

Dal primo al secondo *Sacrificio* del Beccari, una favola pastorale a cavallo della Controriforma

Elisa BORSARI¹
Centro de Estudios Cervantinos

Recibido: 09/02/2010
Aceptado: 21/04/2010

Riassunto

Nel Cinquecento la tendenza ad una regolarizzazione in senso classicista, l'adeguamento ai canoni aristotelici, le pressioni della cosiddetta Riforma Cattolica si fanno sempre più intensi e portano alla revisione di moltissime opere. Dopo più di trent'anni della prima pubblicazione della favola pastorale *Sacrificio*, anche Agostino Beccari decide realizzare una seconda redazione dell'opera. Le varianti apportate da Beccari nel 1587, quando l'autore aveva ormai presente il modello dell'*Aminta* del Tasso, hanno evidentemente lo scopo di portare un innalzamento stilistico dell'opera in conformità anche alla tendenza riformistica post Concilio di Trento.

Parole chiave: *Sacrificio*, Agostino Beccari, favola pastorale, varianti, Controriforma.

From the first to the second Beccari's *Sacrificio*, a bucolic tale in the Counter-Reformation

Abstract

In the sixteenth century, the tendency towards regularization in the classical sense, the adjustment to the Aristotelian canon, the pressures of the so-called Catholic Reformation are becoming more intense and lead to revision of many works. More than thirty years after the first publication of his pastoral tale *Sacrificio*, Agostino Beccari decided to write a second draft of the work. The variations made by Beccari in 1587, when the author had as model Tasso's *Aminta*, evidently intended to bring a rise in accordance with the work style trend after the Council of Trent.

Key words: *Sacrificio*, Agostino Beccari, bucolic tale, variations, Counter-Reformation.

Sommario

0. Premessa. 1. Notizie sull'autore e sull'opera. 2. Le varianti della seconda edizione. 3. La struttura delle edizioni del 1555 e del 1587. 4. Le varianti grammaticali. 5. Correzioni stilistiche. 6. Correzioni ideologiche. 7. Le macrovarianti della seconda redazione del *Sacrificio*. Appendice: Descrizione delle stampe.

0. Premessa

Quando nel 1586 scoppia la polemica sulla legittimità della tragicommedia —che appariva agli occhi dei rigidi interpreti della *Poetica* di Aristotele come un affronto— il ferrarese Giambattista Guarini scrive in difesa del suo *Pastor Fido* nei due *Verrati*

¹ c/. San Juan s/n. 28801; Alcalá de Henares; Madrid. elisa_borsari@yahoo.it

(Guarini 1588, 1593; cfr. Battaglin 1970: 291-353) e nel *Compendio di poesia tragicomica* (Guarini 1601[1914]) adducendo le giustificazioni del suo esperimento contro le forti critiche rivoltegli dal padovano Giason De Nores. Si può inserire in questo punto l'interesse che scaturisce per i cambi che lo stesso autore realizza tra la prima e la seconda redazione del *Sacrificio*.

L'analisi si struttura in due parti: la prima parte nella quale si accenna alle coordinate culturali del tempo e si forniscono diverse notizie biografiche sull'autore. Nel Cinquecento la tendenza ad una regolarizzazione in senso classicista, l'adeguamento ai canoni aristotelici, le pressioni della cosiddetta Riforma Cattolica si fanno sempre più intensi e portano alla revisione di moltissime opere. La seconda parte del nostro contributo descrive le varianti eseguite da Beccari nel passaggio dalla prima alla seconda redazione del *Sacrificio*. La favola racconta come il pastore Erasto ama la ninfa Callinome benché essa lo respinga; come Carpalio è innamorato di Melidia ed è da lei ricambiato, ma la loro unione è ostacolata dal fratello della ninfa; come Stellinia abbandona Turico che non cessa di tentare di riconquistarla mentre lei insegue l'amore non corrisposto di Erasto. L'autore gioca con il destino dei personaggi da lui creati, cambiando e scambiando i loro ruoli durante lo svolgimento della favola fino a far combaciare tutti i pezzi del puzzle che la compone, fino alla ricomposizione dell'ordine perduto formato dalle coppie Turico e Stellinia, Erasto e Callinome, Carpalio e Melidia. La realizzazione di alcuni cambiamenti si percepisce già nella lettera dedicatoria a Lucrezia ed Eleonora d'Este anteposta alla prima edizione:

Et tanto più quando l'havessero ritrovata altramente divisa ne gli atti da quello in che due volte fu rappresentata in scena!

Nella prima messa in scena l'opera sembra fosse divisa in tre atti, come ipotizza Marzia Pieri (1983: 160-161), e poi cambiata in cinque, come appare nelle diverse stampe. Le varianti apportate da Beccari nel 1587, quando l'autore aveva ormai presente il modello dell'*Aminta* del Tasso, hanno evidentemente lo scopo di portare un innalzamento stilistico dell'opera che si realizza eliminando i tratti eccessivamente realistici o espressivi, in conformità anche alla tendenza riformistica post Concilio di Trento. Altri interventi tendono ad accrescere la coerenza testuale e rendere più lineare e logico lo sviluppo delle azioni.

Come appendice, si fornisce la descrizione delle tre edizioni a stampa consultate durante la redazione che saranno la base per la futura pubblicazione di questa favola pastorale.

1. Notizie sull'autore e sull'opera

Agostino Beccari nacque nel 1509 a Ferrara. Divenne dottore in diritto civile e diritto canonico, poi si dedicò agli studi filosofici e all'attività oratoria (Beccari et al. 1999: 121)². Oltre ad essere stato funzionario degli Este fu un celebre uomo di cultura, stimato per gli studi filosofici e per l'attività oratoria.

² Si noti tuttora che né in Pardi (1900) né in Malgioglio (1955-56) si nomina Beccari.

In occasione dei lussuosi festeggiamenti del Carnevale di Ferrara del 1554 ci furono le prime due rappresentazioni del *Sacrificio*, primo autentico esempio di questo nuovo genere teatrale, il genere pastorale, entrambe nella residenza di don Francesco d'Este: il Palazzo Schifanoia. Alla prima messa in scena di questa favola pastorale, «adi .xi. febraro», presenziarono il duca Ercole II e il figlio don Luigi; mentre, alla seguente, «adi .4. marzo», erano presenti don Francesco, don Alfonso d'Este e la moglie del duca, Renata di Francia, con le figlie. La musica fu composta per l'occasione da Alfonso della Viola, mentre il fratello di quest'ultimo, di nome Andrea, interpretava il Sacerdote con la lira³; importante fu la partecipazione del celebre attore Sebastiano Clarignano da Montefalco⁴.

L'*editio princeps* del *Sacrificio* fu pubblicata nel 1555, un anno dopo queste due prime rappresentazioni, a Venezia, presso Francesco de Rossi da Valenza. La storiografia sei e settecentesca⁵ ci parla di una ricca produzione minore di Beccari (sonetti, madrigali, ...) ma l'unico pervenutoci è il «Sonetto dello Auttore in morte di uno de i Recitanti» che segue il testo del *Sacrificio* nell'edizione a stampa del 1555, mentre lo precede nella edizione del 1587.

Altre due messe in scena del *Sacrificio* si tennero nell'anno della seconda edizione dell'opera, in occasione dei matrimoni di due esponenti della famiglia Pio di Sassuolo: la prima a Ferrara per le nozze di Benedetta Pio, sorella di Marco, con Girolamo Sanseverino Sanvitale, a fine luglio o inizi agosto, e la seconda nel castello di Sassuolo per la discussa unione tra Marco Pio e Clelia Farnese, figlia naturale del cardinale Alessandro, il 2 dicembre 1587. Per entrambi furono dispiegati ampi mezzi, soprattutto per la grande ambizione di Marco di acquistare il titolo di Duca dall'Imperatore o dal Papa. I festeggiamenti per le sue nozze durarono tre giorni, con balli, banchetti e fuochi d'artificio, ed appunto la rappresentazione della favola pastorale *Il Sacrificio*, con *Intermezzi* recitati fra un atto e l'altro, ispirati al tema allegorico dei quattro elementi dell'universo, attribuiti, si ritiene ora indebitamente, al Guarini (Ivaldi 1977: 110). Le scenografie e gli apparati scenici erano stati curati dall'ingegnere e dall'architetto del momento, Giambattista Aleotti, cui fu affidato anche l'allestimento di tutte le altre celebrazioni⁶. Uno degli attori fu il famosissimo Verrato da Ferrara, altamente stimato da Guarini, che gli intitolò il trattato: *Il Verrato secondo* (Guarini 1593[1737: 44]) nel quale utilizzò il suo nome in difesa del *Pastor Fido* contro Giason de Nores.

³ Le notizie si ricavano dalla avvertenza premessa all'edizione a stampa del *Sacrificio* del 1555: c. A3v.

⁴ Di seguito al testo, nella stampa del 1555, incontriamo il «Sonetto dello Auttore in morte di uno de i Recitanti» composto appunto a ricordo di uno degli interpreti: l'attore Montefalco.

⁵ Come ci informano Libanori (1665) e Baruffaldi (1698: 11), «multa scripsit Augustinus Beccarius, sed tantorum operum paene nulla apparet, ut tamen eius nomen Immortale vivat extat opus Poeticum cui titulus *Il Sacrificio* Favola Pastorale, poetico modo repertum...» (Agostino Beccari scrisse molto, ma di tante opere purtroppo quasi nulla resta. Perché tuttavia il suo nome viva immortale ci rimane l'opera Poetica il cui titolo è *Il Sacrificio* Favola Pastorale, composta in versi).

