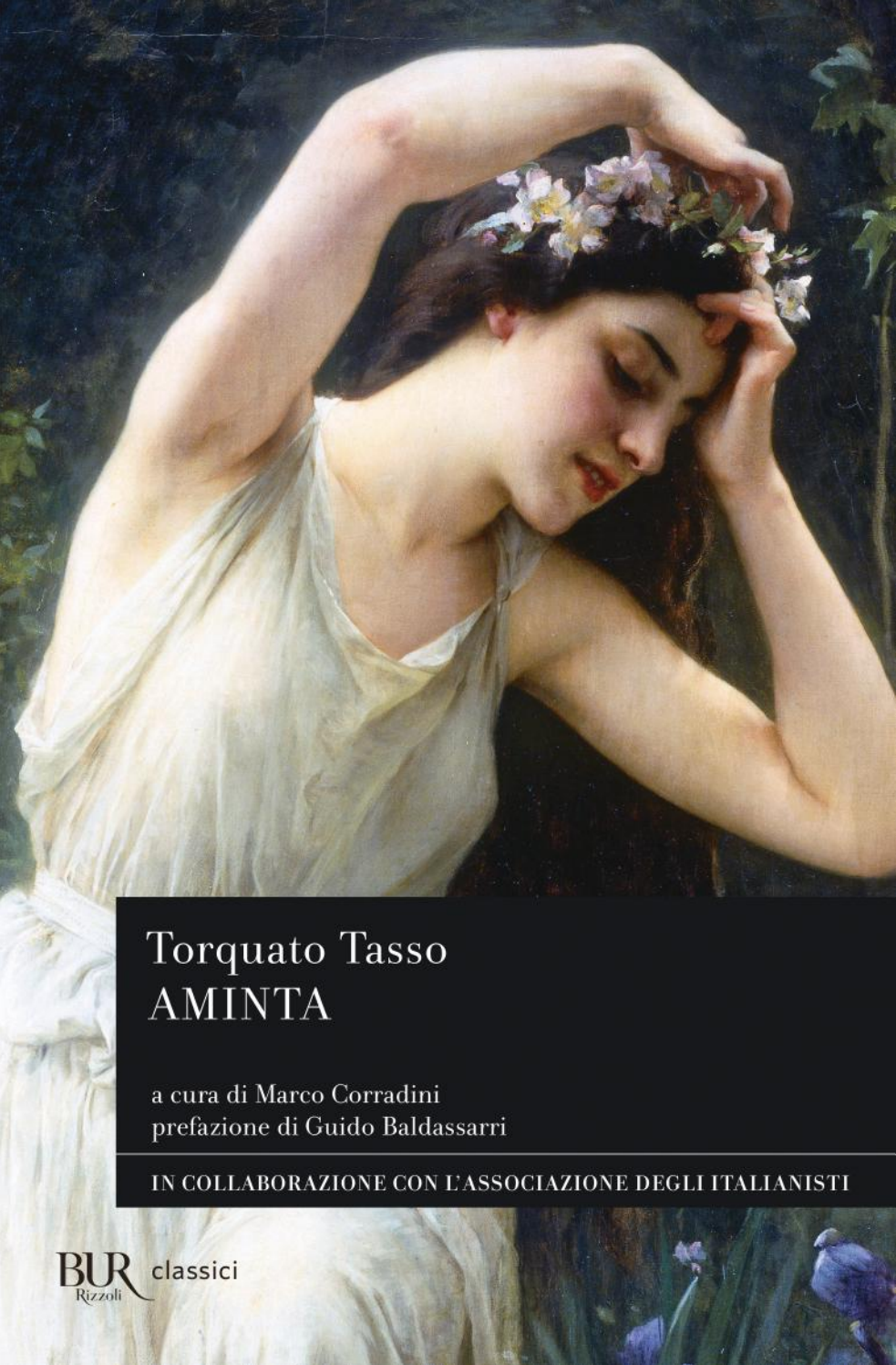




Torquato Tasso  
AMINTA

a cura di Marco Corradini  
prefazione di Guido Baldassarri

IN COLLABORAZIONE CON L'ASSOCIAZIONE DEGLI ITALIANISTI

Torquato Tasso

AMINTA

Introduzione e note di Marco Corradini

Prefazione di Guido Baldassarri

Proprietà letteraria riservata  
© 2015 RCS Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-17-08088-0

