



Luca Vaccaro è professore a contratto di Letteratura teatrale italiana presso il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna (Laboratorio). Segretario di redazione di «Schede Umanistiche. Antichi e Moderni», fa parte dei Comitati Scientifici dell'Archivio Umanistico Rinascimentale Bolognese (ARUB) e del Centro Internazionale di Studi 'Giovanni Battista della Porta', di cui è socio-fondatore. I suoi studi vertono sulla filologia epistolografica di Antico Regime e sulla letteratura teatrale italiana cinque-secentesca e novecentesca. Ha pubblicato saggi sul dramma in musica bolognese, su Luigi Pirandello ed Eduardo De Filippo. Da ultimo «Quant'è bello 'o culore d' 'e pparole». Dal romanzo di guerra di Gennaro alle occhiate di Amalia nella Napoli milionaria! di Eduardo, in *Antologia Teatrale. Atto secondo*, a cura di A. Lezza, M. Caiazza e E. Ferrauto, Napoli, Liguori, 2021.

Lo sguardo mosaico delle ambigue verosimiglianze.
Fra l'illusione della verità e la teatralità dell'illusione.
La voce dei *parerga*: lo statuto del «personaggio rappresentativo» nei *Mémoires* di Goldoni e nella *Vita* di Alfieri.

Il *parergon* come concetto per la didascalia nel teatro moderno.
«Pulicarella»: «essere» e «non essere» di una maschera.



ISSN 1122-6323
€ 30,00

Anno XXXV/2, nuova serie



Schede Umanistiche / *ANTICHI e Moderni*
nuova serie anno
XXXV/2 2021



Ambigue verosimiglianze nel teatro dal Seicento a oggi

a cura di
Luca Vaccaro



In copertina l'acquaforte di Giuseppe Maria Mitelli (Bologna, 1634-1718), *Maschera a tutte l'ore* (1698), proveniente dalle Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna (2508, Rep.1/443). Il personaggio riprodotto, a figura intera, rappresenta la maschera teatrale e la «Morte mascherata, che spia in incognito il mondo dei vivi»: sotto l'apparenza del bel volto di una liutista, si scopre infatti il teschio, che rinvia al concetto di *larva* carnevalesca e al tempo circolare del rito e della festa. In basso, sotto il margine, si legge l'iscrizione «Maschera a tutte l'ore / Sul corso canta, e sona / Con questo suo tenore. / SE CONOSKER MI VOI MI / SCOPRIRAI!». Per un cenno bibliografico si veda B. FORESTI, *Morte a Bologna: per una proposta di lettura della 'Maschera sul Corso' di Giuseppe Maria Mitelli*, in *Memento mori. Il genere macabro in Europa dal Medioevo a oggi*, Atti del Convegno internazionale (Torino, 16-18 ottobre 2014), a cura di M. Piccat, L. Ramello, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014, pp. 245-252.

ANNO XXXV/2
2021

SCHEDE UMANISTICHE

ANTICHI

e Moderni

XXXV/2

2021

Maturandum.



DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA
CLASSICA E ITALIANISTICA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA



Schede Umanistiche
Rivista semestrale dell'Archivio Umanistico Rinascimentale Bolognese
ANVUR: A

Direttore responsabile
Leonardo Quaquarelli

Comitato scientifico

Luisa Avellini, Andrea Battistini †, Francesco Bausi (Università di Firenze), Marco Antonio Bazzocchi, Carla Bernardini (Collezioni Comunali d'Arte, Bologna), Concetta Bianca (Università di Firenze), Cécile Caby (Université Lyon), Elisa Curti (Università Ca' Foscari, Venezia), Angela De Benedictis, Jeroen De Keyser (Università di Torino), Perrine Galand (École Pratique des Hautes Études, Paris), Elena Gatti (Sistema Bibliotecario di Ateneo, Università di Bologna), Marc Laureys (Universität Bonn), Lara Michelacci, Mauro Novelli (Università di Milano), Giuseppe Olmi, Marianne Pade (Aarhus University), Fulvio Pezzarossa, Ezio Raimondi †, Paolo Rosso (Università di Torino), Francesco Sberlati, Fiorenza Tarozzi †, Oreste Trabucco (Università di Bergamo), Paola Vecchi, Diego Zancani (Balliol College, Oxford)

Redazione

Luca Vaccaro

«Schede Umanistiche» è una rivista internazionale e pubblica articoli in italiano, inglese, francese e spagnolo. Ogni testo inviato alla Redazione è reso anonimo e sottoposto al processo di peer review, che consiste nell'esame di almeno due valutatori anonimi, il cui parere motivato scritto verrà comunicato all'autore, insieme al giudizio finale favorevole o sfavorevole alla pubblicazione. I documenti della valutazione sono archiviati presso la Redazione.

Amministrazione

I libri di Emil di Odoia srl
Via Carlo Marx 21 – 06012 Città di Castello – Tel. (051) 4853205

Abbonamenti annuale doppio numero:

conto corrente IBAN: IT43M0888337070020000202355 – BIC/SWIFT: CCRCIT2TBDB
Italia € 48,00 | Estero € 58,00 – Via aerea € 70,00
Autorizzazione del Tribunale di Bologna n.5. 963 del 3.4.1991

ISBN 978-88-6680-362-1
ISSN: 1122-6323

©2022

I libri di Emil di Odoia srl
Via Carlo Marx, 21 – 06012 Città di Castello (PG)
www.ilibridiemil.it
Finito di stampare nel mese di Luglio 2022
da Gesp – Città di Castello (PG)

Ambigue verosimiglianze nel teatro dal Seicento a oggi

a cura di Luca Vaccaro

Iniziativa Dipartimenti di Eccellenza MIUR (L. 232 del 01/12/2016)



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA CLASSICA
E ITALIANISTICA

Saggi

*Per un'edizione critica della pastorale del
Contrasto amoroso di Muzio Manfredi.
Contesto, occasione e storia epistolare dell'ideazione**

Luca Vaccaro

All'ombra degli Innominati di Parma

Nella storia del teatro post-tridentino, Muzio Manfredi ricopre un ruolo di primo piano nel lungo e complicato processo di codificazione della moderna tragedia e favola pastorale. È un poeta che possiede una visione e un senso materiale dello spettacolo, professionalmente attento ai nuovi fermenti artistici e profondamente ancorato alla cultura del suo tempo, sensibile alle teorie e ai testi, anzitutto nei confronti delle posizioni teatrali a lui coeve. Il suo nome è legato soprattutto alla tragedia *Semiramis*, scritta a Parma fra gli anni 1580-1583 e pubblicata prima a Bergamo nel 1593 e poi a Pavia nel 1598.¹ I limiti di questo discorso preliminare ci consentono di ricordare che, dopo gli studi condotti da Marina Calore, Anna Giordano Gramegna e in tempi più recenti da Lucia Denarosi, la scarsa attenzione rivolta dalla critica teatrale alla pastorale del *Contrasto amoroso* di Manfredi non è venuta a coincidere con l'interesse destato dalla ben più conosciuta tragedia *Semiramis*, di cui il poeta realizzò anche una versione boschereccia sul finire del

* L'articolo che qui si propone fa parte del lavoro preparatorio per l'edizione critica del *Contrasto amoroso* di Muzio Manfredi, in corso di realizzazione da parte di chi scrive.

¹ G. PARDIERI, *Manfredi, Muzio*, in *Enciclopedia dello spettacolo* (d'ora in poi = ES), 7, Roma, Unedi, 1975, p. 38.

1590.² Indispensabile, dunque, in vista di un'edizione critica moderna del *Contrasto amoroso*, pensare a una ri-contestualizzazione dell'opera, che dia conto innanzitutto della storia redazionale, dei complessi tematici tipici del genere pastorale e dell'ambiente culturale in cui fu ideato e verseggiato questo dramma.³ L'assenza di testimoni manoscritti ci porta immancabilmente a prendere in esame la *princeps* a stampa dell'opera, edita a Venezia tra la fine di febbraio e i primi giorni del marzo 1602 per i tipi di Giacomo Antonio Somasco, come si apprende da una lettera dello stesso Manfredi spedita al duca Vincenzo I Gonzaga che qui trascriviamo:

Serenissimo Signore padron mio colendissimo

Se le mie *Donne Pavesi* furon care all'A.V. com'ella degnò di farmi scrivere quando gliele mandai, credo che queste *Ravignane* non le saranno discare, ancora che niuna sua suddita in queste non si truovi, e non so quante in quelle, e perciò le ne mando una copia; e per non mancar di far con esso lei, quello ch'io fò con degli altri miei padroni, benché con cose di poco rilievo. Si stampò, non da molto, in Venetia, il mio *Contrasto amoroso* pastorale, e tanto mal trattato d'errori di stampa, che a non pochi, per questo, ho lasciato di mandarlo, e tanto meno all'A.V., poichè a lei ne mandai da Nansi una copia a mano. Credo si ristamperà, e se sarà vero, né riesca tanto male, allora le ne manderò; e per hora, senza dir' altro, le fò riverenza.

² Cfr. M. CALORE, *Muzio Manfredi tra polemiche teatrali e crisi del mecenatismo*, «Studi Romagnoli», XXXVI, 1985, pp. 27-54; A. GIORDANO GRAMEGNA, *Il sentimento tragico nella Semiramis di Muzio Manfredi e nella Gran Semiramis di Cristóbal de Virués. Tecnica teatrale*, in *Nascita della tragedia di poesia nei paesi europei*, a cura di M. Chiabó, Roma, Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, 1990, pp. 301-321; 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.

³ Anche il Crescimbeni e il Maffei non tengono conto del *Contrasto amoroso*, cfr. GIOVAN MARIO CRESCIMBENI, *L'istoria della volgar poesia*, Roma, Antonio de' Rossi, 1730, p. 415. Discorso diverso vale per la *Semiramide* di Manfredi, inclusa dal Maffei nella sua "scelta di tragedia per uso della scena", assieme al *Torrismondo* del Tasso, all'*Astianatte* del Gratarolo e alle *Gemelle capovane* del Cebà cfr. SCIPIONE MAFFEI, *Teatro italiano*, II, Verona, Iacopo Vallarsi, 1723, pp. 225-424.

Di Ravenna, a 7 di Marzo 1602.
Dell'Altezza Vostra Serenissima

Humilissimo Servidore
Mutio Manfredi.⁴

Partiamo dal titolo della pastorale. *Il contrasto amoroso* designa un frutto poetico con due nature, ambiguo, per una metà gioco drammatico di gusto mondano, per l'altra favola di repertorio mitologico e apologia dell'amore in stile pre-melodrammatico. Questi sono alcuni dei prodromi artistici che articolano la boschereccia di Muzio Manfredi e che fanno di questo poema un'opera solida, polivalente e un mirabile esempio di tutte quelle invenzioni teatrali comunemente chiamate «diporti da state» e «passatempi da verno», che nascevano da un'esigenza di «riqualificazione delle forme» del genere bucolico e dall'«elaborazione di un moderno codice rappresentativo» dell'universo boschereccio.⁵ La priorità metodologica data da Manfredi al piano promozionale della sua opera conferma ulteriormente la natura occasionale di questa composizione, presentata il 29 agosto 1591 alla poetessa Maddalena Campiglia come un poemetto pastorale di «novissi-

⁴ Mantova, Archivio di Stato (d'ora in poi = ASMn), AG, E. XXV. 3, b. 975, f. Diversi/IV, c. 534r-v: 534r [Ravenna, 7 marzo 1602]. La minuta della risposta di Vincenzo I Gonzaga a Muzio Manfredi in data 25 marzo 1602 conferma quanto riferito dal letterato a proposito della stampa del *Contrasto amoroso*: ASMn, AG, F. II. 7 – Minute della Cancelleria Mantovana, b. 2255, c. alla data: «Signor Mutio Manfredi / a 25 Marzo 1602 / Ho ricevuto dopo il ritorno mio da Vinegia il libretto che V.S. mi ha mandato con le sue compositioni in lode delle *Donne Ravegnane* et per quello ne ho letto sin qui mi paiono come l' altre degne parto dell'ingegno suo, hormai reso tanto facile nell'ispressiva (sic) di questi concetti poetici che si pote quasi sempre aspettar da lei qualche cosa di novo, in augumento della lode et commemoratione che mi riporta. Se si ristamperà la sua pastorale haverò molto gusto di vederla. Intanto me le offero et raccomando di cuore prengandole da Dio felicità». Si segnala che per le trascrizioni dei documenti manoscritti è stato adottato un criterio di conservazione. Sono state sciolte le abbreviazioni; distinto il carattere grafico *u* da *v*; normalizzato l'uso delle maiuscole, delle minuscole, degli a capo e degli accenti; modernizzata la punteggiatura; conservata l'*h* etimologica e unificata la grafia delle preposizioni articolate.

⁵ Cfr. G. ROMEI, *Il genere pastorale: l'esempio teatro* (1984), in Ead., *Teoria, testo e scena. Studi sullo spettacolo in Italia dal Rinascimento a Pirandello*, a cura di G. Patrizi, L. Tinti, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 101-110: 103.

ma inventione» drammatica, stilato in onore della duchessa Vittoria Doria e in lode di tutte le «donne virtuose». ⁶ Ad ogni modo, al di là dell'operazione encomiastica messa in campo dall'autore, – indubbiamente centrale se si considera il contesto codificatorio dei codici teatrali specifici e ideologici che ricorrono nel dramma – l'opera non andò mai in scena né presso la corte mantovana, né presso la corte di Guastalla, anche se ideata con l'intento celebrativo di festeggiare le nozze di Vittoria Doria e di Ferrante II Gonzaga avvenute nel 1587.⁷

Sarebbe però improduttivo insistere sul fattore celebrativo senza cogliere l'idea più significativa e genuina avuta da Manfredi: quella di presentare la composizione come uno di quei «fecondissimi frutti» poetici usciti dal laboratorio drammaturgico degli Innominati di Parma, accademia in cui il nostro autore militava col nome di «Il Fermo» e dove nel 1580 venne nominato *principe*, riuscendo a coagulare intorno a sé un gruppo di letterati decisi a sperimentare nuove forme artistiche nel campo della terza «specie» di dramma teatrale, quella appunto della pastorale. C'è dunque ragione di credere che Manfredi si muovesse nella direzione di un consolidamento del *milieu* degli Innominati, al fine di condividere con un buon numero di accademici – sotto la direzione del conte di Montechiarugolo, «Il Perduto» Pomponio Torelli – il rinnovato interesse per il commento della *Poetica* di Aristotele e per lo studio di un'ampia critica letteraria a loro coeva, offerta innanzitutto dal Pigna, Patrizi, Castelvetro, De Nores, Tasso e Guarini.⁸

⁶ Cfr. MUZIO MANFREDI, *Lettere brevissime*, Venezia, Giovanni Battista Pulciani, 1606, pp. 195-196: 196 (n. 242, Nancy, 29 agosto 1591).

⁷ Cfr. C. MOZZARELLI, *I Gonzaga a Guastalla: dalla cortigiania al principato, e alla istituzione di una città conveniente*, in *Scritti su Mantova*, Mantova, G. Arcari, 2010, pp. 155-188.

⁸ Cfr. MANFREDI, *Lettere brevissime* cit., p. 17 [n. 19, Nancy, 19 gennaio 1591]: «Al signor Gabriello Bambasi / a Parma. [...] Egli et il signor Visdomini, e voi tutti siete in Parma, e tutti Accademici Innominati: e stampando voi le vostre, com'egli ha stampata la sua, vedrà il mondo, che la nostra Accademia non produce i frutti a uno a uno, come arbore di poco vigore; ma come fecondissimo, a molti, a molti. E lo splendor dell'uno di voi nell'altro riflettendo, e l'altro negli altri, e tutti in tutti così vicini, vi farà talmente illustri che quasi tre soli in uno farete glorioso Apollo, il quale si vivamente, e pronto dell'arte e del valor suo vi ha riempiti, et adornati». Cfr. A. TORRE, *Pomponio Torelli, gli Innominati e la civiltà letteraria del secondo Cinquecento*, in *Storia di Parma, IX: Le lettere*, a cura di G. Ronchi, Parma, MUP, 2012, pp. 107-131; L. SAMPSON, *Reforming Theatre in Farnese*

Manfredi, del resto, non era certo nuovo a questo tipo di sfide. Già a Colorno, presso il magnifico palazzo del conte Giovan Francesco Sanseverino, padre della contessa di Sala, il letterato aveva partecipato attivamente alle «dispute letterarie» e «su casi d'amore», alle «letture di versi, di tragedie, di commedie» che allietavano le adunanze dell'Accademia degli Amorevoli, *atelier* da cui poi sarebbe nato quello parmense degli Innominati e che sul finire del 1560 si ravvivava con la presenza di Vincenzo Gonzaga, futuro duca di Mantova, Tasso, Guarini, Niccolò Secchi, Barbara Sanseverino e Ippolita Torelli Simonetti.⁹

C'è tuttavia qualcosa di ancora più sorprendente quando si parla della storia redazionale del *Contrasto amoroso*, che ha a che vedere con lo scritto teorico dal titolo di *Poetica drammatica*, o se si vuole di *Poesia drammatica*, che Manfredi diede senz'altro in lettura al duca Carlo Emanuele I di Savoia sul finire del settembre 1591, e sul quale continuò poi a lavorare fino al 1603.¹⁰ La *Poetica drammatica*, tuttavia, non vide mai la luce della

Parma: The Case of the Accademia degli Innominati (1574-1608), in *The Italian Academies 1525-1700. Networks of Culture, Innovation and Dissent*, ed. by J. E. Everson, D. V. Reidy, L. Sampson, London, New York, Routledge, pp. 62-76: 67-70.

