

FIAMMETTA D'ANGELO

Il teatro pastorale del Chiabrera

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.
Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,
Roma, Adi editore, 2014
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FIAMMETTA D'ANGELO

Il teatro pastorale del Chiabrera

Il teatro del Chiabrera è del tutto originale, sia nel dialogo con gli illustri modelli della pastorale ferrarese, sia per il peculiare contesto ligure in cui si pone. Evidente, nella sua formazione culturale e nella drammaturgia del Chiabrera, la rete di fervidi rapporti intellettuali e politici, così come la scelta di una 'rimessa' oraziana, lontana dal mondo delle corti. Ciò corrisponde, nel Savonese, all'idea di una struttura nitida della pastorale, lineare nella trama, ma barocca nel gioco speculare del doppio, nel travestimento, nella sapiente orchestrazione retorica, infine nell'imprescindibile impronta della Provvidenza. Il razionalismo illuminato dalla Grazia, pur nel debito con il modello sofocleo e guariniano, dipana ogni possibilità, risolvendo la vicenda in un'ideale savezza, fondata sulla graduale ricognizione del divino nei sentieri umani.

Delle boscherecce del Chiabrera solo la *Gelopea*¹ gode di una moderna edizione:² non così per la *Meganira*³ e l'*Alcippo*⁴. Il Convegno del 1988⁵ e studi recenti illuminano vari aspetti della vicenda storico-biografica del Chiabrera, nonché della sua opera. In rilievo anche il rapporto del Poeta con Savona⁶ e Genova⁷. Due lettere del 1595, indirizzate dal Chiabrera a Roberto Titi e relative

¹ G. CHIABRERA, *Gelopea*, Mondovì, ed. Henrietto de' Rossi, 1604.

² G. CHIABRERA, *Gelopea*, a cura di F. Vazzoler, Genova, Marietti, 1988.

³ G. CHIABRERA, *Meganira*, Firenze, ed. Giovanni Antonio Caneò, 1608.

⁴ G. CHIABRERA, *Alcippo*, Genova, ed. Pavoni, 1614 (secondo Noberasco, Vazzoler, Pindozi); Genova, ed. Pier Girolamo Gentile, 1604 (secondo Turchi).

⁵ *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano*. Atti del Convegno di studi su Gabriello Chiabrera nel 350° anniversario della morte (Savona, 3-6 novembre 1988), a cura di F. Bianchi e P. Russo, Genova, Costa & Nolan, 1993.

⁶ Sul Chiabrera e Savona: G. Farris, *Gabriello Chiabrera, savonese di nascita e di elezione*, in *La scelta...*, 51-68. La città, stando anche all'epistolario, è ridente. Grazie alla relazione con Genova, Savona è «centro per dominare i paesi del ponente ed arginare le mire espansionistiche dei Savoia»; soggiorno della munifica nobiltà della Repubblica. Le Chiese e i monasteri, le feste religiose, il carnevale, con balli e rappresentazioni teatrali, testimoniano la devozione di Savona. Per i rapporti del Chiabrera col teatro: *Lettere di Gabriello Chiabrera a Pier Giuseppe Giustiniani e altri*, Genova, Pellas, 1829, 51; A. NERI, *Lettere inedite di Gabriello Chiabrera* (nozze Solerti – Saggini), Genova, Tip. Reale Istituto Sordomuti, 1889, 10-14. Il Chiabrera si lamentava della propria città: priva di Muse e di vero mecenatismo; ma vi restò, non tanto per ragioni sentimentali (cfr. O VARALDO, *Il grande amore di Gabriello Chiabrera*, in «Il Cittadino», 1-2 agosto 1908, 3-4 agosto 1908, 10-11 agosto 1908, 13-14 agosto 1908, 14-15 agosto 1908, 22-23 agosto 1908), quanto per amore dell'*otium* letterario. A Savona si fece costruire, col permesso del vescovo Pier Francesco Costa, una piccola casa a ridosso della Chiesa di Santa Lucia: un eremo, la «Siracusa», un Parnaso, come Legino (cfr. le *Vendemmie di Parnaso*). Dall'oraziano rifugio dalla *tempestas*, però, il Nostro tesse sempre i contatti con la cultura coeva. Sul modello ideale di Firenze fonda a Savona l'Accademia degli Accesi (poi Sconosciuti); istituzione dalla difficile vita, ma dai saldi legami intellettuali. Diverse le ambascerie compiute a Genova per conto della propria città: per una diminuzione fiscale; per il titolo di 'Fedelissima'; per l'abbellimento del Santuario della Vergine di Misericordia e il ripristino della darsena. Anziano ricordava, quali concittadini, nella canzone *Per Cristoforo Colombo*, anche i Papi Sisto IV e Giulio II. Le dediche delle opere mostrano i rapporti con la nobiltà savonese. Ad Ambrogio Salineri (la cui casa ospitava le adunanze degli Accesi) il Poeta dedicò il primo libro delle *Canzoni* (1586) e il primo delle *Canzonette* (1591); a Cesare Pavese il secondo libro delle *Canzoni* (1587); a Giovambattista Ferrero il secondo delle *Canzonette* (1591). Sui legami nobiliari e culturali tra Savona e Genova: C. BITOSSI, *Il governo genovese e Savona nell'età di Chiabrera. Appunti di ricerca*, in *La scelta...*, 75-103. Fervide le relazioni del Chiabrera con altre città (Firenze, Mantova, Torino, Genova e della Chiesa di Urbano VIII), ma gestite con prudenza, come con la patria. Di Pier Girolamo Gentil Ricci che, coinvolto in un processo ecclesiastico a Savona offrirà, esiliato, alle stampe (1604-1610), versi del Chiabrera, il Poeta farà menzione solo in prossimità della morte; di Galileo ometterà il nome, ad es., nel 1632, dopo la condanna dell'astronomo, nel IV Discorso alla genovese Accademia degli Addormentati, *Intorno alla virtù*. Indispensabile la ricognizione della Morando nella sua *Introduzione* in G. CHIABRERA, *Lettere (1585-1638)*, a cura di S. Morando, Firenze, Olshki Editore, 2003, XVII-XVIII; XXI.

alle ecloghe, contengono sintetiche notazioni.⁸ Nella prima (18 marzo) il Poeta accenna, quasi in *excusatio*, alla creazione di una pastorale: forse, per cronologia, la *Geloea*; allude all'*Aminta* del Tasso⁹ e al *Pastor Fido* del Guarini, capisaldi della pastorale tardorinascimentale e barocca.¹⁰ Nella seconda lettera (3 luglio) riferisce invece di due pastorali, «una di fine lieto, e l'altra di fine mesto et una col choro, e l'altra senza».¹¹ La presenza del finale lieto e l'assenza del coro, identificherebbero, secondo Vazzoler, la *Geloea*; debole, invece, la luce sull'altra pastorale, a finale mesto e con coro.¹² Duttile, nel Seicento, il testo teatrale, spesso dominato dall'esigenza drammaturgica, dagli «imprevisti pratici», dall'encomio e dalla «cornice fastosa e provvidenzialistica della festa di corte»;¹³ la compagine dialettica è spezzata dagli intermezzi rappresentativi; una duttilità quasi combinatoria avvicina, per certi versi, la *fabula* pastorale alla commedia dell'arte e agli attori di mestiere.¹⁴ Le boscherecce del Chiabrera, stroncate dal Tiraboschi,¹⁵ recensite da Solerti,¹⁶ Bertana¹⁷ e Carrara,¹⁸ recano coscienza di una peculiarità,¹⁹

