

Quaderni di Gargnano

3





XVII Convegno internazionale di Letteratura italiana  
"Gennaro Barbarisi"

## GIOSUÈ CARDUCCI PROSATORE

(Gargnano del Garda, 29 settembre - 1° ottobre 2016)

a cura di

Paolo Borsa, Anna Maria Salvadè e William Spaggiari



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO  
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI,  
FILOLOGICI E LINGUISTICI

## QUADERNI DI GARGNANO

### Comitato di direzione:

Claudia Berra, Anna Maria Cabrini, Michele Mari, William Spaggiari

### Comitato di redazione:

Paolo Borsa (coord.), Gabriele Baldassari, Michele Comelli, Giulia Ravera

In copertina: la risposta di Carducci al quesito che Giuseppe Guicciardi e Francesco De Sarlo, medici presso l'Istituto psichiatrico San Lazzaro di Reggio Emilia, avevano sottoposto nel 1891 a 500 personalità, note «per eletto ingegno, vasta cultura, impareggiabile buon gusto». Agli interpellati si chiedeva di mettersi «in una condizione possibile di spirito quale sarebbe quella di un individuo a cui fosse data una specie di esilio *intellettuale*, col solo favore di portar seco un piccolo bagaglio di libri a sua scelta da non potersi più mutare»; e di indicare cinque opere «tali che rispondano in ogni epoca alle più intime e profonde esigenze dell'anima umana, che sintetizzino i sentimenti e le aspirazioni dell'intera umanità». Le risposte, poco più di 200, vennero pubblicate nel volume *Fra i libri. Risultato di un'inchiesta biblio-psicologica*, Bologna, Fratelli Treves, 1893; quella di Carducci è a p. 126 (scheda autografa alla Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, Archivio Virginia Guicciardi Fiastri, n. 442).

ISBN 9788867056880

DOI 10.13130/quadernidigargnano-03-01

Copyright © 2019

Università degli Studi di Milano

Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici

Via Festa del Perdono 7, 20122 Milano, Italia

[riviste.unimi.it/quadernidigargnano](http://riviste.unimi.it/quadernidigargnano)

Grafica di copertina Shiroi Studio  
Via Morigi 11, 20123 Milano  
[www.shiroistudio.com](http://www.shiroistudio.com)

Stampa Ledizioni-LediPublishing  
Via Alamanni 11, 20141 Milano  
[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), il cui testo integrale è disponibile alla pagina web [creativecommons.org/licenses/by/4.0/](http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



## INDICE

Premessa		
di <i>Paolo Borsa, Anna Maria Salvadè e William Spaggiari</i> . . .	p.	VII
Comitato scientifico e Comitato organizzativo . . . . .	p.	IX
Avvertenza . . . . .	p.	XI
Eloquenza civile dopo l'Unità: i discorsi		
di <i>Stefania Baragetti</i> . . . . .	p.	1
Carducci e la poesia estemporanea: anomalie e palinodie di un «mestiere vigliacco»		
di <i>Rossella Bonfatti</i> . . . . .	p.	19
«Veramente e belle e utili e civili»: Carducci e le <i>Poesie</i> (1861) di Gabriele Rossetti		
di <i>Andrea Bontempo</i> . . . . .	p.	31
Un difficile dialogo: arte e letteratura nel carteggio Carducci-Cecioni		
di <i>Alberto Brambilla</i> . . . . .	p.	63
Un disagio della democrazia: Carducci e il giornalismo		
di <i>Federico Casari</i> . . . . .	p.	89
Carducci e la questione omerica		
di <i>Fabrizio Conca</i> . . . . .	p.	111
Carducci muratoriano		
di <i>Alfredo Cottignoli</i> . . . . .	p.	129

Filologia di un commento: i <i>Trionfi</i> di Carducci di <i>Francesca Florimbi</i> . . . . .	p.	139
L'ispirazione repubblicana e gli ideali democratici di Carducci di <i>Laura Fournier-Finocchiaro</i> . . . . .	p.	163
Biblioteche perdute, archivi ritrovati: le carte di Severino Ferrari e il fondo Roversi Monaco di <i>Carlotta Guidi</i> . . . . .	p.	181
Un magistero contrastato: Carducci e il socialismo di <i>Alessandro Mercè</i> . . . . .	p.	189
Il discorso al Consiglio comunale di Bologna del 27 dicembre 1888 di <i>Giacomo Nerozzi</i> . . . . .	p.	215
Carducci e il «portento» dell' <i>Aminta</i> di <i>Stefano Pavarini</i> . . . . .	p.	225
«Io non voglio polemizzare co 'l prof. De Gubernatis». Logiche del malinteso in un carteggio carducciano di <i>Matteo M. Pedroni</i> . . . . .	p.	249
Mito e demitizzazione dell'amore "totale" nelle lettere di Carducci a Lidia (e di Lidia a Carducci) di <i>Vittorio Roda</i> . . . . .	p.	283
«Sarebbe un gran dolore e una vergogna che quei fogli andassero fuori d'Italia»: Carducci e le carte foscoliane di <i>Maria Luisa Russo</i> . . . . .	p.	299
Carducci e gli Amici pedanti: l'esperienza del "Poliziano" di <i>Anna Maria Salvadè</i> . . . . .	p.	311
«Su la soglia dell'opera». Carducci prefatore delle proprie raccolte poetiche di <i>Chiara Tognarelli</i> . . . . .	p.	329
Indice dei nomi a cura di <i>Giulia Ravera</i> . . . . .	p.	361