Prima edizione BUR Classici settembre 2015



Nuove edizioni – Classici italiani  
In collaborazione con ADI (Associazione degli italianisti)

*Seguici su:*

Twitter: @BUR\_Rizzoli

www.bur.eu

Facebook: /RizzoliLibri

## PREFAZIONE

*di Guido Baldassarri*

Si ha quasi l'impressione che, nello sterminato *corpus* delle opere del Tasso, l'*Aminta* appaia anche oggi una delle più indecifrabili. Marco Corradini ha ricostruito *in limine*, con molta precisione, i dati oggettivi della rapidissima "canonizzazione" della pastorale tassiana, come pure le modalità complesse della successiva ricezione del testo: si potrebbe ripetere, e forse con ragioni più valide rispetto a quanto si è comunque fatto per la *Conquistata*, che, se il Tasso non fosse l'autore della *Liberata*, l'*Aminta* da sola gli avrebbe garantito l'inclusione nel canone pur non amplissimo dei "grandi autori" del Cinquecento italiano. E tuttavia, dietro la fortunata definizione carducciana di «portento», permane un che di elusivo, che la pur necessaria ricognizione sulle fortune non solo ferraresi della tradizione della pastorale "drammatica", o il richiamo alla sterminata messe di autori antichi e moderni di cui l'*Aminta* serba memoria, sino ai limiti di una sapiente riscrittura, o il rimando alla gerarchia degli stili e alla contiguità con il genere lirico non sono in grado appieno di risolvere. È forse, in primo luogo, la compresenza sin dalla prima rappresentazione, per quanto oggi noi siamo in grado di accertare, della conclusione del Coro dell'atto primo e del brevissimo Coro dell'atto quinto, all'insegna di un *carpe diem*, anche in amore, su cui si stende da subito l'ombra cattulliana della fuga del tempo, della «breve luce» e dell'«eterna notte». Mario Fubini parlava in termini suggestivi dell'*Aminta* come di un "intermezzo" della *Liberata*: pensando ovviamente ai tempi di composizione dei due capolavori tassiani, ma an-

che, non tanto implicitamente, a una sorta di “riposo”, di svago aminteo rispetto al poema, all’«aspra tragedia dello stato umano». Oggi, colpisce forse di più, nella compresenza del tema del *carpe diem* in entrambi i testi (il canto XVI della *Liberata*), la preesistenza se non cronologica certo ideale di questo “edonismo” tassiano (velato, come tutti gli edonismi, dalla consapevolezza della morte), non ancora rifunzionalizzato, come nella *Liberata*, nella direzione di un “inganno”, di una seduzione destinata a essere sconfitta, nel nome della prevalenza di altri valori, religiosi e ideologici, sulla seduzione del piacere, ma anche sulla transitorietà senza rimedio dell’esistenza («Così trapassa al trapassar d’un giorno / della vita mortale il fiore e ’l verde»: XVI 15, 1-2). Un Tasso, e un edonismo senza veli, nell’*Aminta*, che guarda piuttosto a sezioni ben note delle *Rime*: e in cui, nei confronti della *Liberata*, sono semmai da apprezzare le capacità e le qualità di una riscrittura che iscrive in tutt’altro contesto, quasi palinodia, non solo il tema, ma le catene semantiche in cui esso si realizza.

Di “inquietudine” del Tasso non poteva non parlare, e a ragione, Marco Corradini. È un termine tanto più significativo quando lo si ricollegli, come fa lo studioso, alla categoria del Manierismo di secondo Cinquecento, etichetta storiografica per la verità oggi assai meno frequentata, a confronto con l’insistito riuso della nozione anche in campo letterario specie negli anni Cinquanta-Settanta del secolo scorso. Di “inquietudine” siamo in grado per la verità di parlare, da qualche decennio, per tutti i grandi capolavori del Cinquecento, dove l’“armonia”, la “grazia”, la “sprezzatura” convivono e si sovrappongono alle vicende drammatiche di un secolo colmo di rovesci di fortuna, di sangue e di stragi: quasi l’esperienza del Novecento ci avesse fatti più ricettivi, capaci di andare oltre ai filtri classicisti di una ricezione secolare: Tasso, naturalmente, e poi non solo Machiavelli e Guicciardini, fra i molti, ma Ariosto. L’“inquietudine” di questo Tasso, del Tasso dell’*Aminta*, apparentemente immerso in un gioco di corte, in cui si muove totalmente a proprio agio, riesce anch’essa indecifrabile: non malinconia, ma appunto inquietudine. La verità è che una materia così sottile,

