

Associazione degli Italianisti
XIV CONGRESSO NAZIONALE
Genova, 15-18 settembre 2010

LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

ROTTE CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

Tasso “serializzato” nella scena secentesca. *I figliuoli di Aminta e Silvia, e di Mirtillo e Amarilli* di Ercole Pellicciari

Roberto Puggioni

Nella rotte secentesche degli epigoni di Torquato Tasso, nella rielaborazione di temi, umori, modelli formali espressi dal grande poeta, un capitolo a sé può individuarsi nella produzione drammatica vocata alla continuazione degli episodi del poema (la *Liberata*, ben più che la *Conquistata*), o all’espansione delle vicende dei testi teatrali tassiani. Si fa qui riferimento ad un *corpus* di opere sceniche, nate in contesti culturali diversi, e su fondamenti estetici anche molto difforni, che propongono la ripresa della materia e della voce tassiane – adottate dai drammaturghi come blasone di rango – con il peculiare tratto d’autore dell’ampliamento degli intrecci originari. È un fenomeno ancora da scrutinare nella sua consistenza quantitativa, che costituisce un aspetto forse non marginale nella storia della sfaccettata ricezione e interpretazione del poeta estense, nonché una specifica modalità della rapida affermazione di un classico moderno. Non si tratta semplicemente dell’ulteriore conferma della ben nota connaturata traducibilità scenica del poema, o del fascino duraturo esercitato dall’*Aminta*; quanto piuttosto di una eterogenea officina drammatica incardinata su pratiche di replicabilità che paiono preludere alle odierne forme di “serializzazione” ed espansione degli intrecci, poggiando su un autore e su opere di sicuro richiamo, con cui si intercettava il gusto del pubblico, chiamato a condividere una comune memoria testuale, ed a partecipare al confronto variantistico. In questa prospettiva, più pertinente alla sociologia e alla semiotica dei processi culturali contemporanei, si dovrebbe pensare all’affacciarsi, nel Seicento, di forme di produzione artistica, si perdoni l’accostamento, che quasi prefigurano le attuali formule del *sequel* cinematografico e televisivo¹.

Tuttavia, per quanto suggestivo, tale inquadramento risulterebbe fuorviante e poco rispettoso della specificità dei drammi di cui si parla, tanto più – inutile dirlo – nella ovvia memoria di una tradizione letteraria lastricata di «gionte», come quelle cinquecentesche più o meno celebri, da quella ariostesca ai *Cinque canti* di Camillo Cavilli aggiunti al *Goffredo*. Appare allora più fruttuoso valutare di volta in volta come alla linearità del procedimento di espansione

¹ Si veda in proposito NICOLA DUSI-LUCIO SPAZIANTE, *Introduzione a Remix-Remake: pratiche di replicabilità*, a cura di Nicola Dusi-Lucio Spaziente, Roma, Meltemi, 2006. Sulla fenomenologia del *sequel* rimangono fondamentali le pagine di UMBERTO ECO, *Tipologia della ripetizione*, in *L’immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, a cura di Francesco Casetti, Venezia, Marsilio, 1984.

diegetico/rappresentativa dei testi drammatici, faccia da contrappunto la mutevolezza della forma; come la seduzione esercitata dagli ipotesti tassiani aderisca al rimescolamento dei generi teatrali.

In un contributo pubblicato nel 2004, Marzia Pieri, discorrendo intorno alle sperimentazioni sceniche fiorentine praticate nell'ultimo scorcio del Cinquecento, sotto Ferdinando I e Cristina di Lorena, evidenziava il rilievo di un'«infinita serie di componimenti drammatici e musicali, con cui il teatro consegnava ad un pubblico moderno, già avido di immedesimazioni e curioso di dettagli realistici, quei finali che Tasso aveva lasciato aperti, “lieti e dubbi”»². Ma già Ilaria Gallinaro aveva aperto squarci significativi verso questa esplorazione³.

