

Per un commento all'*Aminta* di Torquato Tasso Strutture del Prologo e dell'Atto primo

Davide Colussi

(Università degli Studi di Milano-Bicocca, Italia)

Abstract The aim of this paper is to describe the inner structure of Prologo and Atto primo of Torquato Tasso's *Aminta*, with particular regard to lexical, syntactic, rhetorical and metrical features.

Sommario 1 Prologo.– 2 Atto primo.

Keywords Torquato Tasso. *Aminta*. Ferrara. Pastoral comedy. Italian Renaissance plays.

1 Prologo

Un primo elemento per cui la favola tassiana prende le distanze dalle antecedenti pastorali ferraresi consiste nell'assegnazione del ruolo di prologo a un dio, secondo l'esempio offerto dalla tragedia classica. Non mancano – è vero – casi cinquecenteschi citabili a riscontro: ad Amore viene affidato il prologo nella tragedia *Didone* (1547) di Lodovico Dolce (Bongi 1890-1895, 2: 93, citato da Solerti 1901, 145) e similmente il dio monologa in apertura della Parte I nella *Pastorale* (post 1554) di Giraldo Cinzio, come notato dal suo primo editore (Carducci 1954, 215); si aggiunga che di entrambi i precedenti è forse reperibile qualche eventuale influsso sulla prova tassiana (cf. i vv. 10-2: «In questo aspetto, certo, e in questi panni | non riconoscerà sì di leggiro | Venere madre me suo figlio Amore», con Dolce, *Didone* Prol., 1-5: «Io, che dimostro in viso | a la statura e a i panni | d'esser picciol fanciullo | sì come voi mortale, | son quel gran dio che 'l mondo chiama Amore»; i vv. 54-5: «nel duro sen della più cruda ninfa | che mai seguisse il coro di Diana», con Giraldo, *Pastorale* I 13: «a la più cara Ninfa ch'ella avesse»; 30-1: «la più leggiadra ninfa e la più cara | che errasse mai con lei fra boschi e selve»; V, 191-2: «ad una ninfa | del coro di Diana»).

Non senza ragioni tuttavia è stato addotto il diretto modello dell'*Ippolito* di Euripide: «quel prologo di Amore, non diverso, mutato tutto quel che è da mutare, dal prologo, poniamo, di Afrodite nell'*Ippolito* euripideo» (Fubini 1971, 201). Se Afrodite nella tragedia di Euripide presenta le figure

di Ippolito e Fedra – l'uno dedito alla caccia e oppositore di amore, l'altra arsa lungamente dal desiderio di lui secondo un preciso disegno della dea – e dichiara l'intenzione di vendicare quel giorno stesso la sdegnosa rinuncia del giovane, nella pastorale tassiana Amore espone l'analogo nodo che lega Aminta a Silvia e parimenti annuncia immediato proposito di vendetta, volto però non già alla morte dei protagonisti ma al loro reciproco innamoramento. Ma anche prescindendo dal preciso esempio offerto dall'*Ippolito*, si vede più in generale come tratti caratteristici e ricorrenti nelle divinità prologatrici della tragedia greca vengano sfruttati da Amore: la rivendicazione del potere del quale il dio dispone; la costruzione della *rhexis* in forma di bando, che si rovescia qui piuttosto in una sorta di 'controbanda' (Amore promette «baci e cosa altra più cara», v. 37, a chi lo nasconda in risposta all'eguale offerta di Venere agli eventuali delatori); l'atto di congedarsi del dio, il quale, «secondo le modalità previste dal dramma classico, può comunicare al pubblico gli antefatti, ma non mescolarsi all'azione» (Andrisano 1997, 362-3).

Riconosciuto quanto nel prologo sia riconducibile al modello tragico, non va trascurato che la situazione stessa in cui viene descrivendosi Amore – in dissidio con la madre e fuggitivo – è ripresa in dettaglio da un componimento di genere idillico quale il primo epillio di Mosco: a segno che la facoltà di congiungere e amalgamare soggetti diseguali di cui si fa vanto Amore (vv. 85-6: «e la disaguaglianza de' soggetti | come a me piace agguaglio») si trasfonde su altro piano nei procedimenti di commistione e stratificazione delle fonti letterarie posti in atto dal poeta. Trae diretta ispirazione dall'idillio I di Mosco anche il poemetto tassiano *Amor fuggitivo*, già annesso al testo dell'*Aminta* in funzione di epilogo dall'ed. Solerti seguendo la proposta di Carducci (1954, 84): «Finalmente il dramma ha un epilogo, che ralleghandosi 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 naturale»; diversamente Accorsi (1998, 78) abbozza l'ipotesi che si tratti di un prologo alternativo. Come che sia del rapporto genetico fra poemetto e prologo, su cui non è possibile escutere alcuna testimonianza, il mutamento di prospettiva per cui nell'*Aminta* la querela viene affidata ad Amore e non più a Venere – come invece in Mosco e nel poemetto – consegue di fatto fra i suoi esiti anche quello di rimarcare la distanza fra il prologo della pastorale e quello della tragedia euripidea. Entro la larga fortuna quattro-cinquecentesca dell'idillio – voltato in latino da Poliziano, Sannazaro, Giraldo Cinzio, in volgare da Benivieni, ancora Sannazaro, Alamanni, Firenzuola, Bargagli (Solerti 1901, 293) – per Tasso sembra contare in particolare la versione di Alamanni (cf. i vv. 32-4: «Ella mi segue, | dar promettendo, a chi m'insegna a lei, | o dolci baci, o cosa altra più cara», con Alamanni, *Rime* II 84 66,

