

OTTAVIO GHIDINI

Appunti su Tasso, il comico e l'«Aminta»

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

OTTAVIO GHIDINI

Appunti su Tasso, il comico e l'«Aminta»

In questo intervento si riflette attorno all'opportunità di studiare i rapporti stabiliti da Tasso con i testi della tradizione comica e sulla necessità di avvertire la vena ironica che talvolta affiora soprattutto nelle prose dell'autore. Dopo una serie di considerazioni di carattere complessivo, attraverso un percorso interno all'epistolario e ai «Dialoghi», viene offerto un breve approfondimento di tipo interpretativo attorno al primo Coro dell'«Aminta», svolto a partire dagli ipotesti comici in esso rintracciabili.

Nelle opere di Torquato Tasso non è infrequente notare una certa vena ironica e un'attenzione non trascurabile nei confronti di testi della tradizione comica, classica e volgare. Al di là degli studi relativi alla paternità tassiana degli Intrichi d'amore¹ e di quelli dedicati alla presenza del modello *Decameron* nella *Liberata*², quello del comico in Tasso è un argomento poco studiato; forse in parte perché possediamo un'immagine cristallizzata dell'autore – *poëta melancholicus* per antonomasia – e forse in parte perché siamo consapevoli dell'importanza che Tasso attribuisce, lungo tutto il corso della sua vita, alla stesura della *Liberata* prima e della *Conquistata* poi, ossia di poemi che si caratterizzano – rispetto alla precedente tradizione del romanzo cavalleresco – per una nobilitazione dei contenuti (una storia di vera religione, scrive Tasso nei *Discorsi dell'arte poetica*) e per un conseguente, deliberato innalzamento del dettato stilistico, mai comicus. Vi sono poi alcuni passi del dialogo *Il Gianluca ovvero de le maschere*, certo non benevoli nei confronti dei mascheramenti carnevaleschi e del riso in genere, per cui il Forestiero Napolitano in quel dialogo afferma che «l'ammascararsi, s'è degno di scusa, non è meritevol di laude» oppure che «il riso è fraude» e che il muovere al riso rappresenta un'operazione fraudolenta³.

Si tratta di elementi certo decisivi per comprendere l'itinerario poetico di Tasso, come pure la sua sensibilità, e che nondimeno non devono precludere a noi lettori la possibilità di cogliere i sali di uno scrittore non poche volte arguto, nel quale l'ironia va sovente di pari passo con la parodia, il gioco scherzoso con l'allusione letteraria. D'altronde, proprio uno degli interlocutori del Gianluca, Alberto Parma, ricorda che da giovane il Forestiero Napolitano era solito essere «anzi de' primi che de gli ultimi» nell'ammascararsi e l'alter ego stesso dell'autore riconosce che, giunto a Ferrara per la prima volta e ammirata la città come «una maravigliosa e non più veduta scena dipinta», egli volle

¹ Si leggano in proposito le pagine di CLAUDIO GIGANTE, *Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 294-308, alle quali rimando anche per la bibliografia critica precedente, piuttosto nutrita.

² Segnalo GIOVANNI GETTO, *Di alcune immagini del «Decameron» nella «Gerusalemme liberata» del Tasso*, in «Studi tassiani», VI, 1956, pp. 3-27 (ora, con il titolo *Immagini del «Decameron» nella «Gerusalemme liberata»*, in *Vita di forme e forme di vita nel «Decameron»*, Torino, Petrini, 1966, II ed. riveduta, pp. 285-315); ID., *La tragedia di Solimano* [1959], in *Nel mondo della «Gerusalemme»*, Firenze, Vallecchi, 1968, pp. 87-128, specialmente la lunga nota alle pp. 112-115; GIANVITO RESTA, *Nuove immagini del Boccaccio nel Tasso*, in «Lettere Italiane», IX, 4, 1957, pp. 357-370; BIANCA MARIA DA RIF, *Sulle annotazioni del Tasso al «Decameron»*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Leo S. Olschki, 1983, vol. II, *Boccaccio e dintorni*, pp. 253-265; FREDI CHIAPPELLI, *Note su un'immagine e su un motivo del Boccaccio nel Tasso*, in *Il legame musaico*, a cura di Pier Massimo Forni, con la collaborazione di Giorgio Cavallini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, pp. 267-272; GIOVANNI BAFFETTI, *Tasso, Boccaccio e la nobiltà della carne*, in *Boccaccio e i suoi lettori. Una lunga ricezione*, Bologna, il Mulino, 2013, pp. 295-309.