La ricognizione è ancora in gran parte da farsi, nondimeno si possono ricordare, tra i drammi di nostro interesse, che hanno avuto qualche attenzione critica, le opere del volterrano Giovanni Villifranchi attivo nei circoli medicei, autore di un *corpus* scenico, vocato ai completamenti tassiani (e ariosteschi), che include gli *Amori di Armida*, la *Fuga di Erminia* (1600), la *Clorinda* (1603) e una *Sofronia* (1600)⁴, ormai coniugata con Olindo, spinto dall'eroina a cimentarsi nell'impresa crociata, agli ordini di Goffredo, in una replica della coppia Gildippe e Odoardo. Ma il filone non riguarda certo solo Firenze. A Genova, nel 1622, Chiabrera pubblicava la tragedia *Erminia*⁵, chiusa con il suicidio dell'eroina a fronte dell'insostenibile rifiuto di Tancredi di accogliere il suo amore e di riportarla con sé nella penisola. O ancora si può citare *La Sofronia*, tragicommedia del «dottore in leggi» Giovan Antonio Gessani, pubblicata a Napoli e a Torino nel 1616, in cinque atti, chiusi dai «cori in musica», con gran numero di interlocutori, non tutti riconducibili ai caratteri della *Liberata*, cui si aggiungono alcune divinità mitologiche⁶. In quest'opera il nome di Tasso non compare nel frontespizio, né i passi del poema vengono citati in virgolettato, come invece regolarmente accade per il gran numero di citazioni illustri d'altri autori di cui il testo è seminato. L'autore, più che puntare ad una fedele versione scenica dell'episodio di Sofronia e Olindo, pare intento ad una riscrittura dell'*Aminta*, nella forma di una pastorale urbana, a cui rimandano sia

² MARZIA PIERI, *Cavalieri, armi e amori in palcoscenico: una scorciatoia per il tragico*, in *Eroi della poesia epica nel Cinque-Seicento*, Convegno internazionale Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Roma, 18-21 settembre 2003, a cura di Miriam Chiabo, Federico Doglio, Roma: Torre d'Orfeo, 2004.

³ ILARIA GALLINARO, *La non vera Clorinda. Tradizione teatrale e musicale della «Liberata» nei secoli XVII-XIX*, Milano, Franco Angeli, 1994.

⁴ Sulle opere dell'autore volterrano si veda la recentissima pubblicazione di LINDA PIRRUCCIO, *Giovanni Villifranchi. La «Fabbrica» delle Tavole Sceniche di Tasso e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2011.

⁵ *Erminia. Tragedia di Gabriello Chiabrera... In Genova, Per Giuseppe Pavoni*. MDXXII. L'autore, nella dedicatoria, motivava la ripresa del personaggio tassiano con la necessità per i drammaturghi di appoggiarsi ad argomenti noti: «le poesie sposte ne i teatri alla moltitudine hanno mestiero di esser chiare e divulgate tra comuni e popolari ragionamenti». Sulla sensibilità teatrale di Chiabrera, si veda FRANCO VAZZOLER, *Il poeta, l'attrice, la cantante. A proposito di Chiabrera nella vita teatrale e musicale del XVII secolo*, «Teatro e Storia» Anno VI n.2 Ottobre 1991, pp. 305-334, in particolare le pp. 323-325.

⁶ Cfr. THOMAS STEIN, *Quando Olindo diventa Aminta. Aspetti della fortuna teatrale di un episodio tassesco*, «Studi Secenteschi», 2001, 42, pp. 59-84.

l'impianto drammatico sia precise spie testuali, utili soprattutto a connotare Olindo come Aminta e Sofronia come Silvia.