3-6: «A chi m'insegna Amor da me fuggito, | dono un bacio in mercede; a chi sia ardito | di rimenarlo a me, prometto e giuro | che assai più gli darò ch'un bacio puro»; e il v. 44: «ritrovar non mi possa a i contrasegni», con Alamanni, *Rime* II 84 66, 7: «Ha tai segni il fanciullo, ha tali arnesi»), con la mediazione probabile di un testo nato in ambiente estense quale il trattato sulle *Imagini de i dei de gli antichi* di Vincenzo Cartari, che nel capitolo dedicato a Cupido compagina appunto il componimento di Mosco nella traduzione alamanniana (la dipendenza è persuasivamente supposta da Graziosi 2001, 79-80).

Vicenda riassunta, ruolo e *status* del prologante di impianto tragico; situazione nella quale questi si trova e singoli contenuti del monologo di derivazione idillica. Su questa trasversale trovano modo di innestarsi nella prima parte altri motivi topici o riprese formali degli stessi motivi da fonti differenti, con una concentrazione che è anch'essa del tutto sconosciuta alle pastorali ferraresi anteriori: il travisamento di Amore in panni di bifolco, con recupero di un epigramma spurio di Mosco (vv. 1-3 e 43-52); l'onnipotenza del dio, comprovata persino in Olimpo (vv. 5-9); gli uffici dei fratelli minori (vv. 20-3); le fattezze del dio fanciullo e le armi di cui dispone (vv. 24-7). E converrà notare sin d'ora - dal momento che varie altre più probanti corrispondenze tematiche e formali con la tragedia di Seneca che tratta la stessa materia euripidea affiorano nella susseguente prima scena dell'Atto I - l'abbinarsi proprio in esordio di due *topoi*, certo non esclusivi ma reperibili e congiunti salvo errore solo nella *Phaedra* senecana (vv. 184-214), quali l'enumerazione dei vinti da Amore (vv. 1-9) e la destinazione di questo presso le dimore di ricchi e regnanti (qui per volontà di Venere cui il dio si sottrae, vv. 10-27).

Una volta esaurita la sequela di riprese topiche dalla tradizione, il discorso viene a spostarsi su elementi della vicenda (vv. 53-75), ciò che consente a Tasso la rivendicazione agonistica della novità dell'opera: «Queste selve oggi ragionar d'Amore | s'udranno in nuova guisa» (vv. 76-7). È quanto avveniva già nel precedente costituito dal *Sacrificio* di Beccari: «Una favola nova pastorale, | magnanimi et illustri spettatori, | oggi vi s'appresenta, nova in tanto | ch'altra qui non fu mai forse più udita | di questa sorte recitarsi in scena. | E nova ancor perché vedrete in lei | cose non più vedute» (Prol. 73-9). Un veloce raffronto fra i due passi basta a rilevare non solo la più asciutta formulazione tassiana ma anche lo svolgimento tutto implicito e figurato dei riferimenti metateatrali, che si residuano qui e nella rimanente porzione del prologo: la presenza di un pubblico astante («la turba | de' pastori festanti e coronati», vv. 69-70; «pastori», v. 83) e di un luogo di rappresentazione («Queste selve», v. 76), enunciati sempre in chiave di paludamento arcadico, anche per via dell'arguta qualifica di «coronati». Nell'insieme si deve notare come gli elementi di metateatralità pervadano invece - terzo complessivo aspetto di differenza con i precedenti di genere - i prologhi delle altre pastorali, spesso con più scoperte

finalità di omaggio alla corte che presenza alla rappresentazione. Del resto non si può escludere che anche il netto distanziamento o avanzamento formale procurato dall'*Aminta* rispetto alle pastorali inscenate in passato presso la corte estense sia velatamente tematizzato nel prologo, laddove Amore, in conformità alla «nuova guisa» dell'opera, annuncia programmaticamente: «spirerò nobil sensi a' rozzi petti, | raddolcirò de le lor lingue il suono: | perché, ovunque i' mi sia, io sono Amore, | ne' pastori non men che ne gli eroi» (vv. 80-3). Sicché la facoltà di «aggiugliamento» evocata sopra potrà essere intesa anche come «raffinamento stilistico, quale passaggio dall'artigianato del Lollo e del Beccari al tanto più scaltrito magistero del nuovo artefice», spingendo «la rusticità ancora inerente al modello pastorale estense verso l'alta elaborazione stilistica delle 'più dotte cetre'» (Bruscagli 1985, 315-6).

