

ESZTER SZEGEDI

*Dalle Driadi a Petrarca. Paesaggio bucolico, natura e l'incontro di due mondi nella prima redazione  
dell'Amarilli di Cristoforo Castelletti*

In

*Contemplate/abitare: la natura nella letteratura italiana*

Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Napoli, 14-16 settembre 2023

A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo

Roma, Adi editore 2025

Isbn: 9788894743425

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplate-abitare>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ESZTER SZEGEDI

*Dalle Driadi a Petrarca. Paesaggio bucolico, natura e l'incontro di due mondi nella prima redazione dell'Amarilli di Cristoforo Castelletti*

*La prima parte dell'intervento esplora la rilevanza dell'ambientazione nei drammi pastorali collocati al confine tra mondo reale e mondo simbolico. La seconda si concentra sulla raffigurazione paesaggistica e naturalistica nelle messe in scena delle favole pastorali dell'epoca, avvalendosi di documenti coevi, con particolare attenzione alla letteratura trattatistica, fino ai Dialoghi di Leone de' Sommi. Infine, la terza e ultima sezione esamina come si concretizza la rappresentazione della natura e del paesaggio in un dramma pastorale specifico: il testo della prima edizione dell'Amarilli di Cristoforo Castelletti, pubblicato nel 1580.*

Non esiste un'altra forma letteraria simile alla favola pastorale, in cui l'ambiente naturale costituisca un elemento essenziale del genere stesso. A partire dall'*Aminta* di Tasso, il primo modello autorevole delle pastorali, un riferimento al luogo in cui si svolge l'azione è spesso incluso nel sottotitolo. Infatti, già nelle edizioni ferraresi di Vittorio Baldini e nelle stampe veneziane di Aldo Manuzio del 1581, il titolo dell'*Aminta* riporta rispettivamente le diciture *Favola boscareccia* e *boscareccia*. Con qualche anno di pausa, diversi drammi pastorali seguirono l'esempio di Tasso.<sup>1</sup>

Il nuovo genere eredita l'ambientazione che lo definisce dai suoi antichi antecedenti: gli idilli di Teocrito e le egloghe di Virgilio. Bruno Snell attribuisce l'invenzione dell'*Arcadia* simbolica a Virgilio. Mentre i pastori di Teocrito vivono una vita reale, Virgilio, già con l'uso di nomi greci, allontana il mondo dei suoi pastori dalla realtà contemporanea.<sup>2</sup> Le divinità che il poeta greco descrive come esseri reali, in Virgilio diventano piuttosto allegorie.<sup>3</sup> Egli eleva il tono, e nella sua *Arcadia* sfumata riesce a raccogliere insieme personaggi coevi rappresentati come pastori greci e figure mitologiche.<sup>4</sup>

La tradizione dell'*Arcadia* come luogo di ritiro lontano dalle lotte politiche, un Eden, un paesaggio spirituale, prosegue anche nell'età moderna.<sup>5</sup> Mentre la corte, nelle tragedie, e la città, nelle commedie, si configurano come luoghi più o meno realistici, il paesaggio delle pastorali appare molto più libero, riducendosi spesso a una semplice decorazione esteriore.<sup>6</sup>

Marzia Pieri ripercorre la secolare tradizione dei generi pastorali in età moderna proprio sottolineando l'importanza del luogo:

La campagna, il giardino o le selve in cui si ambientano queste piccole storie private e amorose costituiscono l'esile elemento unificante di forme drammatiche di lunga durata, che potrebbero cominciare dai contrasti medievali per esempio fra Robin e Marion e continuare con i drammi mescolati e le egloghe rappresentative quattrocentesche, le favole pastorali del Rinascimento, gli autos di Encina, i masques, fino al melodramma e all'opera regia, riempiendo di volta in volta il contenitore naturalistico – campagnolo o esotico – di contenuti e linguaggi disparati.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> P. LASAGNA, *La pastorale drammatica fra Tasso e Guarini*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Verona, anno accademico 2005/2006, 16-17.

<sup>2</sup> B. SNELL, *L'Arcadia: scoperta di un paesaggio spirituale*, in *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg: Verlag Classen und Goverts, 1946 (trad. it. di V. Degli Alberti, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino, Einaudi, 1951), 319-349: 321.

<sup>3</sup> Ivi, 347.

<sup>4</sup> Ivi, 321-322.

