

FIAMMETTA D'ANGELO

*Ethos e didascalie nelle boscherecce di Chiabrera*

In

*I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.*

Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti

(Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri,

Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon,

Roma, Adi editore, 2016

Isbn: 9788846746504

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=776](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FIAMMETTA D'ANGELO

*Ethos e didascalie nelle boscherecce di Chiabrera*

*Le didascalie interne delle boscherecce del Chiabrera sono segno del reciproco rispecchiamento tra ethos e farsi scenico. Pur in assenza di indicazioni paratestuali (prologo e cori) e di una riflessione estetica del Savonese in merito, emerge, dall'analisi dell'intero corredo testuale, una definita quanto lucida 'intentio Auctoris': l'idea di una nuova catarsi cristiana, fondata sulla centralità degli affetti e sull'originale alleanza tra la Provvidenza divina e un'illuminata razionalità umana.*

Nell'epoca della riflessione sul «terzo genere»<sup>1</sup> Chiabrera libera le proprie boscherecce anche dal paratesto.<sup>2</sup> L'etopia della *Geloepea*,<sup>3</sup> della *Meganira*<sup>4</sup> e dell'*Alcippo*<sup>5</sup> si fa scena nelle didascalie implicite,<sup>6</sup> soprattutto relative ai protagonisti,<sup>7</sup> innamorati epici e tragici, illuminati dalla *pietas*

<sup>1</sup> Costituisce un modello in proposito l'ultima significativa edizione, voluta da Guarini, del suo *Pastor Fido*, Venezia, Ciotti, 1602, comprendente il *Compendio della poesia tragicomica*, le *Annotazioni* alla tragicommedia, le immagini dell'autore e l'illustrazione iconografica: quasi «didascalia 'a latere'». (L. RICCÒ, «Ben mille pastorali»: l'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre, Roma, Bulzoni, 2004, 229-230). Su tale 'corpus': V. ROSSI, *Battista Guarini ed il Pastor Fido. Studio biografico-critico con documenti inediti*, Torino, E. Loescher, 1886; C. MOLINARI, *La parte del Guarini nel Commento al «Pastor Fido»*, in *Il commento al testo lirico*. Atti del convegno, a cura di B. Bentivogli e G. Gorni, (Pavia, 25-26 ottobre 1990), Ferrara, Istituto di studi rinascimentali, 1996, numero speciale di «Schifanoia», XV-XVI (1995), 141 e n.; A. GAREFFI, *La questione del Pastor Fido* (Introd. alla rist. anast. dall'ed. G. A. Timermani, Verona, 1737-1738), Manziana, Vecchiarelli, 1997 (nel vol. le *Annotazioni* di B. Guarini e *Due discorsi* di F. Summo). Il saggio ricchissimo, cui molto devo, di E. SELMI, «Classici e Moderni» nell'officina del «Pastor Fido», Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001. Le *Annotazioni*, precedenti al *Compendio* (edito nel 1601), sono guida alla tragicommedia: «interfoliate» al *Pastor Fido*, quasi «ideale prosimetro», rappresentano «un'idea di teatro, e di 'libro di teatro'» nuova, e di «un 'doppio pubblico', di spettatori e di lettori». (RICCÒ, «Ben mille pastorali»..., 230-232). Insomma un «unicum, esemplare e modello di un metagenere letterario che aristotelicamente si costituisce al sommo della gerarchia dei generi e degli stili». (G. BALDASSARRI, *Introduzione* all'ed. di B. GUARINI, *Il Pastor Fido*, a cura di E. Selmi, Venezia, Marsilio, 1999, 14).

<sup>2</sup> La *Meganira* è indirizzata a Filippo Salviati. Nella dedicatoria il Chiabrera affronta il problema del «verseggiare in scena» e soprattutto dell'assenza di Prologo, dovuta alle molteplici rappresentazioni, che richiederebbero una continua riscrittura. Così per i Cori, assenti perché legati ad un «popolo», piuttosto che ad una «azione privata», tipica di un contesto elitario. Nella lettera di dedica dell'*Alcippo* a Pier Guseppe Giustiniano, in versi, è posta la tesi stilnovistica dell'unità inscindibile tra Amore e «spirto cortese» (variante del guinizzelliano «cor gentil»), per dimostrare «come in ampia Cittate | Amor forte saetti» (1). Interessante il finale: «Ed a morir ci mena, | Se ragion non l'affrena» (39-40), sintesi dell'*ethos* delle tre boscherecce. In relazione alla «variante esplicitamente genovese (anzi, sampierdarenese e polceverasca)» della *Geloepea*, ad opera di Chiabrera o del curatore Pier Gerolamo Gentile, rinvio alle luminose pagine di Vazzoler. Lo studioso cita la dedica della *Geloepea*, rivolta dal Gentile a Gio Paolo Torriglia, che – è detto – trascorre l'estate «nel sito delizioso Premontorio». (Pier Gerolamo Gentile a Gio Paolo Torriglia [20 marzo 1607], Venezia, Combi, 1607, 3-4). Indubitabile «il senso di immediato riscontro tra scena e vita sociale» del teatro chiabreriano (F. VAZZOLER, *Introd.* alla sua ed. della *Geloepea*, Genova, Marietti, 1988, 9-10, 13: n.11; n.12).

<sup>3</sup> CHIABRERA, *Geloepea*....; prime edizioni: Mondovì, De' Rossi, 1604; Venezia, Combi, 1607.

<sup>4</sup> ID., *Meganira*, Firenze, G. A. Caneò, 1608.

<sup>5</sup> ID., *Alcippo*, Genova, Pavoni, 1614 (secondo Noberasco, Vazzoler, Pindozi); Genova, P. G. Gentile, 1604 (secondo Turchi).

<sup>6</sup> Costituiscono il «testo «basilare» monologhi e dialoghi; il «testo ausiliario» riguarda le «*dramatis personae*», le didascalie e i prologhi e cori come paratesto. Le didascalie esplicite, assenti nel dramma antico in quanto violazione dell'«evidenza» aristotelica (RICCÒ, «Ben mille pastorali»..., 234-235), compaiono nel Medioevo, fino ai canovacci della Commedia dell'Arte. Proprie del teatro classico e classicistico sono invece le didascalie implicite. Sull'argomento: I. MINGIONI, *A parte. Per una storia linguistica della didascalia teatrale in Italia*, Roma, ItaliAteneo, 2013, 17-21, con ricca bibliografia, cui rinvio. Fondamentale L. E. ROSSI, *Livelli di lingua, gestualità, rapporti di spazio e situazione drammatica sulla scena attica, in Scena e Spettacolo nell'antichità*. Atti del Convegno di Studio (Trento, 28-30 marzo 1988), a cura di L. De Finis, Firenze, Leo S. Olschki, 1989.

cristiana. Centrale la fedeltà, connessa con la gelosia e il travestimento (*Geloepea*);<sup>8</sup> con la memoria e la quète amorosa (*Meganira*);<sup>9</sup> con la ritrosia e l'agnizione (*Alcippo*).<sup>10</sup> Pur sulle orme del petrarchismo, Chiabrera non indulge in languidi baci<sup>11</sup> o lamenti.<sup>12</sup> La «*woluptas dolendi*» diviene l'attenta retorica dei monologhi,<sup>13</sup> la razionalità delle azioni, spesso in conflitto con la cecità 'esistenziale'. Nella *Geloepea* l'inganno provoca la gelosia, il travestimento, il dolore, la vendetta.<sup>14</sup>

<sup>7</sup> L. PERRONA, *Chiabrera e la favola di Galatea*, in *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano*. Atti del Convegno di Studi su Gabriello Chiabrera nel 350° anniversario della morte (Savona, 3-6 novembre 1988), a cura di F. Bianchi e P. Russo, Genova, Costa & Nolan, 1993, 299.