## PREMESSA

Questo volume su *Giosuè Carducci prosatore* raccoglie i contributi presentati al XVII Convegno internazionale di Letteratura italiana “Gennaro Barbarisi”, tenutosi a Palazzo Feltrinelli (Gargnano del Garda) dal 29 settembre al 1° ottobre 2016.<sup>1</sup>

Si è trattato di una proficua occasione di incontro, di studio e di approfondimento su un tema forse poco frequentato, soprattutto in tempi recenti, ma ricco di sollecitazioni per una più articolata e storicamente fondata definizione della personalità di un autore così significativo nel panorama della cultura italiana fra Otto e primo Novecento; non soltanto sul versante della poesia (un primato sancito dal premio Nobel nel 1906) ma anche, e forse ancora di più, su quello della prosa saggistica, degli scritti di polemica, delle curatele editoriali, delle ricerche erudite, fino alle prove di alta oratoria e all’epistolografia.

È motivo di soddisfazione, per il Comitato scientifico e per gli organizzatori, l’aver coinvolto intorno a questi argomenti un numero rilevante di giovani studiosi, che hanno avuto modo, nel clima sempre operoso e cordiale di queste giornate, di dialogare con studiosi affermati, alcuni dei quali provenienti da Francia, Svizzera, Inghilterra. Anche in questa occasione, come nei precedenti incontri, i relatori hanno puntato su temi concreti, in un confronto serrato con i testi, avvalendosi di materiali e documenti in gran parte inediti.

<sup>1</sup> Come i due precedenti volumi della serie dei “Quaderni di Gargnano” (*Foscolo critico*, 2017; *Epistolari dal Due al Seicento. Modelli, questioni ecdotiche, edizioni, cantieri aperti*, 2018), anche questo terzo è pubblicato in *open access* sulla piattaforma dell’Università degli Studi di Milano. L’aggiornamento del software da OJS 2 a OJS 3 ha fornito l’occasione per un rinnovamento grafico del sito della collana, con progetto a cura di Shiroi Studio. Anche la licenza scelta per la pubblicazione è cambiata: d’ora in poi i “Quaderni” adotteranno la licenza Creative Commons meno restrittiva, ossia la Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).



## Premessa

Da questa esperienza esce confermata l'efficacia della formula dei colloqui di Gargnano, intitolati (dopo la sua scomparsa, e in segno di gratitudine e di affetto) a Gennaro Barbarisi, che ne fu ideatore e organizzatore dalla fine degli anni Novanta del secolo scorso fino al 2007.

*Paolo Borsa*  
*Anna Maria Salvadè*  
*William Spaggiari*



## COMITATO SCIENTIFICO

Emilio Pasquini  
(Accademia Nazionale dei Lincei)

Alberto Cadioli  
(Università degli Studi di Milano)

Alfredo Cottignoli  
(Alma Mater Studiorum Università di Bologna)

Christian Genetelli  
(Université de Fribourg)

Francesco Spera  
(Università degli Studi di Milano)

## COMITATO ORGANIZZATIVO

Claudia Berra, Paolo Borsa, Alfonso D'Agostino,  
Michele Mari, Anna Maria Salvadè, William Spaggiari

## AVVERTENZA

Per la grafia del nome («Giosue» / «Giosuè») non si è operato alcun intervento nei contesti discorsivi; negli altri casi le difformità rispecchiano i frontespizi delle edizioni.

Per i volumi compresi nelle raccolte complete di scritti di Carducci si è provveduto a una uniformazione (con le sigle *O*, *EN*, *L*). Questa la tavola:

*O* – *Opere*, 20 voll., Bologna, Zanichelli, 1889-1909

- |      |  |
|------|--|
| I    | <i>Discorsi letterari e storici</i> , 1889                       |
| II   | <i>Primi saggi</i> , 1889  |
| III  | <i>Bozzetti e scherne</i> , 1889                                 |
| IV   | <i>Confessioni e battaglie. Serie prima</i> , 1890               |
| V    | <i>Ceneri e faville. Serie prima (1859-1870)</i> , 1891          |
| VI   | <i>Juvenilia e Levia Gravia</i> , 1891                           |
| VII  | <i>Ceneri e faville. Serie seconda (1871-1876)</i> , 1893        |
| VIII | <i>Studi letterari</i> , 1893                                    |
| IX   | <i>Giambi ed epodi e Rime nuove</i> , 1894                       |
| X    | <i>Studi saggi e discorsi</i> , 1898                             |
| XI   | <i>Ceneri e faville. Serie terza e ultima (1877-1901)</i> , 1902 |
| XII  | <i>Confessioni e battaglie. Serie seconda</i> , 1902             |
| XIII | <i>Studi su Giuseppe Parini. Il Parini minore</i> , 1903         |
| XIV  | <i>Studi su Giuseppe Parini. Il Parini maggiore</i> , 1907       |
| XV   | <i>Su Ludovico Ariosto e Torquato Tasso. Studi</i> , 1905        |

