

KENICHI TAKAHASHI

Le prime edizioni e rappresentazioni
del *Filarmindo* di Ridolfo Campeggi e il ruolo
di Giovanni Luigi Valesio

I. Le prime edizioni

La favola pastorale *Filarmindo* di Ridolfo Campeggi, uno dei membri più importanti dell'Accademia dei Gelati a Bologna, fu pubblicata nel 1605 dagli «Heredi di Gio. Rossi».¹ È conosciuta come la prima prova di dramma pastorale a Bologna. Al riguardo Giovanni Fantuzzi precisa: «Il luogo, che suol darsi da' Critici a questa Favola, si è il quarto, cioè dopo l'*Aminta* del Tasso, il *Pastorfido* del Guarini, e la *Filli di Sciro* del Bonarelli [...]».² Non abbiamo informazioni sufficienti sulla prima rappresentazione. Volgiamo la nostra attenzione alla prima edizione dell'*Aurora Ingannata*, gli intermedij del *Filarmindo*, pubblicata nel 1608.³ Negli intermedij e nell'introduzione della parti-

¹ FILARMINDO / FAVOLA PASTORALE / DEL / RVGGINOSO GELATO / IL CO: RIDOLFO CAMPEGGI / ALL' / ILL.MO ET REVMO SIGNORE/ CARD.LE SS. QVATTRO. / [...] IN BOLOGNA, / Presso gli Heredi di Gio. Rossi. / M.DC.V. / Con licenza de' Superiori.

² GIOVANNI FANTUZZI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, III, Bologna, Nella stamperia di San Tommaso d'Aquino, 1783, p. 63. Lo stesso riconoscimento è ripetuto anche negli studi moderni. Cfr. CARLA EMILIA TANFANI e ULDERICO ROLANDI, *Campeggi, Ridolfo, dei conti di Dozza*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, II, Roma, Unione Editoriale, 1954, p. 1593-1594.

³ L'AVRORA / INGANNATA / FAVOLETTA / DEL CO. RIDOLFO CAMPEGGI. / Per gli Intermedij del / FILARMINDO. / ALL'ILLVSTRISSIMO / SIG. FERDINANDO RIARIO. / In Bologna, Per gli Heredi / di Gio: Rossi. / M.DC.VIII. / Con licenza de' superiori. / Ad istanza di Gio: Battista Ciotti, p. 23: «[...] Recitata nelle felicissime Nozze delli Illustriss. Signori Ferdinando Riario, & Laura Pepoli, in Musica di stile rappresentatiuo, fatta per lo Signor Girolamo Giacobbi

tura per gli stessi intermedi composta da Girolamo Giacobbi, maestro musicale della basilica di San Petronio,⁴ è dichiarato il fatto che la stessa favola fu elaborata e rappresentata per le nozze di Ferdinando Riario e Laura Pepoli insieme con l'*Aurora*, scritta in collaborazione con lo stesso musicista. Perciò si può dedurre, in primo luogo, che fungeva come spettacolo all'interno della regia delle nozze. È chiaro che il protagonista Filarmino rappresenta Ferdinando, e Laurinda rappresenta Laura. Naturalmente non si può negare la possibilità che la favola sia stata allestita – in una dimensione più limitata e probabilmente senza gli intermedi – anche in tempi appena successivi alla pubblicazione della prima edizione, e prima delle stesse nozze. Possiamo credere che la ricordata rappresentazione sia stata eseguita in occasione delle nozze in una forma più ricca rispetto ad altre, perché una lettera di Cesare Rinaldi, datata 12 febbraio 1609, ci informa che in quella cerimonia l'*Aurora* fu recitata pomposamente con la macchina della nube e il carro degli dei.⁵ Inoltre, gli stessi intermedi scritti in collaborazione da Campeggi e Giacobbi sono ricordati, nella storia

Mastro di Capella di Santo Petronio di Bologna». Lo stesso testo è ristampato in RIME / DEL CO. RIDOLFO CAMPEGGI / Nell'Accademia dei Gelati / IL RVGGINOSO / ALL'ILL.MO ET REVERENDISS.MO / SIG. CARDINALE / D. FERDINANDO / GONZAGA. / In Parma / Appresso Simone Parlasca / Con licenza de Superiori / 1608, p. 123-136.

⁴ Cfr. DRAMATODIA / Ouero / Canti rappresentatiui di / GIROLAMO GIACOBBI / Maestro di Capella in S. Petronio di Bologna / Sopra / L'AVRORA INGANNATA / dell'Illustrissimo Signor / CONTE RIDOLFO CAMPEGGI / recitati alle nozze de gl'Illust.mi Sig.r Marchese FERDINANDO RIARIO, E / LAVRA PEPOLA, / Di nuouo composti, & dati in luce. / IN VENETIA, / APPRESSO GIACOMO VINCENTI / MDCVIII (Ristampa anastatica, a cura di Giuseppe Vecchi, Forni Editore, 1969). Si può consultare l'edizione moderna seguente: GIROLAMO GIACOBBI, *L'Aurora ingannata (1605). Canti rappresentatiui del Conte Ridolfo Campeggi*, a cura di Vittorio Gibelli, Milano, A.M.I.S., 1992.

⁵ LETTERE / DI / CESARE RINALDI / IL NEGHITTOSO ACADEMICO / Spensierato, / ALL'ILLVSTRISSIMO, / ET REVERENDISS. SIG. / IL SIGNOR CARDINAL D'ESTE. / Con Priuilegio, et Licenza de Superiori. / IN VENETIA, M.DCXVII. / Appresso Tomaso Baglioni, p. 172-174: «Al Signor Roberto Fontana à Modena». Si cita il testo nel capitolo III di questo saggio. Marina Calore ha già richiamato l'attenzione sullo stesso passo. MARINA CALORE (nota di), *La biblioteca drammatica degli accademici Gelati di Bologna. Saggio storico-bibliografico*, «Atti della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di Scienze Morali», LXXXI, 1992-1993, p. 66-67. Inoltre, la *Cronologia* del Dolfi, nella parte relativa al 1608 e alla famiglia Riario, ci informa sul matrimonio di Ferdinando: «March. Ferdinando di Rafaele, fu Senatore, e andò per il Gran Duca Ambasciatore all'Imperatore, fu marito di Laura Pepoli». POMPEO SCIPIONE DOLFI, *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna*, Bologna, presso Gio. Battista Ferroni, 1670, p. 653.

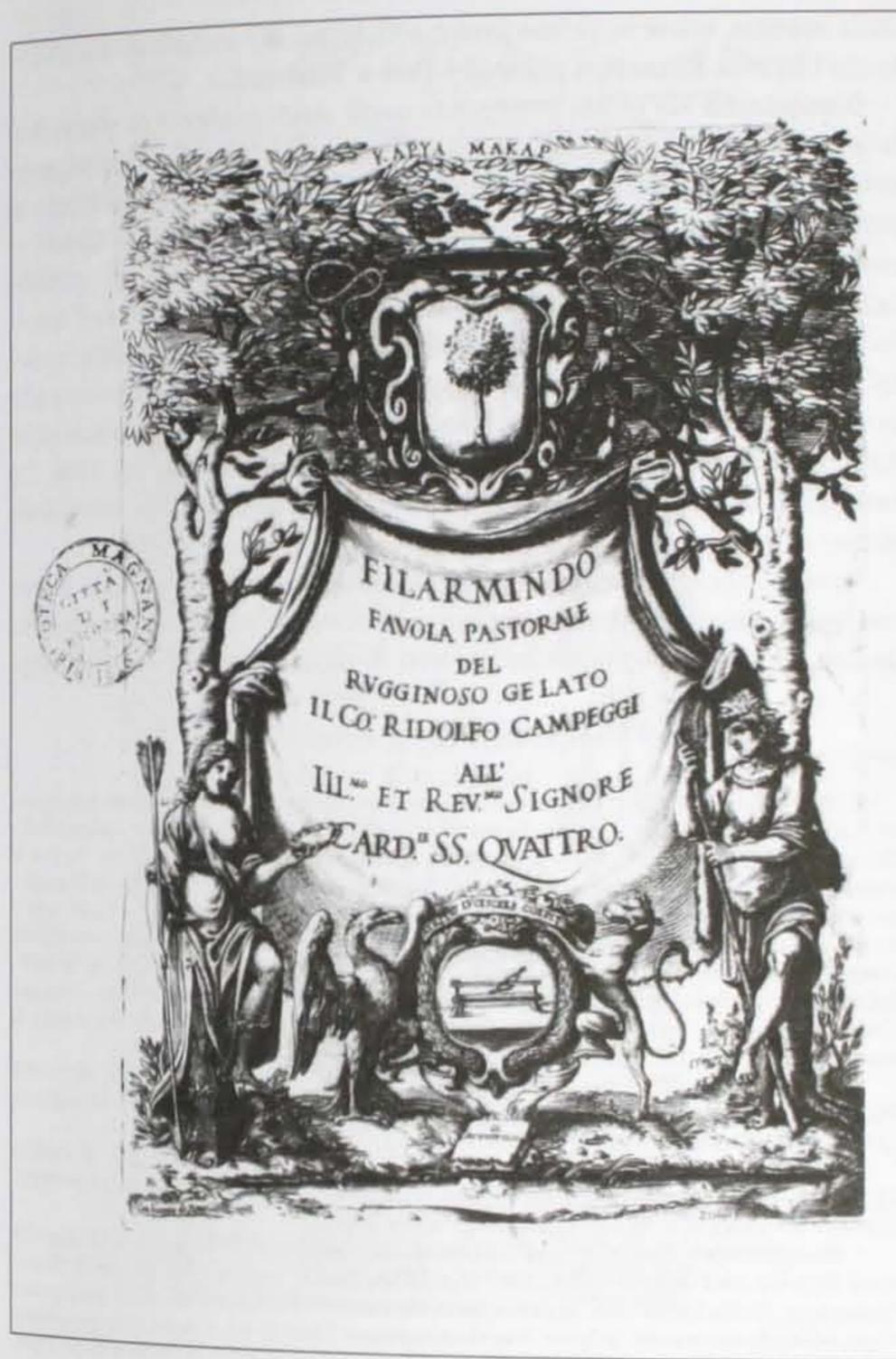


Fig. 1. GIOVANNI LUIGI VALESIO, frontespizio (in R. CAMPEGGI, *Filarmino*, in Bologna presso gli Heredi di Gio. Rossi, 1605).

della musica, come la prima prova a Bologna del melodramma iniziato da Ottavio Rinuccini e Jacopo Peri a Firenze.⁶

Nonostante sia quasi trascurata negli studi moderni di storia della letteratura, l'opera ottenne un gran successo presso i contemporanei, ed ebbe numerose ristampe. Dopo la prima edizione dedicata al cardinale Antonio Fachenetti, protettore dell'accademia dei Gelati, si può ricordare l'edizione di Venezia, «presso Gio. Bat. Ciotti», pubblicata nello stesso anno (1605). Ha sul frontespizio la figura dell'Aurora⁷ che vediamo ancora nella edizione del 1606,⁸ ma non nella 'quarta', «ad istanza» di Simone Parlasca.⁹ Le tre edizioni successive alla prima sono tutte dedicate allo stesso protettore. Esse variano solo nelle date della dedica. La data nella prima edizione è 29 ottobre 1605. La seconda e la terza variano nella sola data del giorno, 30 ottobre dello stesso anno.

Invece, «la quarta impressione», benché sia dedicata allo stesso cardinale come le prime tre, è alquanto diversa dalle altre. Invece della dedica, vi sono inseriti alcuni sonetti di membri importanti dell'acca-

⁶ Cfr. FRANCESCO VATELLI, *Il primo melodramma a Bologna*, «Strenna storica bolognese», III, 1930, p. 51-56; GIUSEPPE VECCHI, *Le accademie musicali del primo Seicento e Monteverdi a Bologna*, Bologna, A.M.I.S., 1969, p. 46-69, II. Accademia, teatro e festa barocca. Inoltre, lo stesso melodramma è stato rappresentato nel convegno «Il Classicismo nell'arte del Seicento». Sul libretto pubblicato in questa occasione, vedi G. GIACOBBI, *Dramatodia, ovvero Canti rappresentativi di Girolamo Giacobbi sopra L'Aurora ingannata dell'illustrissimo signor conte Ridolfo Campeggi* (Rappresentazione tenuta nel Salone del Palazzo Barbazzi venerdì 5 aprile 1963), Bologna, Arti grafiche Tamari, 1963 (?). Per informazioni più recenti sul compositore Girolamo Giacobbi vedi OSVALDO GAMBASSI, *Nuovi documenti su Girolamo Giacobbi*, «Rivista italiana di musicologia», XVIII, 1983, p. 29-48.

⁷ FILARMINDO / FAVOLA / PASTORALE / DEL / RVGGINOSO / GELATO / IL CONTE RIDOLFO / Campeggi. / All'Illustriss. & Reuer. / Signore Cardinale / SS. Quatro. / CON PRIVILEGIO. / IN VENETIA / Presso Gio: Bat: Ciotti / M.D.C.V.

⁸ FILARMINDO / FAVOLA / PASTORALE / DEL / RVGGINOSO / GELATO / IL CONTE RIDOLFO / Campeggi. / All'Illustriss. & Reuer. / Signore Cardinale / SS. Quatro. / CON PRIVILEGIO. / IN VENETIA / Presso Gio: Bat: Ciotti / M.D.C.VI.