<sup>8</sup> Antitetiche le posizioni di Filebo, innamorato, ed Ergasto, 'pragmatico' anche in amore (*Gel.*, I, sc.I, 168-198). Così Filebo: invocazione della fedeltà dell'amata (Ivi, I, sc.II, 37-52); gelosia (Ivi, III, sc.II, 38-43; 49-50); lamento (Ivi, III, sc.III, 10-15); l'equivalenza finale amore - vita *vs* infedeltà - morte (Ivi, V, sc.IV, 9-11); costanza considerata virtù dell'amante. *Geloepea*: desiderio di matrimonio con Filebo (Ivi, IV, sc.II, 262-268); gelosia (Ivi, V, sc.II, 67-73); travestimento utile alla verifica dei fatti (Ivi, IV, sc.I, 98-100). Importanti i segni d'amore: la «fascia di seta» di *Geloepea* (Ivi, III, sc.I, 38-51); il cuore di Filebo inciso «a forza», come il «piè di quel cipresso»; testimonianza per «i pastorelli», «diletto» per lui, «sepolto» (Ivi, III, sc.I, 52-67), memoria petrarchesca e della follia di Orlando. La fascia di *Geloepea* richiama la «ghirlandetta gentil» di Amarilli, «di cui si cinge Mirtillo» (B. GUARINI, *Pastor Fido*, II, sc.I, 214-271), ma anche la «fascia di zendado» (T. TASSO, *Aminta*, IV, sc.II, 102). Per tali considerazioni cfr. VAZZOLER, *Introd. alla Geloepea...*, 12-13: n.10; sulla fascia di Cariclea nelle Etiopiche di Eliodoro (VIII, 11): SELMI, «*Classici e Moderni*»..., 102-103.

<sup>9</sup> Nella *Meganira* si legano fedeltà, lontananza, ricordo della reciproca «beltate» (*Meg.*, I, sc.I, 67-80). I doni-segni: il «vel dorato» di Meganira (Ivi, IV, sc.II, 120-121); il suo pensiero per Alcippo (Ivi, II, sc.I, 50-52); memoria e fedeltà (Ivi, II, sc.III, 178-184); timore di Alcippo che ritrova il velo di Meganira (IV).

<sup>10</sup> Nell'*Alcippo* la «disguisa» è tragica. Alcippo è 'smascherato' (agnizione di primo grado); segue il processo; la scoperta della paternità di Tirsi (agnizione di secondo grado); la richiesta a Clori di perdono e nozze. Segno materiale per l'agnizione è il monile di Alcippo (*Alc.*, IV, sc.II, 291-298). «Memoria» è «disventura», in funzione quasi metateatrale (Ivi, I, sc.II, 147-161; Ivi, III, sc.III, 269-273).

<sup>11</sup> Assenti, nelle tre boscherecce, i baci dell'*Aminta* e del *Pastor Fido*. (D. DALLA VALLE, *Pastorale barocca. Forme e contenuti dal Pastor Fido al dramma pastorale francese*, Ravenna, Longo, 1973, 161).

<sup>12</sup> R. REICHLIN-G. SOPRANZI, *Pastori barocchi fra Marino e Imperiali*, Friburgo, Edizioni Universitarie, 1988, 15.

<sup>13</sup> Nella *Geloepea* Filebo soffre (*Gel.*, V, sc.I, 17-26); anche *Geloepea* (Ivi, IV, sc.II, 306-309); l'amore amaro consuma gli anni più belli (Ivi, V, sc.II, 12-15). Anche nella *Meganira*: passato dolce *vs* presente amaro (*Meg.*, I, sc.I, 118-128; Ivi, I, sc.III, 279-282). Descrizione talvolta stereotipa: così per Meganira la lontananza-assenza dell'amato (Ivi, III, sc.II, 119-131); gli *exempla* dei diversi tipi di sofferenza d'amore (Ivi, II, sc.II, 132-143). Nell'*Alcippo* il giovane invoca i posteri (*Alc.*, III, sc.III, 269-273); metadiscorso, il lamento è «*cupido moriendi*» (Ivi, III, sc.III, 266-268); la vita nulla vale (Ivi, IV, sc.II, 172-177), con Clori ostile (Ivi, IV, sc.II, 182-191).

<sup>14</sup> Filebo respinge le insinuazioni di Nerino (*Gel.*, III, sc.I, 123-125; 173; 139-140; 186-187); dubita (Ivi, III, sc.I, 191-195). Si sente tradito (Ivi, III, sc.II, 1-90): riepilogo della situazione (1-6); biasimo sulla dicotomia atti-parole (7-29); gelosia-lamento-sdegno (30-90) e in partic. maledizione della nascita di *Geloepea* (44-50); desiderio di vendetta (70-85); e di morte, con *adynata* finali (86-90). Simmetrie nel III atto: l'introdursi della menzogna in Filebo (Ivi, sc.I); gli effetti dolorosi delle calunnie (Ivi, sc.II); il recupero della razionalità (Ivi, sc.III). Corrispondenze in V, sc.I: travestimento non sensuale (1-16); lamento (17-26); invocazione alla natura (27-66); vendetta in dettaglio (67-84). *Idem* per *Geloepea*: due scene con schema capovolto; senza la scena iniziale della menzogna, il dialogo-confessione di *Geloepea* con Licori (Ivi, IV, sc.I) e il monologo-lamento di *Geloepea* (Ivi, IV, sc.II). Filebo è per *Geloepea* un dongiovanni, grazie alla menzognera Atlanta, 'collega' della guariniana Corisca. Così *Geloepea* (Ivi, IV, sc.II, 210-329): affettuoso ritratto della nutrice (210-218); lamento per la presunta infedeltà di Filebo (224-238); ma ragionamento in positivo circa la sua fedeltà (239-248); biasimo della falsità maschile (249-261); rievocazione della propria fedeltà (262-268), nonostante la proposta di Berillo (269-289); lamento (290-295); necessità di travestimento (296-300); progetto di vendetta (301-305); apostrofe a Filebo (306-309); commento doloroso al «fenil d'Alfeo», dove è giunta frattanto (310-329). Ivi, V, sc.II: 'autopsia', falsa (1-6); imprecazione contro il genere maschile (7-11); rivalutazione di Berillo (16-23); sdegno (24-29); proposito di vendicarsi (30-66); esitazione che rivela l'amore (67-71); buon senso (72-80).

