.*, 13).

118 *bonaccia*: “assenza di vento”, “calma di mare”, e quindi anche “con buona disposizione di spirito” (s.f.). Toscanismo (ant. *albagia*) che in CA è utilizzato nell’accezione figurata di “chi sta di buon umore” (GDLI 2, 1995², p. 303): dal lat. parl. BONACIA, forse derivato dal precedente grecismo *malacia*, “calma” (in gr. *malakia*, da *malakós* “tenero”): vd. DELI 1, 1974, p. 154.

120 *novella*: “notizia” (s.f.), qui nell’accezione di “fatto insolito” e nuovo (GDLI 11, 1981, pp. 600-601). Il sostantivo trova ampio riscontro in prosa e in poesia; esso ricorre per esempio nel *Novellino* (LXX, 119), in Dante (*Inf.* XXVIII,92; XXX,123; al plur. V,52), in Petrarca (*RVF* LIII,41; LXVIII,11; CCLIV,1; al plur. CCCXII,5), nel *Decameron* di Boccaccio (165 occorrenze), in Ariosto (*Orl. fur.* I 15,7; I 47,5; al plur. V 57,3), o nelle *Rime* di Giovanni della Casa (XLVI,72; al plur. LIII,10): vd. anche DELI 3, 1983, p. 812.

123 *tanto... consigliarò*: le due forme verbali con desinenza in *-ro*, «confortarò» e «consigliarò», entrambe III^a pers. plur. del passato remoto, sono proprie del più antico fiorentino e impiegate rigorosamente in poesia; oltre a essere attestate nel *Canzoniere* petrarchesco, tali desinenze trovano puntale spiegazione nel trattato *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana* di Ruscelli: «perciocché le prose non mai gli lasciano così in *aro*, ma sempre in *arono*, o in *aron*: *andarono*, *cantarono*, *narraron*, et così gli altri, pur tuttavia le prose, che come è detto non finiscono mai dette persone in *aro*, le finiscono però in *ar*, *andar*, *parlar* etc.» (RUSCELLI 1563, pp. 241-242).

126 *diporto*: “sollazzo”, “spasso” (s.m.); («av. 1250, Cielo d’Alcamo»): vd. DELI 2, 1980, p. 342. Voce ben attestata in Boccaccio (*Dec.* III 8,6; IV 5,15; IV *Concl.*,16; V 7,10; V 9,18; V 9,31; VI 1,6; VII 5,4; VIII 7,6; X, 3,12; X 3,22; X 7,30; X *Concl.*,3) e in relazione con il francese antico *déport* (1130), col significato di “portarsi per divertimento da un luogo all’altro”.

135 *ghiaroso*: “pieno di ghiaia” (agg.m.), forma antica e regionale di *ghiaioso*: vd. GDLI VI, 1995², p. 735.

140 *virgulti*: “germogli”, detti anche “polloni” (s.m.); in senso generico “ramoscelli” o rami giovani, dal latino dotto VIRGULTUS (agg. I classe), poi divenuto sostantivo al neutro plur. (*virgulta*): «av. 1320, Crescenzi volgar.» (DELI 5, 1988, pp. 1441-1442). Per il repertorio delle fonti letterarie vd. GDLI 21, 2002, p. 913.

153 *lassa*: “stanca”, “afflitta”, ma anche “misera”, “infelice” (agg.f. dal lat. LASSUS). Voce poetica di lunga tradizione letteraria – «‘stanco, affaticato’ (sec. XIII, *Fiore*, poet. ‘misero, infelice’ (av. 1294, Dante; *ahi, ohi lasso!*, escl. di dolore: sec. XIII, Giacomo da Lentini): DELI 3, 1983, p. 653 –, largamente adoperata in poesia per indicare una stanchezza fisica e morale, come ad esempio in CA I,2,479, II,5,677 e III,2,221. Ampio è l’uso dell’aggettivo *lasso* nel *Canzoniere* di Petrarca, in cui ricorrono 62 casi, contro uno di *lassa*, uno di *lasse* e 8 di *lassi*: per il repertorio delle fonti letterarie si veda GDLI 8, 1995², pp. 798-799. Spesso il vocabolo assume valore di “infelice” o “misera” nelle espressioni esclamative di dolore e di pietà, precedute da interiezioni come *ahi, ohi, oimè* etc. Questa forma risulta predominante in CA, con 7 occorrenze («ahi lassa»: I,1,153; I,1,162; I,2,502;

II,1,15; III,3,326; III,3,393; II,5,668: «oimè lassa»); un caso esemplare, al riguardo, si rinviene nella battuta di Licori in V,4,235: «Ahi lassa, ahi lassa, ahi lassa!». Per Pietro Bembo, le forme aggettivali *lasso/lassa* rientravano nel novero delle “voci accorciate”, derivate da una riduzione del part. pass. *lassato*. Diversamente, le parole *lasso/lassa* possono derivare dal verbo *lasciare*, e risultare non estranee a certi influssi idiomatici settentrionali e meridionali: es. in CA, I,2,305 («lassa a morire»). Per processo di *assibilazione*, queste voci poetiche trovano larga diffusione nelle rime mediante sibilante rafforzata (*lassare; lassar; lassa*), o attraverso la spirante palatale fiorentina (*lasciare*). In quest’ultima accezione un ulteriore impiego si registra in V,4,197: «Poco da, lassa me».

156 *frotta*: “schiera” (ant. anche *fròtto*, s.m.), gruppo più o meno numeroso di persone: GDLI 6, 1995², p. 390.

163 *prigion*: “prigioniere” (s.f.). In CA, il sostantivo ricorre due volte: la prima con il significato di “prigioniere” (I,1,163), la seconda, «prigion oscura» (I,3,575), con quello di “luogo buio e stretto” (fine sec. XIII, *Novellino* 801): DELI 4, 1984, p. 979. La voce è frequente tanto in versi, quanto in prosa: essa, per esempio, si trova nella *Cronica* di Giovanni Villani (es. XII 73,42; XII 104,25 e altre 18 occorrenze), nel *Canzoniere* di Petrarca – dove *prigione* si ha solo in un caso (*RVF* LXXVI,2), 5 *pregione* e 4 *pregion* –, nel *Morgante* di Luigi Pulci (es. VI 72,7; VIII 65,7), nell’*Orlando innamorato* di Boiardo (es. I 1,52,2; I 4,40,8), nell’*Orlando furioso* di Ariosto (es. I 9,7; VI 68,2), nelle *Storie fiorentine* di Guicciardini (XV 4), o nelle *Rime* di Veronica Gambara (I,7). Diffusa con valore di “prigioniero” è anche nella *Liberata* di Torquato Tasso (es. III 25,3; VI 53,2; VII 56,6; X 58,6; XVI 65,3; XVII 74,7; XX 140,8, e altre 2 occorrenze).

163 *turba*: “moltitudine di gente” (s.f.). Latinismo e parola-rima di lunga tradizione sia poetica, sia prosastica: vd. GDLI 21, 2003, pp. 451-452; RUSCELLI 1563, p. 535.

164 *fusta*: “piccola galea” (s.f.), e per estensione “qualsiasi imbarcazione leggera e veloce”. Vocabolo tecnico-marinaresco indicante una nave a «un solo albero con vela latina, diciotto-ventidue remi per lato e due-tre piccoli pezzi d’artiglieria, usata nei secoli XIV-XVII»: per le fonti lett. vd. GDLI 6, 1995², pp. 507-508.

165 *lunge*: “lungi” (avv.). Avverbio latineggiante, da *longe*, usato spesso come parola-rima di stampo petrarchesco: vd. RUSCELLI 1563, p. 529; SERIANNI 2021, pp. 37,188-189 e 376.

170 *tacea*, III^a pers. sing. del verbo *tacere* con desinenza in *-ea*, in rima con *piangea* (v. 168).

171 *lagrime*: “lacrime” (s.f.). Variante toscana di lunga tradizione nel fiorentino letterario trecentesco, specialmente nella forma plurale (*lagrime*) attestata nel *Canzoniere* petrarchesco con 37 occorrenze, a differenza del corrispettivo singolare (*lagrima*, solo 3 occorrenze): vd. *RVF* III,11; XVII,1; XVIII,14; XXIII,113; XXVIII,17; XXXVII,71; XLII,14; XLIX,9; LV,7; LXI,11; LXXXIII,9; LXXXVII,8; XCII,6; XCIII,14; CXVIII,12; CXXVIII,89; CXXX,6; CXXXV,53; CLV,14; CLVII,14; CLVIII,13; CCI,14; CCXII,13;

CCXXIII,11; CCXXX,5; CCXXXI,2; CCXXXIV,3; CCXXXIX,13; CCXLI,10; CCLXXXVII,13; CCCXLII,2; CCCXLVII,8; CCCLVI,11; CCCLX,72; CCCLXVI,79; CCCLXI,114; CCCLXI,128; vd. anche SERIANNI 2021, pp. 38-40.

173 *doglia*: “dolore” (s.f.). Toscanismo letterario di lunga tradizione, dai rimatori siciliani (Giacomo da Lentini, *Poesie*, II, v.28), a Guittone d’Arezzo (*Son. e canz.*, I,5), a Guido Cavalcanti (*Rime*, X,5; XI,1; XXXII,6; XXXIII,9; XLIV,9), ai poeti fiorentini del Trecento: Dante (*Inf.* XXVI,2; *Pg.* IV,1); Petrarca (*RVF* XXXVII,72; XLIII,7; LIX,16; LXXI,6; CXXXV,34; CLV,7; CLVI,9; CCVII,91; CCXVI,6; CCXXIII,14; CCXXVI,6; CCLV,3; CCLVI,3; CCLVIII,9; CCXCIV,10; CCCI,11; CCCXXIII,47; CCCXXIV,5; CCCXXII,5; CCCXLII,2; CCCLXVI,92); Boccaccio (*Dec.* II 5,48; IV *Concl.*,16; X 7,13; X 9,63). Per ulteriori fonti lett. vd. GDLI 4, 1999, p. 900; SERIANNI 2021, pp. 198-199.

177 *strida*: “grido”, “lamento” (s.f.). Voce antica con valore collettivo: cfr. *RVF* CCCLXVI,71 (vd. GDLI 20, 2000, p. 354).

185 *lasciarò*: “lasciarono”.

185 *fuggirò*: “fuggirono”.

194 *ventura*: “fortuna”, sorte favorevole (s.f.). Voce di lunga tradizione letteraria, che in CA ricorre sei volte nella forma lessicale di *ventura*; una in quella di *avventura* (*Dedica*, 37); e una in quella di *sventura*, col significato di “sorte avversa”: per le fonti poetiche principali relative al vocabolo si veda GDLI 21, 2002, p. 756.

217 *bisogni*: “necessità” (s.m., av. 1294, Guittone d’Arezzo), col significato di “forte stimolo a compiere un’azione” (1573, Tasso). Vocabolo del latino medievale da BISONIUM e BISONIARE, composti probabilmente dal prefisso germanico *bi-* e *sonium* (sec. VII), o *soniari* (sec. VIII): vd. DELI 1, 1979, p. 146. Pietro Bembo lo include tra i provenzalismi, senza ricordare che di questa voce si era servito Giovanni Boccaccio nel *Decameron* VIII 2,24: «e tanto più ancora maggiormente, quanto anche i Toscani in uso quest’altra voce *Bisogno*, che quello stesso può, di questo *Uopo* non faceva loro uopo altramente» (vd. *Pr. Volg. Ling.*, p. 95, I,10).

229-234 *Uomo non è... lui tanto*: la fusione degli “opposti” (maschile/femminile) costituisce senz’altro un motivo letterario antico, che riguarda la “sintassi dell’essere”, la sua “educazione”, e quella dell’uguaglianza tra i sessi, la sua “formazione” e il suo “divenire”. Il tipo predominante dell’androgino che ricorre nella letteratura occidentale, si può dire che sia quello «unito» o «scisso», dove la relazione maschio/femmina si presenta di norma come una sorta di *conjunctio oppositorum* (fusione tra opposti). Nel Cinquecento, la conoscenza fisica e metafisica dell’essere, e con essa quella del suo corpo, passa attraverso un percorso di formazione che si intreccia con la circolazione della filosofia platonica e con l’“elogio dei buoni miti”, i quali aiutano a distinguere il falso dal vero. Il riferimento di Dipilla all’androgina del pastore Fileno va comunque letto come ricerca di un ideale di totalità per l’essere umano, da «conquistare attraverso una progressiva integrazione dei sessi» (M.

D. DOSI, *Androginia*, in EF, 1, p. 437-438). L'ermafroditismo del pastore, alla base della sua effeminatezza caratteriale, coincide – afferma l'ancella di Nicora – con la tenera età di Fileno, quella del *παῖς*, ossia del “fanciullo” non ancora adulto che deve diventare un cittadino: immagine, questa, confermata dall'assenza di “barba” del giovane. *Ameria*: “amerebbe”, è voce del condizionale presente con desinenza dell'imperfetto ottativo, quest'ultima passata dalla forma antica *-arei, -aria* (*amarei, amaria*) a quella moderna *-erei, -eria* (*amerei, ameria*), come accade ad esempio anche per il verbo *volere* (*volerei, voleria*), del quale però, al fine di evitare confusioni con il verbo *volare*, si preferiscono le grafie *vorrei, vorria*.

265 *faranne*: “ne farà”.

273 *ned*: “né”, forma eufonica adoperata in poesia sull'analogia *el ed* (*nél ned*).

279 *dè*: deve (ant. o poet. *dèè*).

Scena seconda

Il secondo quadro si apre con un monologo di Nicea, giovane ninfa dal «core afflitto» intenta a «disfogare» nelle piante il suo amore per Fileno. La naiade è la prima delle «sorelle» ad essere raggiunta da Dipilla. Tra i due personaggi ha luogo un dialogo, che, secondo il meccanismo scenico-narrativo delle anticipazioni, ha modo di presentare alcuni dei nodi drammatici principali che troveranno poi sviluppo e argomentazione nella pastorale, come: il confronto tra l'arte della poesia e le occupazioni dei *shepherds-singers*; l'introduzione del *topos* della pazzia, inteso anzitutto come flessione poetica del motivo del *mal d'amore*; la concezione del diletto come momento di convivialità e di civiltà, retto sull'«ordine» dei «tempi» e sulle regole dei «costumi» sociali della cortigianeria, fra cui la *convenienza*, la «prudenza» (CA, II,3,248; V,6,795), la «discrezione» (II,5,471; per *discreta* vd. III,2,234; IV,3,190; per *discrete* vd. V,5,235) e la «sprezzatura»; e la disamina dell'amore come principio di «beltate» e «cortesia».

288 *foco*: “fuoco”. Forma monottongata di lunga tradizione poetica, preferita spesso a quella col dittongo *-uo* come parola-rima. Risulta dominante in CA, dove si contano 9 occorrenze (I,2,288; II,1,19; II,3,261; II,5,594; III,3,367; III,3,431; V,5,666; V,5,669; V,6,804), e nessuna nella forma *fuoco*. Lo stesso si può dire per le *Rime* di Michelangelo Buonarroti, dove la parola *foco* ricorre 80 volte contro un solo caso di *fuoco*; per la versione dell'Eneide di Annibale Caro (99 casi contro 6 dittonghi), per il canzoniere di Luigi Tansillo (55 casi contro 2 dittonghi); assoluta è la forma monottongata nelle *Rime* di Gaspara Stampa (49 casi) e di Giovanni Della Casa (8 casi); mentre questa risulta prevalente nel *Rinaldo* (25 casi contro 11 dittonghi) e nella *Liberata* di Tasso. Come scrive Maurizio Vitale «il dittongo, oltre che nelle prose (Machiavelli, Guicciardini, Cellini) era dominante nelle *Rime* del Bandello; esso oscillava con la forma monottongata, anche nella

prosa dei *Dialoghi* del Tasso»: vd. VITALE 2007, II, pp. 549-550.

280-292 *Lo scoprir ne le piante... ministra il core*: Tutto il soliloquio di Nicea segue le linee poetiche del lamento d'amore, appesantito dalle «voci traslate» impiegate per la resa della metafora dell'innamoramento (es. «core afflitto», per la quale si veda anche *ProL*,43; «essalare alquanto il foco»; «tutt'ardo») e da alcuni stilemi petrarcheschi, come *guardo, pene, pianto, occhi*. Il campo semantico della vista e la dinamica dello «sguardo» introspettivo (in correlazione con gli *occhi*, al v. 290) risultano centrali nei versi 280-292, per la figurazione dell'immagine del «pianto» (288, con la perifrasi *due fontane d'umore* al v.291) contrapposta a quella del «foco» (288, in simmetria con *ardo*). «Dolore», «sciagure», «pene» e «pensier nascosti» (281-282) accompagnano il lamento della ninfa, il quale è sostenuto da verbi sinestetici come «disfogare» (286, in parallelismo con *sfoga* al v.289), «essalare» (287, in parallelismo con *essala* al v.289) e «mormorare» che fissano la dimensione acustica del suo grido di dolore; parafrasando: «lo scoprire nelle piante il dolore, e con me, com'io faccio, le sciagure, le pene e i pensieri nascosti, sussurrando ora dopo ora nel vagare, s'io vedo in me stessa, e giudico con ragione, non corrispondono ad altro se non a sfogare con forza il cuore afflitto e cacciar fuori un po' il fuoco di cui brucio: ma più il cuore lo manifesta, e il pianto lo sfoga, più ormai i miei occhi sono diventati due fontane d'umore che li comandano».

307 *pensosa e sola*: stilema petrarchesco (*RVF* CCIV,5-6: «*sola pensando*, pargoletta et sciolta, / intrò di primavera in un bel bosco»), che Manfredi fa suo adattandolo al contesto dello scenario e amplificando l'effetto retorico per mezzo di un'anadiplosi e di un'eplanadiplosi: «così *pensosa e sola?* / *Sola* vo' quasi sempre, e fui *pensosa*» (307-308).

341 *parecche*: «parecchie».

331 *sallo*: «lo sa», da *sapere*, forma con particella pronominale.

432 *beltà*: «bellezza» (s.f.), dal provenzale *beltat*. Voce poetica delle origini, nota anche nelle forme antiche di *beltade* e *beltate*, *biltà* e *biltade*, *bieltà* e *bieltade*, *bealtà*: «Dante, che usa solo bellezza nella *Commedia*, nelle altre sue opere alterna *bellezza* e *belià* con diverse varianti» (DELI 1, 1979, p. 129). Negli stilnovisti, i vocaboli *beltà/beltate* ricorrono tra le forme liriche con la sonora per suffisso *-ate*, come *chiaritate, età/etate, libertà/libertate*. Nel lungo repertorio delle fonti letterarie, per il quale si veda GDLI 2, 1995², pp. 157-158, un posto di primo piano spetta al *Canzoniere* di Petrarca in cui si hanno 8 occorrenze per *beltà* (*RVF* LXXVII,4; CLIV,14; CCXIII,4; CCXV,10; CCLXIII,12; CCLXXIII,13; CCXCXV,10; CCCLIV,7), 3 per *beltade* (XXIX,54; LXX,49; CXIX,3) e 8 per *beltate* (CCXVII,12; CCLV,7; CCLXVIII,56; CCCXXV,93; CCCXXVI,14; CCCXLVI,5; CCCL,2; CCCLI,7). Predominante in CA è l'impiego della parola-concetto *beltà*, la quale ricorre nel testo 15 volte (I,2,432; II,2,117; II,4,372; II,5,532; III,1,27; III,1,42; III,2,133; III,5,749; III,5,768; IV,2,63; IV,2,73; IV,2,85; IV,2,94; IV,6,287; V,5,287), e una volta nel sonetto introduttivo (SON.9) rispetto alla sua variante poetica con suffisso in *-ate* (*beltate*) presente in 5 casi (I,2,433; III,2,132; IV,2,95; IV,2,97; V,6,714), tra cui un'occorrenza con suffisso *-ade* (IV,5,330), dove in quest'ultima accezione *beltade* risulta

in rima con *libertade*, secondo un lessico poetico di imitazione stilnovistica.

487 *strazio*: “profonda afflizione” e sofferenza fisica e morale (s.m., 1305-06, Giordano da Pisa *Quar. fior.*), probabilmente dal lat. DISIRACTIO: vd. DELI 5, 1988, p. 1285. Il sostantivo trova largo impiego nei testi teatrali, principalmente di genere tragico e pastorale. In CA, il vocabolo segue le linee poetiche del codice stilistico petrarchesco – in particolare quelle che fanno capo all’uso della polisemia e della varietà lessicale nel *Canzoniere* –, enfatizzando di fatto il secondo termine collegato per endiadi e polisindeto: quello di morte (vd. *strazio* in *RVF* II,13; LIII,24; CXXVIII,68; *stratio* CCCLXIII,10; *stracio* LXXI,73; LXXXII,10). Per il repertorio delle fonti letterarie si veda GDLI 20, 2000, pp. 323-324; VITALE 1996, p. 469.

500 *puote*: “può”, forma verbale e poetica di lunga tradizione letteraria, dal latino *pōtēre*, *pōsse*, rifatto sul participio *potens* e sulle altre forme in *pot-* della coniugazione, col significato “avere la facoltà, la forza, la capacità, la libertà, oppure i mezzi di fare qualcosa”, qui adattata a un’espressione fraseologica negativa: vd. anche per le fonti GDLI 13, 1995², p. 1112-1116: 1112. In CA, la voce verbale ricorre in due luoghi: qui in I,2,500 e in III,5,748.

Scena terza

Dipilla esce di scena irritata dalle parole di Nicea, la quale si mostra d’accordo con Nicora a proposito dell’inimicizia da tenere contro gli uomini. Il sopraggiungere di Demia consente di portare avanti il ragionamento sulla «beltate». La ninfa – seconda ad essere invitata al convito di Nicora – rivela a Nicea la misteriosa sofferenza d’amore di una naiade (la stessa Nicea), di cui, pur non conoscendo il suo nome, ricorda il lamento che questa «sorella» ha inciso sul tronco di un albero di alloro: «“Quella, ch’or mi consuma occulta fiamma, / dolce sarà, s’Amor Fileno infiamma”» (I,3,596-597).

534 *l’aura*: l’“aria”, la “brezza fresca”, propriamente “venticello leggero e piacevole” (s.f.), ma anche “spirito” o “fiato”, dal lat. AURA, in senso proprio e figurato: vd. DELI 1, 1979, p. 90. Voce dotta, altamente poetica, e di lunga tradizione letteraria (av. 1321, Dante), intercambiabile con lo stilema poetico *òra* – già attestato nelle *Rime* di Chiaro Davanzati (es. canz. II,27) e nel *Convivio* di Dante (II 1,4): vd. A. BUFANO, *aura* (ÒRA), in ED 5, 2005, 696-697. La si trova ad esempio nella *Commedia* di Dante (*Inf.* III,29; IV,27), e nel *Canzoniere* di Petrarca, in cui si impone come forma lirica, ricorrendo in 31 casi (es. LII,6; LXXIX,3; LXXX,7; CXC,1; al plur. *aure* CLXXX,6; CCCIII,5), rispetto alle 5 occorrenze della sua variante *òra* (CXXVII,80; CXXXI,10; CCV,4; CCLXXX,9; CCXCIX,10). Ulteriori impieghi letterari si hanno ad esempio nelle *Stanze per la giostra* di Poliziano (I 44,7; I 72,7; I 100,6; I 110,3; mentre per la variante *òra* (I 27,80; I 131,10; I 205,4), nell’*Orlando furioso* di Ariosto (I 35,4; 42,5; VI 22,2; VII 14,5 e altre 10 occorrenze; *òra* X 37,7), nelle *Rime* di Giovanni della Casa (es. XXX,10; XXXVI,7; XLVI,3), o nella *Liberata* (es. I 18,6; I 82,3; II

29,2; IV 30,1; VI 104,3; VII 5,4; VII 24,1; mentre per la variante *òra* VII 76,5; XII 90,6; XVI 12,8; XVIII 15,6): per il repertorio delle fonti letterarie di *aura* e *òra* si veda LEI III/2, 1992, pp. 2349-2355; SERIANNI 2021, pp. 54-55.