⁹ FILARMINDO / FAVOLA PASTORALE / DEL / Co: Ridolfo Campeggi / ALL'ILL.mo ET R.mo SIG.re / ANTONIO / FACHENETTI / Cardinale SS. Quatro. / Ad istanza di Simone Parlasca, p. 3: «AL LETTORE. Ecco la quarta impressione del Filarmindo, nella quale come è l'opra adornata con varietà di figure, così viene honorato l'Autore con diuersità di componimenti. Tu benigno Lettore rimira ne i componimenti, e nelle figure l'altrui desiderio di ornar l'opra, e di lodare l'Autore. E nell'opra considera il fine dell'Autore, di giouare, e piacere à tè stesso. Che mentre gradirai la volontà de gli vni, e la fatica dell'altro, chi sà che non ti si preparino cose nuoue, degne non meno di essere desiderate, che d'essere considerate? viui felice».



Fig. 2. ANONIMO, frontespizio (in R. CAMPEGGI, *Filarmino*, in Venetia, presso Gio. Bat. Ciotti, 1606).

demia.¹⁰ Aiuterà a capire il carattere particolare di questa edizione un passo delle *Memorie imprese, e ritratti de' signori accademici Gelati a Bologna* di Valerio Zani. Egli scrive:

Onorò l'Accademia con Azione pubblica la ricordanza del suo Porporato Protettore *Vigoroso* nel Principato d'Agésilao *Mariscotti* il *Tetro*: e la fel. mem. di Papa *Paolo V.* nel cui primo anno mancò, parlò con gran commendazione fin che visse della vita esemplare, e del grande ingegno del Cardinale, a cui dal nostro *Rugginoso* per ordine dell'Accademia si dedicò il *Filarmindo* [...].¹¹

Se consideriamo veritiero il passo, l'edizione ricordata sarebbe «la quarta impressione». Si può quindi supporre che la pubblicazione sia da situarsi più vicino possibile alla morte del cardinale. Il suddetto fatto indica anche la possibilità che l'opera originariamente avesse il ruolo pubblico di rappresentare l'accademia stessa. Sin dall'inizio, gli statuti dell'accademia avevano definito di assegnare alla responsabilità collettiva le opere pubblicate sotto il nome dei membri dei Gelati.¹² Inoltre, rinforza la nostra interpretazione il fatto che la favola sia stata pensata in relazione al matrimonio di Ferdinando Riario. Il conte non era un letterato, infatti Fantuzzi nelle sue *Notizie degli scrittori bolognesi*, non inserisce nessuna informazione relativa a lui. Eppure egli era principe dell'accademia nel 1610,¹³ e quindi ben poteva influenzarla.¹⁴

¹⁰ I membri dell'Accademia dei Gelati che dedicano i sonetti a Ridolfo Campeggi sono: Claudio Achillini, Cesare Rinaldi, Alessandro Calderoni, Gregorio De Monti, Lorenzo Arrighi, Giovanni Capponi, Raffaele Rabbia, Cesare Abelli, Lucio Faberio, Giovanni Battista Mauritio, Francesco Maria Caccianemici, Melchiorre Zoppio. Il testo dei sonetti è trascritto nell'Appendice I.

¹¹ MEMORIE / IMPRESE, E RITRATTI / DE' SIGNORI / ACCADEMICI GELATI / DI BOLOGNA / Raccolte nel Principato del Signor / CONTE VALERIO ZANI / IL RITARDATO. / All'Eminentiss. e Reuerendiss. Sig. / CARD. FRANCESCO / BARBERINO / Decano del Sacro Collegio / ACCADEMICO, E PROTETTORE. / In Bologna, Per li Manolesi. M.DC.LXXII. / Con licenza de' Superiori, p. 12.

¹² LEGGI / DELL'ACCADEMIA / DE SIGNORI GELATI / DI BOLOGNA. / In Bologna, Per li Manolesi. M.DC.LXX. / Con licenza de' Superiori. Per esempio, in XII. Accademici. 3, si legge: «Senza l'approuazione d'vno de' quali non possano stampare, né pubblicare componimento alcuno sotto nome d'Accademico Gelato».

¹³ Cfr. MEMORIE / IMPRESE, E RITRATTI cit., p. 405: «CATALOGO DE' PRINCIPI DELL'ACCADEMIA / De' Signori Gelati dalla di lei pubblicazione l'anno 1590. sino al 1672. raccolto dall'Animoso Segretario, e Conseruatore perpetuo della medesima. [...] 1610. Ferdinando Marchese Senator Riario. Il Soaue».

¹⁴ Infatti, molti accademici hanno composto sonetti sul tema dello stesso matrimonio. Cfr.



Fig. 3. GIOVANNI LUIGI VALESIO, frontespizio (in R. CAMPEGGI, *Filarmindo*, s.l., ad istanza di Simone Parlasca, s.a.).

Zani, nella vita di Campeggi, pur criticando il successo della favola, ricorda: «il suo dolcissimo *Filarmindo*, che in poco più di due anni tornò ben cinque volte sotto de' Torchi». ¹⁵ Noi oggi conosciamo solo le tre edizioni subito successive alla prima. L'edizione di Bologna (ad istanza di Simone Parlaschi, per Bartolomeo Cochi), dichiarata come «quinta impressione», sarà pubblicata nel 1613. ¹⁶ Essa ha il pregio principale di inserire effettivamente gli intermedi del *Filarmindo* (*L'Aurora Ingannata*) in collegamento tra un atto e l'altro. Ciò viene a corripondere, in modo più esatto, alla forma della rappresentazione in quegli anni, come indica il titolo *Filarmindo. Favola pastorale del conte Ridolfo Campeggi. In questa quinta impressione arricchita con L'Aurora Ingannata. Favoletta per gli Intermedij in musica*. Le edizioni successive avranno tutte la stessa forma. Inoltre, in questa «quinta impressione», non si mette alcuna dedica. La «sesta impressione» è quella di Napoli, presso Scipione Bonino, pubblicata nel 1618, in cui Andrea Paladino scrive la dedica ad Annibale Capu-

DELLE / RIME / DI GIOVANNI / CAPPONI / Porrettano / *L'Animoso Accademico / Seluaggio di Bologna. / PARTE PRIMA, / e Seconda. / All' Illust. e Reu. / BONIFAZIO / Card. Caetano / Legato di Romagna. / CON PRIVILEGIO. / IN VENEZIA Apresso Evangelisti / Deuchino e Gio Batt Puseiano / 1609, p. 105; RIME / DEL SIG. CESARE / RINALDI / In questa terza impressione / dal medesimo autore / riviste, e ricorrette / ALL'ILLMO SIG. CONTE CARLO RVINI / SENATOR DI BOLOGNA / Con licenza de Superiori / In Bologna per Gieronimo Mascheroni MDCXIX, p. 77-79: «Nelle nozze degl'illustrissimi Marchesi Ferdinando Riario, e Laura Pepoli. La cruda ninfa», p. 80-82: «Nel medesimo soggetto. La fuggitiva Lilla»; R. CAMPEGGI, *Rime* cit., p. 137: «Madrigale in lode de gli illustriss. Signori Marchese Riario, et Laura Pepoli; Fatto in musica dal medesimo signore Girolamo Giacobbi, & cantato dopo l'essersi recitato il *Filarmindo* con gli Intermedij sovrapposti in musica». Inoltre, a proposito della stessa occasione, l'Accademia dei Selvaggi ha curato una antologia di sonetti a cui hanno partecipato Giovanni Capponi, Marc'Antonio Arlotti, Giovanni Bertolotti, Giacomo Filippo Calvi, Bartolomeo Morandi, Raffaele Rabbia, Giovanni Luigi Valesio, Lionello Spada, Catero Diamantini, Lorenzo Colli, Cesare Abelli, Gian Battista Marino, Cesare Rinaldi, Federico Arnolfini, Pier Francesco Macci, Ridolfo Campeggi, Francesco Maria Caccianemici, Ludovico Zuccolo, Giulio Brunelli, M.A. Morandi, Ottavio Duca. Cfr. NELLE NOZZE / DE GL'ILLVSTRISSIMI / SIGNORI / IL SIG.R FERDINANDO / RIARIO / ET LA SIG.RA LAVRA / PEPOLI. / In Bologna per gli heredi di Giouanni / Rossi con licenza de Superiori. 1608.*

¹⁵ MEMORIE / IMPRESE, E RITRATTI cit., p. 372.

¹⁶ FILARMINDO / Fauola Pastorale / DEL / SIG. CO. RIDOLFO / CAMPEGGI / In questa quinta im- / pressione arricchita con / L'AVRORA / INGANNATA / Fauoletta per gli inter- / medij in Musica / In Bologna, ad istanza. / di Simone Parlaschi. / [...] IN BOLOGNA / Per Bartolomeo Cochi. / MDCXIII. / Con licenza de' Superiori.

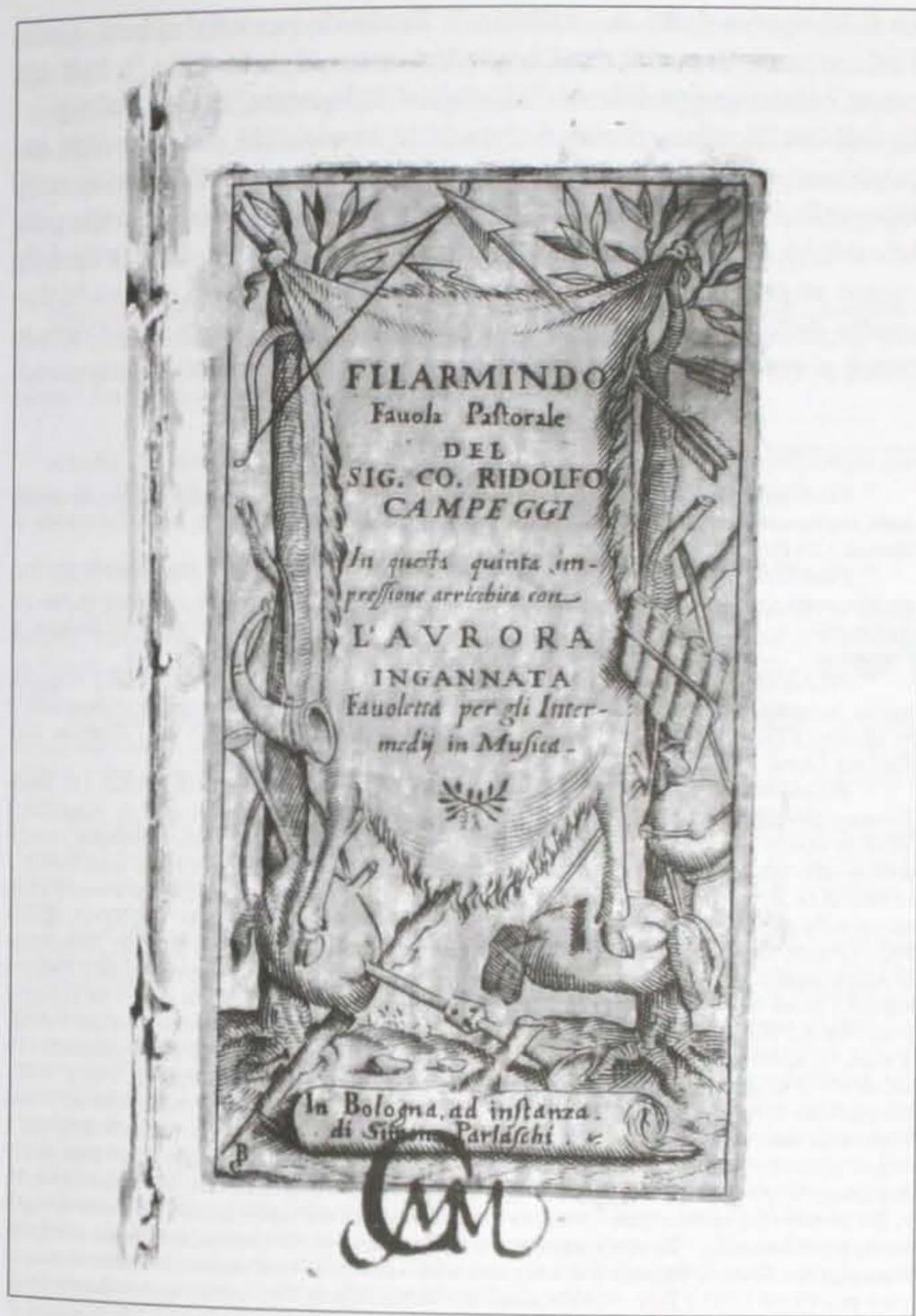


Fig. 4. ANONIMO, frontespizio (in R. CAMPEGGI, *Filarmindo*, in Bologna, ad istanza di Simone Parlaschi, per Bartolomeo Cochi, 1613).

to il 20 marzo dello stesso anno.¹⁷ Tuttavia, per confonderci, anche l'edizione di Venezia, di Giorgio Valentini, datata 1624, è indicata come «sesta impressione».¹⁸ Un'altra di Venezia, questa volta per i tipi di Gio. Battista Ciotti, datata 1618 si presenta come «quinta impressione» (!).¹⁹ Nel 1619 era apparsa l'edizione di Viterbo, in cui il tipografo Pietro Discepolo si attribuisce la responsabilità della pubblicazione; la dedica ad Andrea Mardalchini è datata il 6 aprile dello stesso anno.²⁰ Già la *Drammaturgia* di Leone Allacci, prima bibliografia delle opere teatrali, in seguito consultata anche da Corrado Ricci, si rivela scorretta.²¹ Seguono ancora la «Settima Impressione»

¹⁷ FILARMINDO / Fauola Pastorale / del Sig. / CO. RIDOLFO / CAMPEGGI. / In questa sesta impressione arricchita con / L'AVRORA INGANNATA, / Fauoletta per gl'Intermedij / Musica. / IN NAPOLI, / Per Scipione Bonino. / 1618.