<sup>5</sup> L. G. CLUBB, *The Pastoral Play: Conflations of Country, Court and City*, in M. De Panizza Lorch (a cura di), *Il teatro italiano del Rinascimento*, Milano, Edizioni di Comunità, 1980, 65-73: 66.

<sup>6</sup> Ivi, 67.

<sup>7</sup> M. PIERI, *Selve e giardini nella scena europea di Ancien Regime*, «Italies», VIII, (2004), <https://journals.openedition.org/italies/1068>.

Nel corso dell'affermazione del genere della favola pastorale emerge il problema del rapporto tra la pastorale, ambientata in un contesto paesaggistico, e la corte, tradizionale scenario della tragedia. Domenico Chiodo sottolinea la divergenza tra le opinioni di Croce e Carducci, i quali vedono nella pastorale un rifugio dalla corte aristocratica nella «libertà, fraternità, eguaglianza dell'Arcadia»,<sup>8</sup> e quelle degli studiosi moderni, che invece interpretano la pastorale come un «passatempo che funge da specchio di una società fatua e dissipata».<sup>9</sup> Al termine del suo articolo, Chiodo aderisce all'interpretazione di Roberto Gigliucci, secondo cui

«la storia della favola pastorale, come genere, è probabilmente la storia della più affascinante autoriflessione della poesia d'amore», in quanto essa «sviluppa narrativamente, drammaturgicamente, i nodi costitutivi» della retorica amorosa petrarchista superando il vincolo paradossale della non corresponsione come autentica sostanza del sentimento amoroso.<sup>10</sup>

Conclusioni simili sono tratte anche dalla studiosa Louise George Clubb nel suo saggio *The Pastoral Play: Conflations of Country, Court and City*, già citato: l'autrice sostiene che, con l'unificazione della corte e della città nei drammi pastorali, si genera un luogo neutrale, una sorta di via di mezzo, in cui possono essere rappresentate «le actions of the heart and mind».<sup>11</sup>

Dopo questa panoramica generale sull'ambiente delle favole pastorali, è utile esaminare quanto ne abbiano scritto i teorici contemporanei. Come punto di partenza, anche questa volta è necessario risalire all'antichità.

Il trattato *De Architectura* del romano Vitruvio esercitò una notevole influenza anche per le sue riflessioni sulla scenografia. Nel sesto capitolo del quinto libro della sua opera, parlando della costruzione dei teatri, descrive tre tipi di scene, tra cui quella satirica, ornata da alberi, spelonche, monti e «altri scenari agresti, atti a evocare immagini di paesaggi» («satyricae vero ornantur arboribus, speluncis, montibus reliquisque agrestibus rebus in topeodi speciem deformati»)<sup>12</sup>

Questo passo vitruviano è già ben noto nel XV secolo: lo riprende anche il Poliziano nella sua *Praelectio in Persium*, tenuta probabilmente nell'anno accademico 1484-1485.<sup>13</sup> Pellegrino Prisciani, lo storiografo della corte ferrarese, nei suoi *Spectacula*, composti tra il 1486 e il 1502,<sup>14</sup> propone di

<sup>8</sup> G. CARDUCCI, *Su l'Aminta. Saggi tre*, in *Opere*, XIV, Bologna, Zanichelli, 1936, 154; citato da D. CHIODO, *Corte e Arcadia nella tradizione dello spettacolo pastorale*, in D. Boillet-A. Pontremoli (a cura di), *Il mito d'Arcadia: pastori e amori nelle arti del Rinascimento. Atti del convegno internazionale di studi (Torino 14-15 marzo 2005)*, Firenze, Olschki, 2007, 107-123: 107.

<sup>9</sup> D. CHIODO, *Corte e Arcadia...*, *ibidem*.

<sup>10</sup> Ivi, 122. Cfr. R. Gigliucci, *Già verso l'alto. Luoghi e dintorni tassiani*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2004, 9 ssg.

<sup>11</sup> L. G. CLUBB, *The Pastoral Play...*, 72.