## Avvertenza

- XVI *Poesia e storia*, 1905  
XVII *Odi barbare e Rime e ritmi. Con un'appendice*, 1907  
XVIII *Archeologia poetica*, 1908  
XIX *Melica e lirica del Settecento, con altri studi di varia letteratura*, 1909  
XX *Cavalleria e Umanesimo*, 1909

EN – *Opere. Edizione Nazionale*, 30 voll., Bologna, Zanichelli, 1935-40

- I *Primi versi*, 1935  
II *Juvenilia e Levia Gravia*, 1935  
III *Giambi ed epodi e Rime nuove*, 1935  
IV *Odi barbare e Rime e ritmi*, 1935  
V *Prose giovanili*, 1936  
VI *Primi saggi*, 1935  
VII *Discorsi letterari e storici*, 1935  
VIII *Studi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, 1936  
IX *I trovatori e la cavalleria*, 1936  
X *Dante*, 1936  
XI *Petrarca e Boccaccio*, 1936  
XII *Il Poliziano e l'Umanesimo*, 1936  
XIII *La coltura estense e la gioventù dell'Ariosto*, 1936  
XIV *L'Ariosto e il Tasso*, 1936  
XV *Lirica e storia nei secoli XVII e XVIII*, 1936  
XVI *Studi su Giuseppe Parini. Il Parini minore*, 1937  
XVII *Studi su Giuseppe Parini. Il Parini maggiore*, 1937  
XVIII *Poeti e figure del Risorgimento. Serie prima*, 1937  
XIX *Poeti e figure del Risorgimento. Serie seconda*, 1937  
XX *Leopardi e Manzoni*, 1937  
XXI *Scritti di storia e di erudizione. Serie prima*, 1937  
XXII *Scritti di storia e di erudizione. Serie seconda*, 1937  
XXIII *Bozzetti e scherne*, 1937

## Avvertenza

XXIV	<i>Confessioni e battaglie. Serie prima</i> , 1937
XXV	<i>Confessioni e battaglie. Serie seconda</i> , 1938
XXVI	<i>Generi e faville. Serie prima</i> , 1938
XXVII	<i>Generi e faville. Serie seconda</i> , 1938
XXVIII	<i>Generi e faville. Serie terza</i> , 1938
XXIX	<i>Versioni da antichi e da moderni</i> , 1940
XXX	<i>Ricordi autobiografici, saggi e frammenti</i> , 1940

*L – Lettere. Edizione Nazionale*, 22 voll., Bologna, Zanichelli, 1938-68

I	1850-1858, 1938
II	1859-1861, 1939
III	1862-1863, 1939
IV	1864-1866, 1939
V	1866-1868, 1940
VI	1869-1871, 1940
VII	1871-1872, 1941
VIII	1872-1873, 1942
IX	1874-1875, 1942
X	1875-1876, 1943
XI	1877-1878, 1947
XII	1878-1880, 1949
XIII	1880-1882, 1951
XIV	1882-1884, 1952
XV	1884-1886, 1953
XVI	1886-1888, 1953
XVII	1888-1891, 1954
XVIII	1891-1894, 1955
XIX	1894-1896, 1956
XX	1897-1900, 1957
XXI	1901-1907, 1960

Avvertenza

XXII      1853-1906, 1968

I volumi della nuova *Edizione Nazionale delle Opere*, avviata nel 2000 presso l'editore Mucchi (Modena), sono citati ogni volta in maniera completa.

Altre indicazioni:

*P – Poesie* [...] *MDCCCL - MCM*, Bologna, Zanichelli, 1901

*Pr – Prose* [...] *MDCCCLIX - MCMIII*, Bologna, Zanichelli, 1905

*G – Opere*, a cura di Emma Giammattei, 2 voll., Milano - Napoli, Ricciardi (Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana), 2011

*S – Opere scelte*, a cura di Mario Saccenti, 2 voll., Torino, Utet, 1993

## CARDUCCI E IL «PORTENTO» DELL'AMINTA

*Stefano Pavarini*

Publicato dapprima nella “Nuova Antologia” tra il 1894 e il 1895 e poi raccolto nel volume XV delle *Opere* zanichelliane, il saggio carducciano dedicato alla pastorale del Tasso si caratterizza già a un primo sguardo per l'ampio movimento triadico su cui si costruisce, come è indicato dal titolo (*Su l'Aminta di T. Tasso. Saggi tre*), e come risulta pure dalla scansione interna delle sezioni del testo, significativamente intitolate «L'Aminta e la vecchia poesia pastorale», «Precedenti dell'Aminta» e «Storia dell'Aminta». <sup>1</sup> Ne discende un disegno critico vastissimo che si muove dalle origini del genere bucolico nel mondo greco fino alla ricezione europea dell'Aminta, con la rassegna delle traduzioni e delle riprese teatrali, e alla fortuna critica dell'opera, con una disamina di studi protratta fino all'Ottocento. Si tratta di un materiale di straordinaria ricchezza, in cui analisi sincroniche e diacroniche dell'oggetto letterario s'intersecano vivacemente nell'alternanza dei contesti storici, e dove non mancano certo gli spunti e gli umori polemici in cui l'autore dei *Giambi* può far emergere – ancora una volta – il suo piglio sanguigno e battagliero. Fin dalle prime pagine del saggio, infatti, l'occasione di mettere a fuoco con precisione il tema consente a Carducci di delineare una delle costanti della sua visione storica, la tesi della continuità tra letteratura classica e tradizione italiana:

La favola pastorale, o più largamente boschereccia e campestre, segna l'ultimo sforzo dell'artistica vitalità e il grado supremo della composizione formale a cui pervenne tra noi nel declinare del secolo decimosesto la poesia bucolica degli antichi, serbataci dal medioevo e poi rinnovata nella letteratura del Rinascimento. Dall'idillio e dall'ecloga

<sup>1</sup> O XV, pp. 349-487. Per un inquadramento generale si vedano, tra le ultime monografie, quelle di STEFANO PAVARINI, *Carducci*, Palermo, Palumbo, 2003 e di FRANCESCO BENOZZO, *Carducci*, Roma, Salerno, 2015.



ella prese la scena i personaggi il costume, dal dramma pur antico le forme all'atteggiamento delle passioni e allo svolgimento dell'azione, nell'azione e nell'espressione tenendo a mescolare temporaneamente il patetico ed il giocondo: fu tragicommedia, nuovo genere misto ma nobile, e, pur fuori dalle regole degli aristotelici, regolare.<sup>2</sup>

Prima ancora di esaminare il problema delle fonti o dei modelli di questo genere letterario, l'obiettivo di Carducci è quello di rivendicarne il carattere integralmente greco e pagano, collocandolo così in quella linea che congiunge gli archetipi dell'antichità al neoclassicismo di Goethe, Schiller, della scuola parnassiana e delle stesse *Primavere elleniche*. Riguardo alla scena della favola si chiede provocatoriamente Carducci:

Siamo in Arcadia, o su le rive del Po dove già cadde Fetonte e lacrimarono l'Eliadi, o in quale altra parte di questa antica terra di Saturno e di Giano? È lo stesso. Entrano in scena due donne o due uomini d'età diversa: i nomi, gli abiti, il costume sono greci; greci gli dei che invocano, greca la religione della quale celebrano i sacrifici e fanno i vóti.<sup>3</sup>

Le coordinate ideologiche dell'intervento sono già fissate soprattutto in rapporto alla disputa che nel secondo e poi ultimo Ottocento divampa sulla genesi e sulla natura della favola pastorale. Nella visione hegeliana di Francesco De Sanctis (esplicitamente citato da Carducci) l'*Aminta* si colloca infatti in antitesi dialettica al Rinascimento come una manifestazione precoce di decadente seicentismo, un «mondo pastorale» simbolo di «una vita sociale prosaica vuota d'ogni idealità»,<sup>4</sup> mentre la critica positivista della Scuola storica (dagli studi di Alessandro D'Ancona a quelli di Vittorio Rossi) – alla luce di una concezione evolucionistica dei generi letterari – vede nella favola pastorale del Cinquecento la prosecuzione dell'ecloga lirica del Medioevo che già aveva dato origine all'ecloga aulica del Quattrocento. A questo fine Carducci appronta nel suo intervento una lunga e analitica ricostruzione dello sviluppo tra Medioevo e Rinascimento delle eterogenee tipologie dell'ecloga e della commedia pastorale per segnare ulteriormente lo stacco assoluto di opere come l'*Aminta* o il *Pastor fido* rispetto alla tradizione precedente, e insieme per riportare il testo del Tasso all'interno della civiltà ferrarese del Rinascimento, rispetto all'insidioso tentativo del De Sanctis di marcare anche a questo livello una frattura

<sup>2</sup> *O XV*, p. 354.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 355.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 352.

della continuità della nostra letteratura, sospingendo l'*Aminta* verso i territori del seicentismo. Conclude in termini definitivi il Carducci:

Di fatti sì l'*Aminta* sì il *Pastor fido* sono l'ultima produzione matura e perfetta, per opera di due veri ingegni poetici, della nuova specie drammatica mostratasi da prima con l'*Egle* del Gibaldi e col *Sacrificio* del Beccari [...]; e non sono per nulla il frutto tardo ma improvviso d'uno svolgimento dell'ecloga o della così detta commedia pastorale o rusticale. [...] Alla favola pastorale, dunque, nata, cresciuta e venuta alla somma perfezione in Ferrara alla corte estense, diè gli esemplari della sua doppia forma pur il teatro estense: per la mediocrità famigliare e per la giocondità, la commedia: per la passione, per l'elocuzione più sollevata, per la lirica dei cori, la tragedia. E tra i due generi creduti rinnovare di su l'antico, questo, misto e composito, [...] apparì e divenne il più originale e vitale, il più efficace e fecondo.<sup>5</sup>

Se si pensa che l'analisi dell'*Aminta* è da De Sanctis – particolare decisivo – estrapolata dal capitolo della sua *Storia* dedicato al Tasso e inserita invece in apertura di quello dedicato al Marino,<sup>6</sup> mentre per Carducci la pastorale ferrarese rientra nell'ambito di «produzioni di pura idea classica», si potrebbe allora schematizzare la disputa intorno alla opera scenica del giovane Torquato tra i poli opposti dell'ellenismo, sostenuto dal Carducci in nome della propria ideologia classicista, e del seicentismo, che il critico irpino inquadra nella sua visione romantica, non favorevole al barocco, scorgendone i prodromi nella versificazione artificiosa dell'*Aminta*. Certo i dati di fatto sconsigliano una tale semplicistica dicotomia, eppure essa è significativa della posta in gioco, che va ben al di là dell'origine letteraria della favola pastorale, problema in ultima analisi insolubile in termini definitivi,<sup>7</sup> come mostra oltre un secolo di indagini affidate alle *auctoritates* più illustri, dalla Scuola storica di Vittorio Rossi<sup>8</sup> all'estetica di Benedetto Croce,<sup>9</sup> da Enrico