⁷ Cfr. l'*Introduzione* di S. MORANDO in G. CHIABRERA, *Lettere (1585-1638)*..., ed. cit. (in partic. il rapporto tra Chiabrera e Genova: XVII-XXIII); M. CORRADINI, *Genova e il Barocco. Studi su Angelo Grillo, Ansaldo Cebà, Anton Giulio Brignole Sale*, Milano, Vita e Pensiero, 1994; P. MAURI, *La Liguria*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. III *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989. Genova è rivolta a complesse strategie di potere, cui si presta, nella formazione «delle nuove classi dirigenti», anche l'Accademia degli Addormentati; manca, inoltre, un mecenatismo munifico, almeno fino alla fine del secolo XVI, quando la Repubblica è specchio fastoso della nobiltà, legata ai banchieri spagnoli: nascono palazzi e ville, adornati con affreschi di soggetto mitologico e celebrativo. Il rapporto del Chiabrera con Genova ha principio solo dal 1590, data di inizio del carteggio con l'artista Bernardo Castello -interrotto dal 2 giugno 1619, in assenza, però, di una crisi tra i due amici-; della prima edizione della *Gerusalemme liberata*, con incisioni dai suoi disegni; Chiabrera, sulle orme del Tasso, lavora all'*Amedeide*, per la quale vorrebbe analogo apparato. Un rapporto ricco di reciproche indicazioni, in cui il Chiabrera, pure esperto di arte, di emblematica, grazie al pittore stringe rapporti con artisti della corte medicea e legati al «barocco fiorentino». Al 1614 risalirebbero l'inizio del carteggio col Giustiniani (cfr. lett. 263) e la dedica dell'*Alcippo* all'amico. Di poco precedente, la dedica delle *Poesie* (1606) a Giovan Vincenzo Imperiale cela un calcolo economico infelice. Anni di semina: l'amicizia col Giustiniani e con Gio. Francesco Brignole, così come, previa verifica, col figlio Anton Giulio Brignole Sale; il nuovo volto dell'Accademia degli Addormentati, con le istanze etiche (di ispirazione barberiniana); il contatto con Agostino Mascardi (lett. 399), autore della commedia *Metamorfosi*, che unisce riflessione accademica e drammaturgia. I rapporti del Chiabrera con Genova recano l'immagine della splendida villa di Fassolo; il Poeta rientra poi nella oraziana pace savonese, nel virgiliano *labor limae* che minaccia la combustione anche fisica delle carte, stando alle dichiarazioni delle lettere.

⁸ G. CHIABRERA, *Lettere (1585-1638)*..., ed. cit.

⁹ Sul rapporto tra il Chiabrera e il Tasso: l'*Introduzione* di S. MORANDO (Ivi, XI-XII).

¹⁰ «Altro per hora io non ho alle mani; la pastorale fu tumultuosamente composta; né è cosa che si debba vedere dopo molte; e due spetialmente, tanto famose». (G. CHIABRERA, *A Roberto Titi* (65), in Ivi, 66-67).

¹¹ Ivi, 75-76.

¹² Vazzoler ritiene l'altra opera perduta: *Introduzione* di F. VAZZOLER alla *Geloea*..., ed. cit., 1-2. La Morando propone, pur dubbia, l'identificazione di essa col *Polifemo Geloso*, nella veste ovidiana: G. CHIABRERA, *A Roberto Titi* (76), in ID., *Lettere (1585-1638)*..., ed. cit., 76, nota 6.

¹³ M. PIERI, *La drammaturgia di Chiabrera*, in *La scelta*..., 401-403.

¹⁴ Ivi, 406-407. Sui rapporti del Chiabrera Isabella Andreini, autrice di una pastorale, la *Mirtilla* (Verona, 1588) e di *Rime* (Milano, 1601; con una *Seconda Parte*, 1605), e su quelli con la cantante Francesca Caccini: F. VAZZOLER, *Chiabrera fra dilettanti e professionisti dello spettacolo*, in *La scelta*..., 429-466. Chiabrera e Andreini: A. BRUNO, *Gabriello Chiabrera e Isabella Andreini*, «Bollettino della società storica genovese», I, 1898, 28-33; R. AIOLFI, *Il teatro a Savona 1583-1984*, Savona, 1984, 19-21. Per il rapporto tra barocco e «improvvisa»: R. TESSARI, *La Commedia dell'Arte. «Industria» e «arte giocosa» della civiltà barocca*, Firenze, Olschki, 1969; F. TAVIANI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca: la fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969; S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Laterza, Roma-Bari, 1990.

¹⁵ G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, in Modena, presso la Società Tipografica, 1973, vol. III, 442.

¹⁶ A. SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1904, vol. III, 105-136.

¹⁷ E. BERTANA, *La tragedia*, Milano, Vallardi, s.d. (ma 1905), 115-120.

insieme, però, ad una presa di distanza dell'*Auctor* rispetto all'intera propria produzione teatrale,²⁰ ritenuta forse non degna.²¹ Evidente l'atteggiamento 'di rimessa' del Chiabrera,²² proprio nell'epoca del dibattito sulla tragicommedia:²³ la tenzone Denores²⁴ - Guarini;²⁵ la fertile inquietudine del Tasso;²⁶ la difesa della drammaturgia pastorale da parte dell'Ingegneri,²⁷ grazie alla messa in scena del mito di Edipo.²⁸ Anche la «linearità compositiva»²⁹ della *fabula* del

¹⁸ E. CARRARA, *La poesia pastorale*, Milano, Vallardi, s.d. (ma 1909), 381; 414; 422.

¹⁹ *Introduzione* di F. VAZZOLER alla *Geloepe*, ed. it., 1-2.

²⁰ Si tratta di sette favole mitologiche e destinate al canto, tre tragedie e tre favole pastorali, e vari testi d'occasione.

²¹ M. PIERI, *La drammaturgia di Chiabrera...*, 405-406.

²² L'epistolario, privato ma elegante, offre un ritratto fedele - pur parziale per cronologia - della sua personalità, stante la tendenza alla dissimulazione anche per celati fini, economici o politici. Cfr. l'*Introduzione* di S. MORANDO in G. CHIABRERA, *Lettere (1585-1638)*..., VI-VIII.