³ TORQUATO TASSO, *Dialoghi*, a cura di Giovanni Baffetti, Milano, Rizzoli, 1998, 2 voll., II, pp. 740-741.

divenire «un di quelli ch'era parte de la commedia», non bastandogli l'essere un semplice spettatore⁴. Di tale vivacità giovanile sono testimonianza, tra l'altro, anche le lettere del poeta, come quella indirizzata a Luca Scalabrino e datata 1576, dove Tasso sostiene di voler «essere epicureo affatto» «in quel che non è contrario al cristianesimo» e che pertanto egli trascorre il tempo libero dallo studio «ridendo, cantando, cianciando, praticando»⁵.

La novità dell'argomento qui affrontato sconsiglia ora qualsiasi discorso esaustivo, per cui in queste poche pagine ci si limiterà a fornire qualche esempio sommario sul tema ora illustrato, per poi esaminare con maggiore attenzione il primo Coro dell'*Aminta*, impiegando dal punto di vista interpretativo gli ipotesti comici avvertibili nel celebre componimento della pastorale tassiana.

1. È utile prendere le mosse in questo breve percorso dall'epistolario e segnatamente dalla seconda lettera dell'edizione Guasti⁶. Si tratta di una missiva indirizzata al vicelegato di Bologna, monsignor Pier Donato Cesi, e scritta a Castelvetro, presso i conti Rangoni, alla fine del febbraio del '64⁷. Tasso si difende dall'accusa di aver composto delle «pasquinate» contro «scolari» e «dotti» dello Studio bolognese. Pur negando di aver messo per iscritto simili componimenti, l'autore ammette, tuttavia, di averne recitati; in alcuni punti egli si esprime in termini iperbolici, certo con ironia, e stupisce questo ritratto del poeta da giovane, ideatore di pasquinate⁸. Nella lettera però Tasso si difende dalle accuse anche sostenendo che le sue composizioni scritte sono tutte di materia grave, «o epica o lirica», non comica e sottolinea che «rare volte avviene c'una medesima persona a l'una e a l'altra sorte di stile sia inclinata, e ne l'una e ne l'altra si eserciti, richiedendo ciascuna di loro genio non solamente diverso, ma contrario da l'altra»⁹. In effetti, osservando le opere tassiane nel loro complesso, non troviamo testi scritti in stile *comicus* e al proposito va ricordato anche un passo della lettera a Ercole Tasso, spedita da Padova nel 1567¹⁰, nella quale Torquato parla dello stile «boccacievole» che piace ad alcuni e che a lui invece non piacque mai¹¹. È pur vero, certo, che un discorso a parte meriterebbero le lettere stesse, nelle quali a volte troviamo impiegato uno stile

⁴ TORQUATO TASSO, *Dialoghi*, cit., II, p. 733 e 736.

⁵ *Le lettere di Torquato Tasso disposte per ordine di tempo ed illustrate da Cesare Guasti*, Firenze, Le Monnier, 1852-1855, 5 voll., I, p. 158.

⁶ Ivi, pp. 7-12.

⁷ Desumo tali informazioni da TORQUATO TASSO, *Lettere*, in *Prose*, a cura di Ettore Mazzali, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, p. 734.

⁸ «Dicono costoro, ch'io sono stato l'autore di alcuni versi infamatorii, che ancora veduti in iscritto non si sono (ch'io sappia); ed a sì fattamente credere per quattro cagioni, secondo loro importantissime, si muovono: prima, perch'io son uso a far versi; dappoi, perc'alcuni di questi versi si sono da la mia bocca uditi; ed anco perch'io sempre di ciò mi son riso; ed ultimamente aggiungono, per la mia subita partita. Considerate, perdio, signor reverendissimo, che forti argomenti sono questi! Fo versi, il confesso: ma era io forse solo che gli facessi, o gli sapessi fare, in cotesta città? nè altra volta forse, se non a l'ora che vi era io, si sono di questi tali pasquini in cotesto Studio veduti? o pur gli riconoscono a lo stile che sian miei, se mai altra cosa tale del mio non s'è vista; nè questi stessi ora si veggono, sì che se ne possa dar giudizio? Nè anche credo che mi pregiudichi l'aver io recitati alcuni di questi versi; chè molti, oltre me, sono incorsi nel medesimo errore, se pur d'errore merita nome. Or se dunque perciò io ho da esser castigato, castigarsi parimente gli altri, empiani le prigioni, sazisi la loro ingordigia, sfoghisi la lor rabbia, girisi attorno la falce de l'ingiustizia; e così il colpevole come gli innocenti ne siano percossi» (*Le lettere di Torquato Tasso*, cit., I, p. 8).

⁹ Ivi, p. 9.