<sup>5</sup> Ivi, pp. 441-44. Riccardo Brusagli sottolinea l'acutezza dell'«intuizione di geografia culturale e letteraria» del Carducci, che «individua nel breve cerchio della drammaturgia ferrarese l'unica tradizione letteraria davvero pertinente alla favola del Tasso» (RICCARDO BRUSAGLI, *L'«Aminta» del Tasso e le pastorali ferraresi del '500*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, 2 voll., Roma, Salerno, 1985, I, p. 281).

<sup>6</sup> Cfr. il cap. *Marino* in FRANCESCO DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, a cura di Niccolò Gallo, Torino, Einaudi-Gallimard, 1996, che si apre con l'analisi della pastorale, dove «Tasso incontra il vero mondo del suo spirito e lo conduce a grande perfezione» (p. 581).

<sup>7</sup> «Enunciare una teoria generale della cosiddetta "poesia pastorale" – osserva Di Benedetto – è [...] impossibile» (ARNALDO DI BENEDETTO, *L'«Aminta» e la pastorale cinquecentesca in Italia*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 173 (1996), p. 494).

<sup>8</sup> VITTORIO ROSSI, *Battista Guarini e il «Pastor Fido»*, Torino, Loescher, 1886.



Carrara<sup>10</sup> fino ai bilanci critici più recenti ad opera di Emilio Bigi<sup>11</sup> e Arnaldo Di Benedetto;<sup>12</sup> problema – inoltre – che esula dal nostro oggetto di discussione, che riguarda invece i tratti specifici che caratterizzano lo studio del Carducci sull'*Aminta*. Assumendo la difesa della pastorale ferrarese, Carducci riprende esplicitamente la tesi avanzata da Battista Guarini alla fine del Cinquecento in polemica con l'aristotelico padovano Giason de Nores su questo nuovo genere letterario che rompe la codificazione della *Poetica* aristotelica e della sua lunga tradizione esegetica. Guarini parla evidentemente *pro domo sua*, ma è tanto più significativo che Carducci riporti nelle sue pagine una lunga citazione dal *Verato* (1588), su cui appoggiare la propria tesi:

La favola pastorale, avvegna che in quanto alle persone introdotte riconosca la sua primiera origine e dall'ecloga e dalla satira degli antichi, niente di meno, in quanto alla forma e all'ordine, si può chiamar poema moderno, essendo che non si truovi appresso l'antichità di cotal favola alcun esempio greco o latino.<sup>13</sup>

Nella visione del Guarini, prontamente accolta dal Carducci, una linea ininterrotta unisce il teatro classico a quello del Rinascimento ferrarese, saltando ed escludendo qualunque ascendenza storica della tradizione medioevale dell'ecloga lirica e persino di quella aulica del Quattrocento, poi rivendicata, con forza, dalla Scuola storica di Vittorio Rossi alla fine dell'Ottocento,<sup>14</sup> che riprende e sviluppa alcune tesi già avanzate dall'erudizione del secolo dei Lumi, e finisce per trovarsi – paradossalmente – in sintonia con il metodo hegeliano del De Sanctis.<sup>15</sup> Carducci è storico troppo acuto della nostra letteratura per igno-

<sup>9</sup> BENEDETTO CROCE, *Poesia pastorale*, in ID., *Poeti del pieno e del tardo Rinascimento*, 2 voll., Bari, Laterza, 1945, I, pp. 326-37.

<sup>10</sup> ENRICO CARRARA, *La poesia pastorale*, Milano, Vallardi, 1909.

<sup>11</sup> EMILIO BIGI, *Il dramma pastorale del Cinquecento*, in *Il teatro classico italiano nel '500*. Atti del Convegno (Roma, 9-12 febbraio 1969), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, pp. 101-20.

<sup>12</sup> DI BENEDETTO, *L'«Aminta» e la pastorale cinquecentesca in Italia*, pp. 481-514.

<sup>13</sup> O XV, p. 425.

<sup>14</sup> Recensendo i saggi carducciani dedicati alla pastorale tassiana, Vittorio Rossi osserva polemicamente: «Ciò che io non concedo è che si cancelli tutta una tradizione più volte secolare per collegare immediatamente il dramma pastorale all'idillio teorico e all'egloga virgiliana» (VITTORIO ROSSI, "Giornale storico della letteratura italiana", 31 (1898), p. 116). Nota significativamente BIGI, *Il dramma pastorale*, come già l'erudizione settecentesca del Crescimbeni, del Quadrio e del Fontanini indicasse l'origine dell'opera teatrale tassiana in «alcune rappresentazioni pastorali del tardo Quattrocento e del primo Cinquecento, dall'*Orfeo* del Poliziano al *Tirsi* del Castiglione all'*Amaranta* del Casalio» (p. 102).