⁶ Secondo le indicazioni contenute nell'edizione di Pevere (Beccaria et al. 1999: 121), riguardanti la descrizione di un anonimo nella *Narrazione delle feste sontuosissime e superbissimi apparati fatti nelle felicissime nozze degl'Illustrissimi Signori il Signor Marco Pii di Savoia, Signor di Sassuolo, e della Signora Clelia Farnese*, Ferrara, Baldini, 1587. Sull'Aleotti, *vid.* ora Moretti (1996:103-116).

Nel 1587, alla veneranda età di ottant'anni, dopo la pubblicazione della trionfante *Aminta* del Tasso e nell'attesa dal *Pastor Fido* di Guarini —che probabilmente già circolava in manoscritto— Beccari rivide ed ampliò l'opera che lo rese famoso. La seconda edizione fu stampata a Ferrara, presso i fratelli Cagnacini e vide diversi cambiamenti. Nella dedicatoria agli *Umani, e cortesi Lettori* di Alfonso Caraffa, curatore della seconda edizione del *Sacrificio*, questi menziona l'esistenza di un'altra favola pastorale di Beccari, intitolata *Dafne*, di cui conosciamo solo il nome, rimasta probabilmente incompiuta dall'autore.

Né molto passerà ch'anche vi potrei dare la *Dafne* opera pastorale del medesimo autore, le quali vi dovrian' senza fallo esser grate, così perché sono molto esemplari et argute, come perché vengono da persona che diede principio a così fatti componimenti.

Dopo poco tempo, Agostino Beccari morì a Ferrara il due agosto 1590, durante l'anno della grande carestia (Muratori 1717-1740: 403), e venne poi sepolto nella chiesetta di Santa Lucia.

Guarini, nel polemizzare contro le critiche rivolte al concetto del tragicomico, individua proprio nel *Sacrificio* il primo autentico esempio del nuovo genere teatrale della favola pastorale interamente basata sui principi della tragicommedia, intesa come «fusione di tutte quelle parti tragiche e comiche che verisimilmente e con decoro possono stare insieme corrette sotto una sola forma drammatica» (Guarini 1601[1914]). Per la precisione, Guarini vede nella pastorale di Beccari una continuazione dell'antica tradizione ecloghistica con l'aggiunta di alcuni meccanismi tipici della commedia:

Regolando [Beccari] molti pastorali ragionamenti sotto la forma di drammatica favola, e distinguendola in atti col suo principio, mezzo e fine sufficiente, col suo nodo, col suo rivolgimento, col suo decoro e coll'altre necessarie parti, ne fe' nascere una commedia, se non in quanto le persone introdotte sono i pastori; e per questo la chiamo favola pastorale (Guarini 1593[1737]; cfr. anche Peverè in Beccari et al. (1999: i-xxxii).

Quando Guarini scrive non prende in considerazione le produzioni sceniche parallele alla esperienza di Beccari. Già Giraldo Cinzio aveva aperto la strada alla rappresentazione pastorale con la sua *Egle* ed alcuni frammenti autografi di una favola pastorale che si conservano nell'*Ariostea* di Ferrara e che testimoniano sperimentazioni in questo campo. Solo con il *Sacrificio* si assiste chiaramente al trapasso di questa ad una forma moderna, però senza dimenticare ciò che deve alle esperienze precedenti: Beccari si rifà infatti a Giraldo per quanto riguarda il metro: endecasillabi sciolti e liberi intrecci tra endecasillabi e settenari, e nello sviluppo di alcuni personaggi ed alcune vicende.

Non va dimenticata la produzione di Lollio, con la sua *Aretusa* (1564), e quella di Argenti, con il suo *Sfortunato* (1568), successive al *Sacrificio*, che certamente furono influenzate dalla prima redazione dell'opera di Beccari, ma che a loro volta ebbero un certo influsso sulle varianti realizzate nella seconda edizione del 1587.

Nel secondo prologo, aggiunto all'edizione del 1587, l'autore stabilisce un legame tra gli antichi poeti autori di ecloghe («Già gli antichi poeti haveano in uso / d'introdur i pastori») e le nuove opere d'impianto drammaturgico dove già è avvenuta la fusione tra

l'elemento bucolico-elegiaco ed i meccanismi tipici dell'intrigo amoroso derivati dalla commedia e dal poema cavalleresco. Come nei poemi cavallereschi dove il principio base è che ognuno si innamora di chi lo fugge, nei boschi dell'Arcadia si inseguono pastori e ninfe, si incontrano e si perdono: non a caso Erasto, giovane pastore di questa favola, evoca alla memoria l'ariostesca fonte dell'oblio che lo aiuterebbe a dimenticare la passione per Callinome:

Ah perché non son' io dunque appo 'l fonte
 onde chiunque d'Amor punto puote
 senza altra lesion, beendo, il foco
 estinguer, sì ch'oblia quanto dentro arse,
 poich'amo e seguio chi mi fugge et odia? (I, 1, Erasto)

2. Le varianti della seconda edizione

Come già detto nei paragrafi precedenti, dopo più di trent'anni, Beccari diede alla stampa una nuova redazione dell'opera più importante della sua produzione poetica. Molteplici possono essere le motivazioni che spinsero l'autore ai suoi ripetuti interventi, nonostante, in generale, si possa rilevare una linea di continuità, e non di rottura, tra le due edizioni. Prima di ipotizzare le possibili cause che spinsero Beccari alla revisione della favola pastorale, cerchiamo di individuare ed analizzare le diverse varianti tra la prima e la seconda redazione.

Il tema della punteggiatura meriterebbe un discorso a parte, in quanto, non esistendo un manoscritto autografo, è quasi impossibile determinare l'*usus* dell'autore. Molte volte è lecito postulare una molteplicità di soluzioni, tutte valide e coerenti con il possibile significato del passo preso in esame. Nell'edizione critica dell'edizione del 1555 del *Sacrificio*, che si trova qui a continuazione, ho così considerato preferibile effettuare alcuni interventi in senso moderno, per dare maggior chiarezza alla lettura del testo.

Più complessa è la questione dell'ortografia o meglio della fonomorfologia. Sappiamo che il Cinquecento è pieno di polemiche letterarie e che la più importante è la «questione della lingua». Diverse sono le riflessioni e le proposte di autorevoli studiosi riguardo alla regolarizzazione della lingua letteraria, ma ciò che dà una spinta decisiva all'instaurazione di una più rigorosa norma grammaticale e lessicale è l'acquistata importanza dell'editoria cinquecentesca (Trovato 1994: 78-80). La diffusione tardoquattrocentesca della stampa portò gli editori a revisioni linguistiche di opere di autori vivi, e ancor di più di autori morti, talvolta considerabili intollerabilmente arbitrarie.

Una prima classificazione delle varianti della seconda redazione di questa favola era già stata tentata da Ivaldi (1977: 87-136) che dà un breve riepilogo delle sue idee. Il critico raggruppa le diverse correzioni e aggiunte del 1587 in tre direzioni fondamentali:

- a) Varianti neutre
- b) Varianti che mirano alla chiarezza e coerenza logica dei fatti
- c) Varianti propriamente teatrali.

Nel primo gruppo Ivaldi raccoglie, in sostanza, tutte le varianti che non possono essere inquadrate negli altri due, formando così un insieme disomogeneo di elementi, mentre gli altri due gruppi si dimostrano più compatti e con una chiara coerenza interna. Pur non

discordando totalmente dalle proposte di classificazione di Ivaldi, si è organizzato il materiale in un ordine più appropriato e specifico, che tiene in conto —rispetto a quelli seguiti dal critico— anche altri fattori, presi dettagliatamente in esame in altrettanti paragrafi. In primo luogo va tenuto conto della diversa organizzazione strutturale tra la prima e la seconda edizione; in secondo, importano le correzioni grammaticali, come possono essere le sostituzioni di grafie o le varianti fonomorfologiche; segue l'analisi dei miglioramenti di stile, dalla prosodia alla ricerca di maggior precisione fino all'eliminazione delle ripetizioni; una quarta parte riguarda le correzioni ideologiche di tipo controriformistico —che dopo il concilio di Trento diventano interventi quasi obbligatori, al fine di evitare il tribunale ecclesiastico. In fine, si esaminano le cosiddette macrovarianti, che si possono equiparare con il terzo gruppo rilevato da Ivaldi.

3. La struttura delle edizioni del 1555 e del 1587

Per favorire il confronto tra le due redazioni ho realizzato una tabella, che permette di vedere che Beccari interviene già a partire dalla struttura dell'opera. Utilizzo, d'ora in avanti, le sigle S1, per l'edizione del 1555, e S2, per l'edizione del 1587. Tra parentesi indico i versi iniziali e finali di ciascuna scena e, nella colonna di S1 il loro numero. I numeri preceduti dai segni più [+] e meno [-] nella colonna di S2 indicano rispettivamente la consistenza dei tagli e delle aggiunte di versi rispetto a S1:

Ed. 1555 (S1)	Ed. 1587 (S2)
—Frontespizio	—Frontespizio
—Epigramma	—Epigramma
—Lettera dedicatoria a Lucrezia ed Eleonora d'Este	—Lettera dedicatoria al signor Marco Pio di Sassuolo
—Didascalia	_____
_____	—Lettera Agli umani e cortesi lettori
_____	—Sonetto al Signor Marco Pio
_____	—Sonetto all'Autore
_____	—Sonetto dello Autore in morte di uno dei recitanti
—L'argomento	—L'argomento
—Prologo 1555 (1-108: 108)	—Prologo 1555 (1-111: + 3)
_____	—Prologo 1587 (112-197: + 86)