Nella *Meganira* Alcippo si autoinganna ed invoca morte riparatrice.<sup>15</sup> Nell'*Alcippo* la «disguisa» cambia le coscienze.<sup>16</sup> La morte incombe soprattutto nella vendetta, propria del mondo tragico ed eroico, vista come difesa etica.<sup>17</sup> È in scena una raffinata e colta *élite*: prestanza fisica, *otium*, *lusus* e 'diletti', caccia,<sup>18</sup> cui si oppone, nella *Geloepea*, Nerino, variante del satiro.<sup>19</sup> Il progetto di stupro, ai danni delle ninfe, nel Cinquecento soprattutto narrato, diviene l'eroticismo «più sfacciato» nel Seicento.<sup>20</sup> Al contrario Nerino, asessuato, contadino di «bassa fortuna», accetta ogni mezzo per procurarsi il denaro. Uranio, suo doppio e suo mandante, è un diabolico orditore di nefandezze. Malvagio per disperazione, Nerino è mero esecutore; lontano dal querulo satiro della tragicommedia,<sup>21</sup> di cui non condivide nemmeno l'*otium*:<sup>22</sup> deve «sbarcare il lunario», né ha tempo «di rimirar il cielo».<sup>23</sup> Nessuna descrizione fisica di lui, contro la topica iconografia fallica del satiro. Nei platonici sileni, ai satiri spesso associati, la dicotomia tra apparenza e sostanza denuncia, in positivo, quella tra parola e verità, brutto e bello.<sup>24</sup> Invece una corporeità anonima la sua, in una logica spietata dettata dell'eteronomia di fini e mezzi: *praxis* retorica mistificante. Tuttavia, come i colleghi anche secenteschi, conduce la *fabula* alla tragedia.<sup>25</sup> La passione e la malvagità allo stato puro, emergono, rispettivamente, in Berillo e Uranio: il satiro chiabreriano rivive in una triplice rifrazione barocca. Berillo è l'innamorato

<sup>15</sup> Nella *Meganira*, con tragici *adynata* (*Meg.*, IV, sc.II, 55-61; 71-75), Alcippo, convinto di aver ucciso l'amata, dopo aver visto sterpi con tracce di sangue, si vota alla morte (*Ivi*, IV, sc.II, 209-212). Lei fuga l'equivoco (*Ivi*, IV, sc.II, 220-225; 236-239).

<sup>16</sup> Nell'*Alcippo* non c'è vendetta, grazie alla pietas di Alcippo e alla 'conversione' di Clori.

<sup>17</sup> Per Filebo è nulla l'esistenza senza amore: topico il desiderio di romitaggio (*Gel.*, V, sc.I, 26-38). In proposito: *Torquato Tasso e la cultura estense*. Atti del Convegno internazionale (Ferrara, 10-13 dicembre 1995), a cura di G. Venturi, Firenze, Olschki, 1999. La pastorale incontra l'*epos* e, nell'età della Controriforma, il *topos* dell'età dell'oro rivive nel chiostro monastico. (RICCÒ, «Ben mille pastorali»..., 289-298; 304-309). Per Geloepea l'onore è più della vita (*Gel.*, IV, sc.I, 7-11). Fermo il rispetto della volontà paterna ma, di più, l'amore per Filebo (*Ivi*, IV, sc.I, 68-79); la decisione di verifica (*Ivi*, IV, sc.I, 110-114); prese le cautele necessarie (*Ivi*, IV, sc.I, 128-131); senza timore (*Ivi*, IV, sc.I, 154-161). Meganira non ha notizie di Alcippo (*Meg.*, I, sc.I, 93-96 e II, sc.II, 151-156); né Alcippo (*Ivi*, IV, sc.I, 14-26); di qui la *quête*, tema cavalleresco. Nell'*Alcippo* il protagonista ha sfidato, consapevole, la legge casta d'Arcadia (*Alc.*, III, sc.II, 89-101); eroico (*Ivi*, III, sc.II, 104-114; 244-258).

<sup>18</sup> Nella *Geloepea* Filebo 'dipingere' l'amata (*Gel.*, I, sc.I, 111-135), il cui canto col merlo è *topos* catulliano: *Ivi*, I, sc.I, 143-167; tratti da Stilno: *Ivi*, III, sc.I, 20-42. Geloepea non descrive mai Filebo. Nella *Meganira* Aretusa usa un'immagine vicina alla guinzelliana *Al cor gentil*, nel legame aristotelico di potenza e atto: «Meganira, l'amore a gioventute | è come luce a Stella; | vergognarti non dei d'essere amante» (*Meg.*, I, sc.I, 97-98). Alcippo è perfetto: abile nella danza, esperto nella caccia (*Ivi*, I, sc.I, 58-59; II, sc.I, 38-40), avvenente (*Ivi*, I, sc.I, 60-62). Non inferiore, Meganira, per prestanza fisica (*Ivi*, I, sc.I, 31-34). La fedeltà di Alcippo è espressa da *adynata* (*Ivi*, I, sc.I, 22-35); l'amata è splendida come la natura (*Ivi*, I, sc.I, 48-64). Meganira, sostenuta poi da Aretusa (*Ivi*, I, sc.I, 102-110), dichiara la reciprocità dell'ammirazione estetica (*Ivi*, I, sc.I, 67-70); ma anche, in sé, la superiorità della fedeltà rispetto alla bellezza (*Ivi*, V, sc.II, 97-105). Nell'*Alcippo* Clori esalta la caccia (*Alc.*, I, sc.I, 94-103). Nella *Geloepea* Filebo confuta tale ideale di Ergasto (*Gel.*, I, sc.I, 84-92); *exempla* circa la soggettività del «diletto» (*Ivi*, I, sc.I, 93-100); elezione di Geloepea (*Ivi*, I, sc.I, 101-110); suo splendore ed *exempla* della sua unicità (*Ivi*, I, sc.I, 111-167). Nella *Meganira* la caccia della Festa di Hiante si collega col motivo del dardo e la *quête*. Sul rispecchiamento aristocratico della pastorale seicentesca, sulla *quête* e l'eroismo dei pastori: E. SELMI, *Nodo d'amore e d'eroismo*, in *Tra boschi e marine. Varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'età barocca*, a cura di D. Perocco, Bologna, Clueb, 2012, 366-367.

<sup>19</sup> Nerino non gode della primavera (*Gel.*, II, sc.III, 1-5): è povero (*Ivi*, II, sc.III, 9-16); l'oro è invece bene primario.

<sup>20</sup> V. GALLO, *Il satiro, la natura e il linguaggio: aspetti della pastorale del Seicento*, in *Tra boschi e marine...*, 298-299.

<sup>21</sup> *Gel.*, II, sc.IV, 17-20; 40-42.

<sup>22</sup> A. GODARD, *La première représentation de l'Aminta: la cour de Ferrare et son double*, in *Ville et campagne dans la littérature italienne de la Renaissance*, II, Paris, 1977, 241-242.

<sup>23</sup> VAZZOLER, *Introd. alla Geloepea...*, 6.

<sup>24</sup> GALLO, *Il satiro la natura e il linguaggio...*, 305.