<sup>15</sup> Per il DE SANCTIS della *Storia della letteratura italiana* è soltanto una «certa perfezione di intreccio e di meccanismo» quella che distingue le opere come l'*Aminta*

rare il problema: infatti lunghe pagine del saggio sull'*Aminta* sono dedicate alla tradizione articolata e complessa dell'egloga pastorale e rusticana del Medioevo e offrono al professore bolognese l'occasione per dimostrare le sue ampie conoscenze sul doppio versante, volgare e latino, di un problema non certo secondario, se è vero che con esso si sono misurati scrittori del calibro di Dante, Petrarca e Boccaccio. Eppure anche in queste pagine, dense di analisi fin troppo particolareggiate, Carducci non viene certo meno al suo ruolo di intellettuale ideologicamente impegnato, anzi esse gli offrono l'occasione di ribattere secondo il suo stile l'accusa scagliata dal De Sanctis contro l'*Aminta*:

Che resta dunque l'affermazione di Francesco De Sanctis a proposito del Tasso e del Guarino, che l'ideale poetico posto in un mondo pastorale rivela una vita sociale prosaica e vuota d'ogni idealità? Cotesti trecentisti, anche Dante, anche il Petrarca, ai quali certo idealità non mancavano, andarono a cercare la poesia nel *mondo pastorale* [...]. Ma perché? Per due ragioni, immagino io. Non ne potevano più di quei baroni e cavalieri, epici quanto volete nelle canzoni di gesta e nei romanzi, ma rozzi e brutali nella vita; di quei frati e monaci, santi quanto volete nelle auree leggende, ma abbuaiatori e accidiosi e un cotal po' ancor puzzolenti; di quei cittadini, valenti e magnanimi nelle croniche, ma di picciol animo in fatti e ringhiosi e ignoranti; e si rifugiavano nella libertà fraternità egualità dell'Arcadia.<sup>16</sup>

La voce che risuona in queste parole non è più quella del cattedratico dell'Ateneo felsineo, del tenace studioso di codici medioevali nell'Archiginnasio bolognese, semmai quella del giacobino dei *Giambi ed epodi*, che proietta nel lontano Trecento la sua sensibilità illuministica e la sua passione politica. E tuttavia il versante su cui Carducci sferra l'attacco decisivo contro gli avversari in materia di favola pastorale è un altro. Scrive De Sanctis in una pagina famosa della *Storia*:

L'*Aminta* non è un dramma pastorale e neppure un dramma. Sotto nomi pastorali e sotto forma drammatica è un poemetto lirico, narrazione drammatizzata anzi che vera rappresentazione, com'erano le tragedie e le commedie e i così detti drammi pastorali in Italia. [...] L'*Aminta* è un'azione fuori del teatro, narrata da testimoni o da partecipi, con le impressioni e le passioni in loro suscitate. L'interesse è tutto nella narrazione sviluppata liricamente, e intramessa di cori, il cui concetto è l'apoteosi della vita pastorale e dell'amore [...]. Il mo-

dalle «egloghe o commedie pastorali, iniziate fin da' tempi del Boiardo nella corte di Ferrara» (p. 582).

<sup>16</sup> O XV, p. 366.

tivo è lirico, sviluppo di sentimenti idillici, anzi che di caratteri e avvenimenti.<sup>17</sup>

Le parole del De Sanctis riecheggiano singolarmente il giudizio sulle pastorali ferraresi del Tasso e del Guarini del *Corso di letteratura drammatica* (1809) di August Wilhelm Schlegel, ampiamente citato dal saggio del Carducci,<sup>18</sup> anche per testimoniare la fortuna internazionale dell'*Aminta*. Osserva lo Schlegel come «la composizione non è veramente tragica», i cori – elemento strutturale decisivo del modello greco – «non s'annidano all'azione», ma sono solo «voci liriche e armoniose», mentre la stessa azione teatrale «non progredisce nelle scene isolate». Ai difetti della partitura scenica corrispondono – specularmente – quelli dell'attesa e del gusto del pubblico, dato che gli spettatori non «conoscevano quell'agitazione e quella impazienza che la rapidità del movimento drammatico può sola colmare», accontentandosi semmai di seguire la «placida pompa d'una bella poesia». L'essenza autentica del tragico – in ultima analisi – è preclusa al gusto e all'arte italiani secondo Schlegel fin dal suo verso basilare, quello sciolto, che «è molto sdegnoso» e «di gran lunga inferiore al giambo inglese e tedesco per la varietà e l'espressione metrica».<sup>19</sup>

Ora è evidente che la linea Schlegel-De Sanctis ha in mente un'idea di drammaturgia moderna dinamica e incalzante, esemplata sul modello di Shakespeare, incompatibile col teatro italiano del Cinquecento e con la pastorale ferrarese, che va in scena secondo un tempo espanso e rallentato, che sembra rispondere a un ideale di contemplazione riflessiva dell'opera piuttosto che a quello del dinamismo drammatico.<sup>20</sup> Chi voglia intendere correttamente sul piano storico il rapporto tra testo, scena e pubblico nel caso dell'*Aminta* non deve però tanto guardare alle concezioni romantiche dello Schlegel, quanto agli scritti teorici sul teatro di quella figura decisiva su questo versante che è Giovan Battista Giraldi Cinzio – ben presente allo sguardo acuto del Carducci –, che si distingue nella pletora dei commentatori della *Poetica* di Aristotele per avere, per primo, focalizzato il nesso strettissimo che intercorre tra il testo drammatico e la rappresentazione, fino a considerare i problemi

<sup>17</sup> DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, p. 582.