—Atto I, Scena 1 (109-291: 183) Scena 2 (292-323: 32) Scena 3 (324-449: 126) Scena 4 (450-495: 46) Scena 5 (496-564: 69) Scena 6 (565-590: 26)	—Atto I, Scena 1 (198-381: + 1) Scena 2 (382-414: +1) Scena 3 (415-541: +1) Scena 4 (542-587: —) Scena 5 (588-658: +2) Scena 6 (659-684: —)
—Atto II, Scena 1 (591-749: 159) Scena 2 (750-784: 35) Scena 3 (785-826: 42) Scena 4 (827-1081: 255)	—Atto II, Scena 1 (685-843: —) Scena 2 (844-882: +4) Scena 3 (883-924: —) Scena 4 (925-1195: +16)
—Atto III, Scena 1 (1082-1118: 37) Scena 2 (1119-1336: 218) Scena 3 (1337-1366: 30) Scena 4 (1367-1393: 27) ——— ——— ———	—Atto III, Scena 1 (1196-1232: —) Scena 2 (1233-1448: -2) Scena 3 (1449-1478: —) Scena 4 (1479-1535: +29) Scena 5 (1536-1597: +62) Scena 6 (1598-1644: +47) Scena 7 (1645-1698: +54)
—Atto IV, Scena 1 (1394-1420: 27) Scena 2 (1421-1472: 52) Scena 3 (1473-1559: 87) Scena 4 (1560-1614: 55) Scena 5 (1615-1637: 22) Scena 6 (1638-1707: 70) Scena 7 (1708-1797: 90) ———	—Atto IV, Scena 1 (1699-1726: +1) Scena 2 (1727-1778: —) Scena 3 (1779-1865: —) Scena 4 (1866-1920: —) Scena 5 (1921-1943: +1) Scena 6 (1944-2017: +4) Scena 7 (2018-2117: +10) Scena 8 (2118-2218: +101)
—Atto V, Scena 1 (1798-1848: 51) Scena 2 (1849-1918: 70) Scena 3 (1919-1977: 59) Scena 4 (1978-1997: 20) Scena 5 (1998-2066: 69) Scena 6 (2067-2133: 67) Scena 7 (2134-2219: 86) Scena 8 (2220-2346: 127)	—Atto V, Scena 1 (2219-2270: +1) Scena 2 (2271-2342: +2) Scena 3 (2343-2401: —) Scena 4 (2402-2421: —) Scena 5 (2422-2492: +2) Scena 6 (2493-2556: -3) Scena 7 (2557-2647: +5) Scena 8 (2648-2779: +5)
—Sonetto dello Auttore in morte di uno dei recitanti	———

Dall'analisi di questo schema generale dell'organizzazione delle due edizioni del *Sacrificio* si può notare che l'ordine degli elementi è quasi lo stesso. Dopo il frontespizio, incontriamo un epigramma in latino seguito da una lettera dedicatoria, che varia da un'edizione all'altra in conseguenza delle diverse occasioni per cui sono state composte (la messa in scena della favola durante il Carnevale nella corte degli Este e la celebrazione dei

matrimoni di Marco Pio da Sassuolo e della sorella). La didascalia di S1, che racconta le rappresentazioni dell'anno precedente in Ferrara, viene sostituita in S2 da una lettera dell'editore Caraffa «Agli umani e cortesi lettori», che funge, come di norma, da *captatio benevolentiae*, e a continuazione tre sonetti, il primo di Pietro Bertini al dedicatario, il secondo di Bartolomeo Rocchese a Beccari e infine quello, già in S1, dell'autore a uno degli attori per la sua repentina morte. Quest'ultimo è dislocato, sicuramente da Caraffa, dalla posizione finale in cui si trovava nella prima edizione ad una iniziale nella seconda, per dare maggiore coesione alla serie degli elementi del paratesto. Segue in S1 l'esposizione dell'argomento, dell'ambientazione e dei personaggi, mentre in S2 si sopprime l'enunciazione del luogo: «LA SCENA È 'N ARCADIA» (S1, A3v), e tra i personaggi s'inserisce la figura del capraio, Brusco, prima assente.

Più che evidente è l'aggiunta di ampie sezioni in S2: un secondo prologo: «NOVAMENTE FATTO dall'Auttore» (che segue all'originario del 1555), le scene 5, 6, 7 nel terzo atto e la 8 nel quarto. Beccari dà, con queste modifiche, maggior respiro, chiarezza ed omogeneità alla sua opera, per così dire, giovanile.

4. Le varianti grammaticali

Le non numerose varianti grammaticali si inquadrano nei seguenti ambiti:

a) Grafia

Per la grafia, tra S1 e S2 non si riscontrano veri cambiamenti: si continua a rispettare la *h* etimologica; in S1 si utilizza la forma unica *u*, mentre si riscontra in S2 una differenziazione non regolare tra *u* e *v* all'inizio di parola. In S1 incontriamo sempre e solo il nesso *ti* + vocale, mentre in S2 incontriamo un caso, a sostituzione, in nesso *ci* + vocale:

Questo pastor al mio *giuditio* ha cosa (S1 V, 7, Oph. 2139)

Questo pastor ha cosa al mio *giudicio* (S2 V, 7, Oph. 2563)

b) Suoni

—Vocalismo

Prevale l'esito fiorentino di *-er* da *-ar*:

dormirò alquanto, *inspirarammi*, et quello (S1 IV, 4, Stell. 1610)

dormirò alquanto, *inspirerammi*, e quello (S2 IV, 4, Stell. 1916)

Si inserisce una vocale prostetica davanti a gruppi con *s* dopo finale in consonante, come prescritto da certe grammatiche:

d'altra cagion, sol *per sfocarti* contra (S1 V, 2, Sat. 1902)

d'altra cagion, *per isfocarti* contra (S2 V, 2, Sat. 2324)

con cui sicura son *per star* mai sempre. (S1 V, 5, Mel. 2014)

con cui son *per istar* sempre sicura. (S2 V, 5, Mel. 2438)

—Consonantismo

Si regolarizza l'uso delle doppie all'uso toscano (ricordiamo che nell'Italia Settentrionale le doppie sono quasi sconosciute alla pronunzia dialettale):

c > cc ti lascio, se fia cosa ch'a me *tochi*. (S1 II, 4, Sat. 1004)
 ti lascio, se fia cosa ch'a me *tocchi*. (S2 II, 4, Sat. 1108)

d > dd che 'l cor t'ingombra ti *radoppii* e accresca. (S1 IV, 2, Or. 1466)
 che 'l cor t'ingombra ti *raddoppii* e accresca. (S2 IV, 2, Or. 1772)

c) Forme

—Articolo

La forma fiorentina 'argentea' dell'articolo plurale *e* viene sostituito con il trecentesco, 'aureo' *i*:

e più che 'l pelicano *e* figli morti, (S1 I, 3, Tur. 347)
 e più che 'l pelicano *i* figli morti, (S2 I, 3, Tur. 438)
 onde poi gli convenga *e* ferì venti, (S1 II, 4, Oph. 837)
 onde poi gli convenga *i* ferì venti, (S2 II, 4, Oph. 935)

—Nomi

Per i numerali, si sostituiscono le forme *duo* e *duoi*, più tipici del fiorentino quattrocentesco, con la regolare *due*:

Ambeduo a un tempo non potrò servire, (S1 I, 1, Eras. 278)
ambedue a un tempo non potrò servire, (S2 I, 1, Eras. 368)
 né conosce altro ben, ch'*ambeduo* noi. (S1 I, 3, Carp. 424)
 né conosce altro ben, ch'*ambedue* noi. (S2 I, 3, Carp. 516)
 ti serbo e *duoi* capretti di sì fatta (S1 II, 1, Er. 686)
 ti serbo e *due* capretti di sì fatta (S2 II, 1, Er. 780)
 per salvar *duoi* così fideli amanti? (S1 II, 3, Mel. 799)
 per salvar *due* così fideli amanti? (S2 II, 3, Mel. 897)
 d'haver' accoppiar questi *duo* amanti (S1 II, 4, Oph. 842)
 d'haver' accoppiar questi *due* amanti (S2 II, 4, Oph. 940)
 d'*ambiduo*i di raccor quel dolce frutto (S1 II, 4, Oph. 891)
 d'*ambidue* di raccogliere quel frutto (S2 II, 4, Oph. 990)
 come tu guidi questi *duoi* amanti. (S1 II, 4, Mel. 943)
 come questi *due* amanti hoggi tu guidi. (S2 II, 4, Mel. 1042)

Le forme *desio* e *disio* vengono spesso utilizzate indistintamente in poesia, mentre «la prosa usa *disio* nome et non altrimenti» (Acarisio 1988: 104v). La forma letteraria non sembra di origine toscana, ma del mezzogiorno:

ingrato? Volge, volge 'l tuo *desio*, (S1 IV, 4, Stell. 1603)
 ingrato? Volgi, volgi 'l tuo *disio*, (S2 IV, 4, Stell. 1909)

—Avverbi

Si sostituisce *altramente* con *altrimente*» anche se non è la forma che prevarrà poi nella lingua italiana: nel toscano infatti, accanto a queste due forme, incontriamo nel Cinquecento anche *altramenti* e, la vincitrice, *altrimenti*:

non *altramente* che 'l leone il gallo, (S1 I, 3, Tur. 349)
 non *altrimente* che 'l leone il gallo, (S2 I, 3, Tur. 440)
 Lasso, non mai, perché non *altramente* (S1 II, 1, Er. 658)
 Lasso, non mai, perché non *altrimente* (S2 II, 1, Er. 752)

—Pronomi

Si correggono alcuni pronomi personali:

al giudice pastor far di *lor* copia. (S1 Pr. 55)
 al giudice pastor far di *sé* copia. (S2 Pr. 56)
 Andiamo, andiamo, chi vuoi che *le* 'l dica? (S1 III, 4, Stell. 1386)
 Andiamo, andiamo, chi vuoi che *glie* 'l dica? (S2 III, 4, Stell. 1498)
 et s'altri non le 'l dice, io sarò *quello* (S1 IV, 1, Er. 1413)
 e s'altri non le 'l dice, io sarò *quegli* (S2 IV, 1, Er. 1719)
 nulla in contro *li* può fortuna ria. (S1 IV, 6, Carp. 1678)
 nulla in contro *gli* può fortuna ria. (S2 IV, 6, Carp. 1987)