¹⁰ GUIDO BALDASSARRI, *La prosa del Tasso e l'universo del sapere*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, Atti del Convegno internazionale (Ferrara, 10-13 dicembre 1995), a cura di Gianni Venturi, Firenze, Leo S. Olschki, 1999, 3 voll., II, p. 374.

¹¹ *Le lettere di Torquato Tasso*, cit., I, p. 15.

«familiare e plebeio» – è l'autore a riconoscerlo in modo esplicito nella medesima lettera¹²–; ma in genere notiamo che, pur nella ripresa di testi della tradizione comica, Tasso persegue un innalzamento e sul piano dei contenuti e sul piano dello stile.

Parlando del 'comico' nelle opere tassiane, dopo aver escluso pertanto una frequentazione significativa dello stile «boccacchievole», potremmo individuare due diverse categorie alle quali ricondurre gli esempi che stiamo per illustrare: abbiamo testi nei quali la comicità è “di prima mano”, frutto di Tasso stesso, oppure testi nei quali il comico dipende da rapporti instaurati dall'autore con opere della tradizione letteraria, appartenenti esse o meno al genere comico.

Per quanto riguarda il primo punto, quando Tasso stesso è autore di ironia, senza cioè alcuna implicazione intertestuale, si potrebbe ricordare, ad esempio, una battuta del *Cataneo* ovvero de gli idoli, con quella presentazione autoironica iniziale («Io son Tasso, e però non è meraviglia ch'oppresso dal mio sonno naturale, non oda i piccioli strepiti»¹³), oppure la celebre pagina del Malpiglio secondo ovvero del fuggir la moltitudine, quando, verso la fine del dialogo, l'argomentazione lascia il posto alla congerie variegata delle tesi propugnate dalle diverse scuole filosofiche:

I Pitagorici vogliono che la privazione sia prima de l'abito, Aristotele tien la contraria opinione. Platone voleva ch'il bene e 'l male fosse principio, i Pitagorici volevano che non fosse principio né l'uno né l'altro. Altri de' Pitagorici dissero ch'il principio era il bene, la quale sentenza approvo e difenderei iusta mia possa; Ferecide Siro disse che 'l bene e l'ottimo di tutte le cose è la causa e 'l principio; Orfeo disse che 'l bene era dapoi: ma questa opinione sene poteva rimanere con Euridice a l'inferno. Platone non concedeva idee degli accidenti; Aristotele disse che, se l'idee son de le virtù, son degli accidenti. Secondo Empedocle ogni numero è di fuoco o di terra, secondo Aristotele materiale, secondo altri formale: quantunque il buono Aristotele istesso dicesse in altro luogo che la natura annovera le cose co' numeri celesti¹⁴.

Per quanto riguarda invece il secondo punto, quando il comico dipende da un legame intertestuale, possiamo avere un'ironia o una comicità “di seconda mano”, perché già presente nell'ipotesto. Si pensi, al proposito, ancora al *Cataneo ovvero de gli idoli*, dove si cita un passo del *De civitate Dei* di Agostino (II 14), sarcastico nei riguardi della tradizione mitologica pagana:

Non perviene a la vera laude chiunque schifa il biasimo: laonde parve a s. Augustino che Platone non potesse compararsi a niuno angelo del sommo Iddio, a niun profeta, a niuno apostolo, e in somma a niun cristiano, benchè debba essere anteposto, se non a Romolo e ad Ercole, almeno a Priapo e a Cinocefalo, o vero a la dea Febre: i quali dei peregrini furono da' Romani come suoi consecrati. E noi, mossi da la sua reverenda autorità, possiamo affermare che niun semideo, niuno eroe, niun re de' gentili debba essere agguagliato con alcun principe cristiano¹⁵.

In questo caso, l'ironia presente nell'autore citato viene fatta propria da Tasso stesso nel dialogo.

¹² *Ibidem*.

¹³ TORQUATO TASSO, *Dialoghi*, cit., II, p. 748.

¹⁴ *Ivi*, pp. 659-660.

¹⁵ *Ivi*, p. 763. Ho consultato l'*Epitome* dei testi agostiniani conservata presso la Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele II» di Roma e postillata da Tasso, ma senza trovare il passo in questione del *De civitate Dei*. Su tale raccolta di scritti del Padre della Chiesa e sulla sua consultazione da parte di Tasso si vedano i contributi di ERMINIA ARDISSINO: *Lecture e postille tassiane a Sant'Agostino*, in *Torquato Tasso. Cultura e poesia*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Torino-Vercelli, 11-13 maggio 1996, a cura di Mariarosa Masoero, Torino, Scriptorium, 1997, pp. 265-275; *Le postille del Tasso all'«Epitome» di Sant'Agostino: datazioni e riscontri*, in *Torquato Tasso e l'Università*, a cura di Walter Moretti e Luigi Pepe, Firenze, Leo S. Olschki, 1997, pp. 301-314.