²³ L. RICCÒ, *L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre...*, cit.; E. SELMI, 'Classici e Moderni'..., cit.; *Tra boschi e marine. Varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'età barocca*, a cura di D. PEROCCHI, Bologna, Clueb, 2012; *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, a cura di S. Morando, Venezia, Marsilio, 2007; M. PIERI, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana, 1983, 151-180.

²⁴ G. DENORES, *Discorso intorno a que' principii, cause et accrescimenti che la comedia, la tragedia, et il poema eroico ricevono dalla filosofia morale e civile e da' governatori delle repubbliche; onde si raccoglie la diffinizione e distinzione della poesia nelle predette tre sue parti e la trascrizione particolare di ciascheduna*, in *Trattati di poetica e retorica del '500*, a cura di B. WEIMBERG, Bari, Laterza, 1972, vol. III.

²⁵ B. GUARINI, *Il Verrato ovvero difesa di quanto ha scritto Messer Giason Denores contra le tragicommedie, et le pastorali, in un suo discorso di poesia*, in B. GUARINI, *Opere*, Tumermani, Verona, 1738, vol. II (ma già Ferrara, 1588); *Il Verato secondo ovvero replica dell'Attizzato accademico ferrarese in difesa del Pastor Fido contro la seconda scrittura di Messer Giason De Nores intitolata Apologia*, in B. GUARINI, *Opere...*, vol. III (ma già Firenze, 1593). Si segue l'edizione settecentesca, con molti testi della *querelle*. Sui trattati del Guarini, compreso il *Compendio della poesia tragicomica* (in ID., *Il Pastor fido e il Compendio della poesia tragicomica*, a cura di G. Brognoligo, Bari, Laterza, 1914), gli splendidi contributi di E. SELMI, *I trattati di retorica*, in ID., 'Classici e Moderni' nell'officina del «Pastor Fido», Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001; L. RICCÒ, *L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Roma, Bulzoni, 2004; V. ROSSI, *Battista Guarini ed il «Pastor Fido»*, *Studio biografico-critico con documenti inediti*, Torino, Loescher, 1886; B. WEIMBERG, *A history of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University Chicago Press, 1961, vol. II, 1074-1105.; C. MOLINARI, Per il «Pastor Fido» di Battista Guarini, in *Studi di Filologia italiana*, XLIII (1985), 121-238; R. BRUSCAGLI, *L'«Amintò» del Tasso e le pastorali ferraresi del '500*, in *Studi di Filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno Editrice, 1985, 279-318; ID., *Ancora sulle pastorali ferraresi del Cinquecento: la parte del Lollio*, in *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*. Atti del Convegno di Studi (Roma, 23-26 maggio 1991), a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, 1992; D. CHIODO, *Il mito dell'età aurea*, in *Torquato Tasso, poeta gentile*, Bergamo, Centro Studi Tassiani, 1998, 43-100 (anche col titolo *Tra l'«Amintò» e il «Pastor Fido»*, in «Italianistica», XXIV [1995], 559-575).

²⁶ Sul Tasso e la tragicommedia: R. PUGGIONI, *Tasso e le «differenze poetiche»: la censura della tragicommedia*, in *Ricerche tassiane*. Atti del Convegno di Studi (Cagliari, 21-22 ottobre 2005), a cura di R. Puggioni, Roma, Bulzoni, 2009, 259-281; nel saggio diversi rapporti: del Tasso con la poetica del Guarini e barocca; della tragicommedia con la tragedia, anche in senso linguistico. Inoltre: *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di G. Venturi, Firenze, L. S. Olschki, 1999; A. CAVICCHI, *Immagine e forme dello spazio scenico nella pastorale ferrarese*, in Aa.Vv., *Sviluppi della drammaturgia pastorale...*, 46-47.

²⁷ A. INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, a cura di M. L. Doglio, Modena, Panini, 1989. Sulla figura di Ingegneri, il carteggio e le *Rime* inedite: G. BALDASSARRI, *Angelo Ingegneri. Itinerari di «un uomo di lettere»*, Vicenza, Accademia Olimpica, 2013; sul rapporto col canone tragico: C. SCARPATI, *Tragedie di fine secolo. Torelli, Venier, Ingegneri*, in *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e Pensiero, 1987, 188-230.

²⁸ Il 3 e 5 marzo 1585, nel Teatro Olimpico di Vicenza, venne allestito l'*Edipo re* di Sofocle, tradotto da Orsatto Giustinian e diretto dall'Ingegneri. Di qui l'avvio della riflessione sulla messa in scena: il trattato di Ingegneri è «moderna riconfigurazione della prassi scenica e della scrittura teatrale»; «riferimento

Chiabrera è scelta. Contro l'intellettualismo di ninfe e pastori altolocati, che trasforma la pastorale in tragedia a lieto fine, egli si pone 'dietro le quinte': ad eccezione del tono gnomico di molte battute, si eclissa nei personaggi; annulla gli interventi; sostituisce spesso il *Prologo* (mutevole per necessità di committenza), elimina i Cori.³⁰ La realtà è invece nelle dedicatorie. Nella dedica della *Meganira* al Salviani, a proposito dell'uso o meno del verso rimato nelle pastorali, il Nostro sottolinea l'influenza, nella scelta, dell'efficacia scenica;³¹ l'«occasionalità» performativa è precarietà, visibile anche nella scarsa attenzione editoriale del Chiabrera verso la propria opera.³² Egli stesso rivendica, però, in una lettera sul teatro musicale (10 ottobre 1610), il primato del testo poetico sulla musica, in riferimento alla «*mise en scène*»,³³ testimoniando l'assenza di una sistematica organizzazione delle rappresentazioni teatrali, in cui il mecenatismo è garantito da una «società» di intellettuali e nobili in contatto tra loro e con le corti italiane.³⁴ A tale committenza aristocratica si deve la peculiarità del «teatro in villa», nelle splendide residenze private.³⁵ La *Geloepea* sarebbe stata ambientata - nella seconda edizione³⁶ - «in Premontorio, amenissimo luogo del sontuosissimo borgo di San Pietro d'Arena, nella riviera di Genova»;³⁷ il *milieu* geografico-sociale si ricava anche dal nome della protagonista. «Geloepea» sa generare il riso:³⁸ forse Isabella Andreini che,³⁹ come Geloepea, si travestiva con panni virili, e che avrebbe ispirato al Poeta il personaggio.⁴⁰ La boschereccia «in villa» cela, dunque, la realtà. Nella dedica della *Geloepea* a Gio. Paolo Torriglia è invocata la corrispondenza tra le vicende amorose del dedicatario e quelle del protagonista, Filebo; analogo confronto è nella dedica dell'*Alcippo* (1614) a Pier Giuseppe Giustiniani. La *fabula* chiabreriana presenta l'unica linea delle vicende degli

imprescindibile per gli studi drammaturgici del tardo rinascimento e del barocco». (R. PUGGIONI, *Introduzione*, in A. Ingegneri, *Danza di Venere*, a cura di R. Puggioni, Roma, Bulzoni Editore, 2013, 17).