—Verbi

La seconda persona singolare del presente indicativo cambia il tipo impersonale col tipo più moderno, il costruito personale:

da queste nimphe. Che? Non ti *ricorda* (S1 IV, 7, Sat. 1792)
 da queste nimphe. Che? Non ti *ricordi* (S2 IV, 7, Sat. 2111)

La seconda persona singolare dell'imperativo passa dalla forma locale alla forma fiorentina trecentesca:

Ma *avertisce* ch'io vuò, prima che parti (S1 II, 4, Sat. 1028)
 Ma *avertisci* ch'io vuò, prima che parti (S2 II, 4, Sat. 1132)
 ingrato? *Volge, volge* 'l tuo desio, (S1 IV, 4, Stell. 1603)
 ingrato? *Volgi, volgi* 'l tuo disio, (S2 IV, 4, Stell. 1909)
 e *rendemi* sicura da ogni oltraggio (S1 IV, 4, Stell. 1613)
 e *rendimi* sicura da ogni oltraggio (S2 IV, 4, Stell. 1919)

Anche la seconda persona del perfetto di 'essere' viene normalizzata:

O, *fusti* qui, Turico, che potresti, (S1 IV, 6, Carp. 1679)
 O, *fosti* qui, Turico, che potresti, (S2 IV, 6, Carp. 1988)

Per quanto riguarda il condizionale si noti la sostituzione di una forma 'argentea' con una forma fiorentina del Trecento:

porrian di mal in peggio andar, di modo (S1 I, 1, Or. 267)

potrian di mal in peggio andar, di modo (S2 I, 1, Or. 357)

In realtà le varianti sono, come già accennato, minime. Difficilmente si può determinare se queste variazioni sono opera dell'autore o, quasi più probabilmente, del curatore, del compositore o dello stampatore. In ogni modo sono piccoli ritocchi che comportano un adeguamento linguistico ai canoni del tempo senza incidere in alcun modo sulla trama delle vicende.

5. Correzioni stilistiche

Due sono le direttive principali seguite dall'autore a livello stilistico: per un verso opera una scelta nel patrimonio lessicale petrarchesco, madrigalesco e lirico, riducendo termini ed espressioni considerati troppo realistici e concreti nelle battute dei pastori e delle ninfe, e per l'altro, a compensazione di questa riduzione e allo scopo di mantenere un'intonazione tragicomica ed uno stile 'misto', accentua in alcuni casi la corposità e la espressività del linguaggio del Satiro, senza dimenticare, nell'atto IV, scena 8, l'introduzione del personaggio del capraio che aiuta ad equilibrare le parti, come vedremo più dettagliatamente nel paragrafo «Le macrovarianti».

Le ninfe alzano il tono dei loro discorsi, eliminando alcuni riferimenti più espliciti alla realtà corporale:

che non mi vuol lasciar far *del mio corpo*
quanto m'aggrada. (S1 II, 4, Mel. 1012-1013)

che non mi vuol lasciar far *di me stessa*

ciò che mi piace. (S2 II, 4, Mel. 1116-1117)

et ch'ella *lui più che se stessa brami*. (S1 III, 2, Call. 1139)

e ch'ella *ami costui più che se stessa*. (S2 III, 2, Call. 1253)

I pastori adornano le loro battute e, più in particolare, si può notare l'eliminazione di alcuni tratti boccacciani 'comici':

non si cura *di por mia fama* a rischio. (S1 IV, 6, Carp. 1641)

non si cura *il mio honor di porr'a* rischio. (S2 IV, 6, Carp. 1947)

Potrò star io che da si bella bocca

*non spichi un bacio saporito et dolce?*⁷ (S1 IV, 6, Carp. 1686-1687)

Potrò star io che *non ispicchi un bacio*

da quella bocca colorita e bella? (S2 IV, 6, Carp. 1995-1996)

mi sprona, non è tempo ch'io *ritardi*. (S1 IV, 6, Carp. 1699)

mi sprona, non è tempo ch'io *più indugi*. (S2 IV, 6, Carp. 2009)

⁷ Il «bacio saporito et dolce» ricorda molto *Decameron*, III, 6: «e conoscendo allora la donna quanto più *saporiti* fossero i *basci* dello amante che quegli del marito». Questa espressione diventa, col passar del tempo, un *cliché* tra i novellieri, basta ricordare alcuni nomi come Arienti, Firenzuola, Castiglione o Aretino; e si ritrova tra l'altro nel *Pastor Fido* del Guarini.

Sono varianti solo apparentemente stilistiche, che in realtà s'inquadrano in preoccupazioni di ordine censorio (per cui *vid.* il paragrafo «Correzioni ideologiche»), le seguenti:

S'io ti potessi haver *non scamperesti*. (S1 IV, 7, Sat. 1795)
 S'io ti potessi haver, *ti squarterei*
viva viva così come ti trovi! (S2 IV, 7, Sat. 2114-2115)
adempir le mie voglie? (S1 V, 2, Sat. 1918)
farne stratio crudel? (S2 V, 2, Sat. 2340)
 senza riguardo haver' a l'honor suo,
 adempir le mie voglie? (S1 V, 2, 1917-1910)
Nuda ti vuò spogliar, poi tutta nuda
ti vuò piagar e farti tutta sangue. (S2 V, 2, Sat. 2341-2342)

Il Satiro diminuisce, infatti, le esplicite allusioni erotiche, compensate da un incremento di minacce e di violenza almeno verbale, insomma desessualizzate.

Nei seguenti esempi si può notare una riduzione di latinismi fonetici lessicali e sintattici, che va dalla monottongazione del dittongo *au* in *o*, alla sostituzione di parole come *beato* con *contento* o *bipenne* con *secure*, ad una sequenza sintattica meno latineggiante con dipendente esplicita, anziché implicita: «Quando vedrai, Carpalio, che di timo / l'api si pasceranno ne l'Arcadia, ...». Si ricerca, insomma, un avvicinamento al toscano:

Chi i *tauri* vincitori in ogni zuffa? (S1 I, 1, Eras. 188)
 Chi i *tori* vincitori in ogni zuffa? (S2 I, 1, Eras. 277)
più lieta e amena d'un fiorito campo, (S1 I, 1, Eras. 250)
più dilettevol d'un fiorito campo, (S2 I, 1, Eras. 340)
 al par di noi saria *beato* al mondo. (S1 I, 1, Or. 269)
 al par di noi saria *contento* al mondo. (S2 I, 1, Or. 359)
 sotto la noce o sotto il fral *cupresso* (S1 I, 1, Or. 288)
 sotto la noce o sotto il fral *cipresso* (S2 I, 1, Or. 378)
 Quando vedrai, Carpalio, *pascer l'api*
in queste parti de l'Arcadia il thimo, (S1 I, 2, Carp. 292-294)
 Quando vedrai, Carpalio, *che di timo*
l'api si pasceranno ne l'Arcadia,
ove il terren non ne produsse mai, (S2 I, 2, Carp. 382-385)
 ove non pose mai l'empia *bipenne* (S1 I, 3, Tur. 358)
 ove non pose mai l'empia *secure* (S2 I, 3, Tur. 449)
d'ambo e gemelli, che non men si duole (S1 I, 3, Carp. 448)
de i due gemelli, che non men si duole (S2 I, 3, Carp. 540)
 Se per esser crudel s'acquista *il cielo*,
 tu più d'ogn'altra ti puoi dir *beata*, (S1 II, 1, Er. 626-627)
 Se per esser crudel *questo* s'acquista,
 tu più d'ogn'altra ti puoi dir *contenta*, (S2 II, 1, Er. 721-722)
 et mi pareo veder' a punto un *tauro* (S1 IV, 3, Er. 1481)
 e mi pareo veder' a punto un *toro* (S2 IV, 3, Er. 1787)
 Oimè, ch'è questo? *Oimè, chi qui m'ha avinta?* (S1 IV, 7, Stell. 1708)
 Oimè, ch'è questo? *Chi m'ha qui legata?* (S2 IV, 7, Stell. 2018)

Non sempre si verifica questo allontanamento dal latino e dalle sue strutture, a volte, nella ricerca di sinonimi per evitare ripetizioni e nel tentativo di alzare il tono del discorso, si procede in senso inverso:

di lor membra *bianchissime* ogni parte, (S1 Pr. 46)
 de le lor membra *candide* ogni parte, (S2 Pr. 46)
 Chi armento più *felice* et prosperoso? (S1 I, 1, Eras. 184)
 Chi armento più *fecondo* e prosperoso? (S2 I, 1, Eras. 273)

In S1 il nostro autore utilizza a volte indiscriminatamente materiale di origine petrarchesca che poi in S2 corregge con espressioni più coerenti alle situazioni che descrive:

de gli altri alberi fa che non si vede
 questo sì *altero e sì honorato monte*. (S1 Pr. 94-95)
 degli altri alberi fa che *questo monte*
 di sì gran nome a gli occhi vostri è *occulto*. (S2 Pr. 97-98)
 Beccari cerca di evitare la duplicazione di una stessa parola,
 Tu sai c'hoggi si fan gli usati *giochi*
 al nostro Pan Liceo, onde 'l fratello
 di lei Pimonio, fuor d'ogni sua usanza,
 hoggi ha conchiuso di voler trovarsi
 a simile spettacolo e a tai *giochi*.
 Però, mentr'egli a que' be' *giochi* intento (S1 I, 4, Oph. 457-462)
 Però, mentr'egli a quei *piaceri* intento (S2 I, 4, Oph. 554)

La stessa sostituzione scatta pure altrove, senza essere una ripetizione, quando rientra nello stesso campo semantico:

Se satiro alcuno
 a battaglia amorosa mi richiede,
 ovvero alcun pastor, forza è ch'io neghi
 simil bel *gioco*, ond'io, come l'ho preso (S1 II, 4, Mel. 1013-1016)
 simil *piacer*, ond'io, come l'ho preso (S2 II, 4, Mel. 1120)

La preoccupazione stilistica di eliminare i vocaboli che si ripetono a poche righe di distanza mostra una ricerca di perfezionamento da parte dell'autore:

«Perché, *lassa*,» dicea, «perché rifiuti
 ciò che ti dona chi per te si strugge?
Lassa, pur *feci* io, pur con queste mani
 quel velo ch'io ti porsi in van, che tanto» (S1 III, 2, Call. 1180-1183)
Ho pur trapunto io, pur con queste mani
 quel velo ch'io ti porsi in van, che tanto (S2 III, 2, Call. 1296-1297)
 tal che diresti che *Natura* istessa
 si stupiria de l'opra di Stellinia,
 sì ben con l'ago sa imitar *natura*. (S1 III, 2, Call. 1200-1202)

tal che diresti che *Minerva* istessa
 si stupiria de l'opra di Stellinia,
 sì ben con l'ago sa imitar *natura*. (S2 III, 2, Call. 1314-316)

C'è uno studio che punta verso una maggior precisione: questo si realizza attraverso la ricerca di termini più appropriati o specifici, attraverso una *amplificatio* di certe parti lasciate con alcuni punti oscuri, dando descrizioni o chiarimenti, didascalie di quanto sta avvenendo sulla scena o fuori dalla stessa, a puntualizzazione di alcuni passaggi. In un caso si elimina un goffo iperbato:

è intravenuto, che si forte cerca
 chiamando il nome mio, *me 'n* queste selve. (S1 II, 4, Mel. 852-853)
 è intravenuto, che si *ratto scorre*
 chiamando il nome mio *per* queste selve. (S2 II, 4, Mel. 950-951)
 Utilizza in alcuni punti vocaboli più precisi ed appropriati.
 mi par d'haver' udito) *grandemente* (S1 II, 4, Mel. 864)
 mi par d'haver' udito) *con gran fretta* (S2 II, 4, Mel. 963)
 d'eletti *fiori fatte* di mia mano, (S1 II, 4, Mel. 971)
 d'eletti *fior tessute* di mia mano, (S2 II, 4, Mel. 1071)
Lassa, pur feci io, pur con queste mani (S1 III, 2, Call. 1182)
Hor pur trapunto io, pur con queste mani (S2 III, 2, Call. 1296)
 che del più *ardito* paio di mie' agnelli (S1 IV, 3, Er. 1548)
 che del più *grasso* paio di miei agnelli (S2 IV, 3, Er. 1854)
 O Amor, di *quante cose* sei cagione. (S1 IV, 6, Carp. 1638)
 O Amor, di *quanti mali* sei cagione. (S2 IV, 6, Carp. 1944)

Le amplificazioni rispondono a diverse necessità: l'autore cerca di dare verosimiglianza ai luoghi dove si svolge l'azione con maggiori dettagli:

a Pan Liceo che su tal monte nacque (S1 Pr.1 81).
 a Pan Liceo, *così dal monte detto*
ov'egli nacque, or consacrato a lui (S2 Pr.1 82-83).

o di descrivere più accuratamente alcune situazioni prodottesi in precedenza che lo spettatore o lettore non conosce:

c'haver solevi a la tua greggia intorno? (S1 I, 1, Or. 207)
 c'haver solevi a la tua greggia, *ch'hora*
sparsa senza pastor se ne va intorno? (S2 I, 1, Or. 296-297).

Beccari cerca di dare maggiori informazioni al pubblico, come nelle numerose domande poste dal Satiro al pastore addormentato con arte di magia per catturare una ninfa (S1 I, 5, 547-548):

Sat. Di chi fu figlia?
 Tur. De la bella Clinia (S2 I, 5, 641).

L'autore può inoltre descrivere azioni che non si svolgono sulla scena o, che alla lettura, aiutano alla comprensione del testo, come la trappola preparata dal Satiro (S1 II, 2, Sat. 777-778):

Qui porrò il primo palo, qui il secondo;
la fune asconderò fra l'herba e i fiori.
Sì, sì, vi arriverà; vi arriva apunto
sino al cespuglio dove starò ascoso (S2 II, 2, Sat. 872-875).

Le amplificazioni possono dare maggior unità alla favola e creare agganci interni, come la battuta (S1 II, 4, Oph. 953-954):

poi ridurrommi verso casa seco (S2 II, 4, Oph. 1053).

che si aggancia alle nuove scene 5 e 6 dell'atto terzo.

Con questi accorgimenti può attenuare certe affermazioni o situazioni, come in questa scena dove la ninfa Melidia cerca di convincere il Satiro con l'inganno di liberarla:

quanto altra cosa mai. (S1 II, 4, Mel. 1003)
quanto altra cosa mai. *Ma almen fra tanto
sviluppami, di gratia, che non paia
che mi vogli sforzar* (S2 II, 4, Mel. 1105-1107).

o spostare l'interesse da un'azione ad un'altra, dalla tentata violenza alla ninfa all'avarizia e stupidità del Satiro (S1 II, 4, Mel. 1061-Sat. 1062):

Sat. Di tutte l'altre cose habbiam parlato,
sol che di quel ch'importa più. Certezza
non veggo ancor di rihaver la rete
e che mantenghi ogni promessa fatta.
Mel. Mi seguirai discosto alquanto, e in parte
che 'l mio fratel non se n'aveda punto,
così sarai sicuro d'ogni cosa (S2 II, 4, 1169-1175).

Beccari può introdurre sentenze o luoghi comuni che avvicino i due mondi, quello della finzione teatrale e quello della corte, come la critica alle donne (S1 IV, 6, Carp. 1648-1649):

Se ben volubil dette son le donne,
anco talor son pertinaci e dure,
sì che i disegni esser potriano vani (S2 IV, 6, Carp. 1955-1957)

o utilizzare il descrittivismo per innalzare il tono, stilizzare il mondo perfetto dell'Arcadia, parlo in un piano di sogno:

chi lo saprà, ch'alcun non v'è? *Quest'antri* (S1 IV, 6, Carp. 1690).
 chi lo saprà, ch'alcun non v'è? *Gli augelli,*
gli alberi, le caverne, in sino i sassi (S2 IV, 6, Carp. 1999-2000).

Si può infine evidenziare una tendenza alla stilizzazione che si equilibra con la ricerca di effetti musicali ed una adeguazione lessicale alla *medietas* per una giusta armonia, per la creazione di assonanze *-nto*, *-ndo* e *-tti*, *-nti*:

al par di noi saria *beato* al mondo. (S1 I, 1, Or. 269)
 al par di noi saria *contento* al mondo. (S2 I, 1, Or. 359)
si tengono felici, anzi beati? (S1 III, 2, Call. 1205)
satisfatti rimangono e contenti? (S2 III, 2, Call. 1319)

o di simmetrie:

Io giuro a te che la mia nimpha, mia
non già poi ch'ella sì mi sprezza et odia,
 mia in quanto a me, perché l'amor mio *in lei*
né tempo, né stagion può estinguer mai, (S1 I, 3, Tur. 365-367)
 Io giuro a te che la mia ninfa, mia
in quanto a lei non già, poiché sì m'odia,
 mia in quanto a me, perché l'amor mio *inverso*
 lei tempo né stagion può estinguer mai, (S2 I, 3, Tur. 456-458)

In ogni modo non ci può essere una sicurezza nell'affermare le motivazioni che spinsero l'autore agli interventi realizzati, come la sostituzione del termine *beati* con *contenti*, che si trova in due distinti luoghi del testo, che potrebbe essere casuale.

6. Correzioni ideologiche

Come ho anticipato, diversamente da Ivaldi, che non dà nessun rilievo particolare a queste innovazioni ma semplicemente le classifica come «varianti neutre» assieme a diverse altre, ho preferito riunire le varianti di tipo controriformistico per dare un'idea più chiara ed organizzata del procedimento di revisione operato per l'edizione del 1587.

Nel clima dell'Italia post-tridentina un autore o uno stampatore prudente doveva necessariamente evitare formule troppo violente, o allusivamente erotiche, o irriverenti contro Dio o la Chiesa. Come ben illustra Ivaldi (1977: 116), «alla luce della vicenda del fratello di Agostino, Nicolò Beccari, processato e condannato per eresia» la riduzione e modificazione di queste espressioni diventano un'esigenza fondamentale.