Possiamo avere invece una ripresa di testi della tradizione comica e al riguardo basterebbe ricordare le non poche citazioni delle novelle comiche del *Decameron* presenti nei *Dialoghi*. Si pensi al *Padre di famiglia*, dove leggiamo un riferimento alla novella di Catella¹⁶, ricordata anche nel *Trattato dell'amore humano* di Flaminio Nobili¹⁷, oppure si pensi ancora alle prime pagine del *Messaggero*, quando il poeta, turbato all'apparizione del «gentile spirito», svolge alcune ipotesi attorno all'identità di tale figura e pertanto lo spirito, al fine di interrompere queste variegate congetture, si rivolge al poeta, dicendo: «Il tuo vaneggiare, nato per soverchio d'affanno, rivolge in riso ogni mio disdegno, e aspetto omai che tu dica che io sia [...] simile a [quel fantasma] che incantò la buona femina dicendoli: “Fantasma, fantasma, che di notte vai, a coda ritta te ne venisti e a coda ritta te n'andrai”»¹⁸, con riferimento alla comicissima, ricca di doppi sensi osceni, prima novella della giornata settima del *Decameron*, quella di Gianni Lotteringhi e di monna Tessa¹⁹.

Abbiamo anche casi in cui testi della tradizione comica vengono ripresi per semplice allusione e l'agnizione intertestuale diventa indispensabile per cogliere il tono, nonché i significati effettivi, delle pagine tassiane. È quanto possiamo notare attraverso un paio di esempi: uno tratto dall'epistolario e un secondo dall'*Aminta*. Leggiamo anzitutto un passo della lettera a Scipione Gonzaga, spedita da Ferrara il primo ottobre 1575: «La ringrazio ancora infinitamente che m'abbia insegnato che la creazione sia opera di tutte tre le Persone, etc.: chè certo in questo io prendevo bruttissimo errore; ma un dì, se m'avanzarà tempo, o se n'avrò a bastanza, anch'io vuo' divenir gigante». Tasso esprime l'intenzione di dedicarsi con maggiore assiduità agli studi teologici; eppure, allo stesso tempo, in questo passo si allude anche a un luogo del *Morgante* di Pulci: «Il mio nome è Margutte; / ed ebbi voglia anco io d'esser gigante, / poi mi penti' quando al mezzo fu' giunto: / vedi che sette braccia sono appunto», XVIII 113, 5-8²⁰). Per cogliere appieno il tono delle affermazioni di Tasso l'individuazione dell'ipotesto alluso è necessaria. Siamo all'interno delle cosiddette *Lettere poetiche* e anche solo da questo esempio si può dedurre che una riflessione più complessiva attorno all'ironia e alla parodia nelle lettere tassiane potrebbe concorrere a porre in maggior rilievo un'acquisizione ormai piuttosto consolidata della critica tassiana maggiormente avveduta: a differenza dell'immagine, cara al Romanticismo, di un Torquato Tasso poeta debole, incapace di autonomia di fronte alle sollecitazioni esterne e di fatto in balia delle istituzioni prevaricanti della corte, dell'accademia e della Chiesa, l'autore cinquecentesco si rivela in realtà un poeta forte più di quanto non sembrerebbe, attento sì, come autore epico, alle «possibilità di ricezione del suo poema in un quadro di ecclesiastici superciliosi», ma non particolarmente «disposto a sostanziali rinunce e

¹⁶ È la sesta novella della terza giornata: si narra di questa bellissima giovane che giace con Ricciardo Minutolo, scambiandolo per il marito: appena scoperto l'inganno, Catella se ne dispiace, ma poi, consolata dal giovane, lascia da parte la tristezza, avendo appreso quanto più saporiti fossero i baci dell'amante di quelli del marito.

¹⁷ Per cui si veda *Il trattato dell'Amore humano* di Flaminio Nobili [1567] con le postille autografe di Torquato Tasso pubblicato da Pier Desiderio Pasolini, Roma, Loescher, 1895.

¹⁸ TORQUATO TASSO, *Dialoghi*, cit., I, p. 312.

¹⁹ In essa si racconta della moglie del fiorentino Gianni Lotteringhi, monna Tessa, la quale aveva come amante Federigo di Neri Pegolotti. I due si incontrano abitualmente di nascosto in una casa di campagna, ma una sera Gianni, il marito, arriva molto tardi, inatteso. Federigo, non avvisato in tempo della cosa, giunge alla casa e inizia a bussare. Tessa, svegliata dal marito preoccupato, dice che si tratta della fantasima e che bisogna incantarla con questa formula: «Fantasima, fantasima che di notte vai, a coda ritta ci venisti, a coda ritta te n'andrai».