<sup>18</sup> O XV, p. 486.

<sup>19</sup> AUGUST WILHELM VON SCHLEGEL, *Corso di letteratura drammatica*, traduzione di Giovanni Gherardini, nuova edizione a cura di Mario Puppo, Genova, Il Melangolo, 1977, pp. 207-208.

<sup>20</sup> FEDERICO DOGLIO, *Teatro in Europa*, 3 voll., Milano, Garzanti, 1988-1989, II, 1989, p. 174.

della resa scenica complementari allo stesso significato dell'opera.<sup>21</sup> Da questa visuale è possibile misurare la profondità dell'intuizione del Carducci, le cui tesi sono sostanzialmente valide ancor oggi. Il teatro italiano classicista del Cinquecento non è certo estraneo all'*Aminta*, come vorrebbe il De Sanctis, soprattutto nella variante specifica del Rinascimento ferrarese, e non è neppure il modello rispetto a cui misurare le influenze della scena sull'autonomo e indipendente sviluppo dell'ecloga, come pensa la critica positivista di Vittorio Rossi,<sup>22</sup> ma è la cellula generativa, l'orizzonte entro cui sorge il «portento» dell'*Aminta* come lo chiama Carducci, destinato subito nel 1573 all'applauso del pubblico, e a lungo invece refrattario a una formalizzazione scritta, quasi resistesse nel declamato lirico a diventare oggetto di pura lettura, separato dal suo luogo d'origine.<sup>23</sup>

È a Ferrara che opera Giovan Battista Giraldi Cinzio che con il *Discorso sopra il comporre le satire atte alla scena* del 1554, nove anni dopo l'*Egle*, pone fine alla lunga incertezza all'interno del genere bucolico tra ecloga per il teatro ed ecloga letteraria, come ha osservato con acutezza Marco Ariani. Alla luce delle norme aristoteliche Giraldi elabora una *mixtio* squisitamente drammaturgica, nata per fini artistici ben più che per le dispute degli eruditi, ipotizza un terzo genere, intermedio tra il comico e il tragico, quello della favola boschereccia del Tasso.<sup>24</sup> Particolare decisivo – anche nella prospettiva dell'*Aminta* – è la netta distinzione che il Giraldi stabilisce tra satira ed ecloga, intesa non solo nei suoi riferimenti classici, ma anche nei suoi svolgimenti romanzi fino all'esempio più alto, quello rinascimentale del Sannazzaro, poeta al Tasso carissimo. Già Virgilio nelle *Bucoliche*

<sup>21</sup> Philip R. Horne sottolinea a ragione la novità del «practical programme» del Giraldi: «adapting classical tragedy to contemporary taste and stage conventions». Ciò porta il drammaturgo, che scrive al fine esclusivo della rappresentazione scenica, ad affrontare la vera e propria fenomenologia dello spettacolo («costume and décor»), accantonata da Aristotele nella *Poetica* in quanto al di fuori del compito di un autore tragico (PHILIP R. HORNE, *The Tragedies of Giambattista Cinthio Giraldi*, Oxford, Oxford University Press, 1962, pp. 40-41).

<sup>22</sup> ROSSI, *Battista Guarini e il "Pastor Fido"*, p. 179. La prospettiva evolutivista dello studioso afferma con sicurezza che «il vero e proprio dramma pastorale va considerato come uno svolgimento ed un ampliamento» dell'ecloga (p. 175), anche se poi si trova a dover ammettere genericamente «qualche influenza esterna, che, [...] non è improbabile sia venuta dalla tragedia» (p. 178).

<sup>23</sup> Sette anni separano il grande successo della rappresentazione della favola pastorale tassiana nell'isoletta di Belvedere sul Po presso Ferrara nel 1573 dalla *editio princeps* aldina. Cfr. le rilevanti riflessioni di Andrea Gareffi in TORQUATO TASSO, *L'Aminta*, annotata per cura di Angelo Solerti, introduzione di Andrea Gareffi, Manziana, Vecchiarelli, 1992 (rist. anastatica della I ed. Torino, Paravia, 1901).