⁹ M. BELLONCI, *Segreti dei Gonzaga*, in Ead., *Opere*, a cura di E. Ferrero, Milano, Mondadori, 2003³, pp. 783-1145: 803. Il 22 febbraio 1569, presso l'Accademia degli Amorevoli andò in scena la commedia *Gl'inganni* di Niccolò Secchi con intermezzi misti di musica e poesia, cfr. A. PEZZANA, *Giunte e correzioni al Tomo Quarto*, in I. Affò, *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani*, Parma, Tipografia Ducale, VI, 1825, pp. 459-469: 459-460; A. RONCHINI, *Vita della contessa Barbara Sanseverini*, «Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Province Modenesi e Parmensi», I, 1863, 25-102: 41-42; M. MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, I-V: I, 1926-1930: 1926, p. 175. Per l'Accademia degli Innominati, fondata nel 1574, oltre al fondamentale e già citato lavoro di Lucia Denarosi, cfr. anche I. AFFÒ, *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani*, Parma, Stamperia Reale, I-V: IV, 1789-1796: 1793, pp. I-XL; N. CATELLI, F. FEDI, *La drammaturgia dal Cinquecento all'Ottocento*, in *Storia di Parma*, X: *Musica e Teatro*, a cura di F. Luisi, L. Allegri, Parma, MUP, 2013, pp. 505-545.

¹⁰ Parma, Archivio di Stato (d'ora in poi = ASPr), *Epistolario scelto*, b. 11, fasc. 12 (Manfredi Muzio), doc. 37, c. 1r-v: 1v [Ravenna, 6 marzo 1602]. Cfr. MANFREDI, *Lettere brevissime* cit., p. 214, [n. 292, Nancy, 20 settembre 1591]: «Al Duca di Savoia Carlo Emanuele, / in Provenza [...] io scorsi nell'A.V. un'ardente desiderio di saper bene l'arte della poesia, e particolarmente della scenica: ma conobbi etiandio ch'ella non havea appresso persona da insegnargliele soda e reale: e sapeva come tuttavia so, ch'ella non havea, né ha tempo da studiarla da sé, convenendo leggere molti libri per mezanamente

stampa, rimanendo bloccata a Venezia in una piccola «burasca» editoriale.¹¹ È però altrettanto chiaro, alla luce delle parole dello stesso Manfredi, che uno degli obiettivi di questo testo doveva essere quello di smontare le idee teatrali del letterato veneziano Angelo Ingegneri, il quale nel 1583 aveva sollevato dure critiche nei confronti della tragedia *Semiramis*, bocciandola senza appello. Resta dunque inteso, a scanso di equivoci, che il *Contrasto amoroso* porta evidenti tracce di questo scontro di vedute in materia d'arte drammatica profilatosi tra i due autori. La vicenda è così nota da non meritare qui se non poche righe di commento. Importante, ad ogni modo, è ricordare che questa controversia si inserisce nel vivo del dibattito tardo-cinquecentesco incentrato sulla codificazione teatrale della poesia rappresentativa tragica e sulla riqualificazione delle favole sceniche satiriche, pastorali e tragicomiche, in primo piano nelle discussioni degli Innominati di Parma, degli Invaghiti di Mantova e degli Olimpici di Vicenza.¹² È infatti in quest'ultima accademia, quella degli Olimpici, che, fra l'inizio del 1583 e il maggio del 1584, Angelo Ingegneri viene scelto assieme a Battista Guarini e ad Antonio Riccoboni per giudicare le qualità

apprenderla. Havendo io dunque ridotta tutta quest'arte sotto cento capi in forma di aforismi, da potersi leggere in un quarto d'houra, gli mando all'A.V. credendo di farle cosa grata».

¹¹ ASMn, AG., E. XXV. 3, b. 976, f. Diversi/V₁, c. 435r-v [Ravenna, 1 febbraio 1603]: «Serenissimo Signore padron mio colendissimo / [...] ma superata che io habbia un poco di burasca a Venetia intorno alla mia *Poetica Drammatica*; mi porrò loro intorno, con isperanza di spedirmene prima che passi la Quaresima, e spero che per la novità, e parte per le cose, di haverne honore e gloria, non affatto caduca, la Casa di V.A. alla quale inchinandomi con ogni riverenza, bacio le mani, e priego somma felicità e vera salute. / Di Ravenna, il primo di Febbraio 1603 / Dell'Altezza Vostra Serenissima / Divotissimo Servidore / Mutio Manfredi». La missiva, spedita a Vincenzo I Gonzaga, risulta priva di intestazione.

¹² Negli Innominati di Parma e negli Olimpici di Vicenza, Muzio Manfredi era conosciuto col nome di «il Fermo», mentre Angelo Ingegneri era noto presso gli Innominati con lo pseudonimo di «l'Innestato», e presso gli Olimpici di «Negletto». A questi, vanno aggiunti i travestimenti pastorali dei due autori: per Manfredi quello di *Edreo*; per Ingegneri quello di *Leucippo*. Sull'Ingegneri cfr. G. BALDASSARRI, *Angelo Ingegneri. Itinerari di «un uomo di lettere»*, Vicenza, Accademia Olimpica, 2013, pp. 36-48. Risulta invece errato – come già mostrato da Lucia Denarosi – il giudizio di Cornelia Bevilacqua, che accosta il soprannome di Negletto al periodo svolto dall'Ingegneri presso l'Accademia degli Innominati di Parma, C. BEVILACQUA, *L'Accademia degli Innominati: un'istituzione culturale alla corte farnesiana di Parma*, «Aurea Parma», LXXXI, 1, 1997, pp. 3-32.

poetiche di una serie di drammi. Tra le opere da esaminare, tutte ricche di «virtuosi soggetti», vi sono l'*Eraclea* di Livio Pagello e l'*Alessio* di Vincenzo Giusti, nonché la *Semiramis* del nostro Manfredi.¹³ Elementi decisivi, per comprendere le scelte che vennero fatte al momento della valutazione di questi testi, emergono dal codice Vaticano Latino 8745, che riporta alla carta 23v un'importante dichiarazione autografa di Muzio Manfredi, posta a conclusione del *Giuditio secondo del signor Angelo Ingegneri... sopra la medesima tragedia* Heraclea del Pagello.¹⁴ A copiare infatti i due giudizi redatti da Angelo Ingegneri sulle tragedie di Livio Pagello e di Vincenzo Giusti, assieme al commento di Battista Guarini all'*Eraclea*, fu proprio il nostro Manfredi, il quale nel 1589 si era visto recapitare a Vicenza dall'ex-principe dell'Accademia Olimpica Giulio Poiani (il Pojana) alcune severe «opposizioni» scritte dall'accademico Negletto (il poeta veneziano Angelo Ingegneri) contro la sua *Semiramis*.¹⁵

Ora, fra le tante testimonianze che attestano il protrarsi di questa polemica tra il Fermo Innominato e il Negletto, basti qui ricordare le lettere che Manfredi fece recapitare da Nancy il 3 settembre 1591 a Giulio Poiani, e poi il 20 dicembre 1591 e il 29 luglio 1593 allo stesso Angelo Ingegneri. Le prime due missive sono contenute nella raccolta delle *Lettere brevissime*

¹³ Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana (d'ora in poi = BcB), Gonzati 22.11.2, busta 1, BARTOLOMEO ZIGGIOTTI, *Memorie dell'Accademia Olimpica*, c. alla data (1583): «La *Semiramide* del Sig. Muzio Manfredi Accad. Olimp. / L'*Eraclea* del Sig. Livio Pagello Accad. / L'*Aminta* del Sig. Torquato Tasso / L'*Alessandro* del Sig. Massaria Accad. / L'*Alessio* del Sig. Girolamo Vida / La *Placida* del Co: Luigi Valmarana / L'*Idalba* del Sig. Maffio Venier / Altra latina del Co: Antonio Loschi». Per i profili biografici del Pagello e del Giusti cfr. E. GRAPPIOLO, *Introduzione*, in *Heraclea. Tragedia del Conte Livio Pagello*, Milano, Nuovi Autori, 1988, pp. 5-14; G. PARDIERI, *Giusti, Vincenzo*, in *ES*, 5, 1975, pp. 1361-1362.

¹⁴ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 8745, cc. 16r-23v: 23v: «Io Mutio Manfredi hebbi questi tre discorsi, et anche quello che più innanzi sarà scritto in questo libro contra la mia *Semiramis*, dal signor Giulio Poiana in Vicenza l'anno 1589, il mese di Marzo, e gli ho copiati con l'ortografia e puntatura dell'Autor loro». Cfr. anche B. WEINBERG, *The Quarrel over Speroni's Canace and Dramatic Poetry*, in *Id., A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, II, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1963², pp. 912-953: 933-945.

¹⁵ Giulio Poiani (o Pojana) fu nominato principe dal Consiglio accademico il 14 novembre 1581 e festeggiato il 7 gennaio 1582. Cfr. anche D. J. GORDON, *Academicians build a theatre and give a play: the Accademia Olimpica, 1579-1585*, in *Friendship's Garland. Essays presented to Mario Praz on his seventieth birthday*, ed. by V. Gabrieli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1966, 2 voll.: 1, pp. 105-138: 125-127.

del 1606, mentre la terza fa parte dell'antologia delle *Cento lettere* pubblicate a Pavia nel 1594 per i tipi dell'editore Andrea Viano. Che il nostro autore fosse rimasto dolorosamente colpito dal giudizio formulato dall'Ingegneri sulla *Semiramis* è fuori discussione. Esplicito è infatti il cenno di Manfredi alla "finta" amicizia simulata dal poeta veneziano sin dagli anni in cui i due letterati avevano condiviso l'affetto per il «povero» Torquato Tasso, curando nel 1581 l'edizione della *Gerusalemme Liberata*, uscita poi a Parma per i tipi di Erasmo Viotti con gli argomenti ai canti di Orazio Ariosto.¹⁶ Ad ogni modo, che questo legame affettivo tra «il Fermo» Manfredi e «il Negletto» Ingegneri fosse giunto al termine lo si apprende dal fatto che agli occhi del primo l'"offesa" subita dal poeta veneziano risultava imperdonabile: l'Ingegneri prima aveva dichiarato di tenere «occulte» le sue annotazioni contro la *Semiramis*, e dopo le aveva fatte circolare di nascosto tra alcuni suoi corrispondenti. In verità, se si presta fede alle parole riferite dallo stesso Manfredi a Vincenzo Giusti, riportate in una lettera del

¹⁶ Basterà qui ricordare tre documenti: per primo, la lettera inviata da Manfredi dalla città di Parma a Vincenzo I Gonzaga il 6 marzo 1581, in cui l'Ingegneri è detto «caro amico», cfr. ASMn, AG, E. XLI. 3, b. 1379, f. Diversi/V, cc. 390r-391v: 390r: «Un caro amico mio et amico del signor Torquato Tasso ha stampato qui il suo poema finitissimo et perfettissimo et io, che so quanto sia cosa desiderata da tutto il mondo et desiderabile dai pari di V. A. S., ho voluto con l'autorità che la molta cortesia di questo amico mio mi dà nelle cose sue, ch'ella sia de' primi ad haverne, et perciò le ne mando questa copia legata». La lettera è stata edita prima da A. BERTOLOTTI, *Muzio Manfredi e Passi Giuseppe, letterati in relazione col duca di Mantova* [«Il Buonarroti», s. III, vol. III, q. IV, XV, giugno 1888, pp. 118-137; s. III, vol. III, q. V, XX, Agosto 1888, pp. 155-186], Roma, Tipografia delle Scienze matematiche e fisiche, 1888, pp. 3-45: 11; poi da B. FURLOTTI, *Il carteggio tra Bologna, Parma, Piacenza e Mantova (1563-1634)*, in *Le collezioni Gonzaga*, Milano, Silvana, 2000, p. 268; e successivamente da 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. Per secondo, il sonetto *In morte del mio povero Tasso*, allegato da Manfredi alla missiva spedita da Nancy a Vincenzo I Gonzaga l'11 marzo 1596: cfr. ASMn, AG, E. XVI. 3, b. 717, cc. 57r-59v: 59r, edito da G. I. FERRAZZI, *Torquato Tasso. Studi biografici-critici-bibliografici*, Bassano, Sante Pozzato, 1880, pp. 459-476: 476. Per terzo documento, la lettera inviata dall'Ingegneri il 1 marzo 1581 a Isabella Pallavicino Meli-Lupi, marchesa di Soragna, a proposito della stampa a Parma della *Liberata*, cfr. A. SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, Torino-Roma, E. Loescher, 1895, 2 voll.: 2, pp. 154-155, doc. XCLV. Cfr. anche BALDASSARRI, *Angelo Ingegneri. Itinerari di «un uomo di lettere»* cit., pp. 9-74.

giugno del 1591, questa "offesa" commessa dal poeta veneziano era stata compiuta un po' «contra tutti» gli Innominati: ai danni del Pagello, che tuttavia aveva deciso di non rispondere alle «opposizioni» sollevate dall'Ingegneri; a discapito del Giusti; e infine a detrimento dello stesso Manfredi, che, in segno di amicizia verso l'accademico Negletto, aveva offerto alcuni suoi versi in onore di Camilla Meli-Lupi Farnese di Soragna per l'uscita nel 1584 della *princeps* vicentina della *Danza di Venere*.¹⁷

Consapevole di combattere in prima persona la sua battaglia nei confronti del letterato veneziano, sul finire dell'agosto del 1591 Manfredi incomincia a mettere mano alla sua risposta contro le «opposizioni» sollevate alla *Semiramis*. Si tratta, a ben guardare, di un momento cruciale nella vita intellettuale dell'autore, che si coglie da due lettere spedite da Manfredi agli Olimpici di Vicenza: una del 23 agosto 1591 a Pietro Paolo Volpe, e un'altra datata 3 settembre 1591 a Giulio Poiani. Nello specifico, è proprio

¹⁷ MANFREDI, *Lettere brevissime* cit., pp. 130-131: «Al signor Vincenzo Giusti. / A Udine / L'opere di V.S. e la medesima fortuna che ella, et io corriamo col signor Angelo Ingegneri, per cagion delle nostre tragedie me la fanno conoscere, benché mai non l'abbia veduta. E non pur conoscere, ma amare, e stimare assai. E perché io la stimo assai, disidero, e vorrei, che'ella rispondesse alle opposizioni da lui fatte al vostro *Alessio*, poiché il signor Livio Pagello non vuole rispondere a quelle contro la sua *Eraclea*, et io non mi fido di sapere a quelle contro la mia *Semiramis* rispondere. E per questo fin da Vicenza scrissi al signor' Erasmo che v'inducesse a rispondere, e gli mandai le opposizioni da darvi, e più di quattro mesi sono di qua gliel'ho riscritto, né mai ho havuta risposta. Uno di noi, che risponda, basta a discoprire il torto dell'Ingegneri contra tutti. Il signor Livio non vuole rispondere, se V.S. non vuole rispondere, melo avisi, che io risponderò, come saprò; essendone anche pregato da persona, alla quale non posso negarlo. Le bacio le mani. / Di Nansi, a 10 di Giugno 1591». Questi invece sono i versi di Manfredi contenuti nella *princeps* della *Danza di Venere*, cfr. MUZIO MANFREDI, *Alla medesima gratiosissima et virtuosissima giovinetta*, in ANGELO INGEGNERI, *Danza di Venere*, Vicenza, Stamperia Nova, 1584, c. *5v: «Pargoletta Guerriera, il cui valore / quel di CAMILLA agguaglierà: se 'l nome / anco l'agguaglia: e 'l bel viso, e le chiome: / che già sono (e no'l san) gloria d'Amore. / L'arco e la spada sol ti manca; il core / è pronto ed atto ad ogni impresa. O come / perde assai questa età, stimando some / (O Donne) l'arme a voi di poco honore. / Ma se non segui tu Bellona: parte / havrai tal con Minerva e con le Muse, / ch'i volsci invidia di gl'Insubri havranno. / Le vili, che sol opra a l'ago danno: / e da l'eternità vanno in disparte». Sempre a Camilla Farnese Meli-Lupi e alla *Danza di Venere* dell'Ingegneri, il Manfredi dedicò il sonetto *Non Roma, non Atene*, edito da R. PUGGIONI, *Introduzione*, in ANGELO INGEGNERI, *Danza di Venere*, a cura di R. Puggioni, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 9-35: 9.

in quest'ultima missiva fatta recapitare al Poiani che si leggono le ragioni del malumore nutrito dal nostro poeta verso l'Ingegneri: «Offendere una persona nel tempo che se le fa l'amico, offenderla mordacemente e nascostamente, accioché non possa difendersi, è troppo insopportabil cosa. Ma spero di far conoscere l'ignoranza e la malizia dell'huomo e la vanità dell'opera». ¹⁸ Un tono particolarmente polemico, questo del Fermo Innominato, che anticipa gli argomenti di due ulteriori missive spedite direttamente al letterato veneziano: una datata 20 dicembre 1591, dove apprendiamo che la replica di Manfredi avrà la forma del compendio, ossia di una vera e propria «poetica drammatica»; e una seconda lettera del 29 luglio 1593 – anno della nuova edizione della *Semiramis* – in cui si arriva perfino a consigliare all'Ingegneri di «imparare qualche cosa dell'arte poetica». ¹⁹

¹⁸ MANFREDI, *Lettere brevissime* cit., p. 199 [n. 246, Nancy, 3 settembre 1591]. Mentre il 23 agosto 1591, Manfredi aveva scritto a P. P. Volpe: «Al signor Pietro Paolo Volpe / a Vicenza / Hoggi, finalmente, per compiacervi, ho messo mano a rispondere alle opposizioni del signor Angelo Ingegneri contra la mia *Semiramis* tragedia. Le quali havendo io più volte lette, truovo piene, non so di che dire, né di che pensare: ma spero, s'io non m'inganno, di fare, quando altro non facessi, che la foggia gli habbia da rimanere, con poca sua riputatione, del biasimare, e mal trattare l'opere altrui, e massimamente senza ragione, e senza cagione, e degli amici particolarmente; e che poco più da niuno gli sia per l'avvenir creduto in materia di lettere, e manco in soggetto di buona amistà. Rispondo in modo di un ragionamento fatto con V.S. e tratterò per avventura in esso assai più largamente dell'arte poetica, che queste opposizioni non ricercherebbono; a fin che io non ispenda vanamente per cose vane il tempo. Date questa nuova all'Academia; et amatemi, che grandemente il disidero. / Di Nansi, a 23 di Agosto 1591» (ivi, pp. 190-191, n. 235).