Sotto il profilo metrico, il monologo contempla esclusivamente endecasillabi, in accordo con il tenore ragionativo del brano, serrato nella sua consecuzione espositiva o argomentativa non tanto dalla dislocazione delle pause sintattiche forti internamente al verso, come pure si verifica ai vv. 23 e 52, quanto dall'impiego di connettivi che chiariscono o rafforzano il legame logico del nuovo periodo con il precedente conclusosi in corrispondenza con la fine del verso: *Però...* (v. 28); *Ma...* (v. 43); *Non però...* (v. 46); *E...* (vv. 62 e 68). Spiccano a questo riguardo alcune marche mimetiche dell'oralità, reperibili più facilmente sul versante prosastico - teatrale e narrativo - che su quello poetico come il nesso *non mica...* (v. 3), l'asseverativo *certo* impiegato in forma di inciso (v. 10: «In questo aspetto, *certo*, e in questi panni») o le prolessi, pragmaticamente rilevate, del dimostrativo: «*Questo* so certo almen: che i baci miei | saran sempre più cari a le fanciulle» (vv. 38-9); «e *questa* è pure | suprema gloria e gran miracol mio: | render simili a le più dotte cetre | le rustiche sampogne» (vv. 85-9). E in tal senso potrà interpretarsi anche l'insolita frequenza d'uso del cosiddetto *che* polivalente, sia pure nella forma blanda con valore causale-esplicativo: «voglio dispor di me come a me piace; | *ch'a* me fu, non a lei, concessa in sorte | la face onnipotente, e l'arco d'oro» (vv. 25-7); «Non però disarmato io qui ne vegno, | *che* questa, che par verga, è la mia face» (vv. 46-7); «Né la piaga di Silvia fia minore | (*che* questo è il nome de l'alpestre ninfa)» (vv. 57-8). Reticamente, nel discorso di questo dio eloquente che già la tradizione classica appella «sofista» (Anderson 1982), la figura principe è costituita dalla *correctio*, valevole a ribaltare un dato apparente in altro disvelato dal prologante, secondo linee di opposizione connaturate alla natura ambigua di Amore («geminus Cupido»: ancora Seneca, *Phaedra* 275), bambino ma in verità vecchio e astuto, inerme ma potentissimo, cieco ma lungimirante, alle dipendenze della madre ma insubordinato, e così via: «a me fu, non a lei, concessa in sorte | la face onnipotente e l'arco d'oro» (vv. 26-7); «fuggendo | l'imperio no, che in me non ha, ma i preghi» (vv. 28-9); «Non però disarmato io qui ne vengo, | ché questa [...] è la mia

face» (vv. 46-7); «e ben parrassi | che la mia deità sia qui presente | in se medesima, e non ne' suoi ministri» (vv. 77-9); «è cieca ella, e non io» (v. 90); affine il ruolo delle concessive: «Io, che non son fanciullo, | se ben ho volto fanciullesco ed atti» (vv. 23-4); «e questo dardo, | se bene egli non ha la punta d'oro, | è di tempore divine» (vv. 49-51). Con tratto di virtuosismo, Tasso sa talora desumere le *correctiones* dalle fonti stesse: «non mica un dio | selvaggio, o de la plebe de li dei, | ma tra grandi e celesti il più potente» (vv. 3-5; cf. Ovidio, *Met.* I 595-6: «*nec de plebe deo, sed qui caelestia magna | scepra manu teneo, sed qui vaga fulmina mitto*»).

Rade le rime, e quasi tutte polarizzate dai versi iniziali e finali di prologo: *potente: tridente* (vv. 6-9); *amore: minore* (vv. 50-6); *petti: soggetti* (vv. 80-5); *mio: io* (vv. 86-90); cui si aggiunga la rimamezzo del verso conclusivo con il primo emistichio del penultimo: *ella: appella* (vv. 90-1); rima identica: *ninfa: ninfa* (vv. 54-7); identica che evolve inconsuetamente in altra rima: *lei: lei: miei* (vv. 33, 36, 38). Più fitta la tramatura di assonanze e consonanze, e ordita – diversamente dalle rime ma ancora con tendenza a rinforzare esordio e conclusione – fra versi limitrofi o vicini: *forme: spoglie* (vv. 1-2); *leggiero: fuggire*, ricca (vv. 11-3); *sorte: oro* (vv. 26-7); *oro: amore* (vv. 50-1); la catena *Giove: Amore: vuole: quale* (vv. 9, 12, 14, 16); anche *cetre: madre* (vv. 87-8).

2 Atto primo

Maggiore fra tutti gli atti non solo per la sua complessiva estensione (632 versi) ma pure per quella di ciascuna delle parti di cui si compone, l'Atto I si impenna sui rapporti di corrispondenza e insieme contrapposizione sottesi fra le sue due ampie scene (245 e 317 versi). Entrambe limitano il dialogo a due soli interlocutori; entrambe affiancano a uno dei due giovani protagonisti un personaggio connotato da maturità di età ed esperienza in amore; entrambe presuppongono identità di genere entro le coppie di dialoganti affinché il più anziano possa esercitare il suo ruolo di consigliere presso il giovane: Dafne presso Silvia, Tirsi presso Aminta. Riconosciute tali omologie, occorre rilevare gli elementi di differenziazione che si contano di fatto a ogni livello di analisi: struttura dialogica; tessuto di fonti; tecniche argomentative; metrica.