²⁹ M. PIERI, *La drammaturgia di Chiabrera...*, 419.

³⁰ Sui Cori del *Pastor Fido*: E. SELMI, *Cori*, in ID., 'Classici e Moderni'..., 179-199.

³¹ F. VAZZOLER, *Chiabrera fra dilettanti e professionisti dello spettacolo...*, 443.

³² *Ibidem*.

³³ La lettera, a lungo inedita, è segnalata da Vazzoler, e riferita alla raccolta *L'Archivio Gonzaga di Mantova*, a cura di A. Luzio, Verona, Mondadori, 1992, vol. II, 227, nota 1. (F. VAZZOLER, *Chiabrera fra dilettanti e professionisti dello spettacolo...*, 461, nota 40). Così il Chiabrera: «Se io dovessi mai servire a padroni secondo il mio parere, vorrei mettere in scena una favola per sé grave e darle tanta soavità di canto, quanta a lei fosse assai, e non guardare alle belle arie de' musici». Poco prima: «i musici non veggono il diritto della scena». (Ivi, 441-442).

³⁴ Ivi, 447-448.

³⁵ Ivi, 448-450. Sul «teatro in villa»: L. MAGNANI, *Residenze di villa e immagini di giardino tra realtà e mito*, in *La scelta...*, 467-486.

³⁶ Piergerolamo Gentile avrebbe apportato variazioni al testo, forse per una rappresentazione: così Vazzoler, nell'introduzione all'ed. cit. della *Geloepea*; inoltre: Ivi, 449; 466, nota 62.

³⁷ G. CHIABRERA, *Geloepea*, ed. cit., 449.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Nel diario di Giulio Pallavicino (sabato 9 giugno 1584) è il riferimento ad una «bellissima Pastorale» messa in scena dai Gelosi, la compagnia della Andreini, a Genova, alla presenza della nobiltà: molto probabilmente si alluderebbe proprio alla *Mirtilla*. Cfr. Ivi, 452, nota 9; Vazzoler cita dall'*Invenzione di Giulio Pallavicino di scriver tutte le cose accadute alli tempi suoi* (1583-1589), a cura di E. Grendi, Genova, Sagep, 1975, 46-47.

⁴⁰ Irreperibile il *Prologo* della *Geloepea*: «Un prologo manoscritto della *Geloepea* è segnalato nell'indice dell'edizione dell'opera chiabreriana progettata, alla fine del Settecento, ma mai realizzata, da Tommaso Belloro e Celestino Massucco (cfr. F. NOBERASCO, *Un'edizione mancata delle opere complete di G. Chiabrera*, «Atti della Società Savonese di Storia Patria», XX, 1938, p.219; la copia ms. di questo indice, fatta da G. B. Belloro, è oggi conservata presso l'Archivio di Stato di Savona: Carte Noberasco, 11/2). Presso lo stesso Archivio è conservata pure una lettera d'accompagnamento con cui da Torino (in data 26 febbraio 1823) era spedita a G. B. Belloro copia del prologo manoscritto della *Geloepea* (ASS. Carte Noberasco, 13/28); sia questa copia, sia l'originale sono attualmente irreperibili». (F. VAZZOLER, *Chiabrera fra dilettanti...*, 462, nota 45).

innamorati, di «tono quasi borghese»,⁴¹ contro la complessa tragicommedia rinascimentale; ha unità di luogo: la bella riviera ligure si sostituisce al fiabesco e all'esotico; l'unità di azione è verisimiglianza psicologica. Ricca la rete intertestuale. Nella *Geloepea* è il doppio e il travestimento speculare (*Menaechmi* di Plauto; la *Calandria*⁴² del Bibbiena); la gelosia tragica (novella di Ariodante di Ariosto).⁴³ Nella *Meganira* il racconto di Tirsi è *aition* delle feste (cfr. *Aretusa* del Lollio; *Sacrificio* del Beccari; *Aminta* del Tasso) in onore di Hiante, ninfa promessa sposa di Alcasto,⁴⁴ valoroso cacciatore;⁴⁵ gioiosa, per il piacevole svago della nobiltà, è la rievocazione della vendetta di Hiante;⁴⁶ di rilievo il nesso 'colpa-effetto' (*Pastor Fido* di Guarini; *Edipo re* di Sofocle). «*Tout se tient*»: la festa è origine del discorso sui cimenti sportivi, sul dono dell'arco e della faretra fatati di Logisto⁴⁷ ad Alcippo, connessi con il tassiano motivo della falsa morte, dell'agnizione con finale lieto. Nell'*Alcippo* è il *tópos* della «*disguisa*» del pastore in ninfa intruso in Arcadia. Unico, allora, il fuoco prospettico delle boscherecce: nella *Meganira* la patetica ricerca dei due amanti, l'amore-memoria; nell'*Alcippo* il processo agli stratagemmi d'amore e l'agnizione; nella *Geloepea* le «giuste nozze», opposte al vero amore, e il motivo dell'inganno e della gelosia.⁴⁸ Articolato l'intervento divino: nella *Geloepea*⁴⁹ e nell'*Alcippo*⁵⁰ la Provvidenza si sposa con la salda razionalità, sofoclea, biblica, guariniana; nella *Meganira* la Provvidenza, elogiata,⁵¹ si rivela nel sogno, da parte di Alcasto, all'amata Hiante, prossima alle nozze con il crudele Melampo, e nel peculiare rapporto con la magia: l'arco e la faretra fatati rientrano nell'onniscienza. La Verità è univoca, la ricerca complessa,⁵² anche a causa della cecità umana.⁵³ Il Fato domina la tragedia; il Caso la commedia.

⁴¹ M. PIERI, *La drammaturgia di Chiabrera...*, 419.

⁴² La *Calandria* mostra il debito con i *Menaechmi* e col *Decameron*. Dopo il saccheggio turco nella città di Modone, nel Peloponneso, Lidio e Santilla, due giovani gemelli, giungono a Roma. Reciprocamente ignari di ciò, ricorrono al travestimento, assumendo l'uno l'identità dell'altra. Gli scambi di persona ed equivoci, complici i servi, sono risolti dall'agnizione. Geometria allusiva, sensuale e antifrastica, la *Calandria* è archetipo nel Rinascimento.

⁴³ Nel *Canto V* dell'*Orlando Furioso* è il tragico amore tra il cavaliere Ariodante e Ginevra, figlia del re di Scozia, insidiata da Polinesso, duca d'Albania. Il travestimento di Dalinda, amante del duca, in Ginevra, conduce Ariodante al suicidio.

⁴⁴ G. CHIABRERA, *Meganira*, I, sc.II, 171-176.