¹⁹ MUZIO MANFREDI, *Cento lettere*, Pavia, Andrea Viano, 1594, pp. 4-5: «Al molto Magnifico Sig. Angelo Ingegneri. A Roma. / Molto Magnifico Signore. / Già vi scrissi (et è da un anno e mezzo) che dopo l'havere io assai pensato e molto indugiato, mi era posto a rispondere alle opposizioni, da voi scritte, hora sono diece anni passati, contro alla mia *Semiramis* tragedia: e dissivi, che ve ne avisava, per non fare io le risposte di nascosto, come voi di nascosto le opposizioni scriveste: et accioché, se vi venisse spirito di replicare; poteste intanto, studiando, imparar qualche cosa dell'arte poetica; poiché voi mostrate nelle opposizioni di non saper punto, e meno nella nostra *Danza di Venere* pastorale. Hora vi dico di havere buona pezza fa fornito, né prima sarò in Italia, che l'opera si pubblicherà, e subito vi sarà mandata; sì come vi mando al presente la tragedia stampata, accioché veder possiate, che per vostre opposizioni, in niuna sua parte l'ho accresciuta, né scemata: e mandovi insieme, del medesimo titolo, e parimente stampata, una mia boscareccia, a fine che contro lei ancora, parendomi, possiate mostrar l'animo, c'havete verso di me, e la dottrina vostra. A Dio. / Di Nansi, a 29 di Luglio 1593».

Ora, al di là di queste polemiche, è evidente nel *Contrasto amoroso* il segno di una ricerca individuale che tocca la maniera estetica da adoperarsi nella poesia pastorale, in uno sforzo da parte del letterato di adeguarsi ai canoni dell'arte drammatica codificati nell'Accademia degli Innominati di Parma. La controversia sorta tra Manfredi e Ingegneri non fa dunque che replicare, in tono minore, sul versante della tragedia e dell'arte poetica, la più nota disputa sollevatasi all'indomani della pubblicazione della tragicommedia del *Pastor fido*. Quella intercorsa tra Guarini e De Nores – poi continuata da Faustino Summo e da Giovan Battista Liviera – è stata di certo la principale *querelle* che interessò l'Accademia degli Innominati, almeno a partire dal 1580, attraverso un confronto sul «genere pastorale “alto”» e sulla «tragedia ne' boschi di lieto fine». ²⁰ Sono senz'altro molti i lavori che via via vedono la luce in questi anni: e tra questi, a rappresentare l'«idea della tragedia toscana», vi sono il dramma della *Danza di Venere* dell'Ingegneri (1583), l'inedita *Erminia* di Eugenio Visdomini, la tanto attesa *Enone* del duca Ferrante II Gonzaga, la *Sidonia* di Orazio Ariosto e le due *Semiramidi* di Manfredi (1583-1593). ²¹ La rassegna può apparire alquanto variegata, se si considera che nell'ambito delle sperimentazioni tragediografiche, prima la *Canace* di Sperone Speroni e poi la sontuosa messa in scena dell'*Edipo tiranno* di Sofocle, avvenuta nel marzo del 1585 all'Olimpico di Vicenza, avevano portato un certo ordine teoretico fra le ortodossie interpretative della *Poetica* aristotelica, dove però rimaneva ancora aperto il dibattito sulla legittimazione estetica dell'universo della pastorale. ²² Ad aprire la questione sulla validità di questo «genere misto»

²⁰ In questo contesto, merita una menzione particolare Agostino Michele, curatore delle lettere di Battista Guarini e autore di un *Discorso* in cui dimostra, contro l'opinione del De Nores, come si possono scrivere le commedie e le tragedie in prosa, sostenendo che «la pastorale non è una nuova specie di poema drammatico, ma la pastorale od è commedia, od è tragedia, od è tragicommedia, come è il *Pastor Fido*», cfr. AGOSTINO MICHELE, *Discorso*, Venezia, Giovanni Battista Ciotti, 1592, cc. 41v-42v: 42r; L. AVELLINI, *Per un profilo intellettuale di Agostino Michele curatore delle Lettere di Battista Guarini presso Ciotti (1593)*, «Esperienze letterarie», XL, 4, 2015, pp. 3-20; D. DALLA VALLE, *Pastorale barocca. Forme e contenuti dal Pastor Fido al dramma pastorale francese*, Ravenna, Longo, 1973, pp. 56-70.

²¹ DENAROSI, *Tragedia di corte e tragedia «salvatica»* cit., pp. 346-347. Cfr. anche il profilo biografico di E. POVOLEDO, *Ingegneri, Angelo*, in ES, 6, 1975, pp. 560-562.

²² Cfr. S. MAZZONI, *Lo spettacolo inaugurale*, in Id., *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 87-207.

fu il cattedratico padovano Giason De Nores, nella chiusa del *Discorso intorno alle poesie* del 1587. A suo giudizio, né Aristotele, e né altri «onorati autori antichi», si erano mai pronunciati sulle forme drammatiche della tragicommedia, o su quelle della favola pastorale. Impossibile, dunque, agli occhi di De Nores definire cosa fosse la «tragicommedia pastorale», riportandola per giunta alle classificazioni aristoteliche.²³ La «tragicommedia pastorale» andava pertanto considerata una specie di “ibrido informe”, una sorta di indebita estensione dell’egloga da accostare ai modelli poetici della tragedia e della commedia, brulicante di personaggi inverosimili, di pastori e di ninfe, che nella maggior parte dei casi si disponevano a ricoprire la parte dei filosofi.

Nonostante l’aperta accusa dichiarata alla tragicommedia, e quindi al *Pastor fido*, il merito delle posizioni assunte da De Nores non fu modesto: pur rifiutando la “fisiologia teatrale” di un poema mescolato, il cattedratico padovano era riuscito a far notare agli esperti di arte drammatica la provvisoria della forma poetica della pastorale cinquecentesca. Qui tocchiamo un punto cruciale del nostro discorso, che ci riconduce all’attività intellettuale e civile del capofila dell’Accademia degli Innominati di Parma, Pomponio Torelli. Un serio ripensamento critico del genere boschereccio doveva a suo giudizio passare attraverso queste tappe: per prima cosa, era necessario fare maggiore chiarezza sulla confusione creatasi intorno alle forme drammatiche della “tragedia a lieto fine” e della tragicommedia. Secondo, bisognava dichiarare falso «l’esempio di Plauto nell’*Amphitrione*», disapprovando la visione classica di una «tragicommedia» che avesse come protagonisti gli dèi e i personaggi del mito. Terzo, occorreva rigettare «l’interpretazione» offerta da Ludovico Castelvetro, secondo cui la commedia e la tragedia erano da considerare modelli poetici nati «alla sproveduta».²⁴ Torelli lascia

²³ È comunemente risaputo che per il De Nores la tragicommedia si mostrava nelle forme di un «mostruoso e disproporzionato componimento» e che la favola pastorale fosse ad ogni modo priva delle principali «regole de’ filosofi morali e civili, e de’ legislatori e governatori delle republiche», cfr. G. DE NORES, *Discorso*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, III, a cura di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1972, pp. 373-419: 414-415. Cfr. anche N. BORSELLINO, *Tragicommedia*, in *ES*, 9, 1975, pp. 1059-1061: 1060; R. GIGLIUCCI, *Tragicomico moderno*, in *Id.*, *Tragicomico*, Napoli, Guida, 2013, pp. 33-112: 33-44.

²⁴ G. VERNAZZA, *Platone ed Aristotele*, in *Id.*, *Poetica e poesia in Pomponio Torelli*, «Archivio storico per le province parmensi», s. 4, v. XV, 1963, pp. 49-54: 52; M. T.

così convergere i suoi interessi più verso le problematiche normative della *Poetica* aristotelica («comporre con retta ragione»), che verso le occorrenze esegetiche («insegnare a giudicare»)²⁵. Un quadro di sintesi di questa sua posizione filosofico-letteraria lo troviamo infatti nelle *Lezioni sopra la Poetica d'Aristotele*, in cui si legge che la dignità del genere pastorale deve essere raggiunta considerando il mondo boschereccio come un ricco universo di parole e di ambienti, dove a fare realmente la differenza sono più i costumi dei personaggi che le azioni drammatiche, le quali possono provenire tanto dalla commedia quanto dalla tragedia e dalla lirica.²⁶

È su questo terreno culturale che prende corpo la posizione estetica assunta da Muzio Manfredi sulla pastorale, ferma nel seguire con coerenza teorica la linea accademica tracciata da Torelli, il quale, senza incorrere in giudizi critici di parte, aveva soppesato le “censure” messe in campo da Giason De Nores nei riguardi delle tragicommedie e delle pastorali, rinvenendo in esse delle valide argomentazioni utili a elaborare una nuova definizione di favola boschereccia. In questo convincimento, Torelli arriva a riconoscere per la pastorale un codice lirico e pittorico a sfondo bucolico, in grado di ospitare soggetti e azioni sia comiche (vicende «private»), sia tragiche (vicende «regali»). E a riprova di quanto detto finora, basti qui ricordare le annotazioni scritte dal principe degli *Innominati* a commento di alcune «pregiudiziali teoriche» rilevate nel *Discorso* di De Nores.²⁷

HERRICK, *Pastoral Tragicomedy*, in Id., *Tragicomedy*, Urbana (Illinois), University of Illinois Press, 1962, pp. 125-171: 125-137.

²⁵ G. GENOVESE, *Introduzione*, in Pomponio Torelli, *Prose*, a cura di F. Bondi, G. Genovese, N. Ruggiero, A. Torre, Parma, Guanda, 2017, pp. 1-14: 6; R. RINALDI, *La ricerca del Perduto. Pomponio Torelli alla conquista di uno stile*, in Pomponio Torelli, *Poesie con il Trattato della poesia lirica*, a cura di N. Catelli, A. Torre, A. Bianchi, G. Genovese, Parma, Guanda, 2008, pp. XI-XXVIII.

²⁶ Parma, Biblioteca Palatina (d'ora in poi = BPP), 1304, *Lezioni sopra la Poetica d'Aristotele di Pomponio Torello Conte di M. Chiarugolo nell'Accademia de' SS.^{ti} Innominati il Perduto*, Lettione 3.^a Particella 2.^a e 3.^a, cc. 23-35: 26: «Ma forse qualcheduno potria dire, perché Aristotele di molte altre compositioni non ha fatto mentione, come di Egloghe, di Satire? A' che si può rispondere, che queste o come drammatiche alla Comedia, o Tragedia appartengono, o a guisa di Mascarate partecipano di quelle, et della Lirica insieme, in quanto più costumi, che attioni rappresentano».

²⁷ ASPr, *Epistolario scelto*, b. 21/18/2, doc. 16, *Appunti autografi di Pomponio Torelli, tratti da un'opera del De Nores (1530-1590)*, cc. 1r-2v: 1r: «S'ammette l'accrescimento all'ecloga, ma non che muti natura et si faccia comedia o tragedia / Si danno re et pastori,

L'interrogazione di quest'ultimo scritto non si esaurisce comunque in un commento polemico, ma più in generale in un chiarimento: 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 De Nores. Quello che invece si poteva condividere con il cattedratico padovano era il rifiuto dell'eccessivo lirismo retorico, della lunghezza e della finzione poetica presente o nelle «tragedie di fin lieto», o nelle tragicommedie e pastorali di fine Cinquecento: una fra tutte, quella del *Pastor fido* di Guarini.²⁸ Idee di questo genere, che tengono conto dello smisurato idealismo artistico applicato al dramma e alla libertà dell'arte, in controcorrente rispetto alle leggi aristoteliche, fanno pensare ad alcune parole spese da Manfredi a proposito della tragicommedia di Guarini, di cui nel 1583 aveva comunque applaudito l'anteprima letta presso la corte di Guastalla.²⁹ In due lettere, una dell'8 aprile 1587, e poi specialmente in un'altra del 25 agosto 1590, è infatti

ma operano o come re et sono epiche le poesie, o come pastori et sono satiriche e pastorali da ché non si dà tagicomedia / Se fosse nello stesso tipo o l'attione saria civile e regale o pastorale et così tornaria allo stesso / Non si po' vestire le tragicommedie pastorali perché o da pastori saria egloga o da re saria tragicomedia / L'esserci pastori nell'attione non costituisce l'attion pastorale che così l'edipeo pastoral saria / Gl' apparati secondo Vitruvio delle scene pastorali et comiche et tragiche sono contrarij, dunque tragicomedia pastorale constituer non si pò». Alla carta 2v del documento si legge l'intestazione: «Dal Nores», cfr. anche DENAROSI, *Tragedia di corte e tragedia «salvatica»*, in Ead., *L'Accademia degli Innominati di Parma: teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608)* cit., pp. 296-297.

²⁸ ASPr, *Epistolario scelto*, b. 11, fasc. 12, doc. 14 (8 aprile 1587), cc. 1r-2v: 1r: «All'Illustrissimo et Eccellentissimo Signore padrone mio osservandissimo / il Signor Don Ferrando Gonzaga / [...] Un Giason Denores, che già stampò un suo *Comento sopra la poetica d'Oratio*, ha stampato hora un suo discorso di poetica non molto grande, nel quale egli dannà tutte le favole finte, fuor solamente quelle delle comedie; anzi dice che queste non devono essere altramente; dannà le pastorali, detesta le tragicommedie, e detestissima le tragicommedie pastorali. Dice anco male della tragedia di fin lieto, e veramente ha di bonissime ragioni; ma egli stesso confessa che molti sono dello Sperone, sì che il signor Curtio, il Tasso, il Guarino, Oratio Ariosto e l'Ingegneri non baciano troppo arditamente le mani di V.S., ma io le bacio bene humilmente all'E.V.S. et alla Signora fo riverenza, a' quale N. Signore conceda ogni vera felicità. / Di Mantova a 8 d'Aprile 1587. / Di V.E. Serenissima / Servo humilissimo e obligatissimo / Mutio Manfredi».

²⁹ Cfr. A. SAVIOTTI, *Guariniana (A proposito di una recente pubblicazione) con Appendice di A. Vernarecci*, Pesaro, Federici, 1888, pp. 5-23: 7.

il Fermo Innominato di Parma a definire il *Pastor fido* una tragicommedia «lunga», «intricata di disposizione», piena di «personaggi», «discorsi» e «casi», «sollevata di elocutione», «inculcata di concetti per far piangere» e per far «ridere», densa di «sentenze civili», a dir poco numerose per un'opera teatrale fatta «di Monarchi e di Eroi e di Dei». ³⁰ È da questa prospettiva, tutt'altro che inedita, che Manfredi rivendica la sua identità di poeta, pur allineandosi alle argomentazioni d'arte drammatica formulate dal conte Pomponio Torelli, al quale sul finire dell'ottobre 1591 il Fermo Innominato chiede alcune «lettoni accademiche», tra cui molto probabilmente quelle sulla *Poetica* di Aristotele, sul dramma, sull'etica e sulle passioni, come i discorsi *Aria del bel viso* e *Della gentilezza amorosa*. Si capisce così la reazione di Manfredi alle passate insinuazioni dell'Ingegneri, e fra tutte a quella di non aver ben applicato nella *Semiramis* le regole della drammatica, in particolare le leggi della verosimiglianza, della necessità e della proporzione fra testo e scena. Nonostante i nodi ancora da sciogliere per consentire alla tragicommedia di legittimarsi come genere teatrale, l'attenzione di Manfredi si sposta quindi sulla questione della poca coerenza usata dagli autori nella scelta dei nomi e del numero dei personaggi da usare nelle pastorali. Già De Nores aveva visto in questa incoerenza una delle maggiori difficoltà nel rappresentare le favole boscherecce, e nel valutare l'affinità letteraria presente fra il genere lirico pastorale e le forme drammatiche. Bisognava dunque – e questo era il parere condiviso anche dall'Ingegneri – che i personaggi di una favola boschereccia non «passassero la dozzina» di numero e che fossero muniti di un'«habitudine naturale». ³¹

Ora, rispetto a questo campo teorico, riconosciamo che per Manfredi tre erano le principali novità messe in campo dagli studi di Pomponio Torelli sulla drammatica: primo, quella relativa alla centralità dell'imitazione nel processo artistico; secondo, quella inerente alla distinzione fra favola «semplice» e «perplexa»; terzo, l'impiego del concetto di «personaggio tragico mezzano». Dall'imitazione, e quindi dall'universalità e dall'ambiguità della poesia, nascono l'*actio* linguistica, il diletto dell'arte e il piacere del dramma. ³²

³⁰ ASPr, *Epistolario scelto*, b. 11, fasc. 12, cc. 26ar-26.2bv: 26bv.