Per cominciare, i due protagonisti contribuiscono in misura affatto diversa allo scambio dialogico. Quanto loquace Aminta, tanto è laconica Silvia, che si spinge a intimare il silenzio anche all'interlocutrice (vv. 205-6: «Dafne, o taci, o parla | d'altro, se vuoi risposta») e risulta di fatto l'unico personaggio fra i quattro a non imbastire una qualsivoglia forma, pur scorciata, di racconto esplicativo o didattico in favore dell'altro: la compiuta autosufficienza della vita di amazzone non comporta istanza comunicativa. È Dafne dunque a reggere quasi interamente il peso della conversazione

nella scena I (203 versi contro i 36 di Silvia, a non contare quelli ripartiti fra le due), corroborando l'esortazione ad amare, oltre che con quadri descrittivi dell'età dell'oro (vv. 111-16) e degli amori primaverili di animali e piante (vv. 213-55), con la rievocazione delle proprie consuetudini giovanili poi rigettate (vv. 138-68) e la conclusiva narrazione del racconto di Elpino in merito alle punizioni infernali riservate alle donne ribelli ad amore (vv. 272-96) – unico fra gli argomenti di Dafne a smuovere un poco l'indifferenza di Silvia, a giudicare dalle richieste di integrazioni al resoconto: «Ma che fé allor Licori? e com' rispose | a queste cose?» (vv. 299-300); «E perché lor non crede?» (v. 311). Con pieno rovesciamento, per lunghi tratti della scena II parla Aminta, cui urge dolersi e, spronato da chi lo ascolta, confessare l'identità dell'amata. Sono rammemorati distesamente l'origine del sentimento nella fanciullezza (vv. 401-40) e l'episodio del bacio da cui insorse il desiderio fisico di Silvia (vv. 441-526), con l'effetto di relegare Tirsi, subito dopo l'avvio del dialogo, a una presenza quasi muta, che solo di tanto in tanto assevera (v. 440: «È da notare») o sollecita brevemente la prosecuzione del racconto (vv. 399-400: «Segui pur, ch'io ben t'ascolto, | e forse a miglior fin che tu non pensi»). Tuttavia anche questo comprensivo uditore si concede in ultimo, incalzato a sua volta dal giovane (vv. 563-4: «Se sai cosa per prova, | che conforti mia speme, non tacerla») e riscuotendone la piena soddisfazione (vv. 653-4: «Piacemi d'udire | quanto mi narri»), la lunga digressione su Mopso e la corte (vv. 565-652).

Sul piano tematico o topico, la forte disparità che si riscontra fra i due protagonisti nella disposizione a verbalizzare la propria condizione emotiva poggia sul ricorso a fonti di tradizioni nettamente distinte. La discussione della scena I fra Dafne che invita all'esperienza di amore e Silvia che ne rifugge ripropone un quadro ben frequente nelle pastorali ferraresi che precedono l'*Aminta*: sin dal dialogo fra Egle e le ninfe di Diana in Giraldi, *Egle* III 1, e poi in quello fra le ninfe Nisa e Aretusa in Lollo, *Aretusa* II 1, o nelle variazioni sul tema di Argenti, *Sfortunato* I 3, dove all'inverso la ninfa esperta Fiordiana sconsiglia di amare alla giovane Dafne già presa dalla passione (la quale, come la sua omonima, loda amore ed esorta la refrattaria Floridiana a seguirla nel bosco), e di Beccari, *Sacrificio* III 2, che compagina l'esortazione all'amore in forma di discorso riportato. Anche i singoli motivi topici che vi ricorrono appartengono del resto a un repertorio sfruttato a fondo nei precedenti di genere. L'elogio della caccia tessuto da Silvia e ripreso poi con retrospettiva commiserazione di sé da Dafne è già in Lollo, *Aretusa* II 24-30, anche con possibili reminiscenze rilevabili – pur nella stereotipia delle formule – sulla pagina dell'*Aminta*, come la struttura enumerativa adottata da Argenti, *Sfortunato* I 295-308, simile alla tassiana per il suo progressivo evolversi in una sequenza di infinitive: «Sempre, Dafne gentil, io t'esortai | dagl'impacci d'Amor andarne sciolta, | seguendo i dolci e i bei piacer selvaggi | che colme rendon noi d'ogni contento, | dardi vibrar e con sagaci cani | chiuder le incaute fiere

in tese reti | e i semplicetti augei prender col visco».

Quanto al riferimento all'*aurea aetas*, lo svolgimento da parte di Dafne in chiave deprecativa non impedisce di coglierne la complessiva dipendenza dall'attacco di Giraldis, *Egle* I 1-14, dove il tema è trattato tradizionalmente nei termini di una *laudatio temporis acti*. Contestuali pure in Lollio, *Are-tusa* II 46-9, a significare analogamente l'impossibilità di amare, ma qui numerosissime – quasi un *Leitmotiv* di natura retorica –, sono poi le figure di *adynaton* (vv. 133-7: «Quand'io dirò, pentita, sospirando, | queste parole c'hor tu fingi et orni | come a te piace, torneranno i fiumi | a le lor fonti, e i lupi fuggiranno | da gli agni, e 'l veltro le timide lepri, | amerà l'orso il mare, e 'l delfin l'alpe»; vv. 199-201: «Ma quando mai da i mansueti agnel-li | nacquer le tigri? o i bei cigni da corbi? | O me inganni, o te stessa»), impiegate alternatamente da entrambe le ninfe a segno dell'inconciliabilità sottesa fra le loro posizioni. Sicché in un caso (vv. 258-60: «Horsù, quando i sospiri | udirò de le piante, | io son contenta all'hor d'esser amante») la figura non presuppone neppure l'escogitazione di sottili paradossi ma la semplice ripresa di quanto viene sostenendo alla lettera l'interlocutrice: ciò che per l'una è possibile e figuratamente reale – il sospiro delle piante, palpitanti anch'esse d'amore in quanto esseri viventi – per l'altra suona tal quale un paralogismo.