I Figliuoli... di Pelliciar

Una manifestazione esemplare del laboratorio scenico "tassiano" sin qui abbozzato è indubbiamente rappresentata dal dramma di Ercole Pelliciar⁷, generalmente tenuto ai margini di considerazioni critiche di qualche respiro⁸, ma immancabilmente citato nelle varie panoramiche sulla pastorale drammatica, in virtù del singolare connubio genealogico sfoggiato nel titolo. L'opera, infatti, è connotata dal recupero e dall'ibridazione del Tasso aminteo e del *Pastor fido* guariniano, il secondo capolavoro della pastorale tardo cinquecentesca, più dell'altro incisivo – come si sa – nella metamorfosi secentesca dei generi drammatici. Due testi non più in competizione nelle diatribe accademiche, ma proposti ora, nelle ambizioni dell'autore, in una mirabile summa filogenetica, in bilico tra passato nobile e orizzonti futuri del teatro pastorale: *I Figliuoli di Aminta, e Silvia, et di Mirtillo, et Amarilli, tragedia di lieto fine, nelle selve d'Arcadia seguita*.

In attesa di ulteriori ricerche, le scarse notizie disponibili sul patrizio modenese lo accreditano come attivo nelle accademie emiliane, e organico alla corte di Cesare d'Este, dove il letterato orbita sino al 1618, quando sarebbe deceduto, alle porte di Vienna, mentre partecipava ad una spedizione militare al seguito dei principi Luigi e Ippolito, figli di Cesare, all'abbrivio della Guerra dei Trent'anni, come riporta Girolamo Tiraboschi⁹, riprendendo le seicentesche *Cronache modenesi* di Spaccini e i *Monumenti inediti* di Forciroli. Altre fonti lo ritraggono cultore di «sigilli e cose divinatorie», e coinvolto indirettamente in un processo modenese istruito dall'Inquisizione in città per pratiche magiche e negromanzia¹⁰. Non risulta alcuna altra sua opera a stampa, salvo una canzone inclusa nei *Sacri applausi* di Valerio Maleguzzi¹¹. Esiste invece una seconda edizione bolognese del dramma¹², del 1644, già segnalata da Giovanni Fantuzzi nelle *Notizie degli scrittori*

⁷ Le citazioni della pastorale riportate in questo contributo sono desunte da questa edizione.

⁸ Fanno eccezione le pur sintetiche ma pregnanti riflessioni critiche dedicate all'opera da ELISABETTA SELMI, in *Un contributo alla pastorale del primo Seicento: "transizione" e metamorfosi di genere*, in *La letteratura degli italiani 1. Centri e periferie*, Atti del XII Congresso ADI - sessioni parallele – (Pugnochiuso, sett. 2009), CD, Foggia, Ed. del Rosone "F. Marasca", 2011.

⁹ GIROLAMO TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese o notizie della vita e delle opere degli scrittori nati degli Stati del Serenissimo Duca di Modena*, in Modena, Società Tipografica, T. IV, 1783, p. 89.

¹⁰ Cfr. VENCESLAO SANTI, *La storia nella "Secchia rapita"*, parte seconda, Modena, Soc. Tipografica Modenese, 1909, p. 99.

¹¹ *Sacri applausi volgari, & latini alla B.V.M. Nella traslatione della sua miracolosa imagine di Reggio. In due parti diuisi et raccolti per il molt'illust. sig. Valerio Malaguzzi de Valeri nobile reggiano ...* Modena, appresso Giulian Cassiani, 1619.

¹² ERCOLE PELLICIARI, *I figliuoli di Aminta, e Silvia, et di Mirtillo, e Amarilli. Tragedia a lieto fine nelle selve d'Arcadia seguita*, in Bologna, per Giacomo Monti, 1644