³¹ ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, a cura di M. L. Doglio, Modena, Panini, 1989, p. 67.

³² Parma, Biblioteca Palatina, POMPONIO TORELLI, 260, *Letione 1^a*, c., 22: «Noi concediamo che il diletto accompagna ogni sorte di Poesia, come l'ombra ogni corpo, ma

Dalla seconda, la favola «perplessa» o «piegata», hanno origine la *peripezia*, il *riconoscimento* e la *mutazione*, o meglio la metabasi, il rovesciamento di una situazione e il cambiamento etico di un personaggio.³³ Dalla terza, dalla cosiddetta «persona tragica di mezzo», prende invece vita il *decorum* civile, sociale e morale della rappresentazione e in particolare del suo protagonista.³⁴

È infatti dalla favola «perplessa» o «piegata», e quindi dall'interazione di due trame, che la pastorale trae il suo ambiente, la sua macchina per imporre le idee sociali e metafisiche da cui dipende. Quello dunque che si esibisce sulla scena tragicomica, come ha scritto William Empson, è una sorta di connubio dei miti eroici e pastorali.³⁵ Se ciò è vero, è anche da lì che ha inizio il percorso poetico di Manfredi: per lui, conferire dignità teatrale alla tragicommedia pastorale, significava in primo luogo entrare a piene mani nella delicata questione sulle maniere della poesia riconosciute da Aristotele nella *Poetica*, e di conseguenza confrontarsi con le principali argomentazioni elaborate dai commentatori cinquecenteschi. Questo sembra spiegare l'interesse dimostrato dal poeta nei riguardi dei discorsi teorici proposti da Giason De Nores, a cui il 27 gennaio del 1591 Manfredi richiedeva infatti un giudizio sulla sua *Semiramis* boschereccia, e con esso l'invio della *Risposta al Verrato* contro il Guarini: «Pregovi se mai havete stampata la *Risposta al Verrato*, che me ne mandiate una copia, acciòché io veggia quel che replicate della pastorale; perciocché vo' far una».³⁶

come mezzo, non come fine. Che l'imitatione et il verso ci rechino diletto si concede, ma a questo diletto essenzialmente è congiunta et ne segue l'utilità»; cfr. VERNAZZA, *La mimesi e la funzione educatrice dell'arte*, in Id., *Poetica e poesia in Pomponio Torelli* cit., pp. 30-39: 38; G. ALFANO, *Il racconto e la voce: mimesi e imitatio nel dibattito aristotelico cinquecentesco sul dialogo*, «Filologia & Critica», XXIX, 2, 2004, pp. 161-200: 170-171.

³³ BPPf, POMPONIO TORELLI, 1305, c. 168: «Piegata, o perplessa quella favola è descritta da Aristotele, nella quale col mezzo del riconoscimento, et peripetia, o dell'uno, et dell'altro insieme nasce la mutatione», cfr. VERNAZZA, *La favola della tragedia*, in Id., *Poetica e poesia in Pomponio Torelli* cit., pp. 67-75: 73.

³⁴ TORELLI, 1305, c. 242: «La persona dunque di mezzo ha da essere di disposizione che la virtù non il vizio risguardi, accompagnata da operationi piacevoli, con l'interesse proprio de i stati, et con fine dell'honore, fine come habbiamo dimostrato, proprio del civile», cfr. VERNAZZA, *Il personaggio tragico*, in Id., *Poetica e poesia in Pomponio Torelli* cit., pp. 82-88: 85.

³⁵ Cfr. W. EMPSON, *Double Plots. Heroic and Pastoral in the Main Plot and Sub-Plot*, in Id., *Some Version of Pastoral*, London, Chatto&Windus, 1935, pp. 25-86: 30-31.

³⁶ MANFREDI, *Lettere brevissime* cit., p. 24 [n. 27, Nancy, 27 gennaio 1591].

Dalla teoria alla pratica teatrale: genesi e personaggi dell'opera

Il *Contrasto amoroso* è un dramma pastorale di «tremila e cinquecento» versi, in cinque atti, privo di coro. La favola è preceduta da un'epistola dedicatoria di Manfredi alla duchessa di Guastalla e di Molfetta, Vittoria Doria, alla quale sono destinati i versi del sonetto *Del gran contrasto, ond' ha Nicea vittoria*, che anticipano il prologo dell'opera. La pastorale fu ultimata a Ravenna e consegnata nel 1601 all'editore Giacomo Antonio Somasco, che nell'anno seguente la pubblicò a Venezia. L'elaborazione della pastorale venne invece intrapresa da Manfredi a partire dal 1590. Un primo cenno all'ideazione dell'opera si rintraccia in una lettera del 26 giugno 1590, a tutt'oggi inedita, spedita dal poeta all'autore della *Sidonia*, l'amico Orazio Ariosto, in cui si dà nota di un «brevissimo poema» già in avanzato stato di composizione, facilmente identificabile con il poemetto pastorale del *Contrasto amoroso*.³⁷ C'è dunque ragione di credere che il dramma fu concepito da Manfredi nel corso dei lunghi viaggi svolti tra 1589 e il 1591, e che l'opera sia stata ideata in sintonia con l'ambiente accademico degli Innominati di Parma, dove Orazio Ariosto era stato aggregato il 21 aprile 1581 grazie all'intercessione di Torquato Tasso («il Pentito»), e soprattutto di Battista Guarini («il Pellegrino»).³⁸ Sappiamo che all'inizio del 1591,

³⁷ Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea [d'ora in poi = BCAF], Classe I 172, cc. 55r-56v.

³⁸ BCAF, Classe I 172, cc. 76r-v: «Molto Magnifico Signore / S'eravamo in obbligo di stimare il Signor Cavaglier Guarini per le sue rare et degne parti prima ch'egli facesse quello c'ha fatto con V.S. hora ne siamo molto più astretti, poiché egli co'l far testimonio presso noi honoratissimo del valore di lei ha parimente saputo seco et voluto far fede della opinione, che in generale et in particolare portiamo tutti della virtù sua già prima a noi ben nota; onde l'è nato il desiderio d'esser' ammessa nel Collegio nostro, il qual desiderio provenendo dal riflesso della volontà di tutti noi ha fatto prevenire lei in addimandare quello che di moto proprio le si devea. È stata dunque accettata nell'Academia, la quale, come si confida; anzi sa d'haver fatto grandissimo acquisto, et tale che non solo l'astenersi dell'opre indegne heredità propria lasciatale da famosi antessori suoi, ma il farne con la penna, et con altro di lodevoli et virtuose et l'andare avantandosi nel ben' aprare le prepara illustre grido, et per conseguente anco a noi gran parte ne riserba. Così a lei ne sa grado, se ne gode, et le rende gratie et augurandole ogni maggior bene la preghiamo a fare al Signor Cavaglier Guarini et al Signor Tasso i baciamani tali in nome nostro, quali essi gli meratano, cioè caldissimi et affettuosissimi. Nel resto poi per quello a che l'obligano le leggi Academiche il segretario nostro tiene ordine di scriverle in nostra vece appieno.

Manfredi era giunto presso la città francese di Nancy, assunto come segretario di corte dalla duchessa Dorotea di Brunswick-Lüneburg. Qui, a Nancy, il poeta aveva verseggiato il *Contrasto amoroso*, forse prima dell'ottobre del 1591, come sembra attestare una missiva trasmessa dall'autore al conte di Villachiera, Marcantonio Martinengo, in cui a tenere banco è ancora la *querelle* ingaggiata anni prima da Manfredi contro Angelo Ingegneri:

Al signor Marcantonio Martinengo conte di Villachiera, e cavalier
dell'Ordine di S. Michele.
A Brescia.

Come che V.S. Illustriss. stimi assai, e forse troppo la mia *Semiramis* tragedia, spero ch'ella non habbia da stimar punto meno in suo genere, la *Semiramis* boscareccia, che io feci in Lombardia l'anno passato, quando la vedrà: né meno di ambedue, il *Contrasto amoroso* pastorale, che io ho fatto questo anno qui in Lorena; così foss'io in luogo da potergliele leggere. Ma di questo un'altra volta. Sappia V.S. Illustriss. che in Vicenza trovai, quando vi fui, un giudizio del suo carissimo signor' Angelo Ingegneri scritto a mano contra la mia tragedia, e fatto da lui nel colmo di mostrarmisi amico, e nel tempo ch'egli in voce più lodava. Gli rispondo, e credo che V.S. Illustriss. sentirà di bello intorno alla sua angelica bontà, et ingegnosa dottrina, e le bacio le mani.

Di Nansì, a 3 di Ottobre 1591.³⁹

A questo punto sorge una questione interessante. Siamo sul finire del novembre 1591 e la favola pastorale del *Contrasto amoroso* è di fatto quasi in via di ultimazione. L'abate di Guastalla, Bernardino Baldi, è il primo a essere informato da Manfredi: «[...] ho fatta una boscareccia, una pastora-

Onde co'l rimettersi a lui di cuore le si raccomandiamo. / Di Parma il dì XXJ d'Aprile M.D.LXXXJ. / Il Rinovato Prencipe / D.V.S. / Francesco Balestrieri / Aff.^{mi} socij per servirla / Gli Academici Innominati di Parma / Il Roco Secretario / Visdomini Eugenio». Si confronti questa testimonianza inedita con l'ulteriore documentazione fornita in DENAROSI, *I. Una cinquecentesca «Repubblica delle Lettere»*, in Ead., *L'Accademia degli Innominati di Parma: teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608)* cit., pp. 25-87: 32 (nota 22); BEVILACQUA, *L'Accademia degli Innominati* cit., p. 15.

³⁹ MANFREDI, *Lettere brevissime* cit., p. 225 [n. 276, Nancy, 3 ottobre 1591].

le, e la favola di un'altra, et hora scrivo dell'arte della *Poesia drammatica*». ⁴⁰ Quella che il nostro autore si apprestava a trasmettere ai suoi intimi corrispondenti era un'opera che doveva testimoniare l'esperienza concreta di un vissuto, l'esercizio di una realtà sociologica e letteraria radicata in una tradizione mecenatistica legata principalmente a una classe di funzionari borghesi avvezzi alla vita mondana di corte, abituati a frequentare le grandi famiglie patrizie, impegnati a ricercare giorno per giorno la protezione e il gradimento dei propri signori. Manfredi è da questo punto di vista l'esempio lampante di tale politica di integrazione nel sistema cortese, confermata sia dallo sforzo intellettuale e creativo prodigato dal poeta, sia da quello interpretativo speso dai suoi nobili fruitori. ⁴¹ Comunque sia, la pastorale del *Contrasto amoroso* non fa che attestare il pragmatismo e una certa dose di prudenza nella condotta delle relazioni mecenatesche portate avanti da Manfredi, fermo di certo a ritrovare nell'*entourage* di Ferrante II Gonzaga il nido familiare da cui era stato allontanato nel 1587. ⁴² Il congedo del letterato da Guastalla resta ad ogni modo contraddittorio, e probabilmente legato a certe invidie di palazzo che lo colpirono, assieme alla «borasca» processuale sorta nel 1604 contro il dottore Carlo Civalieri. ⁴³ La vicenda, già nota nelle sue linee generali, trova oggi un'inedita testimonianza nel carteggio ambrosiano di Federico Borromeo, e precisamente in una lettera inviata da Muzio Manfredi al cardinale nella data del 18 settembre 1604:

Milano, 18 settembre 1604, All'Illustrissimo e Reverendissimo Signore padron mio colendissimo il Signor / Cardinale Borromeo

Illustrissimo e Reverendissimo Signore padron mio colendissimo

Io sono tanto stratiato da un huomo di spirito veramente diabolico, il quale, come agente della duchessa di Brunsvich, mi mosse lite costì per impedirmi tutta la dote di mia moglie, parecchi mesi sono, che io duro fatica a resistere. E questo è quello

⁴⁰ Ivi, pp. 270-271 [n. 327, Nancy, 23 novembre 1591].

⁴¹ A. BATTISTINI, *Uno storico delle forme e degli uomini*, in J. A. Maravall, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. VII-XVIII: XII.

⁴² J. A. MARAVALL, *Caratteri sociali della cultura del Barocco*, ivi, pp. 99-137: 107-108.

⁴³ Cfr. 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, Gennaio-Dicembre 2020, pp. 39-70.

ov' egli aspira, cioè di stancarmi a finché io venga a qualche per me dannoso accordo; e veggendo che dal mio lato son tutte le ragioni, si va aiutando nel suo malvagio pensiero con inventioni cavillose e sofistiche, et anche false; e cotesti Signori senatori se'l conoscono, e nondimeno il secondano, dicendo non potersi far di meno di non udire ogni cosa, ma almeno il condannassono poi nelle spese, e nei miei danni et interessi. Questi è un certo Dottor Carlo Civalieri, del quale, se licito mi fosse il dire a un pari di V.S. Illustrissima la generatione, ella affermerebbe, so certo, il di sopra da me detto di lui. Ora a voi Illustrissimo mio Signore che siete bonissimo e benignissimo e che più volte mi vi siete contentissimamente profferto, humilmente ricorro supplicando la S.V. Illustrissima e Reverendissima che degnar voglia di sovvenirmi in questa mia angustia co' suoi autorevoli e giusti favori, accioché hoggi mi sieno per giustitia troncate tante lunghezze, in che va così perfidamente continuando il mio malignissimo avversario; che ciò spero le riuscirà, facendomi caldamente raccontare a ciascun di cotesti SS. Senatori e Presidenti, e spetialmente al S. Cesare Galevato, relator della causa, e specialissimamente al S. Pier Francesco Meda suo Cancelliere, come quegli, che per l'ufficio suo può molto e nuocere e giovare. Di cotanta mia confidenza in V.S. Illustrissima e Reverendissima la suplico a scusarmi, ridovendolo in parte alla sua altissima bontà; e con ogni divota riverenza le bacio la Illustrissima e Sacrata mano, avido della sua santa beneditione.

Di Ravenna, a 18 di settembre 1604.

Di V.S. Illustrissima e Reverendissima

Humilissimo e divotissimo servidore
Mutio Manfredi⁴⁴

Per quanto possa oggi risultare contraddittoria e approssimativa questa vicenda processuale, rimane il fatto che nell'agosto del 1587 Manfredi fu costretto a lasciare la corte di Guastalla per partire alla volta di Mantova, al servizio di Eleonora e Vincenzo I Gonzaga.⁴⁵ È infatti da qui che lo scrittore, sul finire dell'ottobre del 1591, tenta di patrocinare una richiesta

⁴⁴ Milano, Biblioteca Ambrosiana, G. 193 inf., cc. 66r-67bv. Nell'intestazione della missiva si legge la seguente nota per Federico Borromeo: «Ravenna 18 7bre 1604 / Mutio Manfredi. / Supplica V.S. I. che lo favorisca di raccontare la causa che ha colla Duchessa di / Bransvich a questi Senatori».

⁴⁵ Vincenzo I Gonzaga fu proclamato duca il 22 settembre 1587, all'età di venticinque anni. Cfr. G. CONIGLIO, *I duchi di Mantova*, in Id., *I Gonzaga*, Varese, dall'Oglio, 1973², pp. 253-430: 356-362.

di riconciliazione con Ferrante II, presentando a Vittoria Doria la “novella” creazione poetica del *Contrasto amoroso*: opera, quest’ultima, in cui la duchessa Vittoria appare nelle vesti della protagonista Nicea, una giovane ninfa innamorata del pastore Fileno (Ferrante II Gonzaga), suo futuro marito. Che poi a incoraggiare questa iniziativa fosse stata la consorte di Manfredi, Ippolita Benigni della Penna, a quel tempo dama di compagnia di Vittoria Doria e Camilla Borromeo, è dato che non fa che attestare l’originale *partnership* intellettuale di questa coppia di coniugi. Ecco quanto scrive Manfredi alla duchessa Vittoria Doria, nella data del 28 ottobre 1591:

Alla Signora donna Vittoria Doria Gonzaga Principessa di Molfetta.
A Casal di Monferrato.

Pochi giorni sono ho composta una pastorale, et holla nominata *Il contrasto amoroso*; percioché con novissima inventione 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; ma dico fra me: «Se quando le dedicai i miei *Cento madrigali*, ne’ quali anche grandemente la honorai, ella non pure non mi ringratiò, anzi se si può credere a più di un suo servidore, se ne fa beffe, e mi procurò dispiacere e danno, che si può sperar hora di meglio?». Le bacio le mani.