Con tutto ciò, la scena detiene, a monte delle pastorali ferraresi, un suo preciso prototipo classico, secondo la giusta indicazione dell'erudito settecentesco Domenico Maurodinoja, recepita ancora – non più di un cenno – da Solerti ma estromessa nei commenti successivi (si riprende scorciatamente qui e nei due successivi capoversi la dimostrazione condotta in Colussi 2013). Si tratta del dialogo fra la nutrice e Ippolito nella *Phaedra* di Seneca (vv. 406-588), l'una perorante la causa del cedimento alle passioni di Venere, l'altro immutabile nei suoi voti di una vita casta, consacrata alla caccia e in odio al genere femminile. Al riguardo, tanto Maurodinoja quanto Solerti si limitano a cogliere l'identità di fondo fra le situazioni rappresentate, ma una disamina un poco più approfondita consente di scorgere ulteriori attinenze. Vi si constata anzitutto la compatta presenza dei motivi isolati sopra, secondo il medesimo ordine seguito da Tasso, come non accade in nessuno dei precedenti ferraresi: 1) elogio delle attività venatorie (vv. 483-525); 2) descrizione dell'età dell'oro (vv. 525-39, con uguale, immediata consecuzione del secondo al primo tema); 3) *adynata* che esprimono l'impossibilità di amare (vv. 568-73). A questi si aggiungono i motivi già declinati in principio del Prologo (vv. 1-27: enumerazione degli dei vinti da Amore e destinazione di questo presso le dimore di ricchi e regnanti), che la tradizione offre combinati esclusivamente nella tragedia senecana (vv. 184-214). Se poi si tiene in conto anche la traduzione in volgare di Lodovico Dolce, alle analogie tematiche si assommano alcune non trascurabili corrispondenze formali: ad esempio l'iperbole dei vv. 135-6 («e i lupi fuggiranno | da gli agni») sembra dipendere dalla ver-

sione non priva di licenze di Dolce, che fungerà dunque in questo caso da raccordo fra il testo senecano e quello tassiano: «E i lupi fuggiran le lievi damme», laddove nel testo originario l'impossibile prefigurato da Ippolito consiste non già nel timore ma nell'amore – come propriamente nell'età dell'oro – provato dai lupi nei confronti dei daini (cf. *Phaedra* 572: «et damnis blanda praebebunt lupi»).

A tali corrispondenze, concentrate tutte secondo il medesimo ordine interno nei primi 150 versi della favola pastorale e riscontrate in un testo ben noto a Tasso come la *Phaedra*, cui ricorre con insistenza nella prova tragica del coevo *Galealto*, va aggiunto un elemento relativo alla costruzione psicologica della protagonista, che segna una forte distanza fra la scena I e quelle analoghe per situazione di fondo notate negli antecedenti di Lollio (dove Aretusa rinuncia ad amare per timore di punizione e infine calcolo) e Argenti (dove Dafne è già preda di amore): è prerogativa soltanto del personaggio di Silvia il sentimento di odio nutrito verso chi l'ama. Alla secca domanda di Dafne (v. 197: «Onde nasce il tuo odio?») non è lesinata una replica altrettanto recisa (vv. 197-203: «Dal suo amore. [...] Odio il suo amore | ch'odia la mia honestade, et amai lui | mentre ei volse di me quel ch'io volea»), benché formulata dapprima nei termini di un'antitesi di taglio petrarchistico e complicata poi da un gioco di iterazioni polittotiche («volse [...] voleva») e contrapposti («Odio [...] amore [...] odia [...] amai»): quasi che nella tortuosità della risposta si rifletta la condizione intima di conflitto della protagonista, che solo l'epilogo della pastorale saprà sciogliere. Questo tratto di odio rivolto verso l'amante si ritrova proprio nell'Ippolito senecano, dov'è esteso all'intero genere femminile: «Sed dux malorum femina [...] Detestor omnis, horreo fugio execror. | Sit ratio, sit natura, sit dirus furor: | odisse placuit. [...] Solamen unum matris amissae fero, | odisse quod iam feminas omnis licet» (Seneca, *Phaedra* 559, 566-8, 578-9). Di più: come per Silvia, l'odio scaturisce dal suo contrario, è alimentato dall'amore: «Resistet ille [*scil.* Ippolito] seque mulcendum dabit | castosque ritus Venere non casta exuet? | Tibi ponet odium, cuius odio forsitan | persequitur omnes?», chiede la nutrice a Fedra quando ancora non dispera di dissuaderla (Seneca, *Phaedra* 236-9).