535 *spira*: “sospira”, III^a pers. sing. dell’indic. pres. del verbo intr. *spirare*. Si tratta di una voce verbale senza prefisso *-so*, di marca tassiana (es. *GL* VIII 60,5: «spira e parla spirando il morto viso»), che, come ha avuto modo di precisare Maurizio Vitale, trova il suo maggiore impiego nel *Canzoniere* (vd. *spira* in *RVF* XXVIII,25; XXIX,48; CIX,11; CXCVII,2; CCLXVI,5; CCLXVIII,73; CCCLVI,2), sebbene la forma con prefisso (*sospira*) fosse comune e corrente in prosa e in versi sin dai poeti della scuola siciliana: vd. VITALE 2007, II, p. 457-458. Si noti poi l’espressione allitterante *soave spira* adottata qui da Muzio Manfredi al v.535, che trova già un’interessante attestazione nella prima delle *Selve d’amore* del Magnifico Lorenzo de’ Medici (*Selv. d’am.* I,5,1, vd. LORENZO DE’ MEDICI 1913, I, p. 224): «Allor ch’un venticel suave spira»; e nelle *Rime* di Gabriello Chiabrera (*Il Battista* II,12,2): per le ulteriori fonti letterarie si veda GDLI 19,1998, pp. 940-942. L’uso della forma con prefisso *-so*, propria del *sospirare*, si registra in CA in tre casi: uno alla III^a pers. sing. dell’imperfetto pres. (*sospirava*: II,2,205); e due alla III^a pers. sing. dell’indic. pres. (*sospira*: IV,2,34; IV,2,83).

538 *augelli*: plur. di *augell/augello*, “uccello” (s.m.; al femminile *augella*; plur. maschile anche *augei*), dal lat. tardo *AUCELLUS/AUCELLA*, diminutivo di *AVIS* (av. 1257, Bonagianta): DELI 1, 1979, p. 89. Sostantivo largamente poetico, è nella *Commedia* di Dante (es. *Inf.* III,117; *Pd.* XXIII,1), e nel *Canzoniere* di Petrarca, in cui la voce ricorre in 7 casi al plurale (6 casi *augelli*, *RVF* CLXIV,2; CCXIX,1; CCXXXVII,4; CCLXXIX,1; CCCI,3; CCCXXIII,29; un caso *augei*, CLXXVI,10), e quattro al singolare: uno nella forma *augello* (CCLVII,8) e 3 in quella *augel* (CXXXV,6; CLXV,14; CCVII,35): per l’ampio repertorio delle fonti letterarie si veda LEI III/2, 1992, pp. 2162-2183; GDLI 1, 2007⁵, p. 841. In CA, la voce è presente solo in questa occorrenza.

ATTO SECONDO

Scena prima

La prima scena del secondo atto è aperta dal soliloquio di Corinna. Il tono patetico del suo discorso recupera i moduli enfatici, lamentosi e vittimistici, della tradizione tragica ed eglogistica. È infatti la stessa ninfa a offrire una prima spiegazione di cosa sia l’amore, da lei definito come «rabbiosa fera» che «si pasce de l’altrui dolore» (II,1,2-3). Le parole di Corinna sono esplicite, e fanno qui riferimento alle occhiate languide lanciate dal pastore Fileno durante il loro primo incontro, con le quali la ninfa era stata «trafitta a morte» di passione (II,1,27).

Scena seconda

Dipilla raggiunge Corinna e invita la ninfa al convito serale indetto da Nicora nel Tempio dell'Arcadia. Tra le due sorelle nasce un dialogo serrato: mentre Dipilla lamenta di essere stata definita "pazza" dalle altre «sorelle», specialmente dalla propria padrona Nicora, Corinna rivela alla sua interlocutrice di essere anche lei innamorata di Fileno. La confessione di quest'ultima non sorprende però l'ancella, che, a differenza delle altre ninfe, è l'unica ad ammettere di voler bene «bestialissimamente» al pastore per il fiore della sua giovane bellezza, paragonabile a quella di altrettante figure semidivine protettrici della vita vegetativa, come Narciso, Croco o Amaranto. Il dialogo si incardina così nel solco dell'«amorosa inchiesta» di tradizione stilnovistica, che Muzio Manfredi rielabora in chiave umoristica rileggendo il celebre verso dantesco «Amor, ch'a nullo amato amar perdona», già oggetto di una rilettura da parte di Ludovico Dolce nella *Marianna* («Ma sol dirò che se di cuore amando / l'uom si fa degno di venir amato», II,266-267), mediata dall'*ethos* cavalleresco dell'Ariosto (*Orl. fur.* XIV 58,1-2: «Se per amar, l'uomo debbe essere amato, / merito il vostro amor, che v'ho amat'io»).

71 *cicalar*: “parlare a lungo” di argomenti frivoli e vani, “sbaiaffare”, «popolarevolmente», ma anche «sconciamente», a mo' del suono incessante e continuo emesso dalle cicale nelle calde giornate estive: vd. GDLI 3, 1995², p. 119. Nell'ambito dell'atto linguistico, Girolamo Ruscelli divide il «parlare pensatamente et premeditato», propriamente detto *recitare* – nel senso di esporre e narrare dei fatti –, dal parlare «popolarevolmente» e «sconciamente»: «Et a questo parlare daranno ancor la division sua, cioè che quando si faccia non solo popolarevolmente et senza riguardo d'alcuna cura nelle parole, ma ancora sconciamente di soggetto et di modi o disonesti, o vani et senza ordine et senza piede alcuno di ragione o di convenevolezza che lo porti et che lo sostenga, si dica propriamente *cicalare*, *ciarlare*, *cinguettare* et, con altra bella et molto vaga voce, *sbaiaffare*, sì come è quello che fanno o le femminelle vili quando sono insieme, o i servi, o gli ebbriachi, o il rimanente della gentaglia fra loro» (RUSCELLI 2019, p. 85 § I).

74-77 *È mia pari Gornea... È mia pari Artilea*: una delle caratteristiche della serva Dipilla è quella di dar vita a un anti-linguaggio. L'effetto ricercato da Manfredi è quello dell'*anti-climax*, ossia dell'uso di meccanismi di amplificazione e di abbassamento applicati alle categorie della realtà, del luogo comune e del luogo letterario.

80 *Amarilli*: ninfa figlia di Titiro nel *Pastor Fido* di Battista Guarini, qui rievocato da Dipilla. L'argomento della tragicommedia guariniana deriva da Pausania. In Arcadia, la ninfa Lucrina tradisce il pastore Aminta, al quale s'era promessa. Aminta invoca la vendetta di Diana che provoca una pestilenza inducendo gli Arcadi al sacrificio annuale di una vergine per placarla. Un vaticinio annuncia che «l'antico errore» sarà cancellato dal matrimonio di due giovani di stirpe divina, identificati in Amarilli discendente da Pan e Silvio figlio del sacerdote Montano discendente da Ercole. L'invenzione poetica di Guarini complica la trama con l'innamoramento di Amarilli e Mirtillo e di Silvio e Dorinda. Per il

jeu de couples introdotto e poi portato a lieto fine: vd. ANGELINI 1993², pp. 16-18; SELMI 2014, pp. 48-49.

82 *Iole*: Figlia d'Eurito, re di Tessaglia, fu amata da Eracle, che volle sposarla, causando la gelosia di Deianira, la quale gli mandò la fatale tunica di Nesso.

107 *tòrrei*: “toglierei”, condizionale presente del verbo *tòrre*, dal latino TOLLERE, il cui uso è attestato fin dalle Origini, accostato poi nel Quattrocento e nel Cinquecento ad altre forme verbali, tra cui *còrre* (“cogliere”), *sciorre* (“sciogliere”), *disciorre* (“disciogliere”), *accòrre* (“accogliere”) e *raccorre* (“racogliere”): SERIANNI 2007, p. 113; VITALE 2007, pp. 333 e 368.

Scena terza

Dipilla accoglie con piacere il sopraggiungere di Flori (Maddalena Campiglia): anche a quest'ultima ninfa è esteso l'invito a partecipare al tavolo del convito serale indetto da Nicora. Flori però nota che pure Corinna è stata colpita dal «foco de l'amore» per il pastore Fileno (II,3,261), e se ne rammarica, pensando allo sbaglio che commettono tutte coloro che al posto di «gioire» per amore hanno invece «voglia di morire» (II,3,264; vd. anche III,4,506). A questo punto, Manfredi inserisce una complicazione nella trama che ha come protagoniste Nicora e Corinna, entrambe accese di passione per lo stesso uomo: l'una contro l'altra, madre e figlia danno inizio a una sorta di “contrasto” generazionale in amore.

Scena quarta

L'ingresso in scena di Talia (Barbara Torelli Benedetti) consente a Flori di avviare un ragionamento sulla relazione che sussiste tra i segnali dell'irrefrenabile attrazione amorosa e la poesia. In amore, c'è infatti chi pensa che l'attrazione sia una specie di «desio di morirsi per altrui», e chi invece come Flori crede che i sentimenti siano «fintion de' poeti». Lo sanno bene questo Maddalena Campiglia e Barbara Torelli, autrici delle pastorali *Flori e Partenia*, Tasso, Livio Pagello e lo stesso Muzio Manfredi, che dell'arte del «far versi» si è servito in più occasioni per cantare la «beltà» di *Virbia*, sua giovane moglie (Ippolita Benigni della Penna), mosso dalla lezione del «sovrano poeta» di Castel Bolognese, Girolamo Pallantieri, detto il *Pallantio*: «dèa» può dirsi soltanto quella donna in cui la «beltà» incontra la «virtute» (II,4,399-402).

349 *Tirsi*: giovane pastore e celebre personaggio dell'*Aminta* di Tasso. Stando al giudizio del letterato francese Gilles Ménage, autore delle *Osservazioni sopra l'Aminta*, nel nome di Tirsi non andrebbe scorta la figura di Tasso, a differenza della celebre maschera

pastorale di Batto: «BATTO E TIRSI. Credo, che per Batto intenda del Guarini, alludendo al suo nome *Battista*. Quanto a Tirsi, non c'è dubbio veruno, che non intenda di se stesso. Batto e Tirsi sono nomi di pastori appresso Teocrito. Ovidio fa menzione anch'egli d'un certo Batto pastore, che fu trasformato nella pietra del paragone» (MÉNAGE 1655, p. 154). Il nome pastorale di Tirsi risulta comunque un prestito teocriteo (*Idilli* I), mentre – com'è noto – quelli di Alessi, Aminta e Amarilli trovano attestazione nella seconda ecloga delle *Bucoliche* di Virgilio. Come riferisce sempre Gilles Ménage, a proposito dell'uso dei nomi latini e greci nell'*Aminta*: «[...] Ma questo nome di *Silvia*, essendo latino, e tutti gli altri della nostra pastorale essendo greci, *Aminta*, *Dafne*, *Elpino*, *Tirsi*, *Batto*, *Ergasto*, *Nerina*, *Aresia*, par quasi un forastiero fra qui del paese» (Ivi, p. 231).

401 *Pallanzio*: “Girolamo Pallantieri” (1510-†1591), vd. MELONI 2014 (*online*). Il rinvio al Pallanzio è anche rivolto a ricordare l'edizione delle *Bucoliche* di Virgilio tradotte da Pallantieri, di cui Manfredi, dopo la morte dell'amico, cura la pubblicazione, dandola alle stampe nel 1603 a Bologna. In una lettera scritta il 1° maggio 1591, Manfredi si sofferma su questo grande lavoro del Pallanzio: «Al Signor Don Girolamo Pallantieri Prete, / a Castel bolognese / [...] Voi mi fate un catalogo delle mie opere, poi mi confortate a cominciar di stamparle, dicendo che il tempo fugge, e la morte ne viene, et volete voi che io stampi opere toscane in Lorena? Ma voi, che havete diece, o dodeci anni più di me, che siete in Italia, che havete le rime, i simboli evangelici, gli elogi simbolici, e la stupendissima traduzione di verso in verso della *Bucolica* di Virgilio, et una *Bucolica* vostra, e tutte opere fornite, che fate? Che badate? Che tardate? Non fugge così per voi il tempo, come per me? Non verrà così per voi la morte, come per me? Non sarebbe maggior danno la perdita delle opere vostre, che delle mie? Orsù pattuite una stampa per le vostre, e per le mie, e cominciate a stampar voi, che io vi seguirò: ma mentre che andrete stampando, non lasciate di venir componendo; e di pregare per me. / Di Nansi, il primo giorno di Maggio 1591» (MANFREDI 1606a, p. 94-95, n.121).

436 *s'adoprasse*: “si adoperasse”. L'allotropo *adoprare* è forma sincopata del verbo *adoperare*, di cui la specificità poetica è raccomandata soprattutto dai trattatisti del Cinquecento, come negli *Avvertimenti* di Salviati, che la include tra alcuni esempi di «artifici» linguistici da usare per lo più in poesia: «*veglio per vecchio, spirito, dritto, disnore, meraviglia, adoprare, sgombrare, temprare, stemprare, biasmare*, per *ispirito, diritto, disonore, meraviglia, adoperare, sgomberare, temperare, stemperare, biasimare*, e sì fatti: e certi troncamenti fuor di modo sforzati, con molte altre licenzie, che lungo sarebbe a contare, si lasciano il più al verso [...]», vd. SALVIATI 2022, I, p. 239 (II, *Capitolo XV*, 142).

449 *Vogliamo... Tempio?*: uscita di tipo analogico in *-iamo* per il congiuntivo esortativo *vogliamo*.

Scena quinta

Rimangono in scena Flori e Talia, raggiunte da Nicora e Dipilla. Talia fornisce alcune notizie sulla nobile discendenza di Fileno, rivelando alle altre ninfe che il giovane pastore è suo nipote, nonché figlio di Polinnia (Maddalena Torelli), sorella quest'ultima di Talia (Benedetta Torelli), e trasferitasi in Arcadia dalla Sicilia dopo la morte del marito Micone (Veltrio Lalatta). Si tratta però di un equivoco: in realtà, la discendenza di Fileno non è quella attribuitagli da Talia, ma ciò basta a Manfredi per ricordare al pubblico l'antica relazione d'amicizia che legava il casato dei Torelli a quello dei Gonzaga, in virtù della cessione del feudo di Guastalla consegnato il 6 settembre 1541 da Ercole Torelli a Ferrante Gonzaga. La seconda «novella» raccontata da Nicora si aggiunge così a quella confidata dalla ninfa a Dipilla nella prima scena del primo atto, la quale aveva come argomento l'aggressione compiuta dai Mori ai danni di alcune ninfe sul «bel pratello» d'Amore. Nicora (Camilla Borromeo) narra infatti della scomparsa del figlio di nome Elpino, perso all'età di due anni durante un'escursione nei pressi di un fiume, e di come questo «dolcissimo pegno» fu piantato per anni da lei e dal marito Alceo (Cesare Gonzaga). L'intero episodio funge da anticipazione rispetto all'agnizione finale che si svolge nell'ultima scena del quinto atto, nella quale si scopre che Fileno ed Elpino sono la stessa persona.

500 *sel*: “se lo”, forma clitica.

530 *duo*: “due”. Le forme dei numeri cardinali hanno notevole riscontro in poesia solo nei casi di “2” e “10”. La grafia *duo*, in particolare, costituisce una variante della voce toscana *due* e un termine «dotto e latineggiante, ma anche arcaico, duecentesco» adoperato da Petrarca solo per il genere maschile: vd. VITALE 1996, p. 278. Pietro Bembo ne ricorda l'importanza nella lirica («*duo* si disse più spesso e più leggiadramente nel verso»: Bembo, *Pr. Volg. Ling.*, III,7, p. 194), mentre Girolamo Ruscelli rileva nell'uso di queste voci una distinzione più marcata, affermando che la forma *due* si adatta particolarmente alla prosa, e l'oscillazione *duel/duo* alla poesia, con quest'ultima variante da impiegare solo «maschilmente», ossia al genere maschile: «*Due*, sempre nelle prose, *duo* (ma solo maschilmente) et *due* nel verso. *Dui* per gran bisogno di rima, et meglio a farne senza. *Doi* non mai, senza sicurezza di poca lode, et *duoi* non mai senza sicurezza di molto biasimo, come di voce bruttissima» (*Vocabolario*, in RUSCELLI 1563, p. 763; vd. anche SERIANNI, 2001, p. 153).

558 *Deh*: assieme a *ohimè* («oimè» qui in CA) è interiezione letteraria e poetica che esprime dolore e preghiera: vd. G. B. GIORGINI, E. BROGLIO, *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*, Firenze, Cellini, 4 voll.: I, 1870-1997, 1979, p. 515; SERIANNI 2001, p. 156.

593 *fora*: “sarebbe”. III^a pers. sing. del condizionale derivata dal *puicchepperfetto* indicativo.

593-595 *Qual fora... in un medesimo loco?*: “Quale sarebbe il mio consiglio per ridurre al contempo la scintilla e il fuoco dell'amore?”. Si noti l'uso metaforico degli attributi più

comuni dati all'amore, quali «paglia» e «fuoco», diretti a creare l'immagine dell'"incendio" (amoroso) che ha colpito la figlia di Nicora, Corinna, per il pastore Fileno.

644 *accorli*: "accogliarli".

659 *giano*: "andavano". Verbo difettivo, da *gire*, mutuato dalla desinenza latina *IRE*, che sopravvive tanto in poesia quanto nella toscanità viva e popolare. In particolare, per la III^a persona plurale dell'imperfetto le forme in uso erano *givano*, *ivano* e *giano*, mentre per la I^a e la III^a persona singolare erano *giva*, *iva* e *gia*. Prima delle testimonianze di Giacomo Pergamini, o di Ruscelli, l'importanza di *gire* è ricordata da Leonardo Salviati nei suoi *Avvertimenti* – vd. SALVIATI 2022, I, p. 239 (II, *Capitolo XV*, 141) –, ma soprattutto da Pietro Bembo, che così scrive a proposito del verbo: «*Gire* e *Gia* e *Gio* e *Girei* e *Gito* e simili sono voci del verso, quantunque Dante sparse l'abbia per le sue prose» (vd. *Pr. Volg. Ling.*, III,50, p. 262), con riferimento alla *Vita Nova* e al *Convivio*. Per le ulteriori attestazioni storico-letterarie del verbo si veda SERIANNI 2001, pp. 205-206.

664 *volse*: "volle", da *volere*. Scrive Leonardo Salviati negli *Avvertimenti*, in merito all'uso poetico della voce verbale *volse*: «[...] Ma ne' preteriti di molti verbi la fallenza di questa regola spezialmente si riconosce; conciossiacosia che, secondo l'analogia, se da *dolere* si forma *dolse*, da *volere* s'avrebbe a formare *volse*, tuttavia l'uso nol consente e bisogna dir *volle*, perocché *volse*, che è in sua vece e talvolta si truova in rima, è licenza di poeti, e propriamente la voce *volse* deriva dal verbo *volgere*», vd. SALVIATI 2022, I, p. 233 (II, *Capitolo XIII*, 135-136).

ATTO TERZO

Scena prima

Nella pianificazione retorica del testo, il terzo atto è la sezione che accoglie le partiture del "nodo" e delle "peripezie" del dramma. Il "nodo" coincide di norma con un'azione, intrapresa da un protagonista, diretta a ottenere delle risposte (vd. Fileno); le "peripezie" sono invece i contrasti/e o conflitti, concreti o astratti, che hanno luogo tra i personaggi (es. le diverse posizioni delle ninfe in materia d'amore). Il terzo atto vede l'esordio sulla scena di Fileno per mezzo di un soliloquio, con il quale il pastore ha modo di dare voce e sfogo al suo più intimo e ricorrente «pensiero»: quello di «riveder Nicora» e di confidarle il suo amore (III,1,6). Il discorso di Fileno, segnato da un tipo di tragicità melodrammatica ispirata al moderno «recitar cantando», è anche il luogo stabilito da Manfredi per elencare i costumi che denotano la «beltà» caratteriale di alcune protagoniste della pastorale. Nicora è ad esempio ritratta come una ninfa «crudel bellissima» (III,1,88); Birsena è al contrario «tutta grazia, e tutta senno», anche se di tanto in tanto «altiera» (III,1,59); Demia è «leggiadra, vezzosetta, e lieta» (III,1,60), ma «troppo ardita, e baldanzosa, / incostante, e sdegnosa» (III,1,97); Nicea, «tutta virtù, tutta bellezza», è invece fedele «seguace di Diana» e quindi «nemica d'Amore» (III,1,101-104). A quest'ultima però si rivolge l'attenzione di

Fileno quando accenna, sul finire del suo soliloquio, di aver letto alcuni versi anonimi e a lui destinati sul tronco di un abete: «Deh, pietà del mio duol, deh scopri Amore / lo stral, ch'io porto per Fileno al core» (III,1,109-110). La cifra dell'immagine poetica si riannoda a quella narrata da Demia nell'atto I,3, con alcune varianti coloristiche e figurative tratte dal bacino melico della pastorale, tra cui quella arborea alloro/abete.

1-6 *Gira, e rigira... riveder Nicora*: la locuzione avverbiale «gira e rigira» introduce la metafora del “pensiero che traccia”, di antica tradizione filosofico-letteraria. Manfredi sembra qui far ricorso a un'immagine di gusto neoplatonico. Il sentiero che Fileno torna sempre a percorrere, guidato dal suo piede («piè»), è infatti quello del *lógos*, nel quale però si sono insediati il *desiderio amoroso* e alle volte la *speranza*, come lasciano intendere i due versi 3-4, tra loro in *parallelismo*, pronunciati dal pastore: «dov'è sempre il pensiero: / e dove sempre bramo, e talor spero». La metafora del sentiero, rapportata al *lógos*, rinnova dunque l'idea della “ricerca”, del girovagare e della mobilità dei sentimenti, di cui anche Dipilla è un'altra gradazione: Fileno “ricerca” con la mente chi desidera, ossia Nicora, aggirandosi nei pressi delle «sue case», cioè nei pressi del cuore e dei sentimenti della ninfa, nella speranza di rivederla.

11-20 *E questo non è sorte... gioia di dolore*: la metaforologia della “ricerca” è qui riproposta da Manfredi attraverso l'immagine della Stella Maris, alla cui protezione i naviganti si rivolgono nelle tempeste. La navigazione di Fileno va dalla Sicilia in Arcadia, attestando un chiaro rinvio al mito del cacciatore Alfeo e della ninfa Aretusa, trasformati rispettivamente in fiume e in fonte da Artemide (Diana). Alfeo, fiume del Peloponneso, per raggiungere Aretusa, si cacciò infatti sottoterra. Passando fra le onde del mare, senza mischiarsi con esse, il fiume si unì alle acque della fonte Aretusa, che sgorgavano in Sicilia, presso Siracusa. Il mare in tempesta, di cui però è in balia Fileno, corrisponde a quello figurato dell'agitazione spirituale, del turbamento violento e doloroso dei pensieri e dei sentimenti, dove la Stella Maris viene a coincidere con la «stella d'Amore», ossia con colei che «tempra ogni sua gioia di dolore» (III,1,19-20). Se da una parte il desiderio amoroso di Fileno deve fare i conti con la «sorte» e la «fortuna», dall'altra il pastore deve avvedersi della «durezza» e «crudeltate» d'animo di Nicora (III,1,11-13). Con la sua riflessione – che fa tornare alla memoria alcuni punti della celebre canzone dantesca *Quantunque volte, lasso!, mi rimembra della Vita Nova* –, Fileno rivela l'immagine della sua «dolorosa mente», attorno a cui ruotano le idee dell'amore come tormento, della morte come «soave e dolce» riposo, della pietà, dei «sospiri» e «desiri», fino al centrale nesso *crudelitate/bieltate*: «E' si raccoglie ne li miei sospiri / un sono di pietate, / che va chiamando Morte tuttavia: / a lei si volser tutti i miei desiri, / quando la donna mia / fu giunta da la sua crudelitate; / perché 'l piacere de la sua bieltate» (V.N.,14-20; E. PASQUINI, *crudeltà* (CRUDELITÀ; CRUDELITATE; CRUDELTATE), in ED 7, 2005, p. 539-540). La figurazione della tempesta, metafora della durezza amorosa, traslata sul piano del sentimento amoroso, viene così a disporsi su due piani, richiamando alla mente il canone elegiaco della poesia di Catullo, e in particolare quello del celebre carme 68 dei *carmina docta*. Fileno, come il poeta lirico latino, è vittima di una tempesta d'amore – *tanto te absorbens vertice amoris / aestus*

in abruptum detulerat barathrum: «in tale vortice la tempesta d'amore ti inghiottì e ti scagliò nel burrone profondo» (68,107-108) – e di una tempesta di morte – *accipe quis merser fortunae fluctibus ipse*: «ascolta in quale tempesta io stesso sono sommerso» (68,13). La stessa adozione dei due sostantivi «durezza» e «crudeltate» (III,1,13), impiegati per denotare l'animo di Nicora, fa del resto pensare alla poesia elegiaca, e in particolare al concetto catulliano di *duritia*, ovvero all'insensibilità della donna che rifiuta crudelmente di corrispondere all'amore dell'amante. Resta tuttavia evidente in questi versi di Manfredi un respiro di matrice neoplatonica. In uno dei suoi dialoghi più decisivi, il *Fedone*, Platone descrive infatti il grande passaggio che lo ha condotto dal mondo fisico a quello metafisico, servendosi dell'immagine della «seconda navigazione». Com'è noto, la metafora vuole indicare quel percorso faticoso e per gradi o per tappe intelligibili, che il filosofo deve intraprendere per giungere alla conoscenza. Dopo aver proceduto per via empirica con i sensi, il filosofo deve ricorrere a un altro mezzo, a un'altra facoltà: deve cioè ricorrere all'intelletto e questa «seconda navigazione» lo mette in contatto con il “mondo delle Idee”.