*bolognesi*¹³; un'edizione che risulta di un certo interesse perché avvalorata l'ipotesi di un'opera circolante con discreta fama ancora alla metà del secolo, in una stampa approntata, negli ambienti nobiliari ed accademici felsinei – come si evince dai paratesti – in vista di una sua rappresentazione, da parte degli Accademici Riaccesi, eredi degli *Accesi*, per le nozze della contessa Elena Pepoli Guastavillani. La pubblicazione include anche un sonetto di Nicolo Zoppio Turchi¹⁴, figlio adottivo di Melchiorre Zoppio, e accademico dei Confusi e dei Gelati, questi ultimi consesso tra i più vivaci nella sperimentazione drammatico pastorale, già con il *Mida* (1582 e poi 1602) di Gerolamo Zoppio, padre di Melchiorre¹⁵. Certa parrebbe una recita della favola a Cento, nel 1621, nelle sale dell'Accademia dell'Aurora, dove negli anni successivi gli accademici misero in scena *Il Pastor fido*, una *Clorinda*, e *Il Solimano* di Prospero Bonarelli¹⁶.

La dedica dell'opera al cardinale d'Este mostra un autore che non nasconde la propria ambizione di proporsi, con questa macchina scenica di oltre 5500 versi, nell'alternanza canonica di endecasillabi e settenari, a “erede” della più alta tradizione pastorale ferrarese. Di fianco alla prosa encomiastica, Pellicciari descrive la gestazione del progetto, la cui radice ideativa sembra combinare l'ammirazione per le due pastorali ferraresi con una proto operazione di mercato: implicito è l'intento di allestire una formula drammatica capace di intercettare l'«universale applauso» tributato ai «due leggiadrissimi Poemi», la cui intrinseca forza fascinatrice era testimoniata anche dalle pronte traduzioni all'estero dei due drammi, «portati alle più remote Regioni, e Province della Terra, le quali col tradurle nelle loro lingue, fattosele proprie». Una ricezione, questa, garantita dalla conoscenza competente delle pastorali presso un pubblico esteso e qualificato: «tutto il Di nelle bocche de' più saputi Cavalieri, e delle più leggiadre Dame risuonano». Da qui l'aspirazione di agganciare la fama e la reputazione di Tasso e Guarini: «Il che veduto io, da dolce invidia fin da' primi anni miei di seguir con qualche parto del mio debile ingegno il grido di sì grandi Auttori allettato». Nitide si profilano le modalità artistiche per «propagare» tale «desiderio», ovvero generare l'intreccio facendo «nascere figliuoli dell'una e dell'altra Favola, quali soggetto esser potessero di altri avvenimenti così strani, come nuovi su le carte, e far scene» organizzate in un genere identificato nella «Tragedia boschereccia», altrimenti denominata nel frontespizio «Tragedia di lieto fine».

¹³ GIOVANNI FANTUZZI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, Stamperia di San Tommaso d'Aquino, 1788, t. VI, pp. 338-339.

¹⁴ Il suo ritratto e il suo profilo compaiono nelle *Memorie Imprese e Ritratti de' Signori Accademici Gelati di Bologna...*, In Bologna, Per li Manolessi, 1672, pp. 344-349.

¹⁵ Sui Gelati, cfr. LUISA AVELLINI, *Tra Umoristi e Gelati: l'accademia romana e la cultura romana del primo e pieno Seicento*, in «Studi secenteschi», XXIII, 1982, pp. 109-137. Si veda inoltre ELISABETTA SELMI, *Preti, Marino, Guarini: questioni di poesia e di storia culturale nelle Accademie del primo Seicento*, in «Ellisse», V, 2011, pp. 5-50.

¹⁶ Sulla vita accademica e teatrale centese si vedano L. GESSI, *Accademie e accademici in Cento*, Bologna, 1909, e UGO MONTANARI, *Teatro di prosa e drammaturgia dal XVI al XX secolo*, in *Storia di Cento*, Cento, Centro Studi G. Baruffali, II, 1994, pp. 77-127.