<sup>25</sup> *Ivi*, 272-273.

infelice, privo di sensualità, possidente. Uranio è oratoria perversa;<sup>26</sup> Nerino mimesi dell'«*inventio*».<sup>27</sup> La facondia del satiro, topos classico e medievale,<sup>28</sup> crea un'inestricabile trama retorica, sciolta dalle 'figure del buon senso', per lo più femminili:<sup>29</sup> immagini di Ulisse che vince, con la razionalità, il Polifemo-satiro.<sup>30</sup>

Le didascalie delle tre boscherecce riguardano i personaggi, i luoghi; la prossemica, la cinesica, la deissi.

L'onomastica individua le *personae*: vocativo scenico, apostrofe, anafora, epifora enfatica. Nella *Geloea* l'identificazione predispone la *fabula* e consente il rispecchiamento sociale, come nella 'passerella' di figure minate da Ergasto (I, sc.I), non rilevanti ai fini dell'*actio*. Più lineare la veste retorica dell'*Alcippo* e della *Meganira*: in minor numero vocativi scenici e apostrofi. Le descrizioni dei personaggi rivelano differenze. Nella *Geloea* preciso è il riferimento allo *status* sociale di Ergasto, di Berillo, di Uranio, di Nerino e dei due protagonisti:<sup>31</sup> segno, nella Savona del Chiabrera, della polarità tra i nobili e i «mercanti e artefici», destinati, questi ultimi, a vincere, come poi anche a Genova.<sup>32</sup> La *facies* socio-politica della *Geloea* conforta inoltre l'ipotesi della sua messa in scena.<sup>33</sup> Nell'*Alcippo* e nella *Meganira* i personaggi sono elevati per lignaggio ed ethos, benestanti.<sup>34</sup>

<sup>26</sup> Mirabile la disquisizione circa la cecità provocata da Amore, nella metafora campestre dei buoi-amanti, tirati dal dio (*Gel.*, II, sc.II, 10-18). La situazione di Berillo autorizza il suo intervento (Ivi, II, sc.II, 34-45).

<sup>27</sup> Nerino utilizza, nel discorso con Filebo, l'*inventio*: la *captatio benevolentiae*, quale *exordium*; la *narratio*; la *probatio* o dimostrazione; la *refutatio* o confutazione delle perplessità di Filebo; infine la conclusione, spesso gnomica. Così Uranio: manierato con Berillo, cui offre exempla; concreto nelle promesse pecuniarie a Nerino (Ivi, II, sc.III, 49-51; 100-101).

<sup>28</sup> Sileno, brutto ma saggio, è figlio di Pan o di Ermes. Nel *Simposio* di Platone Alcibiade loda Socrate: lo associa ad una delle statuette di Sileno (215a), che celano il divino. Come il satiro Marsia, Socrate incanta e persuade (215b-c) senza la poesia, ma attraverso nudi discorsi (215c). Cfr. *Platonis opera*, ed. J. Burnet, Oxford, University Press, 1903, 215a-251c. L'immagine è ripresa da Isidoro (*Etymologiae* VIII, XI, 81-87) e dai bestiari medievali. Del divino sileno il satiro condivide soprattutto l'eloquenza: il discorso filosofico; la «demistificazione sociale ed etica»; le «tirate contro la società e i valori in auge»; direi anche contro l'«auri sacra fames» (GALLO, *Il satiro la natura e il linguaggio...*, 288-293).

<sup>29</sup> Nella *Geloea* Telaira respinge i timori del fratello circa il tradimento (*Gel.*, III, sc.III, 27-31). Telaira confuta (Ivi, III, sc.III, 34-35; 38-39; 43-44; 50-52; 70-75); comprende Filebo (Ivi, III, sc.III, 85-90); ma esclude Berillo come amante di Geloea (Ivi, III, sc.III, 124-131); con Geloea alterna affetto e concitazione. Licori, «fante» di Geloea, la avverte invano della rischiosa impresa (Ivi, IV, sc.I, 91-94); le rivolge raccomandazioni (Ivi, IV, sc.I, 162-174). Nella *Meganira* Aretusa, saggia parente della protagonista, apprese da Meganira notizie della famiglia, loda la Provvidenza (*Meg.*, sc.I, 16-19). Figura del passato e presente di Meganira (Ivi, I, sc.I, 111-117), nel dialogo con Alcippo si accerta del suo sentimento (Ivi, II, I, 4-21), con qualche scetticismo di fronte agli ad.nata del giovane, che evoca l'amata (Ivi, II, sc.I, 41-64); Aretusa lo spinge alla ricerca (Ivi, II, sc.I, 65-72): si alternano lirismo e concretezza (Ivi, II, sc.I, 84-97). Melibeo è l'innamorato infelice, che spera, per Alcippo, in una possibile differente lettura degli eventi (Ivi, IV, sc.II, 189-191).

<sup>30</sup> GALLO, *Il satiro la natura e il linguaggio...*, 308-309.

<sup>31</sup> Filebo è «un pastorello | di così poche greggie»; Berillo «un bifolco | padron di molti armenti»: Telaira concilierà i loro sentimenti con l'ordine sociale e familiare. (VAZZOLER, *Introd. alla Geloea...*, 7-8).

<sup>32</sup> C. BITOSSI, *Il governo genovese e Savona nell'età di Chiabrera. Appunti di ricerca*, in *La scelta della misura...*, 80. Anche N. CERISOLA, *Storia di Savona*, Savona, Liguria, 1982.

<sup>33</sup> Nel dialogo tra Ergasto e Filebo si apprendono i loro nomi (*Gel.*, I, sc.I, 65-66; 87), con vocativi scenici; come nel colloquio tra Uranio e Berillo (Ivi, II, sc.I, 33; 44). Nominata presto Geloea (Ivi, I, sc.I, 88). Nerino è menzionato e descritto dal monologo di Uranio (Ivi, II, sc.II, 50); compare nel successivo dialogo tra i due (Ivi, II, sc.III), salutato a scena iniziata (30), come Uranio (31). Il dialogo chiarisce allo spettatore relazioni, anche non indispensabili: Geloea è figlia di Melampo (61); Filebo è «fratello di Telaira», parentela di rilievo nella *fabula*; «cugino di Torrilla», elemento discorsivo (74-75). Nerino ricorda l'amicizia con il padre di Filebo, Lucrino (Ivi, III, sc.I, 83-88), notazione utile alla «*captatio benevolentiae*» (Ivi, III, sc.I, 88-93). Licori è «da fante di Geloea» e la cognata di Nerino: importante elemento, visti gli stretti rapporti con la protagonista (Ivi, III, sc.I, 144-145), come ricorda Filebo (Ivi, III, sc.III, 36-37), prima del dialogo tra le due donne (Ivi, IV, sc.I); di nuovo ribadito che di Licori Nerino è cognato (Ivi, III,