26 *mel*: “me lo”, forma clitica.

21-35 *Ahi, ch'apena fui giunto... Amor n'avrà vittoria*: l'approdo di Fileno sul litorale d'Arcadia («lito», voce antica e letteraria di *lido* – vd. GDLI 9, 1997, p. 56 –, che, oltre al presente luogo III,1,22, ricorre altre tre volte in CA: I,1,134; II,1,25; V,5,284), segna la conclusione della metafora della navigazione e la realtà del ricordo della sofferenza d'amore vissuta dal pastore al momento dello sbarco. Il lessico amoroso adottato da Manfredi è preciso: alle dolci ferite inferte dalla saetta d'Amore – «ch'io mi senti' ferito / da sì dolce saetta» (III,1,23-24) – corrisponde l'immagine del misero pastore, sventurato, infelice in seguito a un destino avverso. Fileno confessa la forte carica emotiva che lo lega a Nicora e nel farlo ammette che un «desioso amante» può dirsi felice e soddisfatto vedendo solo il «lampeggiar» di un sorriso da parte della donna amata (III,1,26). La vista è il senso che consente a Fileno di godere della bellezza «perfetta» della ninfa e del suo «cortese sembante», ma anche quello che gli permette di scorgere nel viso di Nicora il rifiuto e l'impossibilità di un amore che agli occhi del pastore si presenta come un'«alta impresa» in cui è celata la morte (III,1,27-35). La voce *credea*, al v.26, è forma verbale in *-ea* della 1ª persona singolare, caratterizzata dal diletto della labiodentale.

36-46 *Chi più dunque ti crede... in su le piante*: la serie di accuse che Fileno rivolge al dio Cupido (inattendibile, «d'insidie pieno» e incapace di dare valore al suo «arco» e alla «face accesa»: vd. III,1,36-37) fissano nell'opposizione tra amore e odio il dissidio interiore che angustia il pastore, il quale si dichiara stanco e afflitto, e dunque «lasso» (III,1,39). La situazione sentimentale vissuta da Fileno si assolutizza in un rapido susseguirsi di dittologie poste in parallelismi («languisca e mora» / «gioisca e viva» / «giova, o noce»), associando la sofferenza per l'impossibilità di amare la «beltà» di Nicora al mistero di colei che scrive furtivamente «in su le piante», Nicea, la cui identità risulta non ancora chiara al pastore. Il sintagma «in su le piante» ricorre 2 volte in CA: qui in III,1,46 e in III,6,775.

56-104 *Chi nega, che Corinna... nemica d'Amore*: La rassegna dei difetti di una donna è un *topos* antico, già ricorrente negli epigrammi greci. Manfredi attinge largamente da questa tradizione, e con un gioco di forti contrasti e scambi di vedute presenta alcuni tratti fisici e caratteriali delle ninfe, sottolineandone i difetti. Il risultato è quello dettato da una scelta di gusto, che con ironia leggera coinvolge la concezione stessa della bellezza femminile, di cui l'autore si sforza di mettere a nudo sia gli aspetti positivi, sia quelli negativi. L'esperienza del quotidiano, dettata dalla frequenza dell'ambiente di Corte, offre a Manfredi il supporto per mettere a fuoco i caratteri delle ninfe.

110 *stral*: “freccia”, “saetta”, “dardo”, ma anche in senso metaforico “colpire” o “trafiggere”, “ferire”. Il termine, di ampio uso nella poesia sia in senso proprio, sia in senso figurato, al singolare o al plurale, ha ascendenze letterarie antiche, in particolare dantesche (es. *Rime* CXVI,72; *Inf.* XII,7; XXIX,44; *Pg.* XXXI,55; *Pd.* II,55; XVII,56) e petrarchesche (*stral*, *RVF*, XXXVI,10; CCIX,12; *strale*, XXIII,33; LXXXVII,11; XCVII,3; CXXXIII,1; CLXXIV,14; CCXLI,4; CCXCVI,8; *strali*, LXXXVI,2; CLI,8; CCVII,63; CCXVI,7; CCLXX,50; CCCLV,3): A. NICCOLI, *strale*, in ED 15, 2005, p. 216; CC, 2, p. 1647. «Nella mitologia e nella tradizione poetica, la freccia d'oro per fare innamorare e di piombo per disamorare, scagliata da Cupido» – vd. GDLI 20, 2001, p. 271; DELI 1998, 5, p. 1282 –, che costituisce, qui in CA, anche un corredo del personaggio di Fileno, diventando ferita d'amore per Nicea: «Deh, pietà del mio duol, deh scopri Amore / lo stral, ch'io porto per Fileno al core». Si stabilisce così, attraverso la polisemia della voce *strale*, una correlazione tra “dio Amore” → “Fileno” → “Nicea”. Il vocabolo, infatti, ricorre in CA in 4 occorrenze, al singolare e al plurale: una nel *Prol.*, 10 recitato da Cupido («strali»); due volte nel soliloquio di Fileno in III,1,110 e III,2,195 («stral»); e un'altra, riferita sempre al pastore, in III,3,402 («strali»).

Scena seconda

Corinna e Flori scorgono Fileno nei pressi delle «case di Nicora». Una volta raggiunto il pastore, le due ninfe danno avvio a un dialogo con il giovane, che, nei limiti consentiti dall'unità del verso, ha l'andamento dialettico di botta-risposta. L'argomento principale del colloquio rimane quello della «beltà» in amore, e nello specifico quello su come la «beltate» possa far nascere la «fecilitate». A confrontarsi su questo argomento non sono però semplicemente tre personaggi del dramma, ma due esponenti della poesia pastorale di fine Cinquecento: Maddalena Campiglia (Flori) e Ferrante II Gonzaga (Fileno), quest'ultimo autore di una tra le favole boscherecce più attese del tempo, l'*Enone*, mai portata a termine dal duca, di cui Muzio Manfredi aveva seguito da vicino la redazione del testo, fornendo in particolare al Gonzaga diversi suggerimenti per la stesura del Quinto Atto (vd. anche SELMI 2008-2010, pp. 363-364). Flori è la prima ad affrontare il nesso *beltate/fecilitate*, e a definire “infelice” colui che in amore «brama» di passione: il «penare» o il «soffrire»

per amore è per lei «dolce» solo quando «si è riamati, amando». Per Fileno invece le cose non stanno così: anzi secondo il pastore, in amore, «gode» di più chi è «lungamente» desiderato. È in questo quadro che si assiste al tentativo di Flori di piantare un seme del cambiamento nell'animo di Fileno: se infatti ogni processo di transizione ha inizio da una decisione presa da un personaggio, quella a cui va incontro il pastore ha avvio dalle parole della ninfa, la quale invita il giovane a riconoscere il «vano errore» di aver rivolto le sue lusinghe non alla «bellissima figlia di Nicora», Corinna, ma alla madre di lei, ossia alla stessa Nicora. Il discorso di Flori – che trova sviluppo nella scena successiva – contrappone il comportamento di chi cede alle lusinghe d'amore a quello di chi si libera degli «affetti disordinati», secondo il principio dell'«uguaglianza» (o *similitudine*) tra amante e amato che attinge alle fonti della poesia stilnovistica e petrarchesca, ad esempio del *Canzoniere* CCXIV. È la stessa ninfa a delineare questo concetto, quando afferma che «perfetto amore è quello, / che fa cambiare i cuori, / e comuni gli ardori» (III,2,181-183). L'uscita di scena del pastore dà modo a Flori e Corinna di confrontarsi in un "a parte" sul convincimento amoroso di Fileno. Flori, nell'ammettere la cecità d'amore del pastore, vittima dell'«arte maga» del «dispietato» Cupido, confida a Corinna di volerla aiutare, ponendo rimedio al suo «impeto d'amore» (III,2,223). Nicora infatti – riferisce sempre la ninfa a Corinna – è indifferente alle pene d'amore del giovane, «anzi studia, e procura» di «ritrarle», consentendo alle altre rivali in amore, in primo luogo a Corinna, Birsena, Clitera, Demia e Nicea («quella che scrive» sui tronchi degli alberi: III,2,245) di contendersi il cuore di Fileno. Il sintagma «quella che scrive», circonlocuzione adottata per indicare Nicea, è impiegata anche in III,1,105.

119-120 *Veggiolo, e 'l luogo... parlargli*: forma etimologica *veggiolo*, in *-eggio*, deriva dal verbo latino *VĪDEO* ("vedere"): ha tema in affricata palatale sonora ed è qui impiegata nella forma pronominale, *vegg[i]o* → *veggiolo*, attestata nel *Purgatorio* di Dante (XX,88: «veggiolo un'altra volta esser deriso»), e – come ha fatto notare Maurizio Vitale – usata nei *RVF* di Petrarca: vd. M. VITALE, 1996, p. 181. Nel *Canzoniere*, la voce verbale ricorre 64 volte nella forma *veggio*, 2 in *veggi'*, 4 in *veggendo*, 1 in *veggendosi*, 4 in *veggia*, 1 in *veggiam*, 1 in *veggian*, 2 in *veggiola*, 1 in *veggiono*: vd. CC, 2, p. 1892. Si tratta in sostanza di un verbo tecnico delle profezie, a cui Manfredi, ai versi 119-120, accosta due dittologie, «e 'l luogo, e 'l tempo» e «e commodo, e opportuno», ponendole in parallelismo, al fine di valorizzare a livello cronotopico il senso della vista e soprattutto l'atto dello spiare di Flori e Corinna, le quali osservano nascoste Fileno. L'azione si svolge presso «le case di Nicora», dove il pastore «vi si trova ogniora» (vd. CA, III,2,123-127).

121 *m'appiatto*: dal verbo *appiattare*, "nascondere", "nascondersi" (inizio sec. XIII, Giacomo Pugliese) – vd. DELI 1979, 1, p. 65 –, ma anche in senso figurato "star di soppiatto": GDLI 1, 1995², p. 566. *Appiattare* è un verbo che indica un movimento e che include già in sé il senso di una didascalia implicita per la rappresentazione: al riguardo, Manfredi cerca di potenziare l'azione furtiva dello spionaggio compiuto da Flori e Corinna anche sul piano pantomimico dello spettacolo, in particolare denotando l'azione di Corinna, la quale, affermando «qui m'appiatto», cioè "qui mi nascondo", dà l'idea di

celarsi dietro a qualcosa, probabilmente dietro a dei cespugli.

123 *voleati*: ossia *ti volea*, “ti volevo” dire. Forma in *-ea*, per la 1ª persona singolare, dell'imperfetto dimostrativo del verbo *volere*.

130-132 *Flori, sarei felice... beltate*: la ricchezza del gioco rimico si consuma nella rima *felicitate / beltate* alimentata dalla ripetizione della voce *felicità*, prima come aggettivo poi come sostantivo. Fileno invita Flori a identificare il nesso vita-amore nella *beltate*, secondo l'accezione cavalcantiana di «amoroso spiritale» e dantesca di «spiritual bellezza». È qui rinvenibile un primo tentativo da parte di Manfredi di recuperare uno dei concetti più sacri alla poesia stilnovistica. L'autore guarda in particolare a Dante e Cavalcanti e al nesso *beltate/beatitudo*, che veicola una riflessione fenomenologica sulla natura dell'amore da intendere anche nei termini di una tensione verso l'assoluto. L'eco della canzone *Quantunque volte, lasso!, mi rimembra* della *Vita Nova* si fa ancora sentire nella poesia di Manfredi con il recupero del verso dantesco «perché 'l piacere de la sua *bieltate*» su cui si modula la correlazione *piacerel felicità/beltà*, qui nella pastorale resa con i versi «d'una *felicitate*, / che sol può nascer de la sua *beltate*»: «perché 'l piacere de la sua *bieltate*, / partendo sé da la nostra veduta, / divenne *spiritale bellezza grande*, / che per lo cielo spande / luce d'amor, che li angeli saluta / e lo intelletto loro alto, sottil / face maravigliar, sì v'è gentile (*V.N.*,20-26).

133-135 *Ma se beltà si brama... è infelice*: “ma se quella beltà che si desidera non si possa avere, o risulti avversa, allora chi la brama è infelice”.

136-139 *Questo no, ma dolente... languisca, o pèra*: l'amore è una forza devastante, che tuttavia a giudizio di Fileno non rende l'amante totalmente «infelice» – come pensa Flori –, ma «dolente», cioè degno di poter esprimere un proprio lamento. I discorsi del giovane pastore continuano infatti a modularsi sul *topos* del *vincetus*, del “prigioniero d'amore”, e sul motivo della *pietas*, cioè sul sentimento di compassione e di misericordia per la situazione di un amante non corrisposto. La condizione del *miser* che «va penando» e «supplicando» (*impetra*), con cui Fileno richiama e scandisce la sua stessa prospettiva interiore, è resa con l'accumulo di tre vocaboli disposti secondo una studiata *gradatio* in polisindeto – «e soffre», «e priega», «e spera» (CA, III,2,137) –, a cui si correlano collaudate voci di ascendenza dantesca e petrarchesca, come *impetra*, *languisca* (*RVF* XXIX,66: «languir gli spiriti per diverse biche») e *pèra* (*RVF* CXXV,44; CLXXIX,3; CCXC,14), eco anche dei versi 11 e 12 del sonetto CXCI dei *RVF*: «ch'i' non penso esser mai se non felice. / Arda o mora o languisca». *Impetra*: “ottenere con preghiere” o “domandare supplicando”, dal verbo *impetrare*, è costruito intransitivo di derivazione dantesca (*Pg.* XIX,95; *Pd.* XXXII,147; *Pg.* XXX,133), che può nascondere in sé anche l'atto del desiderare (Dante, *Rime* CIII,3): vd. *impetrare*, in ED 10, 2005, pp. 156-157; DELI 3, 1983, p. 557; GDLI 7, 1995, p. 462.

140-150 *Il più si pena, e soffre... sempiterna triegua*: i tre membri «e soffre», «e priega», «e spera» del verso 137 sono qui riproposti mediante l'endiadi «e soffre, e priega». È interessante considerare come sia Flori a introdurre il tema della *speranza* diretto a rinnegare

il concetto di *levitas*, vale a dire la “volubile incostanza” di chi non ricambia l’amore. Per la ninfa, si tratta infatti di riabilitare il valore del *foedus*, cioè del patto di fedeltà che lega gli amanti veri e sinceri, e con quest’ultimo l’esperienza del «penare» e del «soffrire» dell’amante che attende di essere corrisposto. I contorni precisi di questo discorso portato avanti da Flori sembrano ricadere sul concetto di *militia amoris*, la quale non dev’essere fondata né sulla *nequitia*, né tantomeno su una relazione di forze impari. L’idea stessa di un rapporto senza possesso, privo di eccessi, che sottenda il ricambio onesto dell’amore, sulla base di un rapporto interpersonale reciproco ed esclusivo, porta infatti ad accettare anche il sopraggiungere di qualche «lieve disdegno» o di qualche «ira breve» (III,2,146-147): momenti magici, quest’ultimi, i quali, se seguiti da una «sempiterna tregua», ossia da riconciliazioni, si dimostrano sempre «dolci», quando appunto il desiderio amoroso è corrisposto tra gli amanti (III,2,143-150).

162 *omai*: “ormai”.

153-169 *Desio senza speranza... sommo piacere*: lo scambio di battute tra Fileno e Flori è rivolto a presentare le diverse posizioni ideali tenute dai due interlocutori in merito al rapporto che dal *desiderio* e dalla *speranza* porta al *diletto* e dunque all’*amore*: da una parte si pone il ragionamento di Fileno, il quale ritiene che in amore ha più diletto («gode») chi «è lungamente» desiderato (III,2,151-152); dall’altra sta il discorso di Flori, la quale invece stima che il desiderio, «senza speranza», non conduce ad alcun piacere («diletto»), ma anzi al dolore («duol»): III,2,153-154. Fileno si fa portavoce e interprete di un amore totalizzante, che non pone alcuna distinzione tra *amare* e *bene velle*: a differenza di Flori, la sua idea dell’amore non prevede infatti l’esclusiva del rapporto amoroso. All’amante non può essere “vietato” il diritto di *urere* (“bruciare” di passione) e di *diligere* (“volere bene”): «Non mi vieta però l’esserle amante» (III,2,160), riferisce il pastore a Flori, facendo riferimento alla ninfa Nicora. Per Flori, al contrario, ogni amore vero necessita di un rapporto interpersonale reciproco ed esclusivo. Se infatti Nicora venisse a conoscenza del desiderio d’amore che Fileno porta nei suoi confronti, allora lei stessa sarebbe la prima a vietarlo, a non consentirlo: «Se potesse, il farebbe» (III,2,161). Il ragionamento di Flori arriva così a configurare il «vano errore» del pastore, che risiede proprio nella sua idea di «perfetto amore» (III,2,181-186).

170-176 *La bellissima figlia di Nicora... ama Corinna*: Fileno svela il suo modo di intendere l’amore, il quale si avvale dei principi filosofici della *transitività* e del «cortocircuito del *post hoc ergo ante hoc*», consistenti in una sincronia deterministica fra due o più elementi. Sulla base di questi principi, il giovane pastore spiega a Flori che il non amare «la bellissima figlia di Nicora», ossia Corinna, sarebbe come «non amar Nicora», che a sua volta «tanto ama Corinna» (III,2,174-176). Se dunque l’amore nasce come una freccia scoccata da un arco, la simpatia è l’esito di un’affinità. Degno di nota, in quest’idea di una filosofia modulata sul *vinculum cupidinis*, è l’adozione da parte di Fileno del termine «segno», che sembrerebbe proprio rinviare al dominio dei *signacula*, ovvero a quello delle strutture visibili che regolano l’universo simpatetico dell’amore (signature): «segno saria di

non amar Nicora, / che tanto ama Corinna» (III,2,175-176).

180 *obièto*: (*obbièto*, *obiècto*, *obièto*) è sostantivo maschile di antica tradizione letteraria, proprio del linguaggio filosofico, nonché latinismo. Nel senso di «oggetto» «percepito, appreso, ritenuto da un soggetto conoscente che lo intenda come diverso e distinto da sé» (GDLI 11, 1999², pp. 727-728), tale termine sta anche a significare – come in questo caso – la persona a cui s’indirizza la volontà e l’amore, e dunque il “bene”, secondo un’accezione che trova già in Dante precise attestazioni (*Pd.* XXXIII,103; *Pg.* XVII,95; *Cv.* III XIV 6-7: vd. A. LANCI, *Obièto*, in ED 12, 2005, p. 12) e poi nella filosofia di Marsilio Ficino (*Epist. fam. lib.* II, p. 135, XXXI 201-202: «Spesse volte prima che io fussi rapito m’avè pensato che se esso bene è *obiecto* più proprio [dell’amore] che dell’intellecto»).

177-183 *Ma non ami Corinna... comuni gli ardori*: sempre più consapevole dell’idea d’amore di Fileno, Flori fa notare al giovane pastore che non si possono amare due ninfe, Nicora e Corinna, allo stesso modo. Nella sua essenzialità, il ragionamento di Flori conduce Fileno ad ammettere che «l’amor perfetto» prefigge un solo «obièto», ossia un solo «oggetto» del desiderio (III,2,179-180). Esso però richiede reciprocità, e dunque l’accordo con l’altro: «l’amor perfetto» – fa notare al riguardo Flori, mediante un recupero anaforico dell’espressione, precedentemente usata da Fileno al verso 179 – non è immutabile fissità, ma continua possibilità di trasformazione, corrispondenza degli affetti e ricambio della vivacità della passione amorosa. La ninfa infatti intende «l’amor perfetto» come una sinergia che ha la forza di mantenere un giusto equilibrio tra l’amare e il *bene velle*, fra il rapimento dei sensi e la fusione di anime. L’«amor perfetto» fa «cambiare i cuori» e rende «comuni gli ardori» degli innamorati: comporta dunque un’intesa profonda, e di conseguenza l’idea di scelta e l’esclusività di un’unione spirituale con la persona amata, che Fileno, da «inesperto giovinetto», non ha mai ricercato e vissuto (III,2,181-187).

191-194 *Ritener non ti posso... la nebbia, o l’òra*: il sogno d’amore idealizzato da Fileno s’infrangerà di fronte al rifiuto di Nicora, dal momento che esso non ha alcuna possibilità di concretizzarsi. L’appassionata esortazione alla fermezza rivolta da Flori al pastore si risolve in un’efficace immagine metaforica, con la quale la ninfa invita Fileno a non perdere tempo in cose inutili, ma a rivolgere le sue attenzioni verso chi per lui «si strugge» veramente d’amore (in rima con «fugge», III,2,186-187), ossia la giovane Corinna. Se infatti risulta privo di senso logico provare a catturare «la nebbia» o i «leggeri venticelli» («l’òra») con una «rete» (III,2,191-194), altrettanto vana è la speranza di Fileno di poter cambiare l’estraneità di Nicora nei confronti del suo sentimento d’amore.

195-199 *E tan’oltra lo stral... d’arte maga*: parafrasando: «E tanto oltre entrò («passato») la freccia d’Amore («strale») nel cuore di Fileno («questo»), che ancora si può dire giovane («fanciulla»), perché, per poterla estrarre e per poter ricucire la ferita («risaldar la piaga»), non basteranno le virtù delle erbe medicinali, o quelle dell’arte magica («arte maga»)».

208 *aitarla*: «aiutarla», «soccorrerla», dal verbo *aitare* (*atate*), tr. (*aito*). Formatosi

nella prima metà del sec. XIII dal provenzale *aidar* – in francese da *aitoire* e in occitanico antico da *aitori* –, il verbo si attesta nel toscano antico come variante di *aiutare*, a partire dal *Novellino*: vd. GDLI 1, 1995, p. 276; DELI 1979, 1, p. 33; LEI 1, 1984, pp. 716-717; il verbo s'incontra, sempre in rima, nella poesia dantesca specialmente nella forma *aita* (Pg. IV,133; Pg. XI,130; *Rime* XLVII,8): vd. L. ONDER, *aiutare* (AITARE; ATARE), in ED 5, 2005, p. 135-136.

200-208: *E l'amor d'una madre... consolarla almeno*: assieme all'esclusività, centrale in amore è il conflitto, l'ostacolo, che in questo caso tocca la "barriera del sangue" familiare tra madre e figlia (Nicora e Corinna). Attraverso il turbamento di Flori («gran doglia», III,2,200-208) – che non sa come poter consolare Corinna, rifiutata da Fileno –, Manfredi si sforza di porre al centro del discorso la complicazione di un amore conteso fra madre e figlia, contrapponendo il «dovere» e l'«onestà» (III,2,203-205) della madre nei confronti di una figlia, al «destino» di quest'ultima (III,2,206).

210 *dispietato*: "spietato", "feroce", "cruel" (*dispietato*, *despietato*), è aggettivo letterario che ricorre nella poesia di Dante soprattutto nella forma *dispietata*, 2 volte nelle *Rime* per monna Pietra (VII,1; XLV,36; XLVI,21; LXXIV,5) e una nel *Convivio* (III IX,1): vd. *dispietato*, in ED 8, 2005, p. 197; nei *RVF* di Petrarca si hanno invece due occorrenze per *dispietato* (LXII,10; CXLII,2), 5 per *dispietata* (XXXVI,10; CXII,6; CXXVII,15; CCC,12; CCCXXIV,4), una per *dispietate* (XXVIII,86): vd. CC, 1, p. 489; GDLI 4, 1999, p. 739.