Una scelta di campo, quest'ultima, che induce ad attribuire all'autore una competenza critica sviluppata, partecipe degli approdi ultimi del terzo genere, nel segno della «tragedia ne' boschi di lieto fine»¹⁷, prospettata da Angelo Ingegneri: era la via di una pastorale drammatica regolarizzata, agita da semidei o da caratteri di rango elevato – non più modellata sulla semplicità dell'*Aminta* e difforme dall'ardito congegno tragicomico di Guarini – che doveva rappresentare la soluzione moderna del genere tragico¹⁸. Soluzione elaborata soprattutto in seno all'Accademia degli Innominati di Parma, verso una dignificazione del teatro pastorale *sub specie* aristotelica, secondo un minicanone rappresentato dalla incompiuta *Enone* di Ferrante Gonzaga, dalla *Erminia* di Eugenio Visdomini, dalla *Semiramis boschereccia* di Muzio Manfredi¹⁹. Su questa linea, nella stessa dedicatoria, Pellicciari esibisce lo scrupolo manifesto di adesione all'ortodossia del teatro classicista, giacché la favola vorrebbe presentarsi «di tutte quelle parti però tessuta, che sono prescritte da Aristotile, da i migliori Spositori, e dal Castelvetro medesimo, uno dei lumi della mia Patria».

A riprova della levatura eroica-tragica dell'opera, l'autore consegnava eloquentemente il prologo non più a Venere o ad Amore, ma ad un «neghittoso» Alcide celeste, che determina il trapianto di Arcadia in Erimanto, per uno spettacolo di memorie celebri e nuovi scenari pastorali, offerti alla benevolenza degli Este, in attesa di più gloriosi orizzonti bellici:

Qui campeggiar de' Marte, ed io starommi
In que' stellanti e sempiterni giri
Neghittoso guerriero
Codardo spettator
Di marziali e gloriose imprese?
No, no siasi là suso
Cui cal de la quiete, a me conviensi
Per onor di me stesso, e del mio sangue
Di cielo in terra sol l'alto tragitto.

¹⁷ ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di comporre le favole sceniche*, a cura di Maria Luisa Doglio, Modena, Panini, 1989, p. 26

¹⁸ Un lucido quadro di questa linea evolutiva della pastorale drammatica, si legge in LAURA RICCÒ, «Ben mille pastorali». *L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 309-326; fondamentale, per la genesi Innominata del fenomeno, va considerato il volume di LUCIA DENAROSI, *L'Accademia degli Innominati di Parma: teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608)*, Firenze, SEF, 2003. Uno specchio acuto dell'evoluzione pastorale secentesca si trova nel già citato ELISABETTA SELMI, *Un contributo alla pastorale del primo Seicento: "transizione" e metamorfosi di genere*. Della stessa studiosa si consideri inoltre il definitivo *'Classici e moderni' nell'officina del Pastor fido*, Alessandria, dell'Orso, 2001.

¹⁹ In un lettera scritta da Nancy, il 1° dicembre 1591, indirizzata a Ferrante Gonzaga, Muzio Manfredi si dichiarava impegnato nella stesura di un trattato «dell'arte della scenica Poesia»; dovendo occuparsi della moderna tragedia silvestre, affermava: «ho bisogno di molti esempj per le parti della Boscareccia, e di tre, che io so averne la lingua nostra ora, cioè la *Enone* di V.E., la *Erminia* del Signore Eugenio Visdomini, e la mia *Semiramis*; altra che la mia non ho». Cfr. MUZIO MANFREDI, *Lettere brevissime*, Venezia, Gio. Battista Pulciani, 1606, p. 277.

M'ho risolto e goduto
In tra schiere armate;
E 'n sembianze or di duce, or di scudiero
Eccovi Estensi eroi quel forte Alcide
Onde traesti origin cara e grande.

....

Ma di mie voci al tuono ormai si levi
La vaga Arcadia, e qui 'l bel fianco adagi.
Eccola ubidente. O care selve!

...

Queste selve sì belle sono de l'Erimanto

...