²⁰ Il rimando a Pulci viene indicato da Carla Molinari nell'edizione da lei curata delle *Lettere poetiche* (Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore, 2008², lettera XXVII, 25, p. 230), da cui cito il testo della missiva.

tortuosi ripensamenti»²¹. Sia chiaro: il passo della lettera al Gonzaga mette in risalto una tensione culturale effettiva del poeta, tensione ben avvertibile soprattutto a partire dagli anni di Sant'Anna, quando Tasso si dedicherà all'approfondimento di quelle conoscenze teologiche che sostanzieranno il grande duplice *exploit* poetico e gnoseologico di *Conquistata* e *Mondo creato*. Tuttavia, il *Witz* scherzoso della missiva, complice pure il richiamo all'eroe comico pulciano, mostra la *souplesse* complessiva di tali considerazioni e pertanto il desiderio di arricchimento teologico sembrerebbe, più che il sintomo di un'adesione timorosa e quasi inconscia a generiche imposizioni controriformistiche, il segno di una personale e consapevole ricerca intellettuale dell'autore, disposto a riconoscere i limiti delle proprie conoscenze teologiche eppure capace, allo stesso tempo, di una certa ironica disinvoltura.

2. Osserviamo ora il primo Coro dell'*Aminta*, soprattutto per mettere in luce un nuovo ipotesto lì avvertibile.

Diversi studiosi hanno già individuato nel Coro significativi rimandi a testi della tradizione comica, nei quali l'età aurea viene tratteggiata in un modo diverso rispetto a quello convenzionale (quello testimoniato, ad esempio, dalle *Metamorfosi* ovidiane). In tali componimenti, infatti, viene messa in piena evidenza soprattutto la disinvoltura sessuale degli uomini delle origini, lasciando in secondo piano i temi più collaudati della tradizione, come quelli della primavera eterna e della generazione spontanea dei frutti da parte della natura. Tale distanza rispetto alle rappresentazioni convenzionali dell'età aurea contraddistingue anche il Coro tassiano, dove infatti leggiamo che l'età primigenia non fu tale «perché di latte / sen corse il fiume e stillò mele il bosco», ma perché l'onore non aveva ancora mischiato «il suo affanno» con le liete dolcezze di chi aveva la fortuna di vivere secondo la legge felice scolpita dalla natura «S'ei piace, ei lice». Siffatto *décalage* è stato segnalato da Gustavo Costa, seguito poi da Domenico Chiodo, Antonio Corsaro e Claudio Gigante²². I testi della tradizione comica probabilmente ripresi nel Coro tassiano sono certi passi del *Vendemmiatore*, poemetto osceno in ottave di Luigi Tansillo, nonché della sua canzone *Vedendo il saggio Apollo*, e certi capitoli berneschi di Giovanni Della Casa e Giovanni Mauro: tali ipotesti erano già stati individuati dagli antichi commentatori del dramma tassiano Gilles Ménage e Giusto Fontanini²³. A

²¹ CLAUDIO SCARPATI, *Geometrie petrarchesche nella «Gerusalemme liberata»*, in *Tasso, i classici e i moderni*, Padova, Antenore, 1995, p. 7; ma si veda anche GUIDO BALDASSARRI, *Cronologie della «Liberata»*, in *Carte e immagini di Torquato Tasso*, a cura di Marco Ballarini e Francesco Spera, con la collaborazione di Stefania Baragetti, Milano, IITL, 2018 pp. 3-15.