⁴⁵ Idillio perfetto: vicinanza d'età, *virtus* dei due amanti; disegno dei padri di «*farli consorti*»; spontaneo sentimento. Ma Alcasto è ucciso a tradimento dall'amico, in realtà rivale, Melampo: un matrimonio, mancato a causa di una colpa, genera una ricorrenza attuale. Nel *Pastor Fido* la ricorrenza è negativa fin dagli inizi: Aminta, «*nobile pastor*», amava un tempo Lucrina, «*ninfa leggiadra a meraviglia e bella, / ma senza fede a meraviglia e vana*». (G. B. GUARINI, *Pastor Fido*, I, sc.II, 392-393). Nel seno della coppia, non a causa di terzi (come invece nella *Meganira*) è il tradimento della ninfa nei riguardi del «*giovane amoroso*»; su richiesta del «*sfido amante*» Diana colpisce «*la misera Arcadia*» (Ivi, I, sc.II, 422-423), imponendo il sacrificio annuale di «*vergine o donna*». (Ivi, I, sc.II, 488-492).

⁴⁶ G. CHIABRERA, *Meganira*, I, sc.II, 243-255.

⁴⁷ Come Ulisse Logisto aveva rinunciato alle promesse di felicità della maga: era partito con l'arco e la faretra magici.

⁴⁸ F. VAZZOLER, *Introduzione alla Geloepea...*, 6.

⁴⁹ Nella *Geloepea* Licori assente alla decisione di Geloepea di sposare l'amato Filebo. (G. CHIABRERA, *Geloepea*, IV, sc.I, 202-209). Analogo senso nelle parole di Telaira, saggia sorella di Filebo, che commenta la scampata tragedia (Ivi, V, sc.III, 172-175), e nelle etiche battute finali di Filebo, dopo l'accenno alle nozze «*volute in cielo*» (Ivi, IV, sc.IV, 113-120).

⁵⁰ L'«allusività edipica» della vicenda (cfr. E. SELMI, «*Classici e Moderni*»..., 129); il procedere dell'argomentazione nel processo ad Alcippo-Megilla; la razionalistica conclusione ne sono segno.

⁵¹ Aretusa, vecchia parente della protagonista, tesse l'elogio della Provvidenza. (G. CHIABRERA, *Meganira*, I, sc.I, 16-19). Il Cielo è testimone di fedeltà alle promesse d'amore nelle parole di Alcippo, replicate da Meganira. (Ivi, I, sc.I, 80-83).

⁵² Nella *Filli di Sciro* Bonarelli inserisce i Turchi, il Gran Signore, in un quadro religioso, in adesione al guariniano *Compendio*. I nemici, più che infedeli, appaiono figura di prepotenza. (A. GODARD, *La «Filli di Sciro» de Guidubaldo Bonarelli: précédents littéraires et nouveaux impératifs idéologiques*, in *Réécritures*, II, Paris, 1984,

Nella tragicommedia la Provvidenza appare casualità e dolore; comiche le risorse dell'astuzia⁵⁴; tragica la serietà di intenti, fino al sacrificio, anche erroneo,⁵⁵ e «quasi consumato» della vita, e poi il positivo compimento dell'oracolo;⁵⁶ la cecità umana, tragica, è poi illuminata da Dio.⁵⁷ La fine dell'*Alcippo* segue tanto il *Pastor Fido* quanto l'*Edipo re*⁵⁸ nel razionalismo dell'agnizione, grazie alle riflessioni di Montano, padre d'Arcadia.⁵⁹ L'azione divina chiede totale fiducia, e il contributo della razionalità umana che legge la storia, insieme alle 'figure del buon senso' (Telaira, Aretusa, Melibeo, ecc.). Cercare il divino è cercare se stessi, Vero e Falso, Vita e Morte; a tale ricerca si oppongono il travestimento, il doppio, la retorica; l'inganno è scelto per sfiducia in altre soluzioni. La verità è spesso agnizione salvifica. Nell'*Alcippo* il protagonista, bimbo, è salvato dal fiume Erimanto, per l'aggressione «d'uomini malvagi» ai danni di Nerina, sua balia; «preda della ventura»,

220-222). Il Gran Signore è mezzo della Provvidenza; il potere divino tutto attira a sé. (G. P. MARANGONI, *Il carattere del genere drammatico pastorale e la «Filli di Sciro» di Guidubaldo Bonarelli*, in «Critica letteraria», VIII, 3, 1980, 578).

⁵³ Il *Prologo* dell'*Aminta* tassiano è affidato ad «Amore in abito pastorale» e si fonda sul motivo dell'onnipotenza del dio (T. TASSO, *Aminta*, 1-9), che tutti eguaglia (Ivi, 80-88), la cui azione non è arbitraria (Cfr. l'intervento di Elpino: Ivi, IV, sc.II, 1839-1847), ed in diverse guise. Il coro «breve e denso, metafisico e platonico, profetico nella sua certezza» è il manifestarsi del «regno d'Amore», della pace e stabilità, inserite in una ciclicità provvidenziale. (J. GOUDET, *La Trêve pastorale dans l'itinéraire et dans la sensibilité du Tasse*, in AA.VV., *Le genre pastorale en Europe du XV au XVII siècle*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1980, p.54). Cfr. T. TASSO, *Aminta*, IV, sc.II, 1827-1838. L'Amore è teleologia e guida di ogni vicenda umana; il Dio non sarà più sulla scena (in ottemperanza alla sua presenza escludente nel prologo), ma vivo nei commenti dei personaggi. (A. GODARD, *La première représentation de l'Aminta: la cour de Ferrare et son double*, in *Ville et campagne dans la littérature italienne de la Renaissance*, II, Paris, 1977, 218). Nel *Pastor Fido* del Guarini la Provvidenza è guida. La Sapienza di Dio, concreta nel suo amore per l'uomo, certezza che «bene ispira il cielo / quel cor che bene spera» e fiducia, affinché non giunga «là su fiacca preghiera», è speculare, barocamente, alla cecità dell'uomo nell'interpretare la sua perfetta armonia; ma di Dio «ogni cosa creata» cerca le orme, volta a «quel ben che, non inteso, sente», perché «si semi occulti e la cagion interna, / ch'è d'eterno valor, move e governa». (G. B. GUARINI, *Pastor Fido*, I, sc.V, 1082-1089). Nel coro lo sgomento per il ritardo dei piani provvidenziali (Ivi, I, sc.V, 1106-1116), salvo poi il riconoscere la «folle umana speranza / di porre assedio a la suprema chiostra» (Ivi, I, sc.V, 1132-1133) e la cecità dell'uomo (Ivi, I, sc.V, 1153-1154), presente nell'esclamazione di Carino circa la diversità delle vie umane rispetto alle divine. (Ivi, V, sc.VI, 1207-1211). La struttura testuale del *Pastor Fido* è un «circolo», profezia positiva, opposta alla circolarità negativa dell'*Edipo re* sofocleo (F. ANGELINI, *Il pastor fido di Battista Guarini*, in *Letteratura italiana, Le opere*, II, Torino, Einaudi, 1993, p.707).