Questi non già pastor, ma forti eroi
Cinti di ferro a voi congiunti, alfine
Renderan queste mura a questo regno
Così famoso e grande.

Pastori ed eroi, dunque, con un accostamento tutt'altro che casuale, come è stato notato «dove rimescolando le carte si fa leva su una memoria letteraria e su una tradizione scenica in cui si incarna la storia stessa della pastorale drammatica moderna»²⁰, che la voce di Ercole sussume con l'annuncio dell'imminente spettacolo, e del suo nucleo ideativo centrale: l'ancoraggio metateatrale ai due celebri drammi, trattati alla maniera di matrici dinamiche, da cui sgorgano gli «avvenimenti», nel decorso storico dei protagonisti tassiani e guariniani, calati nelle vicende della loro successione genealogica:

Non isdegnate di mirar tra queste
fiorite piagge, in queste selve ombrose
Novi accidenti, e strani
De figli di quel FIDO
PASTOR, Nipote mio, che per la bella
Amarilli gentil s'offerse a morte:
E di quell'altro valoroso Amante,
Che col precipitar da rupe alpestre
Fu sollevato al Ciel del suo desire.

²⁰ ELISABETTA SELMI, in *Un contributo alla pastorale del primo Seicento: "transizione" e metamorfosi di genere*, cit., p. 9.

Così si apre una sorta di saga modernamente “popolare”, che prevede il trasferimento di Aminta e Silvia dall’Eliceto tassiano all’Arcadia del *Pastor fido*, ormai liberata, grazie alle nozze di Mirtillo e Amarilli, dal fatale tributo di morte. Le due coppie, che stringono «istretta amistade», generano entrambe due figli: Montano e Dori i pargoli nati dalla coppia guariniana, Silvano e Filli per parte amintea, questi ultimi viva manifestazione del «dolce presidio» di nipoti auspicato dal padre di Silvia, in conclusione dell’*Aminta*²¹. L’avvio del dramma poggia sull’antefatto archetipico della scomparsa, in tenera età, di tre dei quattro fanciulli, affidati incautamente alla rediviva Corisca, e con lei dispersi e creduti morti in mare durante una burrasca. Tre lustri dopo, nel giorno in cui si devono celebrare le nozze dell’unica sopravvissuta con uno straniero, una mirabolante sequenza di eventi, originati dall’espedito dello scambio d’identità e da un’articolata serie di travestimenti, libererà dalle loro angosce di padri gli incanutiti Mirtillo e Aminta, consentirà l’avverarsi della profezia che, in principio d’opera (I, 4), aveva alluso al matrimonio incrociato tra le due coppie di figli; scongiurerà inoltre il rischio del matrimonio incestuoso che nell’insaputa generale stava per essere celebrato.

L’intreccio è ben altrimenti complesso rispetto al breve sunto qui delineato; a dispetto della dichiarata ortodossia aristotelica, l’officina drammatica di Pellicciari esprime un forte grado d’ibridazione romanzesca, analogo a quello che aveva caratterizzato la *Filli di Sciro* di Bonarelli, ed una significativa accentuata attenzione per gli espedienti spettacolari. Più che al rigoroso modello della fabula innestata magistralmente sperimentato da Guarini, il dramma, incline verso un’«estetica della profusione»²², naviga nel gusto per la complicazione di carattere avventuroso, che contempla incursioni e predonerie di corsari, e la presenza di una zingara, sotto la cui maschera si cela Corisca. Varia si presenta la riconfigurazione dei *topoi* e dei caratteri pastorali, per esempio con la proposta di un satiro che intende «maneggiar» la «spada a’ danni altrui», trofeo di un presunto omicidio di uno straniero. Spicca la figura di Corisca, forse il personaggio più elaborato del dramma, concepita come uno dei perni sia dell’evolvere dell’intreccio, sia del sistema di rimandi e citazioni delle due opere modello. Dopo tre lustri di erranza nel Mediterraneo, la megera esprime «un estremo indicibile piacere» per un ritorno ai «conosciuti campi», nel ricordo di una giovinezza in cui «tesseva a mille cori / Con biondo sì, ma simulato crine, / Mille reti fatali»(I, 5). È una donna malinconica, che «gode» ancora nel ricordare l’innamoramento per Mirtillo, e al contempo dolente, perché rientrata «Senza portar de’ Figli / Del Pastor Fido, e del leale Aminta», e tuttavia ancora incline ai furti e agli inganni. Il timore per la propria sorte giustifica il travestimento del