Nutrito il gruppo di didascalie topografiche. All'inizio della *Geloepea* due luoghi reali, testimonianza di varianti dell'opera stessa, sampierdarenese e polceverasca, o di interpolazioni del curatore (forse Pier Girolamo Gentile); nella dedicatoria stessa della *fabula* si nomina «Premontorio»,<sup>35</sup> quale «sito delizioso»,<sup>36</sup> generici riferimenti liguri in una didascalia più ampia.<sup>37</sup> Nelle boscherecce sono anche i luoghi pastorali topici, con varianti.<sup>38</sup> Molta topografia

sc.III, 45). A Licori è in effetti attribuita, falsamente, la confidenza circa il presunto amante di Geloepea; a tale macchinazione, come Geloepea sottolinea anche alla fine della favola, ha invece contribuito Atalanta. Licori è premurosa con Geloepea (Ivi, IV, sc.I, 1-6). Nell'*Alcippo* Megilla è nominata subito (*Alc.*, I, sc.I, 3); si parla di Licasta, la neomamma amica della cacciatrice Licori (*Alc.*, I, sc.I, 7). In seguito Leucippe allude alla saggezza di Tirsi e Montano, anziani «padri» dell'arcadica terra (Ivi, II, sc.II, 157-160). Leucippe, già presentata da un deittico di Clori (Ivi, II, sc.I, 22) è chiamata per nome da Montano: non più soltanto amica di Clori, ma portavoce delle Ninfe (Ivi, III, sc.I, 7) e scrupolosa 'cronista' (Ivi, III, sc.II, 28-33). Melibeo salvò Megilla dal fiume (Ivi, IV, sc.II, 227-228); Nerino, nome dato dal salvatore al bimbo, è fondamentale per l'agnizione (Ivi, IV, sc.II, 241-245). Nella *Meganira* sono nominate la protagonista (*Meg.*, I, sc.I, 2) e Aretusa (Ivi, I, sc.I, 31), che chiede di Logisto, fratello di Meganira (Ivi, I, sc.I, 10), la quale dà notizie sulla propria famiglia (I, sc.I, 10-14). Logisto è fondamentale nell'azione, per il dono dell'arco all'amico Alcippo e, in seguito, per l'opposizione razionale con cui tenta di arginare la disperazione del protagonista. Selvaggio e Tirsi, amici di Alcippo, compaiono presto (Ivi, I, sc.II). Selvaggio è nominato in precedenza (Ivi, I, sc.I, 129); Tirsi nel dialogo con Logisto e Selvaggio (Ivi, I, sc.II, v.146). In seguito Aretusa apostrofa Alcippo (Ivi, II, sc.I, 15), che già prima era nella menzione di Meganira (Ivi, I, sc.I, 50). A metà *fabula* i richiami nominali e i vocativi scenici servono al riconoscimento dei personaggi (Ivi, III, sc.I, 4; 14) o all'identificazione, come nel caso della maga Astieropea (Ivi, III, sc.I, 101-103), nome non esornativo, al fine di rievocare i mirabili prodigi e il legame di Logisto con lei, volti a dar credito al racconto di Logisto. Uranio, padre di Alcippo, è nominato verso la fine (Ivi, V, sc.II, 83-84), ma è subito riconoscibile.

<sup>34</sup> Nobili, nell'*Alcippo*, i padri dell'Arcadia, Tirsi e Montano; anche Clori, il cui padre, Dameta, fu amico di Tirsi. Di Alcippo, dopo l'agnizione, viene ricordato il «patrimonio» in «gregge» e «armenti» (*Alc.*, V, sc.II, v.216-217). Nella *Meganira* nobili gli amici di Alcippo e i protagonisti; così Uranio.

<sup>35</sup> Ergasto: *Gel.*, I, sc.I, 5-9; 15-17.

<sup>36</sup> Cfr. *supra*, n.2.

<sup>37</sup> *Gel.*, II, sc.II, 22-27.

<sup>38</sup> Il luogo dell'incontro dei protagonisti con i presunti amanti è il «fenile d'Alfeo» (Ivi, II, sc.I, 172-181) non lontano, ma isolato, vicino al fiume (Ivi, II, sc.III, 112). Luogo ambiguo, di sofferenza per Geloepea (Ivi, IV, sc.II, 312-315; 325-329) e Filebo (Ivi, V, sc.I, 62-66); rivisitazione, nel binomio *eros-pathos*, dell'antro: quello di Rosmonda del tassiano *Torrismondo*; il virgiliano, di Enea e Didone; quello omerico, di Calipso e Odisseo; infine il ricovero di Elpino nell'*Aminta*; luogo dell'idillio e della perdita di sé nel *Pastor Fido* (RICCÒ, «Ben mille pastorali»..., 296-302; SELMI, «Classici e Moderni»..., 168-169). La *reductio* chiabreriana (antro *vs* «fenile») testimonia una «dimensione più realistica» e vicina alla «dimensione del teatro in villa». (VAZZOLER, Introd. alla *Geloepea*..., 9). La casa è invece, per Filebo, sicura come l'amore per *Geloepea* (*Gel.*, III, sc. I, 13-20), che corre, di notte, verso il fienile, celandosi «fra tante macchie» (Ivi, IV, sc.II, 316-324). La Provvidenza prepara la stabile «magione» del matrimonio: il pericolo attua il 'bildungsroman' dei due innamorati. Nel momento di maggior dolore Telaira esorta il fratello ad entrare in casa (Ivi, III, sc.III, 136); Filebo osserva che si fa sera (Ivi, III, sc.III, 136-139); analoga osservazione fa Geloepea lasciando Licori (Ivi, IV, sc.I, 175-176) che, invece, la attende e le offre una lanterna o fiaccola (Ivi, IV, sc.III, 175-180). Geloepea pianifica: segnale convenuto al suo ritorno è un sasso alla finestra; risalirà su una scaletta (Ivi, IV, sc.I, 118-124). Le «indicazioni scenografiche» riguardano l'abitazione di Geloepea, ma anche quella di Filebo e Telaira, la cui finestra Geloepea

individua, con molti deittici: Ivi, IV, sc.II, 87-89. (VAZZOLER, Introd. alla *Geloepea*..., 9). Lo spettatore vedrà molto meno di quanto preannunciato; Filebo replica una sequenza già nota, precisando, con molti deittici, i mezzi con cui salirà, varcando il muro, nel fienile (*Gel.*, V, sc.I, 81-84); Telaira gli indica i cespugli in cui si era nascosta Geloepea (Ivi, V, I, 24-25). Nell'*Alcippo* frequente il vocabolo «selve» (*Alc.*, I, sc.I, 29; II, sc.I, 12; 43), per Megilla generico (Ivi, I, sc.I, 28-30); per Clori Eden di libertà (Ivi, II, sc.I, 11-15); per Leucippe paradiso 'aristocratico' da proteggere (Ivi, II, sc.I, 38-46); non luogo istintuale, di tentati stupri o di morte, ma ambiente vasto e sicuro: una società circoscritta, rigorosa; teatro, però, non a caso, del disvelamento, anche sessuale, di Alcippo; della ritrovata femminilità di Clori (nozze). La cecità rispetto al divino diventa luce nella selva. Luogo identitario ed esistenziale è il fiume. Salvato dalle acque, Alcippo, originario di Elide (Ivi, III, sc.II, 65), diviene, per il salvatore, Nerino. Presso le sponde di un lago termina

rimanda alla prossemica (dal lat. «*proximus*»), *id est* allo spazio «vissuto»; alla «distanza fra i soggetti di un rapporto sociale»,<sup>39</sup> nei diversi gradi: intima, personale, sociale e pubblica.<sup>40</sup> Importante l'orientamento dei personaggi in scena: parallelità è cooperazione; frontalità è antagonismo; nonché le loro posizioni.<sup>41</sup> Frequenti gli esempi di entrate e uscite di scena esplicite nella *Geloea*, in cui prevale la distanza «personale», mai «intima»,<sup>42</sup> il confronto sobrio,