213 *sempre mai*: "sempre", "continuamente" (ant. *sempremmài*, *sempromài*), locuzione avverbiale e letteraria diffusasi nella più comune forma univerbata *sempremài* (dal lat. SEMPER, IUGITER, PERPETUÒ), dove la particella *mài*, affermativa, è posta per confermarla continuazione, e dunque come rafforzativo col significato letterale di "sempre sempre": vd. *sempremài*, in *Vocabolario degli accademici della Crusca*, ed. I (1612), p. 785; ed. II (1623), p. 776; ed. III (1691), p. 1502; GDLI 18, 1997², p. 613.

211-221 *Non disperar, Corinna... fermo il pensiero*: lo scambio di battute tra Flori e Corinna è qui tutto giocato sull'opposizione in rima dei due averbi *cortesissimamente* e *crudelissimamente*, che – com'è noto – costituiscono i due poli opposti degli ideali di vita dell'«amor cortese» (*cortesia/pietà* e *crudeltà*). Da una parte sta la *cortesia*, che esprime l'estetica dei sensi e il *fin'amors*, da intendere come esaltazione fisica e spirituale; dall'altra sta la *joi*, la felicità degli innamorati, la quale, poiché è il risultato della fusione tra la voluttà e la contemplazione, è sottoposta a turbamenti e pene, e dunque soggetta alla *pietate*. Nei termini della poesia cavalcantiana, di cui celebre resta il sonetto XVII – come pure di quella michelangiolesca del componimento 235 delle *Rime*, *Un uomo in una donna, anzi un dio* («fuor di me stesso aver di me pietate», al v.7; «ch'i' veggi morte in ogni altra beltate», al v.10: vd. BUONARROTI 1960, p. 111) – tale discorso amoroso si esprime in una tensione prodotta dall'esperienza individuale, assunta in una visione dolorosa e mortale dell'amore, che pone in "contrasto" la «pietate», il «cor gentile» e la «soavitate» della donna alla sua «crudeltate»: «S'io prego questa donna che *Pietate* / non sia nemica

del su' *cor gentile*, / tu di' ch'i' sono sconoscente e vile / e disperato e pien di vanitate. / Onde ti vien s' nova *crudeltate?*» (CAVALCANTI 1968², XVII,1-14: 1-5, p. 431). Lo stesso Manfredi, nella sua *Letzione* recitata a Bologna il 4 febbraio del 1575 nell'Accademia dei Confusi, riconduce la nobiltà del sentire, che è dote esclusiva della cortesia, alle virtù della donna, chiamando in causa i primi due versi dell'*Orlando furioso* e il *Convivio* di Dante: «Noi vi honoriamo, o donne, prima (come havete udito) per debito, poi per cortesia. Se voi dunque corrispondere non volete alla parte del debito, quella della cortesia non lasciate, che lasciandola dareste a noi molte volte occasione di dissimulare il debito co'l fingere non vedervi, o altro: e di dimenticarci della cortesia è tanto usare indarno. Non vedete che la cortesia è tanto particolar virtù delle donne, che molti fanno loro propria? L'Ariosto nel principio del suo *Furioso* proponendosi il soggetto comincia: / “Le donne, e i cavalier l'arme, e gli amori, / le cortesie l'audaci imprese io canto”. / *L'audaci imprese* ai cavalieri, e *le cortesie* alle donne attribuisce. Et Dante nel suo *Convivio* dice: “Nulla cosa sta meglio in donna che cortesia”» (MANFREDI 1575, p. 32-33). Con l'espressione «già fermo il pensiero» (III,2,221), Manfredi pone in risalto il piano logico e dunque mentale della riflessione fenomenologica sull'amore di Corinna, il cui «soggetto è negli avverbi», nel nostro caso *cortese + issima + mente* (proposto da Flori) e *crudele + issima + mente* (da Corinna), enfatizzati al grado superlativo, i quali si pongono in contrasto all'impulso del «desio»: sulla nozione postulata da Umberto Eco, «il soggetto è negli avverbi», vd. VIOLI 2005, pp. 1-2.

241 *corrai*: II^a persona singolare del futuro del verbo *còrre* (*cogliere*), di uso poetico (*corrò, corrai, corrà, corremo, correte, corranno*): “che ne coglierai il frutto”. Scrive al riguardo Benedetto Buommattei nel trattato *Della lingua toscana* del 1643: «a' tempi nostri [...] quasi comunemente si dice CORRE, e non COGLIERE, e così RACCORRE e RICORRE» (vd. BUOMMATTEI 2007, p. 303; SERIANNI 2021, p. 113).

226-241 *Odi; Fileno... ne corrai*: le parole con cui Flori rivela a Corinna che Nicora non si cura dell'amore di Fileno, «anzi studia, e procura di ritrarlo», assumono un'importanza fondamentale nelle linee generali della trama dando avvio al percorso di risoluzione del lacerante contrasto amoroso fra madre e figlia. I verbi principali intorno ai quali ruota tutto il discorso di Flori sono *disprezzare* e *ritrarre*: il primo è ripetuto ben tre volte (due in forma riflessiva, *sprezzarsi*, ai versi 231 e 232; una al participio passato, *sprezzato*, al v. 233), col fine di mettere unicamente in evidenza l'atteggiamento di ripulsa che Nicora nutre nei confronti di Fileno nelle vesti di “amante” («intendi, / sprezzarsi come amante», III,2,231-232). Il secondo, *ritrarre* (dal lat. RETRAHERE) è replicato in due occorrenze, ai versi 230 (con particella pronominale, *ritrarlo*, che compare anche in III,5,776) e 235 (con valore riflessivo, *ritrarrassi*): nel primo caso con il significato di “respingere”, e nel successivo con quello di “tirarsi indietro”, ossia “retrocedere” da una posizione precedentemente assunta.

262 *scampo*: sostantivo maschile derivato dal verbo *scampare* (“salvare da un male”), già in uso nel latino medievale (DELI 5, 1988, p. 1142), qui con il significato di

“consolazione” e di “guarigione”, ossia di “sollievo da preoccupazioni e da tribolazioni”, in relazione all’atto di amicizia che Flori sta compiendo nei confronti di Corinna; quest’ultimo dichiarato dalla ninfa al verso 208 («aitarla, o *consolarla* almeno»). Manfredi in questi versi mette a confronto l’amore e l’amicizia, ponendo in risalto il valore umano della *benevolenza* e della *pietas*, intesa nell’ottica di un conforto preparatorio alla guarigione fondato sul *bene velle*. È questa un’operazione che pone lo stesso Manfredi vicino alla trattatistica d’amore del tempo, e in particolare vicino alle parole che Francesco Patrizi fa pronunciare a Tarquinia Molza – amica del nostro autore –, nel secondo dialogo dell’*Amorosa filosofia* a proposito dello stretto legame che unisce i concetti di *amicizia* e *benevolenza*: «Et l’amicitia anch’ella non è altro che un voler bene mio all’amico; et un voler bene del mio amico a me» (*Amor. fil.*, p. 89); «E la benevolenza per se stessa parimente si manifesta, per ciò che ella altro [non è] che volere bene ad altri, et già il voler bene essere amore è manifesto, e per la propria forza et per lo consenso fatto tra noi et tra ’l comune degli huomini» (ivi, p. 93). Tutto sta nel riconoscere, secondo una prospettiva di matrice ciceroniana, nell’*amicitia* la medesima radice di *amor*, e dunque la condivisione da parte di queste relazioni di una comune categoria di esperienze umane, individuabile nell’*affinità*: come l’amore, anche l’amicizia prevede una reciprocità fondata sull’onestà, la quale è il risultato di una comunione di idee, sentimenti o interessi. Flori ammette che «seguirà la cura» dello «scampo» e della «salute» di Corinna (III,2,261-263): adottando i termini «cura» e «salute», la ninfa trasporta e trasla il suo discorso nel campo semantico dei *regimina sanitatis* («scampo») e più nello specifico in quello del “ritorno alla salute e alla ragione”: GDLI 17, 1995², p. 792.

264-273 *Il tuo discorso, o Flori... caro Alessi*: L’amicizia non può esistere se non tra persone oneste: essa dunque prevede un amore oblativo (dal lat. *OBLATIVUS*, “dato, offerto spontaneamente”), cioè fondato sull’etica del *foedus sanctae amicitiae* garantita dalla *fides*. L’eco dell’argomentazione ciceroniana esposta nel *Laelius* (§ 17-20) rivive nelle parole di Flori e di Corinna, la quale ammette che il discorso della sua interlocutrice «tutto nasce dal ben, che tu mi vuoi» (III,2,265). Il cenno di Corinna al «caro Alessi» (III,2,273) costituisce un esplicito rinvio alla seconda storia d’amore vissuta da Flori, la protagonista dell’omonima pastorale di Maddalena Campiglia. Il richiamo si inserisce infatti nel campo del “ritorno alla sanità e alla ragione”, e dunque in quello della guarigione: a essere posti in contrasto sono il casto amore provato da Flori per Alessi con quello omosessuale del primo amore della ninfa per la sua amica d’infanzia morta, Amaranta, che Manfredi commenta nel sonetto *Di bella ninfa duo diversi amori* incluso tra i ventotto *Diversi componimenti in lode dell’opera* della Campiglia. Si tratta di una presa di posizione da parte di Manfredi rispetto alla storia d’amore di Flori per Alessi intesa dall’autore in chiave neoplatonica come un ritorno alla ragione («saggia ritornata»), dopo un’esperienza di carattere irrazionale: «Ma s’in te provi gli amorosi ardori / o s’altri per te n’have il petto ardente, / sai che donna per donna, alfin non sente / quel, che senti per Amaranta Flori. / E però saggia ritornata; Alessi / ama, felice avventuroso essempro / di chi contrasta a la Natura, amando» (MUZIO MANFREDI, *Di bella ninfa duo diversi amori*, in *CAMPIGLIA 1588*, c. K4r, vv.5-11). In

merito al nome pastorale di Alessi, esso deriva dalla seconda ecloga delle *Bucoliche* di Virgilio, come pure ricorda René Rapin nella sua *Dissertatio de carmine pastoralis*: «Quant à la poésie pastorale, elle est imitation d'une action pastorale, soit par la pure narration, comme l'«Alexis» de Virgile et les «Thalysies» de Théocrite, dans lesquelles le poète ne quitte jamais son rôle mai parle seul, par lui-même; soit par l'action, comme «Tyrsis» ou «Tityre»» (RAPIN 2014, p. 111, II, V 114).

Scena terza

Birsena e Clitera scorgono Corinna allontanarsi da Flori. Birsena, troppo in preda all'infatuazione amorosa per poter ragionare, lamenta il sostegno dato da Flori alla figlia di Nicora. Dalla polemica nasce un nuovo «contrasto amoroso» tra le ninfe, che vede contrapposte due coppie pronte a contendersi le attenzioni del giovane pastore: da una parte Corinna, soccorsa da Flori, la quale «amica è di Fileno» (III,3,288); dall'altra Birsena, che nelle arti magiche di Clitera spera di poter trovare la soluzione alla sua passione amorosa «tanto cocente» (III,3,355-357). Su invito di Clitera, e per giustificare le sue ragioni, Birsena si avvia a narrare l'episodio dell'allegria e «dolce» battaglia a palle di neve contro Fileno che l'aveva vista protagonista assieme ad altre ninfe presso l'abitazione di Calisa. Si tratta di un ricordo che occupa la seconda parte della scena, nel quale abbondano le metonimie sull'amore: dall'aumento del calore corporeo provocato dalla neve scagliata dalle ninfe sui loro «veli» si passa infatti al batticuore (il cuore che si «consuma» III,3,432), al fuoco e al «venir meno» (III,3,434) di Biserna quando, distesa viso contro viso con Fileno, il pastore le pone nel suo seno un «carco» di neve (III,3,374-437).

281 *ratta*: «svelta», «veloce», «che si sposta o compie un movimento con rapidità»: vd. GDLI 15, 1995², pp. 547-548; DELI 4, 1985, p. 1035. Sull'aggettivo, di lunga tradizione poetico-letteraria (ant. *racto*, *ractu*, *rpto*, *rato*), e derivante dal latino RAPIDUM, Pietro Bembo osserva: «Sono *Tosto*, e alcuna volta *Tostamente*, e *Ratto* quel medesimo; se non in quanto alle volte *Tosto* vale quanto val *Subito*, e dicesi *Tosto* che in vece di *Subito* che; il che di *Ratto* non si fa, quantunque il Petrarca dicesse: «Ratto, come imbrunir veggio la sera, / sospir del petto, e degli occhi escon onde»» (*Pr. Vol. Ling.*, III,60, p. 278).

306 *scioglia*: «sciolga», «si liberi dai vincoli affettivi» della passione amorosa: vd. GDLI 18, 1997², pp. 56-64: 61.

310 *magich'arti*: «pratiche magiche».

308-311 *Ma puoi ben tu sperarlo... contenta farti*: la scelta da parte di Manfredi di conferire a Clitera l'uso delle «arti magiche» gravita nell'ordine della verosimiglianza, e più propriamente attorno alla categoria aristotelica del *sorprendente* (*θαυμαστός*). Si tratta di un'esigenza poetica di gusto che rientra nel campo del «maraviglioso ragionevole», e dunque in quello di un *irrazionale* mediato dalla ragione, il quale ha soprattutto il fine

di procurare piacere nella trama, valorizzando in chiave neoplatonica il rapporto *arte/magia/amore*. Quello dell'«amore mago» è infatti un motivo che ha lasciato tracce cospicue nella cultura dell'antichità e nella letteratura. Esso si collega alla dialettica dell'*appetitus naturalis* come *inclinatio* “di qualcosa a qualcosa”, e dunque al desiderio d'amore, di cui è pure vittima il celebre personaggio di Medea, anche lei costretta ad arrendersi al giogo di Afrodite. L'aspetto magico, subordinato a quello amoroso, è centrale nelle riflessioni di Marsilio Ficino che si leggono nel trattato *Sovra lo Amore*, soprattutto in funzione della correlazione *amore/magia*: l'azione del *vinculum vinculorum* dell'Amore o dell'Amicizia (*Philia*), e del suo contrario, l'Odio o la Contesa (*Neikos*), corrisponde a «tutta la forza della Magica», che coincide con «un certo tiramento de l'una cosa a l'altra per similitudine di natura» (FICINO 2013, p. 107 § X; EGGENTER 2015, p. 117; KRISTELLER 2005, pp. 180-310; CORRADI 1997, pp. 406-422). Manfredi, nell'attingere dalla tradizione alchimistico-neoplatonica di fine Cinquecento, sembra qui non dimenticare anche il discorso sull'amore sviluppato da Maddalena Campiglia nell'egloga *La Calisa*, che vede come interlocutori la ninfa Flori, ossia la Campiglia, e il pastore Edreo, cioè lo stesso Muzio Manfredi: «EDR. [...] Eccola che sen vien sospessa e sembra / per magic'arte mossa forma in via, / priva di senso» (*La Calisa*, p. 77, vv.37-39).

324-326 *che dovrà fare io misera... un Mongibello ardente*: l'endiadi «Mongibello ardente», qui accostata per metafora alle “vampe” di Birsena, cioè all'“infiammarsi” di passione della ninfa per il pastore Fileno, ben si adegua ai principali significati etimologici da cui deriva il nome dell'Etna e ovviamente al binomio Sicilia-Arcadia. Tra le numerose fonti che attestano l'etimo della fertile montagna vulcanica, ne riportiamo due ricordate da Pietro Carrera nel trattato *Mongibello*, edito in tre libri a Catania nel 1636 per la tipografia di Giovanni Rossi: la prima relativa alla parola *Aetna*, che «appresso i Greci significa *ardere*»; la seconda, canonica, testimoniata dal poeta Simonide – ma anche da Eschilo, Pindaro, Euripide, Callimaco, Antonino Liberale –, che «narra ch'Etna fu colui il quale giudicò della discrepanza passata tra Vulcano e Cerere per cagione dei terreni del paese, onde pare, che da lui forse il Monte habbia ricevuto tal nome» (CARRERA 1636, pp. 1-9): per le ulteriori fonti si veda CASEVITZ 2004, pp. 127-138: 131. Scrive René Rapin nella sua *Dissertatio de carmine pastoralis* a proposito dell'origine della pastorale in Sicilia e dell'appellativo «Luè» dato dagli abitanti alla dea Diana: «Mais c'est de Sicile que le poème bucolique est originaire, selon l'avis de Diomède le grammairien dans le livre qu'il écrivit sur le mètres: dans un passage, il rapporte que les bergers siciliens, après avoir déserté les campagnes à cause d'une forte peste, se sont mis à chercher à apaiser Diane par diverses cérémonies, qu'ils appelèrent par la suite, au nom de son intervention qu'ils avaiant implorée et de la peste qu'elle avait apaisée, “Luè”, c'est-à-dire “Libératrice des malheurs”» (RAPIN 2014, p. 79, I,VI,97).

333 *camparmi*: “salvarmi”, “cercare scampo” dalla morte: vd. DELI 1, 1979, p. 193. Verbo intransitivo di lunga tradizione poetica (per le numerose occorrenze vd. GDLI 2, 1995², pp. 600-601), il cui impiego è attestato sin dalla poesia della Scuola siciliana, in particolare di Giacomo da Lentini, e in quella stilnovistica di Cavalcanti, Cino da Pistoia e

Dante: «La nostra fede, la quale più che tutte l'altre cose è utile a tutta l'umana generazione, sì come quella per la quale campiamo da etternale morte e acquistiamo etternale vita» (*Conv.*, III, VII 15).

345 *focil*: ossia *focile* (“fucile”, “acciarino”), qui nel senso figurato di “arma degli incantesimi”, secondo un’accezione poetico-letteraria che trova una sua precisa attestazione nell’immagine del «focile d’Amore» contenuta nel sonetto CLXXXV,6-8 dei *RVF* di Petrarca: «e ’l tacito *focile d’Amor* tragge indi un liquido sottile foco che m’arde a la più algente bruma». Scrive Robert Graves: «La magia amorosa di Afrodite, dettagliatamente descritta da Teocrito (Idilli II 17), era praticata in tutta la Grecia e persino nel circolo di Socrate (Senofonte, Memorabili III 11 17). [...] Accendere il fuoco con l’acciarino veniva considerato un atto di magia che poteva suscitare amore; [...] Eros con la torcia e le frecce appartiene al simbolismo postomerico, ma ai tempi di Apollonio Rodio il suo malvagio modo di comportarsi e la disperazione di Afrodite erano un luogo comune della letteratura [...] che Apuleio sviluppò poi nel suo *Amore e Psiche*» (GRAVES 2008²¹, p. 553-557: 556, 152 j2).

340-350 *Ma sai che i pesci... cangiò l'aspetto*: l’efficace similitudine tra gli amanti sedotti con le arti magiche e i pesci catturati con l’uso del “pastro” ruota attorno all’esca adottata per questo tipo di pescagione, che, a differenza degli altri tipi di pesca, prevedeva l’uso del mangime e delle reti, spesso con raddoppiate lenze. La pescagione col “pastro”, di norma effettuata di notte e di soppiatto, non era garanzia né di successo, né di qualità del prodotto. Gli incantesimi – riferisce Clitera – si comportano allo stesso modo della pesca col “pastro”, perché prevedono una rete di inganni, spesso priva di gusto e diletto. In letteratura, una prova è offerta dalla maga Circe, la quale, secondo il mito narrato da Virgilio (*Aen.* I,7), Ovidio (*Met.* XIII-XIV) e Igino (*Fav.* CXCIX), per gelosia del pescatore Glauco, trasformò in un mostro marino la ninfa Scilla. L’espressione adottata da Clitera – «di quelli, a cui cangiò l’aspetto» (III,3,350) – richiama alla memoria anche il mito del re Pico, figlio di Saturno e padre di Fauno, riportato da Virgilio (*Aen.* VII,190) e da Ovidio (XIV,320-434), secondo cui, Circe, alla quale Pico preferì la moglie Pomona, trasformò il re del Lazio in un picchio; oltre il celebre episodio della trasformazione in maiali dei compagni di Ulisse, narrato nel decimo libro dell’*Odissea*.

367-368 *Madre del mio gran foco... pochissima neve*: la contrapposizione fra il «gran foco» e la «pochissima neve» restituisce fuori di metafora l’idea dell’*Eros*, dell’amore sensuale, e l’immagine della «face» del dio Amore, precedentemente menzionata al v. 365, introducendo l’episodio della battaglia a palle di neve tra le ninfe e il pastore Fileno. Il sostantivo femminile «neve» (ant. *néva, niève, nive, nivì*), in contrapposizione al fuoco, viene qui propriamente a indicare il «gelo», il «freddo», e dunque l’intenso «struggimento» di Birsena che «cede alla passione»: vd. GDLI 11, 1999², pp. 440-441: 441.

369-373 *Parto inaudito... segui, ti priego*: l’oggetto di discussione resta il dio Eros (il *Cupido*, l’*Amor* della mitologia romana), figlio di Ares (Marte) e di Afrodite (Venere), che, in quanto personificazione dell’amore, porta i tratti del fanciullo capriccioso e scaltro,

crudele e spietato. Quanto alla sua nascita, Manfredi riferisce che Amore fu «figlio / di non credibil madre» (III,3,369-370), recuperando forse la versione della creazione dell'Eros cosmogonico tramandata da Esiodo nella *Teogonia*, secondo cui il dio fu generato subito dopo il Caos, con Gea ed il Tartaro, come regolatore delle menti umane e divine: vd. FASCE 1977, p. 16. Va da sé che Manfredi si riallaccia all'identificazione del dio Amore non solo con l'immagine dell'amore sensuale, ma anche con la filosofia, e in particolare con l'idea del «delirio» divino (come «pazzia» o «follia», o *mania*) tramandata dall'Eros, da intendere come quella tensione verso il sapere che apre le porte alla conoscenza e all'arte: vd. CURI 2002, pp. 56-57.

381 *tòr*: «togliere», forma apocopata del verbo *tòrre*: vd. in CA «e mi tòrrei il buono» II,2,130.

374-387 *Un giorno... durò ben mez'ora*: l'interno episodio del «trastullarse colla neve», che Birsena si appresta a narrare alle sue interlocutrici, presenta diverse affinità con un passatempo di tradizione cortese, di cui una narrazione è offerta anche dal Lasca in apertura dell'*Introduzione al novellare delle Cene*: si veda *La introduzione al novellare delle Cene*, in GRAZZINI 1974, pp. 447-454: 448-449. Nel racconto di Grazzini, la scena del gioco ludico della battaglia a palle di neve è ambientata in casa di una «valorosa e nobile» padrona e ha principio nel cortile: similmente, nel caso del *Contrasto amoroso*, l'azione si svolge presso la residenza di *Calisa*, ossia presso l'abitazione della marchesa Isabella Pallavicini Lupi di Soragna, e ha inizio nella «loggia» (III,3,380). In entrambe le situazioni, sono le dame a dare avvio a questa scaramuccia che sia il Lasca, sia Manfredi definiscono «sollazzevole» («sollazzando», III,3,377): quattro «gioveni donne» maritate nel racconto di Anton Francesco Grazzini e «alquante ninfe» in quello di Manfredi. In tutte e due le narrazioni, gli episodi sono descritti come un momento di «meravigliosa festa» della vita di corte, di medio-breve durata – «per un terzo d'ora» nel resoconto narrato dal Lasca, «ben mez'ora» in quello descritto da Manfredi –, in cui a contendersi la vittoria sono due opposti schieramenti: da una parte le fanciulle, dall'altra i fanciulli. Si tratta a tutti gli effetti di una vera sfida, di un vero e proprio contrasto o «guerra» *sollazzevole*, che ha come protagoniste le donne, in entrambi i casi vincitrici: se però nell'episodio delle *Cene* il combattimento si svolge tra quattro ragazze e un gruppetto di giovani, in quello ricordato da Birsena la «battaglia dolce» (III,3,386) si compie fra una brigata di ninfe e il solo pastore Fileno, costituendo un efficace espediente letterario di *mise en abyme*, di autorispecchiamento, che ha sempre come oggetto dell'azione scenica e del discorso amoroso-cortese il motivo del *contrasto*.