In particolare, notiamo che sistematicamente si cambiano parole quali *cielo*, *Dio*, spesso con parole o immagini attinte dal repertorio mitologico:

ricco mi vorria far, piacendo al *cielo*? (S1 I, 2, Carp. 308)
 ricco mi vorria far, piacendo al *Giove*? (S2 I, 2, Carp. 399)
 et breve via di salir sopra il *cielo*,
 ove l'alme beate han posto il seggio? (S1 II, 1, Call. 624-625)

e breve via di gir *ai Campi Elisi*,
 ove l'alme beate han il vero seggio? (S2 II, 1, Call. 719-720)
 Se per esser crudel s'acquista il *cielo*,
 tu più d'ogn'altra ti puoi dir *beata*, (S1 II, 1, Er. 626-627)
 Se per esser crudel *questo* s'acquista,
 tu più d'ogn'altra ti puoi dir *contenta*, (S2 II, 1, Er. 721-722)
 Lodato *Dio* (S1 II, 1, Call. 628)
 Lodato *Giove* (S2 II, 1, Call. 723)
 Deh, *Dio*; se 'n *ciel* salir pon giusti preghi, (S1 II, 3, Mel. 797)
 Deh, *Amor*; se ascolti i nostri giusti preghi, (S2 II, 3, Mel. 895)
 tal che diresti che *Natura* istessa (S1 III, 2, Call. 1200)
 tal che diresti che *Minerva* istessa (S2 III, 2, Call. 1314)
 anzi questo et quel *dio* sacrarti altari,
 et *adorarti* come *dea* del *cielo*. (S1 III, 2, Stell. 1259-1260)
 questo e quel *semidio* sacrarti altari,
 e col canto e col suon *farti* *immortale*. (S2 III, 2, Stell. 1372-73)
 Anche la parola «fede» in due occasioni viene sostituita da altri termini,
 Dove dunque dee l'huom por la sua *fede*, (S1 I, 3, Tur. 351)
 Dove dunque dee l'huom porr' il suo *amore*, (S2 I, 3, Tur. 442)
 con quanta carità, con quanta *fede*, (S1 II, 4, Oph. 881)
 con quanta carità, con quanto *affetto*, (S2 II, 4, Oph. 980)
 mentre si censura il vocabolo «diavolo»,
 vuò dir che donne *han col diavol parte*. (S1 V, 1, Sat. 1846)
 vuò dir le donne *nascen con gl'inganni*. (S2 V, 1, Sat. 2268)

Si sostituiscono espressioni apertamente erotiche con perifrasi meno esplicite che restano comunque, in alcuni casi, maliziose:

cosa ch'egli non mai forse le fece,
 ned ella il pensò mai, che parimente (S1 II, 2, Sat. 671-672)
tal servizio che forse egli nol pensa,
 ned ella il crederia, che parimente (S2 II, 2, Sat. 865-866)
 se non mi dai un *bascio a bocca a bocca*. (S1 II, 4, Sat. 997)
 se non mi dai *ciò che a me più diletta*. (S2 II, 4, Sat. 1097)
 che non mi vuol lasciar far *del mio corpo*
 quanto m'aggrada. (S1 II, 4, Mel. 1012-1013)
 che non mi vuol lasciar far *di me stessa*
 ciò che mi piace. (S2 II, 4, Mel. 1116-1117)
 che tu mi fai un *bascio di quel modo*
che so che saprai darmi. (S1 II, 4, Sat. 1030-1031)
 che tu mi fai *qualche amoroso segno*,
come più ti contenti. (S2 II, 4, Sat. 1134-1135)
 et ch'ella lui più che se stessa *brami*. (S1 III, 2, Call. 1139)
 e ch'ella *ami* costui più che se stessa. (S2 III, 2, Call. 1253)
 che *mi vuò contentar* senza aiutarti, (S1 V, 3, Sat. 1921)
 che ti vuò maltrattar, perfida e ingrata, (S2 V, 3, Sat. 2345)

È più che evidente quest'esigenza di evitare il rigore della censura, basta pensare a questo scambio di battute molto allusive così trasformato:

<p>Stell. Corcati in terra ch' appo te mi corco hor' hor' anch'io.</p> <p>Sat. Su corcati.</p> <p>Stell. Horsù aspetta, oimè mi vuoi fiaccare? Aspetta alquanto.</p> <p>Sat. Non posso più aspettar.</p> <p>Stell. Sei frettoloso, aspetta, dico, ch'io vuò prima dire certi miei preghi a Venere e a Cupido, perché buon fin nostro disio consegna (S1 IV, 7, 1769-1775)</p>	<p>Stell. Siedi qui in terra, che sedervi anch'io intendo appresso a te, dove d'amore insieme tratterem come ti piace.</p> <p>Sat. Così sta ben. Su, siedì dunque tosto, che 'l tempo passa né si vien al fine.</p> <p>Stell. Aspetta alquanto, ch'io vuò prima dir certi miei preghi a Venere e a Cupido, perché buon fin nostro disio consegna (S2 IV, 7, 2087-2094)</p>
---	--

Vengono ridotte anche certe allusioni all'uccisione e morte di Pimonio, il fratello della ninfa Melidia amata da Carpalio, che si oppone alla loro unione:

Ma che consiglio? Poiché dee la donna
per lo compagno *porr' a morte* il padre,
la madre, i suoi fratelli et le sorelle.
Muoia pur egli, et viviam lieti noi. (S1 V, 5, Mel. 2058-2061)

Ma dirò il mio parer; fa' poi, Carpalio,
che ti par. Basta ben, credo, a la donna
per lo compagno *abbandonar* il padre,
la madre, i suoi fratelli e le sorelle.
S'ei contento non fia, *gli è grande il mondo:*
Ci leverem di qui, vivremo altrove. (S2 V, 5, Mel. 2482-2487)

Io ne ringratio il sommo Giove
c'ha morto un sol per conservarne duoi.
Benché morto non è, *pur come morto*
starà da noi lontan qualch'anno intiero. (S1 V, 6, Oph. 2076-2078)

Io ne ringratio il sommo Giove
poich'egli e stato sol quello *c'ha trovato*
a tanto mal rimedio s'è opportuno. (S2 V, 6, Oph. 2502-2503)

7. Le macrovarianti della seconda redazione del *Sacrificio*

Tra S1 e S2 c'è una differenza di 433 versi: la seconda edizione, infatti, registra diverse scene aggiunte nel terzo e nel quarto atto, e nuovi versi dislocati un po' per tutta la favola.

In S1 il terzo atto terminava con la scena 4 in cui, dopo il "responsorio" musicale del Sacerdote e del coro, le ninfe Stellinia e Callinome decidono di recarsi ai giochi in onore

del dio dei boschi Pan, nonostante Callinome rischi di suscitare l'ira della dea Diana infrangendo il sacro veto. S2 aggiunge i versi seguenti:

- Call. Vedi, Stellinia, un satiro malvagio
che a tutto suo poter correndo cerca
di giungere una ninfa che ver noi
per salvarsi ne vien, debbiam fuggire
o pur qui per salvarla star alquanto?
- Stell. Guardiamo che volendo salvar lei
non ci troviamo tutte tre in periglio.
- Call. Non dubitar che veggo di lontano
un pastor ch'ambedue velocemente
segue non men. Trahemoci in disparte
e veggiam che di ciò socceda al fin,
e poi saltiamo fuor, se il nostro aiuto
sarà bisogno oprar che l'una e l'altra
soccorrer ci dobbiam quando gli è il tempo.
Ecco un altro pastor che sopraggiunge
per fianco per soccorrer la fanciulla.
Ben, a fè, per lei fu; vedi che torna
A dietro il traditor: non gli è successo
il suo disegno. O gran disturbi invero
che ci dan questi satiri che tutti
possano andar in fumo et in malhora.
Credo che Dio per nostro purgo gli habbia
prodotti al mondo.
- Stell. Son di male bestie
io per me non vorrei trovarmi mai
dove ne fosse alcun, tanto gli ho in odio.
Leviamoci di qui che l'ora viene
d'andar al sacrificio et attendiamo
ai fatti nostri, se così ti pare.
- Call. Così facciamo. Per qual via?
- Stell. Per questa (S2 III, 4, 1507-1535).

L'autore aggiunge cioè una nuova parte al dialogo tra le due ninfe, anticipando così alcune scene successive e dando contemporaneità agli avvenimenti del terzo e quarto atto. Callinome e Stellinia assistono all'inseguimento della loro compagna Melidia da parte del Satiro e poi al suo salvataggio per mezzo di Ofelio e Carpalio e vanno raccontando la scena a cui assistono mentre si allontanano per un sentiero. Beccari utilizza questo *escamotage* teatrale per raccontare al proprio pubblico un'azione che non si svolge direttamente sul palcoscenico e alla quale, nella prima edizione, solo si alludeva.

A continuazione l'autore aggiunge tre scene che non erano presenti in S1 per dare più coerenza e continuità alle vicende che si susseguono lungo la favola.

La scena 5 mostra Ofelio e Carpalio mentre, preoccupati, discutono del pericolo scampato da Melidia e di come ingannare il fratello di lei, Pimonio, così ostile all'unione della ninfa e del giovane pastore. Con l'aggiunta di questi passaggi la struttura acquista

maggior omogeneità: il terzo atto, infatti, era più corto rispetto agli altri ed il meno logicamente connesso. Carpalio mancava sulla scena dal primo atto e l'intervallo creatosi era esageratamente lungo: le tre vicende amorose, Callinome-Erasto, Stellinia-Turico e Melidia-Carpalio, che reggono l'intreccio della favola, cercano di procedere parallelamente e la ricomparsa di un personaggio dopo ben tre atti produceva in S1 uno scompenso sul piano degli eventi. Il progetto di ingannare Pimonio era già stato accennato tra i due pastori al primo atto, scena quarta (S1, Oph. 456-474), e viene così completato in questo dialogo:

Il suo fratello
 è partito e di già debbe esser giunto
 ai sacrificii sicchè, il mio Carpalio,
 bisogna, se tu vuoi dar fine a tanti
 lamenti tuoi, per compiacer a lei
 che tanto t'ama e per far cosa grata
 a te medesimo, che tu lasci a dietro
 il rispetto e 'l timor perché costui
 non è ch'un huomo e forse men robusto
 di te. Come farà che non sia fatto
 quando anco appunto il tutto risapesse? (S2 III, 5, Oph. 1549-1559).

Quando poi nel secondo atto (S1 II, 4, Oph. 953-954) Ofelio incontra Melidia e le racconta il piano, «Melidia andrò correndo a dar la nova / al tuo Carpalio, com'io t'ho trovata.», l'autore aggiunge nel 1587 la battuta: «poi ridurrommi verso casa seco» (S2 II, 4, Oph. 1053), creando un nuovo aggancio interno con questa nuova scena:

Stiamo qui d'intorno
 alquanto per veder s'esca pur fuori
 di alcuna tana o d'un cespuglio, havendo
 a ritrovarsi a casa ove ordinai
 che aspettar ci dovesse, onde conviene
 che quindi passi, e noi fra tanto ai nostri
 disegni andrem pensando.
 [...]
 Andiamo pur ch'al fin convien che fuori
 esca del bosco e che ritorni a casa,
 come così le dissi che facesse (S2 III, 5, Oph. 1543-1549, 1595-1597).

e permettendo al pubblico di seguire in modo più lineare il delicato intreccio delle vicende.