Di Nansi, a 28 di ottobre 1591.⁴⁶

Poche purtroppo sono le notizie rintracciabili nei carteggi gonzagheschi che descrivono, all’altezza degli anni 1592-1594, l’originale lavoro pianificato da Manfredi in funzione dell’allestimento scenico del *Contrasto amoroso*. Al di là di un veloce cenno all’«inventione diabolica» di una favola boschereccia, contenuto in una lettera dell’8 agosto 1592, per trovare un’altra traccia redazionale del *Contrasto amoroso* bisogna arrivare alla data del 2 novembre 1595, quando il nostro autore – questa volta desideroso di stabilirsi definitivamente a Mantova – scrive al duca Vincenzo I Gonzaga

⁴⁶ MANFREDI, *Lettere brevissime* cit., pp. 247-248 [n. 301, Nancy, 28 ottobre 1591].

di volergli inviare al più presto un «esempio» del suo poemetto, già pronto per essere portato sulle scene con uno spettacolo innovativo, distante dai più comuni schemi della pastorale classica.⁴⁷ Questione di tempo, si può dire, dato che il peso redazionale della *Poetica drammatica* non aveva ancora consentito al poeta di ricopiare e revisionare la pastorale: «Se la mia *Poetica drammatica*, la quale, già finita, non rivedendo, mi desse tempo da respirare e la lena mi servisse al copiare, manderei all'A.V. un esempio del mio *Contrasto amoroso*, posciaché per ancora non trovo come stamparlo, e credo certo che per l'invention e per molti altri rispetti le piacerebbe assai per pastorale, et in palco sarà cosa gentilissima».⁴⁸

Ma c'è di più nel quadro finora delineato, che ha a che vedere con il piano di circolazione e protezione del manoscritto del *Contrasto amoroso*, inviato da Nancy al duca di Mantova il 2 aprile 1596.⁴⁹ Manfredi non voleva infatti affidare la «prima bozza» manoscritta della sua opera al funzionario della contessa di Sala, don Matteo dalla Porta, sacerdote a Parma, responsabile anni prima della «fraude» commessa nei confronti della favola boscareccia della *Semiramis*, mai consegnata al duca di Mantova.⁵⁰ In quest'ultima circostanza, come per la vicenda intercorsa con l'Ingegneri,

⁴⁷ ASMn, AG, E. XVI. 3, b. 717, cc. 29r-32v: 30v [Nancy, 8 agosto 1592]: «Al Serenissimo Signore padrone mio / colendissimo il Signor Duca / di Mantova / [...] Scritti due lettere a V.A. l'una intorno alla Boschereccia, s'ella l'havesse voluta far rappresentare, e di un Pastorale, che intanto io havea fatta qui d'invention diabolica, e la proferiva pure a V.A. proferendolemi anche di venire a posta costà [...]. / Di Nansi, a 8 di Agosto 1592. / Di V.A.S. / Humilissimo e devotissimo servidore / Mutio Manfredi». Cfr. BERTOLOTTI, *Muzio Manfredi e Passi Giuseppe, letterati in relazione col duca di Mantova* cit., pp. 14-17.

⁴⁸ ASMn, AG, E. XVI. 3, b. 717, cc. 45r-46v: 45r [Nancy, 2 novembre 1595]; cfr. BERTOLOTTI, *Muzio Manfredi e Passi Giuseppe* cit., p. 21.

⁴⁹ ASMn, AG., E. XVI. 3, b. 717, f. Diversi, cc. 62r-63v: 63r-v [Nancy, 2 aprile 1596].

⁵⁰ MANFREDI, *Lettere brevissime* cit., pp. 278-279 [n. 363, Nancy, 29 di Dicembre 1591]: «Al Signor Conte Christofano Castiglioni, a Mantova / Nell'istesso punto, che io ho saputo, che il Signor Duca vostro Signore, non ha havuto il mio Poema boscareccio, che tre mesi fa gli mandai, havendolmi egli dimandato; ho inteso ancora donde è proceduta la fraude, e da cui: e me ne sono risentito con lettere, benché specificatamente, et hollo fatto in modo, che io non vorrei per niente riceverne con ragione di tal tenore. V.S. che è Maestro di Camera di S.A. e che ama me, mi favorisca di dirle, che il giorno di San Francesco io stesso diedi in proprio mano qui a Don Matteo dalla Porta il Poema da darle, e che in mano della Contessa di Sala capitarono le mie lettere, che lo accompagnavano,

Manfredi si era infatti trovato al centro di una situazione contraddittoria: il gesto di Vincenzo I Gonzaga, che non aveva fornito alcuna risposta al dono del manoscritto della *Semiramis* – che era stato recapitato «in propria mano» dal letterato a Matteo dalla Porta, il 4 ottobre 1591⁵¹ – era apparso a Manfredi come un chiaro sovvertimento delle «leggi di cortesia», e nello specifico come una revoca di quel sistema clientelare di *patronage* che legava l'autore al dedicatario della sua opera. Ora, quella stessa spiacevole situazione provata col silenzio epistolare del duca di Mantova, si riproponeva con Ferrante II Gonzaga, a cui Manfredi aveva inviato in dono un'ulteriore copia del *Contrasto amoroso*. Ancora una volta, la risposta del Fermo Innominato non si fece attendere, e poco mancò che le parole del poeta non passassero in aperta avversione del duca di Guastalla, al quale si mandava a dire in una lettera del 12 novembre 1596 che «se veduto non aveva» il *Contrasto amoroso* «favorisca di far di cederlo».⁵² Anche questo dettaglio ci sembra importante, se non altro per intendere il tono polemico adottato da Manfredi, che a nostro avviso può essere compreso se si tiene conto di due questioni. La prima riguarda il comportamento del duca Ferrante II, che a giudizio del letterato aveva vuotato del suo contenuto encomiastico la richiesta di gradimento dell'opera, e con esso l'auspicio di una ricompensa attesa dall'autore. La seconda risiede nel fatto che nel *Contrasto amoroso*, e ancor prima nella *Semiramis*, Manfredi aveva racchiuso gran parte della sua *Poetica drammatica*, annunciando ufficialmente il suo ambizioso progetto al

e non altro. A. S.A. fò riverenza, et a V.S. bacio le mani. / Di Nansi, a 29 di Dicembre 1591».

⁵¹ Ivi, p. 232 [n. 283, Nancy, 9 ottobre 1591].

⁵² 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». Nella medesima data, e sempre da Pavia, il Manfredi scrive al duca Vincenzo I Gonzaga chiedendo una conferma della lettura del *Contrasto amoroso*: ASMn, AG, E. XLIX. 2, b. 1718, f. Diversi/V, cc. 911r-912v: 911r [Pavia, 12 novembre 1596]: «Al Serenissimo Signore padron mio colendissimo il Signor / Duca di Mantova [...] E se in questo mezo tempo ella si degnasse di farmi degno d'intendere come le sodisfece la stampa del mio *Sogno amoroso*, e se l'è piaciuto, o no, la mia Pastorale», cfr. BERTOLOTTI, *Muzio Manfredi e Passi Giuseppe* cit., p. 26.

duca Carlo Emanuele di Savoia il 20 settembre 1591.⁵³ Quest'ultima opera doveva quindi presentarsi – secondo le ultime indicazioni date dall'autore – come uno scritto di teoria d'arte teatrale in «cento capi in forma di aforismi», costituito da circa «trenta righe per facciata, mille e venti facciate», «senza le favole et altre sue appartenenze», in cui si discuteva di *Poetica drammatica* «con dottrina reale e non con ghiribizzi e chimere».⁵⁴ E questo è quanto emerge da un'altra lettera spedita dal poeta l'11 marzo 1596 al duca Vincenzo I Gonzaga, che qui riportiamo:

[...] Lascerò tutte le mie facende, tutti i miei studi, et anco ogni mio riposo per copiare la mia Pastorale da mandare all'A.V., che tanto benignamente la mi chiede. Percioché né imbasciate, né lettera sua, né doni, né favori, né niuna gratia, ch'ella fatta mi havesse, mi havrebbe giamai certificato a pieno, et assicurato della gratia sua finattanto ch'ella qualche cosa non mi camandava; havendo io questo per lo maggior segno di amore, che da animo nobile uscir possa; imperoché io, che un verme sono appo lei, non potrei indurmi mai mai a domandar piacere, o servizio a persona, che io non amassi. L'A.V. adunque l'havrà quanto prima sarà possibile: ma certo non dipinta, perché né la lena dello scrivere, né la vista mi servono più molto: e la patientia del copiare mi si è non poco indebolita; avegnaché la natura sia vigorosissima nel comporre. E tenga per certo l'A.V. che io non gliela manderò per don Matteo Dalla Porta, né per mezzo della novella sposa, come già (ho quasi detto in malora mia) le mandai la Boschereccia. Perché l'A.V. dice che sempre vedrà volentieri delle compositioni mie, se le ne manderò. [...]. Di Nansi, a 11 di Marzo 1596.

Dell'Alt. Vostra Serenissima

Humilissimo servidore
Mutio Manfredi⁵⁵

⁵³ MANFREDI, *Lettere brevissime* cit., p. 214, [n. 292, Nancy, 20 settembre 1591].

⁵⁴ ASPr, *Epistolario scelto*, b. 11, fasc. 12, doc. 37, c. 1r-v: 1v [Ravenna, 6 marzo 1602]: «[...] La mia *Poetica* è riuscita della mano, ch'io scrivo qui hora questo poco, e di trenta righe per facciata, mille e venti facciate, e dico essa sola, senza le favole, et altre sua appartenenze».

⁵⁵ ASMn, AG, E. XVI. 3, b. 717, cc. 57r-59v: 57v-58r [Nancy, 11 marzo 1596]; cfr. BERTOLOTTI, *Muzio Manfredi e Passi Giuseppe* cit., pp. 22-23.

Fonti e modelli principali

Si è detto che la storia redazionale del *Contrasto amoroso* costituisce una valida prova della vocazione teatrale di Muzio Manfredi. Per la realizzazione dell'impianto scenografico e coreografico della sua finzione pastorale, l'autore conduce una prima operazione tecnica: rompe la fissità del modello formale *boscareccio*, valorizzando la funzione deitica dello spettacolo. A farne le spese, in questo caso, è la situazione bucolica e il messaggio estetico della *pièce*, che viene ricondotta sui piani dell'ostensione scenica, tautologica e attoriale della rappresentazione. Il ritratto della vita di corte è portato così a coincidere con il velame pittorico del *set* pastorale, inquadrandosi in una cornice di autorispecchiamento teatrale in cui «ogni specchio interno riflette l'insieme del racconto attraverso una duplicazione semplice, ripetuta o speciosa», cedendo il passo alle lusinghe di una finzione predisposta a celebrare un *milieu* politico-letterario.⁵⁶ L'Arcadia – è cosa nota – è il luogo in cui vengono trasferite le preoccupazioni e le relazioni della corte, nonostante che questa sia dislocata in un'ambientazione verde e amena fatta di fontane cristalline e di una natura rigogliosa e ridente. Manfredi, del resto, aveva ben chiara la visione scenografica della propria pastorale: e infatti, la sua idea artistica di messinscena si costruisce a partire dagli attori e dai personaggi. Marina Calore ha rilevato che la soluzione di far agire nel *Contrasto amoroso* «un microcosmo essenzialmente femminile» concede all'opera di sottintendere una doppia finalità pratica, di carattere promozionale e spettacolare.⁵⁷

Se ciò è vero, l'intento poetico di Manfredi suona come un avviso

⁵⁶ L. DÄLLENBACH, *Il racconto speculare. Saggio sulla «mise en abyme»*, Torino, Pratiche, 1994², p. 57; M. CORTI, *Il codice bucolico e l'«Arcadia» di Jacobo Sannazaro*, in Ead., *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 2001², pp. 281-304: 303-304; D. DE ROBERTIS, *Aspects de la Formation du Genre Pastoral en Italie au XV^e Siècle*, in *Le genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e siècle*, Actes du colloque international tenu à Saint-Etienne (28 septembre au 1^{er} octobre 1978), Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1980, pp. 7-14. Sull'argomento cfr. anche L. GIAVARINI, *La Bergerie comme Texte. Lieu pastoral et distance utopique au début des Guerres de religion*, in Id., *La distance pastorale. Usages politiques de la représentation des bergers (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin [Éditions de l'EHESS], 2010, pp. 61-94: 62-83.

⁵⁷ CALORE, *Muzio Manfredi tra polemiche teatrali e crisi del mecenatismo* cit., pp. 27-54

programmatico, se non quasi “registico”: consentire infatti agli spettatori, e in particolare alle lettrici – ossia a tutte quelle dame e gentildonne di corte a cui in passato l’autore aveva destinato le proprie raccolte poetiche – di essere parti integranti di un’azione scenica «convenevole» e di «dicevole grandezza», «giocosa e grave», «di parlar soave», al fine di nobilitare i due toni fondamentali della tradizione pastorale, quello idillico-patetico e quello farsesco-rusticano.⁵⁸ Alle gentildonne di palazzo, e più in generale «a tutte le donne che soffrono le pene del cuore», Manfredi affida infatti i ruoli delle ancelle del dio Amore. La scelta di far agire «un microcosmo essenzialmente femminile» di dodici ninfe alle spalle di un unico pastore – di cui quattro contrastano amorosamente per averlo a marito – fa sì che l’opera si disponga secondo le linee di un «codice del doppio eros», in cui all’esplorazione dell’amore spirituale e dell’amore carnale segue la verifica delle ragioni della vita associativa di corte mediante i motivi del *distacco* e del *rifugio* nella natura bucolica.⁵⁹ Una conferma indiretta di quanto detto finora si può trovare ad esempio nelle parole di Angelo De Gubernatis, secondo cui nel *Contrasto amoroso* ad essere riproposta è in sostanza la trama erotica del «*Gita Govinda* indiano di Giaiadeva», dove ogni pastorella desidera aver per suo sposo il pastore Krishna, che poi sceglierà la ninfa Radhâ come sua moglie.⁶⁰ Oppure, essa può essere rintracciata nell’onomastica greco-latina dei personaggi, che, oltre a essere commista di elementi mitologici e religiosi, rivela uno spazio teatralizzato *in masque* dove ad agire – a livello attoriale – è il microcosmo umano della corte di Guastalla e dei suoi abituali frequentatori. Fra questi si rinvergono le ninfe Camilla Borromeo (*Nicora*, madre di *Fileno*), Vittoria Doria (*Nicea*, futura moglie di *File-*

⁵⁸ Sono queste alcune delle particelle individuate dal Gibaldi per la “satira”, cfr. GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Lettera ovvero discorso... sovra il comporre le Satire atte alla scena...*, in Id., *Egle; Lettera sovra il comporre le Satire atte alla scena; Favola Pastorale*, a cura di C. Molinari, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1985, pp. 141-170: 153-155 [46-56]; HERRICK, *Gibaldi Cinthio’s Contribution to Tragicomedy*, in Id., *Tragicomedy cit.*, pp. 63-92; E. BIGI, *Il dramma pastorale del Cinquecento*, in *Il teatro classico italiano nel ’500*, Atti del Convegno (Roma, 9-12 febbraio 1969), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, pp. 101-120: 109.

⁵⁹ Sul «codice del doppio eros» cfr. M. PIERI, *Togno, Dameta e Venere. La questione del tragicomico*, in Ead., *La scena boscareccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana, 1983, pp. 43-49: 45.

⁶⁰ A. DE GUBERNATIS, *Storia del teatro drammatico*, Milano, Hoepli, 1882, p. 385.

no), Margherita Gonzaga (*Corinna*, figlia di *Nicora*), Zanobia Del Carretto Doria (*Licori*, madre di *Nicea*), Barbara Torelli Benedetti (*Talia*), Maddalena Campiglia (*Flori*), Maddalena Torelli Benedetti (*Polimnia*, sorella di Barbara Torelli), gli anziani pastori Cesare I Gonzaga (*Micone*, padre di *Fileno*), Gianpaolo Benedetti (*Coridone*, marito di *Talia*), Veltrio Lalatta (*Alcone*, marito di *Polimnia*) e il giovane Ferrante II Gonzaga (*Fileno*, figlio di *Nicora* e futuro marito di *Nicea*).⁶¹

Il *Contrasto amoroso* è dunque questo: un ritratto di palazzo, uno schizzo di vita accademica, una finzione scenica che testimonia la frequentazione non occasionale da parte di Manfredi della corte gonzaghesca – che costituiva anche l'ambiente della massima eleganza e del più raffinato buon gusto – e con essa un eloquente rinvio agli studi sull'universo teatrale della pastorale messi a punto in quegli anni dalla scuola d'arte drammatica degli Innominati di Parma. Significativo, a questo proposito, è il coinvolgimento nell'opera di due letterate attive presso l'Accademia degli Innominati, come Barbara Torelli e Maddalena Campiglia, incluse nel *Contrasto amoroso* sotto i nomi delle ninfe Talia e Flori: la prima, Talia, protagonista della *Partenia* della Torelli; la seconda, Flori, dell'omonima favola pastorale della Campiglia.⁶²

⁶¹ N. FRYE, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 1957, trad. it. di P. Rosa-Clot, S. Stratta, *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Torino, Einaudi, 2000², pp. 378-394: 387: «Quindi il *masque* differisce dalla commedia per la sua più intima relazione con il pubblico: vi è in esso una maggiore insistenza sulla connessione tra il pubblico e la comunità rappresentata sul palcoscenico. Gli attori di un *masque* sono di solito membri del pubblico travestiti, e alla fine, con un gesto di resa, essi si tolgono la maschera e si uniscono al pubblico in una danza. [...] I suoi scenari sono quasi sempre paesi incantati con elementi magici, luoghi arcadici e visioni di Paradiso terrestre»; C. VARESE, *Né masque, né tragicommedia*, in Id., *Torquato Tasso. Epos-Parola-Scena*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1976, pp. 201-236: 208.