392-401 *In questa, ahì lassa... porsì a la difesa*: il gioco ludico del «trastullarse colla neve» assume qui le forme di una sollazzevole contesta fra i sessi, in cui Fileno veste i panni del «nemico» (III,3,396) e le ninfe quelli delle «amiche» (III,3,397). Lo svolgersi dell'episodio ripresenta uno schema già delineato da Anton Francesco Grazzini in apertura dell'*Introduzione al novellare delle Cene*: come nel racconto del Lasca, in cui i giovani sono «còlti sconciamente» alla sprovvista dalle «ben fatte e sode palle» di neve scagliate dalle

dame, anche nella scena descritta da Birsena il pastore Fileno è preso di sorpresa, in un agguato scherzoso tesogli dalle ninfe («còlto / tanto improvviso», III,3,400).

409 *funne*: “ne fu”. Si veda ad esempio Dante, *Pg.* XXXII,139.

402-410 *Gettò gli strali... e ben cadeva*: l'immagine di Fileno con «gli strali, e la faretra, e l'arco» e «cappello», descritta da Birsena, non solo costituisce un'indicazione scenica sul vestiario del pastore, ma riproduce le fattezze stesse del dio Amore, stabilendo dunque un suggestivo gioco di associazioni e di auto-rispecchiamenti. La “struttura manifesta” del discorso lascia così spazio, alternandosi, al “livello figurativo” e alla realtà “profonda” del testo, rivelando come in un gioco di specchi le identità del giovane pastore: *Fileno/pastore/dio Amore/Ferrante II Gonzaga*. I versi «ma dolcemente fiero, / e fieramente bello», diretti a delineare la figura regale di Fileno, costituiscono due membri del periodo che si succedono alternati in *parallelismo*, e che ben si adeguano a connotare teatralmente la «fierezza» del pastore, “dolce” e “bella”, qui ritratto in posizione di «difesa» (III,3,401) per respingere l'agguato delle ninfe. Le azioni che denotano la situazione di partenza di questo dilettevole combattimento si svolgono in rapida successione: Fileno, circondato dalle ninfe, riesce a distenderne tre (III,3,407), ricoprendole di neve, ma subito raggiunto e assediato da «tutte l'altre» («gli erano adosso», III,3,408-409) inevitabilmente cade disteso a terra («cader riverso», III,3,410). Il sintagma «tutte l'altre» si ripete ai versi 408 e 415.

411-418 *ma prese me... si toccavano i visi*: i moduli letterari con cui Manfredi articola il susseguirsi della storia si muovono dalla situazione di partenza alla situazione d'arrivo, descrivendo in modo preciso ogni azione, secondo un codice poetico che dal campo semantico del duello si sposta verso quello dell'*eros*. La poesia con cui Manfredi disegna i corpi in movimento di Fileno e Birsena, che lentamente si trovano stretti l'uno sopra l'altro, passa attraverso il filtro delle sensazioni provate dalla ninfa, dopo un casuale contatto fisico avuto con il pastore. Il vigore con cui Fileno stringe a sé Birsena, trovando nel suo corpo «riparo, e scudo» dai «frequenti assalti» delle altre avversarie (III,3,413-414), assume così per la ninfa una connotazione altamente sensuale, che dal tenero gioco si spinge verso l'*eros*, toccando in *parallelismo* le due principali zone erogene della seduzione, il petto e il viso: «e stretta / pur sempre mi tenea petto con petto, / viso con viso: e spesso / si toccavano i visi» (III,3,415-417).

424 *allentarò*: “allentarono”.

427 *carco*: “carico”.

419-437 *Clitera, tel confesso... ne l'imperio d'Amore*: tutta la “confessione” di Birsena («confesso», III,3,419) ruota attorno al funzionamento della figura analogica dell'«imperio d'Amore» (III,3,437), che raggruppa in sé il *figurante*, il *figurato* e la *motivazione*. In questo caso il *figurato*, ossia l'*eros*, con il carico dei turbamenti, trova la sua motivazione nella transitorietà delle sensazioni del *caldo* e del *freddo*, le quali si riverberano sia sul piano superficiale del *figurante* (“struttura manifesta”), con il *cliché* della neve – che in quanto acqua ghiacciata cristallina si pone in opposizione all'elemento del fuoco –, sia sul livello della realtà “profonda” del testo, con l'«ardore» di Birsena in contrasto con l'eventuale

raffreddarsi del suo desiderio amoroso. Il motivo neve/fuoco si esplica però qui mediante una coerenza dei *figuranti*, che passa attraverso una motivazione tattile resa dal gesto erotico di Fileno. Il pastore infatti raccoglie un po' di neve in una mano e la pone sul seno di Birsena. Per la ninfa, l'esito di quest'azione non coincide con la sensazione del raggelarsi, ma al contrario con quella del bruciare ancor più di passione («ardore», III,3,433). Neve e fuoco sono dunque in questo caso elementi che si completano a vicenda, al punto che il «carco» di neve che porta addosso Fileno – fuor di metafora il carico delle sue pulsioni amorose (III,3,427) – ha per Birsena lo stesso «effetto» del fuoco. Evidentemente, anche nel caso di Birsena «l'imperio d'Amore» esige un equilibrio della vicenda sentimentale e dunque un adeguamento morale: «s'io non cangio sorte» – afferma infatti la ninfa al v.435 – a trionfare sarà la morte («Trionferà la morte», III,3,436). Che poi questo versante conservi un impianto di matrice petrarchesca, risulta intuibile dal rincorrersi di quei collaudati moduli della poesia del Petrarca, che si rinvergono nel sonetto CCCIV dei *RVF*: dagli «amorosi vermi» che nel componimento petrarchesco si mostrano come il preludio della morte, al cuore consumato di Birsena («consuma il core», III,3,434; *RVF* CCCIV,2: «fu consumato, e 'n fiamma amorosa arse»).

444 *oprerà*: variante arc. e poet. di *operare* (*oprare*).

Scena quarta

L'intera scena, che ha per protagonista Dipilla, assente dall'ultimo quadro del secondo atto, si presenta come una sorta di continuazione della precedente. Manfredi sviluppa qui in chiave umoristica il nesso amore/magia attraverso la *verve* comica dell'ancella di Nicora. Dopo aver scorto da lontano Clitera e Birsena, e averla invitata al convito indetto dalla padrona presso il Tempio d'Arcadia, Dipilla chiede alla sua interlocutrice di prestare le sue arti magiche alla causa d'amore di Corinna. La richiesta dell'ancella si trasforma però in una personale domanda di soccorso: Dipilla infatti non riesce a nascondere il proprio amore illecito per Fileno, e «con grande ardimento» (III,4,537) afferma di essere pronta a vagare di notte per i boschi «ignuda e scalza» pur di «uscire» fuori dal «tormento» d'amore che l'assale (III,3,534-540).

448 *raccorre*: raccogliere (*raccorre* il fiato o il respiro).

489-492 *Cara Clitera... amor di Fileno*: l'effetto rappresentativo primario del periodo nasce dall'unità di senso che ruota attorno alla similitudine «che si consuma com' il fango al sole», volta a descrivere la passione d'amore che consuma Corinna (III,4,491). L'espressione, oltre a possedere un chiaro significato proverbiale, speculari al più comune modo di dire «consumarsi come il sale nell'acqua», mantiene vivi in chiave moderna due antichi *figuranti* centrali alla riflessione fenomenologica sull'amore, il *fango* e il *sole*, contenuti nei celebri versi della quarta strofa della canzone *Al cor gentile rempaira sempre amore* di Guido Guinizzelli (*Rime* IV,31-34). Il fango, com'è noto, non può essere impreso dal sole, e

per mezzo dell'azione del calore può solo consumarsi, come l'amore di Corinna per Fileno.

500-519 *Tel vo' pur dir... non son Nicora?*: nelle parole di Dipilla c'è la confessione di una donna («son una donna anch'io», III,4,500), che sa di non essere da meno delle altre ninfe («e non mi manca nulla», III,4,501), in quanto a bellezza fisica e spirituale. Per Manfredi, l'amicizia occupa un posto di rilievo nell'aspirazione di un amore esclusivo, oblativo e totalizzante. Due sono gli itinerari su cui si snoda questa riflessione che l'autore, solcando rotte filosofiche, in particolare aristoteliche e ciceroniane, affida a uno scambio di battute fra Dipilla e Clitera. Il primo risiede nel problema dell'utilità nell'amicizia, e si esplicita nella richiesta di aiuto che la Dipilla rivolge a Clitera. Si tratta in questo caso di una preghiera di soccorso fondata sul vantaggio pratico e personale, che ha alla base l'opportunismo e la convenienza: Dipilla infatti va alla ricerca dell'amicizia («e ti fui sempre amica», III,4,503) e degli «incanti» di Clitera per soddisfare un proprio interesse. La dimostrazione di *affettività* di Dipilla risulta non «oblativa», ma aristotelicamente «accidentale» – colei o «colui che è amato non viene amato per via di quello che è, ma in quanto procura chi un bene, chi un piacere»: ARIST. *Eth. Nic.* III, 1156a –, e pertanto destinata a essere oggetto di ben due beffe da parte di Clitera. Il secondo itinerario percorso da Manfredi verte invece sul rapporto di amicizia che lega Dipilla a Fileno (III,4,509-519). In questo caso, secondo influenze catulliane, il sentimento di «affettività» descritto dalla ninfa viene qualificato con lo stesso linguaggio dell'*eros*, sia come fonte di piacere inteso, sia come disillusione e sofferenza («perché non son Nicora?», III,4,519). Centrale, in questo discorso di Dipilla che vuole tener conto dell'amicizia, resta per Manfredi la nozione di *bene velle*, che tuttavia nel caso della ninfa sfocia nel piacere fisico, che costituisce aristotelicamente un'altra diramazione dell'*affettività* «accidentale» («Quelli dunque che si amano reciprocamente a causa dell'utile non si amano per se stessi, bensì in quanto deriva loro reciprocamente un qualche bene; similmente anche quelli che si amano a causa del piacere»: ARIST., *Eth. Nic.* III, 1156a). Le parole «voglia» e «talento» (III,4,515-516) – quest'ultimo in linea col verbo *talentare*, col significato sinonimico di *desiderare* o *bramare* (vd. GDLI 20, 2001², p. 693) – disegnano perfettamente lo stato di agitazione fisica e mentale che impedisce a Dipilla di pensare a qualcosa che non sia la persona amata. Sono fantasie, queste, che sopraggiungono alla ninfa nel corso della «notte» (III,4,514) e che testimoniano un'infatuazione e un impulso erotico («smania», III,4,516) nei confronti del giovane Fileno, che si traduce in un bisogno di sfogo sessuale, in una fame amorosa che è al contempo desiderio di possedere carnalmente l'altro e pratica autoerotica («che s'io l'avessi, vivo il mangerei», III,4,517).

527-533 *Le dico ch'io non l'amo... ti raccomando*: la scarsa onestà con cui Dipilla mente a Corinna in merito all'amore provato per Fileno è la prova che esiste una differenza tra il voler bene (*bene velle*) e l'amare («Le dico ch'io non l'amo», III,4,527). Manfredi, consapevole che l'*eros* è una creatura «dolceamara», ricorre alla relazione analogica del colore per denotare un luogo comune della poesia d'amore di tutti i tempi: quello che risiede nel contrasto fra la ragione e il cuore, che questo *figurato*, l'*eros*, può generare in un'amante come nel caso di Dipilla. L'amore che infatti la ninfa prova per il giovane

pastore altro non è che «bruno amore» (III,4,528), vale a dire un *eros* “dolceamaro” e di per sé folle: “dolce” in quanto fonte di desiderio e di piacere («però l’amo assai, e s’io potessi», III,4,530; «se mai / provasti quel ch’io provo», III,4,532); “amaro” in quanto amore «bruno», ossia amore scuro e scellerato, capace di imporsi contro ogni proposito ragionevole. Il ricercato effetto poetico di questo stilema («bruno amore») sembra portare con sé influenze tassiane, e in particolare ricordare i primi quattro versi del componimento 372 del secondo libro delle *Rime per Laura Peperara* (1563-1567): «Bruna sei tu, ma bella, / ed ogni bel candore / perde col bruno tuo, giudice Amore / Bella sei tu, ma bruna» (*Rime per Laura Peperara*, pp. 438-439, 372 4,1-4 (vd. GDLI 2, 1995², pp. 405-407: 406).

534-537 *Tu mi muovi a pietà... grande ardimento*: gli incantesimi («gl’incanti», III,4,535) – riferisce Clitera – si fanno con pericolo («periglio», 536), con sforzo della mente e fisico («fatica», 536) e con coraggio generoso («ardimento», 537). Essi impongono al beneficiario la totale fiducia e devozione nel donatore, di norma ricambiata con il superamento dei riti a carattere iniziatico. A partire da questo sodalizio si attuano le due beffe ordite da Clitera ai danni di Dipilla. Su *periglio* vd. la nota di commento *Prol.27*.

541 *Vò*: “voglio”.

578 *spurir*: “pizzicare”.

541-590 *Vò che tu faccia... stregaccio la fa male*: Manfredi usa la propria arte poetica con intento comico e grottesco, servendosi di una lingua schietta, diretta a rappresentare in modo caricaturale e satirico un argomento complesso, come quello inerente al magismo e alla stregoneria. Le due «beffe» (III,4,586) ordite da Clitera prendono infatti le mosse dalle stesse parole di Dipilla, la quale confessa alla sua interlocutrice di essere disposta a girare da sola di notte nei boschi («di mezza notte per li boschi», III,4,539) «ignuda» e «scalza», pur di mettere fine al suo *mal d’amore* («uscir di tormento», III,4,538-540). L’osceno, il risibile e il sacro costituiscono la cornice di questa scenetta, che vede Clitera vestire i panni della «stregaccia» e Dipilla quelli di una seguace che sta per essere iniziata ai culti di una divinità. Ciò vale soprattutto se si considera la prima beffa, la quale prevederebbe una cerimonia di purificazione che ha la sua centralità simbolica nell’acqua: Dipilla dovrà infatti immergersi «nuda nuda» (III,4,545) e «fino al mento» (546) nelle acque di un fiume, con le braccia distese («stese») e il volto rivolto verso Est (547-548), verso Oriente, attendendo immobile («immota», 554) in questa posizione il sorgere del sole («fin ché si levi il sole», 551), recitando infine una formula magica opportunamente indicata da Clitera (552-553). Tutta l’azione si dispone al comico: la buffa postura che Dipilla deve mantenere dalle tre di notte sino all’alba (550) dovrà essere simile al galleggiare di «un troncone» nell’acqua (554), pena l’annullamento e il torcersi contro dell’intero incantesimo. Il secondo esperimento magico che Clitera propone a Dipilla ha come ambientazione un prato e si svolgerà sempre di notte: la ninfa, questa volta, dovrà recarsi nel luogo indicatole da Clitera con un aspetto scomposto, in disordine, a piedi scoperti («scalza», 565), con i capelli sciolti («scapigliata», 565) e priva di cintura alle vesti («scinta», 565). La correlazione fa i tre requisiti è scandita da una dittologia comune in poesia: *scalzo-a / scinto-a* (vd. GDLI 1997², 18, p. 51). Il

rituale potrà dirsi però compiuto solo quando Dipilla, raccogliendo la «metà» dei suoi capelli in ognuna delle due mani e contemplando fissa e immobile l'immagine della luna «tonda» (cioè «piena», 562), sentirà cantare per sette volte uno o più galli, pronunciando infine alcune «parole appropriate», di rito (574). In entrambe le circostanze, le due beffe si interrompono per via della nefasta *curiositas* della ninfa, la quale non riesce a trattenersi dal commentare in modo grottesco e licenzioso ciò che le viene chiesto di fare da Clitera. Manfredi dà vita a una scenetta interamente in *mise en abyme*, animata dallo spessore comico di Dipilla. Nel caso della prima beffa, l'azione scenica si rovescia in chiave grottesca secondo un preciso meccanismo di *abbassamento* che verte su un comico di situazione: la ninfa immagina di addormentarsi nel pieno della notte all'interno delle acque del fiume, in attesa del sorgere del sole, pensando così di affogare. Nel caso della seconda beffa, l'indole comica di questa ninfa sprizza fuori attraverso il doppio senso che tocca l'osceno e l'erotic, sulla scia di un'intera rappresentazione che ha come chiave di lettura il comico e nello specifico un linguaggio visivo del corpo e della nudità che fa capo al campo semantico dell'*eros*: ai gesti del toccarsi e raccogliersi i capelli (569), come *signacula* della seduzione, fanno seguito l'atto del contemplare il plenilunio (567) e il successivo simbolismo legato al canto, figurazione quest'ultima dello stesso dio Amore (573). Il colmo del ridicolo viene raggiunto da Dipilla, in risposta al secondo rituale proposto da Clitera: la ninfa immagina infatti che, lo stare ferma in mezzo a un prato, sotto l'azione del troppo caldo, possa provocare «qualche pizzicore / in qualche luogo» del suo corpo (580-581) impossibile da alleviare senza metterci «pur' un dito» (582). Si tratta in sostanza di un'allusione alla pratica dell'auto-erotismo: il «pizzicore» di cui parla Dipilla – se mai fosse necessario spiegarlo – proviene dal «prurito» eccitante del desiderio, da un bruciante piacere («gran caldo», 577) che non può essere controllato («mi struggerei», 583) e che è al tempo fonte di gioia («gioire», 586) e di dolore («morire», 586). Per quanto antica, la fede negli incantesimi e nei filtri magici costituisce, per tradizione, «una spiegazione del carattere misterioso e fatale dell'attrazione amorosa»: vd. PAZ 2006, p. 110. Il rifiuto di Dipilla di prestarsi alle beffe ordite da Clitera, se da una parte vuole considerare in generale il danno prodotto dalle arti magiche («chi si fida / di voi altre stregaccio la fa male», 590), dall'altra ricorda che l'amore è incantesimo, ossia «un legame magico che cattura la volontà e l'arbitrio degli innamorati»: PAZ 2006, p. 100.

591 *fistolo*: s.m e variante meno comune di *fistola*, col significato di “malanno” (vd. GDLI 6, 1995², p. 45), qui adottato come formula di imprecativa riferita a Dipilla – “Che il malanno l'accompagni” («la porta», III,4,591) –, seguita dalla didascalia extralinguistica contenuta nel dettato della frase («è quasi giunta a casa», 592).

593 *già mai*: forma avverbiale antica rafforzata “di mai” (*giammàì*), qui impiegata con valore positivo, “qualche volta”, per lo più secondo moduli stilistico-poetici petrarcheschi (RVF XXIX,14; CCLII,5): “Ora chi vide qualche volta intrigo più bello / di gelosie, di amori?” (III,4,593-594).

595-608 *Ma tutte fan stupir l'opre... poter non si prescrive*: le parole di Clitera suonano

come un bando che annuncia i termini di una gara in amore, già in fase di svolgimento, alla quale prendono parte «combattenti egregi» (III,4,600), nelle persone di dodici ninfe e di un solo pastorello, Fileno. Il tema specifico del *contrasto amoroso* (598), oltre a rinviare alla tradizione popolare dell'egloga rusticale (*pastorella*) e a quella più propriamente teatrale del *mogliazzo* e del *bruscello*, basata sulla creazione di composizioni dialogate e sceniche che traevano il loro tema dalle nozze, affonda le sue principali linee poetiche nel dissidio tra amore e odio, fra amicizia e gelosia, e nelle altercazioni tra gli innamorati, ammettendo nella gara un solo vincitore. La guerra tra ragione e cuore, che porta una delle sue più alte attestazioni nel sonetto CXXXIV del *Canzoniere* del Petrarca, ha qui nella pastorale di Manfredi come vincitrice il personaggio della ninfa Nicea, ossia la duchessa Vittoria Doria. L'idea stessa del *contrasto*, e dunque del combattimento, raccoglie d'altra parte in sé l'idea della natura conflittuale dell'amore: PAZ 2006, p. 105. La dialettica tra l'ostacolo e il desiderio, tra il divieto e l'infrazione è infatti annunciata da Clitera ai versi 601-604. I due principali momenti che fanno capo a questa logica dell'amore intesa come guerra, quali la «vittoria» (III,4,599) e il successivo «dirsi felice» (601) per averla ottenuta, costituiscono a livello diegetico una chiara anticipazione del lieto epilogo della pastorale, che si concluderà con le nozze tra Nicea e Fileno (Vittoria Doria e Ferrante II Gonzaga), alla storia dei fatti celebrate nel 1587. Si tratta infatti come afferma Clitera di un «discorso umano» (III,4,605), che Manfredi riepiloga con precisione di dettagli in una lettera scritta alla duchessa Vittoria Doria nella data del 28 ottobre 1591: «Pochi giorni sono ho composta una pastorale, et holla nominata *Il contrasto amoroso*; percióché con novissima inventionione è in essa un solo pastorello e dodici ninfe, delle quali quattro contrastano amorosamente ciascuna per haverlo per marito, et è vinto da una, che si chiama Nicea. Il che suona in lingua nostra "Vittoriosa", e "Vittoria". Questo poema non si potrebbe dedicar meglio che a una dama di cotal nome, et io ho gran volontà di dedicarlo a V.E. per molti rispetti» (vd. VACCARO 2021, p. 103).

Scena quinta

Lo stato di chi ama è il più doloroso che si possa immaginare, e ben poco vale la ragione di fronte ai turbamenti del cuore: questo è il messaggio di fondo con cui Demia, in un clima di «perfetta amicizia» (III,5,610), prova a confidare alle altre due ninfe in scena, Clitera e Dorizia, lo sdegno provato dinanzi alla fiera di Fileno. Quali sono dunque le arti che l'amante può usare per farsi amare? Una di queste è la «fiera» (631), che, nascendo dalla bellezza della libertà, risulta anch'essa oggetto d'amore. «E benché la fiera / nasca da una bellezza come l'altre, / il che dovrebbe farmi / sdegnar, se non ritarmi; / mi convien pur seguir la mia fortuna», afferma al riguardo Demia (631-635). Chi ama va infatti alla ricerca di una reciprocità che poggia le sue condizioni nel contrasto tra la fatalità e la possibilità di decidere autonomamente. Demia sembra infatti sapere

che gli amanti si dividono in due grandi categorie, quella degli amati e quella dei non amati, e che il suo destino, non godendo di «fortuna» (635), ma di «cruda sorte» (636), può dirsi solo quello di un'«infelice amante» soggetto ai dardi del «fierissimo Amore» (638). Su un altro tipo di fatalità prende pertanto le mosse la domanda di «soccorso» (645-649) che Demia rivolge alla «valente maga» Clitera (721): quella di un sortilegio d'amore che possa far «rivoltare» il cuore di Fileno (657). Ma Clitera non è né una strega, né una simulatrice, e la sua magia non corrisponde più all'antica tradizione profetica e taumaturgica di divinità femminili, come Circe, Medea o Calipso, né tantomeno risiede nella realizzazione di bevande, unguenti o amuleti. La sua magia è invece una «filosofia che s'impara da pochi» (674), ossia una filosofia che si invera in magia, e che coincide con la *σοφία*, e dunque con il lume della ragione: «Demia, tu sei bellissima, e accorta; / usa la tua ragion con la bellezza, / e col senno» (III,5,708-709). Le parole di Clitera sembrano dunque seguire da vicino uno dei tasselli gnoseologici su cui si costruisce la *filosofia d'Amore* che il Castiglione, nel quarto *Libro del Cortigiano*, lascia esporre all'amico Pietro Bembo: «Così, se la fiamma si estingue, estinguesi ancora il pericolo; ma se ella persevera o cresce, deve allora il cortigiano, sentendosi preso, deliberarsi totalmente di fuggire ogni bruttezza dell'amore volgare, e così entrare nella divina strada amorosa con la guida della ragione»: vd. CASTIGLIONE 2010⁷, p. 386 [6.79]. La felicità di cui godono gli amanti sembra invece che per Dorizia debba essere rintracciata in alcuni solidi punti fermi della dialettica dell'amore, ben messa in risalto già da Mario Equicola nel *Libro de natura de amore*. Sono le «lagrime d'amanti» – come scrive pure l'Equicola –, accompagnate dai «sospiri», dal «suon de le parole / dolcissime», dagli «sguardi», dagli «atti pietosi» a nutrire il principio degli «accenti amorosi» e ad infiammare anche il «più gelato petto» (756). L'«amore perfetto» – riferisce ancora Dorizia – si ha quando la «beltà» viene supplicata («supplichevol beltà», 749): solo allora i cuori si accendono come «cera al foco» (769). Se dunque l'«amore perfetto» richiede corrispondenza, la felicità dell'amante ricercata da Demia non sta tanto nei rifiuti di Fileno, quanto piuttosto nell'amore costante dimostrato dal pastor Tirsi: celebre personaggio, quest'ultimo, dell'Aminta di Tasso. Su questo ennesimo ragionamento sui precetti d'amore, va così in scena un buffo botta e risposta fra Demia e Dorizia, la quale ha come oggetto del discorso la «possente passione intesa» di Demia, indecisa nello scegliere tra la gentilezza di Tirsi e la bellezza di Fileno: «DEmia Tirsi è bello, gentil; ma non è bello / come Fileno. / DORIZIA Ma non è Fileno, / com'è Tirsi, gentile» (III,5,813-816).