il suo travestimento; dichiara di aver conosciuto Clori un anno prima alle feste «su le rive d'Alfeo» (Ivi, III, sc.III, 159-160): ancora un fiume innesca la trasformazione del cuore amante. *Ringcomposition* provvidenziale: il bimbo salvato era stato trovato alla confluenza tra Erimanto e Alfeo (Ivi, IV, sc.II, 230-231). Nella *Meganira* le selve sono pericolo: i «campi di Liconte», patria di Meganira; le «foreste» presso i «Monti Caffi», patria di Alcippo, luogo di «fiero incontro d'animal selvaggio» o «altro fiero oltraggio» (*Meg.*, I, sc.I, 29-30) suggeriscono i pericoli affrontati da Meganira, la sua lunga fuga solo narrata; forse cruenta (Ivi, IV, sc.II, 176-181). Sulla presenza di animali «veri o meccanici»: RICCÒ, «*Ben mille pastorali*»..., 221-222. Molte, infatti, le didascalie di movimento, per Meganira (Ivi, I, sc.I, 130-133); per l'arrivo di Tirsi, Logisto e Selvaggio presso Aretusa (Ivi, I, sc.II, 256-259). Nel primo caso il pubblico comprende il fuoricena nel quale scompare Meganira; nel secondo caso l'arrivo dei tre amici è collegato con il nascondiglio di lei, che non apre loro la porta, spingendoli ad andare via e progettando di uscire (Ivi, I, sc.II, 265-276). Una fitta mappa verbale traccia la reciproca ricerca. Aretusa è presso Alcippo; lo conduce a casa sua, dove dovrebbe essere Meganira che, però, non c'è più. Il pubblico è stato già informato dei suoi movimenti. L'nfasi di Aretusa (Ivi, II, sc.II, 105-111) e le successive didascalie indicano il protrarsi della ricerca (Ivi, II, sc.III, 157-160). Simmetrica la disperazione di Meganira (Ivi, II, sc.IV, 185-192; 195-203). La menzione dei luoghi dona verosimiglianza nel dialogo tra Tirsi, Logisto, Selvaggio (Ivi, III, sc.I, 87-92; IV, sc.II, 118-119). Didascalie dettagliate quando Alcippo sta per scagliare lo «strale» (Ivi, III, sc.I, 190-200; 207-210); gestualità nella ricerca dell'amata (Ivi, IV, sc.I, 22-23) e nel drammatico racconto del suo presunto ferimento (Ivi, IV, sc.II, 132-144). Alcuni elementi topografici: le «macchie», luogo del ritrovamento del velo di Meganira (Ivi, IV, sc.I, 5-10); i «boschi», nei quali si nasconderebbe (Ivi, IV, sc.I, 15-16); i «vepri», che l'avrebbero protetta (Ivi, IV, sc.II, 240-243); l'allusione di Melibeo, infelice, al «monte» sul quale, «solingo», guarda la felicità delle «contrade» circostanti (Ivi, IV, sc.II, 1-40). Aretusa svolge funzione 'maieutica': spinge «fuori di casa» Alcippo, sulle tracce di Meganira, testimone la natura.

<sup>39</sup> C. MOLINARI-V. OTTOLENGHI, *Leggere il teatro. Un manuale per l'analisi del fatto teatrale*, Firenze, Vallecchi, 1979, 118.

<sup>40</sup> Nella «distanza intima», (da 0 a 45 cm) il contatto fisico è diretto: amplesso, ma anche lotta. Nella «distanza personale» (da 45 a 120 cm) si entra in contatto mediante le estremità (il tocco, la carezza, lo schiaffo), ma il contatto resta occasionale: la parola è il principale strumento di comunicazione, nonostante il ruolo importante della mimica, rilevabile in dettaglio; è il parlare confidenziale. La «distanza sociale» (da 120 a 360 cm) riguarda il rapporto mondano, anche multilaterale, con possibilità di esclusione. La «distanza pubblica» (da 360 cm in poi) prevede un innalzamento della voce dopo i 750 cm (fase di lontananza); difficile percepire i dettagli; non c'è coinvolgimento. (Ivi, 118).

<sup>41</sup> In sintesi: a. fronteggiarsi; b. volgersi le spalle; c. guardare nella stessa direzione; d. guardare in direzioni opposte; e. guardare chi guarda davanti a sé; f. volgere le spalle a chi guarda davanti a sé. (Ivi, 121).

<sup>42</sup> Nella *Geloea* Uranio commenta l'arrivo di Nerino, di cui scorge l'espressione accigliata (*Gel.*, II, sc.III, 6-8), didascalia mimica. Uranio, vista la sua andatura lenta (Ivi, II, sc.III, v.17), in un 'a parte', dichiara di volersi avvicinare (Ivi, II, sc.III, 28-30); precisa di averlo visto da lontano (Ivi, II, sc.III, 37-40). Uranio e Nerino si avvicinano, si fermano, si fronteggiano (a): valutano idee; guardano nella stessa direzione (c); la distanza sembra personale. Alcune volte il racconto è indicazione gestuale, come per l'episodio della fascia di Geloea, narrato da Filebo (Ivi, III, sc.I, 33-42), le cui parole sono rafforzate dai due deittici («ecco», «questa») e dalla menzione della «spalla». Molte indicazioni prossemiche, spesso negli autoreferenziali 'a parte', quando Nerino incontra Filebo (Ivi, III, sc.I, 59-60); lo ha soltanto individuato: Filebo continua il monologo (Ivi, III, sc.I, 61-67); il malvagio, come dichiara, gli si avvicina di più (Ivi, III, sc.I, 68-69). La distanza è personale: un normale dialogo, più concitato. Licori invece invita Geloea a parlare in un luogo appartato (Ivi, IV, sc.I, 51-53). Geloea si avvicina alla nutrice (Ivi, IV, sc.I, 115-117); poi Licori la trattiene (Ivi, IV, sc.I, 173-174); la giovane si congeda (Ivi, IV, sc.I, 175-176); Licori le offre un fucile per difendersi e il lume, che indica (Ivi, IV, sc.I, 188-191); Geloea prende il lume e va (Ivi, IV, sc.I, v.192; 200); Licori lo sottolinea (Ivi, IV, sc.I, v.201). Telaira commenta poi la mestizia del fratello; lo raggiunge (Ivi, III, sc.III, 1-7). La prossemica si intensifica con l'azione: così nella reciproca dettagliata vendetta. Geloea invita quindi Telaira ad uscire di casa (Ivi, V, sc.III, 1-4). Telaira non riconosce - inizialmente - Geloea travestita, che la vuole con sé (Ivi, V, sc.III, 30-32); Telaira accetta (Ivi, V, sc.III, 40); giungono

l'azione, spesso narrata. Resta importante la gestualità (o cinesica), «comunicazione non verbale»<sup>43</sup>, insieme di movimenti «di carattere non traslativo», e la mimica, riguardante, invece, il movimento del viso.<sup>44</sup> Le didascalie cinesiche e mimiche del Chiabrera<sup>45</sup> hanno soprattutto