¹⁸ FILARMINDO / Fauola Pastorale / DEL SIG. CONTE / RIDOLFO CAMPEGGI / In questa sesta impressione arricchita con / L'AVRORA INGANNATA / Fauoletta per gli Intermedij / in Musica. / IN VENETIA, MDCXXIV. / Per Giorgio Valentini. / Con Licenza, et Privilegio.

¹⁹ FILARMINDO / Fauola Pastorale / DEL / SIG. CO. RIDOLFO / CAMPEGGI / In questa quinta impressione / arricchita con / L'AVRORA INGANNATA. / Fauoletta per gl'Intermedij / in Musica. / Con Licentia de' Super. & Priuil. / IN VENETIA, M.DC.XVIII. / Appresso Gio. Battista Ciotti.

²⁰ FILARMINDO / Fauola / PASTORALE / Del Conte / RIDOLFO CAMPEGGI. / Al Molto Illustre / SIGNORE / ANDREA / MAIDALCHINI. / In VITERBO. / Con licenza de' Superiori. / 1619. In questa edizione, dopo la dedica a Andrea Mardalchini (p. 3-4), sono ristampati i medesimi sonetti presenti nella quarta edizione (p. 5-10). Inoltre, alla fine del testo, sono inseriti i sonetti di G. B. Marino e di A. Mariscotti. Secondo noi, essi sono soprattutto interessanti nella storia della critica del *Filarmindo*. Perciò li cito qui: «DEL SIGNOR / GIO. BATTISTA MARINO. / QVestò, Lilla gentil, TASSO mordace, / Di cui più bel non è dal Moro all'Indo, / Sommerso in sonno placido, e tenace, / Ti manda in dono il tuo fedel Dorindo. / Preselo Aminta il Pastorel sagace, / In sù la costa altissima di Pindo; / E disse poi, ch'addormentato giace / Da ch'egli il canto vdi di FILARMINDO. // Fama è ne' boschi, e credesi da molti / Pastor tra noi più riuertit, e vegli, / C'habbia in eterno oblio gli occhi sepolti. // Ma se pur sia, ch'ei si riscota, e suegli, / Fa tù, ch'allhor la gran Sampogna ascolti, / Dormirà per dolcezza il vento, & egli» (p. 173); «Dell'illustrissimo / SIG. AGESILAO / MARISCOTTI. / GERME sei tù del Ciel d'eternamente, / E non d'altronde vieni eterno ingegno, / E vai d'eccelesi honori oltre ogni segno / Sì, ch'à dirlo non è lingua possente. // Tù sei pregio à te stesso, che si sente / Ogn'altro pregio al tuo gran merito indegno, / Nè pregio ha, fuor di sè, di sè più degno / Virtù, d'ergersi al Ciel, non d'altro ardente. // Ma se non v'ha, mentre pietosi euenti / Canti di Ninfa, e di Pastore amanti, / Scrittor di te più terso, e più fecondo. // Se rimbombar per te Tragici accenti / S'vdranno, ò in graue stil carmi sonanti, / Sia CAMPO angusto a le tue glorie il Mondo» (p. 174). Il sonetto di Marino è ristampato in DELLA LIRA / DEL / CAVALIER / MARINO. / Parte Terza. / Diuisa in / Amori, Lodi, Lagrime, Deuotioni, et Caprici. / All'illustriss. & Reuer. Sig. / CARD. DORIA / Arcivescouo di Palermo. / CON PRIVILEGIO. / IN VENETIA, M.DC.XXIX. / Appresso il Ciotti, p. 130: «In lode del Filarmindo, Pastorale del medesimo».

²¹ LEONE ALLACCI, *Drammaturgia*, Roma, il Mascardi, 1666, p. 134.

di Venezia, del Ciotti, pubblicata nel 1625,²² la «Ottava Impressione» del 1627,²³ e la «Nona Impressione» del 1628.²⁴

È noto che nell'ambito dell'accademia dei Gelati, seguendo l'esempio del fondatore Melchiorre Zoppio, le forme teatrali affascinarono gli accademici.²⁵ Lo stesso Zoppio, nel prologo della sua commedia *Il Diogene accusato* (1598), fece entrare in scena la figura dell'Accademia dei Gelati per recitare:

Qual mi vedete (o spettatori)/ Neve la veste, o ghiaccio il crine/ Son l'Accademia de i GELATI./ Stanno in desir continuo i miei/ Di piacervi, hor con gravi studij./ Hor con recreationi honeste,/ Che il piacer vostro è il gusto loro./ Però pensando di spettacolo,/ Per dilettere, e in un giovare [...].²⁶

Anche pensando a questa consuetudine, le numerose ristampe del *Filarmindo* conferiscono alla favola un rilievo particolare.²⁷

²² FILARMINDO / Fauola Pastorale / DEL / SIG. CO. RIDOLFO / CAMPEGGI / In questa Settima Impressione / arricchita con / L'AVRORA INGANNATA. / Fauoletta per gl'Intermedij in Musica. / Con licenza de' Superiori, & Priuilegio. / IN VENETIA, MDCXXV. / Appresso il Ciotti.

²³ FILARMINDO / Fauola Pastorale / DEL / SIG. CO. RIDOLFO / CAMPEGGI / In questa Ottava Impressione arricchita / con / L'AVRORA INGANNATA. / Fauoletta per gl'Intermedij in Musica. / Con Licenza de' Superiori, & Priuilegio. / IN VENETIA, MDCXXVII. / Appresso il Ciotti.

²⁴ FILARMINDO / Fauola Pastorale / DEL / SIG. CO. RIDOLFO / CAMPEGGI / In questa Nona Impressione arricchita / con / L'AVRORA INGANNATA. / Fauoletta per gl'Intermedij in Musica. / Con Licenza de' Superiori, & Priuilegio. / IN VENETIA, MDCXXVIII. / Appresso il Ciotti.

²⁵ Il più famoso è considerato il torneo ideato da Zoppio. LA / MONTAGNA / CIRCEA / TORNEAMENTO / Nel passaggio della Sereniss. / Duchessa / DONNA MARGHERITA / ALDOBRANDINA / SPOSA / DEL SERENISS. / RANVCCIO / FARNESE / DVCA DI PARMA, E PIACENZA / Festeggiato in Bologna à xxvij. Giugno. 1600. / IN BOLOGNA, Presso gli Heredi di Giovanni Rossi. / Con licenza, e Privilegio de' Superiori. Sugli esempi generali, incluso il suddetto torneo, della pratica teatrale dell'accademia nel tardo Cinquecento e nel primo Seicento, vedi GAETANO GIORDANI, *Intorno al gran teatro del comune e ad altri minori in Bologna. Memorie storico-artistiche*, Bologna, Società Tipografica Bolognese e Ditta Sassi, 1855; CORRADO RICCI, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII*, Bologna, Successori Monti, 1888 (Ristampa anastatica, Forni Editore, 1965); G. VECCHI, *Le accademie cit.*; M. CALORE, *Bologna a teatro. Vita di una città attraverso i suoi spettacoli 1400-1800*, Bologna, Guidicini e Rosa Editori, 1981, IV-V; M. CALORE, *La biblioteca cit.*; DEANNA LENZI, *Teatri ed anfiteatri a Bologna nei secoli XVI e XVII*, in *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, a cura di Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna, Roma, Gangemi Editore, 1985, p. 174-191.

²⁶ IL / DIOGENE / ACCVSATO, / Comedia / DEL CALIGINOSO / ACADEMICO GELATO. / Dedicata all'illustrissimo Sign. / Nicolò Cornaro. / CON PRIVILEGIO. / IN VENETIA, MDCXVIII. / Ad instantia di Gasparo Bindoni. / Con Licenza de' Superiori, p. 10.

²⁷ Le dodici edizioni rintracciate sono elencate nell'Appendice II.

II. Il testo

Atto I. Dopo il discorso di Aurora al suo amante Cefalo, la storia inizia con il lamento del protagonista Filarmino (scena I). Egli, originariamente arcade, rapito nella sua infanzia dai messenesi, tuttora vive a Messene. A rischio della vita si introduce in Arcadia, paese ora a lui ostile. Vuole ritrovare Laurinda. Filarmino si nasconde per anni, pensando a Laurinda assente con affetto. Purtroppo però, Elfice, padre di Laurinda, e Coridone, padre del pastore Arminio, decidono il matrimonio dei loro figli nonostante Arminio sia già fidanzato segretamente con la ninfa Clori. Vespilla, confidente di Clori, dopo essersi consultata con lei (scena II), si reca da Laurinda ed ascolta i suoi ricordi di Filarmino e degli avvenimenti del tempo trascorso insieme. La fanciulla ricorda che era solita andare a caccia con Filarmino, figlio adottivo del vicino Alcasto. Un giorno incontrarono un leone, Filarmino combatté per difenderla e fu ferito gravemente. Temendo di morire, Filarmino confessò a Laurinda di amarla, e lei gli lasciò il suo velo bianco (scena III). Intanto Elfice e Coridone stanno aspettando gli ambasciatori di pace dei loro nemici messenesi. Coridone è contrario alla pace, poiché ricorda che in passato il suo primo figlio, ancora piccolo, fu sequestrato dai messenesi. Rivela che anche quel suo primo figlio si chiamava Arminio, e a lui lasciò il gioiello con inciso l'amor nudo (scena IV).

Atto II. Il secondo Arminio rimprovera al padre Coridone l'obbligo del matrimonio (scena I), e conferma l'amore per Clori (scena II). Nondimeno Elfice promuove il matrimonio di Arminio con Laurinda (scene III e IV). Erbillo, amico di Arminio, entra in scena. Egli persuade Arminio a rispettare l'intenzione del padre (scena VI), e litiga con la fidanzata per divergenze di vedute sull'amore (scena VII). L'atteggiamento di Arminio, inizialmente contrario, cambia gradualmente (scena VIII): nel finale invoca: «Laurinda mia, che la mia vita sei» (scena XI). Invece, Filarmino si prepara alla morte per la troppa sofferenza (scena V). Egli giudica necessario uccidersi davanti a Laurinda, perché, per vivere in Laurinda dopo la sua morte, deve renderla partecipe dell'estremo gesto (scena IX). Intanto arrivano in Arcadia gli ambasciatori di pace, Arenio e Alcasto (scena X).

Atto III. Arminio racconta a Vespilla la sua felicità riguardo al matrimonio con Laurinda (scena I). Erbillo si preoccupa dell'avvenire di Arminio (scena III). Invece, Laurinda è tormentata dall'angoscia essendo in ansia per la salvezza di Filarmino. Gli ambasciatori Arenio e Alcasto, appena arrivati, hanno raccontato che egli ormai non sta più a Messene. Clori la consola (scena II). Contemporaneamente viene firmata la pace in Arcadia. A questo punto c'è un colpo di scena. Arriva Laurinda, annunciata da Erbillo (scena IV). Laurinda racconta che è stata assalita da un uomo dalle sembianze messenesi, poi arrestato, ed attualmente tenuto in prigione. Laurinda desidera punirlo severamente. Alcasto e Coridone discutono sulla decisione da prendere. Elfice chiede a Erbillo di interrogarlo. Arenio propone di andarci di persona (scena V).

Atto IV. Coridone è in ansia per la salvezza del primo figlio, ricorda ora la profezia dell'oracolo di Apollo: «Quando sia per morir, troverà il Figlio» (scena I). Invece, Laurinda trema ancora di paura (scena II). L'attenzione si trasferisce al dialogo tra Filarmino e Laurinda. Laurinda, che all'inizio non poteva identificarlo, ha chiarito il malinteso avendo capito che, in realtà, l'uomo ha provato a uccidere se stesso, e alla fine è giunta a riconoscerlo quando ha visto il velo con cui si è asciugato le lacrime. Laurinda perde i sensi (scena III). Appena riacquistata coscienza, pensa che egli sia già stato giustiziato, e decide di uccidere se stessa per restituire la vita a Filarmino (scena IV). Intanto è stata decisa la sua esecuzione, il solo Alcasto desidera una sospensione della pena (scena V). Filarmino è portato al patibolo. Alcasto, in polemica con Elfice, si chiede se sia più importante la compassione (il sentimento personale) o la giustizia (la ragione). Sostiene che Filarmino non può essere giustiziato perché non messenese. Spiega che l'ha adottato: la madre sul punto di morire gli aveva chiesto di assistere il figlio nella culla. Alla confessione Coridone reagisce notando come somigli a suo figlio (scena VI). Solo Alcasto esce, e la scena si volge alla condanna capitale. Coridone ascolta il testamento. Filarmino lascia il gioiello (con la incisione di amor nudo) al suo padre adottivo. Guardando quello, Coridone capisce che Filarmino è il suo vero figlio, e ordina di sospendere l'esecuzione. Filarmino spiega il significato dell'atteggiamento che aveva avuto di fronte a Laurinda (scena VII). Elfice ha dei rimpianti. Coridone riconosce Filarmino

come suo figlio. Filarmino, accompagnato dal custode, si dirige verso il tempio (scena VIII). Clori, piangendo, arriva improvvisamente da Elfice, Coridone, e Arenio, e li informa della morte di Laurinda (scena IX).