le vicende amorose di due adolescenti, destinate immancabilmente al lieto fine, pare venga evocata per subito dissolversi, in una sorta di rattenuto congedo. Come in altri testi teatrali famosi, la giovanissima età dei protagonisti non è un incidente, ma il presupposto stesso del dramma, a cui fa da contrappunto soprattutto la “saggezza” di un Tirsi che nel passato ha fatto esperienza di quelle vicende e di quelle passioni (senza peraltro un lieto fine: e anche qui il richiamo alle *Rime*, nelle parole di Dafne, approda a uno dei casi più vistosi di autocitazione da parte dell'autore), e che ora non può che prenderne le distanze: con qualche ironia, certo con saggezza, ma insomma nel nome di un congedo.

L'“età dell'oro”, irripetibile, su cui per larga misura si costruisce il primo Coro dell'*Aminta* (nei termini anche qui di un “rimpianto” di cui non a caso, in chiave esistenziale, si ricorderà il Leopardi dell'*Inno ai patriarchi*), ha del resto un correlativo altrove, nell'infanzia dei due protagonisti: non nel nome dell'amore (o almeno dell'amore sessuale, i cui riti “innocenti” si praticavano prima dell'avvento dell'«Onore»: «Tu prima, Onor, velasti / la fonte de i diletti», ancora nel Coro dell'atto primo), ma di una consuetudine felice che ne ignora il desiderio e le complicazioni che ne conseguono, gli affanni insomma, almeno amorosi, dell'età adulta. Diverge naturalmente la lettura che di quel passato danno i due protagonisti nelle due scene di apertura, simmetriche, del primo atto: se Silvia ammette: «amai lui, / mentr'ei volse di me quel ch'io voleva», Aminta, nella più lunga rievocazione di quella amicizia infantile (*idem velle atque idem nolle*, secondo il dettato antico), coglie bensì l'attimo dell'inattesa trasformazione in amore di quella consuetudine, ma esita anche lui sulle soglie della piena consapevolezza: «Così fui prima amante ch'intendessi / che cosa fosse Amore». È il venir meno di una corrispondenza di sentimenti puramente “naturale”, simmetrica (in una zona indifferenziata fra maschile e femminile) all'aurea legge della prima epoca dell'umanità, anteriore all'avvento dell'Onore: «s'ei piace, ei lice», e cui con fatica e con sforzo, in una sorta di rito di passaggio, si sostituisce la soluzione matrimoniale del lieto fine,

ottenuta, grazie a un *happy end* che il *plot* dell'azione scenica in tutti i modi intende significare come inatteso, attraverso un'intenzione di morte che, lungo una successione temporale che non ancora li ricomprende entrambi, coinvolge sia Aminta che Silvia, nel doppio tentativo di suicidio del primo, e nella iterata intenzione dell'altra nella seconda scena dell'atto quarto, sino alla memorabile sequenza *Pastor, di che piangete?* fatta oggetto a suo tempo di una bella lettura di Marziano Guglielminetti. "Tragedia" a lieto fine, dunque, come più volte è stato rilevato dalla critica, anzi, tragedia mancata: e qui le suggestioni e i confronti, con la tradizione classica, ma anche con l'immaginario delle generazioni successive, sono molteplici: un "Amore e Morte" che solo per caso si acquieta unicamente nel primo termine del binomio. Ma la soluzione cercata è piena, e per esserlo non basta una ritrovata accondiscendenza della giovinetta, affacciata (senza ritorno) all'età adulta: le si richiede il contraccambio in amore: nato certo dalla «pietà», ma amore compiuto, come dimostra il pianto insistito di Silvia nella scena prima dell'atto quarto, rilevato da Dafne, quasi a contrappunto del pianto esibito da Aminta, già dal suo primo comparire sulla scena, in un'altra memorabile sequenza («Ho visto al pianto mio / risponder per pietate i sassi e l'onde»). È il punto in cui la *pièce* teatrale, nella sua autosufficienza, prende le distanze da un episodio solo in parte omologo della *Liberata*, dove il "lieto fine" della vicenda di Olindo e Sofronia è affidato alla *pointe* "ingegnosa", e volutamente reticente, di II 53, 5-8: «Va dal rogo a le nozze; [...] ella non schiva, / poi che seco non muor, che seco viva».