La scena 6, successivo aumento del corpo dell'opera da parte dell'autore, offre un altro legame con la 4 e la 5 di questo stesso atto. Melidia riferisce, attraverso un monologo, la sua versione dei fatti: la corsa a perdifiato per scappare alla violenza del Satrio (già raccontata nella parte aggiunta del dialogo tra Stellinia e Callinome in III, 4):

A fè che mi giovò l'aver gettato
 via l'arco, la faretra e 'l dardo e quasi
 i panni vi gettai ch'indosso tengo,
 per esser più leggiera al corso, quando
 vidi corrermi dietro quel cornuto
 satiro che correndo a tutta briglia
 ha cercato pigliarmi (S2 III, 6, Mel. 1598-1604)

il soccorso offerto dai due pastori (riferimento alla parte finale del dialogo delle due ninfe in III, 4, e all'interloquio tra Ofelio e Carpalio, scena 5):

Se mi giungeva ben potea dir io
 più non uscia delle sue man che fatto
 non m'havesse il malvagio alcun insulto
 d'altro che di parole, onde ben posso
 ringraziar Dio prima e poi 'l soccorso
 che mi vidi venir del mio Carpalio,
 e d'Ophelio pur anco, perché al fine
 la lena mi saria forse mancata (S2 III, Mel. 1607-1614).

Ritorna il riferimento alla battuta aggiunta di Ofelio in II, 4, dove non prevedendo l'agguato del Satiro suggeriva a Melidia di far ritorno a casa, e così la ninfa si lamenta di non aver potuto compiere quanto promesso:

Ma questo tanto
 non mi molesta quanto ch'io non credo
 più ritrovar Ophelio né Carpalio
 che senza dubbio deono cercarmi
 per queste selve che già è un pezzo ch'io
 mi dovea ritrovar in casa, e tanto
 ho indugiato mercé di quella bestia
 del satiro. Però fia meglio ch'io
 mi riduca pian piano verso casa
 che quivi facilmente troverolli (S1 III, 6, 1626-1635).

L'ultima scena aggiunta da Beccari nell'edizione del 1587 è la ottava dell'atto quarto. L'autore introduce un nuovo personaggio, Brusco, «capraro di Carpalio» ed è importante sottolineare che solo appare in questa scena e che nessun personaggio fa riferimento a lui in nessuna occasione. Il nome già ci lascia intuire qualcosa a proposito della sua psicologia. Beccari sembra prendere spunto da una famosa opera ariostesca, la *Cassaria*, dove un villano di nome Brusco si caratterizza per i suoi modi 'bruschi' e severi alla maniera dei servi plautini. A parte il nome, il personaggio creato da Ariosto non ha nulla a che vedere con questo 'capraro' rozzo e grossolano che si avvicina più ai modi del Sileno dell'*Egle* giraldiana che agli atteggiamenti del *servus callidus* della commedia latina.

Il monologo di Brusco potrebbe così suddividersi:

- a) Lamento per la stanchezza (vv. 2118-2147)
- b) La merenda (vv. 2147-2156)
- c) Elogio al vino e al suo inventore (vv. 2158-2169)
- d) Ubriachezza e allucinazioni (vv. 2170-2190)
- e) Discorso sulle donne (vv. 2191-2218)

La prima parte si apre facendo riferimento alle armi perdute da una ninfa, per il solito procedimento di rimandi interni.

Mi pesa questo pan, mi pesa il fiasco,
ma più m'ingombra la faretra e 'l dardo
e l'arco c'ho trovato in questo bosco (S2 IV, 8, Brus. 2118-2120).

Si crea non solo un effetto di maggior continuità tra le parte, ma un'aspettativa nello spettatore: di chi saranno le armi? Quale nuovo scherzo organizzerà il Satiro? Chi sarà la prossima ninfa che cadrà in uno dei suoi tranelli? Decide poi «disgravarsi» di un po' del peso che porta con sé, e la scelta comincia a farsi ardua:

ma rimedio al tutto sempre
si può trovar quando il suo ingegno l'huomo
vuol porr' in opra (S2 IV, 8, Brus. 2130-2132).

Con questa sentenza, molto comica in bocca a questo personaggio pensando alla soluzione da lui poi escogitata, il caprarò improvvisa una merenda:

A che debb'io prima d'ogn'altra cosa
dar di piglio? Al pan no ch'è troppo secco.
A i pomi no che tolgon l'appetito.
Al cascio non potrò se non coi denti
c'ho lasciato il coltello al mio compagno
c'ha promesso di farmi una sampogna.
Darò principio al vin ch'è cosa molle
e va senza fatica giù nel ventre (S2 IV, 8, Brus. 2149-2156).

Brusco inizia così ad ubriacarsi e Beccari attua stilemi ormai straconosciuti nell'anno della sua revisione: l'elogio al vino e al suo inventore, le allucinazioni, il discorso sulle donne e la loro superficialità. Il tutto crea una pausa comica dopo la tensione creatasi per l'ennesimo inganno del Satiro, beffato poi da Stellinia. Il linguaggio del capraio è caratterizzato da termini semplici, familiari, con certe punte comiche, un registro definito «di piccolo, amoroso realismo» da Brusciagli (1985: 289). Racconta l'idillismo della vita pastorale: la povertà della mensa, «il pane, / il cascio, i pomi» (vv. 2127-2128), e le loro rustiche abitudini «c'ho lasciato il coltello al mio compagno / c'ha promesso di farmi una sampogna» (vv. 2149-2150). Utilizza espressioni di sapore contadinesco: «m'ha infrascato

/ sì ben il capo che vi manca poco / ch'io non sia andato a quaglie senza rete / e senza cane.» (vv. 2144-2147), «che 'l gusto è già partito e andato in fumo.» (vv. 2160) o «Tre donne a un tempo / son troppe, se una sola a un huomo è troppo» (vv. 2205-2206). La sintassi viene subordinata alla musicalità e alla ritmicità del verso con frequenti *enjambement*, allitterazioni, simmetrie:

Benedetto colui che piantò primo
 la vite che la vite dà la vita
 a chi del suo liquor beve e ne gusta (S2, IV, 8, Brus. 2162-2164).
 Deh, pazzarel ch'io son, non sarà meglio
 che m'acquisti l'amor di qualche donna
 che sia bella com'io? Ma, brutta o bella
 ch'ella si sia, sia buona, perché buone
 son tutte a un modo, tutte al fin son donne (S2, IV, 8, Brus. 2191-2195).
 Ma se sono tre cose c'ho trovato,
 non mi posso acquistar anco tre donne,
 donando un de' miei doni ad una donna
 e un altro a un'altra? Che chi cerca farsi
 grato a una donna, doni pur, che donna
 è detta dal donar. Già mi disse uno:
 «Se vuoi la gratia d'una donna, dona».
 Ma tengo in man tre doni: anco tre donne
 posso acquistar. O pazzo, che? Tre donne
 pascerò in casa poi? Tre donne a un tempo
 son troppe, se una sola a un huomo è troppo,
 a te, Brusco, dà l'animo tre in casa
 pascer a un tempo? Teco havrai, se 'l fai,
 con tre discordie una continua morte.
 A pena si può vivere con una,
 e tu ti credi, Brusco, di por freno
 a tre? (S2 IV, 8, Brus. 2196-2212)

Tutto lascia pensare che l'autore abbia cercato, ritagliando questo pezzo chiuso di puro intrattenimento, di equilibrare il rialzamento del tono lirico operato ai dialoghi di pastori e ninfe, come del resto già aveva fatto per il personaggio del Satiro: quest'ultimo vedeva accentuata la sua parte ferina con un linguaggio più carnale e con chiari riferimenti erotici, il capraio si fa voce di una comicità meno violenta e più genuina.

Appendice. Descrizione delle stampe

I testimoni presi in esame sono tre: due cinquecentine, la prima del 1555 e la seconda del 1587, più un falso tipografico settecentesco.

—S1:

IL SACRIFICIO / FAVOLA PASTORALE / DI AGOSTINO / Beccari da Ferrara. / [fregio: un ovale al cui interno sono rappresentate due città, una terrena e l'altra celeste, e dietro

quest'ultima il sole; in basso a destra la figura di un bue su di un piedistallo recante l'iscrizione dell'anno della stampa:] QUID ATHOS LEMNÆ BOVI (A1r) // [colophon:] In Ferrara per Francesco Rossi / da Valenza, nell'anno / M.D.LV. (H7r) //

In 8, A8-H8; cc. 64.

In A1v, l'epigramma: Ioannis Petri Ruscae Morbeniensis / epigramma de grata Eglola / Augustini Beccarii. In seguito Beccari pone la lettera dedicatoria: «ALLA ILLUSTRISSIMA Madama Lucretia, et alla Illustrissima Madama Leonora da Este», datata primo aprile 1555 (A2r-v). Premessa al testo è un'avvertenza che ci informa sulle rappresentazioni dell'opera tenutesi l'anno precedente: «IL SACRIFICIO / Favola pastorale di Agostino Beccari / da Ferrara. Fu rappresentata due volte a Ferrara, l'anno 1554...» (A3r); seguono «L'ARGOMENTO», l'indicazione «LA SCENA È 'N ARCADIA» e l'elenco de «LE PERSONE CHE PARLANO» (A3v). Il Prologo è contenuto nelle cc. A5r-A6r, mentre la favola pastorale inizia a c. A6v e finisce a c. H6r. A c. H6v troviamo il «Sonetto dello Autore in morte di uno / de i Recitanti.»