⁵⁴ Il comico si lega spesso alla scarsa fiducia dei personaggi nelle misteriose vie della Provvidenza: così per gli stratagemmi di Corisca o, nell'*Aminta*, per la consueta figura del Satiro; nell'*Aminta* è poi rassegnata la materialità del piano di Tirsi e Dafne per far incontrare Silvia e Aminta, piano respinto da Aminta: illecito e opposto alla nobiltà del proprio amore. In altri casi anche i personaggi 'alti' incorrono non in stratagemmi personali, ma in una istintiva fiducia nella propria capacità di cogliere il volere divino, visione errata e cieca, ai limiti della definitiva catastrofe. Titiro e Montano, ad es., credono di interpretare il volere di Diana nel decidere il matrimonio tra Silvio, cacciatore lontano dall'amore, e Amarilli, innamorata (non dichiarata) di Mirtillo e da questi ricambiata; la tragedia è sfiorata: Montano si appresta a sacrificare prima Amarilli, solo in apparenza colpevole di tradimento; e poi Mirtillo, offertosi al posto dell'amata per salvarla.

⁵⁵ F. ANGELINI, *Il pastor fido di Battista Guarini...*, 708-709.

⁵⁶ D. DALLA VALLE, *Pastorale barocca. Forme e contenuti dal Pastor Fido al dramma pastorale francese*, Ravenna, Longo, 1973, 90.

⁵⁷ G. B. GUARINI, *Pastor Fido*, I, sc.V, 1150-1152.

⁵⁸ Ossimoro vivente è il guariniano Tirenio, il non vedente che vede, vicino al sofocleo Tiresia. (SOPH., *Oed., Prologo* 412-414; 419). L'impronta di Sofocle nel *Pastor Fido* del Guarini è ben indagata nella sua complessità da E. SELMI, *La tradizione dei classici*, in ID., *'Classici e moderni'...*, 75-139; M. GUGLIELMINETTI, *L'Edipo di Tasso e di Guarini*, 137-147; C. SCARPATI, *Tasso, i Classici e i Moderni...*, 100-104.

⁵⁹ Il saggio Montano è guidato dal presentimento inconscio della via di salvezza, come già nel *Pastor Fido*, e annunciato nell'ineccepibile premessa (G. CHIABRERA, *Alcippo*, IV, sc.I, 1-5).

non del Fato. Formale la violazione della legge dell'onestà da parte di Alcippo,⁶⁰ i cui ricordi, pur saldando la memoria del padre Tirsi,⁶¹ non escludono la tragedia,⁶² ma sottolineano una perdita *ab origine*.⁶³ Montano e Tirsi sono i custodi della legge dell'onestà: il loro intervento umano, in un moderno dibattito, è illuminato dalla Grazia.⁶⁴ Smorzata la tensione della *fabula*, Dio resta mistero («forza occulta») in Montano.⁶⁵ La vita restituisce ogni ordine: *ringkomposition* nel *tópos* amplificato del «*nomen omen*».⁶⁶ La verità è raggiunta dalle parole dello stesso Alcippo, da quelle del padre adottivo,⁶⁷ e grazie al monile,⁶⁸ come nella *Filli di Sciro*.⁶⁹ Nella *Geloepea* l'assente l'agnizione⁷⁰ è presente, come nella *Meganira*, nel felice riconoscimento dei due amanti. Connessi con l'agnizione il travestimento (*Alcippo* e *Geloepea*) e la fuga-inseguimento (*Meganira* e *Geloepea*). Il travestimento, consapevole, della verità è ricorso a mezzi umani, fuga dall'identità; l'agnizione è inattesa e

⁶⁰ L'ignaro Edipo si è macchiato di parricidio e prepara la propria rovina indagando sul conto dell'assassino.

⁶¹ Nel *Pastor Fido* l'agnizione è a lungo differita: dall'arrivo di Carino, padre adottivo di Mirtillo; dalla necessità di compiere nuovamente i riti di purificazione della vittima. Il dialogo tra Montano e Carino richiama la scena corrispondente dell'*Edipo re*. L'amore di Carino per il «figlio e non figlio» Mirtillo lo avvicina al Polibo sofocleo, vivo solo nelle parole del perplesso Edipo e del nunzio. Nel *Pastor Fido*, invece, Carino è personaggio delineato e latore, ignaro, del felice rivolgimento dei fatti. Anche Alcippo si riferisce, con lo stesso gioco di parole del Montano guariniano, ad un «figlio non figlio». Nel *Pastor Fido* ironica la battuta di Montano a Carino: «Dunque, s'è figlio tuo non è straniero; / e se non è non hai ragione in lui. / Così convinto se', padre o non padre». (G. B. GUARINI, *Pastor Fido*, V, sc.V, 659-661). Nell'*Alcippo*, invece, tale battuta è tragica: l'afflitto protagonista vede nella legge ineluttabile l'inevitabile propria fine. (G. CHIABRERA, *Alcippo*, IV, sc.II, 304-318).

⁶² Nel *Pastor Fido* l'oracolo rende meno immediato ed evidente lo scioglimento, già avvenuto per opera della Provvidenza; l'intervento di Tirenio svela il gioioso esito. Un mirabile piano divino si compie alla lettera, opposto al tragico epilogo dell'*Edipo re*.

⁶³ G. CHIABRERA, *Alcippo*, IV, sc.II, 192-196.

⁶⁴ Nel *Pastor Fido* l'agnizione non è ricercata, ma provocata dall'arrivo di Carino, che interrompe il sacrificio di Mirtillo, animo nobile, in luogo della 'colpevole' Amarilli. Montano è impaziente nel vedere compiuto l'atto riparatore di una colpa (mai commessa). L'intervento di Tirenio scongiura la tragedia.

⁶⁵ Nel *Pastor Fido* un iniziale sesto senso (come pietà) impedisce quello che la ragione spiegherà in seguito. Il Montano del Guarini si lamenta del crudele ufficio a lui affidato. (G. B. GUARINI, *Pastor Fido*, V, sc.IV, 435-436; 507-511); fa esplodere la gioia circa il sogno premonitore. (Ivi, V, sc.V, 853-862). Nell'*Alcippo* Tirsi, vero padre del giovane, incoraggia alla vendetta (Ivi, IV, sc.II, 246-249); a lui Montano, 'collega', rivela la «forza occulta», ostacolo all'intento di Tirsi. (Ivi, IV, sc.II, 251-256).

⁶⁶ «Edipo» significa 'Piede gonfio': le giunture delle caviglie erano perforate al momento del ritrovamento sul Citerone, particolare essenziale per l'agnizione dell'*Edipo re*; nel *Pastor Fido* Carino rivela l'origine del nome «Mirtillo»: il bimbo era stato trovato «in un cespuglio d'odorato mirto» nella foce del fiume Alfeo. (G. B. GUARINI, *Pastor Fido*, V, sc.V, 703-706). L'affermazione di Carino non intacca lo scetticismo di Montano; il nome stesso impedisce la salvezza: legittimo il dubbio che l'oracolo abbia indicato Silvio, e non Mirtillo, quale prescelto per l'impresa. Montano è dubbioso sul da farsi per cambiare un'elezione avvenuta, al di là delle parole di Tirenio. (Ivi, V, sc.VI, 1182-1191).