⁶² MANFREDI, *Lettere brevissime* cit., p. 196. Per un profilo biografico della Torelli e della Campiglia cfr. L. SAMPSON, *Torelli Benedetti, Barbara*, in *Dizionario Bibliografico degli Italiani* (d'ora in poi = DBI), 96, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2019, pp. 257-259; C. MUTINI, *Campiglia, Maddalena*, in DBI, 17, 1974, pp. 541-542. A livello onomastico, si può pensare nel *Contrasto amoroso* alla ninfa Licori, eroina dell'*Arcadia felice* di Lucrezia Marinelli e dell'*Aminta* del Tasso, che con Talia della Torelli, Flori della Campiglia e la sannazariana Filli di Isabella Andreini rappresenta una delle ambasciatrici della poesia pastorale di fine Cinquecento. Caso diverso è quello che riguarda i nomi delle ninfe Birsena, Clitera e Demia, eroine tratte dal mito, che rappresentano sul piano

Al di là di ogni eventuale confronto col dato onomastico, quello che occorre notare è che la pastorale del *Contrasto amoroso* accoglie nel suo tessuto narrativo e drammatico parte di quel sistema encomiastico che contraddistingue l'architettura della raccolta poetica dei *Cento madrigali*, edita da Manfredi nel 1587 a Mantova per i tipi di Francesco Osanna e scritta in onore di Vittoria Doria: duchessa che «più di tutte l'altre» donne fu amata dal nostro autore. Anche se si può discutere sul valore complessivo di questa silloge, è nella dedica *Alle nobili donne* che Manfredi fornisce alcune significative indicazioni riguardanti il suo stile poetico, che in sostanza mira a «esser puro e facile», musicale, di vena madrigalesca, impreziosito soprattutto da «concettini» sull'amore e dalla «superfluità» degli affetti.⁶³ «La nostra Lirica» – scrive al riguardo Manfredi nella dedica dei *Cento madrigali* – «per natura, è tutta volta agli amori, et il madrigale principalmente e particolarmente. E chi senza gli affetti, anzi la superfluità degli affetti la trattasse, insipido e poeta freddissimo riuscirebbe».⁶⁴ Se vogliamo tener ferma la nostra ipotesi, secondo cui esiste un chiaro rapporto redazionale e tematico che collega i *Cento madrigali* alla pastorale del *Contrasto amoroso*, è necessario soffermarsi su tre ulteriori questioni delineate nella prefazione dedicatoria *Alle nobili donne*. La prima di queste vede ancora protagonista Angelo Ingegneri, e nello specifico il suo tentativo, dopo la bocciatura della *Semiramis*, di riavvicinarsi a Manfredi scrivendogli la lettera di dedica dei *Cento madrigali*. Nonostante i buoni propositi dell'Ingegneri, l'iniziativa si rivelò del tutto vana, come ne dà conto lo stesso Fermo Innominato nella prefazione dei suoi *Cento madrigali*: «E fra gli altri il Sig. Angelo Ingegneri

onomastico il “senso storico” della poesia eroico-bucolica e dunque la “permanenza” del genere pastorale: basti fra tutti citare a mo' di esempio il nome di Olinda, un personaggio forse tolto dall'*Amadigi* di Bernardo Tasso, da cui lo stesso Manfredi può aver cavato le linee fisico-caratteriali dell'eroina dal “bellissimo” volto e dal cuore “selvaggio”. Il nome della ninfa Dorizia, per particolare somiglianza onomastica, potrebbe invece riferirsi a Corinzia (Corinthia) Bracceschi, donna amata da Manfredi, frequentatrice della corte di Guastalla, e cantata dall'autore nell'antologia poetica delle *Cento donne* (Parma, Viotti, 1580). Basti qui segnalare, a proposito di Corinzia Bracceschi e di Vittoria Doria, le due lettere inviate dal Manfredi a Ferrante II nelle date del 15 maggio e del 29 dicembre 1580, cfr. ASPr, *Epistolario scelto*, b. 11, fasc. 12, doc. 1 e doc. 2.

⁶³ MUZIO MANFREDI, *Alle donne nobili*, in Id., *Cento madrigali*, Mantova, Francesco Osanna, 1587, pp. 109-120. La dedica dell'opera porta la data del 13 maggio 1587.

⁶⁴ Ivi, p. 113.

ci si era posto, e già la Lettera aveva scritta: ma in essa tant'oltre in lodarmi trascorso, ch'io comportar non l'ho voluto, amando molto meglio con minore gloria rimanere io, che lasciare l'amico in sospetto di poco veridico, o di troppo amatore». ⁶⁵

Una seconda questione, non di minore importanza, ha invece a che vedere con la lirica d'amore occidentale, e di conseguenza con lo studio della metrica del *Canzoniere* e il fiorire di quel «petrarchismo mediato» che, oltre a essere materia di stile e di maniera poetica per Manfredi, costituisce una delle tonalità espressive più denotative del *Contrasto amoroso*. ⁶⁶ Decisamente significativo, in questo senso, è il cenno nella dedica dei *Cento madrigali* alla lettura fatta da Manfredi a Roma del «*Canzoniere* antichissimo del Petrarca, scritto a mano» dal correggese Rinaldo Corso, il quale com'è noto curò «una compendiosa e utilissima esposition» dei *Rerum vulgarium fragmenta*, contribuendo nel 1558 con le sue *Annotazioni* a pubblicare l'opera completa delle *Rime* di Vittoria Colonna, già commentate in un'edizione delle liriche amoroze e spirituali della marchesa di Pescara uscite a Bologna nel 1543, con dedica a Veronica Gambara. ⁶⁷

⁶⁵ Ivi, pp. 119-120.

⁶⁶ Cfr. A. QUONDAM, *Petrarchismo mediato*, in Id., *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma "antologia"*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 7-207: 7-24; R. GIGLIUCCI, «Al sommo d'ogni contentezza»: petrarchismo e favola pastorale, in Id., *Giù verso l'alto. Luoghi e dintorni tassiani*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2004, pp. 35-63; L. BALDACCI, *Metafisica del linguaggio e accademia d'amore*, in Id., *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1957, pp. 75-85; R. CODY, *Pastoralism and Aesthetic Platonic Tradition*, in id., *The Landscape of the Mind. Pastoralism and Platonic Theory in Tasso's Aminta and Shakespeare's Early Comedies*, Oxford, The Clarendon Press, 1969, pp. 8-19.

⁶⁷ MANFREDI, *Alle donne nobili*, in Id., *Cento madrigali* cit., p. 116: «[...] oltre che io vidi in Roma un *Canzoniere* antichissimo del Petrarca, scritto a mano, et il Sig. Rinaldo Corso l'havea». Cfr. anche *Il Petrarca nuovamente con la perfetta ortografia della lingua volgare corretto da Girolamo Ruscelli*, Venezia, Plinio Pietrasanta, 1554, cc. *5r**8r: *5v; M. BIANCO, *Rinaldo Corso e il "Canzoniere" di Vittoria Colonna*, «Italiq», I, 1998, pp. 35-45: 38. Per un profilo biografico di Rinaldo Corso cfr. G. ROMEI, *Corso, Rinaldo*, in DBI, 29, 1983, pp. 687-690; Q. BIGI, *Sulla vita e sulle opere di Rinaldo Corso e di Pietro Bisi da Correggio*, «Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Provincie dell'Italia», IV, I, 1879, pp. 225-277: 225-258; F. FOFANO, *Un letterato italiano del secolo XVI (Rinaldo Corso)*, «Il Propugnatore», vol. V, fasc. 28-29, luglio-ottobre 1892, pp. 158-195; R. FINZI, *Un correggese del Rinascimento: Rinaldo Corso, 1525-1582*, Modena, Aedes Muratoriana, 1959, pp. 1-52.

Le considerazioni che precedono inducono tuttavia a compiere un'ulteriore precisazione. Oltre all'*Aminta*, la materia poetica tassiana che fa da ponte tra i *Cento Madrigali* e la pastorale del *Contrasto amoroso* sembra essere legata tanto al madrigale *In queste nove Rime*, scritto da Tasso in lode della raccolta poetica di Muzio Manfredi, quanto ai componimenti CCLXXV, CCLXXVI e CCLXXVII delle *Rime* di Torquato.⁶⁸ A fare da filo conduttore tra queste liriche è sempre la figura di Vittoria Doria, già ritratta da Torquato Tasso nel madrigale *È vostra Ninfa, o boschi* come un'ancella del dio Amore, e poi nel componimento *Di tutti i nostri affetti* come una ninfa-cacciatrice. C'è dunque ragione di credere che, al di là dell'*Aminta*, l'idea drammatica della pastorale del *Contrasto amoroso* – e con essa il ricorso al paradigma letterario della *beltade* – sia giunta al Manfredi dalla poesia tassiana e da quella «curiosa forma di aristotelismo platonico» cinquecentesco che dal *Doctor Angelicus*, passando per lo spiritualismo di Cristoforo Landino e la filosofia di Marsilio Ficino, era arrivata a Pomponio Torelli.⁶⁹ A tutto questo universo della *beltade* ninfale si rifà il Fermo Innominato quando, in altre sue opere, tra cui il *Contrasto amoroso*, associa il nome della consorte Ippolita Benigni della Penna alla maschera pastorale della giovane *Virbia*, ricavando questa analogia dal personaggio di *Virbius* delle *Bucoliche* di Virgilio. La qualifica del personaggio arcadico è soprattutto quella di essere un'unità di significato, un paradigma di senso, ossia il concorso tra un effetto di contesto e un'attività di memorizzazione e ricostruzione operata dal lettore.⁷⁰ Nel Cinquecento, l'Amore e la Poesia rimangono i massimi denotatori del velo mitografico e della suggestione formale, che nel campo della letteratura pastorale fa delle ninfe quei personaggi destinati a incarnare l'esigenza di bellezza morale tanto ricercata

⁶⁸ TORQUATO TASSO, *In queste nove Rime*, in MANFREDI, *Cento madrigali* cit., p. 107: «In queste nove Rime, / roze non già, ma belle, / hora trionfa Amor d'alme rubelle. / Hor di castità di lui. / Quinci a nobil VITTORIA / MUTIO le sacra: e con la fama altrui. / Eterna la sua gloria; / Vinti i più caldi ingegni, e prese l'alme: / né Parnaso ha di lor più chiare palme».

⁶⁹ E. BONORA, *Pomponio Torelli edito e inedito*, in Id., *Retorica e invenzione. Studi sulla letteratura italiana del Rinascimento*, Milano, Rizzoli, 1970, pp. 185-196: 189.

⁷⁰ S. BATTAGLIA, *L'evasione e la malinconia*, in Id., *Mitografia del personaggio*, a cura di V. Russo, Napoli, Liguori, 1991², pp. 66-92.

dal mondo delle Corti.⁷¹ Questo è quanto si può apprendere dalla lettera del 12 marzo 1596 inviata a Vincenzo I Gonzaga, che qui trascriviamo integralmente, da cui è facilmente ricavabile la notizia che una delle prime lettrici della pastorale fu Camilla Borromeo (*Nicora*), madre di Ferrante II Gonzaga:

Nancy, 12 marzo 1596, Al Serenissimo Signore padron mio colendissimo
/ il Signor Duca di Mantova.

Serenissimo Signore padron mio colendissimo reverendissimo

Io havea di già serrata la mia lettera in risposta all'A.V. quando la sera tornò da corte la mia consorte, e disse mi di haver detto a Madama Signora nostra, che l'A.V. mi havea scritto, e chiestomi il mio *Contrasto amoroso*: et aggiunse (così forse credendo essa) che l'A.V. volea farlo rappresentare da Dame, per essere in esso tutte Ninfe con un solo Pastore. Madama è parziale di questo poema, sì perché particolarmente le piace, e sì tenendosi per fermo che io habbia imitata lei nella persona di Nicora vedova: e perciò disse alla Signora Hippolita: «Dite a vostro marito, che scriva al Signor Duca, che io vorrei ben trovarmi in istato di poter'essere a cotale rappresentatione, e che se perciò a quel tempo io potessi farmi un uccello per andarmi, il farei volentieri. Che per me gli baci diecimila volte le mani: e dicagli che tanto affectionata gli sono, che non è cosa che io non facessi in servizio, et in honor suo: e che si può assicurare di havere qui una sorella di affectione, et una serva di riverenza». / Ecco adempita la volontà, e la commissione della padrona mia, al che so che l'A.V. saprà rispondere per le rime, e che 'l farà con lettera particolare. Ma inoltre di gratia quando scrive a me, e non a lei, non lasci mai di farne mentione, perché ella ne ha, e ne mostra grandissima consolatione. E se mai si adempisse questo suo credere, cioè che l'A.V. si risolvesse di fare rappresentare questo Poema da dame, e pregasse Madama che alquanto per amor suo si avanzasse nella nostra speditione, oltre allo infinito obbligo, che all'A.V. ne terrei, io le menerei

⁷¹ J. BURCKHARDT, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Basel, Schweighauser, 1960, trad. it. di D. Valbusa, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Firenze, Sansoni, 1980, pp. 315-321.

due istrione, che comparir potrebbero tra l'altre: e costì ci fermeremmo finché il Poema fosse rappresentato; ad ogni modo Madama ci ha conceduta licentia, e non sa trovar la strada di lasciarci partire: e tutto per la Signora Hippolita mia; che da me ha pochissima servitù. E questa scusa di promettere io all'A.V. le due istrione sarebbe gentilissima tanto più ch'ella stessa disse alla Signora Hippolita, ch'ella ottima sarebbe per fare una parte, e la Signora Hippolita rispose, che anche Verticordia mia figliuola ne farebbe un'altra. Ma volendoci l'A.V. far gratia di questo ufficio, converrebbe fare con la risposta di questa per avvanzar tempo. E benché poi il Poema non si recitasse, pur che noi qua ci levassimo, non mancherebbono senza. Con tutto quanto questo io non intendo che questa mia humilissima preghiera muova la benignità dell'A.V. a far cosa alcuna, che non sia pure di sua prontissima voglia, ma di suo piacere, ancoraché per mille ragioni io non disideri cosa maggiormente che il levarmi di qua, dove e per tutto sarò sempre contentissimo e prestissimo et obidientissimo servo dell'A.V.S. alla quale N.S. Dio conceda il fine di tutti i desideri suoi; et io a lei, et a Madama Serenissima hora m'inchino.

Di Nansì, a 12 di Marzo 1596.

Dell'Altezza Vostra Serenissima

Humilissimo servidore

Mutio Manfredi⁷²

Il *Contrasto amoroso* non nasce dunque da una puntuale applicazione dell'aristotelismo letterario, ma di esso offre uno sperimentalismo estetico che tiene conto di due congegni essenziali del dramma: la *peripezia*, ossia l'«altro proporre», l'«altro accadere», e l'*agnizione* o *riconoscimento*, vale a dire «il ristabilirsi più o meno causale o provvidenziale della norma» tramite il riconoscimento finale di un nesso reale e cognitivo, sfuggito inizialmente a una prima valutazione. In effetti, se nella *Retorica* Aristotele riferisce che «il finale deve essere al contempo “sorprendente” e “inevitabile”», nella *Poetica* lo Stagirita informa che il «sorprendente» è quell'effetto poetico capace «di destare umana simpatia». ⁷³ Esso di norma si verifica con il ribal-

⁷² ASMn, AG, E. XVI. 3, b. 717, cc. 60r-61v [Nancy, 12 marzo 1596].

⁷³ Cfr. BATTISTA GUARINI, *Giudizio del Sign. Battista Guarino, fatto da lui l'anno 1583 sopra la tragedia Eraclea di Livio Pagello* (Appendice III), in E. SELMI, 'Classici e moderni' nell'officina del Pastor Fido, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 260-267.

tamento, ossia quando si assiste a una contraddizione di situazione, oppure a una transizione da una mentalità di un personaggio a un'altra. Se dunque si tiene presente il titolo della pastorale di Muzio Manfredi, si noterà che questo non allude né alla commedia, né tanto meno alla tragedia, quanto piuttosto alla forma teatrale del *mariazo* o della *pastorella*, riagganciandosi alla tradizione duecentesca dei *contrastisti amorosi* e delle *tenzoni*. Lo scopo di questa operazione di recupero del genere del *mariazo* è essenzialmente triplice e di carattere estetico, se non di maniera. Per prima cosa, il ricorso alla forma poetica del *contrasto amoroso* e della *pastorella* consente a Manfredi di richiamare alla memoria l'unità dialogica di quei componimenti di area provenzale e siculo-toscana nati sotto l'influenza dell'ecloga, e dunque a imitazione della lirica bucolica, a cui si rifà in parte anche il primo teorico del genere tragicomico, Giovan Battista Giraldo Cinzio.⁷⁴ In secondo luogo, l'impiego di questa forma letteraria permette all'autore di riagganciarsi alla tradizione popolare dell'egloga rusticale, e con essa a quella più nettamente teatrale del *mogliazzo* e del *bruscello*, basata sulla creazione di composizioni dialogate e sceniche che traevano il loro tema dalle nozze.⁷⁵ Infine, attraverso il recupero del canone poetico offerto dal *mariazo*, Manfredi può valorizzare il tema canonico della contesa tra gli innamorati, e di conseguenza alimentare l'*altercazione* che oppone quattro ninfe all'amore di un unico pastore. L'esito di questo meccanismo poetico è quello di mettere in risalto la struttura principale della *pièce*, e con essa il cuore della manifestazione teatrale, la chiave drammatica e l'armatura della storia rappresentata.⁷⁶ L'operazione condotta da Manfredi è finemente drammaturgica e volta a esaltare il carattere forte della protagonista della pastorale. Nicea, infatti, non è un'eroina qualsiasi, non è un personaggio anonimo,

⁷⁴ Cfr. A. ARVEDA, *Contrasti amorosi nella poesia italiana*, Roma, Salerno, 1992, pp. XLIX-LXXXI; G. LINDT, *Analisi comparata della tenzone e del contrasto in base alla semiologia e alla semantica strutturale*, in *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle origini*, Atti del Convegno Internazionale (Losanna, 13-15 Novembre 1997), a cura di M. Pedroni, A. Stäuble, Ravenna, Longo, 1999, pp. 47-71; E. CARRARA, *La bucolica volgare nel Rinascimento*, in Id., *La poesia pastorale*, Milano, Francesco Vallardi, 1909, pp. 144-241: 146-147; L. RICCÒ, *Il «poetar selvaggio»*, in Ead., *Ben mille pastorali. L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 11-107: 54.