634 *ritrarmi*: «farmi indietreggiare».

640-641 *Tutto ho provato... eccetto che la morte*: la sensazione descritta da Demia ricorda la domanda posta da Perottino negli *Asolani* (I,15): «E che si potrà dir qui, se non che per certo tanto stremamente è misera la sorte de gli amanti, che essi, vivendo, perciò che vivono, non possono vivere e, morendo, perciò che muoiono, non possono morire?» (vd. anche LORENZETTI 1920, pp. 77-78. Il cuore degli amanti – dirà in seguito Dorizia, in linea con quanto detto da Perottino – si muove tra il fuoco della passione e la «supplichevol beltà» (III,5,749): dinanzi alla crudeltà di un amante, solo le lacrime

copiose, «che si veggano cadenti / dagli occhi su le gote», possono intiepidire il cuore di chi si ama (III,5,750-757).

643 e *l tuo saper mirabile, e stupendo*: sul versante del concetto di *mirabilia* si gioca il contrasto di prospettive fra Demia e Clitera, riguardanti le arti magiche di quest'ultima, dalla prima inteso per lo più come divinazione, e quindi come capacità di realizzare *phármaka* e «gran meraviglie» (III,5,660), dalla seconda invece come approccio filosofico alla *summa scientia*, la quale, attraverso il connubio fra *ars* e *peritia*, si prefigge l'obiettivo di completare la *physica* e i costumi naturali dell'animo umano.

622-653 *Clitera, i danni miei... n'usciran fuore*: uno dei punti centrali del discorso di Demia è riservato al concetto di «ferezza» in amore: «E benché la ferezza / nasca da una bellezza come l'altre», III,5,631-632. Il figurante, ossia il pastore Fileno, viene posto dalla ninfa in relazione analogica alla «ferezza» – propria di colui “che esprime, dimostra fermezza morale” – mediante una motivazione di transitorietà che confluisce nella stessa immagine di *Eros*. Così come il dio Amore, che è «fierissimo», anche Fileno appare sempre «fiero» in amore (III,5,638). Si incontra qui un altro degli elementi costitutivi che muovono l'amore: la “libertà” (PAZ 2006, p. 103). La «bellezza» (632) a cui allude Demia è infatti rapportabile alla condizione assoluta dell'amore, quale la *reciprocità*, e in particolare all'idea che l'amore nasca da una libera decisione, che è al tempo stesso immagine di «ferezza» ed esperienza spirituale (CAROTENUTO 2013, p. 25). Sotto questa luce, Manfredi ci presenta una suggestiva associazione che, attraverso la motivazione di transitorietà della *libertà amorosa* intesa come «bellezza» (632) e «ferezza» (il “figurato”, ai versi 631 e 638), conduce ai due “figuranti” oggetto del discorso di Demia, il pastore Fileno e il dio Amore: *fierzezza/bellezza/libertà amorosa* → *Filenol dio Amore*.

664-676 *Si vantano di farlo... e d'Èolo, e d'Atlante*: la vera «filosofia» (III,5,673) dell'«intelletto» (671) – afferma la maga Clitera – «s'impara da pochi» (674) e non da «Zoroastro», «Èolo» e «Atlante» (675-676). Si tratta di una sottolineatura, questa compiuta dalla ninfa-maga, che testimonia l'interesse da parte di Manfredi rivolto in chiave parodica ai temi della *prisca theologia*, per lo più di moda nella letteratura e nelle opere filosofico-scientifiche del Cinquecento e del Seicento (ROSSI 2006, p. 280). Al nome di Zoroastro (Zarathustra), celebre sacerdote e riformatore religioso iranico – secondo la tradizione vissuto fra il secolo VII e il VI a.C. – la tradizione filosofica faceva infatti risalire i dogmi di un monoteismo con tendenza dualistica, fondato su ideali morali di giustizia e moderazione; e oltre a ciò, l'antico culto del fuoco materiale e la diffusione della magia materialista (detta anche *zoroastrismo*, o *parsismo* dai Parsi e *mazdeismo* dal nome del dio Ahura Mazdāh), i cui insegnamenti potevano essere acquisiti dalla lettura dei *Gāthā* (*Canti*), che sono le parti più antiche dell'*Avestā*, e dai libri pahlavici (vd. Red., *Zarathustra*, in ER, 12, p. 12466). L'immagine di Zoroastro che prevale tra gli studiosi del Quattrocento e del Cinquecento è in sostanza quella codificata dal mondo greco nell'Accademia platonica: se da una parte resiste la figura del Zoroastro-saggio, del caposcuola dei magi persiani, dall'altra quella che più viene affermandosi nella tradizione

filosofica e letteraria è l'autorità del Zoroastro-taumaturgo, conoscitore dei segreti della natura e dei due mondi (G. GNOLI, *Zoroastrismo*, in ER, pp. 553-566; Red., *Zoroastrismo*, in EF, 12, p. 12488-12489). Entro quest'ultima cornice sapienziale si iscrive l'autorità del saggio-taumaturgo come padre della pura Kabbalah, da cui si fa derivare il culto delle tre "sublimità": la prima, "paterna", fonte del fuoco; la seconda, legata al "Verbo", fonte della verità; la terza, relativa all'"azione creatrice", fonte dell'amore. La diffusione nell'ambiente intellettuale tardo-cinquecentesco dello *zoroastrismo* si deve però al successo della *Magia philosophica* di Francesco Patrizi da Cherso, edito in Inghilterra, a Bamburgh, nel 1593. In esso, gli *oracula chaldaica* di Zoroastro, raccolti nella teurgia di Prodo, nei commentari su Parmenide e in quelli di Hermiade su Fedro, e nelle note di Olimpiodoro sul *Fiebo* e sul *Pedone*, vengono riproposti da Patrizi in chiave neoplatonica secondo una serie di prescrizioni di carattere magico (*Monas, Dyas, et Trias; Pater et Mens; Mens intelligibilsa et Mentalia; Iynges ideae principia; Hecate, Synoches et Teletarchae; Anima, Natura; Mundus; Coelum; Tempus; Anima, Corpus, Homo; Daemones, Sacrificia*). Tra questi, un oracolo che si legge nella sezione *Demoni, Sacrifici* ci offre una figurazione del *daemon* (δαίμων) simile al dio Amore: «Ignitum, vel auro distinctum, vel spliatum. / Vel etiam sagittantem, et stantem super humeris» («Si veste di fiamma e d'oro, e lo si rappresenta nudo come l'Amore, dandogli le frecce») [PATRIZI 1593, p. 44]. La sottolineatura del nome di Èolo sembra invece essere giustificata dal fatto che al dio dei venti si facevano derivare i poteri della magia meteorologica, secondo il celebre episodio narrato da Omero nel canto X, (vv.1-45) dell'Odisea, che vede Ulisse giungere in Eolia. Nell'isola galleggiante di Èolo, il re di Itaca riceve in dono dal dio alcuni otri nei quali egli aveva raccolto dei venti. I compagni di Ulisse, aprendo quegli otri contenenti i venti, provocano una tempesta dalla quale l'eroe greco si salva a fatica, rimanendo privo della sua flotta, inghiottita inesorabilmente dalla forza delle onde. La rilettura dell'intero episodio omerico proposta da Reinhold Strömberg nel 1950 ha fornito nuove linee interpretative per cogliere la ricezione della figura di Èolo nella cultura popolare, a partire dall'impiego del termine "legare" (καταδεῖν), proprio del linguaggio della magia, e dal gesto del dio, che con un'operazione fatata racchiude i venti in un sacco ricordando certi riti di stregoneria destinati a dominare le tempeste. Come scrive Strömberg: «Èolo è rappresentato come un mago che ha il potere di legare con una fune d'argento i venti contrari in un sacco magico. La parola, che è usata per l'azione del "legare", καταδεῖν, è un termine tecnico della magia. Incantesimi ed esorcismo in tempi più tardi detti καταδεσμοί» (STRÖMBERG 1950, p. 75; ZAMBARBIERI 2002, pp. 695-726). Il nome di Atlante, nella tradizione figlio di Giapeto e di Climene, a cui Zeus ordinò di reggere sulle spalle la vólta celeste, come punizione per aver appoggiato i Titani nella lotta contro i dèi, è un personaggio di rilievo, che indubbiamente nel campo della magia si incarna nella figura del celebre «negromante» musulmano del poema ariostesco, assoluto protagonista del canto IV (16-39) nel duello contro la cristiana Bradamante. Se la magia è l'aspetto del meraviglioso che fa di Atlante un «incantator» al servizio della libertà creatrice, il suo castello è «il regno del desiderio, in primo luogo amoroso, e il regno dell'inganno, dove la realtà è sconfitta dalle apparenze». È in altri termini un luogo

gravitazionale che attira tutti i personaggi che inseguono un simulacro dell'oggetto dei propri desideri, un po' come accade per il palazzo di Nicora dove sembrano convergere tutti i «trafichi d'Amore» delle ninfe (III,5,669) e dove si aggira il pastore Fileno. Clitera però non crede nell'illusorietà delle apparenze: per lei, le maghe che «promettono» (654) di «rivoltare un core / da uno, a un altro amore» (657-658) sono «bugiarde» (666), «dicon di saper, ma nulla sanno» (665). La magia nasce in noi dall'interno, cioè innesca nuove possibilità di conoscenza dirette a cogliere il segreto che ci lega alla persona amata. Se l'effetto illusorio della magia – di cui lo stesso «incantator» Atlante è un'immagine – è ciò che fa apparire le cose vere, quando in realtà esse sono solo parvenze, la dimensione amorosa è per Clitera quel sentimento che propriamente non «accieca», ma «spalanca gli occhi» e «rende chiaroveggenti» (BARTHES 2014³, p. 209).

679 *Circe*: famosa maga figlia di Elios e Perseide, che, dopo aver avvelenato suo marito, re dei Sarmati, si stabilì su un'isola poco distante dal capo Circello. Celebri rimangono i suoi incantesimi, fra cui quello che trasformò la ninfa Scilla in un mostro marino, nato dalla gelosia della maga per Glauco, e quello che mutò in maiali i compagni di Ulisse: eroe, quest'ultimo, dal quale Circe ebbe due figli, Telegono e Adrio (si vedano anche i versi 340-350, atto III,3).

679 *Medea*: espertissima negli incantesimi, questa celebre maga, innamorata di Giasone, fornì all'eroe erbe prodigiose con le quali il capo degli Argonauti riuscì a superare le prove poste dal re Eete – padre di Medea – per la conquista del Vello d'oro, le quali consistevano nell'aggiogare ad un aratro due tori dai piedi di bronzo, sputanti fuoco dalle narici, nell'arare un tratto di terreno e nel seminarlo con dei denti di drago. Sono questi solo alcuni dei tanti avvenimenti che precedono e seguono la fuga di Medea con Giasone, dopo il furto il Vello d'oro. La storia di questo personaggio femminile, d'impronta tipicamente tragica ed euripidea, è contraddistinta senz'altro dal motivo dell'abbandono, al quale fanno seguito i tristi e scellerati atti di cui si macchia la donna: l'avvelenamento della sua rivale in amore, uccisa assieme al padre con un manto tossico; e l'assassinio dei due figli avuti da Giasone, accompagnato dalla fuga ad Atene – secondo alcuni mitografi – su di un carro tirato da due draghi alati e dalle nozze con Egeo, di cui la maga tenta di avvelenare il figlio Teseo.

680 *Calipso*: ninfa figlia di Oceano e Teti, o, secondo un'altra tradizione, di Atlante ed Etra. Il nome di questa regina dell'isola di Ogiogia, come pure il suo titolo di maga, è legato all'*Odissea*, e all'accoglienza riservata a Ulisse dopo che l'eroe, con il suo equipaggio, aveva fatto naufragio durante il suo viaggio da Troia. Desiderosa di sposare Ulisse, Calipso cercò di allettare quest'ultimo offrendogli l'immortalità, che tuttavia l'eroe greco rifiutò, per fare ritorno ad Itaca dall'amata Penelope.

778 *vèr*: “verso”, forma apocopata della preposizione *verso*, indicata da Bembo come poetismo: «Leggesi *Ver*, in vece di *Verso*, ne' poeti, *Ver* me *Ver* lui; che si disse ancora *Inverso* da' prosatori» (*Pr. Volg. Ling.*, III,68, p. 290). Basta qui ricordare, a mo' di esempio, la ricorrenza della voce nella *Commedia* di Dante, *Pg.* II,58-59, nel *Canzoniere* di Petrarca,

CCXXXIX,1, e nella *Liberata* di Tasso, III 14,6-7: «Ella vèr lor, e verso lei se 'n corse il duce lor, ch'a sé venir la vede»: SERIANNI 2021, p. 117.

817 *Andiamo!... Andiamo!:* uscita di tipo analogico in *-iamo* per il congiuntivo esortativo *andiamo*, qui enfattizzato per mezzo dell'anadiplosi.

ATTO QUARTO

Scena prima

Lazione del quarto atto, suddiviso in sei scene, ha inizio col primo quadro e si svolge nei pressi del palazzo di Nicora. In un soliloquio, la ninfa Demia confida di attendere l'arrivo di Fileno (IV,1,1-10), al fine di «parlargli» (13) e di «scoprire il suo pensiero» sull'amore (15).

8-10 *Ragionando ei con Tirsi... questa via, non ch'una:* parafrasando: “ragionando Fileno («ei», IV,1,8) con Tirsi, diceva che sia di giorno («di chiaro», 9), sia di notte, fa spesso («fa mille volte», 10) questa strada («via», 10), che è una sola”. Fileno è solito aggirarsi nei dintorni delle «case di Nicora» (vd. III,2,126): qui l'attende ora Demia, che su consiglio dell'amica Dorizia, spera di poter incontrare il pastore per «parlargli» (13) e per provare a «scoprire il suo pensiero» (15).

16 *Eccolo, e par men del l'usato altièro:* parafrasando: “Eccolo, e pare meno fiero del solito”. *Altièro*, col significato di colui che “mostra ferezza d'animo” e un “atteggiamento schivo”, è una voce arcaica derivata da *altero*, che testimonia comunque lo sviluppo del fenomeno linguistico relativo all'alternanza del dittongo-monottongo *ie/e* nella serie palatale, parallelo a quella della serie velare (GDLI 1, 1995², p. 354). Nel caso specifico delle forme *altièro/altero*, la forma dittongata, di natura analogica ed etimologica, cade presto in disuso, attestando la predominanza della voce *altero*: vd. PATOTA 1999, p. 107; SERIANNI 2021, p. 60).

Scena seconda

Protagonisti di questa scena sono Fileno e Demia. A loro Manfredi affida un dialogo che pone al centro del discorso alcune proprietà dell'«arte de l'amar» (III,5,714), quali la «cortesia» (IV,2,38), la «crudeltate» (38), il «mentire» (43) e il «ricusare» («repulsa», 65), il desiderio (56) la «speme» (67; 91; 109), il «diletto» (62), la «gloria» (77; 80; 81; 102; 112) e la felicità (87), il «penare» (80), l'infelicità (51), la «sorte» (48; 113), gli «affanni» (38; 89; 92) e il tormento («martire», 72; 103). Si inaugura così una riflessione che tocca due puntelli fondamentali del discorso fenomenologico sull'amore: la libertà e la «beltà soprana» (73). È proprio sotto questa luce che, secondo le linee filosofiche di un sincretismo

aristotelico e platonico, il pastore Fileno espone la sua idea di «beltà soprana», fondata sulla conoscenza dell'*areté*, del Sommo Bene, o se si vuole della somma Virtù etica e morale. L'intera riflessione sulla fenomenologia dell'amore prende avvio da un quesito chiave posto da Demia: parafrasando: "Ohimè, come definire colui che non possa soccorrere un infelice, s'egli ha da poterlo fare, e la persona per la quale si conserva lo ha in avversione e lo respinge?" (IV,2,50-54). La risposta, ovviamente, non è facile, ma il messaggio di fondo che passa nella replica del giovane pastore sembra trovare un punto fermo nella dottrina platonica delle Idee, e in particolare in un'esigenza di carattere epistemologico e logico. Ad essa pare del resto rifarsi la contrapposizione fra il *vedere* e il *credere*, introdotta proprio dalla ninfa ai versi 22-28 («come se non credesse, e pur 'l crede», 24 → «e come se non vedesse, e pur 'l vede», 26), poi subito recuperata e rielaborata da Fileno nella locuzione «se sel *crede*, e sel *vede*, e non riamà» (30). Questa realtà oggettiva, a cui Fileno e Demia sembrano entrambi richiamarsi mediante il *contrasto* fra la *vista* e l'*opinione*, tra l'*episteme* (la conoscenza) e la *doxa* (il credere), è ciò che Platone chiama Idea. Per Platone – è noto –, l'Idea assume il significato di "aspetto pensabile o intelligibile" della realtà, di ciò che può essere afferrato e compreso attraverso il senso della "visione" e l'atto del vedere con la mente. All'Idea del Bene si collega l'Idea Bello e a queste la nozione che fa capo alla *beltà soprana*, la quale ha al suo vertice l'Idea della "libertà", da cui deriva – sulla scia di una rielaborazione che, in chiave moderna, desidera riallacciarsi alla poesia del *fino amore* – l'atto del ricevere la *beautitudine*, la *felicità* e la *gloria* dalla libertà incondizionata di «onorare», «ammirare» e «amare» chi si ama (IV,2,75-76). Manfredi configura così una relazione analogica che ha la sua motivazione di transitorietà nel concetto di «beltà soprana» (73), la quale dall'ambito dell'amore – "chi si ama" = *beltà soprana* – passa alla lode della *signorilità*, ossia di colui o colei che è superiore a un altro per condizione o posizione di comando: «beltà soprana» = Fileno = *signorilità* (nel caso specifico, il duca Ferrante II Gonzaga).

22 *poria salvarmi*: "potrebbe salvarmi". *Poria* è voce del condizionale formata con l'imperfetto indicativo (es. AMARE HABEBAM): un debito della poesia italiana dalla Scuola siciliana (per la bibliografia vd. SERIANNI 2021, p. 217). Per Leonardo Salviati, la voce *poria* rientrava fra le diverse forme letterarie scelte dai poeti per «acconcio», «autorità», «rispetto dell'artificio», e soprattutto per «brevità» e «suono», le quali risultavano «accomodarsi al verso maravigliosamente»: tra queste, «*fora, avria, poria, gire, doglioso, ora, però, anzi, pria, chiere, aita, alma, erge, fea, elce*, e non poche delle sì fatte» (SALVIATI 2022, I, p. 239 (II, Capitolo XV,141).

23 *a punto*: "appunto", avverbio con forma arcaica.

25 *il cor legato e punto*: "il cuore incatenato e ferito". *Punto* è in questo caso participio passato del verbo *pungere*, qui impiegato in senso metaforico per detonare il vincolo («legato») e la ferita d'amore nel cuore di Demia per il pastore Fileno: parafrasando: "che per lui porto il cuore incatenato e ferito" (IV,2,25).

27 *l'estremo punto*: "l'ultimo momento", "l'ora estrema", "la fine". *Punto* è in questo ulteriore caso sostantivo completato dall'aggettivo estremo, in sinonimia con il termine

morire (= “il momento della morte”), di cui costituisce una sorta ripetizione: parafrasando: “l’ultimo momento del mio morire” (IV,2,27).

22-27 *Ma chi poria salvarmi... estremo punto*: la frase è un bell’esempio di «dire, cantando» (I,1,20), di cui Manfredi poteva certamente rintracciare ulteriori coordinate teoriche nella *Lezione settima* del *Trattato della poesia lirica* di Pomponio Torelli (1594). La musicalità del periodo è favorita da un gioco diaforico di ripetizioni in rima interna nel verso e rima esterna, e dalla corrispondenza sintattica in parallelismo dei versi 24 e 26, modulata sul monito evangelico *vedere per credere*: «come se non credesse, e pur ’l crede» → «e come se non vedesse, e pur ’l vede». Significativo è anche l’uso della parola «punto» ripetuta in rima esterna con più valori grammaticali e retorici (nello specifico di epifora e diafora): «a punto», avverbio (IV,2,23) → «e punto», participio passato (25) → «estremo punto», sostantivo (27).

30 *se sel... non riamà*: da notare l’uso della forma clitica *sel*, ripetuta con effetto allitterante.

42 *cagion... fora*: “sarebbe cagione di danno”.

44 *accenderia*: “accenderebbe”.

49 *finiria*: “finirebbe”.

37-49 *Quel che sembra talora... duolo altro, che morte*: la contrapposizione fra «crudeltate» e cortesia trova qui, nelle parole di Fileno, l’accordo nel cosiddetto dolce «mentire», che costituisce il *Leitmotiv* di ogni relazione amorosa. Tutti gli innamorati mentono e ogni relazione amorosa – sembra riferire il pastore – si basa su una creazione artificiosa, che prevede qualche piccola manovra diversiva, voluta e mirata per accrescere il desiderio e la gelosia dell’amante. Si tratta in questo caso di un codice di «cortesia», e non di un «atto di crudeltate» (IV,2,38), elaborato sia in chiave etica, sia estetica, al fine di rafforzare la reciprocità liberamente offerta in chi si ama. Ciò è però possibile solo a patto che esista un rapporto amoroso incentrato sulla *reciprocità* e sull'*esclusività*, a ragione del fatto che qualcosa di amato è appunto qualcosa con cui si intrattiene una relazione personale: condizione, quest’ultima, indispensabile per ricercare la «bellezza». Chi invece ha il suo cuore già occupato da un altro amore («ingombro d’altro amore», 40) – fa notare il giovane pastore –, ricercando altrove con lo sguardo e con le lusinghe l’oggetto del suo desiderio («s’altro oggetto mirasse, e lusingasse», 41), finisce di conseguenza per essere cagione di dolore e di sofferenza per l’amante («cagin di danno fora», 42), dal momento che questo suo «mentire» (43) non potrebbe spegnere la gelosia e le sofferenze («accenderia sì fieramente altrui», 44; «grave incendio, e sorte», 48), se non con la morte metaforica del *partner*: parafrasando: “talvolta, quello che appare come un atto di crudeltà, è cortesia. / Però, se uno ha il cuore occupato da un altro amore, / sarebbe cagione di danno se rivolgesse il suo sguardo e le sue lusinghe a un altro oggetto: / perché con quel suo mentire / accenderebbe così sdegnosamente l’amante / che, non potendo poi darli soccorso alcuno con un po’ di refrigero, / né potendo l’amante soffrire la gelosia e il proprio destino, / finirebbe il suo dolore se non con la morte”.

54 *si serba*: “si conserva” nel tempo, sia per ciò che riguarda «la bellezza fisica», sia per ciò che riguarda i sentimenti e le peculiarità «moralì e intellettuali»: vd. GDLI 18, 1997², pp. 711-712: 712

54 *l'aborisce e lo ricusa?*: “lo ha in avversione e lo respinge?”.