infine al luogo (Ivi, V, sc.III, 53-55). La direzione è la medesima (c) cui si avvicinerà Filebo. Nella *Geloepea* è un esempio di b e d (volgersi le spalle; guardare in direzioni opposte) nella battuta di Berillo: «Io me ne vado. A Dio» (Ivi, II, sc.I, v.213). Anche Ivi, II, sc.IV, 43-44; III, sc.I, 213-215; III, sc.III, 136-137. La distanza sociale nei confronti del contadino Nerino è nulla per la «*captatio benevolentiae*» di Uranio. Il muoversi in scena di Nerino è 'scarto prossemico' rispetto ai coevi satiri della pastorale barocca, caratterizzati da «andatura irregolare», «incedere incoerente», simile ad un «passo di danza», coefficiente etico «della precarietà, dell'instabilità e della scompostezza»; topica «interferenza codice verbale / prossemico / scenografico», funzionale a «far esplodere l'atmosfera idillica ed elegiaca della pastorale, mettendo in crisi il linguaggio e il codice lirico». (GALLO, *Il satiro la natura e il linguaggio...*, 286-287; 295-296). Non così Nerino: lucido stratega, misura ogni passo, proprio e altrui; corrispondenti, invece, i suoi cadenzati gesti alle studiate parole. La *Meganira* è una ricerca. L'impavida protagonista, giunta da un'altra terra, è sola: la favola rasenta il tragico; la solitudine scenica incrementa la suspense del 'fuori - scena' e disegna la sua decisione. Anche ad Alcippo è richiesto coraggio nel momento in cui teme di aver «trafitto» proprio la sua amata; non è solo sulla scena, ma in seguito si separa dall'amico Melibeo (*Meg.*, IV, sc.II, 198-199). La «folta selva» è ancora punto di incontro dei due innamorati; la distanza, «personale». Aretusa si congeda da Meganira per cercare Alcippo (Ivi, I, sc.I, 113-114); Meganira si nasconde (Ivi, I, sc.I, 130-133); Tirsi saluta i due amici Logisto e Selvaggio (Ivi, I, sc.II, 256-259); coppia poi unita nella ricerca di Meganira (Ivi, I, sc.II, 267-270). Tirsi ha volto le spalle agli amici (b): il dialogo è concluso; Logisto e Selvaggio, invece, guardano nella medesima direzione anche in seguito (c). Meganira è nascosta e non apre la porta. Il II atto si apre con una coppia: Aretusa è riuscita a trovare Alcippo; insieme raggiungono la casa di Aretusa, dove dovrebbe essere Meganira, che non c'è (c); Aretusa manda Alcippo in ricerca: lo guarda andare via (e), per poi rientrare in casa (b). Anche Meganira continua la ricerca (Ivi, II, sc.II, 151-157), tenendo il pubblico costantemente informato di ogni suo movimento (Ivi, II, sc.IV, 188-203); Alcippo, da parte sua, fa altrettanto (Ivi, IV, sc.I, 3-4; 22-23): tali battute sono monologhi e 'a parte' per il pubblico. Fine IV atto: Meganira incontra Alcippo; inizio V atto: Aretusa invita Uranio ad andare loro incontro: Alcippo, Melibeo e, 'da lato' di Alcippo, Meganira, sono ora di fronte ad Uranio (a). Aretusa è forse, per il momento, in disparte, li guarda davanti a sé (e). Meganira non parla, ascolta rispettosa, a testa bassa (Ivi, V, sc.II, 93). I personaggi si muovono tutti insieme verso le «Capanne» di Aretusa, che nel frattempo si è avvicinata al gruppo (Ivi, V, sc.II, 115-116; 121-122). Alle coppie si aggiungono le triadi di personaggi, vicine ad Alcippo; frequenti, invece, le scene in cui Meganira è sola. Nell'*Alcippo* numerose le indicazioni di entrata ed uscita di scena dei personaggi. Clori esorta Leucippe ad entrare al processo (*Alc.*, III, sc.III, 218-222). Noto il congedo di Clori e Megilla, unite nel cuore (Ivi, I, sc.I, 102-108); Clori apprende la verità su Megilla (Ivi, II, sc.I, 50-137). Leucippe decide di andare a chiamare Tirsi e Montano, come già aveva anticipato (Ivi, II, sc.I, 99-103), per giudicare la questione; Clori potrà invece trovare le Ninfe «nel bosco de le quercie»; «vicino al lago di Melampo» (Ivi, II, sc.I, 164-165; 170-178). Altri esempi nei quali l'uscita di scena coincide con il volgersi verso la direzione opposta (b): Ivi, III, sc.III, 277-287; IV, sc.II, 329-330. Clori si appoggia al suo 'tiaso' di Ninfe; il gruppo, però, non è mai al completo in scena: la sua unità è evocata dal racconto di Leucippe a Clori, nonché dal ruolo di Aritea, portavoce. Il 'tiaso' sarà unito nel salvare Alcippo e convincere Clori. Importanti, in relazione al processo, le entrate in scena. Clori nota l'agitazione di Leucippe a suo riguardo; Leucippe riporta gli eventi; Alcippo riappare legato, con Aritea (Ivi, III, sc.I, 22-27), che lo condurrà nuovamente (Ivi, IV, sc.I, 136-139). Aritea raggiunge, insieme a Clori, la 'Corte'; Montano la vede arrivare, preoccupato (Ivi, V, sc.I, 41-44). Alcippo è di fronte ai giudici: «distanza sociale»; ma essi gli si avvicinano (Ivi, IV, sc.I, v.134).

<sup>43</sup> G. BETTETTINI-M. MARINIS, *Teatro e comunicazione*, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1977, 80.

<sup>44</sup> MOLINARI-OTTOLENGHI, *Leggere il teatro ...*, 96.

<sup>45</sup> Nella *Geloepea* la narrazione domina la mimesi: tale il ritratto di Geloepea da parte di Filebo (*Gel.*, III, sc.I, 33ss); la descrizione di Nerino da parte di Uranio (Ivi, II, sc.III, 6-9). Nella *Meganira* il dono di Logisto della prodigiosa faretra ad Alcippo (*Meg.*, III, sc.I, 221-227); il crescendo («pensoso» vs «confuso»): Alcippo, come dice, ha scagliato per gioco una freccia dall'arco e, «raccogliendo lo strab», ha invece ritrovato il velo regalato a Meganira (Ivi, IV, sc.I). L'*Alcippo* è forse la boschereccia più veemente nei toni. L'animo di Clori, castamente chiuso, si sdegna contro Alcippo (*Alc.*, II, sc.I, 47-49). Infine «rabbia e furore» gonfiano il suo cuore (Ivi, II, sc.II, 203-209); ha un desiderio di vendetta cruenta (Ivi, III, sc.III, 214-217); si reca al processo e il volto, osserva Aritea, non rassicura (Ivi, III, sc.II, 115-119). Lo stato



valore psicologico:<sup>46</sup> così, ad esempio, nei progetti di vendetta.<sup>47</sup> La gestualità è univoca; parziale, moderata o intensa, propria di «ogni atteggiamento naturale»:<sup>48</sup> pianto, riso, stizza, ecc.<sup>49</sup> Ad essa si unisce la deissi, «*trait d'union*» fra testo e spettacolo, indicazione, anche gestuale,<sup>50</sup> di un oggetto, di una situazione, di una persona, mediante pronomi dimostrativi o particelle avverbiali («ecco», «qui», «là», «così»). La deissi si rivolge ad altri personaggi; a sé; ad oggetti o spazi scenici; al pubblico; è fitta nel *clou* della vicenda nei momenti e ruoli-chiave; è soprattutto «personale».<sup>51</sup>

