

ALICE PALUMBO

*L'Amor Finto, pastorale di Prospero Bonarelli*

In

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

Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti

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

Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon,

Roma, Adi editore, 2016

Isbn: 9788846746504

Come citare:

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



ALICE PALUMBO

*L'Amor Finto, pastorale di Prospero Bonarelli \**

*L'intervento prende in esame l'Amor Finto (1651), l'ultima opera teatrale di Prospero Bonarelli (1580-1659). Segnalato nella monografia di Adele La Torre e ignorato dalla critica successiva, il testo è trådito da un manoscritto unico (Napoli, biblioteca nazionale, ms Branc. III C 1). L'Amor Finto, definito nel frontespizio "una pastorale da rappresentarsi per musica nell'anno M.D.C.L.I", venne composto quattro anni dopo la raccolta dei Melodrammi curata dal figlio Lorenzo. L'intervento si propone di contestualizzare l'opera nella produzione teatrale complessiva di Prospero Bonarelli ed esporre le caratteristiche stilistiche e strutturali del testo.*

Con il presente intervento intendo esaminare l'ultima, poco nota opera teatrale di Prospero Bonarelli, l'*Amor Finto*, favola pastorale inedita testimoniata da un unico manoscritto, il Brancacciano III C 1 della biblioteca nazionale di Napoli.<sup>1</sup>

Com'è noto la produzione teatrale di Prospero Bonarelli è ampia e soprattutto molto varia. Prospero, a partire dall'esordio come curatore della messa in scena della *Filli di Sciro* del fratello Guidobaldo nell'ottobre del 1608,<sup>2</sup> si muove sostanzialmente all'interno di tutti i campi del teatro: dalla tragedia alla commedia, dalla favola pastorale al melodramma. Tuttavia l'opera che ha suscitato maggiore interesse sia nel pubblico del tempo sia nella critica è la tragedia *Il Solimano* messa in scena per la prima volta nell'Arsenale di Ancona per il carnevale del 1618, e data alle stampe solo nel 1620 a Venezia. *Il Solimano*, spesso considerato una tragedia irregolare per l'eliminazione del

---

<sup>1</sup> \*Per le opere di Prospero Bonarelli adotteremo le seguenti sigle:

*Amor Finto* = *L'Amor Finto*, ms. Bibl. Brancacciana di Napoli, III-C 1.

*Fidalma* = *La Fidalma regipastorale al serenissimo arciduca Leopoldo*, Bologna, Nicolò Tebaldini, ad istanza de gli eredi di Vangelista Dozzo, 1641.

*Imeneo* = *L'Imeneo opera teatragicomica pastorale fatta ad istanza del serenissimo arciduca Leopoldo fratello della maestà di Ferdinando terzo imperatore l'anno 1638*, Bologna, Nicolò Tebaldini ad istanza de gli eredi di Vangelista Dozza, 1641.

*Lettere*, 1636 = *Lettere in varii generi a precipi e ad altri con alcune discorsive intorno al primo libro degl'Annali di Cornelio Tacito, all'elezione de gl'ambasciatori, al modo di vivere in corte ed altre*, Bologna, Nicolò Tebaldini ad istanza delli eredi id Vangelista Dozza, 1636.

*Lettere*, 1666 = *Lettere in vari generi a precipi ed altri con alcune discorsive, particolarmente sopra l'Istoria d'Erodoto. Parte seconda*, Bologna, Giacomo Monti, 1666.

Il fondo Brancacciano nasce per volontà del cardinale Francesco Maria Brancaccio, «de fonti documentarie [...] concordano nell'ascrivere l'effettiva costituzione della Libreria alle previdenti disposizioni del cardinale Francesco Maria Brancaccio, vescovo di Viterbo e Toscanella. Ecclesiastico fornito di svariata erudizione e dottrina, ed amatissimo di buoni libri, autorevole membro di diverse congregazioni, [...], il cardinale Francesco Maria, nella sua residenza romana accumula una ricca biblioteca [...]», V. TROMBETTA, *Storia e cultura delle biblioteche napoletane: librerie private, istituzioni francesci e borboniche, strutture postunitarie*, Napoli, Vivarium, 2002, 19. Essendo la miscellanea databile nel XVIII secolo, non possiamo determinare quando il fondo abbia acquisito il nostro testo, ma sicuramente siamo a conoscenza di due lettere che testimoniano la conoscenza tra Prospero Bonarelli e il Cardinale Brancaccio, in entrambe le lettere si percepisce l'interesse del Cardinale per il teatro e per il lavoro di Prospero, si vedano in: *Lettere*, 1636, 24 e 93. Per notizie sulla vita del Cardinale si veda G. LUTZ, *Francesco Maria Brancaccio*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. XIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1971, 776.

<sup>2</sup> Per quanto riguarda la vita di Prospero Bonarelli si veda A. LA TORRE, *Notizie sulle opere di Prospero Bonarelli secentista anconetano*, Matera, Benvenuti B. Conti, 1910; un'attenta ricostruzione delle sorti della famiglia Bonarelli, e della continuità poetica tra i due fratelli Guidobaldo e Prospero la si trova in L. GERI, *Le Muse dei Bonarelli. Il teatro di Prospero e l'eredità di Guidobaldo*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 2015, in corso di stampa.

coro, e per il prevalere del principio di esemplarità su quello aristotelico di verosimiglianza,<sup>3</sup> può anche essere ritenuto uno spartiacque nella carriera di Prospero.

Dopo il 1620, infatti, Bonarelli si dedicherà a due distinti versanti teatrali: da una parte la stesura e la messa in scena di opere ideate all'interno dell'Accademia dei Caliginosi, da lui stesso fondata nel 1624 (produzione di cui fanno parte le commedie e probabilmente, come vedremo, lo stesso *Amor Finto*); dall'altra la produzione destinata ad alcune tra le più importanti corti italiane ed europee. Sarà proprio questo secondo aspetto che spingerà Bonarelli ad adattarsi ai gusti della nuova committenza, con la stesura e la stampa di commedie, teotragipastorali, regipastorali e melodrammi.

Non essendo possibile portare avanti un'analisi dettagliata per tutta la sua produzione teatrale, in questa sede mi concentrerò sulle sue pastorali, allo scopo di mettere in relazione la sua ultima opera, l'*Amor finto*, con i componimenti precedenti appartenenti allo stesso genere.

Quando Prospero Bonarelli scrive le sue pastorali l'accesso dibattito sulla nascita del genere si era già esaurito e questo era totalmente entrato nel canone. La diatriba critica, che continuerà anche nella storiografia letteraria fin ai giorni nostri, ha origine da un problema ben determinato: il capostipite del genere è l'*Egle* di Giovan Battista Giraldo Cinzio oppure il *Sacrificio* di Agostino Beccari?<sup>4</sup> Nel *Discorso sopra le Satire*<sup>5</sup> Giraldo Cinzio giustifica sul piano teorico l'esperimento che ha portato avanti con la sua *Egle*, illustrando la differenza tra le satire che sono «imitazione di azione perfetta di dicevole grandezza»<sup>6</sup> e devono avere un finale tragico in quanto «essendo sparse per esse cose liete e lascive, se finisse anco felicemente sarebbe senza il terribile e senza il compassionevole che a lei si conviene [...]»<sup>7</sup> e le egloghe che «trattano di cose de' pastori o di contese loro, ovvero de' loro amori, o di morte di qualche pastore [...]»<sup>8</sup> e poco dopo sostiene che «l'egloga non era cosa da scena, ma ch'ella era o canzone o ragionamento dei pastori, antichissimamente nato, e però composto nella più antica forma di versi che mai fosse [...]».<sup>8</sup> Dalle indicazioni fornite dal Cinzio, in ogni caso, nasce la favola pastorale propriamente detta, difesa anche da Guarini nel suo *Verato secondo*: Nel rispondere alla critica di De Nones sulla nascita dell'egloga come poesia da rappresentarsi in un giorno di festa «ma ormai improvvisamente [...] ridotta alla grandezza della commedia e della tragedia con cinque atti»,<sup>9</sup> Guarini afferma che è necessario che questa si chiami o «commedia pastorale, per distinguerla dalla satira, o solo pastorale».<sup>10</sup> Nel medesimo trattato Guarini pur riconoscendo l'origine della pastorale dall'egloga e dalla satira sostiene che la prima pastorale debba essere considerata il *Sacrificio* di Beccari, il quale

regolando molti pastori, ragionata mente, sotto una forma drammatica favola, e distinguendola in atti col suo principio, mezzo, e fine sufficiente col suo nodo, col suo decoro, e con l'altre

---

<sup>3</sup> Sul *Solimano*, fondamentali i contributi di R. CIANCARELLI, *Sistemi teatrali nel seicento: strategie di comici e dilettanti nel teatro italiano del XVI secolo*, Roma Bulzoni, 2008; ID., *Il Solimano: strategie teatrali di un dilettante nel Seicento* | Prospero Bonarelli, Roma, E&A, 1992; M. SARNELLI, *Col discreto pennel d'alta eloquenza: il meraviglioso e il classico nella tragedia (tragicommedia) italiana del Cinque-Seicento*, Roma, Aracne, 1999.

<sup>4</sup> Per approfondimenti sulla *querelle* si veda: E. BIGI, *Il Dramma pastorale del Cinquecento*, in *Poesia latina e volgare nel rinascimento italiano*, Napoli, Morano Editore, 1989, 341-370; e E. SELMI, *Classici e moderni nell'officina del Pastor Fido*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, 141-158; L. RICCÒ, «Ben mille pastorali». *L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Roma, Bulzoni, 2004, 13-45.

<sup>5</sup> G.B. GERALDI CINTIO, *Lettera ovvero discorso di Giovan Battista Giraldo Cinzio sovra il comporre le satire atte alla scena a messer Attilio Dell'Orso*, in *Scritti Critici*, a cura di Camillo Crocetti, Milano, Marzorati, 1973, 225-242.

<sup>6</sup> Ivi, 232.

<sup>7</sup> Ivi, 233.

<sup>8</sup> Ivi, 238-239.

<sup>9</sup> G. DE NORES, *Discorso intorno a que principii, causa et accrescimenti che la comedia, la tragedia et il poema heroico ricevono dalla philosophia morale et civile et da' Governatori delle Repubbliche*, Padova, 1587, 43.

<sup>10</sup> B. GUARINI, *Il Verato secondo ovvero replica all'Attizzato Accademico ferrarese in difesa del Pastor Fido contra la seconda scrittura di Messer Giason de Nones intitolata Apologia*, Firenze, per Filippo Giunti 1593, 206.

necessarie parti, ne fa nascer una commedia, se non in quanto le persone introdotte sono pastori: e per questo la chiamò favola pastorale.<sup>11</sup>

Con il *Sacrificio* siamo di fronte ad una rottura rispetto alle egloghe della prima parte del Cinquecento pur avendone assimilato, come ha notato Marzia Pieri, i *topoi*: «l'adesione a un'etica sessuale vicina al promiscuo mondo dei mariazi, l'estrema cattiveria di Diana molto arcaica, l'abbondanza di incantesimi, l'obbligatoria metamorfosi, la tipologia ibrida del satiro [...]».<sup>12</sup>

Se da una parte la pastorale del Beccari presenta una linea di continuità con l'*Egle* del Cintio per quanto concerne la lingua e i metri adottati, dall'altra parte contamina il modello antico con l'interferenza di elementi comici, lirici e romanzeschi, elementi questi che passando per l'*Aretusa*, l'*Aminta* e il *Pastor Fido* giungeranno fino alle pastorali di Prospero Bonarelli. A partire dall'*Arcadia* del Cintio, d'altronde, si sviluppano due possibili vie: un'*Arcadia* moderna, nel quale agiscono tra gli altri personaggi che si avvicinano ai servi della commedia e un'*Arcadia* sublime che si avvicina alla nobiltà della tragedia. Prospero Bonarelli con le sue tre favole pastorali percorre entrambe le vie. Se nella regipastorale i personaggi sono regnanti e sovrani che agiscono sotto spoglie pastorali, e nella teotragicomedia pastorale entrano in scena le divinità, l'*Amor Finto*, da parte sua, rappresenta una sorta di 'commedia pastorale'.

Prima di analizzare in maniera più approfondita l'ultimo lavoro di Prospero Bonarelli, mi soffermerò brevemente su alcune caratteristiche delle prime pastorali.

La Regipastorale *Fidalma* viene data alle stampe nel 1642. Nella nota al lettore che accompagna la stampa, Prospero sente l'esigenza di spiegare l'elaborata dicitura: «Sappi lettore ch'avendo avuto comandamento di comporre una pastorale, che dovendo esser fatta spettacolo d'Imperatori e di re, non giudicai bene introdurvi solamente pastori ordinari, ma proporzionarne i principi almeno, alla dignità e al decoro degli ascoltanti».<sup>13</sup>

Fin dai primi versi si rintraccia l'eco del fratello Guidobaldo. Le due pastorali, infatti, si aprono con il *topos* tassiano dell'alba. Nella *Filli* il sopraggiungere di un'alba serena appare un evento miracoloso contrapposto alla terribile tempestosità della notte precedente, come esplicitato da Melisso con parole dal tono oracolare: «Si felice mattin, vuole additarci | dopo breve tempesta | di temuto dolore, il bel sereno | d'improvvisa Letizia»;<sup>14</sup> anche la *Fidalma* si apre con una descrizione dell'alba funzionale a contrapporre il sereno sorgere del mattino alla sofferenza del pastore innamorato:

Misero, a me, che giova  
veder che la su l'alba  
festosa il Cielo inalba  
udir, che l'aura spira  
lieta, e che il prato al suo spirar respira  
[...]<sup>15</sup>

Questa contrapposizione risulta diametralmente opposta ai celebri versi che aprono l'*Aminta*: «Ho visto al pianto mio | risponder per pietate i sassi e l'onde, | e sospirar le fonde | ho visto al pianto mio»,<sup>16</sup> in questo caso è la bontà della natura, che assiste il pastore innamorato, ad essere contrapposta alla 'cattiveria' della ninfa amata.

<sup>11</sup> Ivi, p. 207.

<sup>12</sup> M. PIERI, *La nascita del teatro moderno in Italia tra il XV e il XVI secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, 168-169.

<sup>13</sup> *La Fidalma*, autore a chi legge.

<sup>14</sup> Guidobaldo Bonarelli, *Filli di Sciro*, a cura di G. Gambarin, Bari, Laterza, 1941, 3.

<sup>15</sup> *La Fidalma*, 2.

<sup>16</sup> T. TASSO, *Aminta*, Milano, Rizzoli, 2009, 55

Anche per quanto riguarda l'*Imeneo* ci affidiamo alle parole di Prospero: «Dell'Imeneo, il teotragicomedia averà la stessa ragion della regia pastorale Fidalma, considerandosi azzioni, che vi intervengono di dei, d'uomini grandi, e di persone ordinarie»,<sup>17</sup> con cui cerca di spiegare la dicitura attribuita alla favola.

Nell'*Imeneo* in modo ancora più chiaro rispetto alla *Fidalma*, Prospero inserisce un richiamo preciso alla pastorale del fratello, si tratta dell'erba miracolosa che «mangiata prima addormentava e poi uccideva se [...] non era spruzzata con acqua [...]».<sup>18</sup> Questo 'strumento' è utilizzato per la prima volta nella *Filli di Sciro* come una sorta di variazione sul tema del suicidio per amore: Celia innamorata di Tirsi e di Aminta, decide di togliersi la vita. Verrà ripreso poi da Prospero: mentre nella *Filli* l'erba viene utilizzata come veleno, senza conoscerne le vere proprietà, il caso dell'*Imeneo* è diverso. L'erba magica sarà infatti adoperata con cognizione di causa: la nutrice Drusilla, per salvare Imeneo condannato a morte dai ministri del tempo, sostituisce il veleno con l'estratto di quest'erba, con questo inganno si dà inizio allo scioglimento finale, con da una parte i canonici riconoscimenti e dall'altra l'apparizione in *deus ex machina* della divinità.<sup>19</sup>

Nonostante le numerose diversità che si possono riscontrare nelle tre pastorali, è possibile mettere in luce un fattore unificante in tutti e tre i lavori di Prospero Bonarelli, vale a dire l'elemento comico, presente in misura diversa nei tre casi, che può però diventare una chiave di lettura interessante per l'evoluzione dell'autore. La scelta di inserire un episodio comico all'interno della favola pastorale risale alla seconda redazione del *Sacrificio* del Beccari (1587) nel quale viene inserito il personaggio di Brusco, un capraio rozzo e ubriaco che, per contrasto, finisce con il fare apparire più alto il livello degli altri pastori. Proprio da questa seconda redazione del *Sacrificio* si svilupperà un filone comico che verrà sfruttato dal Lollo nella sua *Aretusa*,<sup>20</sup> una sorta di commedia d'agnizione in vesti pastorali nella quale convivono il genere comico e quello dell'egloga; come scrive Brusciagli:

[...] il tratto specifico del Lollo è costituito proprio dal rapporto pressoché paritetico che viene a interpersi fra l'egloga e la commedia, fra il dramma e il bozzetto pastorale: non più si tratta di pur significativi interventi isolati, ma di un effettivo doppio piano della rappresentazione, che finisce così con lo scoprire in modo ancora più disarmante l'operazione in atto, di incrocio e di ibridazione di due differenti generi letterari.<sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> *L'imeneo*, Stampatore a chi legge.

<sup>18</sup> *Lettere*, 1636, 216.

<sup>19</sup> Sull'utilizzo di un'erba, probabilmente non esistente in natura, e quindi sul problema della verosimiglianza che ciò comporta, lo stesso Prospero Bonarelli si esprime in una lettera al duca Poli, in cui parlando della *Filli* dichiara: «Io non credo che tal erba si trovi: ma credo bene ch'ancor che si trovi, non abbia errato mio fratello a fingerla» e continua prendendo ad esempio le parole di Aristotele «il quale vuole che il poeta sia così poco in obbligo di star attaccato alla verità delle cose, che più tosto egli possa fingersi quello, che in alcun modo non sia possibile, pur che sia in qualche modo incredibile, che ciò che sia possibile, s'egli farà in qualche modo incredibile» (cfr. *Lettere*, 1636, 216).

<sup>20</sup> Nel Lollo gli elementi comici che caratterizzano il testo hanno una doppia funzione, se da una parte, come detto, Lollo applica la volontà di Giraldo Cintio di nobilitare la pastorale dotandola di una favola, dall'altra la nobilitazione avviene anche e soprattutto nella distinzione tra pastori nobili e pastori rozzi, distinzione teorizzata qualche anno dopo dal Guarini nel suo *Verrato*, in cui rivolgendosi a Denores spiega: «Voi accoppiate pastori e contadini, e io ci fo una gran differenza, perciò che [...] tutti i pastori non furon al tempo antico tutti sudici e rozzi, come voi vi pensate, ma molti di loro e di nascita e di costumi e d'animo non pur gentili ma grandi», Battista Guarini, *Il Verrato, ovvero difesa di quanto scritto da M. Giason Denores contra le tragicomédie e le pastorali in un suo discoso di poesia*, in *Opere* a cura di M. Guglielminetti, Torino, UTET, 1971, 796-797.

<sup>21</sup> R. BRUSCAGLI, *L'Aminta del Tasso e le pastorali ferraresi del '500* in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno editrice, I, 1998, 289.

L'evoluzione del comico delle prime fasi della storia della pastorale è rintracciabile nelle tre opere di Prospero Bonarelli.

Nella *Fidalma* l'elemento comico viene inserito esattamente come nel *Sacrificio*, in modo totalmente autonomo con l'inserimento di due personaggi comici, Pasquina e Magnavino, dei quali Prospero fornisce la seguente descrizione: «Circa poi a quei due personaggi ridicoli, che per altro non par, che ben corrispondano, alla rimanente gravità dell'opera, il pregio in ciò dell'ubidienza porterà la scusa al fatto, e 'dicoro' a quei personaggi, che per se medesimo non l'hanno».<sup>22</sup>

Nell'*Imeneo*, a differenza della favola precedente, l'elemento comico è affidato alle circostanze che l'ambiguità della situazione tende a creare. Il maggior motivo d'ilarità è creato, come nelle più note commedie del Cinquecento, dal travestimento: il giovane pastore Imeneo si trova spesso in scena nei panni della ninfa Ismine. Il travestimento al femminile offre ovviamente la possibilità di creare una serie di equivoci comici, retti dal personaggio di Drusilla, personaggio che non ha nulla a che invidiare alle serve furbe della commedia. Attraverso anche il *topos* delle battute 'a parte', il comico riesce ad intersecarsi all'interno della trama e della struttura.

Nell'*Amor Finto*, infine, l'elemento comico pervade l'intera pastorale.

Il codice miscelaneo che ci consegna il testo dell'*Amor Finto*, il già menzionato Brancacciano III C 1 della biblioteca nazionale di Napoli, è un manoscritto cartaceo, databile nella sezione che ci interessa al XVII secolo, dalle dimensioni di cm 33 per 22. Il codice, una miscellanea messa insieme in un periodo compreso tra il XVIII e il XIX secolo, contiene, oltre all'*Amor Finto*, alcuni opuscoli anonimi di carattere storico ed erudito;<sup>23</sup> nel frontespizio leggiamo: '*Amor Finto*, una pastorale da rappresentarsi per musica nell'anno M.D.C.L.I'.

Gli unici elementi utili per ricostruire le vicende compositive e spettacolari della nostra pastorale si ricavano da quattro lettere che Pietro Bonarelli (figlio di Prospero) inserisce nell'epistolario dato alle stampe nel 1666. Da una lettera, non datata, al cavalier Cerchi veniamo a conoscenza dell'esistenza di un manoscritto autografo: «L'ho voluta scrivere di mia propria mano si perché giusta cosa è che di tutti i suoi errori io solo n'abbia la colpa».<sup>24</sup> Nella medesima leggiamo anche l'esistenza di una stampa, anch'essa come l'autografo andata perduta, almeno stando allo stato attuale delle nostre conoscenze: «Il nostro segretario di come Vostra Signoria illustrissima vedrà volle farla stampare, e io ho risoluto inviarne a lei l'inclusa copia».<sup>25</sup> Da queste lettere possiamo supporre che si tratta di un testo scritto per il carnevale del 1651 e rappresentato probabilmente ad Ancona: «[...] ad ornamento della sala del nostro consiglio, ma a qualch'utile de' nostri consiglieri».<sup>26</sup>

Nella dedica a Cosimo III Prospero inserisce la dicitura 'scherzo pastorale': «Serenissimo Principe, fu, non so come, l'anno passato la mia povera musa sforzata a rimbambire, e conforme all'uso dei vecchi, che volentieri scherzano co' pargoletti, avria forse con amore pargoleggiato».<sup>27</sup> Ed effettivamente la favola è costruita sopra il travestimento del giovane Branchino in Amore con lo scopo di convincere la ninfa Lirinda, seguace di Diana, a sposare il pastore Flortillo. La vicenda viene complicata da un ulteriore travestimento, quello di Lesbio nei panni di Venere organizzato da Filloro, altro pastore innamorato di Lirinda, atto a smascherare il primo e a porre fine all'unione di Flortillo e Lirinda. La presenza di un'altra ninfa innamorata di Flortillo permette a Bonarelli di ricorrere per il finale al topico doppio matrimonio. Si tratta di un testo dalle dimensioni esigue

<sup>22</sup> *La Fidalma*, L'autore a chi legge.

<sup>23</sup> La miscellanea contiene: *Frammenti di scritti riguardanti l'Abruzzo; Relazione della città di Bitonto; documenti relativi alla città di Brindisi; scritture riguardanti la città di Gallipoli; descrizione del corso d'acqua che da Serino arriva a Bajia; Lettera dei priori delle certose di Bologna e di Mantova circa i beni s Santo Stefano del Bosco (1514), Notizie della chiesa del monastero di Sant'Andrea del lido in Venezia.*

<sup>24</sup> *Lettere*, 1666, 154.

<sup>25</sup> *Ivi*, 153.

<sup>26</sup> *Ivi*, 151.

<sup>27</sup> *Ivi*, 151.

(1840 versi ai quali si aggiunge un breve prologo di 89 versi) e di una favola relativamente semplice quanto ad intreccio se paragonata alle pastorali precedenti dello stesso autore o ad opere ben più complesse come la *Filli di Sciro* o il *Pastor Fido*.

Prima di entrare nel merito del discorso della comicità che abbiamo visto esser uno dei possibili fili conduttori della poetica pastorale di Prospero Bonarelli, è necessario fare una piccola premessa sulla struttura e sulla metrica, cercando anche in questo caso di evidenziare gli aspetti più innovativi del testo.

La doppia natura di questa pastorale, l'alternanza tra gli elementi topici e l'innovazione, si può notare fin dal prologo: alla presenza del tassiano travestimento allegorico, si contrappone quella di un *refrain* in ottonari tipico delle ariette melodrammatiche. L'Esperienza entra in scena travestita<sup>28</sup> e si rivolge in endecasillabi e settenari agli spettatori, dal v. 32 il tono del prologo cambia completamente, si passa metricamente all'utilizzo di un ottonario e l'argomento diventa quello tipico della scuola per le donne:

Giovinette innamorate  
Vaghe amanti su che fate?  
Che badate? Il tempo vola?  
Su su venite a scuola.<sup>29</sup>

La moltitudine di metri presente nell'*Amor Finto* si allontana nettamente dal canone che Tasso prima e Guarini dopo avevano stabilito, all'uso, anche qui presente, di endecasillabi e settenari, si alterna quello di quinari, senari e ottonari. Quest'ultimo metro risulta importante proprio perché ci permette di stabilire il rapporto che la pastorale intrattiene con la musica. Pur non avendo a disposizione la partitura possiamo in qualche modo arrivare a stabilire un legame del testo con la musica, non solo come accompagnamento, ma come vero e proprio supporto alle parole; in più punti, infatti, incontriamo delle vere e proprie arie, la presenza di rime bacciate e di un duetto, tutti elementi tipici del melodramma. Un esempio su tutti può essere l'arietta che troviamo nell'atto terzo alla scena quarta, quando Branchino (travestito da Amore) e Lesbio (travestito da Venere) danno vita ad un simpatico dialogo:

Branch: Ohimé  
Lesb: Di su  
Il ver

Branch: Nol so'  
Lesb: To'To'

Branch: Ohimè  
Non più

Lesb: Di su  
Il ver  
Branch: dirò.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> La tecnica del travestimento nel prologo è utilizzata in precedenza da molti autori di pastorali, primo tra tutti Torquato Tasso nella sua *Aminta*; dopo di lui molti saranno le allegorie impiegate per aprire le pastorali, in rapida successione si pensi alla *Speranza* nella *Diana Pietosa* (1586) di Raffaele Borghini; al *Tempo* nel *Ligurino* (1584) e nella *Tirena* (1597) rispettivamente di Nicola degli Angeli e di Pietro Cresi; e ancora alla *Pietà* nella *Cintia* di Carlo Noci, fino ad arrivare allo *Sdegno amoroso* nell'omonima pastorale di Francesco Bracciolino.

<sup>29</sup> *L'Amor Finto*, f. 4v.

<sup>30</sup> Ivi, ff. 42r-42v.

Si tratta di ottonari spezzati che riprendono l'alternanza di ottonari e quadrisillabi.

Uno degli aspetti più interessanti di questa pastorale è sicuramente la presenza irrelata all'interno della trama del comico, ma si può rintracciare in ogni caso la presenza di *topoi* classici. A partire dall'*incipit*, infatti, troviamo l'alba e con essa il canonico inno alla natura benevola, in cui viene descritto in modo consolatorio il ruotare delle stagioni «segue all'orrido verno | la bella primavera, adorna il seno | di gemme tenerissimi odoranti | e alla fervida estate | il temperato autunno espresso viene».<sup>31</sup> Altro elemento è la presenza della tassiana descrizione d'Amore come forza incontrastabile «amor conoscerai, e sappi in tanto | ch'egli è quel grande, alla cui forza il Cielo | la terra, i mar, l'Inferno | tremando vide [...]».<sup>32</sup> Immane il lamento del pastore o della ninfa innamorata, anche in questo caso così come nelle pastorali precedenti ci troviamo dinanzi ad una catena di innamoramenti, come Filloro nel primo atto assolve al suo ruolo di pastore innamorato di Lirinda, così l'atto secondo si apre con il lamento di Lucilla, ninfa innamorata di Filloro e ovviamente non ricambiata. Gli elementi canonici come si vedrà si ritrovano totalmente nel lamento di Lucilla, così come si possono rintracciare nella scena seconda del secondo atto della *Fidalma*; l'apice del lamento si raggiunge con la dichiarazione di morte, così Lucilla rivolgendosi alle «aure gentili» e ai «venti cortesi» chiede che si rechino da Filloro per sussurrargli «che Lucilla Infelice, ecco si more».<sup>33</sup>

Anche nel finale Bonarelli recupera argomenti tipici, il più evidente è quello dell'elogio della buona sorte che ha assistito gli amanti, e quindi dei miracoli che Amore può fare, gli ultimi versi dell'*Amor Finto* racchiudono proprio questi elementi:

Se così è cantiamo,  
e cantando diciamo  
lodato il Ciel, sono terminati i mali  
che pareano immortali.  
Sono finiti i dolori  
confortati gl'ardori  
e 'l rio destino è vinto.<sup>34</sup>

Sempre rimanendo ai finali, Bonarelli riprende sia per la *Fidalma* sia per *l'Amor Finto* il *topos* del tempio, che trova un primo riscontro nell'*Aretusa* del Lollio, dopo lo scioglimento della storia infatti Palemone afferma:

Dapoi le imposi che se gisse al tempio  
di Pane, e quivi tanto m'aspettasse  
ch'io t'avessi trovato, acciò che insieme,  
con umil cuor, di tanti benefici  
rendessimo alli dei grazie infinite.<sup>35</sup>

E per le stesse ragioni, ossia rendere grazia al tempio dell'agnizione finale, ritroviamo i versi nella *Fidalma*: «Tutti, o ninfe, e pastori i passi al Tempio [...]»<sup>36</sup> e ovviamente la ritroviamo nell'*Amor Finto*, in questo caso sono le parole di Filloro ad indicare l'andata al tempio:

Ma quinci tutti omai

---

<sup>31</sup> Ivi, ff. 6r-6v.

<sup>32</sup> Ivi, f. 11r.

<sup>33</sup> Ivi, f. 21v.

<sup>34</sup> Ivi, f. 53v.

<sup>35</sup> A. LOLLIO, *Aretusa...*, 191.

<sup>36</sup> *La Fidalma*, 93.

Andavan d'Apollo al tempio,  
ed 'l sacerdote poi  
il nodo marital stringa fra noi.<sup>37</sup>

Considerando i tre elementi analizzati, si può ipotizzare che il canonico recarsi al tempio abbia il valore di ufficializzare il lieto fine ristabilendo la volontà divina, del resto anche nella *Filli di Sciro* sarà proprio il tempio il luogo deputato allo scioglimento del doppio amore di Celia, scoprendo in Tirsi suo fratello e in Aminta il suo unico amante.<sup>38</sup>

Accanto a questi *topoi* propri del genere ve ne sono alcuni che Bonarelli riadatta in chiave ironica e che ci riportano proprio a quel discorso sul percorso del comico che si può rintracciare nelle sue pastorali. In particolare mi soffermerei su tre esempi: l'invettiva verso l'iconografia di amore, la cattiveria della legge di Diana, e il tema dell'insegnamento alle donne.

Per quanto concerne il primo esempio, un'operazione simile era stata fatta anche nella *Fidalma* in cui la descrizione di Amore è lasciata al personaggio di Magnavino che in versi sdrucchioli racconta:

visto dentro un cespuglio di mortella  
starsi al fresco dormendo un fanciul nudo,  
benché due ali in parte lo coprissero  
a gl'occhi aveva questa benda e in terra  
steso appresso gli stava un arco d'oro,  
e gl'era la faretra il capezzale.  
Io che mi ricordai  
d'aver ben mille volte udito a dire,  
ch'era di fatto Amor, torto pensai,  
che quello fosse, e quivi  
risolvei d'ammazzarlo,  
e gir portandola sua pelle intorno,  
come s'usa far dei lupi uccisi,  
e così guadagnarmi una gran mancia  
da le ninfe, e i pastori,  
a cui divora ei come lupo i cori.<sup>39</sup>

Anche nel caso dell'*Amor Finto* è Branchino, il personaggio comico per eccellenza (anche se non l'unico a suscitare il riso), ad inveire contro Amore. Nella scena terza del terzo atto, infatti, Branchino ormai smascherato nel suo travestimento, affranto afferma:

Che lo pigli il malanno,  
e maledetto sia Amore, e quanti  
son oggi al mondo amanti,  
maledetto arco, dardo e maledette  
tutte queste saette, e ogni arnese  
el tutto spezzo e getto,  
rinego Amor e la sua compagnia,  
e per lui sverognato ecco vo' via.<sup>40</sup>

E ancora nella scena prima Corebo chiede a Branchino di travestirsi da Amore. Quest'ultimo dotato di un rozzo buon senso, cerca di evitare l'umiliante travestimento appellandosi alle topiche lamentevoli nei confronti della dittatura di Amore:

---

<sup>37</sup> *L'Amor Finto*, f. 52v.

<sup>38</sup> G. Bonarelli, *Filli di Sciro...*, 134.

<sup>39</sup> *La Fidalma*, 31.

<sup>40</sup> *L'Amor Finto*, f. 43r.

Amor? Gnaffè, e che pensi  
 ch'io sia fuori di cervello?  
 Amore non è quello,  
 ch'ogni Ninfa, e Pastor piangendo chiama  
 ladro, boia, assassino e traditore?  
 Perché di doglie e affanni  
 li fa sempre patir mille malanni?<sup>41</sup>

Nel secondo esempio vi è la presenza di uno dei temi ricorrenti nelle pastorali: la presenza incombente in Arcadia della legge di Diana, inesorabile legge che impedisce i legami di Amore. A tal proposito un obbligato riferimento lo troviamo nel *Pastor Fido* in cui Diana «[...] prese| l'arco possente e saettò nel seno| de la misera Arcadia non veduti| strali ed inevitabili di morte»<sup>42</sup> e poi la stessa Diana procede con la maledizione che impedisce la rottura del patto d'amore: «[...] che qualunque| donna o donzella abbia la fé d'amore,| come che sia, contaminata o rotta,| s'altri per lei non muore, a morte sia| irremissibilmente condannata»;<sup>43</sup> e se questa è la canonica crudeltà di Diana, nell'*Amor Finto* a parlare di un divieto ad amare è, ancora una volta, Branchino:

ma tu, padrone, hai torto, e se sapevi  
 esserci il bando, pena della vita,  
 innamorarsi, cioè farsi Amore,  
 tu non dovevi or pormi  
 a tanto rischio, perché alfin la vita  
 stimo quanto il mangiar, che m'è sì caro,  
 ch'appunto senza lui viver non posso,  
 [...]<sup>44</sup>

L'ironia scaturisce, oltre che dall'accostamento di una tematica alta, come la vendetta di Diana, con un elemento basso-mimetico come il cibo, anche e soprattutto dalla situazione stessa in cui si trovano i protagonisti di questa scena, e dall'equivoco che porta a fare questo tipo di battuta. Infatti Branchino e Corebo, nascosti, ascoltano un discorso di Lucilla che inveisce contro il finto amore, o meglio contro l'amore non corrisposto da parte di Filloro; tutta la scena si gioca sull'ambiguità che si genera tra il falso amore che Filloro aveva promesso e il falso Amore che Branchino sta per impersonare.

Per quanto riguarda l'ultimo esempio, un altro tema topico affrontato nelle pastorali ferraresi, *Aminta* compresa, è legato in qualche modo al tema dell'insegnamento, si tratta, infatti, dell'invito da parte di una ninfa, generalmente la ninfa più anziana, di apprendere dalle proprie esperienze. Nella favola tassiana è infatti la ninfa Dafne che nel tentativo di convincere Silvia a concedersi all'amore di Aminta, narra la sua storia.<sup>45</sup> Nell'*Amor Finto* Bonarelli ribalta il topos creando anche in questo caso una scena dal gusto comico: è Lesbio vestito da Venere che inveisce contro Amore. Le parole di Lesbio ribaltano completamente quelle di Dafne:

Apprendete da me, donne, e donzelle,  
 non accoglier, nè meno  
 scherzando, Amor nel seno,  
 ch'i suoi scherzi, il suo gioco

<sup>41</sup> Ivi, ff. 16r-v.

<sup>42</sup> B. Guarini, *Pastor Fido...*, 96.

<sup>43</sup> Ivi, 98.

<sup>44</sup> *L'Amor Finto*, f. 23r.

<sup>45</sup> T. Tasso, *Aminta...*, 59-60.

sono ferite, e foco.  
Io 'l so, lassa per prova,  
ne, ch'io madre gli sia punto mi giova.  
[...]<sup>46</sup>

Nell'*Amor Finto* quindi lo stile arguto seppur è presente, ha uno spazio limitato rispetto a quello comico, che, come abbiamo visto, diventa parte integrante dell'intreccio.

È sicuramente Branchino a cui è affidata la comicità all'interno della pastorale. E infatti Corebo (il personaggio più lirico di tutta la pastorale, a cui non sono mai attribuite parti comiche) lo presenta con queste parole: «[...] scaltro | quanto esser posso atro fanciulli, e porta | tra sensi puerili astuto ingegno».<sup>47</sup> Con Branchino ci troviamo dinanzi al classico personaggio comico del servo astuto che contribuisce al buon esito della commedia. Ma, pur essendo canonico l'inserimento del pecoraio inteso come personaggio 'rusticano' e socialmente inferiore, le differenze che intercorrono tra le maschere comiche presenti nelle pastorali ferraresi e Branchino sono notevoli, e tale diversità si può notare anche nelle ricorrenze presenti nelle pastorali del Bonarelli stesso. Brusco, Corimbo e Magnavino, i caprai del *Sacrificio*, dell'*Aretusa* e della *Fidalma*, sono costruiti con una modalità molto simile: si tratta di personaggi comici, inseriti nell'intreccio loro malgrado, in quanto non sono connessi allo svolgersi della favola, se non per la creazione di singole e indipendenti scene. Branchino invece è il motore dell'azione, non solo travestito da Cupido cerca di convincere Lirinda ad amare Flortillo, ma nel finale viene perdonato e addirittura ringraziato da Filloro: «Non temer, no Branchino | che nui al tuo fallire | lieti già perdoniamo, | perché dal tuo fallir la vita abbiamo».<sup>48</sup>

Ma come abbiamo ripetuto più volte, la comicità non è completamente lasciata nelle mani di uno o due personaggi, ma è totalmente fusa all'interno del testo: vi sono infatti alcuni personaggi che alternano lo stile alto e lirico a quello medio basso della commedia. Un esempio ci è fornito dal personaggio di Lirinda, la quale pronuncia versi di diverso spessore stilistico.

Da una parte, infatti, nella scena quarta del secondo atto, incastonato dentro un madrigale si trova: «spira, e respira all'ombra in grembo ai fiori»,<sup>49</sup> e ancora, sempre nel secondo atto alla scena successiva, si legge:

ma se la vaga rosa  
verginella rosseggia  
in su la siepe ombrosa,  
come sol del giardino ogn'un la preggia  
ma colta, ecco in poca ora  
vien negletta, e si langue, e si scolora  
così per donna va.<sup>50</sup>

Dall'altra parte la stessa Lirinda viene inserita all'interno di una scena prettamente comica, in cui il lessico si abbassa notevolmente; nella scena seconda del primo atto, infatti, la giovane Ninfa si trova a dover rispondere a Corebo che tenta di convincerla dell'amore di Filloro, e con una canonica tecnica comica, in un 'a parte', svela all'ipotetico pubblico il suo reale pensiero, utilizzando, in questo caso, un lessico adatto alla situazione:

Ohimè che pena  
di costui soffro al cicalar si lungo,  
ma avrò beffarlo, e a me levar d'impaccio.<sup>51</sup>

---

<sup>46</sup> *L'Amor Finto*, f. 38r.

<sup>47</sup> *Ivi*, f. 14r.

<sup>48</sup> *Ivi*, ff. 53 r-v.

<sup>49</sup> *Ivi*, f. 26v.

<sup>50</sup> *Ivi*, f. 30r.

L'uso di termini come «cicalar» o «beffato» richiamano alla memoria proprio le commedie; ad esempio vediamo come la ricerca del termine 'cicalare' sul vocabolario della Crusca (nella prima edizione del 1612) rimanda immediatamente al suo significato metaforico: rimanda a 'cicala' e alla seconda uscita si legge «da cicala, cicalare, che vale parlar troppo, tratta la metaf. dal fastidioso, e continuato canto di questo animale»;<sup>52</sup> nella terza edizione della Crusca (1691) si trova il lemma cicalare nella seguente definizione: «parlar troppo»<sup>53</sup> e gli esempi che la Crusca riporta sono esclusivamente tratti da commedie. Tale circostanza ci dimostra come questo termine fosse ormai entrato a far parte di un lessico base per la commedia e che quindi Prospero utilizza sicuramente con cognizione di causa.

La risposta di Lirinda è un altro esempio di tale meccanismo di contrapposizione tra lirico e comico; le parole della ninfa seguono infatti dei versi poeticamente alti pronunciati dal personaggio più serio della pastorale, Corebo, il quale si rivolge a Lirinda in questo modo:

O d'incauta fanciulla  
l'empi detti e spietati,  
da cui non scorge omai quanto vicina  
le sta la sua ruina.  
O Lirinda, Lirinda  
così d'Amor favelli?<sup>54</sup>

Un altro esempio di commistione all'interno della stessa scena lo troviamo nell'atto terzo alla scena seconda. Lesbio vi compare vestito «in foggia di Venere», e Filloro si rivolge a lui con una battuta che inizialmente appare seria:

Qual già d'Elide e Pisa  
l'amorose compagne  
mirari sotto mentite e vaghe spoglie  
di leggiadretta ninfa il gran pastore,  
per cui famoso corre  
il timido Ladon l'Arcade suolo,  
tall'io miro, e vagheggio.<sup>55</sup>

Tali versi classicheggianti si rivelano poi legati ad uno scherzo, infatti subito dopo lo stesso Filloro aggiunge: «tra queste gonne or te, Lesbio gentile, | anzi affatto simile | mi sembri a quella Venere che fingi».<sup>56</sup>

Un ultimo personaggio che merita di essere analizzato, uno tra i più complessi della favola, è quello di Selvaggia, una ninfa anziana che da una parte offre consigli agli amanti innamorati, dall'altra, invece, si prende gioco di loro e delle loro sofferenze. Fin dalla sua prima apparizione, nella scena quinta del primo atto, Selvaggia mostra un duplice aspetto, offrendosi dapprima come consigliera di Filloro, innamorato inizialmente di Lucilla e poi di Lirinda:

Qui fa, ch'i tuoi desiri,

<sup>51</sup> Ivi, f. 12r.

<sup>52</sup> Vocabolario degli accademici della Crusca, prima edizione del 1612, consultabile in: [http://vocabolario.sns.it/html/\\_s\\_index2.html](http://vocabolario.sns.it/html/_s_index2.html).

<sup>53</sup> Vocabolario degli accademici della Crusca, terza edizione del 1691, consultabile in: [http://vocabolario.sns.it/html/\\_s\\_index2.html](http://vocabolario.sns.it/html/_s_index2.html).

<sup>54</sup> *L'Amor Finto*, f. 11r.

<sup>55</sup> Ivi, f. 37r.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

e la tua pena io senta,  
che novella ti crucia, e ti tormenta,  
sai ben s'io t'amo, e s'io  
tenero porto in seno  
il core a pro di chi d'Amor vien meno.<sup>57</sup>

In un secondo momento, Selvaggia vira sul comico e dopo essersi mostrata sensibile alle sofferenze di Filloro lo beffeggia:

Si sì, l'usanza è questa  
antica degli amanti,  
che per non far altrui  
gl'affetti lor palesi  
vogliono senza parlare esser intesi,  
ma s'ingannano affè, ch'anzi tall'ora  
ancorché ad alta voce,  
e in chiare note gridino  
mercè, pietade, aita,  
non è tal voce intesa, od è schernita.<sup>58</sup>

Il personaggio di Selvaggia ci ricorda quello delle ninfe attempate delle pastorali precedenti, a partire dalla Dafne tassiana e dalla Corisca del *Pastor fido*.

Selvaggia diventa anche la regista del tranello di cui sarà vittima non solo Lirinda ma anche il povero Branchino, sarà lei stessa a consigliare a Filloro che: «[...] con altro inganno| da te si disinganni| la fanciulla delusa da Flortillo»;<sup>59</sup> il tranello sarà creato, appunto, con lo scopo di annullare il matrimonio (anch'esso messo in opera con l'inganno) di Flortillo con Lirinda e Selvaggia progetterà il travestimento di Lesbio in Venere:

Or odi, io voglio in somma,  
che s'oggi un Amor Finto  
apparve in Delo ad ingannar colei,  
vi comparisca ancora  
una Venere falsa  
per ingannare anch'ella  
la stessa semplicella.<sup>60</sup>

Selvaggia può a questo punto essere considerata in qualche modo il corrispettivo femminile di Corebo, in uno schema assolutamente speculare di personaggi. Abbiamo infatti due innamorati, Filloro e Flortillo, con i due rispettivi aiutanti, Selvaggia e Corebo, e i due 'servi' comici, Branchino e Lesbio, e ovviamente le due ninfe, Lucilla e Lirinda.

In conclusione si può affermare che *l'Amor Finto* rappresenta un'opera semplice, la cui trama lineare è ben lontana dai complessi intrecci delle altre opere teatrali di Bonarelli (in modo particolare i melodrammi e le commedie). I numerosi inserti comici, tuttavia, appaiono distanti dalla grossolanità delle commedie del Seicento, e sottolineati da una variazione metrica. Tutto questo rende *l'Amor finto* un componimento degno di nota e di gradevole lettura. Si potrebbe affermare che Prospero, quasi sul finire della sua vita, allontanatosi dalle richieste di committenze troppo impegnative, trovi nella semplicità il suo punto di forza.

---

<sup>57</sup> Ivi, f. 17r.

<sup>58</sup> Ivi, ff. 17v-18r.

<sup>59</sup> Ivi, f. 34v.

<sup>60</sup> Ivi, f. 35r.