²¹ TORQUATO TASSO, *Aminta*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno Editrice, 1999, V, 1, vv. 1888-1890: «e ’l buon Montano / vago è d’aver nipoti e di munire / di sì dolce presidio la vecchiaia».

²² JEAN ROUSSET, *La letteratura dell’età barocca in Francia*, (1954), trad. it., Bologna, Il Mulino, 1985, p. 97.

personaggio, di cui Pellicciari amplifica l'originaria abilità manipolatoria e metamorfica, con la proposta di una zingara compiutamente barocca:

La voce cangerò, muterò il riso;
Farò più parco, e assai più torvo il guardo;
Zoppicherò del piede;
Mi tingerò nel volto,
Finger non saprò forse? io mi consolo
Al fin d'esser colei,
Che non ha pari in tesser frodi al Mondo. (I, 5)

Il teatro nel teatro vive nell'articolato sistema di rimandi, che coinvolge anche gli oggetti di scena, è il caso di un corno istoriato, donato dall'ingenua Dori alla zingara, occasione di un'*ékphrasis* che riporta in teatro «Intagliati gli amori / Del Satiro, e Corisca, ove sì al vivo / Si rappresentan gli atti loro, ch'ogn'uno / Riman stupito, e muto / Che possa mano mortal finger cotanto. / Ecco il Satiro amante... / Eccol, ch'al fin per li capegli aferra / la fuggitiva Donna... / Qui mira ancora, e tieni le risa se tu puoi, quand'egli cade / Con la vil chioma fra le mani avvolta...» (II, 3)

Il dettato drammatico è concepito con una sensibilità per l'azione agita ben difforme dal *logos* evocativo del teatro narrato peculiare all'*Aminta*; in tutta evidenza Pellicciari mira alla Meraviglia da suscitare anche col concorso di attrezzi di scena evoluti. La nona scena del terzo atto è esemplare in proposito: il recupero dell'antro guariniano – il grembo tenebroso in cui Corisca, nel *Pastor fido*, aveva concentrato il proprio intrigo criminoso – ha ora una declinazione drammatica che combina la giostra di equivoci tragicomici con una eclatante battaglia, disponibile a soluzioni scenotecniche complesse, tra il Satiro, Cratone, il compagno di Corisca, e i due giovani amici nemici Niso e Tirsi. Fiamme e fumo escono dall'«antro oscuro», «Da la bocca d'Inferno il Foco sale», mentre si sente, «da le viscere del monte», «Tutto tremar fin de la terra il centro». Fiamme appiccate in realtà da Cratone e Corisca, e rumori originati dalle percosse della clava del Satiro sulla sommità della grotta (III, 9).

La meccanica drammatica definita dall'autore per lo scioglimento accorda l'opera col più nobile dei referenti in rapporto all'anima tragica della favola silvestre. Pellicciari attinge al supremo canone cinquecentesco, l'*Edipo Re* di Sofocle, riecheggiando la soluzione adottata da Guarini, ma con uno scarto metateatrale significativo. Il drammaturgo non si limita ad imitare la straordinaria originale rimodulazione/capovolgimento dell'*investigatio* sofoclea imbastita nel *Pastor fido* per lo *specimen* della tragicommedia; vi aggiunge una sinossi “diretta” del nucleo tematico dell'*Edipo*, su cui si

perfeziona la palingenesi della comunità arcadica, equiparata, anche per una dichiarata prossimità temporale, alla funesta Tebe sofoclea.