⁷⁵ P. TOSCHI, *Il mariazo o mogliazzo*, in Id., *Le origini del teatro italiano*, con un saggio introduttivo di G.B. Bronzini, Torino, Boringhieri, 2 voll.: II, 1999², pp. 419-435.

⁷⁶ Cfr. I.-S. EW BANK, *Pastorale, Teatro*, in ES, 7, 1975, pp. 1760-1767.

ma è una figura femminile in grado di dar vita a un conflitto, portando verso un logico epilogo la sua personale lotta contro le leggi del dio Amore. La protagonista ha un nome proprio, possiede un volto e un passato legato al mito, nonché un carattere vicino a quello della «persona tragica mezzana» di aristotelica e torelliana memoria.⁷⁷ È un'eroina di stampo tragico, nobile d'animo e di ideali civili, alta di stile, che vive unicamente in quello spazio ideale che è la situazione drammatica, in quel luogo di confronto in cui – per dirla con le parole di Nicola Chiaromonte – «il protagonista si trova rispetto agli altri, e loro rispetto a lui».⁷⁸

È dal confronto tra il cifrario ideologico di Nicea e la situazione, che si definisce il processo di transizione interiore della protagonista.⁷⁹ Nicea è in effetti il solo personaggio femminile che nel corso dell'opera ha uno sviluppo psicologico consistente: è una figura di maniera petrarchesca che vive un conflitto interiore, suggerito dalle diverse idee di *pathos* della retorica antica.⁸⁰ Ma è soprattutto un'eroina che appartiene tanto al mondo della tragedia classica, quanto al mito. Dal primo mondo, quello della tragedia, deriva per tradizione il difetto di carattere della protagonista, che non a caso si collega al concetto greco di *ἀμαρτία*, all'«errore di giudizio» commesso in materia d'amore. Dal mito, e in particolare dai canti XV e XVI delle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli, Manfredi trae invece la favola pastorale di Nicea, che sembra proporsi come racconto eziologico che si allaccia alla fondazione dell'antica città della Bitinia, tramite una sua riproposizione in chiave moderna della corte di Guastalla. La questione ci sembra di un certo rilievo, non soltanto per via del recupero della storia narrata nell'opera di Nonno di Panopoli – dove Nicea, vergine cacciatrice devota alla dea Diana, riottosa all'amore, disdegna le lusinghe dei sensi al

⁷⁷ Cfr. V. GUERCIO, *Dalla Merope al Polidoro: sulla storia del tragico torelliano*, in POMPONIO TORELLI, *Teatro*, a cura di A. Bianchi, V. Guercio, S. Tomassini, Parma, Guanda, 2009, pp. XI-XXIII: XIV-XV; R. BRUSCAGLI, *G. B. Giraldi: drammaturgia ed esperienza teatrale*, «Deputazione provinciale ferrarese di Storia Patria. Atti e Memorie», s. III, XV [Ferrara, SATE] 1972, pp. 3-84: 50-55.

⁷⁸ N. CHIAROMONTE, *La situazione drammatica*, in Id., *Lo spettatore critico. Politica, filosofia, letteratura*, a cura di R. Manica, Milano, Mondadori, 2021, pp. 1177-1186.

⁷⁹ Ivi, pp. 1183-1184.

⁸⁰ R. COCKCROFT, *Sable Clouds and Silver Linings*, in Id., *Rhetorical Affect in Early Modern Writing. Renaissance Passions Reconsidered*, London, Palgrave Macmillan, 2003, pp. 38-82.

punto da trafiggere con una delle sue frecce l'infelice amante Inno – ma per il fascino esercitato dal classicismo ellenizzante delle *Dionisiache* nonniane e dalle *Metamorfosi* ovidiane sui poeti di fine Cinquecento, come del resto attesta il poema dell'*Adone* di Marino.⁸¹

Il punto strategicamente decisivo e originale della pastorale di Manfredi risiede dunque nella rappresentazione delle dinamiche profonde dei due protagonisti, Nicea e Fileno, e nella tela drammatica pressoché statica e scevra di azione, che si snoda attraverso le confidenze salottiere di dodici ninfe e il loro *desio* d'amore per il giovane pastore Fileno. Entro questa cornice prende vita il dissidio interiore di Nicea e il suo pregiudizio nei confronti dell'onnipotenza di Cupido, che equivale a una riproposizione del fortunato *topos* della duplicità di Amore, da una parte terrena e dall'altra celeste.⁸² L'idea di Manfredi di affrontare nella pastorale una riflessione sull'amore, sui suoi effetti, sulla vanità e sul rapporto con la *beltà*, è del resto ben visibile sin dal titolo dell'opera: l'uso dell'aggettivo "amoroso" ha infatti la funzione di codificare l'idea del "contrasto" fra la realtà dei fatti e l'ideale, da cui deriva il *mal d'amore* delle ninfe, e al contempo quella di rafforzare l'accordo fra i paradigmi del reale e dell'ideale, da cui invece prende vita la gioiosa calma dei sentimenti amorosi delle dodici fanciulle: «E chiamar si potrebbe / IL CONTRASTO AMOROSO. / E chi n' havrà Vittoria,

⁸¹ Cfr. D. DEL CORNO, *Introduzione*, in NONNO DI PANOPOLI, *Le Dionisiache II (Canti 13-24)*, a cura di D. Del Corno, Milano, Adelphi, 1999, pp. XLVI- XLII: XXXVI-XLII. Non si andrà troppo lontano dal vero, affermando che Manfredi poteva leggere il testo latino delle *Dionysiaka* di Nonno di Panopoli attraverso le due principali edizioni in circolazione sul finire del Cinquecento: quella del 1569 uscita ad Anversa per i tipi di Christophe Plantin e quella pubblicata a Leida nel 1589 sempre presso l'Officina Plantiniana.

⁸² Cfr. E. SELMI, *Nodo d'amore e d'eroismo: riscrittura e allegoria nelle pastorali del primo Seicento*, in *Tra boschi e marine. Varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'Età barocca*, a cura di D. Perocco, Bologna, Archetipolibri, 2012, pp. 353-393: 369-371. Ampio è il panorama di studi sull'argomento, di cui si vedano i lavori di S. COLONNA, *Pomponio Torelli, Annibale e Agostino Carracci e la teoria degli affetti nella Galleria Farnese. Il rapporto tra le corti farnesiane di Parma e Roma*, in *Il debito delle lettere. Pomponio Torelli e la cultura farnesiana di fine Cinquecento*, a cura di A. Bianchi, N. Catelli, A. Torre, Milano, Unicopli, 2012, pp. 131-152; S. SETTIS, *Cheloné. Saggio sull'Afrodite Urania di Fidia*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, pp. 97-107; J. RUDHARDT, *Eros e Afrodite*, Torino, Boringhieri, 1999, pp. 25-26.

/ per esser tutti i combattimenti egregi, / dir si potrà felice», spiega la ninfa Clori nell'atto III, scena 4 della pastorale.⁸³

Fin troppo palese, qui, è il gioco di parole che ruota attorno al termine "Vittoria". Quando Manfredi usa questo termine, lo fa facendo ricorso al sintagma petrarchesco «d'una in altra sembianza» (RVF 360, v. 147), con l'intento di far emergere quel tono poetico che forma la triade semantica immagine/similitudine/vista.⁸⁴ Dietro questo modo di formulare il pensiero, vi è l'idea che un nome possa passare da «una in altra sembianza», o mutare «d'una in altra similitudine». L'isotopia, in questo caso, è la prova lampante che una parola dispone di molteplici gradazioni semantiche e linguistiche che la avvicinano alla perfetta forma divina, come Tasso spiega nel *Minturno* a proposito della questione dialettica sulla bellezza, quando scrive: «Lasciamo adunque ne le cose basse e terrene questa *vittoria* e quasi trofeo de la forma: ne le cose, dico, ne le quali la materia quasi ribella fa mille mutazioni d'una in altra sembianza e, dispogliandosi de l'antiche forme, de le nuove si riveste, rimanendo sempre in lei un perpetuo desiderio di trasmutare in tutte».⁸⁵ È dunque nell'espressione artistica di Manfredi che risiede la correlazione oggettiva tra le immagini del trionfo celeste del dio Amore e il nome di Vittoria Doria, qui attestato dall'uso del sostantivo "vittoria" a cui si correlano diverse significazioni. Tra queste, rientrano il risultato della competizione amorosa tra le ninfe, l'elucubrazione teorica sul nesso amore/*beltà*, il mito della *victoria* cristiana; e da ultimo, ma non in ordine di importanza, il timbro encomiastico riservato alla duchessa di Guastalla, già rinvenibile nel sonetto *Scorrea nova beltate*, componimento che trae spunto dalla disavventura nautica scampata dalla duchessa Vittoria e dal marito Ferrante tra le acque di Genova e di Lorano.⁸⁶

⁸³ MUZIO MANFREDI, *Il contrasto amoroso*, Venezia, Giacomo Antonio Somasco, 1602, pp. 71-76: 76.

⁸⁴ G. CONTINI, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 7.

⁸⁵ TORQUATO TASSO, *Il Minturno ovvero de la bellezza*, in Id., *Opere*, V, pp. 389-415: 409; M. ROSSI, «Se potesse definirsi potrebbe aver termine»: il *Minturno* ovvero de la bellezza di Torquato Tasso, «Lettere Italiane», 58, 4, 2006, pp. 549-583: 567-569.

⁸⁶ ASP, *Epistolario scelto*, b. 11, fasc. 15, cc. 1r-2v: «Alla Illustrissima et eccellentissima Signora la Signora Principessa di Molfetta / mia Signora / Per la signora Donna Vittoria Principessa di Molfetta, sopra la borasca, da lei corsa tra Genova e Lorano in compagnia del Signor Don Ferrando miei signori. / Scorrea nova beltate / il mar tranquillo e puro: /

Resta il fatto che dal genere del *contrasto* il Fermo Innominato riprende la forma della poesia dialogata del *conflictus* e del “recitar cantando”, comprendendo nella favola scenica persone reali e personificazioni ideali, nonché convenzionali costrutti metaforici. Sono proprio questi ultimi a caratterizzare lo stile poetico dell'autore, e più in generale lo schema melodico della pastorale, che, di là dal valorizzare l'effetto acustico delle risposdenze vocaliche, riesce a distendere il metro della canzone in aperti recitativi, più congeniali al dialogo e alla recitazione. Quelli del *Contrasto amoroso* sono infatti versi più «rotti» che interi – come scrive lo stesso Manfredi – in cui il settenario si alterna all'endecasillabo per effetto di alcuni ben collaudati stilemi linguistici bembiani. Non diremo dunque che nella pastorale del *Contrasto amoroso* si possa trovare quel «bello» e «maraviglioso» miele poetico del *Pastor fido*, quanto piuttosto noteremo che in questo “poemetto” teatrale la dolcezza e la musicalità della poesia tende al diletto, o meglio cerca di preferire la semplicità del verso alla verbosità e alla cerimoniosità della forma lirica. Tutto questo, per ottenere un'opera che – a detta del suo stesso autore – doveva leggersi «comodissimamente in meno di tre hore» e non in cinque giorni come il *Pastor fido* di Guarini, secondo quanto si apprende da una lettera del

e chi la conducea, lieto e scuro; / quand'ecco Eolo e Nettuno, / fatti dai venti e dai tritoni accorti, / l'un ver l'altro importuno, / ferì, occuparo i promontori e i porti. / Indi, sospinta in alto / la nobil preda; dier crudele assalto / al fortunato legno, / ch'era di mercé tal debil sostegno: / ma surto incontra lor FERRANDO; a gloria / d'Amore e d'Himeneo n'hebbe VITTORIA». L'involto risulta privo di datazione, anche se il sonetto – finora inedito – può essere forse datato tra il 1584 e il 1587, anni in cui il Manfredi prese pieno servizio presso la corte di Guastalla. Il motto «d'una in altra sembianza» è invece descritto dal Manfredi nella *Letzione* recitata il 4 febbraio 1575 presso l'Accademia dei Confusi di Bologna, a proposito dell'uso fatto dal Petrarca del termine «Ale» per indicare l'atto di elevazione spirituale, da cui deriva il nesso Donna/Amore/Conoscenza/Dio. L'espressione petrarchesca era stata adottata come impresa dall'“Elevato” Cristoforo Guidiccioni nell'Accademia dei Confusi di Bologna, cfr. MUZIO MANFREDI, *Letzione*, Bologna, Alessandro Benacci, p. 48: «come anco ci dimostra in figura altissima e perfettissima vostra impresa, elevatissimo S. Principe, che è tutti gli elementi e tutti i cieli per ordine co'l motto “D'una in altra sembianza”, tanto appropriato, che pare che 'l Petrarca, mosso da spirito divino, lo dicesse per formare impresa conforme al merito dell'altissimo e nobilissimo animo vostro, onde poi degnamente vi chiamaste tra i Confusi l'Elevato».

2 aprile 1596, che per il suo contenuto informativo merita qui di essere in parte riprodotta:

Nancy, 2 aprile 1596, Al Serenissimo padron mio colendissimo / il Signor Duca di Mantova

Serenissimo Signore padron mio colendissimo Reverendissimo

L'A.V. ha una certa occulta usanza sopra di me, che anco l'impossibile mi fa fare. Ho copiato per compiacerla questo Poema in manco di dodici giorni, et anco qualche altra cosa ho fatta nel medesimo tempo. Gliel mando, né vorrei che la grossezza del volume la spaventasse per conto della lunghezza; 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. La supplico a degnarsi di leggerlo, e di udirlo prima che la ricevuta darmene faccia: ma della ricevuta sommamente la supplico.

Se l'A.V. leggendolo, o udendolo s'invogliasse poi di farlo rappresentare, e volesse intermedi per esser' Poema senza choro, comandi che da sua parte accennato mi sia, che ne farò quattro il più tosto, ch'io potrò, e manderoglieli. Ma perché in esso sono, con non più usata inventione, dodici Ninfe et un solo giovinetto Pastore; senza disputa alcuna conviene che da fanciulli, ma alquanto grandetti, sia rappresentata, o da donne. Se da fanciulli, basteranno, se l'A.V. altramente non ordinerà, intermedi belli sì, ma puri, e senza bisogno di machine, acciocché si confacciano con la greggia, che ordinaria sarà. Ma se di donna, per la eccellentia della greggia, e perché tutto il mondo vi concorrerà, convien fare intermedi proportionati, cioè bellissimi e rari: et io ne ho di già quattro in pensiero, i quali malagevolmente avanzar si potrebbero. Conviene adunque che l'A.V. mi faccia dichiarare se da fanciulli, o da donne penserà di farlo rappresentare, volendolo vedere in atto; e volendo intermedi da me. Quando l'A.V. mi favorì di domandarlomi, e che io subito le risposi, che lo havrei copiato e mandatogliele, due histrione le promisi ancora, e gliele riprometto. Quella lettera già le sarà capitata, et una insieme in nome di Madama Serenissima mia Signora la quale desiosamente risposta ne attende. Avisami il mio Signore Agostino Gambarelli, che a 12 del passato consignò all'Ambasciadore dell'A.V. in Milano due copie del mio *Sogno amoroso* stampato, l'una per lei, e l'altra per Madama Serenissima sua.

[...] La copia che hora mando all'A.V. del mio *Contrasto amoroso* è, si può dire, la prima bozza, e però la supplico quanto so, e posso, che non voglia fidarlo in lungo da temere che ce ne sia fatta la burla di stamparlo così fatto. A lei, et a Madama Serenissima fo riverenza, e priego la bontà di sopra per la somma loro felicità.

Di Nansì, a 2 Aprile 1596.

Dell'Altezza Vostra Serenissima.

Humilissimo servidore
Mutio Manfredi⁸⁷

Il 10 gennaio 1597, Manfredi torna nuovamente a scrivere al duca di Mantova, chiedendo il permesso di inviare una copia del suo poemetto bucolico anche alla Signora Gonzaga, Eleonora de' Medici. La richiesta sembra però avere la parvenza di una scusa onorevole, determinata a sapere se il duca abbia apprezzato il componimento pastorale.