Esemplare consultato: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, E.6.6.46., proveniente dalla biblioteca privata dei Granduchi di Toscana⁸. <http://edit16.iccu.sbn.it/>

—S2:

IL SACRIFICIO / FAVOLA / PASTORALE, / DEL S. AGOSTINO BECCARI / DA FERRARA, / Revista, et aggiuntovi dall'istesso Autore. / ALL'ILLVST. S. MARCO PIO/ Savoia, Signor di Sassolo. / IN FERRARA, / Ad istanza di Alfonso Caraffa. 1587. [fregio: un ovale, al cui interno sono rappresentate due cariatidi che sorreggono un mappamondo imperfetto esposto al vento e alla pioggia] (A1r)⁹ // [colophon:] IN FERRARA. / Appresso Giulio Cesare Cagna-/cini, et Fratelli. / M.D.LXXXVII. (D11v) //

In 12, †12, A12-D12, cc. 60.

Come sopra 1v, l'epigramma: «Joannis Petri Rvscae / Morbenniensis epigramma / de grata Eglola / Augustini Beccarij», poi la lettera di dedica 2r-3r: «ALL'ILLVSTRISS.MO / SIG. E PADRON MIO / COLENDISSIMO. / IL SIGNOR MARCO PIO / DI SAVOIA, / SIGNOR DI SASSVOLO. / Di Ferrara il 26. Luglio 1587.» e quella del curatore dell'edizione (3v-4r): «Humani, et cortesi Lettori». Seguono tre sonetti: in 4v «ALL'ILLVSTRISS. / SIG. MARCO PIO / Del Cavalier Pietro Bertini.», in 5r «DEL SIG. BARTHOLOMEO / ROCCHESI. / ALL'AVTTORE.», in 5v «SONETTO DELLO AVTTORE / IN MORTE DI VNO / de i Recitanti». A continuazione in 6r: «L'ARGOMENTO» e in 6v: «LE PERSONE CHE PARLANO», poi i due prologhi: «PROLOGO (1555).» (7r-8v) e «PROLOGO / NOVAMENTE FATTO / dall'Autore nelle nozze dell'Illustriss. S. Girolamo Sanseverino Sanvitale / Marchese di Colorno et

⁸ L'esemplare fiorentino è impreziosito dalla presenza, dopo l'edizione a stampa, di 7 ff. di carta da musica che contengono una copia musicata della preghiera del sacerdote che celebra i Sacrifici a cui risponde un coro (atto III, scena 3) e della canzone finale «O dei silvestri» (atto V, scena 8). È un importante saggio di stile monodico già nella prima pastorale. La scrittura è cinquecentesca, la notazione è quadrata e le note sono su righe di cinque linee. Il testo fu pubblicato la prima volta da Solerti (1903), poi in Solerti (1904).

⁹ Sotto il fregio tipografico del frontespizio si trova una nota di possesso manoscritta: «est mon(aste)rij S. Proculi de Bononia».

Conte / di Sala con la Illustrissima Signora Benedetta / Pia sorella dell' Illustriss. Sig. / Marco Pio Savoia Sig. di Sassuolo». ¹⁰ Il testo del Sacrificio occupa A1r a D11r¹¹.

A decorazione troviamo piccoli fregi tipografici in †3v, †4r, †4v, †5r, †5v, †6r, †7r, †10v, A9r, B6r, C2r, C11v e D11r, e fregi tipografici con maiuscole dentro fregi tipografici ricavati dalla rientranza del testo rispettivamente di sei righe in †2r, di 5 righe in †4v, †7r, †9r e come segnale dell'inizio di ogni atto in A1r (A I), A9v (A II), B6v, (A III), C5v (A IV), D1r (A V); infine una rientranza di 4 righe in †3v.

Esemplare consultato: Bibl. Ariostea di Ferrara, E.11.2.1, <http://edit16.iccu.sbn.it/>

—Sf:

IL / SACRIFICIO, / FAVOLA / PASTORALE / DEL SIGNOR / AGOSTINO / BECCARI / DA FERRARA. / In Ferrara ad istanza di / Alfonso Caraffa. 1587 [ma: 1720]. (A1r) [Il testo è contenuto dentro una cornice con ricchi motivi vegetali e grottesche] //

In 8, A8-H8, pp. 128

In A2r troviamo la dedicatoria del curatore Alfonso Caraffa: «Umani, e cortesi Lettori», seguita dall'epigramma: «JOANNIS PETRI RUSCAE / Morbenniensis epigramma de / grata Ecloga / AGUSTINI BECCARIS» (A3r). A continuazione incontriamo due sonetti: «Del Signor Bartolomeo Rocchese. / All'Autore» (A3v) e «SONETTO / Dell'Autore / In morte di Uno dei Recitanti» (A4r). In A4v c'è «L'ARGOMENTO. / Le Persone, che parlano», mentre nella pagina successiva (A5r-A7r l.3) inizia il prologo della prima stampa, 1555, e di seguito il secondo prologo, 1587, creato in occasione delle nozze della sorella del Signore di Sassuolo, Benedetta Pio (A7r l.4-A8v). Il testo occupa da B1r a H8v.

Per tutto il testo incontriamo numerosi fregi xilografici a cc. 3, 4, 5, 16, 23, 25, 30, 32, 35, 47, 116 ed incisioni con figure a cc. 37, 45, 59, 69, 72, 75, 80, 82, 85, 89, 92, 112, 119.

Esemplare consultato: Biblioteca Ariostea di Ferrara, M.F.89.5.

Mazzucchelli (1760): II, 582; <http://edit16.iccu.sbn.it/>

¹⁰ Nella c.11r si possono leggere alcuni versi manoscritti, recanti un elogio alla figura del Satiro:

Forza della natura
Pan mezzo capra, et huom a noi [...]mostra
le virtute, e 'l poter della Natura.
Insino al ombilico ha faccia nostra,
ch'è del miglior [...] fine et misura.
Il resto è Capra, che dinota e mostra
che le specie mantien costei [...] cura
d'huomini, et o' animali, o [...] al sommo
sta' la ragion, che distingue l'huom [...]

¹¹ La c. B3 porta una bruciatura che non permette la lettura di alcuni versi, per cui è stato aggiunto un foglio manoscritto tra B2 e B3 integrante il testo lesionato.

Riferimenti bibliografici

- ACARISIO, Alberto (1543 [1988]): *Vocabolario, grammatica e ortografia della lingua volgare*, a cura di P. Trovato. Sala Bolognese, Arnaldo Forni.
- BARUFFALDI, Girolamo (1698): *Dissertatio de Poetis Ferrariensibus*. Ferrara.
- BATTAGLIN, Deanna (1970): «Il linguaggio tragicomico del Guarini e l'elaborazione del Pastor Fido», in L. Vanossi, M. Milani, M. Tonelli *et al.* (a cura di), *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento*, presentazione di Gianfranco Folena. Liviana, Padova, pp. 291-353.
- BRUSCAGLI, Riccardo (1985): «L'«Aminta» del Tasso e le pastorali ferraresi del '500», in *Studi di Filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*. Roma, Salerno, tomo I, pp. 279-318.
- GUARINI, Gian Battista (1588): *Il Verrato ovvero difesa di quanto ha scritto M. Giason De Nores contro la tragicomedia e la pastorale, in un discorso di poesia*, in *Opere*, Verona, I-II.
- GUARINI, Gian Battista (1593): *Il Verrato secondo ovvero replica dell'Attizzato accademico ferrarese in difesa del «Pastor Fido» contro la seconda scrittura di Messer Giason De Nores intitolata Apologia* in *Opere*, Verona, I-II.
- GUARINI, Gian Battista (1601 [1914]): *Il Pastor Fido e il compendio di poesia tragicomica*, a cura di G. Brognoligo. Bari, Laterza.
- IVALDI, Armando Fabio (1977): «Il «Sacrificio» di Agostino Beccari. Per l'edizione critica del testo», in *Atti e memorie della Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria*, s. III, XXIV, pp. 87-136.
- LIBANORI, Antonio (1665): *Ferrara d'oro imbrunito*. Ferrara, parte III.
- MALGIOGLIO, Alberto (1955-56): *I laureati in diritto civile e canonico dal 1501 al 1530*. Tesi di laurea all'Università degli Studi di Bologna.
- MAZZUCHELLI, Gian Maria (1760): *Gli scrittori d'Italia*. Brescia, presso Gianbattista Bassani, II.
- MIGLIORINI, Bruno (1961): *Storia della lingua italiana*. Milano, Bompiani, 1998, 6ª ed.
- MORETTI, Walter (1996): «Aspetti letterari dell'Idrologia di G. B. Aleotti», in *Giambattista Aleotti e gli ingegneri del Rinascimento*, a cura di A. Fiocca. Firenze, Olschki, pp. 103-116.
- MURATORI, Ludovico Antonio (1717-40): *Annales Estenses*. Modena, II, p. 403.
- BECCARI, Agostino, LOLLIO, Alberto, ARGENTI, Agostino (1999): *Favole*, a cura di Fulvio Pevere, presentazione di G. Bárberi Squarotti. Torino, RES.
- PARDI, Giuseppe (1900): *Titoli dottorali conferiti nello Studio di Ferrara nei secoli XV XVI*, Lucca, tip. Marchi.
- PIERI, Marzia (1983): *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*. Padova, Liviana.
- SOLERTI, Angelo (1903): «Precedenti del Melodramma. La favola pastorale nella seconda metà del secolo XVI e la musica». *Rivista Musicale Italiana*, X, pp. 217-220.
- SOLERTI, Angelo (1904 [1976]): *Gli albori del melodramma italiano*, Milano, I, cap. II [Sala Bolognese, Arnaldo Forni Ed.].
- TROVATO, Paolo (1994): *Il primo Cinquecento*. Bologna, Il Mulino.