<sup>12</sup> M. VITRUVIO POLLIONE, *De architectura libri X. Testo latino a fronte*, trad. it. di L. Migotto, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1991, 226-227. Merita particolare attenzione la traduzione di Daniele Barbaro del 1556, in cui interpreta le ultime parole come «in forma di giardini» (*I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradotti et commentati da Monsignor Barbaro eletto Patriarca d'Aquilegia*, Venezia, Francesco Marcolini da Forlì, 1556, 167). Tale scelta, a prima vista, potrebbe riflettere le sue esperienze in ambito teatrale, ma forse rappresenta anche una spiegazione plausibile, considerando che Silvio Ferri, in un suo articolo del 1958, interpreta il termine «topeodi» come «giardino di rampicanti». Cfr. S. FERRI, *Vitruvio: VII 4, 4 e VII 5, 1 segg. (Melographia e Megalographia)*, «Studi Classici e Orientali», VII (1958), 199-205: 205, <https://www.jstor.org/stable/24172450>.

<sup>13</sup> Cfr. A. TISSONI BENVENUTI, *L'Orfeo del Poliziano: con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali*, Padova, Antenore, 1986, 96.

<sup>14</sup> M. DONATTINI, *Prisciani, Pellegrino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 85, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2016, [https://www.treccani.it/enciclopedia/pellegrino-prisciani\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pellegrino-prisciani_(Dizionario-Biografico)/).

adornare la scena con «arbori, spelunche, silve, monti et altre simile parte agreste»,<sup>15</sup> citando quasi letteralmente Vitruvio, con l'aggiunta delle 'silve'.

Sebastiano Serlio, nel suo trattato pubblicato a Parigi nel 1545, segue lo stesso filone, ma, pur riferendosi a Vitruvio, modifica l'elenco: «Vitruvio, trattando delle scene, vuole che questa [la satirica] sia ornata di arbori, sassi, colli, montagne, erbe, fiori e fontane; vuole ancora che vi siano capanne alla rustica.»<sup>16</sup> Anche Giambattista Giraldi Cinzio sembra trarre spunto dal noto passo vitruviano: infatti, nella sua *Lettera sopra il comporre le satire atte alla scena*, scritta nove anni dopo la pubblicazione del trattato di Serlio (e la prima rappresentazione della sua *Egle*), nel 1554, parla sempre di «selve, e grotte, e monti», aggiungendo però «fontane, e le altre parti le quali voi vedete nella scena sulla quale si rappresentò la satira mia».<sup>17</sup>

La presenza delle fontane è probabilmente legata alla tradizione umanistico-rinascimentale dell'ambiente aristocratico.<sup>18</sup> Risulta invece più interessante la compresenza delle «erbe, fiori e fontane» con le «capanne alla rustica», come indicato da Sebastiano Serlio.

Come abbiamo visto, i riferimenti alla scenografia stanno diventando più concreti con la formazione del nuovo genere, ma non sono ancora così dettagliati come vedremo nelle proposte di Leone de' Sommi. Il suo manoscritto è databile a cavallo degli anni Sessanta e Settanta del Cinquecento, dopo le prime rappresentazioni del *Sacrificio* di Agostino Beccari e di altre pastorali ferraresi (per esempio di Argenti e Lollio),<sup>19</sup> e vicine nel tempo alla prima dell'*Aminta* nell'Isola di Belvedere. Le messe in scena all'aperto sono già un'esperienza consolidata. Mentre i trattatisti delle rappresentazioni teatrali citati in precedenza parlano di 'satira', talvolta mostrando una certa confusione nella terminologia utilizzata e alludendo tra l'altro alla tradizione del dramma satiresco greco, Leone de' Sommi adotta il termine tecnico coniato da Agostino Beccari con il suo *Sacrificio*, 'la favola pastorale'.

Se la favola pastorale si avrà da rappresentare di estate, come par che più convenga, in loco aperto, et di giorno, basterà che la sua scena sia eminente et verdeggiante, et che, nello scoprirsi, porga vaghezza a' veditori. Et questo si fa agevolmente, rappresentando con le frondi e co i fiori, et con gl'arbori fruttuosi, le stagioni più alegre, ponendo tra rami di varii uccelli, che co 'l canto incitano la letizia, facendo anco alle volte erarvi sopra i conigli o lepri, et altre cose simili, che rappresentino il naturale delle campagne gioconde, et de' boschi solitari; et con giudicio siano finti quei monti, quelle valli, quei tugurii, quei fonti e quegli antri od altre cose tali che vi occorrono facendo i lontani con le osservazioni prospettive, et lasciar dinanzi tanto

<sup>15</sup> P. PRISCIANO, *Spectacula*, in F. Marotti (a cura di), *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1974, 63; citato da M. PIERI, *Selve e giardini...*, <https://journals.openedition.org/italies/1068>.

<sup>16</sup> *Il Secondo libro di Prospettiva*, in F. Marotti (a cura di), *Lo spettacolo...*, 201-202; citato in parte da M. PIERI, *Selve e giardini...*, <https://journals.openedition.org/italies/1068>. Si veda ancora L.G. CLUBB, *The Pastoral Play...*, 67.

<sup>17</sup> G.B. GIRALDI CINZIO, *Scritti critici*, a cura di C. Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati, 1973, 234-5; citato da G. ROMEI, *Leone de' Sommi e la pastorale: teoria, testo e scena*, in M. Chiabò-F. Doglio (a cura di), *Origini del Dramma Pastorale in Europa. Atti del XIII Convegno del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (Viterbo, 31 Maggio - 3 Giugno 1984)*, Roma, Torre d'Orfeo, 1985, 201-212: 205. Cfr. A. CAVICCHI, *La scenografia dell'Aminta nella tradizione scenografica pastorale ferrarese del sec. XVI*, in *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età Barocca*, a cura di M.T. Muraro, presentazione di G. Folena, Firenze, Olschki, 1971, 53-72: 55.

<sup>18</sup> Aulo Greco parla addirittura di «ben pettinati giardini delle corti italiane» (A. GRECO, *Il vagheggiamento della natura e dell'amore alle origini del dramma pastorale*, in M. Chiabò-F. Doglio (a cura di), *Origini...*, 41-52: 42).

<sup>19</sup> Si veda l'edizione moderna delle favole pastorali menzionate sopra nella collana Scrinium: A. BECCARI-A. LOLLIO-A. ARGENTI, *Favole*, a cura di F. Peveri, prefazione di G. Barberi Squarotti, Torino, Edizioni RES, 1999.

loco piano, a guisa di un prato fiorito, per recitarvi sopra ordinariamente, quanto è larga una gran scena<sup>20</sup>

Oltre ai trattati e alle incisioni che illustrano alcuni di questi trattati, la rappresentazione della natura nei drammi pastorali del Cinquecento è documentata nei testi, in cui i prologhi molte volte alludono alle quinte della messa in scena.<sup>21</sup> Un caso speciale sono le pastorali stampate con incisioni, tra cui spicca la famosa edizione aldina dell'*Aminta* del 1583.<sup>22</sup>

Adriano Cavicchi, nel suo articolo già citato, si riferisce a un passo di un manoscritto bolognese intitolato *Dialogo delle Scene e dei Teatri*, in cui l'autore, Bottrigari, parla dei disegni degli apparati, anche in relazione all'*Aminta*. Lo studioso identifica il riferimento di Bottrigari con le incisioni dell'*Aminta* pubblicato a Venezia da Aldo Manuzio nel 1583. Anche se ci fossero argomenti contro la tesi che queste incisioni rappresentino l'allestimento dell'*Aminta* realizzato nel 1573,<sup>23</sup> l'edizione di Manuzio rimane una fonte di grande prestigio per aiutare a immaginare le messe in scena delle pastorali in questi decenni. Inoltre, probabilmente ebbe una grande influenza sulla rappresentazione delle favole che seguirono e, con certezza, sulle edizioni illustrate successive.<sup>24</sup>

Le edizioni illustrate delle commedie pastorali più popolari sollevano inevitabilmente la questione delle altre stampe dell'epoca raffiguranti paesaggi pastorali, così come delle arti visive in generale, con particolare attenzione allo sviluppo parallelo della pittura di paesaggio e delle scene mitologiche (e persino bibliche) ambientate nel paesaggio. La maggior parte della letteratura sui drammi pastorali, tuttavia, si limita a sfiorare questo tema,<sup>25</sup> che esula dallo scopo di questo saggio, per non dire dalla competenza dell'autrice.

Un argomento altrettanto istruttivo, ma forse ancora più complesso e sfuggente, è quello dell'ambiente pastorale nella rappresentazione della corte dell'epoca, attestata in diversi resoconti.

<sup>20</sup> L. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di F. Marotti, Milano, Il Polifilo, 1968, 66-67; citato da G. ROMEI, *Leone de' Sommi...*, 206, e P. LASAGNA, *La pastorale drammatica...*, 126.

<sup>21</sup> Parecchi studiosi citano, a questo proposito, i prologhi dell'*Egle* di Giraldo Cinzio («in cui veder solete / città grandi e reali, or veggiate / sol boschi e selve») e del *Sacrificio* di Beccari. Cfr. A. CAVICCHI, *La scenografia...*, 5; F. ANGELINI, *Su alcune 'rozze' pastorali*, in M. Chiabò-F. Doglio (a cura di), *Origini...*, 189-200: 190-191; M. PIERI, *La scena pastorale*, «Rivista italiana di drammaturgia», V (1980), 17, 3-30: 7-8. Anche se non ci è pervenuta documentazione grafica, sappiamo che lo scenografo dell'*Egle* era Girolamo da Carpi, pittore e architetto ferrarese, i cui scenari servirono da modello per i successivi allestimenti delle pastorali ferraresi (cfr. A. CAVICCHI, *La scenografia...*, 57, e M. PIERI, *La scena...*, 7-8).

<sup>22</sup> Un po' più tardi, all'inizio del Seicento si conoscono le stampe illustrate del *Pastor fido* di Battista Guarini e della *Filli di Sciro* di Guidubaldo Bonarelli, pubblicate rispettivamente a Ferrara e a Venezia. Cfr. M. PIERI, *La scena...*, 15-16, e *Selve e giardini...*, <https://journals.openedition.org/italies/1068>.

<sup>23</sup> Ad esempio, vi sono rappresentati personaggi seminudi o narrazioni di avvenimenti fuori scena. Inoltre, alcune delle immagini sembrano essere modellate sul famoso incunabolo di Aldo Manuzio, l'*Hypnerotomachia Poliphili*. Cfr. P. GUERRINI, *L'Aminta e l'iconografia di 'paesaggio' nella drammaturgia pastorale*, in M. Chiabò, F. Doglio (a cura di), *Sviluppi della Drammaturgia Pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento. Atti del xv Convegno del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (Roma, 23-26 maggio 1991)*, Roma, Torre d'Orfeo, 1992, 301-344: 302-304.

<sup>24</sup> Ivi, 304-305.

<sup>25</sup> G. ROMEI (*Leone de' Sommi...*, 208) fa un breve riferimento a Gombrich e alla svolta nella paesaggistica avvenuta negli anni Ottanta del Cinquecento, mentre P. GUERRINI (*L'Aminta...*, 305) menziona due dipinti ispirati all'*Aminta* risalenti all'inizio del Seicento. Marzia Pieri ricorda «la spiccata predilezione degli Este per i soggetti mitologici», citando i cartoni per arazzi commissionati a Battista e Dosso Dossi da Ercole II d'Este, ispirati alle *Metamorfosi* di Ovidio, e il legame di queste opere con il giardino di Belvedere. Rimanda anche ad alcuni studi sulle raffigurazioni rinascimentali delle *Metamorfosi* (spesso con il paesaggio al centro) e sul ruolo di Giorgione nella rappresentazione rivoluzionaria del paesaggio di carattere spirituale. Cfr. PIERI, *La scena...*, 25.

Dopo aver delineato la complessità della questione della rappresentazione della natura e del paesaggio nella sua evidenza, è giunto il momento di esaminare le caratteristiche accennate attraverso un esempio concreto.

La mia scelta cade su una favola pastorale che oggi in Ungheria è forse più conosciuta che in Italia, sebbene la sua fortuna ungherese rifletta la grande popolarità che godette nel suo tempo. Si tratta dell'*Amarilli* di Cristoforo Castelletti, opera presente in tre diverse redazioni dell'autore, tutte pubblicate negli anni Ottanta del Cinquecento. Tra queste, la versione definitiva del 1587 sarà ristampata numerose volte alla fine del Cinquecento e nei primi decenni del Seicento<sup>26</sup> e liberamente tradotta in ungherese nel 1588/89 dal più illustre poeta ungherese del secondo Cinquecento, Bálint Balassi.<sup>27</sup>

Per analizzare la presenza della natura e del paesaggio, utilizzerò invece la prima versione del 1580, che, nella sua forma ancora *in fieri*, risulta più adatta a un caso di studio.

Infatti, la prima redazione porta ancora il titolo *L'Amarilli. Egloga pastorale*, riflettendo la caratteristica incertezza terminologica del nuovo genere in via di formazione, mentre la seconda versione, pubblicata due anni dopo, adotterà già il titolo definitivo: *L'Amarilli pastorale*. Nella dedica d'autore della prima edizione, Castelletti abbraccia consapevolmente l'«impurità» del genere. Dichiaro che voleva fare una «egloga» «grave, e ridicolosa insieme quasi in guisa di comedia», basandosi su due modelli: l'*Aminta*, «bellissima, e dottissima di Messer Torquato Tasso», esponente delle egloghe «gravi», e alcune egloghe «ridicolose» degli «Academici Rozzi di Siena», «tutte fondate negli scherzi, e ciance de' contadini».<sup>28</sup>

Nell'ultima parte del mio intervento cercherò di esaminare tra l'altro le conseguenze di questa mescolanza di stili e di generi dal punto di vista della rappresentazione della natura e del paesaggio.

L'antefatto dell'*Amarilli* è ambientato a Creta (denominata Candia nelle redazioni del 1582 e del 1587) che viene espressa, nel primo dialogo tra il protagonista Credulo e un altro pastore Licida, attraverso una perifrasi:

Licida dei saper che 'l mio paese  
È l'isola famosa,  
Cui da l'un lato l'ampio mare Egeo,  
Da l'altro l'African circonda, e bagna;<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Maria Cicala, nella sua monografia su Castelletti, analizza approfonditamente la fortuna editoriale delle sue opere, dedicandovi un intero capitolo: M. CICALA, *Lettura intertestuale del Castelletti lirico*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994, 283-286.

<sup>27</sup> P. KÖSZEGHY, *Balassi Bálint. Magyar Amphión*, Budapest, Balassi Kiadó, 2014, 362 ssg. Oltre ad alcuni miei articoli, una serie di studi di Amedeo Di Francesco è disponibile in lingua italiana sulla *Bella commedia ungherese* di Balassi. Ne esiste anche una traduzione italiana (B. BALASSI, *Bella commedia ungherese*, trad. it. di R. Cinanni, Roma, Lithos, 2004), mentre l'edizione più recente è accompagnata dal testo dell'*Amarilli* a fronte: E. SZEGEDI (a cura di), *Balassi Szép magyar komédiája és olasz forrása, Castelletti Amarilli című pásztortjátéka*, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2018, <https://real.mtak.hu/86501/>.

<sup>28</sup> Utilizzo la mia trascrizione tratta dall'edizione originale (*L'Amarilli. Egloga pastorale di Cristoforo Castelletti*, Ascoli, Giuseppe de gl'Angeli, 1580), reperibile sul sito <http://castelletti.elte.hu/>. Cfr. G.E. ROMANI, *Le tre Amarilli di Cristoforo Castelletti*, «Annali dell'Istituto di Filologia Moderna dell'Università di Roma», I (1979), 115-143; 119; P. LASAGNA, *La pastorale drammatica...*, 23-24, 71-72; E. SZEGEDI, «Grave, et ridicolosa insieme?». *Commistione e codificazione di due generi teatrali nell'opera di Cristoforo Castelletti*, in A. Barbieri-E. Gregori (a cura di), *Commixtio: forme e generi misti in letteratura. Atti del XLIV Convegno Interuniversitario (Bressanone, 8-10 luglio 2016)*, Padova, Esedra Editrice, 2017, 115-121. Per una simile terminologia nelle commedie di Castelletti, si veda ancora: L.G. CLUBB, *Italian Comedy and the Comedy of Errors*, «Comparative Literature», XIX (1967), 3, 240-251; 245, 249-250, <https://www.jstor.org/stable/1770210>.

<sup>29</sup> Atto primo, scena prima, [https://castelletti.elte.hu/amarilli\\_1580/atto\\_1/](https://castelletti.elte.hu/amarilli_1580/atto_1/).

Il pastore Licida, modellato sul Tirsi tassiano, rispondendo a Credulo-Aminta, circoscrive il luogo dove si svolge la trama:

Che contrario pianeta, o rea fortuna  
Ti dilungò dal tuo natio terreno;  
Et i larghi sentier' solcar ti fece  
Di sì profondi, e tempestosi mari,  
E ti condusse qui nel bel paese  
Tosco, non molto lunge  
Da la città de' Fiori, ov'Arno scorre;  
Facendoti cangiar il proprio nome.<sup>30</sup>

La perifrasi di una città indicata tramite il nome del fiume che la attraversa non solo appartiene alla tradizione letteraria (basti pensare al canto V dell'*Inferno* dantesco: «Siede la terra dove nata fui / su la marina dove 'l Po discende / per aver pace co' seguaci sui.», vv. 97-99), ma l'immagine stessa diventa un luogo comune nella scenografia e nelle incisioni delle stampe che ne derivano.<sup>31</sup>

L'altro riferimento esplicito a Firenze ci porta in modo ancora più diretto nel mondo cortigiano. La protagonista, Amarilli, che, come Silvia, rifiuta l'amore di Credulo, si rivolge così alla ninfa Urania, alter ego della Dafne tassiana:

Io non t'odo oggi dir se non menzogna,  
Che già contommi una Silvestre Dea;  
Ch'ella un canoro cigno aveva udito  
Cantar del'Arno in su la fresca riva:<sup>32</sup>

Sotto il velame della «Silvestre Dea» e del «canoro cigno», sembrano nascondersi persone reali. È interessante notare che, nelle successive redazioni dell'*Amarilli*, Castelletti non specificò più la città di Firenze, ma si riferisce soltanto alla Toscana in generale. Queste «selve toscane» sfumate sono più adatte ai personaggi, come ad esempio ad Amarilli che «errando» vive e «Sott'aspre gonne, e su le verdi fronde» getta «le membra stanche», e «di donzella» è «divenuta ninfa».<sup>33</sup>

Tuttavia, Castelletti ci presenta anche un lato meno stilizzato e arcadico della sua Toscana, introducendo personaggi villani che parlano in dialetto toscano,<sup>34</sup> ripresi dal genere della commedia. Nella seconda redazione della pastorale, questi villani vengono integrati nei livelli più bassi della gerarchia pastorale, trasformandosi in caprai, bifolchi e pecorai, fino a essere ridotti, nella terza redazione, a un unico capraio.<sup>35</sup>

La natura è parte integrante della vita di tutti i personaggi. I pastori tradizionali, come Licida e Credulo nella prima scena, descrivono l'ambiente idilliaco che li circonda, fanno gare poetiche «in grembo a fiori assisi» e cantano «in fin ch'in mare il sol s'asconda».<sup>36</sup> Rimpiangono il «secol aureo» (in endecasillabi sdruciolati ripresi dalla tradizione sannazariana), in cui «i contenti pastor'» «Menavan

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Cfr. M. PIERI, *La scena...*, 17; A. CAVICCHI, *La scenografia...*, 71.

<sup>32</sup> Atto quarto, scena seconda, [https://castelletti.elte.hu/amarilli\\_1580/atto\\_4/](https://castelletti.elte.hu/amarilli_1580/atto_4/).

<sup>33</sup> Atto secondo, scena prima, [https://castelletti.elte.hu/amarilli\\_1580/atto\\_2/](https://castelletti.elte.hu/amarilli_1580/atto_2/).

<sup>34</sup> «Un caso poco usuale in questo genere drammaturgico», afferma G.E. ROMANI (*Le tre Amarilli...*, 117).

<sup>35</sup> *Ivi*, 118.

<sup>36</sup> Atto secondo, scena quinta, [https://castelletti.elte.hu/amarilli\\_1580/atto\\_2/](https://castelletti.elte.hu/amarilli_1580/atto_2/).

balli in riva ai fonti limpidi, / Al'ombra d'una quercia, o ver d'un platano». <sup>37</sup> Nei loro monologhi, la natura è spesso personificata ed empatica, in uno stile di stampo sannazariano-petrarchesco:

Misero con chi parlo, e mi rammarico  
Se valli, e selve sol miei versi ascoltano?  
O sacra Pale, o Pan, o Fauni, o Satiri  
Vecchio Sileno, e giovanette Driadi,  
Pietose udite i lamentar di Credulo.  
Rivo corrente, fresco, dolce, e limpido  
Pon freno al corso tuo, senti quest'ultimi  
Sospir' pria, che di vita io giunga al termine.  
Aure; i cui fiati i fior' novelli destano,  
E l'ombre de' le querce incerte rendono;  
Udite il mesto suono, e riportatelo  
A l'orecchie di quella, che consumami. [...] <sup>38</sup>

Gli stilemi petrarcheschi si ritrovano costantemente nella rappresentazione della natura. Un caso emblematico è il monologo di Selvaggio, il terzo pastore e rivale di Credulo. All'inizio della sua scena con Eco ricalca la prima sestina dei *Rerum vulgarium fragmenta*.

Mentre splendor si scorge il gran Pianeta  
Le timidette lepri, e i muti pesci,  
Han guerra, quei co' can, questi con l'amo;  
Portano il giogo i tori, e sovra il dorso  
Han più d'una puntura, e più d'un colpo.  
Ma quando il Sol da luogo a la sorella  
La lepre sta sicura, che non ode  
Latrar più i veltri; e nel'erboso letto  
Posan de' fiumi i pesci, e non han tema  
Di lacci, o reti, e i tori tornan sciolti  
Dal giogo ala spelunca; e riposare  
Lor lice pur l'affaticato fianco  
Almeno infin che l'alba il dì rischiari.  
Sol'io lasso, e meschin non ho momento  
Di requie, e gli occhi miei consumo in pianto,  
Et ha continua guerra co'i sospiri  
Il cor la notte, e 'l giorno, e a tutte l'ore.  
Apriche piaggie, e voi fiorite rive,  
Chiuse valli, erti poggi, e folti boschi  
Dite per vostra fé, se mai vedeste  
Uno stato infelice eguale al mio?  
[ECHO]  
Io. <sup>39</sup>

Nella vita dei pastori sono evidentemente presenti la caccia, l'uccellazione e l'apicoltura. Anche i villani si dedicano all'uccellazione: uno di loro, Zampilla, dopo aver ascoltato il lungo monologo del terzo pastore tradizionale, Selvaggio, riesce finalmente a connettersi.

SELVAGGIO  
Odi; tu sai questa profonda valle;

<sup>37</sup> Atto quarto, scena quarta, [https://castelletti.elte.hu/amarilli\\_1580/atto\\_4/](https://castelletti.elte.hu/amarilli_1580/atto_4/).

<sup>38</sup> Atto quinto, scena prima, il monologo di Credulo nell'atto di prepararsi al suicidio, [https://castelletti.elte.hu/amarilli\\_1580/atto\\_5/](https://castelletti.elte.hu/amarilli_1580/atto_5/).

<sup>39</sup> Atto terzo, scena quarta, [https://castelletti.elte.hu/amarilli\\_1580/atto\\_3/](https://castelletti.elte.hu/amarilli_1580/atto_3/).

A piè de' colli, che colà si veggiono,  
 Cinta di schietti, e teneri arbuscelli.  
 Che sovra i rami d'oro carichi, e d'ostro,  
 Prestano il nido a mille rossignuoli,  
 Ch'empion cantando di dolcezza il cielo.  
 Nel cui lato sinistro una fontana  
 Sorge fra scogli, e gorgogliando spande  
 Fuori l'onde d'argento, e score, e fugge  
 Con roco mormorio fra l'erbe verdi,  
 E viole, e giacinti, e gigli, e rose,  
 Et altri fior', ch'al ciel spiegano i crini  
 Ridendo, spargon grati arabi odori.

ZAMPILLA

A la prima parola io t'avea inteso,  
 Non mi curava di tanti segnali,  
 La so davanzo: mi ci son trovato  
 Più volte a 'mpaniar de le fringuelle  
 Co' la civetta, o qualche lodolina.<sup>40</sup>

Un altro villano, Cavicchio, tenta anche di pescare, ma finisce per imbattersi in un altro mondo, profanando la fonte della naiade Driope. Il risultato dell'incontro tra i due mondi non può che avere un esito comico-parodistico: Cavicchio si trasforma in albero. Il riferimento alla storia di Apollo e Dafne è evidente non solo perché Apollo, sul modello dell'Amore aminteo, pronuncia il prologo in abito pastorale all'inizio dell'*Amarilli*, ma anche perché, nella scena che precede l'incontro dei villani Zampilla e Pelliccia con «Cavicchio nell'albero», la ninfa Urania si riferisce esplicitamente ad Apollo,

Che non sdegnò seguire  
 Dafne, ch'inzan a lui  
 Correa lungo le rive di Peneo  
 Et abbracciar baciando  
 I rami, e 'l tronco del novello Lauro.<sup>41</sup>

Per il povero villano è l'unica possibilità di accedere al mondo petrarchesco degli alti pastori.

<sup>40</sup> Atto primo, scena quarta, [https://castelletti.elte.hu/amarilli\\_1580/atto\\_1/](https://castelletti.elte.hu/amarilli_1580/atto_1/).

<sup>41</sup> Atto quarto, scena seconda, [https://castelletti.elte.hu/amarilli\\_1580/atto\\_4/](https://castelletti.elte.hu/amarilli_1580/atto_4/).