²² GUSTAVO COSTA, *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*, Bari, Laterza, 1972, pp. 96-109; DOMENICO CHIODO, *Torquato Tasso poeta gentile*, Bergamo, Centro di Studi Tassiani, 1998, pp. 47-48; ANTONIO CORSARO, *Per una rilettura dell'«Aminta»*, in *Percorsi dell'incredulità. Religione, amore, natura nel primo Tasso*, Roma, Salerno, 2003, pp. 169-209 (ma si veda anche ID., *Inquietudini filosofiche del Tasso. In margine ad una rilettura dell'«Aminta»*, in *Torquato Tasso e l'Università*, cit., pp. 249-277); CLAUDIO GIGANTE, «*Ardite sì, ma pur felici carte*». *Tradizione letteraria, potere e misteri nella pastorale di Tasso. Un'interpretazione dell'«Aminta»*, in *Tra res e verba. Studi offerti a Enrico Malato per i suoi settant'anni*, a cura di Bruno Itri, Cittadella (PD), Bertoncetto Artigrafiche, 2006, pp. 169-205; ID., *La favola pastorale: «Aminta»*, in *Tasso*, cit., pp. 95-123. Si sofferma sui vari elementi comici dell'*Aminta* SIMONA MORANDO nel suo contributo *Lettura di «Aminta» secondo la stampa Draconi*, in TORQUATO TASSO, *Aminta* (princeps 1580), a cura di Matteo Navone, saggi di Alberto Beniscelli, Quinto Marini, Simona Morando, Stefano Verdino, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 172-178. Della stessa studiosa si veda anche *Un'ipotesi di lavoro per «Aminta», favola dell'amore «humano» nella Ferrara dei figli illegittimi*, in *La tradizione della favola pastorale in Italia. Modelli e percorsi*, Atti del Convegno di Studi (Genova, 29 novembre-1° dicembre 2012), a cura di Alberto Beniscelli, Myriam Chiarla e Simona Morando, Bologna, ArchetipoLibri, 2013, pp. 179-204.

²³ *Aminta, favola boscareccia di Torquato Tasso con le annotazioni d'Egidio Menagio, accademico della Crusca*, In Parigi, presso Agostino Courbé, MDCLV, pp. 212-219. *L'Aminta di Torquato Tasso, difeso e illustrato da Giusto Fontanini, con alcune osservazioni d'un accademico fiorentino*, in Venezia, MDCCXXX, pp. 121-122.

questi riscontri è forse possibile aggiungere ora una nuova tessera, che si avvicina molto, sul piano lessicale – in una prospettiva, certo, basso-mimetica, marcatamente oscena – al componimento tassiano. Il primo verso del Coro, traduzione dell'ovidiano «Aurea prima sata est aetas» (*Metam.* I, 89), già reso «S'incominciò la *bella età de l'oro*» dall'Anguillara, riprende l'*incipit* di uno dei sonetti «lussuriosi-satirici» della *Priapea* di Niccolò Franco, autore certo non ignoto a Tasso, che lo ricorda in modo esplicito nelle prime pagine del *Minturno ovvero de la belle*²⁴:

O bella età dell'oro, ove se' ita,
Quando sbragata andava ogni persona
E gli uomini e le donne a la carlona
Facevan quella cosa più spedita?

O tutta mele, e solazzevol vita:
Sia maledetta questa età cogliona,
Ch'ogni nostra larghezza n'inprigiona,
Et ogni sicurezza ha 'ngelosita!

Ahi, che non più per gli orti si camina,
Nè più per le campagne sia ch'i sperì
Di vedergli ruzzare a la supina.

Di sorte, ch'a celar i fottisteri,
Non pur le case, ma per più roina,
Si son trovati ancora i monasteri²⁵.

Anche alla luce di ipotesti come questo, il Coro aminteo non può essere certo considerato un vago rimpianto elegiaco, né una celebrazione dell'amore in chiave platonica. Claudio Gigante, al riguardo, parla di un inno spregiudicato alla gioia dei sensi, ponendo in risalto la felice anarchia del suo messaggio, e sostiene pertanto che i primi due cori dell'*Aminta* siano un «canto sciolto dal peso di qualsivoglia sovrastruttura» filosofica, idealizzante²⁶.

Non bisogna dimenticare però che il Coro ha una funzione specifica nell'«organismo serrato della significazione del dramma», al quale – afferma Claudio Scarpati in un'acuta lettura complessiva della pastorale tassiana – «ben mostra di tenere uno scrittore che a fondo conosce e discute le ragioni dell'unità delle opere narrative e drammatiche»²⁷. Il Coro, infatti, come sottolinea Marco

²⁴ TORQUATO TASSO, *Dialoghi*, cit., II, p. 988.

²⁵ Cito il sonetto dalla terza edizione della raccolta di Franco, quella più antica in nostro possesso, secondo l'unico esemplare superstite, conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Landau Finaly 382): *Delle rime di m. Nicolo Franco contro Pietro Aretino, et de la Priapea del medesimo. Terza editione, colla giunta di molti sonetti nuouii. Oltre la vera & ultima correctione, ch'a tutta l'opera intera ha data l'autore istesso, per non hauerne piu cura, come colui c'ha gia riuolti tutti li studi ad imprese di lui piu degne*, [Basilea, Grineo], MDXLVIII, cr. LXXXIII v. Al riguardo, si veda ROBERTO L. BRUNI, *Le tre edizioni cinquecentesche delle Rime contro l'Aretino e la Priapea di Nicolo Franco*, in *Libri, tipografi, biblioteche. Ricerche storiche dedicate a Luigi Balsamo*, a cura dell'Istituto di Biblioteconomia e di Paleografia, Università degli Studi, Parma, Firenze, Leo S. Olschki, 1997, II, pp. 123-143, e DOMENICA FALARDO, *Per l'edizione delle «Rime» di Nicolo Franco: recenti acquisizioni*, in *La letteratura italiana a Congresso. Bilanci e prospettive del decennale (1996-2006)*, Atti di congresso (Monopoli, 13-16 settembre 2006), vol. II, Lecce, Pensa Multimedia, 2008, pp. 317-323.