Nelle tre boscherecce «la componente patetica» petrarchista e pastorale<sup>52</sup> si fa catarsi. La tragicommedia guarda alla tragedia, grazie alla «peripezia manierista»,<sup>53</sup> provvidenziale;<sup>54</sup> si volge anche al melodramma, «scena degli affetti morali».<sup>55</sup> Fervido il rapporto tra il Chiabrera e

d'animo dei personaggi è talvolta in allusioni, non in didascalie vere e proprie; in altri casi i sentimenti emergono da cenni sull'espressione del volto. Più vivido, ancora, il racconto. Così, nel disvelamento di Megilla-Alcippo, la sua ritrosia; l'arrossire e impallidire (Ivi, II, sc.I, 71-91). La scena, centrale nella vicenda, è narrata, non agita, perché irrapresentabile. La gestualità è mossa, descritta in dettaglio; il corpo e il viso esprimono il crescendo della tensione dei personaggi; evidente lo stato di prostrazione del giovane, pronto a morire (Ivi, III, sc.III, 181-183; 190-192). Il *pathos* anima gli accenti di Tirsi, padre di Alcippo, nel ricordo del figlio perduto (Ivi, IV, sc.I, 93-95); nella notazione, più emotiva che gestuale, «pianto»: sofferenza indicibile del padre di un condannato a morte (Ivi, IV, sc.II, 328-330); infine nella forte indicazione, cinesica e mimica, della sua supplica a Clori (Ivi, V, sc.II, 147-152). Nella *Meganira* il rossore del piacevole imbarazzo di Meganira e di Alcippo. Aretusa lo nota in Meganira, innamorata (*Meg.*, I, sc.I, 41-47); Alcippo, invece, arrossisce perché elogiato per meriti sportivi (Ivi, III, sc.I, 43-44). Tinte tragiche nella scena della presunta morte di Meganira (Ivi, IV, sc.II, 200-207; 210), che compare (Ivi, IV, sc.II, 213-219) e ricorda all'amato il suo amore per lei (Ivi, IV, sc.II, 225-228). Uranio invita poi Meganira a sollevare lo sguardo (Ivi, V, sc.II, 91-92).

<sup>46</sup> MOLINARI-OTTOLENGHI, *Leggere il teatro* ..., 98.

<sup>47</sup> Dettagliata la descrizione del progetto di vendetta di Geloepa (*Gel.*, IV, sc.II, 38-71): 1) appiccare il fuoco al fieno contro la rivale; 2) se non bastasse, trafiggerla. Filebo (Ivi, V, sc.I, 67-84): 1) mettere in fuga Geloepa, per salvarla; 2) trafiggere il rivale.

<sup>48</sup> G. BETTETINI, *Produzione del senso e messa in scena*, Milano, Bompiani, 1975, 111.

<sup>49</sup> Ivi, 111-113. La mimesi della gestualità reale sceglie, di volta in volta, una forma «ostensiva» (completa), o «stilizzata».

<sup>50</sup> P. TRIFONE, *L'italiano a teatro*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, vol.II, *Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, 1994, 84-85. Anche A. SERPIERI, Ipotesi di segmentazione del testo teatrale, in *Letteratura e teatro*, a cura di R. Scrivano, Bologna, Zanichelli, 1983, 69.

<sup>51</sup> Nella *Geloepa* i deittici scenici (indicazioni di luoghi, anche reali; liste di oggetti scenici) segnalano l'animarsi della vicenda 'topografica': reciproco travestimento; progetto di vendetta; scioglimento. Nell'*Alcippo* la deissi 'scenica' insiste alla fine, emotiva: es. la supplica di Tirsi a Clori, a mani giunte (*Alc.*, V, sc.II, 94-99). Nelle boscherecce la deissi è legata ai personaggi più significativi: oltre ai protagonisti riguarda, nella *Geloepa*, Telaira e Uranio; nell'*Alcippo*, Montano e Tirsi; nella *Meganira*, Aretusa e Logisto. Densi i deittici scenici finali; evidente l'intensificarsi 'commotivo' della deissi «personale».

<sup>52</sup> F. SCHNEIDER, *Di nuovo su drammaturgia*, in *Tra boschi e marine*..., 204.

<sup>53</sup> Il «*pathos* amoroso elegiaco» è sostituito dal tragico binomio ('addomesticato') pietà-spavento (non terrore); il ribaltamento in positivo di una tragica situazione (peripezia «manierista»), suscita meraviglia ed entusiasmo: il «riso temperato». La meraviglia non è «il fine della tragicommedia, ma l'affetto cognitivo» che le dia nuovo senso. La peripezia manierista convive anche con quella tradizionale, di senso negativo (catarsi tragica). Nella *Meganira* il ritrovamento del velo, nell'*Alcippo* l'agnizione sono esempio di «peripezia manierista». (Ivi, 206-208).

<sup>54</sup> È «un'esperienza catartica composita», costituita da passaggi («pietà-spavento / meraviglia / entusiasmo») e propria della «tragicommedia più sofisticata», ben più complessa di un banale lieto fine. (Ivi, 216).

<sup>55</sup> Poli della nuova *facies* seicentesca sono «la rifunzionalizzazione della 'pietà' nelle infinite varianti ascetiche o edonistiche di un dramma ad alto indice commotivo» e, d'altro canto, «le trasformazioni modernissime della meraviglia epica»; protagonisti dell'operazione estetica sono, dunque, «eroi» e «passioni» ma, in realtà, in essi si riflette «l'insondabilità del cuore umano». (SELMI, *Nodo d'amore*..., 376). Nella *Filli di Sciro* di Bonarelli è il tema edipico dell'*Alcippo*; l'amore, la fede, la gelosia, la vendetta, il

la cultura melico-musicale coeva; il suo legame con Benedetti;<sup>56</sup> costante la riflessione su pastorale e dramma nel *Geri*; nota la rilevanza degli altri dialoghi, l'*Orzalesi* e il *Barberini*.<sup>57</sup> L'eclissi dell'*Auctor* nulla toglie alla messa in scena dell'*ethos*.

---

doppio, come nella *Gelopea*; in generale la morte, incombente o temuta. Analogia più profonda è l'«eros sapienziale» nella giustizia e l'armonia della famiglia e della società, presente nella ricomposizione anche politica nel finale della *Filli*, in linea con «l'ideologia tragica» degli *Innominati*. Per Bonarelli (Ivi, 378-379).

<sup>56</sup> Pietro Benedetti, autore del *Magico legato* (Anversa, G. Keerbergio, 1607), considera Chiabrera una delle «radici italiane della cultura teatrale e lirica della sua tragicommedia» e gli chiede «accorta lima» per la propria pastorale. (Ivi, 381).

<sup>57</sup> Ivi, 382-383.