55-64 *Si ricusa sovente... l'innamorato petto*: la chiave psicologica con la quale Manfredi analizza le dinamiche che sottendono l'«arte de l'amar» (III,5,714) ruota attorno all'atto del «ricusare» («ricusa», IV,2,54-55), che assume le forme di una bizzarra follia. Il “rifiuto” – spiega Fileno – può spesso nascondere una domanda d'amore («quel che dentro si chiude», 59), che coincide con ciò che più si desidera avere («quel che più si desia», 56). Respingere l'amante tanto desiderato, trattarlo con indifferenza, vederlo sofferente e speranzoso, per un certo lasso di tempo («ond'ha la speme al cor più larga via», 60), offre un piacere tanto inebriante da non consentire altro diletto («gustare altro diletto», 62) fuorché quello di sentirsi forti («sì possente», 61) in amore e dunque liberi: parafrasando: “Si respinge spesso quello che più si desidera, sotto un tale pretesto, o una certa scusa, che si vede e riconosce alla luce del sole quello che dentro si nasconde, dove la speranza ha nel cuore più largo cammino. E diventa così forte, che non lascia gustare altro diletto; il cuore innamorato, che ha accolto la prima bellezza, mai la esclude per una nuova”.

65-72 *Una repulsa, o due... martire, o scorno*: parafrasando: “io non credo affatto che un rifiuto, o due, bastino a togliere da cuore altrui la speranza, un giorno, di poter essere felici: ma, ohimè, si dovranno pur fare mille e mille rifiuti, per vedere quale mal gradito e avversato danno, tormento e umiliazione reca amore”. *Repulsa*: “rifiuto” di «una profferta amorosa», o «il negarvisi o il sottrarvisi», o ancora, in sintonia col verbo *ricusare*, «il respingere come amante» (vd. GDLI 16, 1995², p. 735). Si tratta di una variante meno comune del sostantivo femminile *ripulsa*, attestato nella forma plurale nel sonetto *Dolci durezza, et placide repulse* del *Canzoniere* di Petrarca. *Già*: “affatto”, o “in nessun modo”, è qui avverbio che rende la preposizione negativa (vd. GDLI 6, 1995², pp. 748-749: 749). *Mille e mille*: locuzione o modo di dire speculare a “più e più”, con valore numerico indefinito. *Martire*: “tormento”, “martirio”, ossia figuratamente col senso di generare «afflizioni» e «angustie» (vd. GDLI 9, 1997², pp. 847-848: 848).

73 *beltà soprana*: “beltà superiore”, ossia che è superiore ad un altro per condizione, dignità, capacità intellettive, morali, o fisiche. La formula *soprana* per *beltà* è usata comunemente nella poesia delle Origini per indicare la Vergine Maria, mentre l'accostamento dei due termini, *beltà + soprana* (*soprano* = “sommò”), con valore quasi sinonimico, costituisce da parte di Manfredi un chiaro calco di un modulo poetico (*soprana biltate*) attestato nella lirica siculo-toscana, e in due casi specifici nei sonetti d'amore di Guittone d'Arezzo: *Rime*, 173, v. 2: «che servo voi, *soprana* di *biltate*»; 178, v.2: «*soprana* di valore e di *biltate*». L'espressione *beltà soprana*, attestata anche nel *Rinaldo* di Tasso (I,56, v.4: «a lui la tua *beltà* rara e *soprana*»), costituisce un modulo poetico che compare nel sonetto VIII, *Con SOPRANA beltà donna SOPRANA*, dei *Cento sonetti* di Muzio Manfredi (Ravenna, Eredi di Pietro Giovannelli, 1602), dedicato alla «Signora / Anna

Salecchi soprana» (MANFREDI 1602, p. 14). Il concetto di *beltà soprana*, proprio della società cortese, costituisce la nuova idea di onorabilità del «femminil sesso», che si presenta alla cultura rinascimentale grazie alle categorie della “misura” e del “bello”. Se il Bello è “l’oggetto dell’amore”, la misura è ciò che denota la *proportio* delle passioni e la sobrietà dei comportamenti, secondo una concezione naturalistica e astratta della bellezza (HELLER 2013, pp. 362-363). Ad essa si ricollega anche l’ideale classico della *καλοκαγαθία*, che, nella ricerca di un equilibrio tra la bellezza oggettuale e quella spirituale, esprime un’esigenza di bellezza e di sentimento morale (*beltà soprana*), conferendo all’amore un ritratto sublimato e ultraterreno (BURCKHARDT 1980, pp. 393-514). Si tratta, a nostro avviso, di un modulo poetico che denota una certa tendenza al sincronismo aristotelico e platonico, destinato a far risaltare l’Idea del Bene in rapporto all’Idea del Bello, secondo una tradizione che in Proclo (*Commento alla Repubblica di Platone*) e specialmente nel primo libro delle *Enneadi* di Plotino vede nell’Idea del Bello tanto il Bene, quanto la stessa Idea del Bene in sé.

73-77 *Scorno non già... sempre è cagion di gloria*: parafrasando: “Non già umiliazione; una beltà superiore che accetti di buon animo o provi avversione, purché non vieti di essere onorata, ammirata e sempre amata – il che non può –, o di essere cagione di gloria”.

81 *s’ a la*: “se alla”.

106 *guiderdón*: “ricompensa”, “contraccambio”, voce antica – *guidardóne, guiderdóno, gidardóne*; dial. *quiderdóne*: vd. GDLI 7, 1995², pp. 168-169; DELI 2, 1989, p. 530 –, attestata in due accezioni (*quiderdón, quiderdóne*) in Guittone d’Arezzo, come ad esempio nel sonetto *Spietata donna e fera, ora te prenda* (*Sonetti* III,9, pp. 246-247: 247: «en guiderdon di tutto meo servire»).

129 *pregheroli*: “lo pregherò”, forma con particella pronominale (*li*) del futuro semplice.

122-130 *Fiero pastore... non avrai mai di Nicora*: la fiera di Fileno viene qui connotata da Birsena in termini caratteriali mediante un «dire, cantando» che, dalla ripetizione «fiero/«fera» (IV,2,122-123), confluisce nell’anafora «pregherò tanto Amore» (127), «pregherò tanto il cielo» (128) «pregheroli» (129), chiusa a sua volta da un’affermazione finale della ninfa che ha il sapore di una vera dichiarazione di guerra: «che l’amor non avrai mai di Nicora» (130). Fileno è detto da Birsena «fiero pastore», perché «nato / veramente» da una *fera* (123). Manfredi, in questo modo, costruisce le linee comportamentali di Fileno sulla parola latina *feritas*, secondo un’accezione del concetto di *fierezza* che, nel riallacciarsi alla *crudelitate*, prevede la contrapposizione fra la *selvatichezza* e la *domesticità*. Il carattere selvatico, e dunque di *fera*, del pastore trova infatti un’ulteriore spiegazione nei versi successivi (124-130) con l’amara ironia di Birsena, segnata anche questa dalla logica del *contrasto*: Fileno non solo è nato da una «rabbiosa tigre» (124-125), ma è stato allevato da una «lionessa», o da una «lupa» (125-126).

Scena terza

La scena, che ha come protagonisti Birsena e Fileno, ruota attorno a due domande-chiave poste dalla ninfa al pastore, e sviluppa la riflessione sull'amore avviata in precedenza dal giovane arcade e Demia. Il primo quesito formulato da Birsena riguarda una contraddizione che può scaturire dall'esperienza amorosa: "Dove c'era tanto amore, può nascere lo sdegno e questo essere convertito in odio?" (IV,3,136-137). Possiamo scorgere in queste parole della ninfa il tentativo da parte di Manfredi di descrivere il folle processo di alterazione mentale che produce l'amore, quando il sentimento di ripulsa di un amante si trasforma in odio (CAROTENUTO 2013, p. 21-22). Il binomio Amore-Morte, da sempre oggetto di interesse dei poeti, è ciò che rivela la natura conflittuale dell'amore e la vulnerabilità di chi ama. Il passaggio dallo «sdegno» all'«odio» è infatti ciò che trasforma un amante infelice e geloso in un aggressore. Il secondo quesito posto da Birsena ha il merito di porre in evidenza l'altra faccia dell'odio, ossia il dono: "Chi pone freno agli amanti, o dà loro legge?" (IV,3,168). Il dono fa conoscere il «pensiero aperto» dell'amore (181), il quale può essere corrisposto o disprezzato: il «pastor gentile», eco del "cuore nobile" di guinizzelliana memoria – riferisce Birsena – è colui che «devria gradir chi l'ama» (199): ma «il gradire», replica Fileno, non impone l'assoluta presenza dell'amore (200-202).

142-146 *Chi ama non minaccia... persona amata*: parafrasando: "Chi ama non minaccia e non si adira così amaramente, e non cede tanto alle ragioni, ma crede ancora alle deboli scuse della persona amata".

153 *devria*: "dovrebbe".

160 *asprezza*: "crudeltà", da intendere come "durezza di modi" (vd. GDLI 1, 1995², p. 742), ma anche nel senso di "sofferenza, dispiacere", di "agreste, selvatico" e di *acerbezza*, ossia di "crudeltà d'animo" (dal lat. ACERBITAS: LEI I, pp. 350; 367; 371; 1377). La voce conserva il suo valore etimologico ed è da collegare al sostantivo francese *asprese*, rinviando all'ulteriore termine adottato da Manfredi per qualificare la "durezza amorosa", la *crudelitate*, con il quale il termine *asprezza* condivide la comune ascendenza dalla poesia duecentesca, in particolare dantesca (*aspro*): vd. L. ONDER, *aspro*, in ED 5, 2005, p. 641. Da notare, a livello stilistico e linguistico, l'effetto violento delle parole e dei suoni ricercato da Manfredi ai versi 158-160 mediante l'uso di vocaboli con suffisso in *-ezza*, «sprezza»/«disprezza»/«asprezza», e la rima dura «disprezza»/«asprezza». Si veda anche la voce curata da M. PAZZAGLIA, *dispregiare* (DISPREZZARE), in ED 8, 2005, p. 202.

162 *partir*: "dividere" con altri. Voce dotta dal latino PARTIRI (da *pars, partis*: "parte"): vd. DELI 4, 1985, p. 886.

162 *questo*: sottinteso "amore".

162 *già dato*: riferito "a Nicora".

165 *chi*: cioè "Fileno".

174 *fesse*: "facesse", arcaismo e congiuntivo imperfetto dal verbo latino FERERE, per

“fare”.

169-176 *Altra donna non credo... e dato altrui?*: parafrasando: “Non credo che un’altra donna, trasportata dal furore, desideri che si cambi dimora al cuore, che lì non può meglio risiedere, né in modo più felice. Se a lei si facesse un dono, che le fosse graditissimo, vorrebbe che fosse portato via e dato ad altri?”.

177 *don*: “dono”.

178 *a quella cui l’hai dato*: riferito a “Nicora”, in ripresa del verso 162.

192 *le noce*: “le nuoce”.

194 *aborre*: “ha in odio”, “aborrisce”, dal verbo *aborrere* o dalla forma antica e toscana *abborrire*, entrambe derivate dal latino *ABHORRĒRE* (composto di *ab* «da» e *horrĕre* «avere in orrore»): LEI I, pp. 95-96. Nella *Commedia* di Dante, la voce *aborre* costituisce un *hapax legomenon* (*Pd.* XXVI,73: «e lo svegliato ciò che vede aborre»), mentre la sua occorrenza si registra 4 volte nel poema ariostesco: vd. *Orl. fur.* XXIV 105,1; XXXIX 1,8; XLV 30,8; XLV 84,6; e due nella *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso: VIII 76,4; XIII 70,3.

Scena quarta

All’uscita di scena di Fileno segue l’arrivo di Nicea (Vittoria Doria). Birsena ha così modo di informare la ninfa dello «sdegno» (IV,5,218) portato da Demia nei confronti di Fileno, dopo che l’amore di quest’ultima è stato oggetto di rifiuto («repulsa») da parte del giovane pastore. Come per la scena terza del terzo atto, anche in questa circostanza si stabiliscono alcune inaspettate alleanze tra le ninfe. È il caso di Biserna che si dichiara «sincera amica» di Nicea (258), ma senza essere per questo creduta. Nicea, non riuscendo a spiegarsi il cambiamento improvviso di idee di Birsena, da sempre innamorata di Fileno – «Più di mill’altre volte / m’hai detto, e l’hai giurato, / di morir per Fileno» (IV,5,237-239) –, pensa infatti che la sua interlocutrice si stia prendendo «beffa» di lei, tendendole una trappola. Spesso, però, accade che chi elabora una «beffa» mente a se stesso, ed è a sua volta vittima di un inganno che tende a se medesimo (243-246): i dubbi di Nicea nei confronti di questa brusca inversione di idee da parte di Birsena costituiscono infatti un’anticipazione di ciò che sarà svelato nella scena successiva, la quinta, attraverso le rivelazioni di Clitera. L’abbandono della scena da parte di Birsena consente a Nicea di chiudere questo quarto quadro con un soliloquio, in cui la ninfa rileva il “muro d’ombra” che avvolge i suoi sensi per Fileno – “muro d’ombra” da intendere anche come immagine della poesia di tono petrarchesco –, riflettendo anche sul comportamento «ardito», «sdegnoso» e «superbo» di Demia (264-292).

211 *sallo*: “Io sa”, da *sapere*, forma con particella pronominale.

215 *si partia*: “se ne andava”, forma con suffisso in *-ia* dell’imperfetto indicativo, di lunga tradizione in poesia.

219 *onta*: “offese”, “infamie”, volte a «compromettere la dignità, l'onore, il buon nome, il merito [...] di chi è riconosciuto aver usato espressioni o commesso atti, gesti sconvenienti [...] a regole sociali di comportamento»: vd. GDLI 11, 1999, pp. 1015-1016: 1015.

226 *Veggio*: “vedo”, I^a persona dell'indicativo presente derivata, per forma etimologica, dal verbo latino VIDEO.

225-229 *Io ti credo... l'amor di Fileno*: parafrasando: “Io non credo, che tu lo possa credere, perché io ti vedo allegra oltre il tuo solito: ebbene, hai gran ragione a essere felice, perché pure avrai una rivale di meno nell'amore di Fileno”. *E bene* è forma antica della congiunzione con valore risolutivo *ebbene*. Al verso 225, la ripresa del verbo *credere* (*credol credi*), nell'espressione «Io ti *credo*, che 'l *credi*», costituisce un'epanalessi.

232 *merti*: “meriti”.

270 *si dorrebbero*: “si dispiacerebbero”, “si dorrebbero”, condizionale presente del verbo *dolere*, qui con elisione finale della vocale, accompagnato dalla particella *si*, con la quale forma il *riflessivo neutro* al fine di indicare una disposizione dell'animo. La desinenza *-ebbono* costituisce una neoformazione linguistica romanza – generata dal latino *habui* (*hebuì*) –, che, a livello di polimorfia della terza persona plurale, riguarda inizialmente il passato remoto, con l'uscita delle forme forti dei verbi in *-ere* in *-oro* (*ebboro*) e in *-ono* (*ebbono*), e a seguire la costruzione morfologica e fonetica del condizionale, come derivazione stessa del passato remoto (*-ebbono*; *-ebbero*).

Scena quinta

Come per le tre precedenti scene, la seconda, la terza e la quarta del quarto atto, anche questo quadro prevede un discorso a due fra Clitera e Nicea: l'uscita di scena di Birsena è infatti seguita dall'ingresso di Clitera, che è a sua volta alla ricerca di questa ninfa. Nicea rivela a Clitera del felice stato d'animo di Birsena e di come questa si sia divertita a «gabbarla» (IV,5,301), sostenendo di non amare più il pastore Fileno (303). A partire da questa confessione si delineano due ribaltamenti di situazione: il primo consiste in una rivelazione di Clitera, la quale riferisce a Nicea di essere stata lei ad aver messo in opera un «incanto» nei confronti di Birsena, al fine di salvare l'amica dal *mal d'amore* per Fileno (308-321): vittima di un «incanto» che induce all'«oblio», Birsena infatti non ricorda più le ragioni del suo rapimento amoroso (322-323). Il secondo ribaltamento di situazione verte invece su uno scambio di posizioni fra Birsena e Nicea: se prima Birsena era stata accusata da Nicea di dire il falso in merito all'amore provato per Fileno, ora è la stessa Nicea a mentire a Clitera, ammettendo che i suoi sentimenti verso il pastore sono quelli di un'«amica, e non amante» (306). L'infondatezza di questa confidenza è svelata proprio dalla solitaria ninfa in un nuovo soliloquio, che, come la quarta scena, chiude

questo quadro. Tutto ruota attorno all'inconfessabile amore di Nicea per Fileno e ai suoi impenetrabili «pensieri», già in precedenza inaccessibili a Birsena, e ora impossibili da cogliere e decifrare anche da parte di chi, come Clitera, può disporre delle arti magiche: «e a me poi, di cui / non penetra i pensieri; / e non sa come abbia tutt'arso il seno / de l'amor di Fileno» (385-387).

233 *oblio*: voce poetica (*obblío, obbrío, obrío, ubblío*), dal francese antico *obli* (1180 ca.), derivata dal verbo *oblier* (fine XI sec.) e da un latino parlato *OBLITARE*, qui nel significato proprio di “dimenticanza non soltanto momentanea”: vd. LEI 4, 1985, p. 818; GDLI 11, 1999², p. 733; E. MALATO, *oblio*, in ED 12, 2005, p. 13.

Scena sesta

La sesta e ultima scena del quarto atto ha come protagoniste Nicea e Dipilla. È proprio la gioviale ninfa a porre in risalto, in apertura del suo discorso, una corrispondenza tra il carattere di Nicea e quello di Fileno: sia la ninfa, sia il pastore, sono infatti a loro modo «fieri» e «selvatici». Se Fileno – come sosteneva Demia nella seconda scena di questo atto – è nato da «rabbiosa tigre» ed è stato allevato da una «dionessa, o lupa» (IV,2,124-126), Nicea similmente agisce come una monade solitaria, girando «tutto il dì sola, / com'una capriola, per li boschi» (IV,6,461-462). Nell'esperienza amorosa, la vitalità dell'amore ha bisogno però di essere «addomesticata» (IV,6,453), senza che gli stati d'animo derivati dall'isolamento possano ad esempio prendere il sopravvento sui sentimenti. L'importanza di sentire la vicinanza degli altri, o semplicemente il gusto e il piacere di poter «cianciare» con qualche «bel pastor», è dunque la ragione che spinge Dipilla a tradurre il silenzio di Nicea in domanda d'amore: «E sei sì bella. Io ho gran meraviglia, / che qualcun non ti piglia, / e t'insegni a fuggire i diletti d'Amore» (463-466). Tra le quattro domande che in modo scherzoso questa spregiudicata ancella, un po' «bonaccia», un po' «poltrona», rivolge a Nicea vi è certamente una che fa emergere con più forza i due poli che muovono l'indipendenza emotiva della solitudine: «Sei tu pazza, o pensosa?» (471). Si tratta, in questo caso, di un quesito posto da chi, come Dipilla, è abituata a vivere dei rapporti convenzionali, e che di conseguenza non può fare a meno di sentire “folle” o addirittura “pericolosa” – in quanto portatrice di «ira» e di rancore (472) – una persona che vive intensamente la sua vita distante dal collettivo. Il proposito del convivio presso il palazzo di Nicora diventa così un'occasione di scambio di esperienze sociali e culturali, ma soprattutto un momento di festa, specchio dei ricevimenti a corte, gremiti di spettacoli con danze, musiche e cantanti. Il discorso su un tema allora molto dibattuto, come quello della vita di corte, sembra a questo punto concentrarsi per Manfredi su una rivalutazione dell'universo femminile, innovando il principale modello letterario della tradizione classica offerto dal *Simposio* platonico. Non si tratta più, come nel caso del celebre dialogo di Platone, di relegare le donne in posizioni di secondo piano (vd. *Simposio*, 176e), né di vietare lo svolgersi del

momento ludico della festa, come vorrebbe Nicora, quanto semmai di porre al centro dello spettacolo le loro qualità artistiche, e nella fattispecie le doti per musica, il canto e la danza delle dame di corte, immagine riflessa delle ninfe: «Noi quasi tutte cantiamo e soniamo» – afferma al riguardo Nicea – «Se pur vorrem ballar, così fra noi, / soneremo a vicenda; / né mancherà sollazzo, né trastullo» (IV,4,526-529). La lode della «bella» e «virtuosa» *Virbia*, maschera pastorale di Ippolita Benigni della Penna, moglie e musa ispiratrice del pastore Edreo (Muzio Manfredi), e lo scontro di vedute in materia d'arte drammatica con il poeta Angelo Ingegneri (il pastore Leucippo o l'accademico «Negletto»), che anni prima aveva bocciato la validità poetica della *Semiramis*, si iscrivono in questa cornice, occupando la parte finale della sesta scena. È forse questa la parte della pastorale che risente in maniera più che evidente di due pagine assolutamente centrali della biografia di Manfredi – da una parte la straordinaria *partnership* coniugale con la moglie Ippolita, dall'altra la delusione per l'amicizia perduta con Angelo Ingegneri, divenuta “battaglia di penna” –, che tuttavia non manca di rivelare momenti di sagace semplicità che rapiscono, come nel caso della delicata figurazione d'Amore offerta da Dipilla, modulata in larga parte sull'*Aminta* di Tasso: «Amor si ficca dentro / tutto in un tratto, e non a poco a poco» (510-511).

459 *cianciare*: “fare discorsi pettegoli, vani”, “pettegolare”, “chiacchierare”, “parlare a vanvera”, *cicalare*: vd. GDLI 3, 1995², p. 108; LEI 4, p. 380; 4, p. 373.

469 *Olà*: interiezione di chi chiama, dal latino *eho*.

472 *O pur*: “Oppure”.

538 *vedella*: “vederla”.

599 *Leucippo*: nome pastorale di Angelo Ingegneri, iscritto negli Olimpici di Vicenza con lo pseudonimo di «Negletto».

596 *Angelico*: gioco ironico fra il nome di Angelo Ingegneri, l'«angelico spirito» e l'amicizia.

606 *si FERMO ad onorarli*: “si fermano ad onorarli”. Gioco etimologico fra il nome accademico di Muzio Manfredi, adottato dal poeta nei circoli degli Innominati di Parma e degli Olimpici di Vicenza («Il Fermo»), e il verbo “fermare”. Il verbo *onorare* («onorarli», IV,6,601), in rima con *darli* del verso 602, è qui riferito a Muzio e ad Angelo Ingegneri.

610 *Paiello*: il conte “Livio Pagello”, morto nel 1599. Entrò nell'Accademia Olimpica di Vicenza nel 1573 e nel 1579 risulta nell'elenco di coloro «i quali concorsero alla spesa del Teatro Olimpico»: BcB, Arch. Stor. Acc. Olimp., Libro marcato M, c. 43. Scrisse l'*Eraclea*, tragedia che fu sottoposta al giudizio dell'Ingegneri e del Guarini: per il profilo biografico del Pagello vd. GRAPPIOLO 1988, pp. 5-1.

636 *narronne*: “ne narrò”, verbo pronominale.

638-639 *di quel dotto pastor... per* Pastor Fido: si tratta della pastorale di Battista Guarini.

651 *verronne*: “ne verrò”, verbo pronominale.

ATTO QUINTO

Scena prima

È la sera dell'11 giugno. L'azione è ambientata presso il palazzo di Nicora, dove sta per svolgersi il suo convito. Nicora attende con ansia l'arrivo delle ospiti, che tardano però ad arrivare («e nessun'altra appare», V,1,7). La prima a presentarsi è Licori, ma il suo arrivo è dettato dal «caso» («io son venuta a caso», 8). Sulla falsa riga del *Simposio* di Platone, quasi in ricordo del casuale sopraggiungere di Aristodemo in casa del poeta Agatone, la ninfa riferisce di non aver ricevuto alcuna convocazione ufficiale da parte della convitatrice Dipilla, di cui purtroppo sia Nicora, sia la figlia Corinna sembrano aver perso le tracce, al pari di Nicea. Intanto, Licori scorge dalla strada la figura di Birsena avvicinarsi al palazzo: da lei, le tre ninfe, attendono di ricevere qualche «novella» sulle altre ospiti (26).

Scena seconda

Subito interrogata da Licori, Birsena – che è a sua volta alla ricerca della maga Clitera, sua amica (V,2,35-36) – riferisce aver incontrato Nicea nei pressi proprio delle «case di Nicora» (III,2,126) e di aver «ragionato» un po' con lei (vd. IV,4). La ninfa comunque non tarderà ad arrivare, assieme alle altre ospiti, le quali – su indicazione di Nicora (V,2,39-42) – vengono attese da Corinna e Birsena presso il palazzo (42).