⁶⁷ «Alcippo», il vero nome, è nel fiume Erimanto; per Melibeo, padre adottivo, sarà 'Nerino', nome derivante dalla balia e determinante nel riconoscimento; travestito da ninfa è Megilla. (G. CHIABRERA, *Alcippo*, sc.II, 256-260).

⁶⁸ Ivi, IV, sc.II, 283-298.

⁶⁹ Il *collier* è, nella *Filli di Sciro*, codice di due destini umani e simbolo della potenza del Gran Re. (A. GODARD, *La "Filli di Sciro" de Guidubaldo Bonarelli...*, 166). Contro il Guarini del *Compendio della poesia tragicomica*, che esprimeva, per l'agnizione, la riserva sul ricorso ad oggetti materiali e, invece, raccomandava l'uso della razionalità, il Chiabrera usa entrambi i mezzi.

⁷⁰ Ciò nel senso più tipico della scoperta di insospettabili, decisivi legami, di parentela e/o di classe, tra i personaggi. (*Introduzione* di F. VAZZOLER alla *Geloepea...*, 5-11).

radicale. Assenti in genere, nella pastorale, oscillazioni comportamentali dei personaggi:⁷¹ gli scopi sono raggiunti grazie alla Provvidenza o con mezzi solo umani; in quest'ultimo caso il travestimento può legarsi alla cecità.⁷² Tema complesso, nella dicotomia anima-corpo,⁷³ la cecità lega «il mondo medio del comico (il tema amoroso) e il mondo alto del tragico (il tema del destino e della provvidenza)».⁷⁴ Il travestimento è tragico quanto comico;⁷⁵ motivo barocco e pastorale; cela in genere la sensualità e l'amore. Nella *Geloepea* gli innamorati si travestono, specularmente, mutando sesso.⁷⁶ La presenza degli spettatori amplifica poi l'effetto del doppio.⁷⁷ Negli innamorati chiabreriani la «*disguisa*» è solo nobile e tragica.⁷⁸ Geloepea riceve «lumi» dalla sorella di Filebo, Telaira:⁷⁹ il travestimento non provoca danni, come in altre pastorali.⁸⁰ Lontano, il razionalismo chiabreriano, dal fatalismo classico, dall'*aprosdóketon* tassiano e guariniano, dall'inaspettato cristiano. Il travestimento ha in sé, proprio perché privo di effetto, un forte valore ideologico: sdoppiamento del reale, specularità delle azioni, incontrollabili anche per i protagonisti.⁸¹ Metafora poetica del travestimento, l'*Alcippo* ne mostra i diversi gradi: la «*disguisa*» di Alcippo in Megilla;⁸² l'ossimoro della mascolinità femminile e femminilità mascolina dei protagonisti; la retorica. Il gioco, *kairòs* della verità,⁸³ rompe lo schema e radicalizza le opposizioni:⁸⁴ scoperta la virilità di Megilla, le ninfe, rigide, si mascherano nell'animo, labirinto dialettico; *verba e res* sono scissi.⁸⁵ Nella *Geloepea* la retorica è perversa logica: i piani di Nerino e Uranio;⁸⁶ il sillogismo malato

⁷¹ Lo stesso tentativo di suicidio, eccezione alla regola, ne è conferma, per la determinazione con cui è perseguito. Il suicidio di Aminta, ad esempio, è impedito dall'Amore-Provvidenza, non dal cambiamento di volontà dell'interessato.

⁷² F. ANGELINI, *Il pastor fido di Battista Guarini...*, 709.

⁷³ D. DALLA VALLE, *Pastorale barocca...*, 100.

⁷⁴ Ivi, 720.

⁷⁵ La parrucca di Corisca nel *Pastor Fido* coesiste con il cieco Tirenio; con Mirtillo e Amarilli bendati che si baciano; con Dorinda travestita da lupo e soltanto allora 'vista' da Silvio nella sua unicità.

⁷⁶ F. ANGELINI, *Il pastor fido di Battista Guarini...*, 712.

⁷⁷ G. FERRONI, *Il testo e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980, 44.

⁷⁸ Filebo, su consiglio di Telaira, si reca al fienile d'Alfeo per spiare l'amata traditrice, e chiarisce a se stesso e a Telaira il motivo del travestimento: ha subito un'ingiustizia, che non vuole ricambiare sorprendendo la propria amata in flagrante (G. CHIABRERA, *Geloepea*, III, sc.III, 99-106; 113-118). Geloepea si traveste da uomo per il timore di essere riconosciuta dal padre. Nobile il travestimento degli innamorati (Ivi, V, sc.I, 1-16). La paura di uccidere l'amato insieme alla donna vista con lui (*idest* Filebo) ferma la mano di Geloepea, ed evita la tragedia. (Ivi, V, sc.II, 49-71).

⁷⁹ Telaira dipana l'intrigo: la pietà umana di Geloepea era in un piano divino; ma il travestimento di Filebo in donna, scambiata per rivale, rischiava la tragedia. (Ivi, V, sc.IV, 26-38). Nel fatale e simmetrico errore stava per cadere Filebo, deciso ad uccidere il rivale, *idest* Geloepea. (Ivi, V, sc.IV, 49-71).

⁸⁰ Nel *Pastor Fido* Dorinda è ferita a morte dall'inconsapevole Silvio. Nella *Meganira* il ferimento prelude allo scioglimento.

⁸¹ Lo spettatore prova il «più largo piacere dell'illusione, proprio perché è l'unico a controllarla»; assente «un'immagine di 'coscienza' in nessuno dei personaggi». La coppia di amanti è associata all'agnizione e allo scioglimento finale. Il comico della coppia gemellare è invece nello «svolgersi delle sostituzioni, nella schermaglia tra differenze e somiglianze, tra selezioni e combinazioni che esse creano». (G. FERRONI, *Il testo e la scena...*, 45-46).

⁸² Affettuoso il congedo di Clori verso Megilla-Alcippo (G. CHIABRERA, *Alcippo*, I, sc.I, 102-108), che effonde poi, in un accorato monologo, la confessione circa la propria identità sessuale.

⁸³ Leucippe racconta a Clori lo smascheramento di Megilla-Alcippo, durante il riposo delle ninfe, presso il lago Melampo. Nell'*Aminta* tassiano il protagonista aveva baciato per gioco Silvia; così nel *Pastor Fido* guariniano, tra Mirtillo e Amarilli: dolce violenza, in entrambi i casi, subita in un contesto di celata sensualità.