Atto V. Coridone, Elfice, e Alcasto lo comunicano a Filarmino (scene I e II). Vespilla entra in scena per dire che Laurinda è stata felice (scena III). Ma Laurinda è in realtà ancora viva. Esanime ma ancora viva nella bara, ha abbracciato Filarmino, appena arrivato (scena IV). Ora tutti i personaggi sono riuniti nel tempio. Elfice, Alcasto, Arenio e Coridone approvano il matrimonio di Filarmino con Laurinda (scena V). Inoltre Arminio, che da Vespilla ha saputo del ritrovamento di suo fratello, richiede nuovamente al padre, Coridone, il permesso di sposare Clori, ed ottiene il consenso (scena VI). Elfice, Alcasto, Arenio e Coridone esprimono il riconoscimento che tutto il percorso sia dovuto alla provvidenza eterna (scena VII). E la storia si chiude con la felicità di Filarmino e di Laurinda (scena VIII).

Dovremmo richiamare maggior attenzione sul fatto che l'intreccio della storia è governato dalle varie ambiguità derivate dal nome «Arminio». Coridone aveva deciso il matrimonio di suo figlio Arminio con Laurinda sulla base dell'oracolo di Apollo. Alla fine si realizza tutto col riconoscimento di Filarmino, cioè il primo Arminio che si credeva perduto. Lo stesso riconoscimento era già stato suggerito nella scena prima dell'atto secondo: il secondo Arminio si lamenta della sua vita difficile: «Padre; inhumano Padre / Mentre saper tu cerchi / Dal fatidico Apollo, / S'ancor vive nel mondo / Quel figlio, che ti fù, bambin, rubato; / Miseramente hor perdi / Questo, che sol ti avanza; / Di te, del sangue tuo, frale speranza».

Nonostante si possa scorgere questo meccanismo ingegnoso, è ovvio che Campeggi abbia seguito gli esempi precedenti dell'*Aminta* di Tasso, e soprattutto del *Pastor Fido* di Guarini. Alcuni elementi sono comuni, per esempio Mirtillo è nato originariamente in Arcadia e cresciuto in Elide; il matrimonio di Silvio con Amarilli deciso da Montano, padre di Silvio, sulla base dell'oracolo; la relazione segreta di Amarilli e Mirtillo; la sentenza di morte di Mirtillo a causa del complotto di Corisca, innamorata di Mirtillo; l'entrata di Carino, padre adottivo di Mirtillo, e la sua difesa; l'approvazione del matrimonio

felice di Mirtillo con Amarilli e la realizzazione finale dell'oracolo ecc. Inoltre non occorre ricordare che erano già stabiliti nell'*Aminta* l'uso del velo come mezzo di riconoscimento e l'incontro con un animale feroce come causa per sviluppare il racconto.

Campeggi ha potuto avere fiducia assoluta negli esempi precedenti proprio sulla base dell'autorità della teoria poetica elaborata dallo stesso Guarini. Questi, già poeta della corte estense di Ferrara, era accademico Gelato in quel periodo.²⁸ Lo stesso poeta verifica la legittimità teorica della sua 'tragicommedia', avversata da Giasone de Neres. Questi, basandosi sull'interpretazione tradizionale della teoria della tragedia dell'*Arte Poetica* di Aristotele, attribuisce grande importanza alla 'unità' della storia.²⁹ Secondo lo stesso discorso, benché l'*Arte Poetica* non comprenda lo stesso metodo poetico, è possibile mescolare l'elemento tragico e l'elemento comico, e ciò è testimoniato dalla pratica dell'opera classica e dalle varie teorie dello stesso Aristotele, per esempio dalla sua idea della repubblica in cui si spiega come l'armonia di ogni classe sociale sia la condizione ideale. È ragionevole 'la favola doppia' poiché, finché ogni elemento si intreccia necessariamente e verosimilmente, non contravviene la regola della 'unità'. Tuttavia, si dovrebbero mantenere i caratteri di ogni genere indipendentemente, non come il «favoloso Ermafrodito» ma come l'«uomo che s'abbraccia con donna». Come paradigma per spiegare ciò, sono raccomandati i testi di Edipo e di Audria, e l'esempio del *Pastor Fido* per il metodo concreto di distribuire questi elementi ad ogni scena. Se anche il *Filarmino* rappresentasse fedelmente le espressioni tipiche della tragedia e della commedia, per esempio il destino basato sull'oracolo, la peripezia, il riconoscimento-agnizione, il timore e la compassione da cui derivano, e la conclusione felice, dovrebbe essere perché l'autore ha seguito Guarini.

²⁸ Cfr. LUISA AVELLINI, *Tra «Umoristi» e «Gelati»: l'accademia romana e la cultura emiliana del primo e del pieno Seicento*, «Studi secenteschi», XXIII, 1982, p. 109-137.

²⁹ GIAMBATTISTA GUARINI, *Compendio della poesia tragicomica. Tratto dai duo Verati per opera dell'autore del Pastor Fido, colla giunta di molte cose spettanti all'arte* (1603), in *Id., Il Pastor Fido e il compendio della poesia tragicomica*, a cura di Gioachino Brognoligo, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1914, p. 217-288. Inoltre, per una analisi eccellente dello stesso scritto, vedi ELISABETTA SELMI, *Nota al testo*, in *Battista Guarini, Il Pastor Fido*, a cura di E. Selmi, introduzione di Guido Baldassarri, Venezia, Marsilio, 1999, p. 35-74.

Sin dall'inizio, nella favola pastorale, che ha avuto inizio con Agostino Beccari sull'esempio di Teocrito ed è fiorita grazie al Tasso, era già abituale la possibilità di mescolare i vari generi, come discute Guarini stesso. Tuttavia, Angelo Ingegneri la riconosce come forma poetica moderna e, avvalendosi del pensiero di Guarini, intuisce la validità della favola pastorale e la sua teatralità, a metà tra la gravità tragica e la buffoneria comica. Non è impossibile inserire il lieto fine nella trama tragica:

io vedrò sempre più volentieri quegli scenici poemi ch'avranno nell'ultimo loro atto alcuna cosa nuova e dilettevole, ch'io non farò, verbigravia, quel sì lungo e tedioso pianto del cieco e sanguinolento che riempie tutto 'l quinto dell'*Edipo tiranno*, dopo che s'è chiaramente veduta nella fine del quarto la soluzione del groppo della favola [...] per la mutazione dei tempi, i quali hanno in molte cose diversificati gli umani gusti [...].³⁰

Infatti, Ingegneri ha superato la teorizzazione del Tasso nei *Discorsi del poema eroico*. Vi si ricorda di utilizzare con cautela la moltitudine e la varietà, che mantengono la loro superiorità nella forma moderna del romanzo e del poema eroico – tuttavia, anche in questo caso, è possibile solo con la riserva di non creare disordine, la cui responsabilità si attribuisce all' 'arte' –. Al contrario nella forma tradizionale della tragedia e del poema epico è attribuita grande importanza all'unità aristotelica.³¹ Si può giudicare che la scelta del poeta di far entrare nella scena tragica un personaggio buffo come il capriccioso Arminio derivi da questa tendenza. La decisione di Campeggi anticipa la polemica di Bonarelli attorno alla giustizia morale della rappresentazione del doppio amore, polemica che esploderà nel 1612.³² Se il *Filarmindo* è stato tanto amato nella prima metà del Seicento, la ragione è da ricercarsi nella sua aderenza alla sensibilità più aggiornata dell'epoca. La favola pastorale stava ottenendo il diritto di cittadinanza tramite la teorizzazione di Guarini e la lode di Ingegneri.

³⁰ ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* (1598), a cura di Maria Luisa Doglio, Modena, Edizioni Panini, 1989, p. 20.

³¹ Cfr. TORQUATO TASSO, *Discorsi del poema eroico* (1594), in *Id.*, *Prose*, a cura di Ettore Mazzali, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1959, p. 487-729.

³² Cfr. GUIDUBALDO BONARELLI, *Discorsi in difesa del doppio amore della sua celia* (1612), in *Id.*, *Filli di Sciro. Discorsi e appendice*, a cura di Giovanni Gambarin, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1941, p. 137-248.

III. Le prime rappresentazioni

Per quanto riguarda le opere teatrali di Campeggi, esistono i resoconti contemporanei che ci informano delle modalità della prima rappresentazione del *Tancredi* e del *Reno sacrificante*, entrambe scritte negli anni '10. Nel *Tancredi*, rappresentato nella casa di Zoppio nel 1615, Francesco Brizio ideò le scenografie delle architetture in rovina, del paesaggio deserto, e della loggia vicino al mare con la vista in lontananza di un vulcano che erutta.³³ Sappiamo che tutti i personaggi si vestirono con costumi all'antica, e sopra il palcoscenico apparì «una gran machina di sette ordini di nugole in giro», e gli dei che salivano su questa macchina furono sollevati nello spazio dal meccanismo. Invece nel *Reno sacrificante* rappresentato nel palazzo del Podestà nel 1617, Giovanni Luigi Valesio si prese cura della scenografia, del meccanismo, e dei costumi (ciò è dichiarato nella parte inferiore della pagina destinata alla lista dei personaggi nella prima edizione), e ricorse a tutti gli artifici possibili, come la esecuzione del palcoscenico semicircolare di legno, della loggia grande, della prospettiva, del meccanismo in cui la nuvola compare dallo squarcio del cielo e porta gli dei, del mostro che esce dalla bocca dell'inferno, della prora con la testa del mostro, del drago dorato etc.³⁴ Il relatore Roberto Ongaro elogia soprattutto i costumi sfarzosi.

D'altra parte, l'epistola sopra citata di Rinaldi, in relazione alla decorazione del palcoscenico degli intermedii, l'*Aurora Ingannata*, ci ricorda:

³³ Cfr. PAOLO ANTONIO AMBROSI, *RELATIONE / De gli Apparati / DEL TANCREDI, / Tragedia / DELL'ILLVSTRISS. SIG. CO. / RIDOLFO CAMPEGGI; / Fatta rappresentare da gli Academici / GELATI in Bologna il giorno / 28. Maggio 1615. / All'Illustriss. e Reuerendiss. Sig. / IL SIG. CARD. BARBERINO. / IN BOLOGNA, M.DC.XV. / Per gli Heredi di Gio. Rossi. / Con Licenza de' Superiori; M. CALORE, *Accademie e Teatro: Il Tancredi di Ridolfo Campeggi a palazzo Zoppio nel 1615*, «Strenna storica bolognese», XXXII, 1982, p. 83-97.*

³⁴ Cfr. LETTERA / DEL / SIGN. ROBERTO ONGARO / ALL'ILLVSTRISSIMO / SIGNOR PIERO / Del Signor / FRANCESCO CAPPONI. / Con la quale si dà conto della magnificenza, con che fu / rappresentato alli 28. d'Aprile. 1617. / IL RENO SACRIFICANTE, / ATTION DRAMMATICA / Dell'Illustrissimo Signor Conte / RIDOLFO CAMPEGGI / IN BOLOGNA. / IN BOLOGNA, Per Vittorio Benacci. 1617. / CON LICENZA DE' SVPERIORI; O. GAMBASSI, *I primordi del melodramma a Bologna. -Apparati e machinismi- de Il Reno sacrificante, dramma in musica di Girolamo Giacobbi (1617)*, «Il Carrobbio», X, 1984, p. 134-148; D. LENZI, *Teatri ed anfiteatri a Bologna* cit., p. 183-186.

Mi dice V.S. che volentieri haurebbe veduto quella nuvola, che nelle nozze del Signor Marchese Riario apparue nel fine del conuito. vorrei eser'vn gran vento per portargliela innanzi, ò vn gran Pittore per colorirgliela in carte. al tocco delle ventidue hore, mentr'erano à tavola, e Cauallieri, e Dame, con la clausura delle finestre si fece notte, con l'accensione di molti lumi si fece giorno. comparue all' hora nel fianco sinistro della sala l'inargentata machina, che lieuelemente tonando, in due parti eguali si diuise, e scoperse, à gli occhi de' conuitati le sue bellezze interne. vn Cielo amantato di minutissime Stelle, entro à cui stauano in troni d'oro assisi quattro fauolosi Dei. teneuan questi trà le mani arcuiolate lire, e tiorbate cetre, cantando con vicendeuoli note gl'inchiusi versi in honore de gl'Illustrissimi Sposi. dopo il canto, e dopo vna pioggia di variati fiori si riuni la nube. ma non son'io mai per riunirmi à V.S. perche da lei non sono, ne sarò mai per separarmi.³⁵

Nondimeno, per quanto riguarda la parte centrale del *Filarmindo*, non è conosciuta l'esistenza di testimonianze specifiche. Benché Gaetano Giordani e Corrado Ricci suppongano che sia stato rappresentato nel teatro annesso alla casa di Zoppio, non ne siamo certi.³⁶ Evidentemente possiamo ricordare che lo stesso teatro era già stato costruito nel 1588 nell'occasione della rappresentazione del *Diogene accusato*, dello stesso Zoppio. E possiamo ricordare che il fondatore dell'accademia utilizzava la sua casa come luogo di riunione periodica.³⁷ Tuttavia, non sappiamo se il teatro di Zoppio fosse usato ad intervalli di tempo regolari per tutte le opere teatrali dell'accademia; si può pensare che la sistemazione sia iniziata nel 1615, cioè nell'occasione della rappresentazione del *Tancredi* di Campeggi, e sia proceduta gradualmente, come si capisce da un passo di Paolo Antonio Ambrosi:

³⁵ C. RINALDI, *Lettere cit.*, p. 172.