Così, all'evocazione, con dovizia di particolari espliciti, del rito sacrificale di Niso e Tirsi, in un clima di inusitata crudeltà ignota alla pastorale tassiana (V, 4), segue la sequenza agnitiva che restituisce ad Aminta e Mirtillo i pargoli perduti e l'opportunità di celebrare le nozze incrociate predette dall'oracolo. Ad Aminta, rivolto a Mirtillo, viene affidata l'espressione «del raccapriccio» per il «sì grande orrore» suscitato dallo scampato incesto, e l'estesa rievocazione del *mithos* edipico, in un quadro provvidenzialistico che congiunge le valenze etiche alla meraviglia e al diletto:

AMINTA

Ben ti sovien Mirtillo, (han pochi lustri,
Ch'ella seguio;) ma chi non ha memoria,
De la tremenda, e abominevol peste
Di Thebe...

Cagione il brutto incesto, in cui cadeo,
(Se ben nel velo d'ignoranza involto)
Edipo il Re che con la Madre sotto
Titol di nozze honeste e sante giacque,

...

Ecco Tirsi fratel de la tua Dori,
Considera l'orror del brutto incesto,
Da cui, con l'ira atroce
Del Cielo, e de gli Dei, successa fora
(Se congiungansi insieme egli, e costei,)
La peste a noi predetta.

Senza l'amor di Niso inverso Dori,
La Gelosia, ch'ei del rivale avea.
Già non avremmo conosciuti i figli;
E quel ch'è peggio assai, la Patria amata
Era un Dì desolata,
Ne già mai la cagion saputa avremmo,
Senza una deplorabile Tragedia,
Più funesta di quella, onde la luce
Perdeo lo sposo di Giocasta, e figlio.
Dunque non reo Niso fedel s'accetti;
Ma per liberatore, e difensore
Di questa patria bella.

Ha pugnato per essa, ha sparso il sangue;

E se merita premio, premio sia,
De le vittorie sue la bella Dori. (V, 9)

Opera quanto mai altre allestita su un meditato reticolo d'interferenze e d'intrecci intertestuali, la favola di fine metateatralità di Pellicciari celebra, nella forma della saga storicizzante, l'atemporalità e l'astoricità²³ del mondo pastorale, e con esse il consolidarsi della fama dei due classici prodotti dal teatro ferrarese di fine Cinquecento. Anticipando, in certo modo, una delle aporie di fondo della cultura barocca, «le metamorfosi che hanno per corrispettivo la riconquista dell'unità perduta»²⁴, l'autore modenese operava una segmentazione della più blasonata espressione dell'Arcadia scenica per ristrutturarla nel *genus* della nuova specie prodotta dalle accademie dell'ultimo Cinquecento, «la tragedia ne' boschi di lieto fine»; egli partecipava così ad una sperimentazione ancora di matrice aristotelica, ma segnata dal gusto per la complicazione, per la catena di accidenti, che talvolta fa vacillare la linearità drammaturgica, e la tenuta del *mesòtes* classico. In un Seicento ancora giovane, *I figliuoli di Aminta e Silvia, e di Mirtillo e Amarilli* confermava la vitalità della scena pastorale, la sua disponibilità ad assumere un abito formale rinnovato, in un'opera non estranea alle moderne formule seriali, che la letteratura e lo spettacolo, prima manierista, poi barocco, non avranno certo a sdegno.

²³ UMBERTO ECO, *Tipologia della ripetizione*, cit, sottolinea come la forma della saga «celebrando in apparenza il consumo del tempo, la stessa storia, rivela all'analisi una fondamentale astoricità e atemporalità».

²⁴ ANDREA BATTISTINI, *Il Barocco*, Roma, Salerno Editrice, 2000, p.