29-30 *Guari non è che... un po' ragionai*: parafrasando: «Non è da molto che la vidi qui, e che ragionai un po' con lei». *Guari*: «molto», avverbio e aggettivo derivato dal francese antico *guaires*, *guares* (*guère*) e usato per lo più solo in frasi negative, accompagnato dall'avverbio *non*. In particolare, l'impiego delle forme *non guaire/non guare* – da cui deriva quella di *non guari* – si registra nella poesia di Guittone d'Arezzo: ad esempio nelle *Rime*, come nelle canzoni *A renformare amore e fede e spera*, VII,6, pp. 211-214: 212: «Ma non è guaire ancora»; e *Giente noiosa e villana*, IX,133, pp. 218-223: 133: «e non guare assalito»; oppure nei *Sonetti*: ad esempio in *Poi pur di servo star ferm'ho 'l volere* XIII,11, p. 253: «sì che non guaire ha de mertar onore»; *Eo non son quel che chera esser amato*, XX,12, p. 259: «e trovo me che non guari amo quella»; *Per fermo se' ben om, che gravemente*, XXXII,3, pp. 265-266: «né una donna non guaire saccente».

Scena terza

L'arrivo di Talia presso il palazzo di Nicora consente a Manfredi di introdurre due nuovi nodi alla concatenazione degli avvenimenti della sua pastorale. Il primo prevede il passaggio dalla struttura superficiale («manifesta») dell'intreccio a quella «profonda» e

riguarda la “pista di senso” che sottende al piano dei personaggi. Si ha così una prima informazione sulla discendenza di Fileno, e in particolare sui rapporti di parentela che legano in linea collaterale la Casa dei Gonzaga e a quella dei Torelli, riconducibili al conte Achille Torelli, signore della contea di Guastalla, ucciso a pugnolate l’11 novembre 1522 da Ercole Gonzaga, presso la rocca di Novellara, dopo essere stato scoperto ad amoreggiare con sua moglie, Maddalena Torelli. È infatti la stessa Talia (Barbara Torelli Benedetti) a riferire che, se Corinna (Margherita Gonzaga) è la figlia di Nicora (Camilla Borromeo), Fileno (Ferrante II Gonzaga) è suo «nipote» (V,3,65). Il secondo nodo drammatico pianificato da Manfredi è invece esposto da Nicora e risiede nel tentativo di unire in matrimonio Nicea (Vittoria Doria) – figlia di Licori (Zanobia Del Carretto Doria) – al pastore Fileno (Ferrante II Gonzaga). L’idea di Nicora è accolta di buon grado sia da Licori, sia da Talia: non solo Nicea è l’unica che possa «per senno, e per età» sostenere «il peso de le nozze» con Fileno (V,3,86-87), ma l’unione con il pastore consentirebbe alla giovane ninfa di trovare la via d’uscita dall’«amoroso laberinto» nel quale si è «smarrita» (81-82).

Scena quarta

La scena è aperta da un soliloquio di Dipilla, che ha il sapore di un’enunciazione poetica. Per Manfredi, come per Torelli, la tragicommedia non poteva essere ridotta a una specie di contaminazione ambigua di personaggi tragici e comici, costituita da scene tristi e liete e da uno stile alto e mezzano, come voleva Giasone De Nones. Da questo punto di vista, Dipilla rappresenta una concreta applicazione dell’idea drammatica del «personaggio tragico mezzano» all’interno della favola pastorale (VACCARO 2021, p. 96). Il confine tra realtà e finzione, fra vero e verosimiglianza, che contraddistingue il costume caratteriale di questa ninfa appare del resto più *convincente* rispetto a quello delle altre protagoniste della pastorale. L’identificazione del ritmo inesorabile del tempo con il momento del «diletto» («diletta», V,4,115) corrisponde infatti all’idea di trasfigurazione comica con cui è concepito questo personaggio di finzione, che non a caso ricerca nell’atto del piacere la «luce grata» del suo “andare alla cieca” (114-117), del suo apparente agire senza riflettere. L’“andare” di Dipilla nella «via del bosco» (133) svolge in realtà una funzione diegetica di primaria importanza, perché organizza le tappe del racconto, guidando la materia narrativa e gli altri protagonisti attorno a uno schema dinamico con il quale si definisce un nuovo ordine dei fatti. Di fatto Dipilla è a tutti gli effetti una curiosa pettegola: le due «discoperte cose» (134) che la ninfa confida alle tre sorelle in ascolto – Nicora, Licori e Talia – testimoniano la portata della *comunicazione ostensiva* di questo personaggio, sempre in grado di «mettere qualcosa a disposizione cognitiva per qualcuno» (PAVIS 1998, p. 275). La prima «discoperta» ha a che vedere con la dichiarazione d’amore di Demia al pastore Tirsi, e la conseguente esclusione di questa «rivale» dalla disputa per Fileno: «Confortati,

mio Tirsi / non vo' bene a Fileno» (151-152). La seconda «cosa bella» (180) scoperta da Dipilla risiede invece in un *riconoscimento* e in una *complicazione*, da cui si ottiene un potenziale ribaltamento di situazione preparatorio all'epilogo: la ninfa, acquattatasi «per ben vedere e non esser veduta» (214-216), racconta infatti di aver visto tra i «rami, e da le piante» (213) Nicea in compagnia di Fileno e di aver colto il grande «contrasto amoroso» nato fra i due amanti (223-247).

102-121 *Quando le vacche... vi avea vedute!*: parafrasando: “Si prova il caldo e il freddo quando vanno insieme le vacche da quel terreno in questi covoni di biade, e il cielo in quelle stelle, allorché il cuore sputa l'orrore. E poi cantai queste parole: «Accolto in una cesta dal braccio di una dea (*diva*), ho così bello il volto, che io non so di essere viva. Nemico chiama il sole. La cara luce diletta il mio andare cieco; il giorno conduce il di e non se ne vuole andare. Questo è il mio affanno, tu (*luce del giorno*) te ne vai con Dio!». Povera me, io venivo cantando e non vi avevo visto!”. L'intero soliloquio di Dipilla si costruisce sull'idea del *contrasto*, su un gioco di coppie a incastro, che costituisce poi il *Leitmotiv* di tutta la pastorale. La coppia di opposti, «caldo»/«gielo», è qui estesa da Manfredi all'antitesi alto/basso, secondo delle “piste di senso” che dal piano terreno delle «vacche» e delle «barche» (“covoni di biade”: GDLI 2, 1995², pp. 66-67) si spingono verticalmente verso il piano celeste delle «stelle» (102), per poi convergere nell'ipotiposi di un cuore che «sputa» (107) il proprio malcontento, nell'idea stessa di un possibile paragone tra l'inferiore e il superiore. Il canto successivo intonato da Dipilla sviluppa invece una contrapposizione orizzontale fra la luce e la durata del giorno, tra il momento del convivio – che si svolge di sera (notte) – e quello senza fine del «cieco partire» (104-105). Si ha quasi la sensazione che il parlare della ninfa sia avvolto da una cornice onirica, e che la figurazione del «paniero» (108) tenuto sotto il braccio da una dea, nel quale Dipilla scorge il suo bel «volto» come decollato (110-111), rifletta l'immagine del suo stato d'animo, spezzato e in «affanno» (118), che ha come nemico il sole e amica la notte. Il conflitto interiore di Dipilla sembra risiedere proprio in questo: nella ricerca di quella «grata luce» (114) che possa portare un po' di «diletto» (115) al suo “cieco andare” – metafora questa del suo stesso agire, del suo “andare alla cieca” (114-115) – e nell'«affanno» provato nel vedere che le lunghe ore del giorno non hanno mai fine (116-117). Letta sotto questo punto di vista, l'enfasi del pronome «tu» contenuta nel verso 119 può essere intesa sia come una liberazione – «tu (mia cara luce del giorno) te ne vai con Dio!» –, sia come l'improvvisazione di una circostanza che prende forma e ritmo da un dialogo fittizio di un personaggio che rappresenta il proprio *alter ego* interiorizzato in un soliloquio.

206 *Guardo*: “sguardo”.

264 *Tacciamo*: uscita di tipo analogico in *-iamo* per il congiuntivo esortativo *tacciamo*.

Scena quinta

La quinta scena sviluppa la *complicazione* rivelata da Dipilla nel precedente quadro, dando corso a una prima *climax* drammatica che si pone come naturale conseguenza di un momento di crisi. Vinte le sue trepidazioni, Fileno decide infatti di confrontarsi con Nicora e di comunicarle l'«accidente novo» che gli è accaduto. La tenera confidenza che Fileno fa alla ninfa ravviva le speranze del giovane, esponendo il pastore – un lungo discorso in cui, nel descrivere il suo misero stato d'animo, il giovane dà nota della *duritia* («ferità» e «durezza») e della «fermezza» del cuore di Nicora – a un'ultima preghiera: quella che il suo amore non venga «disprezzato», ma accolto nei termini del *servitium amoris* di chi vuole essere al contempo «consorte, amante, e servo» (V,5,272-318). A Nicora viene così data occasione di riassetare la situazione, secondo le regole di un galateo d'amore che nel concetto di *aequalitas*, di «uguaglianza» o *similitudine* tra gli amanti, trova un punto di forza motivo poetico dell'*inadeguatezza* dell'amante, tale da non consentire il matrimonio («consorzio»): «Lo stato, e l'età mia» – fa osservare Nicora – «e 'l mio fermo pensiero / il consorzio mi vietano e gli amori» (329-331). Il nuovo amore che si viene così a delineare tra Nicora e Fileno è dunque quello filiale e amicale, in parte premonitore del grado di parentela (suocera e genero) che si andrà stabilendo fra i due nel corso della successiva e ultima scena del quinto atto: «Io ti ricevo per mio caro amico, / e per amato figlio» (332-333). La sequenza scenica che segue a questo dialogo vede protagonista Fileno e ha come oggetto del discorso l'inaspettata scoperta del «celato» amore di Nicea per il giovane pastore. Si ha così una seconda *climax* drammatica che coincide con una rivelazione di tipo epifanico. Nascosto «nel bosco» (358-359), Fileno attende per più di un'ora (360) l'arrivo di colei o di colui che «tanto amorosamente e dolcemente» ha deciso di rendere noti, o per amore o per scherzo, «i suoi pensieri, e gli ardor suoi» sulla corteccia di un albero (349-341). Di fronte però alla visione divina di Nicea, il cuore di Fileno non può che tremare: l'impatto visivo e qualitativo con l'immagine celestiale della ninfa, si rivela infatti impreveduto e meraviglioso al pastore e pari a un «orror dolce» (378-379). Si passa così dalla descrizione della *soavità* di Nicea, conferita dal suo «calpestio soave» (371) e dalla sua «soavissima voce» (372), alla suggestiva immagine della penna/«saetta» con la quale quest'eroina «taciturna», dai toni tragici, incide sugli alberi i suoi versi d'amore. Dal silenzio, i «pensier nascosti» di Nicea (I,2,282) vengono allo «scoperto» (V,5,413), e si trasformano in diretta domanda d'amore: «L'essere, oimè, sicura, / – diss'ella – «che scoperto il mio pensiero, / punto non scemerà la mia sciagura [...]» (V,5,413-415). Prendendo spunto da un motivo letterario in sé piuttosto convenzionale, Manfredi costruisce – secondo dettami letterari che sembrano nutrirsi del respiro della poetica catulliana – un momento lirico che ha come motivo centrale la tristezza dei due amanti, sancita da un patto non scritto (*foedus*), fondato su una specie di giuramento di vassallaggio da parte di Fileno. Tuttavia, nel momento in cui il pastore proclama la sua serietà d'intenti, il giovane arcade si mostra anche consapevole che difficilmente il suo voto di fedeltà potrà essere rispettato senza che prima venga sciolto il precedente patto d'amore stabilito con Nicora. Se il vincolo totalizzante di amore non può prevedere il tradimento della parola data (*fides*), allora anche

Fileno dovrà ottenere l'approvazione («il contento») delle nozze da parte di Licori, madre di Nicea. Il lieto fine sembra essere già pieno, ma a partire da quest'ultima intesa si delinea invece una nuova *complicazione*. A sollevarla è la stessa Licori, che, al fine di onorare un sacro «giuramento» fatto al marito Tirinto sul punto di morte, ricorda l'inviolabile «ordine» a cui era stato legato il destino di Nicea: quello di non legare in matrimonio la giovane «a pastor, che non sia / figlio di ninfa, e di pastor d'Arcadia» (V,5,491-493). La conclusione della scena è esemplare, se non altro per le ragioni con cui Nicora e Talia mettono in risalto l'assurdità di un tale divieto: la prima ammettendo che chi è in fin di vita può alle volte dire le più strane cose del mondo, al punto che, se riuscisse a scampare dalla morte, si prederebbe gioco lui stesso «di quelle» e anche di se medesimo («di quelle befferiasi, e di se stesso», 504). La seconda disapprovando apertamente il comportamento di Licori, fin tanto da affermare che, «quanto a la robba» (525), non servirà che la madre di Nicea si spenda per dare la dote alla figlia: «Non dar nulla a Nicea / di tuo, né di Tirinto: / che non ce ne curiamo» (525-529).

352 *fea*: “faceva”. Variante poetica di *facea* con desinenza verbale in *-ea* dell'imperfetto indicativo di *fare*.

388 *fè*: “fede”. Si tratta di una forma di apocope sillabica ben rappresentata nel Cinquecento, in uso specialmente nel melodramma: vd. SERIANNI 2001, p. 105.

419 *passerammi*: “mi passerà”, con raddoppiamento della particella pronominale (“mi passerà a me”).

442 *fuggirommi*: “me ne fuggirò”, “me ne andrò”, con raddoppiamento della particella pronominale.

Scena sesta

L'ultimo quadro della pastorale si apre con l'ingresso in scena di un nuovo personaggio. Si tratta di Olinda, ancella di Polinnia (madre putativa di Fileno), che dalla Sicilia giunge in Arcadia dopo dodici anni di assenza: vi arriva su invito di Alcone («già fratel» del padre di Fileno, V,6,545) e della stessa Polinnia, per riferire a Fileno e a Talia una grande notizia – «per dire ad ambedue / cosa, ch'è per piacere ad ambedue», 546-547 –, la quale però si prospetta come l'ultimo grande ostacolo da superare in funzione dell'azione risolutiva finale con cui termina la pastorale: l'annuncio delle «nozze» fra Fileno e Nicea (845). Alcone e Cratila, sua moglie, desiderosi di dare alla loro unica discendente Eurilla un marito e di poter godere un giorno della presenza di qualche nipote, hanno infatti chiesto a Olinda di ricondurre Fileno in Sicilia, per dar lì corso allo sposalizio fra il pastore e la loro figlia (551-573; vd. anche II,5,525-533). La proposta di matrimonio si mostra però a Fileno totalmente fuori luogo, almeno per due ragioni: primo, perché questa comporterebbe un'unione tra cugini, e la «natura aborre / un tal congiungimento» (586-587); secondo, perché essa provocherebbe la rottura del patto d'amore con Nicea. Tuttavia,

se nulla di tutto questo risulta accettabile al pastore, per Olinda invece il problema della parentela fra il giovane arcade ed Eurilla appare una complicazione facilmente aggirabile. L'ancella riferisce infatti che Fileno non è figlio né di Polinnia (Maddalena Torelli), della sorella di Talia (Barbara Torelli), né figlio di Micone (Veltrio Lalatta): «vieni, e la prendi allegro / che parente sei suo, come se' mio», 634-635. La rivelazione di Olinda si impone così come un secondo colpo di scena più spettacolare del primo – anche se largamente convenzionale –, grazie al quale i personaggi principali hanno la possibilità di dar corso a un ultimo contrasto finale, preliminare allo scioglimento. Talia non a caso, toccata in prima persona, ribatte a questa confidenza di Olinda invitando l'ancella a non portare «discordie» in Arcadia (673-675), e a narrare «diffusamente» tutto quello che sa (686-687). In questo clima di tensione drammatica, prende corpo il resoconto di Olinda, che si pone come seguito dell'episodio della “perdita” di Elpino narrato da Nicora a Dipilla nella quinta scena del secondo atto. La storia di Olinda prende però avvio da un episodio accaduto tempo addietro, quando lei aveva quindici anni d'età. La serva narra di essere stata comprata come schiava soriana da Micone (Veltrio Lalatta), giunto nell'isola di Cipro dopo un lungo viaggio per mare (688-692). Da lì, Micone aveva deciso di fare rotta in Arcadia, per rivedere la sorella Talia (693-697). Non trovandola, il pastore decide di sostare presso la foce del fiume Alfeo, in attesa di ottenere notizie su di lei (696-702). A questo punto, i fatti che seguono hanno aristotelicamente del “sorprendente”: in mezzo a dei «fronzuti rami», trascinato dalla corrente del fiume, un «fanciullin mezzo scoperto» viene tratto in salvo dall'equipaggio. Il piccino, privo di conoscenza, è creduto morto (703-715). Micone però, “tenendolo sospeso”, riesce a rianimarlo (717-724), “con gioia incredibile” di tutti e soprattutto di Polinnia, che, accolto fra le sue braccia il bimbo, gli dà il nome di Fileno (721-725). Sono passati diciott'anni da quell'evento: Nicora, rimasta a lungo in tacito ascolto, spera in cuor suo che questa rivelazione possa confermare la notizia tanto attesa del ritrovamento del figlioletto, “cascatole” anni prima nelle acque del fiume Alfeo: «ed è dimane a punto / il dì corrispondente, / a quel, che Elpino mi cascò nel fiume» (847-848). Si profila così all'orizzonte – nel rispetto dei dettati aristotelici (*Poet.*, 1452a 32-33) – la condizione per il riconoscimento «più bello» (*καλλίωτη*), che assieme alla peripezia «s'inscrive nella trama stessa dell'azione drammatica» (ZANATTA 2001, p. 193). Nicora infatti, interessata ad avere maggiori informazioni sul bambino, chiede a Talia di rivelarle come fosse «fatto / il vestir» del fanciullo al momento del ritrovamento (V,6,735-736). Capo «di raso verde, / sopra una listarella / poi di raso turchino», e sopra quella un «ricametto» d'argento e d'oro, con al collo e alle braccia «coralli» (737-743), risponde la ninfa, confermando così il «segno» (748) della «nobil stirpe» del bimbo (716) tanto ricercato da Nicora. Accanto al “riconoscimento dovuto al segno” delle vesti, lo smascheramento della vera identità di Fileno permette a Manfredi di soddisfare un'altra regola drammatica per la resa dell'epilogo, ricordata da Aristotele nella *Retorica*: quella secondo cui il finale deve essere al contempo *sorprendente* e *inevitabile*. Il travestimento di Fileno diventa così l'espressione di un pretesto letterario per accogliere una rivelazione regale: fratello di Corinna (Margherita Gonzaga) e figlio di Nicora (Camilla Borromeo)

e Alceo (Cesare I Gonzaga), Fileno scopre le sue origini nobiliari e il suo vero nome, quello di Elpino (Ferrante II Gonzaga). Manfredi, a questo punto, prova a far coincidere due ulteriori nozioni aristoteliche, e nello specifico cerca di adeguare la «certa qualità» caratteriale di Fileno al modo di ragionare di questo personaggio. Se infatti – come scrive Aristotele in funzione della tragedia (*Poet.*, 1450a 6-7) – «vi è pensiero in tutti coloro che dicendo, dimostrano qualcosa, o anche manifestano un parere», la decisione che prende il giovane pastore è risoluta, ed è quella di poter essere chiamato da tutti Fileno (766-770). «Tanto t'ho conosciuto per Fileno, / quanto già per Elpino, o poco meno. / Chiamati come vuoi» replica al riguardo Nicora (785-787), che, nella gioia del momento, assieme a Talia, fa seguire l'annuncio della vittoria di Nicea «NEL CONTRASTO AMOROSO / di tante ninfe amiche» (798-800). L'opportunità che Manfredi dà a Fileno sul finire della pastorale serve dunque a far emergere le capacità di questo personaggio. Lo stesso si può dire anche per Nicora, che da una situazione potenzialmente di conflitto giunge a riconsiderare le sue medesime idee sull'amore, accettando in ultimo e di buon grado "l'amorosa filosofia" di vita scelta da Dipilla (835). La «fortuna va cambiando stile» – afferma infatti Nicora – (851), che, per il suo convito, inizialmente ristretto alle sole donne, dà ora l'ordine di rinnovare le feste anche al giorno successivo, nel «segno» di una festa che «mille» allegrezze e «molti altri pastor, e molt'altre ninfe» vuole rendere onore alle nozze di Fileno e della «dolce» Nicea (841-846).

563-573 *Ti fa saper tua madre... che venghi seco*: c'è da ritenere che dietro i nomi pastorali di Alcone e Cratira, rispettivamente padre e madre di Eurilla – quest'ultima destinata dai genitori in matrimonio al pastore Fileno – si nasconda un rinvio a un ramo genealogico dei Lalatta, dinastia del patrizio di Parma, vicino al cavaliere Veltrio Lalatta. Di Alcone, si dice infatti al verso 536 che fu «già fratel» del padre di Fileno, ossia di Micone (Veltrio Lalatta), e che questi è marito di Cratira – moglie da cui Alcone ha avuto come unica figlia Eurilla –, e «cognato» di Polinnia (Maddalena Torelli), madre putativa di Fileno e moglie del defunto Micone. Sia nella quinta scena, sia nella sesta, la ninfa Talia afferma poi che Polinnia è sua «sorella». Considerando dunque che intorno allo svolgimento dei fatti raggiunti dalla trama all'altezza della quinta scena del V atto, le origini del pastore Fileno vengono ancora associate alla figura della madre Polinnia (Maddalena Torelli), l'identità sottesa alla maschera pastorale di Alcone non può che rinviare a quella di un fratello di Veltrio Lalatta, forse al momento della stesura della pastorale già defunto. Poche sono le notizie che abbiamo su Veltrio Lalatta, al tempo conte Palatino di Ungheria, del S.R.I. e dei Sacri Palazzi Apostolici, cavaliere aurato e patrizio di Parma. Esse in realtà si limitano a quanto scrive Irneo Affò nelle *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani* «Maddalena (sorella di Barbara) fu data in moglie a Veltrio Lalatta, e la nostra Barbara al Cavaliere Gian-Paolo Benedetti» (AFFÒ 1789, p. 624).

602 *rammentianci*: «rammentiamoci», forma verbale con oscillazione della consonante nasale [ŋ] e particella pronominale *ci*.

748-754 *Non bisogna altro segno... Ti chiami Elpino*: nella *Poetica* Aristotele ammette

che i riconoscimenti possono essere determinati anche da realtà inanimate, da casi fortuiti o dal compimento di una determinata azione (vd. *Poet.* 1452a 33-35). Tra questi, i «riconoscimenti dovuti a segni» ne costituiscono sì una specie, ma sono ritenuti da Aristotele «maggiormente privi di arte» (*διὰ τῶν σημείων*), perché adottati da un autore quando mancano altri mezzi per dar corso all'azione e alla trama (*δια'απορίαν*): vd. ZANATTA 2001, pp. 197-198).

815-820 *Tanto ne son contenta... menala a le tue case*: il desiderio di Nicora di voler mettere le ali a Fileno sembra confermare l'analogia tra il pastore e Cupido, riecheggiando un luogo degli *Asolani* di Bembo, in cui a essere descritto è proprio il movimento delle ali del dio Amore: «Perciò che sparge Amore col movimento delle sue ali una dolcezza ne gli occhi de' suoi seguaci, la quale, d'ogni abbagliaggine purgandogli, fa che essi, stati semplici per lo adietro nel guardare, mutano subito modo e, mirabilmente artificiosi divenendo al loro ufficio, le cose che dolci sono a vedere, essi veggono con grandissimo diletto, là dove delle dolcissime gli altri uomini poco piacere sentono per vederle, e il più delle volte non niuno» (*Asolani*, II,22, p. 425).

SOMMARIO

Introduzione	7
Nota al testo e criteri di edizione	49
Bibliografia e abbreviazioni	70
IL CONTRASTO AMOROSO	79
IL PROLOGO	87
ATTO PRIMO	91
ATTO SECONDO	109
ATTO TERZO	129
ATTO QUARTO	151
ATTO QUINTO	169
Commento	193