²⁶ CLAUDIO GIGANTE, «*Ardite sì, ma pur felici carte*», cit., pp. 191-192.

²⁷ CLAUDIO SCARPATI, *Il nucleo ovidiano dell'«Aminta»*, in Tasso, *i classici e i moderni*, cit., p. 81. Sulla riflessione tassiana relativa al Coro si veda GUIDO BALDASSARRI, *Estratti dalla «Poetica» del Castelvetro*, in «Studi tassiani», XXXVI, 1988, pp. 93-127 (soprattutto il par. 38, a p. 122), e MASSIMO NATALE, «*Amore, hai l'odio incontra...*»: Tasso e il coro, in *Il curatore ozioso. Forme e funzioni del coro tragico in Italia*, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 126-172. Nella *Vita* di Solerti (II, parte II, doc. LIX) si riporta una testimonianza di Tiberio Almerici secondo la quale i Cori della pastorale tassiana sarebbero stati introdotti per la prima volta nella rappresentazione di Pesaro,

Corradini nella sua edizione commentata della favola boschereccia²⁸, insiste sull'antitesi sottesa all'intero Atto primo, ossia il contrasto tra Natura e Onore, e ha un legame non estrinseco con il successivo monologo del satiro, personaggio caratteristico che, in una dimensione storica reale, non idealizzata («veramente il secol d'oro è questo, / poiché sol vince l'oro e regna l'oro», egli afferma in *Aminta* II 1, 780-781), deduce loicamente le personali conseguenze pratiche della celebrazione dello stato di natura, svelando così «la contraddizione insita nelle parole del Coro»²⁹ e manifestando il volto regressivo dell'ipotesi edenica appena formulata: il ragionamento del satiro, «in apparenza coerente, sfocia in una conclusione inaccettabile dal punto di vista etico»³⁰. Reputando lecito ciò che piace, il satiro afferma di voler fare violenza alla giovane, se necessario («Sforzerò, rapirò quel che costei / mi nega», *Aminta* II 1, 804-805), e nella scena immediatamente successiva Dafne parla con Tirsi, affinché egli solleciti Aminta ad essere meno «rispettoso»: «Chi imparar vuol d'amare, / disimpari il *rispetto*: osi, domandi, / solleciti, importuni, al fine involi; / e se questo non basta, anco *rapisca*» (II 2, 905-908). Eppure, all'imperativo «non mi toccar» pronunciato dalla ninfa nella prima scena dell'Atto terzo (v. 1286), Aminta risponde appunto con il «*rispetto*» (III 1, 1301)³¹. La licenza, anche sessuale, postulata nel primo Coro, e resa ancora più evidente dalla serie delle agnizioni intertestuali che abbiamo evidenziato, rivela un'attenzione esclusiva verso la componente fruttiva dell'amore, come dimostra il riferimento esplicito, nella quarta strofa³², alla lascivia e la conseguente minimizzazione lì offerta della *ritrosia*, surrettiziamente ritenuta un semplice effetto di mutate condizioni socioculturali, escludendo la possibilità che essa rappresenti invece un *habitus* comportamentale frutto di una libera scelta individuale; nel Coro cioè viene scansato, in modo capzioso, il problema dell'alterità e della libertà dell'altro³³. Silvia, invece abbandonerà il proprio narcisismo e la propria durezza nei confronti del giovane soltanto nel momento in cui Aminta darà prova della propria capacità di oblazione (come suggerisce anche il quinto Coro, «servendo, amando», v. 1979), capacità oblativa resa evidente dalla morte desiderata e progettata dal protagonista³⁴. Lo scioglimento del dramma avviene dunque secondo modalità del tutto diverse da

durante il carnevale del 1574. Tuttavia, nella prima recita già comparivano senza dubbio quantomeno il primo e il quinto Coro. A tal proposito si veda: BORTOLO TOMMASO SOZZI, *Studi sul Tasso*, Pisa, Nistri-Lischi, 1950, pp. 11-84; PAOLO TROVATO, *Per una nuova edizione dell'«Aminta»*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, cit., III, pp. 1003-1027; SIMONA MORANDO, *Lettura di «Aminta» secondo la stampa Draconi*, cit., pp. 144-153.