³⁶ Cfr. G. GIORDANI, *Intorno al gran teatro cit.*, p. 56; C. RICCI, *I teatri di Bologna cit.*, p. 320; G. VECCHI, *Le accademie cit.*, n. 64. Inoltre, sembra che anche M. Calore lo presupponga implicitamente: M. CALORE, *La biblioteca cit.*, p. 66-67.

³⁷ Infatti, nonostante non si riferisca direttamente al *Diogene accusato*, V. Zani suggerisce la possibilità che il teatro della casa di Zoppio sia stato realizzato in un primo stadio, indicando tra gli esempi anche la tragedia *Medea* pubblicata per la prima volta nel 1602: «Voi con la *Creusa*, colla *Mede* [sic], coll'*Admeto*, e col *Meandro* onoraste il di lei Teatro, il quale perche fusse mai sempre suo à lei la magnifica Sala della vostra nobile abitazione con generosa liberalità nel vostro testamento irruocabilmente lasciaste» (MEMORIE / IMPRESE, E RITRATTI cit., p. 324). Sul funzionamento della stessa casa di Zoppio, vedi G. FANTUZZI, *Notizie cit.*, I, p. 11-12; C. RICCI, *I teatri di Bologna cit.*, p. 278.; D. G. FORNASINI, *La chiesa parrocchiale di Santa Caterina V.M. di Strada Maggiore in Bologna*, Bologna, Officina Grafica A. Cacciari, 1942, p. 194-196; GIANCARLO ROVERSI, *Palazzi e case nobili del '500 a Bologna*, Bologna, Grafis Edizioni, 1986, p. 353-357; M. CALORE, *La biblioteca cit.*, p. 64-72.

La sala adunque del Sig. Dott. Zoppio, dove i GELATI come in luogo à ciò destinato frequentano le fontioni loro, ancorche non eccedente d'ampiezza le sale de' palagi ordinarij della Città: in quest'occasione nondimeno fatta teatro, & quasi circo antico, si rese al curioso popolo spatio assai comodo, & proportionato.³⁸

Ma poiché si trattava di un dramma pastorale, non si può negare la possibilità che sia stato utilizzato uno spazio aperto come il cortile, prendendo esempio dalla definizione della scenografia del dramma satirico tradizionale serliano. Dovremmo tenere a mente anche che per la prima rappresentazione dell'*Aminta*, è stata scelta la vegetazione dell'isola di Belvedere nel fiume Po. Inoltre, è da ricordare la difesa del dramma pastorale presentata dall'Ingegneri. Nonostante il teorico prenda parte alla nuova tendenza iniziata da Castelvetro in cui si attribuisce grande importanza alla 'rappresentazione', essendo in opposizione alla tradizione che da Trissino considera soprattutto il 'testo' stesso, egli riconosce la difficoltà pratica della rappresentazione della tragedia e della commedia. La commedia non è lodabile senza apparati ed intermedi sontuosi, e lo stesso vale per quanto riguarda la tragedia:

Le tragedie, lasciando da canto che così poche se ne leggono che non abbiano importantissimi e inescusabili mancamenti, onde talora divengono anco irrapresentabili, sono spettacoli malinconici, alla cui vista malamente s'accomoda l'occhio diososo di dilettazone. Alcuni oltra di ciò le stimano di tristo augurio e quindi poco volentieri spendono in esse i denari e 'l tempo. Alla fine come imitazione d'azioni reali e di regie persone (portando massimamente il costume d'oggi altra pompa d'apparato e d'abiti che forse non si richiedeva a' tempi di Sofocle per rappresentare verbigratia un povero re di Tebe oltraggiato dal cognato e minacciato dall'indovino) ricercano a punto borsa reale, la quale con sano giudicio i principi d'oggi riserbano per la conservazione degli Stati loro e per la securezza e commodità de' lor sudditi. Quinci viene ch'in cinquanta anni non se ne recita una convenevolmente, e ci vogliono a punto compagnie ricche, come in Vinezia od Academie generose, come in Vicenza e stupendi teatri, come l'Olimpico.

Soprattutto problematico è il fattore economico. Quindi secondo Ingegneri, proprio il dramma pastorale è la forma poetica più ragionevole:

Restano adunque le pastorali, le quali, con apparato rustico e di verdura e con abiti più leggiadri che sontuosi, riescono alla vista vaghissime; che co 'l verso soave

³⁸ PA. AMBROSI, *Relatione cit.*, p. 5. M. Calore ha già richiamato l'attenzione sullo stesso passo. Cfr. M. CALORE, *Accademie e Teatro cit.*, p. 92-93.

e colla sentenza dilicata sono gratissime agli orecchi e all'intelletto; che, non incapaci di qualche gravità quasi tragica [...], patiscono acconcissimamente certi ridicoli comici [...].³⁹

In tal caso, non potevano influenzare l'esistenza o meno del teatro o la dimensione del palazzo; e la possibilità della rappresentazione del *Filarmindo* nella casa privata (o nel cortile) poteva essere aperta ugualmente alle famiglie interessate, cioè Fachetti, Riario, Pepoli. Benché l'impostazione dell'*Aurora*, come abbiamo visto, era abbastanza sfarzosa, dovremmo ipotizzarla più semplice rispetto a quella delle due opere del 1610, e non limitata dal luogo.

Tuttavia, stante la problematicità dello studio del *Filarmindo*, possiamo credere che sia utile per il nostro discorso ricordare ancora una volta il nome di Giovanni Luigi Valesio.⁴⁰ Egli, come pittore o incisore, collaborò con l'autore Campeggi nella fase della elaborazione del testo a stampa, eseguendo il frontespizio della prima edizione e le sei illustrazioni della quarta edizione.⁴¹ Inoltre, egli era esperto poeta, come testimonia il fatto che, quale membro dell'Accademia dei Selvaggi, scrisse alcune poesie. Risulta quindi logico il ruolo di colla-

³⁹ A. INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa* cit., 1989, p. 7.

⁴⁰ Prima di tutto, si può credere che il Valesio, come membro dell'accademia dei Selvaggi, intervenisse profondamente sul dramma pastorale bolognese in generale, per esempio il *Tirinto* di G. Capponi. Nella sua prima edizione è inserito un sonetto dello stesso Valesio. Cfr. TIRINTO / *Fauola Pastorale* / di Gio. Capponi Porrettano / l'Animoso Accademico / SELVAGGIO / Al Sig. Gio. Filippo Certani / il Palustre dedicata, / e rappresentata dall'Accademia / DE SELVAGGI / in Bologna l'anno / MDCVII, In Bologna, per Gio. Battista Bellagamba, 1607: c. a7r. -XIII. Di Giovanni Valesio l'Invescato Accademico Selvaggio. / Mirtillo, Aminta, Niso, e Filarmindo, / Stanchi di gareggiar, su 'l verde prato / Corcarsi un giorno à l'ombra, al fresco fiato, / Che l'aura spira infrà Parnaso, e Pindo. / Quando di cantar vago giunse Armindo / Il Pastorel, che dal più denso lato / Del monte uscio co' l'cri di lauro ornato, / Per farsi noto al Mauritano, à l'Indo. / Già s'udian mormorar frà i sacri orrori / A gara i venti per portarne il canto / Del peregrin là ve d'onor si fregi. / A questo sorse Aminta, e in van Pastori / (Disse) noi contendiam del suono il vanto; / Se nuovo Apollo or si n'invola i pregi.

⁴¹ Il frontespizio su cui è firmato «Il Valesio» è già stato attribuito dall'Oretti a Giovanni Luigi Valesio. MARCELLO ORETTI, *Notizie de' Professori del disegno*, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna, ms. B.126, p. 410. Inoltre, per quanto riguarda le illustrazioni della quarta edizione, sulla base del monogramma particolare si può comprendere facilmente che le opere siano sue. Tutte le incisioni suddette sono pubblicate in *The Illustrated Bartsch, 40: Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, edited by Veronika Birke, New York, Abaris Books, 1982, p. 100; *The Illustrated Bartsch, 40 (Commentary, Part 1): Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, by Veronika Birke, New York, Abaris Books, 1987, p. 34-36.

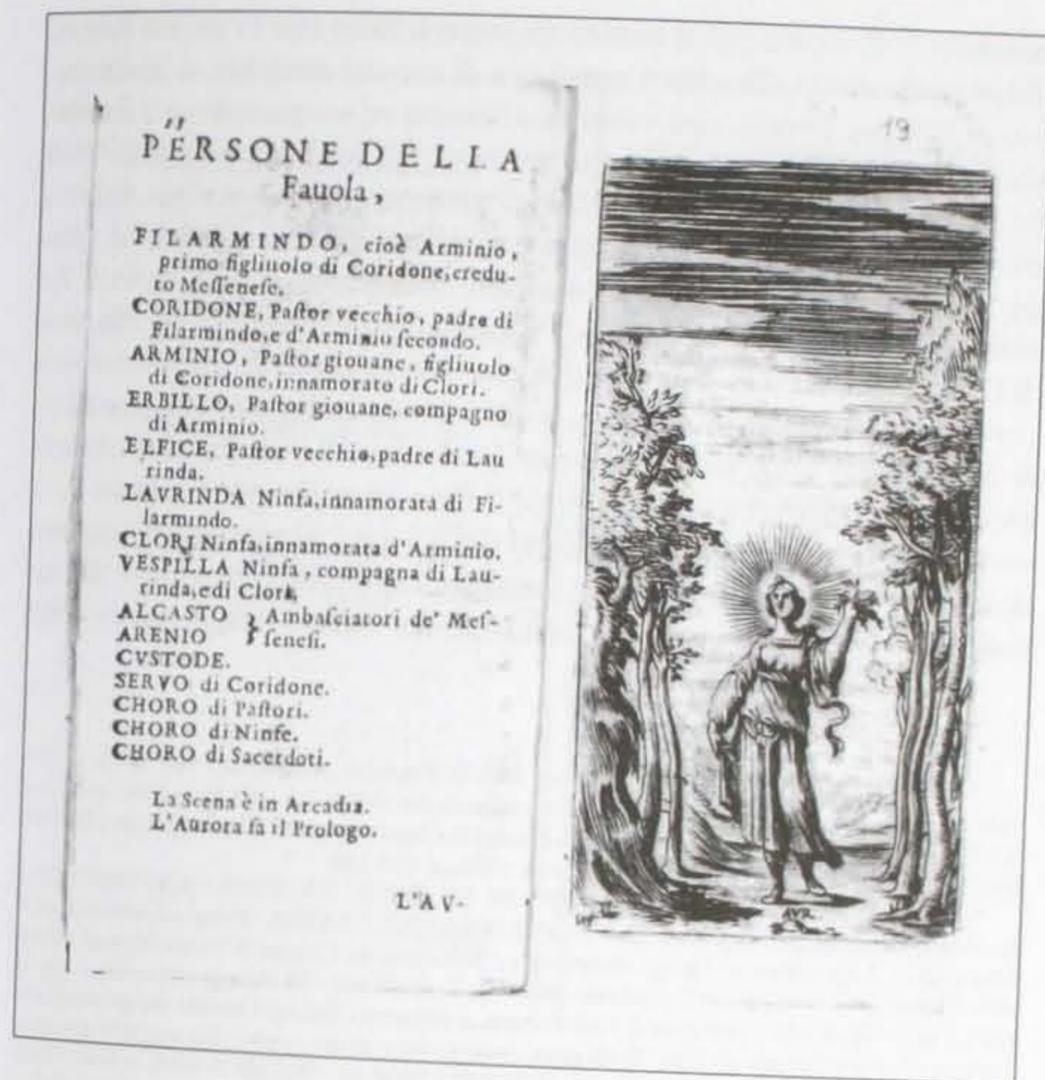


Fig. 5. GIOVANNI LUIGI VALESIO, illustrazione del prologo (in R. CAMPEGGI, *Filarmindo*, s.l., ad istanza di Simone Parlasca, s.a., p. 19).

boratore.⁴² È valido per il nostro discorso il fatto che lo stesso Valesio abbia partecipato alla citata antologia di sonetti dedicata al matrimonio di Riario e Pepoli, scrivendo due sonetti ed eseguendone il frontespizio.⁴³ Sin dall'inizio della sua carriera, come ci informa Malvasia, ha utilizzato la sua attività pittorica proprio come materiale didattico della scuola privata di lingua per stranieri da lui fondata. Ciò spiega il carattere della sua illustrazione, interattiva con il testo.⁴⁴ La relazione amichevole tra Valesio e Campeggi continua fino alla fine del secondo decennio del Seicento, per esempio con la collaborazione per la *Italia consolata*.⁴⁵ Inoltre, si dovrebbe sottolineare maggiormente che Valesio ebbe l'esclusiva per tutti i lavori relativi alla rappresentazione dell'opera di Campeggi, il *Reno sacrificante*. Secondo Giovanni Baglione, il Valesio, che negli ultimi anni di vita prese possesso della carica di segretario della famiglia Ludovisi, si occupava anche della decorazione del palazzo Ludovisi, del disegno degli arazzi e dei

⁴² Sull'attività del Valesio come scrittore, vedi G. FANTUZZI, *Notizie cit.*, VIII, 1790, p. 134-136; GIOVANNA PERINI, *Ut pictura poesis: l'Accademia dei Gelati e le arti figurative*, in *Italian Academies of the Sixteenth Century*, edited by David S. Chambers and François Quiviger, London, The Warburg Institute, University of London, 1995, p. 113-126.

