

*Un'integrazione* (di Ferdinando Taviani)

Un'integrazione allo scritto su *Aminta*, nel numero scorso, primo degli *Annali: Teatro di voci in tempi bui*, pp. 9-39. M'erano sfuggite le pagine su *Aminta* di Remo Ceserani (*Raccontare la letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, pp. 121-127). Benché le mie *riflessioni brade su «Aminta» e pastorale* non avessero il carattere di una rassegna critica, l'assenza di Ceserani costituisce una lacuna perché il suo schizzo d'una lettura generale d'*Aminta* avrebbe potuto essere l'interlocutore principale a proposito della doppia struttura della pastorale del Tasso, intreccio da una parte e dall'altra contrappunto di temi. Sarebbe stato anche un ottimo snodo fra la lettura di Brusagli e quella musicologica di Luisi. Ceserani propone di sostituire agli schemi che vedono *Aminta* come una commedia che si trasforma in tragedia o al contrario come una tragedia che si riduce a pastorale, una lettura (ispirata a letture consimili di Francesco Orlando) che non veda la contraddizione fra un «prima» e un «poi» ma fra un «sopra» e un «sotto», un nominatore e un denominatore. Ceserani pone al nominatore lo stile pastorale, il suo classicismo e la sua armonia. Al denominatore vede la vita dei corpi, le tensioni selvagge. Ancor più efficace la contrapposizione con cui conclude la sua lettura: «Il corpo di Silvia e quello di Aminta sono i protagonisti in negativo del dramma, mentre i discorsi dei personaggi in positivo li esaltano, li piangono e in una fitta serie di immagini e falsi e veri racconti li violentano, li sbranano, li lacerano, evocando nel mondo minaccioso della selva branchi di lupi e trasformando il dolce paesaggio pastorale in duro paesaggio rupestre». È l'idea-base che guida, mi pare, la soluzione del finale di *Aminta* nella regia di Luca Ronconi (1994). Quest'idea si collega a quella della struttura musicale: «Attorno a questa immagine [Silvia che si specchia nell'acqua] si organizzano in tensione aperta e in gioco di contrappunto (l'uso dei termini musicali è inevitabile in un

testo così musicale come l'*Aminta*) i temi del testo». Un'affermazione che torna a ricordarci l'esigenza d'affrontare il problema del rapporto fra composizione scenica e composizione musicale fra XVI e XVII secolo, sfuggendo alla Scilli della semplice evocazione metaforica della musica, ed alla Cariddi d'una pretesa diretta o addirittura consapevole derivazione della struttura drammaturgica da quella musicale, che sarebbe pretesa d'una chiarezza semplificatrice e quindi fantstorica. Accennavo a questa prospettiva in *Tre note* («Teatro e storia», 4, 1988) senza però riuscire a fare gran passi avanti. Bisognerà riprendere il tema, probabilmente appoggiandosi all'estremo nell'esemplificazione, esaminando il trattamento delle diverse linee d'azione secondo quel che Melchiorri nelle sue note shakespeariane chiama sorridendo «cronoclasma», artificio non presente solo nella drammaturgia di Shakespeare ma anche in altri casi di drammi legati alla produzione spettacolare delle compagnie commerciali.