Pavia, 10 gennaio 1597, Al Serenissimo padron mio colendissimo il /
Signor Duca di Mantova

Serenissimo Signore padron mio colendissimo

Poco doppo l'arrivo mio in Italia, e qui, scrissi, com'era mio debito, all'A.V. et anche per adempire in parte il comandamento di Madama Serenissima mia Signora e perché inviai le lettere per mezzo dell'Illustrissimo Signor Ercole, onde credo, che l'A.V. le havesse, e per non farsi dirla di più, non istò a replicarle il già scritte. Solamente hora le scrivo per tenerle ricordata la osservanza mia verso lei, e per attenerle la promessa di un poema in lode sua di una spetie, che di mio ella non ne ha più veduto, e mandogliela con la comodità del R.P.F. Sisto Rosa, che promette di dargliele in propria mano, e farle fede di altre cose che io vengo preparando per lei, e di supplicarla a dirgli se nulla le è piaciuto il mio *Contrasto amoroso* pastorale, e di scriverlomi e scrivermi etianodio, se gli pare, che V.A. habbia punto cari gli honori,

⁸⁷ ASMn, AG, E. XVI. 3, b. 717, cc. 62r-63v [Nancy, 2 aprile 1596].

che con la penna io mi vo' faticando di procacciare al Serenissimo suo nome. Il poema, che io le mando è bucolico, il proprio della quale spetie di poesia ricerca simile andamento. Vero è che anco più piaceno là di stile possono farsi: e forse l'A.V. ne vedrà un tale fra non molto in lode di Madama Serenissima Sua, e dedicato così quello all'A.V. come questo all'A.S. alla quale non ne mando copia, benché io la scriva, perché non posso tanto; ma se all'A.V. parrà, che l'A.S. il veggia, potrà mostrargliela. A. V.A. fò riverenza, e le bacio le manj.

Di Pavia, a 10 di Genao 1597.

Dell'Altezza Vostra Serenissima.

Humilissimo servidore

Mutio Manfredi⁸⁸

Va da sé che non ci si deve aspettare una rustica naturalezza in questo genere di fantasiose mascherate presenti nel *Contrasto amoroso*. I dialoghi galanti, le ripetute lodi d'amore, le giovani ninfe al seguito di Diana che disdegnano la potenza di Cupido – e che respingono chi le ama, per amare chi le respinge – sono tutti *côté* scenici che appartengono tanto al genere della pastorale, quanto alle leggi del decoro e della cerimonia della corte tardo-cinquecentesca e d'inizio Seicento. Al di là di ogni ragionevole dubbio, c'è da credere che Manfredi fosse stuzzicato dall'idea di realizzare uno spettacolo "da camera" in stile madrigalistico, costruito su un gioco di società confidenziale tra la duchessa di Guastalla e le sue dame di corte. Che lo spettacolo dovesse prevedere una scenografia piuttosto semplice, costituita da coreografie e recitativi fatti «su misura», «tutti onesti e tutti modesti» e «tutti tendenti al publico costume e alla instruzione di donne caste e savie e di virgini buone e prudenti», è un dato documentato dalla "nota di regia" contenuta nella lettera d'apertura dell'edizione veneziana del 1602 indirizzata a Vittoria Doria, in cui troviamo scritto: «tutte le persone» presenti nel dramma «son donne, fuor solamente un giovinetto pastore: onde volendo voi, signora mia, per sorte vederla rappresentare,

⁸⁸ ASMn, AG, XLIX. 2, b. 1720, f. Diversi/III, cc. 113r-114v. [Pavia, 10 gennaio 1597].

con vostre proprie donne e donzelle fare il potreste e senza adoperarvi huomo veruno, sendo Fileno così giovane, che una donna commodamente il potrebbe (fare) e un'altra Amore per lo prologo, quando il prologo mutar non voleste o non recitarvelo». ⁸⁹

L'esito di questa proposta scenografica si può meglio cogliere tenendo in considerazione le annotazioni trasmesse dal nostro autore al duca di Mantova il 12 marzo e il 2 aprile 1596. Uno dei nodi principali da sciogliere per la messa in scena della pastorale restava infatti quello degli intermezzi musicali da rappresentare fra un atto e l'altro della pastorale, a cui si correlava la distribuzione dei ruoli delle ninfe da assegnare a piacere o a dei fanciulli «alquanto grandetti», oppure a delle giovani donne, secondo quelle coordinate teatrali già discusse in area Innominata da Pomponio Torelli nella *Letzione sesta* sulle particelle VI-X della *Poetica* di Aristotele. ⁹⁰ Nel primo caso, a detta di Manfredi, se la scelta fosse ricaduta sui fanciulli, l'azione scenica avrebbe richiesto la realizzazione di «intermedi belli» e «puri», senza l'impiego di cori e «machine» teatrali. Nel secondo caso, senz'altro più favorevole, se la rappresentazione fosse stata affidata alle donne, l'azione drammatica avrebbe invece comportato la composizione di «intermedi proporzionati, cioè bellissimi e rari», consoni al recitativo femminile. Il tentativo scenografico di Manfredi è del resto chiaro: riaccostarsi al dettato aristotelico in modo non rigidamente ortodosso, seguendo la metodologia della messinscena teatrale elaborata da Leone de' Sommi. ⁹¹ La stessa idea

⁸⁹ MANFREDI, *Alla Illustrissima et Eccellentissima Signora donna Vittoria Gonzaga...*, in Id., *Il contrasto amoroso* cit., cc. A2r-A5v: A5r-A5v. È certo che il concetto di "regia", o ancor più quello di "nota di regia", non appartiene al codice semiologico-linguistico del Cinquecento e del Seicento: il forzato impiego di queste nozioni vuole qui denotare in termini moderni il complesso impianto delle pratiche scenografiche e teatrali messe in campo dal Manfredi.

⁹⁰ BPPr, 1304, *Letzione sesta. Digressione prima. Particelle VI sino alla X.^a*, cc. 75-95: 76-79.

⁹¹ Poeta e drammaturgo, Leone de' Sommi (o Leone da Somma) fu direttore degli spettacoli presso la corte di Mantova e autore dei *Quattro dialoghi*, ossia del primo trattato di arte scenica nel mondo occidentale, cfr. F. MAROTTI, *Introduzione*, in LEONE DE' SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* (1556), Milano, Il Polifilo, 1968, I-LXXIII: LXX. Per la biografia dell'autore cfr. G. ROMEI, *Alcune notizie sulla vita e le opere di Leone de' Sommi*, in Leone de' Sommi, *Tre sorelle. Comedia*, a cura di G. Romei, Milano, Il Polifilo, 1982, pp. XLIII-XLVI; per il pensiero teorico cfr. G. ATTOLINI, *Teatro*

di puntare sull'invenzione di intermezzi di ridotte proporzioni, che fossero «più ragguardevoli» dello spettacolo, è una delle linee guida che il Fermo Innominato trae dai *Dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* di Leone de' Sommi.⁹² Resta comunque vero che Manfredi ne aveva già «quattro in pensiero» di questi intermezzi, per i quali meditava di assegnare le parti attoriali alla duchessa di Mantova, protagonista della pastorale, alla moglie Ippolita Benigni, alla figlia Verticordia, e forse a due «histrione», ingaggiate per rendere ancora più efficace lo spettacolo.⁹³

Si è detto infatti che Manfredi è un poeta attento alla teoria, al testo e alla scena, e che il suo *Contrasto amoroso* è in definitiva una sorta di gioco drammatico concepito per una rappresentazione privata. In una lettera indirizzata il 18 novembre 1591 allo scenografo Leone de' Sommi – figura di assoluto rilievo nel panorama del teatro gonzaghesco, assieme a Isacchino Massarano («Isacchino hebreo») e a Jacques Wert – è ad esempio lo stesso Manfredi a fornire alcune significative indicazioni relative ai costumi dei pastori e delle ninfe.⁹⁴ Benché pensata per l'allestimento scenico della *Semiramis* boschereccia, questa annotazione (che si può considerare come una breve nota di regia) si mostra utile anche per inquadrare la messinscena del *Contrasto amoroso*. Scrive a proposito Manfredi a Leone de' Sommi: «Egli è ben vero che io vorrei che i vestimenti de' pastori arrivassono più giù

e spettacolo nel Rinascimento, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 212-224; A. STRIHAN, *Leone de' Sommi précurseur de la mise en scène moderne*, «Revue d'Histoire du Théâtre», 1, 1988, pp. 7-71; per il milieu culturale cfr. D. BEECHER, *Leone de' Sommi and Jewish Theatre in Renaissance Mantua*, «Renaissance and Reformation and Renaissance et Réforme», 17, 2, 1993, pp. 5-19; V. COLORNI, *Fatti e figure di storia ebraica mantovana*, «Rassegna Mensile di Israel», IX, 5-6, settembre-ottobre 1934, pp. 3-49.

⁹² Cfr. E. FACCIOLO, *Mantova. La storia, le lettere, le arti*, 3 voll.: II, *Le lettere*, II, *L'esperienza umanistica. Letà isabelliana. Autunno del Rinascimento mantovano*, Mantova, Istituto Carlo D'Arco, 1962, pp. 559-560;

⁹³ Cfr. ASMn, AG, E. XVI. 3, b. 717, cc. 62r-63v.

⁹⁴ Cfr. C. MOLINARI, *Scenografia e spettacolo nelle poetiche del '500*, «Il Veltro», 6, VIII, dicembre 1964, pp. 885-902. Su Leone de' Sommi (o Leone da Somma) vd. anche M. T. MURARO, *Sommi, Leone de'*, in ES, 9, 1975, pp. 116-118; C. BURATTELLI, *Gli ebrei di Mantova e il teatro di corte*, in Ead., *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze, Le Lettere, 1999, pp. 141-180; 151-156; L. PEGNA, *Alcune lettere inedite di Leone de' Sommi*, «La Rassegna Mensile di Israel», VII, XII, 1933, pp. 549-557. Le lettere di Manfredi inviate a «Isacchino hebreo» e a Jacques Wert sono edite in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, II, Torino, Loescher, 1891², pp. 424-425.

alquanto di una gamba e quelli delle ninfe fino al talone: e vorrei che pure le persone agenti fossero tutte vestite diversamente». ⁹⁵ Idee teatrali come queste sono quelle che fanno capo a una visione di tipo realistico e morale dello spettacolo, orientate da una parte a valorizzare la relazione storica fra il corpo e la scena, dall'altra a garantire l'identificazione tra l'attore e il personaggio. ⁹⁶ Quanto finora detto sugli abiti pastorali "alla ninfale" assume maggiore rilievo se si considera un passo della terza conversazione dei *Dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* di Leone de' Sommi, ricordato anche da Aby Warburg nel saggio *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589*. ⁹⁷ È questo un bozzetto scenico che riguarda il ritratto di quella che Warburg definì «ninfa danzante», di cui Leone de' Sommi fornisce anche le principali coordinate stilistiche disegnando le movenze del soggetto teatrale, il suo vestiario leggiadro e gonfio, l'atteggiamento naturale e poetico, l'inclinazione sensuale e concupiscente. Basti però qui notare che ad accomunare i due ritratti figurativi stilati da Manfredi e dal Sommi è il rispetto del canone formale classico e la ricerca di una varietà scenografica attenta all'abbigliamento degli attori:

⁹⁵ MANFREDI, *Lettere brevissime* cit., p. 266, n. 322 [a Leone de' Sommi, Nancy, 18 Novembre 1591], edita prima in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano* cit., p. 424, poi in *Il teatro italiano*, II, *La commedia del Cinquecento*, I, a cura di G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1977, p. 442.

⁹⁶ A. BELKIN, *Leone de' Sommi's Pastoral Conception and the Design of the Shepherd's Costumes for the Mantuan Production of Guarini's Il Pastor Fido*, in «Assaph», Section C: Studies in the Theatre, 3, 1986, pp. 59-74; G. BANU, *Le costume de théâtre dans la mise en scène contemporaine*, Paris, CNDD, 1994², p. 28.

⁹⁷ Cfr. A. WARBURG, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589*, in Id., *Opere*, I, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a cura di M. Ghelardi, Torino, Aragno, 2004, pp. 162-226: 211-215. È noto che la discussione sulle "ninfe danzanti" fu oggetto di uno scambio di lettere tra André Jolles e Aby Warburg (cfr. *La ninfa: uno scambio di lettere tra André Jolles e Aby Warburg*, ivi, pp. 243-255). Nel corso del 1891, Warburg presentò i suoi studi sull'argomento nello scritto *La nascita di Venere e la Primavera di Sandro Botticelli* (ivi, pp. 74-161: 102-103). Le riflessioni di Warburg sono ricordate da G. AGAMBEN, *Ninfe*, Torino, Boringhieri, 2007, pp. 15-18; A. PINOTTI, *Ninfa tra eidos e formula. Aspetti fenomenologici nell'iconologia di Warburg*, in *Fenomenologia e arte. Immagini e figure riflesse nella filosofia*, a cura di M. Ophälders, Milano, Mimesis, 2005, pp. 139-148.

Alle Nimphe poi, dopo l'essersi osservate le proprietà loro descritte da' poeti, convengono le camiscie da donna, lavorate et varie, ma con le maniche; et io soglio usare di farci dar la salda, acciò che legandole co' manili o con cinti di seta colorata et oro, facciano poi alcuni gonfi, che empiano gl' occhi et comparano leggiadrissimamente. Gli addice poi una veste dalla cintura in giù, di qualche bel drappo colorato et vago, succinta tanto che ne apaia il collo del piede; il quale sia calzato d'un socco dorato all'antica et con atilatura, overo di qualche somacco colorato. Gli richiede poi un manto sontuoso, che da sotto ad un fianco si vada ad agroppare sopra la oposita spalla; le chiome folte et bionde, che paiano naturali, et ad alcuna si potranno lasciar ir sciolte per le spalle, con una ghirlandetta in capo; [...] et questo (come dico) si potrà concedere anco in questi spettacoli pastorali poi che generalmente il velo sventoleggiante è quello che avanza tutti gli altri ornamenti del capo d'una donna et ha però assai del puro et del semplice, come par che ricerca l'habito d'una habitatrice de' boschi.⁹⁸

⁹⁸ LEONE DE' SOMMI, *Degli abiti da usarsi nelle rappresentazioni sceniche*, in Id., *Quattro dialoghi* cit., p. 51. Cfr. anche M. PIERI, *I ferraresi e la scenografia pastorale*, in Ead., *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano* cit., pp. 181-209; EAD., *La scena pastorale*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, a cura di G. Papagno, A. Quondam, Roma, Bulzoni, 1982, 3 voll.: II, pp. 489-525.

L'indagine si sofferma sul ruolo del cane Melampo nel *Pastor fido* di Battista Guarini e sulla sua funzione nella *fabula* alla luce dei canoni di verosimiglianza aristotelica seguiti dall'autore, che però lasciano emergere elementi allusivi se si collega la scelta onomastica al mitico Melampo indovino e guaritore recentemente studiato in una suggestiva prospettiva antropologica.

LUCA VACCARO, *Per un'edizione critica della pastorale del Contrasto amoroso di Muzio Manfredi. Contesto, occasione e storia epistolare dell'ideazione*

The pastoral fable of the *Contrasto amoroso* by Muzio Manfredi offers an original portrait of the Gonzaga Court of the late Sixteenth Century. The Arcadian set and the dialogic depth of this poem coordinate the writing of an everyday court environment subject to a process of poetic-literary modeling. The *plausibility* (*verosimiglianza*) of the tragicomic space is theatricalized and typified in an ambiguous human microcosm, made up of stereotyped figures, acting as a «collector of cultural motifs and modules» typical of an Ancien Règime social context. The article, which focuses on the problems relating to the context, the occasion and the epistolary history of the composition of the *Contrasto amoroso*, is the result of a research work aimed at presenting the critical edition of Muzio Manfredi's pastoral, pending to be published by the undersigned.

La favola pastorale del *Contrasto amoroso* di Muzio Manfredi restituisce un originale ritratto della corte dei Gonzaga di fine Cinquecento. Il *set* arcadico e lo spessore dialogico di questo poemetto coordinano la scrittura di un ambiente quotidiano di corte soggetto a un processo di *modellizzazione* poetico-letteraria. La *verosimiglianza* dello spazio tragicomico si teatralizza e si tipizza in un microcosmo umano ambiguo, fatto di figure stereotipate, agendo come un «collettore di motivi e moduli culturali» propri di un contesto sociale di Ancien Règime. L'articolo, che si sofferma sui problemi relativi al contesto, all'occasione e alla storia epistolare dell'ideazione del *Contrasto amoroso*, è frutto di un lavoro di ricerca volto a presentare l'edizione critica della pastorale di Muzio Manfredi, in corso di realizzazione da parte di chi scrive.

FRANCO SANGERMANO, *Goldoni e Alfieri. Note e quesiti sugli anni di formazione*

Goldoni's *Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre* and Alfieri's *Vita scritta da esso* stand out among the rich and varied heritage of Italian 18th century autobiographies. The two playwrights boast today, as they did during their lifetimes, primacy in their respective genres: Goldoni in comedies, Alfieri in tragedies. They were divided by their language of expression (French for Goldoni,