⁴³ Cfr. NELLE NOZZE cit., p. 51-52: «DI GIOVANNI VALESIO, / L'INVESCATO / Academico Seluaggio. / IL vostro nome, ò FERDINANDO, ò LAVRA / Basta sol nominar, ch'è lode assai. / A che lodar, se i pregi vostri omai / Risuonan da l'Idaspe à l'onda Maura? / Spir solo d'Amor lieta, e dolce aura, / Scenda veloce da i celesti rai; / Vi stringa entrambi, e non vi sciolga mai / Quel nodo, ond'anco il Ciel s'empie, e ristaura / Quinci l'illustre pargoletta prole / Vostra risorga à rinouar gli Eroi / Il cui gran nome ancor s'onora, e cole. / Già veggo lo splendor, ch'esce di voi / Nel teatro del mondo, emulo al Sole / Illustrar, dominar la terra, e noi». «DEL MEDESIMO. / SOVRA vn alpestre, e solitaria balza, / Stanca dal volo omai, rauca dal grido, / Fermò le piante, ou'hà ricouro, e nido / Colei, ch'i merti altrui col suono inalza: / E volta là, doue superba s'alza / Felsina bella; in ricco albergo, e fido / Scender vide Imeneo lieto, e Cupido, / E con le Suore Aglaia ignuda, e scalza. / Danzauan tutti al suon d'aurata lira: / Onde ratta per l'aria i vanni stese / Ella che 'l tutto narra, ascolta, e mira, / E giunta taciturna al bel paese / Oue LAVRA, e FERNANDO ogn'huomo ammira, / Cantò dolci d'amor felici imprese». Lo stesso frontespizio è stato pubblicato in *The Illustrated Bartsch, 40 (Commentary, Part 1)*, 1987, cit., p. 42-43.

⁴⁴ Cfr. CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi del conte Carlo Cesare Malvasia con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore di Giampietro Zanotti e di altri scrittori viventi*, II, Bologna, Tipografia Guidi all'Ancora, 1841, p. 95.

⁴⁵ Cfr. LA ITALIA / CONSOLATA / EPITALAMIO / PER LE REALI NOZZE / DEL SERENISS. / VITTORIO / AMADEO / PRENC. DI PIEMONTE / CON LA CHRISTIANISS. / MADAMA CHRISTIANA / DI FRANCIA / Del Sig. Co: Ridolfo / Campeggi. / ALL'ALTEZZA SER.MA / DEL SIG. DVCA DI SAVOIA / In Bologna. Con licenza de' Superiori [...] IN BOLOGNA / Presso Bartolomeo Cochi. / M.DC.XVIII. / Con licenza de' Superiori.



Fig. 6. GIOVANNI LUIGI VALESIO, illustrazione del primo atto (in R. CAMPEGGI, *Filarmino*, s.l., ad istanza di Simone Parlasca, s.a., p. 25).

mobili, e ideava il giardino.⁴⁶ Riconoscendosi come un uomo completo, egli parla eloquentemente: «Dove non può il pennel la penna arriva, / Doppio honor, doppia lode à me s'appresta, / S'avvien, ch'io le dipinga, e ch'io le scriva».⁴⁷ È necessario supporre la sua partecipazione non solo alla scenografia.

Inoltre, in relazione alla pratica teatrale è utile ora ricordare la sua attività giovanile come ballerino. Secondo Malvasia, questo figlio di un soldato spagnolo imparò l'arte del ballo da suo padre e successivamente aprì la 'pubblica scuola'.⁴⁸ Benché non sia dichiarato nella vita, si può comprendere che le sue attività come pittore (o incisore), poeta (o insegnante di lingua) e ballerino procedessero simultaneamente. In tal caso, possiamo ipotizzare anche la sua partecipazione come coreografo e regista al *Filarmindo* o agli intermedi, l'*Aurora Ingannata*. Infatti, le figure dei personaggi Aurora e Filarmindo, riprodotti nelle prime due illustrazioni, mostrano un movimento leggero che mette il centro di gravità su una gamba, proprio come nel ballo. Ciò suggerisce la relazione immediata della pratica teatrale sul palcoscenico con il percorso della rappresentazione pittorica.

Pensando alla partecipazione del Valesio alla definizione della stessa opera teatrale, ritengo che la serie delle illustrazioni rifletta la prima rappresentazione. Naturalmente si riconoscono i segni tipici della rappresentazione pittorica, per esempio la scena in cui Filarmindo si reca in fretta da Laurinda svenuta, cioè la scena raccontata sotto forma di ricordo. Tuttavia, possiamo supporre che l'impostazione della scena rappresentata da Valesio non abbia intenzioni decorative ma esplicative. Lo rivelano gli elementi scenici aggiunti alla base della semplice scenografia della campagna: le piante basse, gli alberi e i precipizi fatti entrare ed uscire ai lati, i finti costumi antichi delle ninfe, e le pellicce dei pastori che illustrano il mutare della situazione

⁴⁶ Cfr. GIOVANNI BAGLIONE, *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII fino à tutto quello d'Urbano VIII*, Roma, Nella Stamperia di Manelfo Manelfi, Ad istanza di Giovanni Succetti Libraro all'insegna dell'Atlante, 1649 (a cura di C. Gradara Pesci, Velletri 1924), p. 354-355.

⁴⁷ LA CICALA / Di Gio: Luigi Valesio / ALL'ILL.MO E REVMO SIG.RE IL SIG.R / CARDINALE LVDOVISI / In Roma appresso Giacomo / Mascardi con licenza de' Sup. 1622, p. 6.

⁴⁸ C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice* cit., II, p. 95.



Fig. 7. GIOVANNI LUIGI VALESIO, illustrazione del secondo atto (in R. CAMPEGGI, *Filarmindo*, s.l., ad istanza di Simone Parlasca, s.a., p. 54).

narrata. A questo punto, non possiamo dubitare della loro validità come documenti per la ricostruzione della prima rappresentazione.⁴⁹ Naturalmente è necessario indagare con prudenza ancora una volta se sia possibile estendere lo stesso giudizio agli altri esempi contem-

⁴⁹ Descrivo i contenuti. La prima illustrazione è situata appena prima della prefazione (p. 19), e rappresenta l'Aurora parlante. La seconda che corrisponde al primo atto, invece, si trova appena prima della stessa parte (p. 25), e colloca Filarmino in primo piano (scena I), ed in secondo piano Laurinda parlante e Vespilla che accetta il ruolo dell'intermediario (scena III), e dietro alla roccia Elfice e Coridone che aspettano gli ambasciatori. Si può pensare che Coridone stia esponendo il ricordo del suo figlio perduto (scena IV). La terza che corrisponde al secondo atto, è messa appena prima della stessa parte (p. 54), e colloca in primo piano Arminio e Clori che confermano il loro amore reciprocamente (scena II), sul lato destro Elfice che informa il coro sul matrimonio di sua figlia (scena III), e sul lato sinistro un solitario Filarmino in apprensione pensando a Laurinda (scena V). Quest'ultima si potrebbe anche pensare come la scena in cui egli racconta la sua decisione di uccidersi (scena IX). E possiamo vedere sul fondo i due ambasciatori messenesi, Alcasto e Arenio, che sono arrivati nel territorio di Arcadia (scena X). La quarta illustrazione che corrisponde al terzo atto, è messa appena prima della stessa parte (p. 91), e colloca in primo piano Laurinda e Clori (scena II), ed al lato destro la scena della conferenza di pace tra i rappresentanti di ogni paese in cui sono dipinti i tre arcadi oltre ai due messenesi con i cappelli esotici, che stanno sulla sinistra (scena IV). Uno di questi tre arcadi potrebbe essere Erbillo (forse l'uomo che prova a parlare loro, nella parte più a destra). Egli potrebbe essere considerato come l'incaricato di informare sulla venuta di Laurinda. Al fondo dell'immagine, sta succedendo contemporaneamente l'avvenimento raccontato (scene IV e V). La quinta che corrisponde al quarto atto, è situata appena prima della stessa parte (p. 110), e colloca sulla parte frontale la scena in cui Filarmino condotto dal custode si incontra con Laurinda (scena III). In questa fase, Laurinda non l'ha ancora riconosciuto. Ancor più in fondo all'immagine, sono dipinte due scene: una è la scena della diplomazia tra Alcasto che chiede l'indulto per suo figlio adottivo ed Elfice che insiste ostinatamente per eseguire la sentenza (scena VI); l'altra, invece, la scena in cui Coridone, avendo riconosciuto Filarmino come il suo vero figlio, arresta l'esecuzione capitale (scena VII). Inoltre, al lato destro dell'immagine, Clori sta informando Coridone ed Elfice sulla morte di Laurinda (scena IX). E l'ultima illustrazione che corrisponde al quinto atto, è messa appena prima della stessa parte (p. 159), e rappresenta in primo piano il ricordo di Erbillo in cui sono collocati al centro Filarmino che si dispera davanti a Laurinda sulla bara, a sinistra gli ambasciatori messenesi Alcasto ed Arenio, e a destra Coridone ed Elfice in afflizione (scena IV). Al lato sinistro dell'immagine, Vespilla informa Arminio sulla scoperta di suo fratello e quasi contemporaneamente questo Arminio chiede a suo padre Coridone il consenso di sposare Clori (scena VI). Inoltre, sul lato destro, Coridone ed Elfice, dopo aver approvato il matrimonio di Filarmino con Laurinda, mandano Erbillo al tempio (scena VI). In fondo, Filarmino e Laurinda felici si tengono per mano (scena VIII). Sul pittore-incisore Giovanni Luigi Valesio, oltre alla monografia già citata della Birke, vedi C. C. MALVASIA, *Felsina Pittrice* cit., I, p. 90-92, II, p. 95-104; ADAM BARTSCH, *Le peintre graveur*, XVIII, Vienne, Chez Pierre Mechetti, 1818, p. 209-248; GIUSEPPE PLESSI, *Giovanni Luigi Valesio miniatore degli Anziani*, «Strenna storica bolognese», IV, 1954, p. 47-55; NICOLETTA ROIO, *Giovan Luigi Valesio (Spagna, 1560 ca-Roma, 1633)*, in *La scuola dei Carracci. Dall'accademia alla bottega di Ludovico*, a cura di Emilio Negro e Massimo Pironcini, Modena, Artioli Editore, 1994, p. 335-344; BABBETTE BOHN, *I disegni di Giovanni Luigi Valesio*, «Grafica d'arte. Rivista di storia dell'incisione antica e moderna e storia del disegno», anno III, n. 29, gennaio-marzo, 1997, p. 29-



Fig. 8. GIOVANNI LUIGI VALESIO, illustrazione del terzo atto (in R. CAMPEGGI, *Filarmino*, s.l., ad istanza di Simone Parlasca, s.a., p. 91).

poranei, come le illustrazioni dell'edizione del 1602 del *Pastor Fido*, e della prima edizione del *Filli di Sciro* eseguite da quel Francesco Valegio, veronese, completamente privo di rapporti con Giovanni Luigi bolognese d'origine spagnola.⁵⁰

IV. La fortuna

Lo storico della musica Giuseppe Vecchi riferisce dell'influenza sulla pittura bolognese degli intermedii del *Filarmindo*, l'*Aurora Ingannata*:

L'accento all'*Aurora Ingannata*, fra la nutrita serie di altri testi anteriori e coevi, ha una ragione pratica e contingente. Questo testo letterario-musicale, risponde squisitamente alle caratteristiche di gusto e d'ambiente classico-accademico che si accompagnavano alle incipienti movenze del Barocco, in accordo con prassi ed idee dei contemporanei maestri dell'Accademia carraccesca e della poetica del Reni, Domenichino [...].⁵¹

È senza dubbio l'*Aurora* di Guido Reni l'opera a cui lo storico fa riferimento. In tal caso, sarebbe alquanto ragionevole la sua associazione di idee. Prima di tutto, si dovrebbe sottolineare il fatto che non solo gli intermedii, ma anche il *Filarmindo* stesso riassumono tutto il concetto nella dea Aurora. Nell'arte retorica seicentesca, l'*Aurora* era considerata come la dea dell'invenzione poetica o del concetto poetico. Lo testimonia, per esempio, l'opinione di Emanuele Tesauro:

Però che, si come le arguzie de' poeti si chiaman fiori, così i fiori della Natura si chiamano arguzie. Talch'è soperchio il domandare perché l'*Aurora* sia tanto amica alle Muse, poiché la Natura istessa allora scherza e fraseggia con mille arguti e ingegnosi concetti.⁵²

35; KENICHI TAKAHASHI, *L'apparato funebre per l'anniversario di papa Gregorio XV nella cattedrale bolognese di San Pietro il 24 luglio 1624, soprinteso e descritto da Giovanni Luigi Valesio*, «Strenna storica bolognese», LII, 2002, p. 389-409.