⁸⁴ Il denudarsi rivela la femminilità delle ninfe e la virilità di Alcippo; l'intimità delle donne diventa violenza su chi la maschera non può togliere. (G. CHIABRERA, *Alcippo*, II, sc.I, 70-93).

⁸⁵ D. DALLA VALLE, *Pastorale barocca...*, p.111.

di Nerino, moderno satiro,⁸⁷ che, *deraciné*,⁸⁸ usa ogni *gradatio* nel dialogo con l'ingenuo Filebo.⁸⁹ All'inganno della prima parte segue il reciproco travestimento. Indicativo lo scemare della retorica nei dialoghi tra gli innamorati e le personificazioni del buon senso (Telaira, Licori). I fatti vincono le parole; la fiducia-memoria di Geloepa diventa il timore dell'infedeltà subita,⁹⁰ alla vista dell'amato travestito da donna.⁹¹ Nell'*Alcippo* dal processo nasce il reale:⁹² le coraggiose risposte di Alcippo⁹³ lo sciolgono da presunta colpa; smascherano l'astratto, cieco onore di Clori,⁹⁴ l'ostentata debole indipendenza,⁹⁵ travestita di sdegno.⁹⁶ Le ninfe si arrendono;⁹⁷ Clori si oppone;⁹⁸ dopo gli interventi di Montano⁹⁹ e Aritea¹⁰⁰ la ninfa lascia il proprio auto-

⁸⁶ Il dialogo tra Uranio e Berillo è elegante introduzione del discorso (G. CHIABRERA, *Geloepa*, II, sc.I, 1-10). Uranio invita Berillo, innamorato di Geloepa, a dimenticarla perché non ricambiato. (Ivi, II, sc.I, 44-48; 54-56). La retorica della persuasione sostituisce una realtà impossibile: Geloepa, che non ama Berillo, potrebbe amarlo se raggirata. L'amore di Geloepa per Filebo (Ivi, II, sc.I, 96-101) rende tutto vano, a meno che lei, ingannata, non smetta di amarlo (Ivi, II, sc.I, 102-106); la retorica è menzogna. (Ivi, II, sc.I, 125-129). Di densa retorica il monologo di Uranio (atto II, sc.II): stretta l'aderenza alle parti del discorso oratorio, schema frequente nella *Geloepa*. La prima parte è gnomica, ricca di *exempla* sulla natura dell'amore; al caso dell'infelice Berillo si individua la soluzione. Il ragionamento perverso vive in assenza di preoccupazioni etiche, poiché unica garanzia di guadagno appare, a Nerino, il percorrere solo «de male vie». (Ivi, sc.III, 18-27).

⁸⁷ V. GALLO, *Il satiro, la natura e il linguaggio: aspetti della pastorale del Seicento*, in *Tra boschi e marine...*, 271-309.

⁸⁸ L'autogiustificazione rovescia in merito l'allontanare Geloepa da Filebo, non facoltoso come Berillo (Ivi, II, sc.IV, 10-35). Annullati i sensi di colpa per una sorta di 'selezione naturale': non tutti possono essere felici (Ivi, II, sc.IV, 43-46); infine una sintesi del malvagio sillogismo (Ivi, II, sc.IV, 36-42).

⁸⁹ Antichi, o supposti tali, i legami familiari tra i due (Ivi, III, sc.I, 83-93; 95-98). Segue la confutazione dell'amore di Filebo per Geloepa, dettato certamente, a dire del malvagio, da interesse, da caduca passione giovanile (Ivi, III, sc.I, 103-111). La raccomandazione di Nerino si chiude nel paradossale richiamo all'onestà (Ivi, III, sc.I, 119-122) di Filebo nei confronti della castità della futura sposa. (Ivi, III, sc.I, 135-139). Nerino si finge consapevole di un appuntamento tra Geloepa e Filebo; recita con enfasi la parte del preoccupato amico e tesse la trama di fronte al perplesso Filebo (Ivi, III, sc.I, 196-215).

⁹⁰ Ivi, IV, sc.II, 246-268.

⁹¹ Ivi, V, sc.III, 57-73.

⁹² Tirsi e Montano, informati dell'accaduto, spiegano, anche su invito di Leucippe (G. CHIABRERA, *Alcippo*, III, sc.I, 1-6) e Aritea (Ivi, III, sc.I, 47-49), la necessità di punire, nel colpevole, «quello mal che sorge» (Ivi, sc.I,), per salvare l'onestà delle loro contrade. (Ivi, III, sc.I, 57-60). Brusco il passaggio all'interrogatorio. (Ivi, III, sc.II, 61-64); il dialogo assume poi toni più pacati (Ivi, IV, sc.II, 74-76; III, sc.II, 78). L'impossibilità di vedere Clori sarebbe dolore insostenibile per Alcippo (Ivi, III, sc.II, 84-88), che dichiara onesti intenti matrimoniali. (Ivi, III, sc.II, 92-101). La veemenza di Clori è narcisistica (Ivi, III, sc.II, 122-124).

⁹³ Ivi, III, sc.III, 139-153; 177-184.

⁹⁴ Clori ripete l'accusa; ribadisce il timore che altri segua le orme colpevoli di Alcippo: giustizia vendicativa, sorda, impaurita. Intento del "trasgressore" era solo il matrimonio; slegata ogni replica di Clori dalle parole di Alcippo. (Ivi, III, 193-198).

⁹⁵ Ivi, III, sc.III, 210-222.

⁹⁶ Ivi, III, sc.III, 223-252.

⁹⁷ Aritea concilia; resta l'incognita-Clori (Ivi, V, sc.II, 45-54).

⁹⁸ L'accorato appello di Tirsi fa leva sull'amicizia con il padre di Clori, sull'innocenza reale del figlio Alcippo, sulla nobiltà del suo amore, sulla pietà da usare verso il dolore di un padre. Clori ricorda a Tirsi la giustizia, da lui stesso poco prima invocata. (Ivi, V, sc.II, V, sc.II, 114-118).

⁹⁹ Montano rimprovera la durezza di Clori; decanta la nobiltà di Alcippo; sottolinea la pena del padre Tirsi; ricorda il padre di Clori, Dameta, che aveva affidato, morente, la figlia ai due padri dell'Arcadia. (Ivi, V, sc.II, 124-129).

¹⁰⁰ Aritea sostiene le ragioni della famiglia per Clori, che non l'ha più; poi la riflessione sulla stabilità anche economica e sul valore e la dedizione del giovane Alcippo. (Ivi, V, sc.II, 197-232).

travestimento: il poco romantico «*disvolere*»¹⁰¹ è simbolo della razionalità delle eleganti boscherecce del Chiabrera.¹⁰²

¹⁰¹ Ivi, V, sc.II, 233-238.

¹⁰² «*Che più dirvi deggio io? / Sia nelle vostre mani, / e voi reggete il freno / di ciascun mio desio*». (Ivi, V, sc.II, .247-250).