L'odio generato da amore è questione che interessa anche il Tasso filosofo: dapprima nella dodicesima («L'odio non esser contrario d'amore ma seguace d'amore») delle *Conclusioni amorose*, lette all'Accademia ferrarese in occasione delle nozze di Lucrezia d'Este nel 1570, poi nel dialogo intitolato al *Cataneo ovvero de le conclusioni amorose* del 1590-1591; e andrà notato che il tema viene dibattuto alla presenza del poeta anche nel 1574, presso la corte urbinata durante le feste pesaresi per il carnevale, in occasione della seconda messinscena dell'*Aminta* e forse proprio per sollecitazione di questa (notizie in Saviotti 1888, 414). Nel *Cataneo*, in particolare, la discussione che intercorre fra i personaggi di Tasso e Samminiato presenta una qualche somiglianza con quella fra le ninfe della

favola pastorale, nella quale Silvia, come il Samminiato, sostiene l'assoluta contrarietà di odio e amore, mentre Dafne, come il Tasso del *Cataneo*, ne rigetta la tesi argomentando la forza totalizzante di amore, che infiamma al pari degli uomini gli animali (vv. 213-7, 228-37) e le piante (vv. 240-51): «Stimi dunque stagione | d'inimicizia e d'ira | la dolce primavera, | c'hor allegra e ridente | riconsiglia ad amare | il mondo e gli animali | e gli huomini e le donne? e non t'accorgi | come tutte le cose | hor sono inamorate | d'un amor pien di gioia e di salute?» (vv. 218-27). E l'esempio di Fedra e Ippolito è convocato per primo da Samminiato per sostenere che l'odio detiene il potere di distruggere l'amore, com'è nella natura dei contrari: «a tutti è noto per l'istorie e per le favole de' poeti che spesso è succeduto odio grandissimo in luogo di grandissimo amore. Sia per essemplio l'amor di Fedra portato al figliastro e quello di Medea verso Iasone; l'uno e l'altro de' quali in fiero e terribile odio si trasmutò» (*Cataneo* 34). L'aperta rivendicazione di odio causato da amore compiuta da Silvia si conforma dunque a un modello di conflitto tragico che Tasso stesso altrove riconoscerà come paradigmatico.

Nella scena II premezzeggia invece l'imitazione ampia e circostanziata (vv. 440-508) dell'episodio del bacio dal romanzo alessandrino degli *Amori di Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio, il cui ricordo è forse supponibile in altri luoghi della pastorale, non senza l'apporto di correttivi che mirano ad adattare la situazione al carattere già delineato dei personaggi, ragione per cui nella «semplicità» Silvia a differenza che in *Leucippe* non è adombrato sospetto o coscienza che Aminta inganna la puntura d'ape per ottenere di congiungere le proprie labbra a quelle di lei (su questo e altri distanziamenti dalla fonte cf. Residori 2003, 4-5). Dal punto di vista intertestuale, alla dominante tragica rilevabile nella scena I si contrappone dunque quella romanzesca della scena II.

Ma origine narrativa ha già la fonte cui Tasso attinge nel tratto finale della scena I, esibendo in modo del tutto eccezionale la volontà di alludere apertamente al testo che vi soggiace: quando Dafne dichiara di riprendere quanto prende a narrare da Elpino, ossia – sotto il mascheramento pastorale – Giovan Battista Pigna che di Ariosto fu biografo ed esegeta presso la corte ferrarese, si fa preciso riferimento alla matrice ariostesca del racconto (vv. 282-3: «Diceva egli, e diceva che glie 'l disse | quel grande che cantò l'arme e gli amori»), la materia essendo ricavata dal canto XXXIV del *Furioso* in cui Astolfo sulla luna visita la grotta dove sono punite le donne «sconosciute» in amore. Il racconto di Dafne in chiusura di scena assolve a una duplice funzione: da un lato raccorda la scena imperniata fino a quel momento sulla discussione senza sbocco con Silvia alla successiva, preparando e in certo modo anticipandone la forte impronta narrativa; dall'altro introduce per semplice evocazione sulla scena una pluralità di personaggi (e persino un luogo: il castello estense, essenzializzato nella sala dell'Aurora cui è fatto riferimento in entrambi i dialoghi: vv. 280-1 e

626-30), offrendo un primo scorcio su di una stilizzata società pastorale che sarà descritta più ampiamente e a fondo nella scena seguente ad opera di Tirsi, con ulteriore corrispondenza tra le figure dei due consiglieri e nuovo ricorso a spunti ariosteschi (vv. 597-9), che sembrano pertanto legarsi strettamente al motivo della rappresentazione della corte estense e alla sua cifratura in chiave pastorale. Si spiega che cada qui anche l'unica autocitazione che Tasso si concede nell'opera (vv. 319-21: «Specchi del cor, fallaci infidi lumi, | ben riconosco in voi gli inganni vostri: | ma che pro', se schivarli Amor mi toglie?»), con desunzione da un sonetto della coeva produzione lirica ferrarese che l'ambiente di corte astante alla rappresentazione avrebbe facilmente riconosciuto come tassiano, sì da non aver dubbi nell'identificare in Tirsi un *senhal* dell'autore, come già nel filone di gusto pastorale delle rime dove pure si consocia al nome di Licori (vv. 274-8; cf. *Rime* 30 e il ciclo di madrigali 239-48).

La forte individuazione dei personaggi in scena può essere osservata in quest'atto anche sotto l'aspetto retorico, dove spiccano con particolare evidenza le differenti tecniche argomentative adottate dai due consiglieri. Dafne ricorre quasi senza sosta a figure di analogia, paragonando ora la vita rustica e ignara di Silvia a quella condotta anticamente dagli uomini nell'età prima (vv. 111-16), ora sé stessa giovane a Silvia (vv. 138-55), ora la bellezza e nobiltà di lei a quelle di Aminta (vv. 173-80), ora Silvia ad Amarilli, della quale Aminta potrebbe convincersi a ricambiare i sentimenti disamando l'amata (vv. 181-5), ora infine, con protrazione dell'argomento di portata più generale e intensificazione metaforica, le unioni di piante e animali agli amori umani (vv. 213-55); o in alternativa si appoggia all'*exemplum*, che della figura analogica costituisce di fatto una variante, poiché sottintende la possibilità di svolgere un rapporto di somiglianza o al limite identità fra il caso particolare e il piano del reale, con il racconto ammonitorio delle donne punite per ingratitudine (vv. 272-90). È una perorazione serrata, resa ancor più compatta dall'impiego a *refrain* di una formula esortativa (vv. 97-9: «Ah, cangia, | cangia, prego, consiglio, | azzarella che sei», poi con lievi mutamenti ai vv. 129-30 e 256-7, fino al rovesciamento dei vv. 297-8: «Segui, segui tuo stile, | ostinata che sei»), volta a negare il carattere di esclusività e autonomia rivendicato da Silvia alle proprie scelte e a persuaderla della necessità di conformarsi a quanto natura e consorzio umano impongono. Di fronte a ciò, Silvia organizza le sue succinte repliche in forma di figure isocoliche, atte ad esprimere con la maggiore nettezza l'antitesi radicale su cui si struttura il personaggio: «Altri segua i dilette de l'amore [...] me questa vita giova» (vv. 100-2); «Faccia [...] quel ch'a lui piace: a me nulla ne cale» (vv. 192-3); «ciaschuno | insidiator di mia virginitate, | che tu domandi amante, et io nimico» (vv. 210-2); anche con rapporto di subordinazione sintattica fra gli elementi in parallelo che evidenzia la natura reattiva del suo sentimento: «Odio il suo amore | ch'odia la mia honestade» (vv. 201-2); e talora secondo

uno schema di specularità che si può dire mancata, tipico della produzione madrigalistica tassiana (Colussi 2011, 205-7), ottenuto per aggiunta di un elemento che veicola negazione, in modo che risulti smentito con più forza il rapporto di corrispondenza che la disposizione in parallelo lascia prefigurare: «né, s'anco egli mio fosse, io sarei sua» (v. 196). Si addice invece alla laconica interlocuzione di Tirsi il distillarsi delle sue battute in sentenze proverbiali, riproposizioni spesso di motivi tipici della tradizione poetica, in cui viene ostentato – non si sa dire se con un tratto autoironico dell'autore – il suo carattere di poeta sapiente, che giudica calmamente i casi presenti riconducendoli a consuetudini e norme che la dottrina letteraria lo ha condotto ad accertare: «Pasce l'agna l'herbette, il lupo l'agne, | ma il crudo Amor di lagrime si pasce, | né se ne mostra mai satollo» (vv. 249-51); «La lunga etate insegna a l'huom di porre | freno a i leoni et a le tigri hircane» (vv. 363-4); «in breve spatio | s'adira e 'n breve spatio poi si placa | femina, cosa mobil per natura | più che fraschetta al vento e più che cima | di pieghevole spiga» (vv. 367-71).

Non diversamente, una netta caratterizzazione dei personaggi si dà infine sul piano metrico, discriminando nettamente anche sotto questo riguardo per un verso gli interlocutori delle rispettive scene, per l'altro le figure dei due protagonisti e quelle dei due consiglieri. Esclusivamente in endecasillabi le battute di Tirsi e, con un'eccezione, Silvia; commiste di settenari quelle di Dafne e Aminta: si può già dedurre che Tasso, lungi dal ricercare un effetto di generica *variatio*, impiega la misura settenaria a denotare precisamente uno stato di agitazione psichica o effusione sentimentale del personaggio. Dafne transita in effetti al settenario in corrispondenza dei luoghi di maggiore rincaro patetico, come la battuta in discorso diretto riportato che immagina pronunciata da Silvia ravveduta con la mossa esclamativa che subito ne consegue (vv. 121-6: «Perduto è tutt'il tempo | ch'in amar non si spende'. | O mia fuggita etate, | quante vedove notti, | quanti di solitari | ho consumato indarno»), o l'animosa predizione di sventura che segue alla riproduzione del racconto di Elpino svolta in puri endecasillabi (vv. 291-6: «Quivi aspetta ch'albergo s'apparecchi | a la tua feritade: | e dritto è ben che 'l fumo | tragga mai sempre il pianto da quegli occhi | onde trarlo giamai | non puote la pietate»), o la prolungata descrizione degli amori primaverili di animali e piante dei vv. 213-57, a forte predominanza settenaria, la cui grana lirica è rafforzata dalla combinazione con rime o quasi-rime (a contatto): *agnella: tortorella* (vv. 214-7); *ira: primavera* (vv. 219-20); *innamorate: salute* (vv. 226-7); rime al mezzo: *ramo: amo* (vv. 232-3); persino, com'è raro, *couplets* di settenari: «la biscia lascia il suo veleno e corre | cupida al suo *amatore*; | van le tigri in *amore*» (vv. 235-6); «Or tu da meno | esser vuoi de le *piante*, | per non esser *amante*?» (vv. 253-5), con immediata ripresa della rima da parte di Silvia – e sono gli unici due settenari cui indulge il personaggio – nella secca risposta: «Or su, quando i sospiri | udirò de le *piante*, | io son con-

tenta allor d'esser *amante*» (vv. 258-60). In tutti questi casi la sezione in settenari o mista di settenari trova conclusione, quasi una cadenza, nel *refrain* in versi brevi osservato sopra.

Così pure Aminta ricorre al settenario nei momenti pateticamente più rilevati, sin dalla querela con cui esordisce sulla scena, dove i versi brevi concomitano con rime di chiara derivazione madrigalistica come *onde: fronde* (vv. 337-40: «Ho visto al pianto mio | risponder per pietate i sassi e l'onde, | e sospirar le fronde | ho visto al pianto mio»), e poi nei due passi del lungo racconto in cui sono rievocati dapprima l'agnizione del sentimento di amore per Silvia (vv. 412-39), quindi l'atto del bacio (vv. 485-509), questo secondo con massima densità di versi brevi (30 settenari inframmezzati da 4 endecasillabi) e marcato per di più dalla presenza di rime: *male: mortale* (vv. 486-9); *baci: audaci* (vv. 497-501); *scendea: havea* (vv. 502-5); e consonanze: *fece: verace* (vv. 488-90). Dislocata fra le due zone, un'isolata coppia di settenari con rima baciata di chiaro valore iconico *bocca: tocca* (vv. 465-6). Molto rade invece le rime nelle partiture di Tirsi e Silvia (detentrica anche dell'unico caso di verso con terminazione proparossitona: *mancono*, v. 105); ma si ravvisano in quella di lei alcuni casi di rima che coinvolge l'ultimo verso della battuta, a significare anche in questo modo la sua ferma volontà di por termine alla conversazione: *forti: diporti* (vv. 104-7); a contatto: *piante: amante* (vv. 259-60). Ad accentuare il forte contrasto di posizioni fra Dafne e Silvia, nella scena I, collabora poi la frequenza di versi ripartiti fra le dialoganti, che valgono a simulare insofferenza e impulso a interrompere il turno dialogico dell'interlocutore, specialmente da parte della giovane ninfa (si indica con il segno / il 'gradino' versale): «O me inganni o te stessa. / Odio il suo amore» (v. 201); «Tu volevi il tuo peggio: egli a te brama | quel ch'a sé brama. / Dafne, o taci, o parla | d'altro, se vuoi risposta. / Hor guata modi!» (vv. 204-6).

Di grandezza proporzionata alle ampie scene è il coro *O bella età de l'oro* (vv. 656-724), l'unico in forma di canzone. Ha schema: abC abC cdeeDff (5 stanze), con congedo YzZ, secondo il modello di RVF 126 (*Chiare, fresche et dolci acque*), a forte prevalenza settenaria e perciò prototipo stilistico di 'dolcezza' a norma di Bembo, *Prose* II 13, qui ricalcato sin nel numero delle stanze. Sulla scelta tassiana pesa il precedente di Sannazaro, *Arcadia* V egl. (*Alma beata e bella*, anch'essa pentastrofica), influente forse anche su alcune specifiche soluzioni formali come la continuità sintattica fra prima e seconda strofa o l'elezione dell'aggettivo *bello* nel verso incipitario.

Bibliografia

- Accorsi, Maria Grazia (1998). *"Aminta". Ritorno a Saturno*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Anderson, Graham (1982). *Eros Sophistes. Ancient Novelists at Play*. Chicago: Scholars Press.
- Andrisano, Angela (1997). «Il satiro dell'*Aminta* e la sua tradizione classica». Moretti, Walter; Pepe, Luigi (a cura di), *Torquato Tasso e l'Università*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 357-71.
- Bongi, Salvatore (1890-95). *Annali di Gabriele Giolito de' Ferrari*. Roma: Ministero della Pubblica Istruzione.
- Bruscagli, Riccardo (1985). «L'*Aminta* di Tasso e le pastorali ferraresi del '500». Caretti, Lanfranco (a cura di), *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*. Roma: Salerno Editrice, 279-318.
- Carducci, Giosue (1954). *L'Ariosto e il Tasso*. Bologna: Zanchelli.
- Colussi, Davide (2011). *Figure della diligenza. Costanti e varianti del Tasso lirico nel canzoniere Chigiano L VIII 302*. Roma; Padova: Antenore.
- Colussi, Davide (2013). «L'odio seguace d'amore (*Aminta*, I 1)». *Stilistica e metrica italiana*, 13, 119-34.
- Fubini, Mario (1971). *Studi sulla letteratura del Rinascimento*. Firenze: La Nuova Italia.
- Graziosi, Elisabetta (2001). *Aminta 1573-1580. Amore e matrimonio in casa d'Este*. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore.
- Residori, Matteo (2003). «'L'ape ingegnosa'. Sull'uso di alcune fonti greche nell'*Aminta*». *Chroniques italiennes*, 3(1), 1-9.
- Saviotti, Alfredo (1888). «Torquato Tasso e le feste pesaresi del 1574». *Giornale storico della letteratura italiana*, 12, 404-17.
- Solerti, Angelo (a cura di) (1901). *Tasso, Torquato: I Discorsi dell'arte poetica, Il padre di famiglia e l'Aminta*. Torino-Roma-Milano-Firenze-Napoli: Paravia.