⁵⁰ Cfr. CLAUDIO SALSÌ, *Note sugli incisori detti «I Valesio»*, «Rassegna di studi e di notizie», vol. XIII-anno XIII, 1986, p. 497-699.

⁵¹ G. VECCHI, *Classicismo e barocco nella musica del Seicento in Italia*, in *Il mito del classicismo nel Seicento*, Atti del convegno Il classicismo nell'arte del Seicento (Bologna, 2-5 aprile 1963), presentazione di Stefano Bottari, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1964, p. 366, n. 30.

⁵² EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico o sia idea dell'arguta et ingeniosa elocutione*



Fig. 9. GIOVANNI LUIGI VALESIO, illustrazione del quarto atto (in R. CAMPEGGI, *Filarmindo*, s.l., ad istanza di Simone Parlasca, s.a., p. 110).

Le nuove idee, i nuovi gusti scalzavano i precedenti. Lo si capisce anche della famosa polemica attorno al Marino a cui ha partecipato anche Valesio.⁵³ Fra poco Matteo Pellegrini pubblicherà il suo *Dell'acutezza*. Esaminiamo il contenuto del racconto. Possiamo comprendere che la serie della transizione sia controllata dall'oracolo di Apollo. Filarmino aveva ricordato che Apollo prevede il futuro: «Ma già s'inalza Febo, e più non face/ Ombra à la terra il monte» (atto I, scena I). Ciò è in stretta concordanza con la pittura reniana di Apollo sul carro: egli è circondato dalle Muse del tempo, corre nel cielo ed illumina la terra sotto la guida di Aurora. Sono numerosi i punti comuni ricordati nelle rappresentazioni. Infatti, nello stesso periodo della pubblicazione dell'edizione del 1613, che è stata formata incorporando l'*Aurora Ingannata* nel *Filarmino*, il poeta si trovava sotto la protezione di Scipione Borghese, come testimonia il fatto che la prima edizione del *Tancredi*, pubblicata nel 1614, è stata dedicata allo stesso cardinale.⁵⁴

che serve à tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica esaminata co' principij del divino Aristotele, Torino, Bartolomeo Zavatta, 1670, p. 73 (rist. in *Trattatisti e narratori del Seicento*, a cura di Ezio Raimondi, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, p. 27).

⁵³ Cfr. PARERE / DELL'INSTABILE / ACADEMICO / INCAMINATO / Intorno ad vna Postilla del Conte Andrea dell'Arca / Contra vna particella, che tratta della / Pittura nelle ragioni del Conte / Ludouico Tesauo / In difesa d'vn Sonetto del Cauallier / Marino. / IN BOLOGNA, / Per Vittorio Benacci. M.DC.XIV. / Con licenza de' Superiori. Sul percorso della stessa polemica, vedi CARLO DELCORNO, *Un auversario del Marino: Ferrante Carli*, «Studi secenteschi», XVI, 1975, p. 69-155. Inoltre, come saggi in cui si riferisce la stessa polemica nel contesto della teoria d'arte bolognese del primo Seicento, vedi GIAN PIERO CAMMAROTA, *I Carracci e le Accademie*, in *Bologna 1584. Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, Bologna, saggio introduttivo di Andrea Emiliani, Nuova Alfa Editoriale, 1984, p. 293-326; LUISA CIAMMITTI, Vago e Forte. *Ludovico e Galanino per lo stendardo di San Rocco: un processo bolognese del 1636*, in Vago e Forte. *Ludovico e Galanino per lo stendardo di San Rocco: un processo a Bologna nel 1636*, catalogo della mostra (Bologna, novembre 2001-gennaio 2002), Bologna, Editrice Compositori, 2001, p. 11-32. Oppure, si dovrebbe ricordare come avvenimento simbolico il fatto che il Valesio ha realizzato come parte degli apparati per il funerale di Gian Battista Marino (organizzato a Roma, nel palazzo Mancini, dall'Accademia degli Humoristi il 7 settembre 1625), «il Simbolo delle marauigliose inuentioni del Cauallier Marini». Cfr. RELAZIONE / DELLA / POMPA FVNERALE / Fatta dall'Accademia / de gli Humoristi / di Roma. / PER LA MORTE / Del Caualiere / GIO. BATTISTA MARINO. / Con l'Orazione recitata / In loda di lui. / Et Licenza de' Superiori. / IN VENETIA, MDCXXVI. / Appresso il Sarzina; MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO, *La festa barocca*, Roma, Edizioni De Luca, 1997, p. 260-262.

⁵⁴ Cfr. IL / TANCREDI / TRAGEDIA / Dell'Illustriss. Sig. Conte / RIDOLFO CAMPEGGI / NELL'ACADEMIA DE' GELATI / IL RVGGINOSO. / All'Illustriss. & Reuerendiss. Signore / Il Sig. Cardinale / SCIPIONE BORGHESE. / IN VICENZA, / Appresso Francesco Grossi. 1614. / Con licenza de' Superiori.

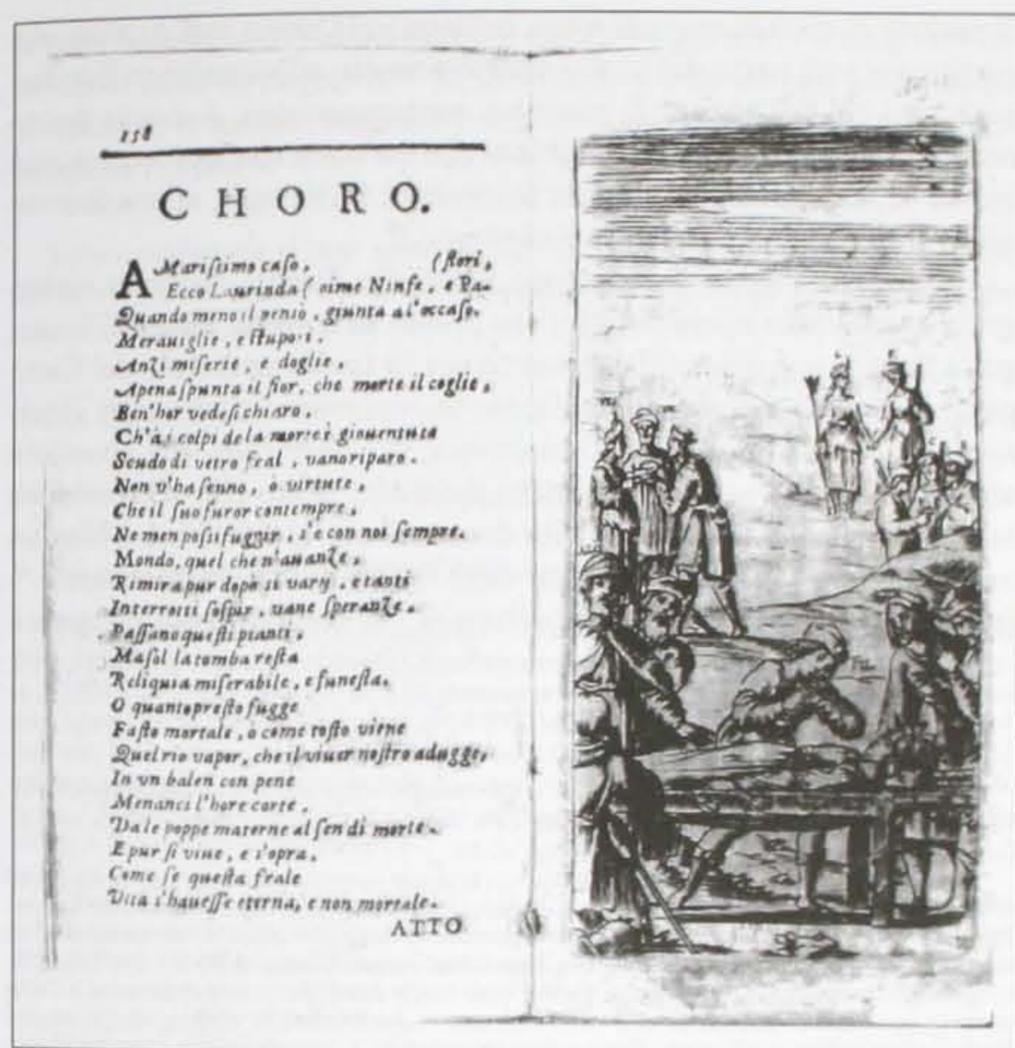


Fig. 10. GIOVANNI LUIGI VALESIO, illustrazione del quinto atto (in R. CAMPEGGI, *Filarmino*, s.l., ad istanza di Simone Parlasca, s.a., p. 159).

Il periodo di esecuzione dell'opera reniana nel Casino dell'Aurora, che costituisce una parte del teatro aperto accanto all'ex-palazzo Borghese, va dal 1613 al 1614.⁵⁵ È insomma contemporanea. A questo punto non possiamo rifiutare la possibilità che sia stata concepita come una specie di scenografia dell'opera teatrale di Campeggi, allora famosa come abbiamo in precedenza dimostrato.⁵⁶

Negli anni Trenta del Seicento, Giacomo Torelli, che sarà scenografo anche delle opere del Molière presso la corte di Luigi XIV, eseguì a Fano il suo primo allestimento per la favola pastorale del Campeggi.⁵⁷ Si dice che abbiano animato la rappresentazione altri intermedii, nuovamente elaborati. Insomma, il *Filarmindo* era accettato ampiamente nell'ambito del primo Seicento, tanto che si concedeva la libertà di cambiamenti e della decorazione. L'attività del Marino negli anni Venti varierà la forma degli 'idilli' ancor maggiormente.⁵⁸ Inoltre, a Bologna, sulla prospettiva di un ampliamento di questa

⁵⁵ Cfr. HOWARD HIBBARD, *Notes on Reni's Chronology*, «The Burlington Magazine», CVII, 1965, p. 508, n. 33; D. STEPHEN PEPPER, *Guido Reni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*, Oxford, Phaidon, 1984, cat. n. 40.

⁵⁶ Come saggi recenti in cui viene considerata la stessa opera reniana soprattutto dal punto di vista della relazione con l'arte retorica contemporanea, vedi RALPH UBL, *Guido Reni's Aurora. Politische Funktion, Gattungspoetik und Selbstdarstellung der Malerei im Gartenkasino der Borghese am Quirinal*, «Jahrbuch Des Kunsthistorischen Museums Wien», Band 1, 1999, p. 209-241. Inoltre, sulla relazione di Guido Reni con la letteratura contemporanea e l'arte retorica contemporanea in generale, vedi E. RAIMONDI, *La letteratura a Bologna nell'età del Reni*, in *Guido Reni e l'Europa. Fama e fortuna*, catalogo a cura di Sybille Eber-Schifferer, A. Emiliani, Erich Schleier, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, p. 71-86; FRANCA VARIGNANA, *La scena di Guido Reni*, in *Guido Reni e l'Europa* cit., p. 89-110; K. TAKAHASHI, *Cleopatra, l'Accademia dei Selvaggi e Guido Reni*, «Il Carrobbio», XXVIII, 2002, p. 93-106.

⁵⁷ Cfr. FRANCO BATTISTELLI, *L'attività giovanile del Torelli a Fano e gli 'Intermedii' del Filarmindo*, in *Giacomo Torelli (1604-1678) scenografo e architetto dell'antico Teatro della Fortuna di Fano*, a cura di Massimo Puliani, Fano, Centro Teatro, 1998, p. 15-25; LUCA FERRETTI, *Intermedii ne «Il Filarmindo»*, in *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, a cura di Francesco Milesi, Fano, Cassa Risparmio, 2000, p. 22-26. In quest'ultimo, è inserito il testo degli stessi intermedii. Inoltre, negli altri esempi degli intermedii del *Filarmindo*, si può ricordare anche in CESARE ABELLI, *Le sirene confuse, il Giudicio di Mida, Thebe redificata, il Ratto di Ganimede, drammatici del sig. Cesare Abelli recitati in musica per intramedij col Filarmindo tragicomedia pastorale dell'illustriss. sig. co. Ridolfo Campeggi*, Bologna, stampati per gli heredi del Cochi, a istanza di Pellegrino Golfarini, 1623.

⁵⁸ Sulla continuità della pratica dell'idillio degli accademici dei Gelati, incluso Campeggi, con quella del Marino, vedi ANDREA BATTISTINI, *Il barocco*, Roma, Salerno Editrice, 2000, p. 212. Oppure, come testimonianza del fatto che già nell'epoca contemporanea esisteva il riconoscimento della stessa genealogia, possiamo proporre l'esempio dei sonetti inseriti nell'edizione di Viterbo che abbiamo citato prima.

pratica teatrale dell'Accademia dei Gelati, apparirà lo scenografo innovativo Andrea Seghizzi.⁵⁹ E, arrivando a Pier Jacopo Martello ed ai Bibiena, il mondo teatrale della città felsinea entrerà nella sua massima fioritura.