²⁸ TORQUATO TASSO, *Aminta*, introduzione e note a cura di Marco Corradini, prefazione di Guido Baldassarri, Milano, BUR, 2015, p. 109.

²⁹ MARCO CORRADINI, *Introduzione*, ivi, p. 21.

³⁰ MARCO CORRADINI, *Appunti di un commentatore dell'«Aminta»*, in «Studi tassiani», LXII-LXIII, 2014-2015, p. 201. Corradini, inoltre, sottolinea come l'«attitudine al pensiero logico» differenzi il satiro dell'*Aminta* da quello abitualmente presente nelle pastorali ferraresi del Cinquecento (*ibidem*).

³¹ CLAUDIO SCARPATI, *Il nucleo ovidiano dell'«Aminta»*, cit., p. 81.

³² «Tu i dolci atti lascivi / festi ritrosi e schivi; / a i detti il fren ponesti, a i passi Parte; / opra è tua sola, o Onore, / che furto sia quel che fu don d'Amore» (vv. 703-707).

³³ L'accusa nei confronti dell'Onore e di una mutata condizione storica si traduce, in buona sostanza, in una deresponsabilizzazione dal punto di vista etico. Grazie agli ipotesti che via via vengono posti in luce dagli interventi critici, il Coro assume certo una sua propria specifica fisionomia, ma, al contempo, mi pare si acuisca ancora di più la distanza tra ciò che esso esprime e i significati complessivi della favola pastorale di Tasso, nella quale lo scioglimento avviene per vie diverse rispetto a quelle larvamente ipotizzate nel Coro, in una prospettiva storica, quindi possibile, reale, caratterizzata da volontà in conflitto (DOUGLAS RADCLIFF-UMSTEAD, *Structures of Conflict in Tasso's Pastoral of Love*, in «Studi tassiani», XXII, 1972, poi tradotto in «Studi tassiani», XXIV, 1974, pp. 99-112) e infine da una reciprocità amorosa positiva e autenticamente libera. Interessante anche la lettura «sapienziale» dell'*Aminta* proposta da ELISABETTA SELMI nel suo *Torquato Tasso. «Costringere l'umanità a transumanarsi»*, in *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da Pietro Gibellini, vol. I, *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di Gian Carlo Alessio, Brescia, Morcelliana, 2005, pp. 580-586.

³⁴ Si veda ancora CLAUDIO SCARPATI, *Il nucleo ovidiano dell'«Aminta»*, cit., p. 83.

quelle ipotizzate nel Coro e maggiormente coerenti – si noti – con la riflessione svolta da Tasso nei testi in prosa, dalle *Considerazioni* al Pigna³⁵ fino al *Cataneo* delle conclusioni amorose, sebbene in questo dialogo l'amore verga collocato in un orizzonte marcatamente platonico e cristiano che non trova riscontro effettivo in quella che resta pur sempre una favola pastorale. In essa però, osservando l'itinerario di formazione dei due giovani, troviamo l'invito a un superamento delle pulsioni istintuali, o meglio, come ha scritto Dante Della Terza, a un ridimensionamento razionale dell'irreale³⁶.

³⁵ Per cui si vedano i passi seguenti: «Per lascivo che sia l'amore, buona sempre e divina è la cagione. Ed ancorachè gli amanti ciechi non se ne avvegiano, niente altro bramano che di fruire la luce della Divinità»; «Da poi che egli ha dimostrato che l'unione delle volontà non può essere nell'amore lascivo, conclude che sia nell'onesto, o divino. Ed in questo verso dinota, che nell'unione degli animi perfetta, non basta ch'essi siano onesti e fedeli; ma fa mestieri ch'amore adegui ogni disuguaglianza, e li riduca a parità, per unirli perfettamente, e fare non unione, ma unità» (TORQUATO TASSO, *Le Considerazioni sopra tre Canzoni di M. Gio. Battista Pigna intitolate le Tre Sorelle nelle quali si tratta dell'Amor divino in paragone del lascivo*, in ROSA GIULIO, *Tasso: inchiesta sulla bellezza. «Il Minturno» tra «memoria innamorata» e «giovamento degli uomini civili»*, Salerno, Edisud, 2006, pp. 154 e 169).

³⁶ DANTE DELLA TERZA, *La corte e il teatro: il mondo del Tasso*, in *Tradizione ed esegesi. Semantica dell'innovazione da Agostino a De Sanctis*, Padova, Liviana, 1987, pp. 61-70.