Vige invece, nell'*Aminta*, il commento *post factum* (anche con l'occhio alle vicende della messa in forma del testo) affidato a *parte auctoris* al Coro dell'atto quinto: congedo ancora una volta, qui però all'insegna di un auspicio malizioso del bene "minore", di un quieto vivere volutamente ignaro dei drammi e delle vicissitudini dei protagonisti della favola pastorale appena conclusa: «se più caro viene / e più si gusta dopo 'l male il bene, / io non ti cheggio, Amore, / questa beatitudine maggiore [...]». Comprensione e distanziamento, se si vuole: con la

proposta per un attimo di un terzo Eden, tuttora praticabile all'insegna di una sorta di *otium* amoroso, rispetto ai due ormai inaccessibili dell'età dell'oro e della felicità infantile dei protagonisti, prima che tutto avvenisse. Pausa essa stessa evidentemente provvisoria, transizione a suo modo consolatoria a un presente non riducibile all'eleganza di un gioco di corte, di un'“occasione” colta del resto nella sua pienezza, e adesso bisognosa di uno “stacco”: nel nome di una concezione dell'arte, e della poesia, tutta interna alla raffinata e complessa temperie culturale cinquecentesca, o se si vuole tardo-rinascimentale o manieristica: dove non si richiede all'autore, come avverrà in altri contesti, di essere tutto e sempre nell'opera, ma anzi si incoraggia la discrezione, appunto la “sprezzatura”. E si pensi a contrasto, forse nello stesso giro di mesi, alla proposizione tassiana, compiutamente “tragica” stavolta, di una “sospensione” dei protagonisti del poema a fronte di un destino di morte: il caso di Argante (XIX 9-10) e soprattutto di Solimano (XX 73-74 e 104-107). Tutto detto, epicamente e tragicamente detto, qui: solo accennato, non per minore complessità, ma per standard diversi di distanziamento e di “discrezione”, nell'*Aminta*. Forse per questo, come non solo in letteratura avviene, ammantata di una eleganza a suo modo ambigua, e per il lettore contemporaneo, non solo per sua insufficienza, indecifrabile. Figure dell'inquietudine, si sarebbe tentati di dire, prendendo a prestito il titolo di un bel libro che si colloca in tutt'altro contesto: e che appartengono a loro modo non al piano dello stile, pur totalmente coinvolto, ma a quello dei significati, non solo dell'esile favola teatrale tassiana.



# INTRODUZIONE

*di Marco Corradini*

## 1. *Composizione, rappresentazioni e stampe*

Nei primi mesi del 1573, quando verosimilmente ebbe luogo la stesura dell'*Aminta*, Torquato Tasso si trovava da sette anni a Ferrara, e da poco più di uno era passato dal servizio del cardinale Luigi d'Este alle dipendenze del fratello maggiore di questi, il duca Alfonso II, con uno stipendio soddisfacente, privilegi onorevoli e nessun obbligo se non quelli, poco stringenti, di poeta di corte: situazione rispecchiata con precisione dai versi 994-1023 della pastorale, nei quali Tirsi, *alter ego* del Tasso all'interno della vicenda rappresentata, descrive i propri rapporti con il «dio» Alfonso e gli professa eterna gratitudine. È il punto più alto della fortuna cortigiana dell'autore, sia pure completata in seguito da qualche ulteriore beneficio e incarico di prestigio; ma nel medesimo tempo è già la vigilia della sua stagione più difficile e tormentata, fatta di sospetti, fughe, "malinconia", prigionia prolungata, di cui si avvertono le prime avvisaglie nel marzo del 1575, in concomitanza con il termine della prima redazione del poema di Gerusalemme. L'evidente frattura che la biografia del Tasso presenta a quest'altezza cronologica ha indotto i lettori di epoca romantica, positivista, neoidealista a suddividere la sua produzione complessiva in una prima fase "armoniosa", felicemente creativa, cui appartarrebbe l'*Aminta*, e in un secondo momento opaco, faticoso, ripiegato su se stesso e di scarso valore letterario. Come ogni luogo comune, anche questo pregiudizio critico non è del tutto