Vorrei esprimere il mio apprezzamento alla prof.ssa Marinella Pigozzi. Ma la mia gratitudine si rivolge soprattutto alla città di Bologna dove ho vissuto in questi ultimi anni.

Appendice I

Trascrizione dei sonetti presenti nella quarta edizione.

p. 4: «DEL SIG. CLAVDIO / Achillini. / Dottore eccellentissimo. / STAVA AMINTA, e MIRTILLO in riva al fonte / E contendean de la Sampogna il vanto / La gloriosa DAFNE in verde manto / Era in premio proposta à piè del Monte. / Quando con note inusitate, e conte / Giunse il gran FILARMINDO, à cui di tanto / Cesser que' duo, che Dafne al dolce canto / Corse, e baciollo volontaria in fronte. / Si liete gioie, e si cari lamenti / La ne beati boschi huom che spargesse / Non vdiro già mai l'Arcade genti: / Ne sentirian del ciel le piagge istesse / Si bell note, e si soavi accenti, / Se Ninfe, e Selve il Paradiso hauesse».

p. 5: «DEL SIG. CESARE / Rinaldi. / IL FILARMINDO è fulmine de' cori, / Cor della boscareccia Poesia, / Occhio, che del suo bel l'alme indesia, / Minera di Topazzi, arca d'odori. / Il Filarmindo e nuuolo d'Amori, / Che scoppia in tuon di lucida armonia, / Anima del diletto, herbosa via, / Oue s'alza la siepe de gli honori. / Si potess'io lodarti, alma gentile, / Si non fosse il mio carne vn cieco inferno, / Vn fantasma d'error, notturno, e vile: / Ma non hanno (?) in tuo pro florido stile / I GELATI? i SELVAGGI? ah che il mio verno / A ragion non puo star co'l loro Aprile».

p. 6: «DEL SIG. ALESSANDRO / CALDERONI. / DA le Scole del ciel quando più chiare / Spiegan le voci à la celeste mensa, / Apprendesti lo stil, le note rare / Che la tua penna hor così ben dispensa. / Stansi con voglia di dolcezza accensa / L'Aure, e presente acqueteresti il Mare; / E puoi veder, come la cima immensa / La Quercia inchini, e d'amar l'Orno impare. / Nouello Orfeo, se ne Pastor puoi tanto / Che dai senso a le piante, alma à le pietre, / Di FILARMINDO intenerito al pianto; / Porai, s'vnqua gli Heroi suona il tuo canto, / Con più dolce Armonia torre à le cetre / De conuiti diuin la gloria, e 'l vanto».

p. 7: «DEL SIG. GREGORIO / DE MONTI. / POI che la Cetra che dal ciel discese/

⁵⁹ Cfr. MARINELLA PIGOZZI, *Andrea Seghizzi: invenzione, artificio, novità. Gli scritti di Carlo Cesare Malvasia*, «Il Carrobbio», XIV, 1988, p. 332-344.

Là soura Alfeo, ch'al dolce suono intenti / Fermò i cristalli suoi puri, e lucenti / Al suo bel MIRTO il gran CARINO appese. / Arcadia risonar sola s'intese / Di FILARMINDO à gli amorosi accenti, / Che d'amor sono a suoi sospiri ardenti, / Anche le piante, anche le fere accese, / Tace ogni Musa e la sua voce ascolta, / Su 'l picciol REN, per lui nouo Hipocrene / Fatto, e Parnaso ouunque ferma il piede. / Quella dolcezza ha ne suoi detti accolta, / Che formano nel ciel dolci Sirene, / Onde canta il suo Amore, e la sua fede».

p. 8: «DEL SIG. LORENZO / Arrighi. / SEdean già l'vna tempia, e l'altra auuinta / De la fronde d'honor, d'intorno à l'onde / Che de l'Arcade Alfeo bagnan le sponde / TITIRO, ALFESIBEO, MIRTILLO, AMINTA. / Gareggiauan cantando: è l'Aura uinta / Di dolcezza tacea: ne chi risponde / Da le rupi, e da gli antri, e l' suon confonde / Scossa per iterarlo era rispinta / Ed ecco risonò di FILARMINDO / Il canto, dolce piu fra boschi ombrosi / E l'Aura à se rapi trasse i Pastori. / Alhor Titiro, A tè disse gli Allori / pieghinsi, o Filarmindo, è non sia che osi / Di teco gareggiar dal Mauro a l'Indo».

p. 9: «DEL SIGNOR GIO. / Capponi. / L'Animoso Academico Seluaggio. / Piangea su'l Reno in si pietosi accenti / FILARMINDO gentil LAVRINDA vn giorno, / Che per vdirlo a quelle piaggie intorno / Correato a gara inuidiosi i Venti: / Quando a le note in vn dolci, e dolenti / Sorse dal molle suo vago soggiorno, / Di populea ghirlanda il capo adorno, / Il Dio de l'onde limpide, e correnti; / E disse volto al Pastorello amante; / Chi se' che puoi sfogando il tuo dolore / Spirto a le pietre dar, piante a le piante? / Pastor non già, se non hà fatto Amore / Al destr'occhio del Ciel luccido, errante / Lasciar le sfere, e diuenir Pastore».

p. 10: «DEL SIG. RAFFAELLE / Rabbia. / L'Agitato Accademico Seluaggio. / PREMEAN del picciol REN l'herbose sponde, / Schiera d'Arcade Ninfe, e di Pastori, / Fermato hauieno à i lor cocenti amori, / Il pie fugace le più tumid'onde. / Sciolta la bella NAI le chiome bionde, / Sotto l'acque sentiua i dolci ardori, / Ardean l'herbette stesse, ardeano i fiori / Ardean l'Aure lasciue infra le fronde. / Lo stesso Dio del fiume anch'ei laguiua, / Mentre ne molli horrori infra le brine / Le pastorali auene intento vdiua. / Quando di FILARMINDO à le diuine / Note spiccarsi da la verde riu / I lauri à gara, e coronargli il crine».

p. 11: «DEL SIG. CESARE / Abelli. / Il Solingo Academico Seluaggio. / DE suoi più verdi, e più fioriti Allori / Cinga tè pur RIDOLFO il Sol non meno, / Che già il cantor Rifeno, / Che'ben sono i tuoi pregi anco maggiori. / S'vn le pietre spetrò, tù impetri i cori, / S'vn placò Dite, e tù fai Dite vn seno, / Che se non arde in tutto, ei sente almeno / Ne la propria pietà gli alterni ardori. / E non è trà que' boschi horridi, e fieri / Là doue canti à Satiri, à Siluani, / Hor vedi altroue poi quel che tù speri, / Ninfa, che per vdir non si distani, / Tana, che per gioir non si disferi, / Fiera, che per amor non s'inhumani».

p. 12: «DEL SIG. LVCIO / Faberio. / Il tardo Academico Gelato. / È Tiranno de cori [?] ma felice (CAMPEGGI) lo tuo stil chiuso, ò vagante, / Così allegra e contrista in vno istante, / Che'l riso e'l pianto à suo piacer n'elice. / Per la bella auuiuar cara Euridice / Mosse a pietà l'inferno il Tracio amante / Si catenò d'Alcide il volgo errante / Emula de la man lingua vittrice. / Tù, à tua voglia traspianti e selue e monti, / Tù fere plachi, e fai pietosi gli empi, / Ne ponno contra tè Stigi, e Caronti. / Tù l'oracolo sei, e tù l'adempì, / Di fortuna, e d'Amor le gioie affronti. / Il Filarmindo val per mille essempli».

p. 13: «DEL SIGNOR GIO. / Battista Mauritio. / L'immaturo Academico Gelato. / ECCO fiori d'Amor si ben contesti / Per mano illustre in pastoral corona, / Che degne son di Pindo, e d'Helicon / Star ne' luoghi più alteri, e manifesti. / Eterne Muse conseruate hor questi / Nel tesoro vostro. A voi fama li dona, / Poi che d'intorno, ou' Adria, e 'l Tirren suona / Di Filarmindo alzato hà il nome, e i gesti. / Era GELATA già la SELVA, hor colta / Dal buon CAMPEGGI gli ha prodotti sparsi / Di colori, a cui pari Alba non tiene. / Se tai fiano i suoi parti, vn altra volta / Selua Gelata non doura chiamarsi; / Ma inesshausto giardin di Pianta amene».

p. 14: «DEL SIG. FRANCESCO / Maria Caccianemici. / Il tenebroso Accademico Gelato. / NON sò se dà le selue, ò se da l'onde, / O da le sfere esca il mirabil canto, / Che il pregio à quel di Smirna, à quel di Manto / Inuola, e à quel ch'è Thebe alzò le sponde. / In questi apertamente si nasconde / Sotto vn gioire amaro vn dolce pianto, / Vn pietoso rigor, qual ponno e quanto / Dar feconde nature, arti faconde. / Oue à l'vdir ti dai, oue al vedere / FILARMINDO in Theatro esci, e CAMPEGGI / Via più che mai Filosofo, in Liceo. / Dunque diciam (che ben tù lor pareggi) / Che fra noi spunti Apollo da le sfere, / Ligia da l'onde, e da le selue Orfeo».

p. 15: «DEL SIG. MELCHIORRE / Zoppio Filosofo Eminentissimo. / Il caliginoso Accademico Gelato. / DOLCE il mele del'hibla hà la fauella / Ne le labia LAVRINDA. Ama? ed è pia? / Dolce amor e pietà. Duolsi? e morria? / Dolcezza è il duol, dolce è la morte anch'ella / L'Alta Clio lusingata pastorella / Pospon Bellona à la gentil Talia, / E mentre il tuon terribile s'oblia, / La Tromba à la Siringa è fatta ancella. / Dolci i carmi, e gli affetti vsasti osasti, / Laudata osa di più Talia CAMPEGGIA, / Laudabile di più ne i propri fasti. / Chi segue altri è secondo, et chi'l pareggia / Non primo. Habbia chi vuol l'orme, e i contrasti; / Tù s'hai da gareggiar teco gareggia».

Appendice II
Edizioni conosciute del *Filarmindo*

Edizioni	Note tipografiche	Esemplari visti	
1	Bologna, presso gli Heredi di Gio. Rossi, 1605	BCABo 8.YI.18; BCABo 16.A.I.22; BMVe DRAMM. 0055; BUBo A.VEE.XI.10	Dedica ad Antonio Fachenetti, datata il 29 ottobre 1605. Frontespizio di Giovanni Luigi Valesio
2	Venezia, presso Gio: Bat: Ciotti, 1605	BMVe DRAMM. 3011.002	Dedica ad Antonio Fachenetti, datata il 30 ottobre 1605.
3	Venezia, presso Gio: Bat: Ciotti, 1606	BMVe DRAMM. 0667.002; BUBo A.III. Caps 100. 62; BNCFi 3.7.272. Op. 3; Treviso, Biblioteca Civica; Roma, Biblioteca Nazionale Centrale	Come sopra.
4	s.l., ad istanza di Simone Parlasca, s.a.	BNCFi 3.8.247	Dedica ad Antonio Fachenetti. Con sonetti di alcuni membri importanti dell'Accademia dei Gelati. Con sei illustrazioni di Giovanni Luigi Valesio
5	Bologna, ad istanza di Simone Parlaschi, per Bartolomeo Cochi, 1613	BCABo 17. Scritt. Bologn. Filol. Componim. teatrali cart. II. N. 9; BCABo 16.Q.V.31; BCABo Busso-lari.D.49; BMVe DRAMM. 0759. 001; Roma, Biblioteca Nazionale Centrale	Con gli intermedii, l' <i>Aurora Ingannata</i> . Le edizioni successive avranno tutte la stessa forma.
5 bis	Venezia, appresso Gio: Battista Ciotti, 1618	BMVe DRAMM. 1780.014	
6	Napoli, per Scipione Bonino, 1618	BUBo A.V.Tab.I.E.III. Vol.10.3	Dedica di Andrea Paladino ad Annibale Caputo, datata il 20 marzo 1618.
6 bis	Viterbo, 1619	BMVe DRAMM. 2009; Roma, Biblioteca Nazionale Centrale	Dedica di Pietro Discepolo ad Andrea Moidalchini, datata il 6 aprile 1619. Con i sonetti presenti nella quarta edizione. Alla fine del testo, sono aggiunti i due sonetti di G. B. Marino e di A. Mariscotti.

6 ter	Venezia, per Giorgio Valentini, 1624	BCABo 17. Scritt. Bologn. Filol. Componim. teatrali cart. II. N. 10; BMVe DRAMM.0609. 001; Roma, Biblioteca Nazionale Centrale
7	Venezia, appresso il Ciotti, 1625	BNCFi 3. 8. 332; BMVe DRAMM. 0609. 002; Padova, Biblioteca Universitaria
8	Venezia, appresso il Ciotti, 1627	BUBo A.V.Tab.I.D.III.80.30/3
9	Venezia, appresso il Ciotti, 1628	BMVe DRAMM. 0609. 003

Sigle:

BCABo = Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna

BUBo = Biblioteca Universitaria, Bologna

BMVe = Biblioteca Marciana di Venezia

BNCFi = Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze