

Ferdinando Taviani

TEATRO DI VOCI IN TEMPI BUI
(RIFLESSIONI BRADE SU «AMINTA» E PASTORALE)

Aminta di Torquato Tasso è di natura simile al teatro in musica: i personaggi sono immagini di persone ma forse soprattutto «voci» alle quali è affidato lo sviluppo di temi. Il dominante è la dialettica amore-violenza, che nel laboratorio pastorale viene analizzata, e vissuta con angoscia nei tempi bui delle guerre di religione. L'immaginazione pastorale, fra il secolo XV e il XVII, può infatti essere vista prima sullo sfondo del sincretismo religioso e poi come espressione della scelta di non scegliere fra ideologie unilaterali e sanguinarie.

Epilogo

Come finisce *Aminta* non si sa.

All'inizio, nel fare il *Prologo*, Amore aveva detto di rifugiarsi fra selve e pastori fuggendo da sua madre che gli proibiva di fomentare grandi passioni altrove che in ambienti nobili. Nessun cenno al sangue che le avrebbe fatto versare.

Ma c'è un *Epilogo*, recuperato – parrebbe – da Angelo Solerti un centinaio d'anni fa, in cui Venere va in cerca del figliuolo che le è fuggito per paura del castigo. Con una delle sue frecce d'oro – dice – l'ha ferita al fianco sinistro forse per sbaglio o forse facendolo apposta.

Che *Aminta* finisca davvero col discorso di Venere potrebbe essere drammaturgicamente rilevante, perché in tal modo il filo che si tende nella corrispondenza fra il *Prologo* e l'*Epilogo* sarebbe in contrappunto «a moto contrario» con la linea della trama. Questa evolve dall'amor feroce alla concordia; quello salterebbe dall'amore gioioso al tremendo. Dice infatti Venere in conclusione:

Datemi, prego, del mio figlio avviso
ma voi non rispondete?
Forse tenerlo ascoso a me volete?
Volete, ah folli, ah sciocchi,
tener ascoso Amore?
Ma tosto uscirà fuore
da la lingua e da gli occhi
per mille indizi aperti:
tale, io vi rendo certi,
che avverrà quello a voi, che avvenir suole
a colui che ne 'l seno
crede nasconder l'angue,
che co' gridi e co' l' sangue a 'l fin si scopre!

¹ Vv. 134-145. In: Torquato Tasso, *L'Aminta annotata per cura di Angelo Solerti*, introduzione di Andrea Gareffi, Roma, Vecchiarelli editore, 1992, sta a pp. 292-293.

Il contrappunto sarebbe meticoloso: nelle parole finali di Elpino (le ultime dell'atto V, prima del coro) si descriveva la felice conclusione degli amori dicendo che Aminta, fra le braccia di Silvia, ha sì qualche postumo della caduta che avrebbe dovuto ucciderlo, graffi sul volto e ferite sulla persona, ma questo è men che niente di fronte alla sua felicità. Ed ecco che tutto ricomincia daccapo: subito dopo sangue e ferite riappaiono attraverso le parole di Venere, quasi smentendo in un nuovo inizio le parole del coro finale del quinto atto, illusoriamente pacificate ed edonistiche.

Avevan detto: poiché il bene è più gustoso se viene dopo un po' di male, condimenti alle dolcezze dovranno essere mali non tanto forti quanto quelli sofferti da Aminta e Silvia,

ma soavi disdegni
e soavi repulse,
risse e guerre a cui segua,
reintegrando i cori, o pace o tregua (vv. 1993-1996).

Né pace, né tregua, dice Venere prima d'andarsene e metter fine alla più famosa delle favole boscherecce. Amore fa male.

Ma lo dice davvero?

Posta così la domanda, non si può che sbagliare. La questione dell'*Epilogo* sembrerebbe, infatti, una normale questione ecdotica: ce l'aveva messo o no Torquato Tasso questo finale all'*Aminta*?

In base ai loro costumi di gruppo, spesso filologi e letterati discutono come se possedessero gli strumenti per riconoscere la natura del problema e risolverlo. I più cauti parlano – a proposito dell'*Epilogo* e degli *Intermedi* – di «testi che la tradizione tende a coagulare intorno al nucleo dell'*Aminta*», testi ai quali si può «far riferimento con sicurezza in un discorso che riguarda l'*Aminta*», anche se «la loro presenza si colloca su di un piano accessorio, ma non del tutto trascurabile rispetto al testo più consolidato, più presto vulgato, concluso, non assoggettabile certo neppure a parziale intercambiabilità»².

Cautela sintomatica: non appena si affaccia l'idea di testi che non si sa bene se siano o no parte d'un altro testo, e vanno invece riconosciuti come «coagulati intorno», posti su un «piano accessorio», subito scatta la rassicurazione che un testo comunque c'è, secondo tutte le regole: «consolidato», «concluso», non sottoposto ad una intercambiabilità «neppure parziale».

Ma tanto accessorio quel piano non potrà essere, visto che se

Aminta finisce coll'*Epilogo* la morale della favola cambia radicalmente, e la fine non è più quella lieta di «pace o tregua», ma è anzi trasformata in un controfinale privato e in fondo illusorio, limitato ai due amanti, che per di più non vediamo e ci vengono raccontati. Parole, cioè, contro parole: non si capisce perché quelle di Elpino e del coro dovrebbero pesare maggiormente di quelle di Venere³.

I critici letterari su questo fatto che la morale della favola risulterebbe invertita dalla presenza dell'*Epilogo* tendono a sorvolare. È comprensibile, perché in genere la leggono, la favola, come se fosse un dramma borghese o una tragedia d'analisi, si interrogano sulla coerenza psicologica dei personaggi, sulla trama astratta, spesso senza neppure far caso alla trama concreta, all'alternanza fra ciò che si vede direttamente e ciò che viene raccontato.

Riguardo all'*Epilogo*, inoltre, ciò che il critico cauto non ci dice è l'indole del dubbio: sono testi che «la tradizione tende a coagulare intorno» al testo principale, o parti che l'autore stesso avrebbe integrato col tempo al troncone originario, quello «sicuro», «consolidato», «più presto vulgato», «concluso», senza parti intercambiabili?

³ Si attiverrebbe, nel caso del finale di *Aminta*, uno schema simile a quello messo in rilievo da Franco Fortini, ripreso in termini più circostanziati da Giovanni Macchia per la morale della favola de *I promessi sposi*: dove la serena vita casalinga della famiglia di Renzo e Lucia, con Agnese, costituirebbe una sorta di controfinale, dato che il libro si conclude con la *Storia della colonna infame*, che fra l'altro inizia proprio con la distruzione d'una casa (nel cui luogo viene eretta la colonna). Ma in questo caso vi sono chiari documenti della volontà dell'autore riguardo al proprio libro, dove il testo del romanzo non doveva assolutamente essere scompagnato da quello della storia messa in appendice (Franco Fortini portò l'attenzione su questo punto in una serata televisiva dedicata ad Alessandro Manzoni ed organizzata da Beniamino Placido, credo nel 1985. Non so se ne abbia mai scritto. Giovanni Macchia dedica all'argomento le ultime pagine di un saggio divenuto giustamente famoso, *Nascita e morte della digressione: da «Fermo e Lucia» alla «Storia della colonna infame»*, ora in *Tra Don Giovanni e Don Rodrigo. Scenari secenteschi*, Milano, Adelphi, 1989, pp. 19-56, pubblicato inizialmente in due puntate nella pagina culturale del «Corriere della Sera» e poi in AA.VV., *Manzoni europeo*, Milano, Cariplo, 1985, pp. 169-199. Macchia fa giustamente notare come nell'ed. definitiva del romanzo, 1840, la parola «Fine» non stia dopo l'ultima pagina de *I promessi sposi*, ma solo dopo l'ultima del libro, e cioè dopo la *Storia della colonna infame*. Nota anche come il rapporto diretto fra la casa felice e la casa distrutta sia evidenziato dal susseguirsi delle vignette del Gonin, cui il Manzoni soprintese).

⁴ Una pagina prima, infatti, le cose erano state presentate con una sfumatura diversa, e la cautela s'era mossa nel senso di possibili successive integrazioni tassiane legate ad una sua ipotetica insoddisfazione d'autore. Solo ipotetica, perché nella lettera del Tasso ad Aldo Manuzio il giovane del 3 dicembre 1580 in risposta all'inizio d'una copia dell'*Aminta* che comparirà a Venezia in data 1581 (in base a questa lettera, l'ed. aldina viene considerata come prima edizione, precedente cioè quella stampata da Christoforo Draconi a Cremona con la data 1580), Tasso non si lamenta d'altro che della dedica (datata 20 dicembre 1580) a Don

² Giovanni Da Pozzo, *L'ambigua armonia. Studio sull'«Aminta» del Tasso*, Firenze, Olschki, 1983, p. 124.

La cautela, insomma, in questo caso non sembra tanto un doveroso riconoscimento della mobilità del testo, quanto un modo per scivolar via dalla questione senza occuparsene a fondo.

L'*Aminta* è un classico, ma strano: sembra che tutti sappiano prenderlo alla leggera, senza troppo accaldarsi attorno a problemi che per opere consimili inducono invece a discussioni accademiche serrate. Persino la data il luogo e gli attori della sua prima rappresentazione son notizie «sicure» non per sicuri documenti, ma per un tacito accordo fra gli studiosi⁵.

Nel 1895, dunque, Angelo Solerti pubblicò, arricchendola con due saggi di Giosue Carducci, l'edizione critica del *Teatro di Torquato Tasso*⁶. Dopo la fine del coro dell'atto V, cambiando pagina, a p. 130, poneva in alto il titolo *Epilogo*, indicava «Venere» come personaggio che parla, e così trasformava il testo *Amor fuggitivo* in una parte dell'*Aminta*. A p. 3, aveva già aggiunto nell'elenco dei personaggi «Venere, che fa l'epilogo», che prima non compariva

Ferrante Gonzaga firmata da Aldo Manuzio il giovane. Tasso diceva che la dedica avrebbe preferito farla lui. Ma Giovanni Da Pozzo argomenta (*L'ambigua armonia*, cit., p. 123): «Se alla data '80-'81 rimaneva nel Tasso ancora presente una insoddisfazione che doveva riguardare, assieme alla dedica, anche l'analitica consistenza del testo, la risoluzione nell'uso dei cori alla fine d'ogni atto doveva essere ormai un fatto pacifico l'anno dopo la prima rappresentazione ferrarese [1573], se dobbiamo dar credito alla testimonianza di Tiberio Almerici [...]. Mentre dunque le parti del testo che costituiscono il corpo vero e proprio della favola doveva essere arrivato nell'estate del '73 alla sua struttura definitiva, salvo l'episodio di Mopso e qualche lieve ritocco formale [...], i cori vennero prendendo la loro forma con buona probabilità entro l'anno successivo, mentre gli *Intermedi* e l'*Epilogo* (o *Amor fuggitivo*) ebbero fissato il loro testo probabilmente entro il decennio successivo, o poco più».

⁵ Fabrizio Cruciani, nel saggio *Percorsi critici verso la prima rappresentazione di «Aminta»*, in AA.VV., *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1985, pp. 179-192, mostrava quanto quei dati che quasi tutti ripetono come certezza (la pastorale del Tasso sarebbe stata rappresentata per la prima volta nell'estate del 1573, o addirittura con precisione il 31 luglio, a Ferrara, nell'isoletta di Belvedere sul Po, ad opera dei Comici Gelosi) siano invece dati del tutto incerti, basati su una catena di ipotesi ognuna delle quali è ragionevole, ma che nella pretesa di reggersi l'una con l'altra fanno un'impalcatura debole. L'intento di Cruciani non era però, come gran parte dei suoi lettori ha creduto, seminar dubbi e incertezze. Voleva porre in primo piano un esemplare nodo di problemi di storiografia dello spettacolo: la pretesa certezza che trasforma i castelli di ipotesi del Solerti in notizie ripetute come un buon surrogato dei documenti assenti è una costruzione storiografica che traduce in maniera spiccia e vivida la comprensione dell'*Aminta* come opera-chiave, al crocevia di diverse traiettorie teatrali.

⁶ *Teatro di Torquato Tasso, edizione critica a cura di Angelo Solerti con due saggi di Giosue Carducci*, Bologna, ditta Nicola Zanichelli, 1895. I saggi di Carducci sono dedicati il primo all'*Aminta* (pp. III-XLI) e l'altro al *Torrismondo* (pp. XLII-LXXXVIII).

mai nella lista degli interlocutori. È una forzatura, cioè un restauro integrativo e mimetico.

Carducci ribadiva:

Finalmente il dramma ha un epilogo, che ricollegandosi al prologo riprende e leggiadramente amplifica il motivo del già ricordato primo idillio di Mosco: Venere viene a ricercare il figliuolo tra le belle spettatrici e i cavalieri amorosi. Così la favola dei poveri amori campagnoli è incerchiata, come un episodio, tra la fuga e l'inseguimento de' due più belli e splendidi numi dell'olimpico naturale⁷.

Carducci insomma l'aveva avvertito: il senso d'*Aminta* muta se la favola è «incerchiata, come un episodio, tra la fuga e l'inseguimento» di Amore e Venere. Ma fu solo una voce, e prevalsero i pasticci.

Nell'ed. annotata del 1901, Solerti s'attribuiva tutto il merito d'aver restituito «al proprio luogo», nell'ed. critica dell'*Aminta*, «come epilogo di essa, quel componimento che andava disperso tra le rime del Tasso col titolo *Amor fuggitivo*»⁸.

È vero che *Amor fuggitivo* compariva in genere fra le *Rime*, ma – per quanto attiene all'*Aminta* – non vi era affatto «disperso»: stava in calce a molte edizioni della pastorale a partire dal 1581. Ciò che Solerti aveva fatto di nuovo era stato dunque non di ricondurlo ad *Aminta*, ma di toglierlo da accanto al testo per mettercelo dentro. Un'operazione che nessuno, tranne forse Francesco Flora, ha accettato del tutto.

Luigi Fassò nel 1928 aveva accolto l'*Epilogo* con cautele e ragioni che eran peggio d'un rifiuto:

Forse non è ipotesi troppo ardita supporre che la composizione di esso cada a notevole distanza dalla composizione del *Prologo*. Come spiegare infatti la discordanza logica fin qui inosservata e pur evidente, per cui Amore, che ci vien davanti, nel *Prologo*, transfuga dalla madre solo perché ella gli vieta di *albergar tra le selve ed oprar l'arme ne' rozzi petti*, qui, invece, appare fuggitivo per aver ferito col suo strale la madre medesima⁹?

⁷ Giosue Carducci, *Su l'«Aminta» di T. Tasso. Saggi tre, con una pastorale inedita di G.B. Giraldi Cinthio*, Firenze, Sansoni, 1896, p. 84. L'idillio (o epillio) di Mosco (II sec. a.C.) viene riportato dal Solerti, nell'originale greco, in appendice alla sua ed. commentata del 1901, seguito dalle diverse versioni che ne dettero fra il XV ed il XIX secolo Girolamo Beniveni, Luigi Alamanni, Giuseppe Pagnini e Giacomo Leopardi (pp. 294-199).

⁸ Torquato Tasso, *I discorsi dell'arte poetica, Il padre di famiglia e l'Aminta*, Torino-Roma-Milano-Firenze-Napoli, ditta G.B. Paravia, 1901, p. 145. È l'ed. di cui Andrea Gareffi (limitatamente all'*Aminta*) ha recentemente curato l'anastatistica, cit. alla nota 1.

⁹ Luigi Fassò, *Introduzione a T. Tasso, Aminta*, Firenze, Sansoni, 1928. Nel suo commento ad *Aminta*, Firenze, Sansoni, 1946, il Fassò accoglie l'*Epilogo*, ricordando come esso fosse stato scritto a notevole distanza dal *Prologo*.

Strano modo di leggere un testo, dove proprio quel che sarebbe il bello dell'artificio letterario viene preso per un'incongruenza «fin qui inosservata e pur evidente» e sembra non far nessuna differenza che a tacere il ferimento sia il suo sventato o maligno autore, ed a parlarne invece la vittima, la quale, proprio rivelandolo alla fine, dopo che si son sentiti tanti contatti fra amore e fatti di sangue, ottiene un particolare effetto. Né sarà inutile notare, a proposito del modo in cui vengono riassunte le trame (che tanto influisce sul modo di far critica), come chi legge le parole di Fassò sia costretto a credere che a dir l'eventuale *Epilogo* sia Amore come nel *Prologo*.

Un rifiuto completo si ha invece nell'ed. critica di Bortolo Tommaso Sozzi, la più accreditata, dove vengono eliminati dal testo sia gli *Intermedi* che l'*Epilogo* che il Solerti aveva con vanto restaurato¹⁰.

Bortolo Tommaso Sozzi era già intervenuto sul tema dell'*Epilogo* nel 1950 e nel '54¹¹, e trent'anni dopo vi tornerà con una nota su «Bergomum», ribadendo:

Rimane inconfutabile la asserzione che il presunto epilogo dell'*Aminta* non fa parte del testo di quest'opera: anche se, come gli *Intermedi*, poté essere provvisoriamente adattato alla rappresentazione, e benché per una certa rispondenza col prologo, questo *Amor fuggitivo* (148 tra endecasillabi e settenari), che appartiene alle *Rime* tassiane, sia stato, da parecchi editori, collocato a conclusione dell'*Aminta*¹².

Forse voleva dire «editori moderni», perché vedremo che mai nessuno, prima del Solerti, lo collocò «a conclusione dell'*Aminta*». Ma ormai la discussione s'è riplasmata come una normale questione pro o contro una variante.

Nell'articolo del 1950, B.T. Sozzi aveva riassunto le sue ragioni sottolineando come *Amor fuggitivo* fosse assente dai manoscritti e dalle edizioni più autorevoli¹³, presente solo nel ms. della Nazionale di Firenze e nell'ed. ferrarese del Baldini (1581) da esso deri-

vata¹⁴, in séguito assente dalle altre edd. apparse vivente l'autore. E dopo aver ricordato che dal 1582 *Amor fuggitivo* passa «stabilmente» alle *Rime* tassiane¹⁵, aggiungeva:

Non è da escludere che il Tasso possa, in qualche occasione, probabilmente per la seconda rappresentazione della favola, che ebbe luogo a Pesaro nel 1574, aver adattato, in via provvisoria, questo componimento a fungere da epilogo al dramma pastorale: ma – come già osservavo per gli *Intermedi* – non è dimostrabile che egli l'abbia voluto alle stampe della favola come parte integrante di essa¹⁶.

L'*Epilogo* rimane così fra le nebbie di parole sbrigative o imprecise. Il participio «integrante» confonde le idee. E quel «probabilmente» di Sozzi, riferito alla messinscena del 1574, diventa ad esempio un «indubbiamente» nella Nota bibliografica curata da Ettore Barelli per l'ed. dell'*Aminta* annotata da Bruno Maier¹⁷, il

«*Gerusalemme*» e dell'*Aminta*» di T. Tasso, Milano, Hoepli, 1936; ms. della Biblioteca Universitaria di Bologna, datato 1577; ms. della Biblioteca Estense di Modena, raccolta Campori, trascritto nel marzo 1579; ms. della biblioteca Ambrosiana; ms. della biblioteca Barberiniana; ms. della Nazionale di Firenze, magliabechiano VII. 9. 333, del XVI sec. Le stampe più autorevoli sono la draconiana (*L'Aminta pastorale del Signor Torquato Tasso. All'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor al signore Vespasiano Gonzaga Colonna Duca di Sabionetta e Trajetto, Marchese d'Ostiano, Conte di Fondi e Rovigo*, in Cremona, MDLXXX, appresso Christoforo Draconi, in 8° piccolo); la aldina (*Aminta. Favola Boschereccia di M. Torquato Tasso*, in Vinegia, MDLXXXI, in 8° piccolo. Dedicataria di Aldo Manuzio a Don Ferrante Gonzaga, datata «Di Venegia a' XX di Dicembre MDXXX»). Da una lettera del Tasso al Manuzio si evince che il poeta aveva ricevuto una copia del libro già prima del 3 dicembre 1580, sicché alcuni ritengono questa edizione la prima dell'*Aminta*. Il Manuzio ristampava la favola tassiana subito dopo nel volume delle *Rime e Prose*, di T. Tasso, Parte prima, Venezia 1581, con dedicatoria datata 10 aprile 1581); la baldiniana (*Aminta. Favola Boschereccia del Signor Torquato Tasso Corretta et accresciuta*, in Ferrara, per Vittorio Baldini, 1581, in 8° piccolo). A queste edd. vanno aggiunte almeno quelle di Parma, Viotti, 1581 e, nello stesso anno, l'ed. mantovana Osanna. Di particolare pregio anche l'ed. parigina del 1655 (cfr. nota 30).

¹⁰ L'ed. baldiniana (cfr. nota precedente) è considerata dal Solerti come la più pregevole delle antiche. Sozzi (*Per l'edizione critica dell'Aminta*, in *Studi sul Tasso*, cit.) la definisce invece «non delle più attendibili». Dice che il Solerti la riteneva compiuta su un autografo dell'autore, mentre essa deriva dal ms. della Nazionale di Firenze (cfr. nota precedente) certamente non autografo.

¹¹ Troviamo *Amor fuggitivo* nelle raccolte di *Rime* del Tasso a partire dall'ed. di Aldo Manuzio delle *Rime e Prose*, parte II, Venezia, 1582.

¹² B.T. Sozzi, *Nota sull'episodio di Mopso e sull'Epilogo dell'Aminta*, cit.

¹³ T. Tasso, *Aminta*, introduzione di Mario Fubini, note di Bruno Maier, premessa al testo, cronologia e bibliografia di Ettore Barelli, con le incisioni settecentesche di P.A. Novelli, Milano, Rizzoli, 1976, p. 37: «[...] componimenti a sé stanti utilizzati indubbiamente dall'autore o da altri in alcune rappresentazioni (come quella di Pesaro del 1574)». Riproduce un'edizione annotata da Maier nel 1963. Bruno Maier, però, nel 1953, e cioè prima dell'ed. critica del Sozzi, aveva

¹⁰ T. Tasso, *Aminta*, edizione critica a cura di B.T. Sozzi, Padova, Liviana, 1957.

¹¹ B.T. Sozzi, *Per l'edizione critica dell'Aminta*, in *Studi sul Tasso*, Pisa, Nistri-Lischi, 1954, pp. 11-68; Id., *Nota sull'episodio di Mopso e sull'Epilogo dell'Aminta*, «Giornale storico della letteratura italiana», 1950, pp. 485-486. Cfr. anche l'articolo sul «Giornale storico della letteratura italiana», 1949, dedicato ad alcune *Note sui cori e gli Intermedi dell'Aminta*, e l'ed. di *Aminta* che il Sozzi curò per la UTET nel 1955, nel vol. II delle *Opere* del Tasso.

¹² B.T. Sozzi, «*Amor fuggitivo*»: il cosiddetto epilogo dell'*Aminta*, «Bergomum. Studi di storia, arte e letteratura», a. 80, 1985, nn. 3-4, pp. 143-144.

¹³ Ricordo brevemente la situazione delle fonti per l'ed. critica dell'*Aminta*: Codice Baruffaldi, creduto dal Solerti smarrito e autografo, ritrovato presso il conte Borletti di Milano, non autografo, descritto da Francesco Flora: *Il codice Baruffaldi della*

quale, peraltro, non riporta né gli *Intermedi*, né *Amor fuggitivo*¹⁸.

A differenza degli *Intermedi*, *Amor fuggitivo* crea dei fastidi. Un *Epilogo*, e per di più non integrato, ma accostato al testo, sembra un'aggiunta apparentemente inoffensiva, ma sotto sotto tagliente come una spada di Damocle. Gli intermedi, intercalati all'azione, possono dilatarne o mutarne il senso, ma appunto restando intercalati, come un controcanto. L'*epilogo* invece è una clausola. Nel nostro caso il non plus ultra: addirittura Venere che chiude una favola d'amore. O per meglio dire, col Carducci: che l'*incerchia*.

Fra le edizioni correnti, sia l'Ariani che il Guglielminetti adottano l'ed. Sozzi¹⁹, mentre Francesco Flora²⁰ aveva seguito Solerti nel restauro.

Claudio Varese, riproducendo l'ordine delle antiche stampe, pone l'*Epilogo* subito dopo la fine di *Aminta* ma come «Appendice»²¹. Eppure, Gian Mario Anselmi, in una recente compilazione di voci sui capolavori della letteratura italiana, dice di preferire quest'edizione del Varese perché egli pubblicherebbe *Epilogo ed Intermedi* «come parti integranti dell'*Aminta*»²². Un'esagerazione, anche perché invece il Varese dichiarava di seguire l'ed. Sozzi e poi – ma solo «per offrire al lettore e all'eventuale regista tutte le possibilità implicite nella teatralità dell'*Aminta*» – si adattava a mettere in appendice l'*Amor fuggitivo* nel testo stabilito dal Sozzi stesso per le *Rime*²³. Il richiamo all'«eventuale regista» non va sottovalutato. Spesso, per i letterati, i registi sono un po' l'equivalente delle «donne» per la poesia didascalica settecentesca: permettono di aggirare gli scogli, una filologia all'acqua di rose in nome d'improbabili incontri fruttuosi con regie anch'esse all'acqua di rose²⁴.

Affinché le cose appaiano chiare bisogna passare dagli editori moderni all'osservazione diretta delle edizioni antiche: è evidente, allora, che *Amor fuggitivo* ha tutti i titoli per stare *nel libro e non nel testo* di *Aminta*. È proprio di qui che dipende, a ben guardare, il fastidio per questa Venere che parla di Amore fuggitivo ad imitazione di Mosco: non dal dubbio se vada o no integrata al testo d'*Aminta*, ma dal fatto che ella resti lì, appunto senza integrarsi.

Come s'è detto, compare per la prima volta alla fine dell'ed. di Vittorio Baldini pubblicata in Ferrara nel 1581. Ma non è vero che qui all'*Aminta* «segue senza alcun distacco, come epilogo, l'*Amor fuggitivo*», come dice il Solerti²⁵. A p. 77 dell'ed. Baldini, invece, la favola si conclude, un fregio in fondo segna, dopo le parole «o pace o tregua», la fine di *Aminta*. Si volta pagina e si trova *Amor fuggitivo*, proposto semplicemente con questo titolo, senza alcuna indicazione che lo trasformi in un epilogo e senza che Venere sia indicata alla maniera d'un interlocutore²⁶. Né Venere compare nell'iniziale elenco degli interlocutori, dove invece compare «Amore, in abito pastorale». Quest'ultimo è il dettaglio più importante: è evidente che l'editore Baldini non ha alcuna intenzione di «integrare» l'epilogo alla pastorale, e reputa invece utile aggiungerlo al libro²⁷. Quest'atteggiamento è reso più esplicito nella riedizione del 1603, dove l'editore rafforza la linea di demarcazione facendo ancor più risaltare l'arbitrio del futuro restauro mimetico del Solerti. Nella riedizione del 1603, infatti (anche qui a p. 77), dopo le parole finali del

regole del gioco del Dramaturg e quelle del critico letterario ho parlato in *Attilia, o lo spirito del testo*, in AA.VV., *Il magistero di Giovanni Getto; lo statuto degli studi di teatro*, Atti dei Convegni internazionali, Torino 22 marzo 1991 e Alba, 8-10 novembre 1991, Genova, Costa & Nolan, 1993, pp. 217-286.

²⁵ Bibliografia all'ed. cit. del *Teatro di T. Tasso*.

²⁶ Che sia Venere a parlare lo si deduce, come in un normale epillio, dal testo: «Cecsa da l' terzo cielo / io che son di lui reina e dea / cerco il mio figlio fuggitivo Amore». In Mosco il discorso diretto della dea era introdotto da un verso esplicativo che Leopardi traduce così: «Venere un di cercando Amor perduto / alto gridar s'udia: [...]». Può darsi che il discorso diretto senza alcuna introduzione sia sufficiente – agli occhi di qualche lettore – per qualificare il componimento del Tasso come scritto per la recitazione, in una delle tante occasioni cortigiane.

²⁷ *Amor fuggitivo* non rientra fra gli emendamenti che il Baldini dichiara nella dedicatoria di voler apportare all'ed. aldina datata 1581. La dedicatoria del Baldini ai lettori dice che l'ed. aldina è «manchevole» sicché egli, il Baldini, ha messo ogni cura «per ridurla alla sua vera lezione, assai differente da quella che colà s'è stampata», mentre egli la stampa «in quel modo che io l'ho tratta da un originale fedele e buono dello stesso Autore» che sarebbe il ms. della Nazionale di Firenze che però risulta non autografo, come ho ricordato alla nota 14. La dedicatoria dell'editore Baldini è datata 1 febbraio 1581, un ulteriore indizio a favore della retrodatazione dell'ed. aldina agli ultimi mesi dell'80.

pubblicato presso l'editore Trevisini di Milano una ed. commentata di *Aminta* che comprende l'*Epilogo* come nell'ed. Solerti.

¹⁸ Ad *Amor fuggitivo*, però, si riferiscono alcune delle illustrazioni del Novelli.

¹⁹ *La tragedia del Cinquecento*, a cura di Marco Ariani, 2 tomi, Torino, Einaudi, 1977 (l'*Aminta* è al tomo II, pp. 641-721); T. Tasso, *Teatro*, a cura di Marziano Guglielminetti (*Aminta* alle pp. 5-98. In appendice al volume, fra intermedi, prologhi, dialoghi, e il frammento tragico del *Galcalto re di Norvegia*, vi è anche *Amor fuggitivo*. «L'epilogo e gli intermedi di *Aminta* – dice il Guglielminetti, p. XLIII – appaiono in "Appendice", non essendo stato dimostrato, come vuole il Sozzi, che facessero parte integrante della favola»).

²⁰ T. Tasso, *Poesie*, a cura di Francesco Flora, Milano-Roma, Rizzoli, 1934. Nella nota a p. 978, a proposito dell'*Epilogo* il curatore dice: «In molte stampe va col titolo di *Amor fuggitivo* e non è considerato come parte integrante dell'*Aminta*. Il Solerti ha mostrato che fu scritto come epilogo della favola».

²¹ T. Tasso, *Aminta*, a cura di Claudio Varese, Milano, Mursia, 1985.

²² Gian Mario Anselmi, *Aminta di Torquato Tasso*, in *Letteratura Italiana. Le opere*, volume secondo: *Dal Cinquecento al Settecento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 607-625 (p. 608).

²³ Cfr. le *Opere* del Tasso edite dalla UTET, cit.

²⁴ Della confusione, che permette a volte gravi scorrettezze di metodo, fra le

coro c'è la chiara dicitura «Il fine dell'Aminta». Segue, alle pp. 78-82, *Amor fuggitivo*²⁸.

Lo stesso avviene in quelle successive edizioni che nel sec. XVII aggiungono *Amor fuggitivo* ad *Aminta*: la deuchiniana del '22, per esempio²⁹, e ancora – fra quelle che ho visto – le edd. Venezia 1623, Leida 1656, Roma 1662 e '66, Napoli 1671, Amsterdam 1678, oltre alla prima edizione di lusso, quella in 4°, curata a Parigi dall'«italianisant» Gille Ménage, il quale, dopo aver segnato anch'egli «Il fine» dell'*Aminta* dopo le ultime parole dell'atto V, aggiunge a p. 84 una nota che precede *Amor fuggitivo*: «Il seguente poemetto trovandosi in alcune edizioni stampato alla fine dell'Aminta, ed avendo gran conformità col prologo del detto Aminta, s'è giudicato non esser fuor di proposito il farlo qui stampare»³⁰.

Ho proceduto con una certa pignoleria bibliografica perché qui stiamo parlando di libri, non di spettacoli, della traccia lasciata fra i libri dalla scelta di un editore che vivente il Tasso ed a Ferrara pone un epillio dove parla Venere alla fine del libro di Aminta, senza che nulla dimostri che si tratti dell'orma d'una scelta festiva o spettacolare in cui alla fine di *Aminta* sarebbe sopravvenuta Venere in cerca d' Amore.

È vero, come dice molto bene Andrea Gareffi nell'introdurre l'anastatica dell'*Aminta* annotata dal Solerti, che «nel bene e nel male il teatro ispira confidenza, una certa qual familiarità con la manomissione e, comunque, un distacco netto dalla intangibilità dell'opera solitaria, graniticamente fermata, puntigliosamente tramandata secondo una lezione *ne varietur*», e che «ammettere il fatto che Tasso scrivesse *Aminta* consapevolmente *ut varietur* vuol dire pensare le variazioni «in una maniera che nulla ha a che vedere con la marcia trionfale che di variazione in variazione porta al testo definitivo», ma non credo che questo induca ad una lettura «che ammetta di dover surrogare ermeneuticamente [...] scene e gesti, musica e pronuncia»³¹, né tanto meno che la rappresentazione passata o a venire sia in qualche modo inscritta nel testo drammatico, come in una partitura più lacunosa di quelle musicali³².

²⁸ *Aminta. Favola boscareccia del Signor Torquato Tasso, di nuovo corretta e di bellissime e vaghe figure adornata*, in Ferrara, MDCIII, per Vittorio Baldini, stampatore camerale.

²⁹ *Aminta. Favola boscareccia del Sig. Torquato Tasso, di nuovo corretta e di vaghe figure adornata*, in Venetia, MDCXXII, appresso Evangelista Deuch(ino). A p. 82 «Il fine» di Aminta, e dalla p. seguente *Amor fuggitivo*.

³⁰ *Aminta, favola boscareccia di Torquato Tasso con le annotazioni d'Egidio Menagio accademico della Crusca*, in Parigi, presso Agostino Curbé, nella Galleria del Palazzo all'insegna della Palma, MDCLV.

³¹ Andrea Gareffi, *Introduzione* all'anastatica citata alla nota 1, p. XI.

³² Contro questa superstizione cfr. *Attilia, o lo spirito del testo*, cit.

Credo che il rapporto libro-spettacolo non sia affatto così semplice, e che a volte semmai si configuri come il tentativo di tradurre in termini prettamente editoriali non l'influenza dello spettacolo sul testo, ma l'*equivalente* della mobilità di cui il testo gode quando è materiale di spettacolo.

I due paradigmi che han reso confusa e sbiadita la discussione intorno al cosiddetto *Epilogo* di *Aminta* sono il paradigma ecdotico dell'integrazione, e il paradigma pasticciato del testo drammatico come libro che confina col copione. Si è così discusso se *Amor fuggitivo* nelle intenzioni di Tasso potesse davvero far parte integrante di *Aminta*, o se invece la sua presenza derivasse da un qualche spettacolo, mentre tutti gli editori antichi non avevano fatto altro che dire, con la chiarezza dei fatti libreschi, che i due testi stavan bené accostati per consonanza di temi e d'interlocutori, ma non andavano affatto uniti. E nel farlo non han lasciato pensare che intendessero fornirci il «libretto» di un qualche spettacolo. Ma avevano forse aderito in termini cartacei a quella molteplicità di stimoli, a quella trasmutazione di senso – o più semplicemente: a quell'arricchimento di materiali – che, quando lo si recita, sorprende il testo e insieme i suoi spettatori.

Il fatto che un testo letterario drammatico rimandi contemporaneamente all'insieme dei testi letterari e all'insieme degli spettacoli non dovrebbe essere una scusa per far pasticci. Dovrebbe semmai obbligare a distinzioni magari noiose ma attente a tutti i possibili *distinguo* per non lasciare che tutto stinga su tutto. Altrimenti è così facile dire che c'è teatralità dovunque ci sia dialogo, *enàrghèia*, vivida rappresentazione dell'azione e dello spazio o – per venire alle cose più sciocche – ovunque ci sia nel parlato un alto tasso di elementi deittici, è così facile che il gioco riesca sempre e non val nulla. E viene il sospetto che gli argomenti teatrali piacciono tanto perché piace non il teatro ma pasticciare col teatro.

Voci

La porcellana ha i suoi patiti e la sua grandezza – nessuno lo nega – ma ci guarderemmo dal paragonarla alle meraviglie della «vera» scultura. Il mondo delle pastorali per noi è solo porcellana che a volte presenta ingentilita le fattezze della miseria – e così sembra persino rivelarle o denunciarle a chi altrimenti non le sa ed ha la testa fra le nuvole³³.

³³ Gian Mario Anselmi, *Aminta di Torquato Tasso*, in *Letteratura italiana. Le*

Agli stracci di porcellana s'aggiunge un altro tema sdrucito: quello della teatralità, che in genere rivela in chi l'affronta il pressapochismo tipico dei letterati in vacanze teatrali.

Se l'*Aminta* sia o non sia teatrale, quanto sì e quanto no, è una domanda – per assurda che possa sembrare – che quasi tutti i commentatori si son posta, con le solite confusioni intorno al concetto di «teatrale» che in maniera più o meno consapevole viene generalmente inteso come un carattere formale dell'opera, invece che come una accertabile relazione storica fra testo e scena. Tant'è che spesso è stato ribadito un preteso carattere per nulla «teatrale» dell'*Aminta*, non sapendo o facendo finta di non sapere che era di fatto uno dei testi più rappresentati dalle compagnie dei comici di professione negli ultimi decenni del Cinquecento e lungo tutto il Seicento, né più né meno del *Pastor fido*, la cui «teatralità» è invece evidente anche agli sguardi degli odierni letterati³⁴.

Oggi il luogo comune s'è fatto ancor più confuso, con l'introduzione del concetto di «testo teatrabile» che sembra strizzare l'occhio all'attualità del teatro, dei suoi registi e dei suoi modi di produzione. E in parte s'è rovesciato, lasciando prevalere l'affermazione della teatralità.

Citerò ancora una volta Gian Mario Anselmi non perché il suo scritto sia di qualità particolarmente scadente, ma perché è recente, e quindi significativo quando riproduce le opinioni vulgate. Egli si sforza, dunque, d'affermare la «peculiarità teatrale» di *Aminta*, ma basandosi più su tautologie e giochi verbali che su idee di teatro che abbiano una qualche consistenza. Elenca, fra i connotati della «teatralità»: *pathos* tragico e drammatizzazione del motivo petrarchesco dell'amore-morte (sulla scorta di Barberi-Squarotti³⁵ e Vare-

se); l'uso «tutto funzionale della partitura scenica degli «assolo» e dei «dialogati»», l'«alternanza dei versi», «l'uso ripetuto di esclamativi e vocativi», le solite «formule deittiche», per finire con il «possibile dispiegarsi del testo verso l'accompagnamento musicale» (il corsivo è mio). Infine, riconosce «il segno di una inesauribile vocazione allo «spettacolo» in quanto tale» nel desiderio tassiano di attrarre lo spettatore e di coinvolgerlo in un crescendo di *pathos*³⁶.

Con criteri siffatti – un segno più, uno meno – (e vale la pena di ripetere che questo è il modo diffuso quando si affrontano argomenti del genere) si potrebbe dimostrare la teatralità di qualsivoglia testo, dalla *Summa Theologiae* al *Canzoniere* ed al «Corriere della sera» di stamattina.

È un pressapochismo che non dipende certo dalla specializzazione degli studi e che è molto diffuso fra i teatrologi non meno che fra gli specialisti di letteratura. Anzi, mi pare che coloro che in questi ultimi anni hanno affrontato in maniera più interessante la lettura di *Aminta* all'interno d'una problematica seriamente teatrale siano storici della letteratura come Riccardo Bruscastelli e Franco Croce; oppure musicologi.

Bruscastelli s'è concentrato sul tentativo dei ferraresi di «fornire un'armatura «teatrale» ad una materia altrimenti non più che piacevolmente descrittiva». È, in termini concreti, storici, il tentativo di trovare la «teatralità» attraverso tecniche drammaturgiche, trasponendo il ricamo di temi lirici-amorosi su intrecci già ben sperimentati per la commedia o la tragedia. Da questo punto di vista, diventa significativa la brutta *Aretusa* del Lollo, che cerca rozzamente di porre i propri quadretti pastorali sull'imbastitura d'un intreccio d'agnizione: un caso di «intellettualistico volontarismo» che mostra un *modus operandi* nascosto invece dalla raffinatezza del Tasso, la cui trama d'*Aminta* consiste in una struttura da commedia (conclusa con la prima scena del terzo atto) seguita da una struttura di tragedia secondo i canoni aristotelici³⁷.

³⁴ G.M. Anselmi, *Aminta di Torquato Tasso*, cit., pp. 621-623.

³⁵ Riccardo Bruscastelli, *L'«Aminta» del Tasso e le pastorali ferraresi del Cinquecento*, in AA.VV., *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Cirotti*, Roma, Salerno ed., 1985, vol. I, pp. 279-318; Id., *Ancora sulle pastorali ferraresi del Cinquecento: la parte del Lollo*, in AA.VV., *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, Roma, Centro Studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1990 [ma: 1991], pp. 29-43. Riccardo Bruscastelli ha qualche tocco polemico verso le tesi – accettate nella sostanza dei fatti, non però nell'attribuzione di valore – di chi come Marzia Pieri nel libro di riferimento sulla pastorale: *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana, 1983) ricorda che la pastorale ferrarese fu solo una breve stagione all'interno d'una lunga storia della scena boschereccia, insopportabile di regolamentazioni letterarie, affidata allo spettacolo, dal Quattrocento ai Comici dell'Arte. Questo è vero, sembra

Opere, vol. II, cit., a p. 617, per esempio, secondo la vecchia superstizione che chiama «moderno» o «modernissimo» ogni pensiero intelligente e spregiudicato, dopo aver citato la tirata del Satiro all'inizio del secondo atto (vv. 795-820) s'entusiasma per la «durezza sconvolgente di questi versi» e la loro «incredibile modernità». Sul personaggio del satiro s'appoggia il saggio di Enrico Fenzi, *Il potere, la morte, l'amore. Note sull'«Aminta» di Torquato Tasso*, «L'Immagine riflessa», III (1979), pp. 167-248. Siccome il Fenzi fu poi implicato in trame di Brigate Rosse, quel saggio è apparso stranamente significativo (cfr. ad esempio Enzo Siciliano in una lunga intervista a Luca Ronconi in «la Repubblica», 11/4/1994). Il cerchio sembrerebbe infatti simbolicamente chiudersi: dalle miserie e dal sangue della Storia alle porcellane, e dalle porcellane di nuovo alle brutalità e alle brutture storiche.

³⁴ Sulla fortuna di *Aminta* nel teatro delle compagnie di professione ho scritto in *Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, «Paragone Letteratura», XXXV (1984), pp. 3-76.

³⁵ Giorgio Barberi-Squarotti, *La tragedia dell'«Aminta»*, un saggio del 1968, poi raccolto in *Fine dell'udillo. Da Dante al Marino*, Genova, Il Melangolo, 1978, pp. 139-171.

Franco Croce affronta direttamente il tema vieto della «teatralità» di *Aminta* e lo pone con i piedi per terra: *Aminta* può benissimo esser letto come un poemetto dialogato, ciò non toglie che si possa anche vederlo in quanto opera destinata alle scene, «a patto, naturalmente, di non chiedersi subito quanto sia teatrale [...] quasi esistesse un canone fisso di teatralità (magari coincidente con quello ottocentesco della quarta parete invisibile)». Occorre, invece, domandarsi «a quale forma di teatralità si ispiri, su quale rapporto fra palcoscenico e platea si fondi». E nota come Tasso si assuma «l'impegno preciso (che investe persino la figurina secondaria di Nerina) di assegnare ad ogni singolo personaggio [...] un episodio in cui egli svolga il ruolo di narratore»³⁸. L'equivalente, diremmo anacronisticamente, di un'«aria».

Ed in effetti questa scelta sistematica a favore non della semplice oralità ma della spettacolarità della parola declamata (o cantata) è una delle due facce del teatro di fine Cinquecento, sia di quello accademico e cortigiano che – a dispetto dei luoghi comuni sulla Commedia dell'Arte – di quello commerciale.

Franco Croce non fa l'errore di molti che confondono i testi scritti soprattutto per la declamazione, cioè per lo spettacolo delle voci, con testi scritti invece per la sola lettura. Con appena un poco più d'ardire manderebbe definitivamente a gambe all'aria molti dei più assodati luoghi comuni su *Aminta*, ma già così alcuni termini del ribaltamento sono indicati o sottintesi: *Aminta* risulta un dramma della parola-spettacolo, che in quanto tale miniaturizza col montaggio dei parlari le peripezie dell'azione drammatica e persino i colpi di teatro: come quando la mira cambia repentinamente ed il racconto non è più raccontato agli spettatori ma ad un personaggio che ne è toccato (siamo alla prima scena dell'atto IV, oggetto d'una dettagliata analisi da parte di Franco Croce che mostra come per la prima volta nel decorso d'*Aminta* un racconto influisca direttamente e visibilmente sull'azione d'un personaggio: Silvia piange, ed è anche questa una catastrofe drammatica miniaturizzata).

Tant'è che si potrebbe utilmente studiare più da vicino e più teatralmente il rapporto fra *Aminta* e *Pastor fido* e si scoprirebbe, mi pare, che la dipendenza del secondo dal primo non è solo di tipo ideale e stilistico, ma tecnico: Guarini, infatti, traduce in azioni,

dire Brusciagli, ma è un peccato che sia vero. I pastori di Ferrara non vivono un sogno tutto sommato marginale: sono i protagonisti d'un grande progetto mancato.

³⁸ Franco Croce, *La teatralità dell'«Aminta»*, in AA.VV., *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, cit., pp. 131-157. Le frasi citate sono alle pp. 132-133.

in intrecci, in correlativi scenici oggettivi molti nodi d'immagini tassiani³⁹.

Marco Ariani ha riassunto così i risultati di questo processo: «Il Guarini porta al proscenio ciò che nell'*Aminta* è solo raccontato e proiettato in un altrove metafisico». Il processo consistette nell'impadronirsi «della *fabula tassiana* operandone una scomposizione in *minimis*, in cellule e microsituazioni tipologiche da combinare e ricostruire in una macrostruttura a mosaico che, dell'*Aminta*, finisce per scegliere ed espandere la fisionomia esterna [...] in un recupero della *maraviglia* (volutamente ignorata dal Tasso) come suggestione di ritmi e contraccolpi scenici, antitetica alla sottile indagine tassiana degli scarti trans-temporali della scena e della metafora allusiva»⁴⁰.

Credo che osservare l'*Aminta* attraverso lo specchio delle trasformazioni delle sue tecniche nel *Pastor fido* sia utile per comprenderne i segreti: nell'*Aminta* infatti resta quasi impercettibile quel che nel *Pastor fido* è invece tradotto e fatto visibile ad occhio nudo. Anche perché non credo che il ritmo fondamentale dell'*Aminta* poggi davvero sugli scarti «trans-temporali», né che la sua «teatralità», come sostiene Claudio Varese⁴¹, derivi soprattutto dall'intreccio di racconto ed azione. Mi pare invece che consista nel trasporre il ritmo dell'azione, il Dramma, in un intreccio di immagini pensato non diversamente dagli intrecci che fanno le melodie ed i contrappunti musicali.

Quasi quarant'anni fa, nel '56, Luigi Ronga pubblicò un saggio dal titolo *La nascita del melodramma dallo spirito della poesia*⁴². Vi si trovano le basi per il superamento delle frontiere disciplinari fra studi di musica di teatro e di letteratura in fatto di pastorali. Ronga, infatti, si riferiva ad un minimo comun denominatore che consiste nel cercar lo spettacolo nella lingua parlata. Se la musica monodica è tale – come scriveva Orlando di Lasso – da esprimere gli affetti quasi facendo apparire davanti agli occhi degli ascoltatori la cosa di cui si parla, essa condensa un'idea di teatro (che è poi la stessa

³⁹ Un solo esempio: si veda come ai vv. 82-96 dell'atto IV del *Pastor fido* vengano dipanate in un intreccio dialogico le corrispondenze che caratterizzano l'esplorazione del tema del lupo in *Aminta* (ne parleremo fra poco).

⁴⁰ Marco Ariani, *Introduzione a La tragedia del Cinquecento*, cit., tomo I, pp. LXXIII-LXXIV.

⁴¹ Cfr. Claudio Varese, *Né «masques», né tragicommedia*, in *Torquato Tasso. Epos-Parola-Scena*, Messina-Firenze, D'Anna, 1976, pp. 201-236.

⁴² Compare come seconda introduzione al volume *Teatro nel Seicento* a cura di Luigi Fassò, trentanovesimo della «Letteratura italiana: storia e testi», Milano-Napoli, Ricciardi, 1956, pp. XXXVI-LIII.

d'*Aminta*), dove lo spettacolo è concepito come montaggio di narrazioni.

Non è dunque tanto importante domandarsi se *Aminta* fosse o no una rappresentazione cantata. O meglio: chiedersi in che senso fosse cantata, dal momento che sarebbe del tutto anacronistico pensare che la si recitasse con una declamazione prosaica alla moderna. Essa era forse declamata in uno stile vicino a quel che poi si chiamerà «recitativo», forse modulata in melodie più complesse. Ciò che più conta, diceva Ronga, è comunque che per *Aminta* «vana e fastidiosa diventa la distinzione esteriore di lirica e drammatica come generi a sé stanti». La poesia del Tasso era tale che i compositori di musica potevano trovarvi «cose» da porre quasi sotto gli occhi degli ascoltatori, cose più sottili e mosse di quelle denotate materialmente e pesantemente dalle parole, «regioni del senso e del sentimento che ritenevano di poter far propri muovendo, e persino turbando, l'oggettivo fluire della linea melodica» e soprattutto, nella pastorale di Tasso trovavano non un'azione vera e propria, ma la sua ombra dorata, un «idillico sospirar verso azioni vagheggiate e non compiute».

Il testo di Tasso appare così un ponte fra musica e letteratura, fra letteratura e spettacolo. Esso – scriveva Fabrizio Cruciani⁴³ – è un testo che ha una sua autonomia poetica «perché sussume le ragioni e i modi dello spettacolo senza cercare la propria ragione poetica fuori di sé».

Questa linea di lettura, come lo studio di Ronga lasciava prevedere, trova il modo migliore di formularsi quando è filtrata dal linguaggio musicologico. È quanto avviene in uno scritto di Francesco Luisi⁴⁴.

A causa di quelli ch'egli chiama i suoi diversi «orientamenti analitici» la domanda sul perché proprio il genere pastorale si sia trasformato in melodramma trova una drastica risposta: «perché la pastorale era già un dramma per musica nel 1573, molti anni prima che tale genere prendesse forma più definita attraverso l'opera di Rinuccini». Sicché il 1573, l'anno dell'*Aminta*, può essere considerato come «punto di divisione tra la cultura della pastorale come genere rappresentativo e il dramma pastorale come genere letterario capace di esprimere una nuova drammaturgia».

⁴³ *Percorsi critici verso la prima rappresentazione di «Aminta»*, in AA.VV., *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1985, pp. 179-192.

⁴⁴ Francesco Luisi, *Note sul contributo musicale alla drammaturgia pastorale avanti il melodramma*, in AA.VV., *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, cit., pp. 101-118.

Il dramma della parola-spettacolo (che è molto più della semplice narrazione orale o della declamazione), quel che Cruciani e Garreffi vedono come poesia scritta che sussume gli aspetti spaziali e figurativi della scena o che s'impreziosisce per il fatto d'esser legata al tempo d'una precisa occasione, erano nel Cinquecento caratteri inerenti alle performance dei musicisti di corte che si servivano – dice Luisi – di cliché esecutivi obbedienti ad esigenze di spettacolo maturate ancor prima dell'esperienza teatrale: un «teatro dello spettacolo prima dello spettacolo teatrale», che agevola l'accesso della musica alla drammaturgia tramite il genere pastorale e – come nell'*Amfiparnaso comedia harmonica* di Orazio Vecchi – l'accesso della drammaturgia nel componimento musicale.

Dicevamo una volta con Cruciani (parlando un po' di pastorali per non parlare di malattia)⁴⁵: *Aminta* costituisce anche da questo punto di vista un tipico esempio di come s'annodino a volte i problemi di storiografia dello spettacolo. Non c'è nessuna prova che fosse cantato, e senza prove non si può dire. Ma in realtà – visto gli usi spettacolari delle corti ed il buon senso – l'onere della prova dovrebbe spettare a chi pensa che *non* fosse cantato.

Credo che per farsi un'idea della strana natura di *Aminta* occorra partire di qui: dalla nozione d'un teatro auditivo composto di voci che è propriamente «teatro dello spettacolo» in quanto è una mostra miniaturizzata delle peripezie, dell'intreccio d'azioni delle immagini e delle loro meraviglie. Ed è anche «teatro nello spettacolo» perché ovviamente i portatori di voce, i cosiddetti «personaggi», stanno su una scena ed in una scenografia.

Mentre lo spettacolo è visione, il «teatro dello spettacolo e nello spettacolo» cattura l'impalpabile ed è basato soprattutto sulla *visualizzazione*.

Il Prologo di *Aminta* detta subito allo spettatore le regole della visualizzazione attraverso la quale l'opera gli apparirà in tutta la vividezza delle sue immagini seconde: una semplice verga dev'essere pensata come una pericolosissima face «che tutta spira d'invisibili fiamme»; il normalissimo dardo brandito visibilmente dal personaggio che fa Amore «in abito pastorale», dev'essere invece pensato come di tempra divina e dalla punta d'oro. In base a queste regole l'opera procede ed approda a quel quinto atto che per taluni critici è la prova della non-teatralità di *Aminta*, in cui la scena culminante della storia, il congiungersi dopo infinite pene di Aminta ferito e Silvia pietosa, sta tutta dentro l'intreccio delle parole, viene luminosamente visualizzata e quindi mai materialmente vista dagli spettatori.

⁴⁵ Ne parlavamo in un pomeriggio d'inizio agosto 1992.

A parte questo, poiché in *Aminta* la parola è comunque soprattutto stimolo alla visualizzazione, l'idea della favola essenzialmente coincide con l'idea del teatro in musica, che qui sarebbe meglio chiamare teatro di musica.

L'organismo *Aminta* è tenuto insieme da due tessuti complementari e sovrapposti: quello delle vicende «a specchio» dei due protagonisti⁴⁶ e dei personaggi laterali; e l'altro intreccio, lo sviluppo dei temi diversi, o meglio: delle diverse variazioni sul tema di amore e violenza.

Tale secondo tessuto, composto dalle variazioni a più voci sul tema di amore e violenza, è altrettanto importante dall'altro, quello della favola, con le vicende dei suoi personaggi.

Perciò la consistenza dei personaggi non va sopravvalutata: essi vivono a metà fra la natura di veri e propri personaggi d'una storia, e la natura di semplici voci che in un gioco di echi si inseguono e sembrano dialogare, mentre invece non fanno che variare la voce di partenza.

In questa tessitura, che è la sostanza di *Aminta* almeno quanto lo è la sua favola, le variazioni o esplorazioni del tema trapassano l'una nell'altra in un fluire continuo in cui i personaggi non sono che alternarsi di voci come per un variar di timbri e di strumenti. Il che spiega, fra l'altro, come mai tutta l'azione possa esser lasciata alla visualizzazione e sottratta alla visione (tant'è che Silvia e Aminta mai si incontrano visibilmente davanti agli occhi degli spettatori), e spiega come mai un personaggio – il Satiro – possa entrare solo per una scena, fare un monologo, e poi non più comparire di persona.

Il tema fondamentale è la violenza, l'intreccio inestricabile di violenza ed amore. Il coro che chiude il primo atto, e che a molti pare un'esaltazione dello stato di natura fatta in prima persona dal Tasso, passa nel suo controcanto attraverso la presentazione, all'inizio dell'atto seguente, della «naturale» violenza del Satiro e dà poi luogo a varianti sempre più ingentilite e perplesse – ma si potrà anche dire perverse – di violenza, con sottili precisazioni sulla differenza fra violenza maschile e femminile, belluina e civilizzata.

Il tema delle «armi» e del sangue con cui si chiude il monologo del Satiro nella prima scena dell'atto II viene subito ripreso nella scena seguente fra Dafne e Tirsi, dove l'armi paion metaforiche, ma sono in realtà solo più sottili.

Fine della prima scena dell'atto II, vv. 795-820:

Ma perché in van mi lagno? Usa ciascuno

⁴⁶ Il carattere «a specchio» delle vicende dei protagonisti è tematizzato dalla voce di Silvia ai vv. 1542-1544.

quell'arme che gli ha date la natura per sua salute [...].

Pianga e sospiri pure, usi ogni sforzo di pietà, di bellezza: che s'io posso questa mano ravgoglierle nel crine indi non partirà, ch'io pria non tinga l'armi mie per vendetta nel suo sangue⁴⁷.

Inizio della scena seguente, vv. 825-838:

[...] ma torrei più tosto a domar un giovenco, un orso, un tigre, che a domar una semplice fanciulla: fanciulla tanto sciocca e tanto bella, che non s'avveggia ancor come sian calde l'armi di sua bellezza e come acute, ma ridendo e piangendo uccida altrui, e l'uccida e non sappia di ferire⁴⁸.

– Ma quale è così semplice fanciulla che uscita dalla fascia, non apprenda l'arte del parer bella e del piacere, de l'uccider piacendo, e del sapere qual arme fera, e qual dia morte e quale sani e ritorni in vita⁴⁹?

L'intera tessitura d'*Aminta* funziona così.

Altri temi mostrano che la trama non consiste solo nell'intreccio della sua favola, ma anche nel modo in cui immagini e pensieri si intrecciano e trapassano l'uno nell'altro. Penso ad esempio al tema del lupo con la bocca sanguinante, esplorato nelle sue diverse variazioni più o meno esplicitamente riferite alla perdita della verginità (si mettano in contatto i vv. 648, 1387, 1500; 696, 820, 1255, 1350).

Oppure si osservi come vengano esplorati il tema dell'ape e della pianta che avvinghia, presentati lungo l'intera opera con un ritmo a tre (presentazione-rafforzamento-rovesciamento del significato): la voce di Aminta porge la storia del bacio rubato con la scusa d'una puntura d'ape, bacio che in realtà «punse» irrimediabilmente l'innamorato (vv. 441-539); la voce del Satiro rafforza il tema, all'inizio

⁴⁷ Parla il Satiro.

⁴⁸ Si senta l'eco di queste parole nel dialogo fra Silvia e Dafne nella prima scena dell'atto IV, vv. 1581-1586: «*Silvia*: – Egli morrà se no 'l troviamo, ahi lassa; / e sarà l'omicida ei di se stesso. / *Dafne*: – Crudel, forse t'incresce ch'a te tolga / la gloria di quest'atto? esser tu dunque / l'omicida vorresti?».

⁴⁹ Parlano Dafne e Tirsi.

del suo monologo, ripetendo che l'ape con un piccolo morso produce ferite grandi, ed è simile perciò all'innamoramento (vv. 724-728); la voce di Dafne, ai vv. 1615-1619, rovescia il tema ricordando come l'ape però pungendo muoia, così come morendo Aminta ha innamorato Silvia.

Un decorso simile ha il tema delle piante che avvinghiano, che passa dal sapore amaro al dolce: prima legano le «tenere gambe» di Silvia, poi – peggio – ne mettono a rischio la vita, non solo la verginità, quando impacciano la sua fuga dal lupo, infine – all'opposto – salvano la vita ad Aminta che precipita dalla rupe (vv. 1243, 1516, 1910).

L'ordito della favola diverte e forse commuove. La trama delle variazioni di temi conduce a un'esperienza: è una viva esplorazione del senso non ovvio, cangiante, ed a volte ambiguo della violenza.

Si dirà: è facile, *Aminta* è in fondo la storia dei modi diversi in cui un adolescente maschio ed un'adolescente femmina abbandonano la verginità, l'uno tendenzialmente feroce per il desiderio, l'altra feroce per autodifesa e ritrosia.

Ma non è tutto qui, non credo che quest'intreccio sia l'ultimo soggetto. Le storie degli amori erano, alla lettera, un laboratorio in cui si specchiavano in piccole dimensioni, quindi in forme apparentemente ingentilite, gli stessi intrecci che visti in grande erano gli incontri, i trionfi, le distruzioni, le conquiste, gli spargimenti di sangue che componevano il gran teatro della storia. Potremmo dire delle storie d'amore quel che dice dei teatri il prologo dell'*Enrico V*: che sono anch'esse piccole «O», minuscole arene per la lotta dei galli, chiamate a rappresentare «le vaste pianure di Francia».

Le pene d'amore sono il correlativo oggettivo complicatissimo ma di limitate dimensioni – adatto quindi all'analisi e al piacere della precisione – di un dilemma che esplodeva nella storia politica e spirituale di quegli anni di fine Cinquecento con ben altra drammaticità e confusione, e pari inestricabilità, quando non solo le trame del desiderio, del potere e dell'onore, ma persino le illuminazioni della Religione potevano accompagnarsi – dopo innumerevoli inutili speranze – allo scannamento fra cosiddetto «bene» e cosiddetto «male».

Fuga

Le pecche della pastorale siamo noi, suoi odierni lettori: il nostro modo inadeguato di figurarcela, sia nel suo insieme di nebulosa letterario-musical-teatrale, che nelle singole opere.

In fondo, non possiamo fare a meno di pensare alla pastorale come ad una fuga dalla storia.

E forse lo è davvero.

Ma la «fuga» non è distrazione o perdita di memoria. Al fuggiasco la propria città impossibile o incendiata – sia Troia o Berlino, la Tebe di Creonte o l'Atene degli anni Quaranta, la Buenos Aires dei desaparecidos o Sarajevo – resta inchiodata nella mente. Parimenti, nelle pastorali, all'apparente serenità d'Arcadia o dei paesaggi che tentano d'emularla, come l'isoletta Belvedere sul Po, è indissolubilmente legata l'ombra dei tempi bui, la violenza che squassava gli animi e i paesi negli anni delle guerre di religione e della normalizzazione o riforma morale (una sola eco all'ingrosso: la strage della notte di San Bartolomeo è meno d'un anno prima di *Aminta*, e aveva insanguinato una Parigi che Tasso conosceva bene, dov'era stato nei mesi fra il 1570 e il '71).

Chi non riesce a superare l'irrimediabile carattere porcellanesco delle antiche favole converrà forse che si riguardi le immagini di quella compagnia di comici che recitando una pastorale popolarissima nella Grecia moderna percorre l'orrore dei corsi e ricorsi della storia attuale in *O Thiasos* (La recita, 1974-1975) di Anghelopoulos. La stessa compagnia la vedrà poi quasi di passaggio, mentre si disfa nell'indifferenza degli anni di pace in *Paesaggio nella nebbia*, del 1987⁵⁰.

Per ritrovare una ragione seria d'occuparsi della poesia pastorale nel Cinque-Seicento bisogna dunque ricordare da che cosa essa sia la fuga. Ricordare, per esempio, come finiscono, negli stessi anni, *Re Lear* e *Don Chisciotte*: «Andiamo nei campi vestiti da pastori!» dice lo scudiero al cavaliere rinsavito per convincerlo a non lasciarsi morire; «Canteremo come uccelli in gabbia [...] e vivremo così, pregando e cantando e raccontandoci antiche favole, e ridendo alle farfalle d'oro», dice Lear a Cordelia.

Questi pensieri sono espedienti, non c'entrano. Ma forse potrebbero preservarci da quel disimpegno che a forza di concentrarsi

⁵⁰ Nella regia di *Aminta* di Luca Ronconi (aprile 1994) l'Arcadia – scrive Gianfranco Capitta – è il palcoscenico, il teatro: «Nel deserto che si prospetta non solo alla società civile, ma anche a quella culturale dell'Italia prossima ventura lo spettacolo di Luca Ronconi [...] assume subito un valore inquietante [...]. L'Arcadia dove l'artista di oggi si rifugia per formalizzare quello che fuori è insopportabile e indicibile è proprio il teatro con le sue pareti nude a vista, porte e portelloni di servizio» («il manifesto», 16/4/1994). Si vedano sulla pastorale come fuga le pagine bellissime di Jan Kott (*Shakespeare's Bitter Arcadia*, trad. italiana in Jan Kott, *Arcadia amara*, a cura di Ettore Capriolo, Milano, Edizioni Il Formichiere, 1978). L'amara dell'Arcadia di Kott è legato alle metamorfosi e al dramma inscritto nell'eroticismo, insopportabile della divisione dei sessi e in essa imprigionato. Da questo punto di vista, le passioni amorose di *Aminta* e *Pastor fido* mi paiono di grana forse più grossa, certo di tipo più «politico», mettono in relazione campi di persone, non poli irriducibili interiori.

sulla polvere delle porcellane finisce per dimenticare del tutto dove stia il cuore e la passione del soggetto. Perché gli studi, in realtà, son sempre appassionati, e se non li appassiona il soggetto li appassiona la carriera (e purtroppo chi legge lo sente).

Il nostro modo di figurarci la pastorale è inadeguato non tanto per lacune, o per eccessivi anacronismi, ma semmai per il contrario, proprio perché gli anacronismi non riescono ad entrare in gioco. E checché se ne dica, gli anacronismi sono il sale della storiografia, i suoi frutti proibiti, ciò che ne giustifica la fatica e poi va occultato per il rispetto delle regole del gioco storiografico. Ma occultato come un segreto, non come una colpa.

E mentre in genere chi fa storia s'addestra soprattutto a stare in guardia contro l'invincibile tendenza agli anacronismi, e in particolare deve farlo lo storico del teatro, che rischia continuamente il ridicolo immaginandosi il teatro del passato con le fattezze di quello presente, nel caso della pastorale il problema si rivela proprio l'opposto: niente riesce a farcela immaginare vicino. È un tema accreditato dalla tradizione, importante, ma levigato dalla distanza. Attende qualcuno che come fece anni fa Giovanni Pozzi per l'*Adone* del Marino lo faccia saltar via da quelle sabbie mentali in cui malgrado tanti studi s'è impantanato – tant'è che lo si studia costretti a domandarsi perché mai, al di là delle ragioni scolastiche, dovrebbe attrarci.

Eppure la comprensione storica della favola pastorale è forse sul punto di rinnovarsi profondamente. Con l'accumularsi degli studi aumenta la sensazione che l'argomento nasconda più di quanto per ora riesca a dare, e che molte domande e molte insoddisfazioni, spesso sottintese, premano ai confini d'un fluire di ricerche che ancora non ha rotto gli argini di cui tutti o quasi tutti si mostrano scontenti⁵¹.

Prima di divenire un genere, quello pastorale fu «uno pseudo-genere dimesso e irregolare»⁵² al cui interno si è soliti raccogliere il multiforme insieme degli spettacoli quattrocenteschi e cinquecenteschi con storie d'Arcadia, miti ovidiani, dialoghi bucolici, tenzoni di contadini e di pastori, amori ridicoli di villani. Un formicolare di accadimenti a volte minimi che si realizzano in sale di banchetti o in

⁵¹ Si vedano, nei due volumi miscellanei *Origini del damma pastorale in Europa e Sviluppi della Drammaturgia pastorale*, editi dal Centro sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, il primo nel 1985, l'altro nel 1992, le ampie, utilissime bibliografie ragionate curate, per il primo dei due volumi, da Stefano Mazzoni e Letizia Sorrentino, per il secondo da Alessandra Manetti e Maurizio Rebaudengo.

⁵² Marzia Pieri, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana, 1983, p. 41.

carri di cortei, in rappresentazioni all'aperto, tornei, mimi buffi o coreografie grottesche, danze di corte, recite, stampe.

Quest'insieme variegato (che di ricorrente ha solo un gusto diffuso, non la coscienza d'essere un «genere») è composto da due diversi nuclei, che per brevità potremmo definire di contadini e di pastori: l'uno grottesco; l'altro più fine e vergiliano. Dalla contrapposizione di questi due nuclei Ruzante trarrà, intorno al 1520, la struttura della sua *Pastoral*, che a molti, che hanno esperienza soprattutto delle pastorali successive, appare sorprendente, ma che vista in rapporto al tempo sembra non distaccarsi gran che dai numerosi esempi consimili in quegli anni⁵³.

Nel secondo dei due nuclei si incastonano figurazioni preziose d'apparenze mitiche, immagini arcadiche, satiri, ninfe, dee e dèi, centauri, Amore, Venere, Adone, Orfeo, che più tardi diventeranno tutti insieme primo melodramma.

È uno dei fili della spettacolarità endemica nell'Italia e nell'Europa del Quattro-Cinquecento. A Venezia, non diversamente da quel che accade altrove ma forse con maggior rilevanza documentaria, si intreccia alle storie sacre e sante nelle «momarie». Lo caratterizza il riferimento ai libri e all'arte degli antichi; il prevalere dell'aspetto visivo su quello letterario; la presenza preponderante della musica; l'esser programmaticamente disponibile ad una fruizione fortemente differenziata.

Quando gli spettacoli dei satiri delle dee e dei pastori non erano chiusi nelle sale e nei giardini nobiliari, e percorrevano invece la città, l'interesse plebeo poteva tenersi desto per la non consueta ricchezza delle immagini, mentre quello del filosofo e del letterato poteva penetrare nei labirinti dell'emblematica decifrando nodi o immaginandone. Fra questi due estremi s'apriva tutto un ventaglio di sfumature e di possibilità.

Ma chiedo scusa: questo è davvero un modo molto grossolano d'esprimersi. Forse che quel che ho appena chiamato «interesse plebeo» è qualcosa che sarebbe sensato immaginare come uno stupore senza eco di miti, come un restare a bocca aperta ma con la mente chiusa? In realtà doveva esservi una strana corrispondenza fra il mondo delle immagini classiciste e l'immaginazione plebea. Echi non programmati dovevano animare l'incontro.

Per alcuni decenni la rinascita del paganesimo antico poté frammischiarsi ai complessi di immagini religiose e normali, secondo una logica ed un sentire che forse nessuno ha ridisegnato con maggior precisione e perspicuità di Giovanni Pozzi nel suo studio a commen-

⁵³ Marzia Pieri, *La scena boschereccia...*, cit., p. 103.

to dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, apprezzabile anche perché non sprofonda nell'esoterismo perenne e più umilmente si limita a rintracciare le intersezioni d'una forma mentis storicamente delimitata.

È già la seconda volta che il nome di Pozzi ritorna ad indicare una prospettiva che si spinga oltre una visione generica e debole della compresenza e dell'intreccio di mitologia antica e mitologia di matrice cristiana – visione debole figlia degli specialismi disciplinari e dell'odierna insensibilità per la storia spirituale, che a distanza di tempo continuano a collaborare laicamente con la polizia del clero (a piantar nelle teste l'idea che la scelta dei soggetti pagani altro non fosse che un problema di forma furono innanzi tutto i garanti della purezza dell'immaginario religioso cristiano, riformato o controriformato).

Ma negli anni fra Quattro e Cinquecento l'incontro fra antichi dèi ritornanti e immagini di Cristo di Madonne e di Santi fu qualcosa di più del gusto per il magistero classico, per la perfezione delle forme e per l'archeologia. Fu semmai un'archeologia del credere e del venerare che conduceva ad atteggiamenti sincretistici e avrebbe potuto facilmente sfociare in miti e riti rinnovati. «Avrebbe potuto» non vuol dire un'astratta potenzialità, ma che vi stava sfociando.

Osserviamo infatti che cosa accade all'altro estremo, al di sotto del livello mediano delle immagini religiose «normali». Nella cultura subalterna vi è un pullulare che viene in genere rubricato come superstizione e «magia» ma che magia in senso stretto non è, essendo invece un intreccio di lacerti di miti riti e liturgie alternative, nuclei variamente stratificati di credenze quasi sempre prive di quella coerenza normalizzatrice che viene imposta solo dall'istituirsi d'un clero o d'una gerarchia ufficialmente riconosciuta: visioni politeistiche o manifestazioni di quel modo di venerare che gli storici delle religioni chiamano «animismo», tutti atteggiamenti che per ovvie ragioni lasciarono poca traccia di sé, ed anzi nessuna se le testimonianze che restano sono perlopiù a rovescio, nel contesto di reprimende e processi.

Possiamo nutrire moltissimi dubbi su *come fossero* questi lacerti religiosi, su quanto indietro nel tempo e nella psiche si spingessero, ma non c'è dubbio che *ci fossero*. Carlo Ginzburg ha narrato e rinarrato questa storia, questa non-storia che a noi però qui interessa soprattutto perché è evidente che quel pullulare poteva trovare per la prima volta nel rinascere degli antichi dèi uno sbocco «alto» ma non clericale.

Quando dunque ci raffiguriamo quel mondo di feste e di cortei mascherati all'antica, quei canti e quelle vicende da pastori, non dovremmo mai dimenticare che vi ribolliva attorno una vita d'immagi-

ni che per dirla in maniera grossolana e sbagliata, ma buona per uno stenogramma, eran selvagge.

Il cuore di tenebra stava lì a due passi dalle mura cittadine, stava dentro le antiche mura. Ed è vero che i giudici, quando infierivano nei processi, erano loro a creare il contatto fra miti pagani, eresie «classiche» e comportamenti abnormi delle plebi, ma è anche vero – come mi pare lo stesso Ginzburg faccia capire nella sua *Storia notturna* – che il collegamento poteva avvenire anche dalla parte della cultura subalterna col proiettare sulla favola degli antichi dèi le fattezze delle sue favole represses, o per così dire riconoscendovole. Un atteggiamento che in certe incisioni di Dürer trova rispecchiamento.

Il plebeo, insomma, non sarà stato solo a bocca aperta davanti alle immagini delle feste mitologiche che al filosofo parlavano una lingua chiusa polisensa e precisa. È storicamente appropriato pensare che invece fossero anche per lui, per il nostro plebeo, mitologia parlante, benché ci sia impossibile sapere quale mitologia gli parlassero.

Queste sono sì congetture, ma non improprie. Sarebbero improprie se in base ad esse si pretendesse di ricondurre alle immagini della mitologia aristocratica e classicista altrettanti identificati frammenti di mitologia popolare. Limitarsi invece a sostenere che quelle immagini mitologiche dovevano dire *qualcosa* alla mente dei contadini e dei plebei, che *vi si potevano tradurre*, è puro e semplice buon senso storico, un congetturare che coincide col rigore del metodo.

Ma il nostro plebeo chi è? Non solo una persona socialmente definita, ma anche la personificazione d'un modo di pensare.

È sbagliato figurarsi i differenti livelli culturali in maniera simile a come ci raffiguriamo i ceti sociali, l'uno accanto o sopra l'altro, con relazioni e scambi basati su una relativa separatezza. I livelli culturali vivono l'uno *dentro* l'altro, come matrisoske tanto più sovrapposte e incapsulate quanto più alta e raffinata è la cultura. L'ignorante ha i suoi miti, relativamente pochi. Il sapiente non è colui che ne ha altri, ma colui che *inoltre* ne ha altri. E allora il dialogo gli scambi il sincretismo saranno più fitti e imprevedibili.

Contro questa libertà (gli uomini d'ordine direbbero «caos») d'intessere relazioni d'immagini e proiezioni, si batteranno i riformati e i controriformisti, ognuno dei due campi cercando d'imporre il proprio ordine, solidali però nel combattere il «disordine», quella promiscuità mentale in cui gli organismi d'immagini e d'interpretazioni nascevano dal basso e imprevedibilmente.

Si può infatti schematizzare la storia di quegli anni – gli anni di Riforma e Controriforma, del fervore spirituale e delle guerre di Re-

ligione, del Concilio di Trento e della Strage di San Bartolomeo – sia attraverso l'opposizione di cattolici e riformati, che attraverso quella fra rigoristi e moderati. Senza tener conto di questa seconda spaccatura, che traversa l'opposizione dei campi di lotta, è difficile capire le inquietudini e le domande alle quali gli artisti e gli uomini di lettere spesso rispondevano senza aver neppure bisogno di evocarle.

Quello dei moderati non era un partito, né era semplicemente caratterizzato dalla tolleranza o dalla moderazione, o dallo sprezzo del fanatismo. Lo possiamo immaginare come l'insieme contraddittorio ma collegato dei pacifisti, degli agnostici, degli gnostici, dei cultori di Lucrezio, di coloro che educavano in sé il culto d'Amore in tutte le sue forme, o che sapevano che il Male è complementare al Bene e l'unico vero peccato dell'uomo è l'unilateralità, o che erano più o meno apertamente consapevoli che le diverse religioni, credenze e filosofie potevano essere modi diversi di formulare pensieri sostanzialmente simili.

In questo non-partito si addensavano le élite che non vedevano vera e profonda differenza fra il paganesimo ed il cristianesimo, e trovavano corrispondenze ed identità nell'una e nell'altra mitologia. Vi è così una tendenza di vertice al sincretismo, che si riflette nell'altra tendenza «bassa» che deriva dalle mitologie «selvagge» e plebee.

Non c'è bisogno di ricordare come le mitologie subalterne venissero repressse. Meno evidente è il modo in cui venne reso inoffensivo il rinascente paganesimo antico: impedendogli le commistioni con la mitologia cristiana e tagliando ogni possibile contatto fra paganesimo antico e paganesimo plebeo. Schiacciando il primo sulle pagine dei libri come linguaggio di convenzione, mentre il secondo veniva proibito e perseguitato.

L'influsso principale della Riforma e della Controriforma sulle arti non consistette tanto nella spinta verso storie ed immagini religiose. Consistette soprattutto nell'obbligo di *non* rappresentarle senza permesso, fuori dai luoghi, dai tempi e dalle forme comandate. Emblematicamente il primo intervento tridentino sul teatro non fu la proibizione degli argomenti profani né l'imposizione d'un teatro religioso, ma la proibizione di teatro cristiano, di quegli spettacoli, cioè, in cui a muovere le immagini religiose fossero confraternite laiche.

Né il rigore di censori e predicatori era contro quei teatri o quei testi letterari in cui al posto del Dio cristiano comparissero gli dèi dei pagani. Al contrario: era obbligatorio *non* dire «Dio», e dire invece Zeus o Apollo. In altre parole: il repertorio delle immagini classiche che era stato una selva di antiche presenze diventò poi lin-

gua svuotata, che mostrava innanzi tutto l'assenza delle immagini vive nella spiritualità contemporanea.

Riforma e Controriforma prima di imporre trafugano. Mettono in salvo, dal punto di vista clericale e puritano, i luoghi del pensiero verticale, e li sottraggono per quanto è possibile agli imprevisi, alle impurità e alle metamorfosi della vera vita spirituale.

Al fine di comprendere l'estensione e la profondità di questa lotta intorno alla qualità alla libertà e alla consistenza dei pantheon mentali non sarà inutile ricordare come la contraddizione fra i contenuti rimossi e «selvaggi» della selva d'antichi dèi e la loro lingua svuotata riemergesse quasi con scandalo – come ha mostrato Francesco Orlando in un saggio giustamente famoso – nella *Phèdre* di Racine e più tardi, con entusiasmo e malcelato sgomento, nelle pagine di Vico.

Su questi sfondi, lo pseudo-genere dimesso e irregolare degli anni fra Quattro e Cinquecento ci appare meno anemico e rilassato di quanto sembri se lo vediamo solo in relazione agli apparati di feste ed ai programmi di celebrazioni ed autocelebrazioni cortigiane o se lo pensiamo solo come premessa alla pastorale tardo-cinquecentesca. Ed anche il passaggio dalla moltitudine dello pseudo-genere al *genere* tardo⁵⁴ ci apparirà meno ovvio e meno innocuo.

È divenuto quasi proverbiale, nella letteratura critica sui capolavori pastorali, il confronto fra due emistichi del primo coro d'*Aminta* e del coro dopo l'atto IV del *Pastor fido*: «S'ei piace, ei lice» aveva fatto dire Tasso al suo coro in lode dell'età dell'oro non ancora impaniata dall'Onore (v. 681), e Guarini gli risponde per le rime con un coro in lode dell'Onestà dove al v. 1419 c'è il famoso «Piaccia, se lice».

È una risposta molto significativa perché testimonia la volontà del Guarini di misurarsi esplicitamente col Tasso (la «risposta per le rime» era materialmente rievocazione e contrapposizione insieme). Non altrettanto significativa è però quando viene intesa – come

⁵⁴ Conviene ricapitolare qualche titolo e data. La pastorale diventa un genere – almeno formalmente – con la *Egle* del Giraldo Cinzio, intorno al 1545, con il *Sacrificio* di Agostino Beccari (scritto nel 1554, ma l'ed. definitiva è del 1587), con *L'Aretusa* di Alberto Lollio (1564), con lo *Sfortunato* di Agostino Argenti (1568) ed ovviamente con *Aminta* di Torquato Tasso (1573, prime edd. 1580 e 1581) e *Pastor fido* di Battista Guarini, la cui ed. definitiva è del 1602, iniziato però nel 1580 e pubblicato per la prima volta alla fine del 1589, benché fosse noto da tempo, tanto che intorno ad esso e ad *Aminta* era sorta quella polemica sulla liceità del genere scatenata da Giasone De Nores e da Sperone Speroni, cui il Guarini rispose con il *Verato primo* (1588), il *Verato secondo* (1593) ed il *Compendio della poesia tragica* (1602). È questa polemica, assieme alla *Lettera sopra il comporre le satire atte alla scena* indirizzata dal Giraldo Cinzio a Messer Attilio Dell'Oro nel 1554, a disegnare – pur nella differenza delle posizioni – il genere «favola pastorale».

troppe volte si fa – quale segno di moralismo controriformista opposto all'elogio tassiano della libertà dei sensi. Così pensando si fanno più errori in uno: si dimentica che un coro dell'*Aminta* non può essere letto proprio come se fosse un coro dell'*Adelechi*, e cioè come una diretta espressione del modo di pensare dell'autore, un suo messaggio agli spettatori: è invece il momento d'una dialettica, ed acquista il suo senso dall'urto con il brano seguente. Che è la grande «aria», monologo o «tirata» del Satiro, il controcanto in cui i sensi liberati e «naturali» appaiono nella loro dimensione profanatoria e omicida.

I segni della Controriforma non stanno comunque in piccolezze del genere, che nulla tolgono e nulla aggiungono d'essenziale. Stanno, come si diceva, nell'amputazione, se è vero, come diceva Karl Vossler, che i paesaggi e le azioni del mondo dei pastori altro non sono che «cristianesimo arcadicamente velato», un cristianesimo – potremmo aggiungere – spesso sospetto o gravemente non ortodosso (fra le innumerevoli interpretazioni esoteriche dell'*Et in Arcadia ego*, c'era quella per cui l'«ego» si riferiva non alla Morte, come nell'interpretazione esoterica, ma a Gesù Cristo, salvato dal patibolo, morto vegliando e sepolto in Arcadia. Accanto al suo sepolcro mediterebbero i pastori di Poussin).

Se tutto questo ha qualche diritto d'esser tenuto presente dallo storico, quel che dovrebbe meravigliare, quando leggiamo le pastorali cinquecentesche e secentesche, è l'assenza di rapporti espliciti con tutto il complesso pastorale parallelo legato al culto di Gesù Bambino ed alla mitologia edenico-adamitica, con le sue propaggini nel mito di Noè, complesso dove – come in quello d'Arcadia – c'è sempre l'incombere dell'azione sanguinaria e del serpe.

Al di là dal mare Oceano, nella Nuova Spagna, quegli animali automatizzati che comparivano accanto ai corsi d'acqua ed ai boschetti delle scene ferraresi per il *Sacrificio* del Beccari⁵⁵ comparivano con maggior sontuosità e verità, in carne ed ossa, legati ed addomesticati, nelle enormi rappresentazioni d'Adamo ed Eva o dell'adorazione dei pastori e dei Magi che i padri Francescani organizzavano sfruttando la spettacolosa fauna e la spettacolosa flora delle Indie Nuove, immettendovi come interpreti di personaggi innocenti fanciulle e fanciulli catecumeni selvaggi⁵⁶.

⁵⁵ Cfr. Adriano Cavicchi, *Immagini e forme dello spazio scenico nella pastorale ferrarese*, in AA.VV., *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, cit., pp. 45-85.

⁵⁶ Fray Toribio Motolinia ricorda, nella sua *Historia de las Indias de Nueva España*, scritta nella prima metà del Cinquecento (l'autore morì nel 1569), gli «autos» del Peccato Originale in Tlaxcala, nell'atrio dell'edificio dell'ospedale. Il

L'assenza d'un esplicito collegamento fra pastorale d'Arcadia e pastorale dell'Eden, di Noè o del Bambin Gesù, dovrebbe tanto più meravigliare quanto più è evidente quanto sia l'una che l'altra fossero legate alla speranza e al culto della pace, e quindi alle inquietanti domande sulla necessità della violenza. Erano terre di rifugio per atteggiamenti e inclinazioni di pensiero che venendo allo scoperto potevano persino essere pericolosi. Le pastorali, non c'è bisogno di insistervi, erano insomma scaglie culturali levigatissime, porcellane apparentemente intatte d'un mondo che non fu distrutto semplicemente perché non si fece a tempo ad ultimarne la costruzione.

Il rimosso non stava nell'inconscio, ma nell'eresia, nel paganesimo, nei rituali e nelle congreghe dei renitenti e dei diversi, nella magia, fra i contadini, fra le immagini degli dèi e delle dee pagane, nelle passioni – il Mare Oceano delle passioni.

Era lì a portata di mano e sotto gli occhi di tutti.

In uno scritto non saprei dire se più ingenuo o falotico (o di routine congressuale) intitolato *Un teatro del piacere o dell'onore?* Marziano Guglielminetti, dopo aver offerto alcune vedute di storia del teatro come concorrenza di generi troppo artificiali e generiche per inquadrare alcunché, affronta la problematica del contrasto fra amore ed onestà, interessante per capire il senso che *Aminta* e *Pastor fido* potevano assumere nel proprio contesto, ma subito distratta in una letteratura senza tempo, che fa scoprire «nel *Pastor fido* più di una consonanza coi *Promessi sposi*, a livello d'ideologia nuziale», dato che anche il Guarini sembra orientarsi verso «promesse d'interventi salvifici piovuti dal cielo», sicché «certo Manzoni, sbrigativamente provvidenziale, [sarebbe] già qui, accanto a Guarini»⁵⁷. Questo modo un po' leggero di leggere non dovrebbe però far dimenticare la rilevanza dell'orizzonte: l'Arcadia in cui il Guarini am-

terreno era reso spettacoloso con alberi da frutto. Molti frutti erano artificiali e meravigliosi, fatti di piume dai vivaci colori e d'oro (in modo da ricordare che il Paradiso Terrestre era un luogo del quale il nostro mondo, anche nei più ridenti panorami, è la brutta copia). Il giardino era abitato da uccelli multicolorati, i pappagalli volavano qua e là, ed a volte con i loro versi ed il loro parlare disturbavano la rappresentazione. Fra gli alberi si aggiravano conigli e lepri. Vi erano anche, legati ai rami degli alberi grandi uccelli predatori (trovo la testimonianza del Motolinia in Salvador De Madariaga, *El Auge y el Ocaso del Imperio español en América* [1945], Madrid, Espasa-Calpe, 1977, pp. 195-197). Per gli spettacoli legati al Paradiso Terrestre ed alla Natività descritti dal Motolinia cfr. Luis Weckmann, *La Herencia medieval de Mexico*, Mexico, El Colegio de Mexico, 1984, 2 voll., in particolare vol. II, pp. 641 e ss.; e José Luis Trenti Rocamora, *El Teatro en la América Colonial*, Buenos Aires, Huarpes, 1947.

⁵⁷ Marziano Guglielminetti, *Un teatro del piacere o dell'onore?*, in *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, cit., pp. 87-99.

bienta la sua storia famosa è vessata da leggi durissime contro i falli amorosi, è virtualmente sanguinaria. Guglielminetti ha ragione nel sottolineare che la favola pastorale «nell'una e nell'altra delle sue versioni più impegnate a cimentarsi col presente, non rimanda né ai luoghi né ai messaggi d'utopia».

I sereni paesaggi silvestri e pastorali servono a Tasso ed a Guarini per mostrare a contrasto gli aspetti virulenti e violenti dell'amore, della sua sconfessione e della sua repressione. Subito fuori dal teatro, a due passi dallo scrittoio – strano che Guglielminetti non lo ricordi – si moriva per delitti d'amore in base a leggi non scritte ma altrettanto accettate di quelle scritte per i personaggi della favola, senza aiuti dal cielo. Nel 1598, mentre il Guarini stava ancora polendo le porcellane dei suoi famosi pastori, una sua figlia, moglie del conte Trotti, era uccisa dal fratello e dal marito per sospetto adulterio. Anche questo scannamento per onore in casa dell'autore di un proverbiale capolavoro amoroso, può servire, sia pur con un gusto dei contrasti un po' troppo melodrammatico, a gettar luce sulla tensione che poteva generarsi nell'intercapedine fra i teatri d'amore e la ferocia sessuale che li circondava.

Tutto questo è ovvio. Meno ovvio il fatto che un filo di riprovazione e pericolo, ma anche di sacralità e di esplicite assonanze, potesse collegare l'Oceano delle passioni, l'adulterio, l'eresia, il paganesimo, la ferocia d'amore e quella di guerra, la devianza erotica e quella spirituale.

Una buona immagine di questo filo è il serpente.

L'immagine del serpente (o Serpente) che Venere presenta ai lettori nell'ultima pagina di molti libri d'*Aminta*, il serpente in seno o fra i fiori del giardino, che si rivela fra sangue e grida, appartiene alla Storia antica (che nelle tragedie confinava col mito) e alle Cleopatre che muoiono per guerra e per amore; appartiene all'iconografia del Paradiso Terrestre e a quella del Purgatorio dantesco nella «valletta dei principi negligenti»; al comune bagaglio di metafore amorose e politiche, e all'emblematica sessuale.

Nel 1578, quando il testo di *Aminta* era ancora un testo mobile, nella tragedia di un letterato-attore, intitolata *Afrodite* (ma un'*Afrodite* che non era Venere, bensì la figlia di un immaginario gran sacerdote di Cipro), la ragazza, prima della violenza d'innamoramento e stupro, prima d'essere abbandonata e divenire torturatrice e assassina, sognava al primo atto un giardino, nell'ora dei sogni veritieri:

[...] quando
nell'Ocean precipita la notte,
esser pareami in un giardino ameno,
dov'era un fier serpente

tra i fiori e l'erbe ascoso.
S'impallidìr le gote,
si fe' tremante il core,
ma poi si mansueto
mostrossi e sì vezzoso,
ch'a le mie guance il solito colore,
e rese al cor l'ardire;
indi avventossi lieto
nel mio virginco grembo,
ma nel voler col lembo
de la mia veste l'animal coprire,
soffiò sì amaro tosco,
che uccisa ne restai.
Fuggì il crudo omicida dentro un bosco⁵⁸.

Non avremo il cattivo gusto di chiamar questi versi «moderni». Anche perché l'autore è un fedele d'Amore ed oggi non capiamo più come nel piccolo «O» d'amore possano raccogliersi i vasti piani della Storia. Ma non li sentiremo, questi versi – epilogo o no – lontani da *Aminta*. Né dimenticheremo quanta politica, quanta ferocia e quanta storia si raffigurasse allora nelle minuscole gocce di cristallo in cui Amore incideva la sua linea tortuosa.

⁵⁸ Adriano Valerini, *Afrodite. Nova tragedia*, Verona, per Sebastiano e Giovanni delle Donne fratelli, 1578, atto I, f. 6v.