<sup>24</sup> MARCO ARIANI, *Dilatazioni meliche*, in *Storia letteraria d'Italia*, a cura di Armando Balduino, Padova, Piccin Nuova Libreria, 2007, II. *Il Cinquecento*, a cura di Giovanni Da Pozzo, p. 1145.

non ha egli mai introdotto in loro seno semplici ragionamenti, né vi ha avuto maneggio di persona che conduca azione di dicevole grandezza ad essere condotta sulla scena, anzi si stende ciascuna egloga poco più che si stenda una sola scena, onde si vede manifestamente che non ha né puote avere grandezza convenevole alla scena di azione che possa avere maneggio di favola.<sup>25</sup>

Il «maneggio della Favola» è invece – significativamente – l'elemento autentico e caratterizzante che all'*Aminta* assegna quel singolare letterato *italianisant* che è l'abate francese Gilles Ménage, ovvero Egidio Menagio, autore del primo commento sistematico dell'opera, uscito nella nostra lingua a Parigi nel 1655.<sup>26</sup> Non certo ecloga è quella tassiana per gli occhi sagaci dell'erudito d'Oltralpe, semmai un «Poema drammatico», nato per il teatro,<sup>27</sup> che dedica un'intera scena ad un *a solo* di un satiro (la prima dell'atto II), dato che «l'uso dei Satiri nei Poemi Drammatici è antico assai», e «lo testimifica chiaramente l'antichissima divisione della Poesia Drammatica in Tragica, Comica, e Satirica».<sup>28</sup> In un'età che non ha ancora ben chiara la distinzione nota ai Latini tra *satira* letteraria e drammatica, né la sua natura di elemento finale del dramma satiresco all'interno della trilogia tragica per i Greci,<sup>29</sup> il Giraldi può abilmente rilanciare lo statuto del terzo genere, mediano tra tragedia e commedia, finalizzandolo al successo del pubblico, dato che il suo obiettivo primario resta quello di cogliere l'apprezzamento dell'uditorio contemporaneo. Non può mancare però il consenso della *Poetica* di Aristotele per una legittimazione definitiva, e a questo scopo

<sup>25</sup> GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Scritti critici*, a cura di Camillo Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati, 1973, p. 239.

<sup>26</sup> TORQUATO TASSO, *Aminta favola boscareccia di Torquato Tasso*, con le annotazioni d'Egidio Menagio, Venezia, Pasquali, 1736, p. 177 (1 ed. Parigi, Curbé, 1655). Il Menagio coglie l'occasione per tracciare una rapida sintesi della poesia satirica classica, ricordando – particolare rilevante – che Aristotele dice «nel quarto della Poetica» che «la Tragedia per aver ricevuta mutazione dalla Satirica Poesia, non si tosto pervenne al suo splendore» (p. 238). Giudica il Carducci le annotazioni del Menagio «infarcite d'erudizione e pedanteria, ma sparse anche di delicate e fini e peregrine dottrine» (O XV, p. 475).

<sup>27</sup> «La Poesia Drammatica» – avverte il Menagio – è «rappresentativa, non narrativa» (TASSO, *Aminta favola boscareccia*, p. 298). «L'*Aminta* – scrive in modo definitivo Bruno Basile – è un'azione scenica pastorale» (T. TASSO, *Aminta, Il re Torrismondo, Il Mondo creato*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno, 1999, p. XI).

<sup>28</sup> TASSO, *Aminta favola boscareccia*, p. 238. «Il Satiro – nota il Menagio – parla da Satiro, cioè da lascivo, petulante e sfacciato» (p. 257). In effetti egli è – come pensa DI BENEDETTO, *L'Aminta*, pp. 497-98 – il personaggio comico dell'*Aminta*, che dimostra come la comicità non sia esclusa dalla pastorale tassiana, secondo lo statuto della tragicommedia definito dal Giraldi, che si propone di far rivivere l'antico spettacolo dionisiaco.

<sup>29</sup> DI BENEDETTO, *L'Aminta*, p. 489.

risulta utilissimo ridurre la distanza tra gl'intrecci della commedia e della tragedia come avviene nel *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* (1543),<sup>30</sup> in cui Giralaldi affianca con scaltrezza alla normatività aristotelica il criterio retorico del *decorum* oraziano, che consente al drammaturgo di seguire i costumi e le usanze del suo tempo, non di quello rappresentato sulla scena, per raggiungere più facilmente il favore degli spettatori.<sup>31</sup>

Muovendosi tra l'unico testo superstite del mondo classico, *Il Ciclope* di Euripide, satira o tragicommedia, di difficile decifrazione, e le rigide intelaiature della *Poetica*, la satira del Giralaldi, nel doppio risvolto compositivo e teorico, si rivela la «tessitura di un abilissimo teatrante»,<sup>32</sup> sfruttando tutte le potenzialità offerte dal terzo genere e insieme aprendo la via ai futuri sviluppi della pastorale, allorché questo model-

<sup>30</sup> BERNARD WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 voll., Chicago, The University of Chicago Press, 1961, I, p. 442. «Appresso simile è la tragedia alla commedia; che niuna di esse narra la sua azione, come veggiam fare all'epopeia» (GIRALDI CINZIO, *Scritti critici*, p. 175). Mentre è teso a «una definizione, per così dire, "comparata" dei due opposti generi di dramma», tutto il *Discorso* – scrive Carla Molinari – è «improntato alla "composizione" di un urgente istanza di modernità» (*Teatro del Cinquecento*, a cura di Renzo Cremante, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1992, II, p. 884). Sottolinea d'altra parte Philip R. Horne come dalla rappresentazione dell'*Orbecche* (1541) Giralaldi conferisce alla sua tragedia una forma analoga a quella della commedia, con l'unica differenza del coro, assente nella commedia. Tale risultato si ottiene mediante l'aggiunta al teatro tragico di un prologo separato, già impiegato dalla commedia, e mediante una riorganizzazione della struttura drammaturgica, con lo scopo di renderla più idonea alla «public performance»: è un modello che non sarà variato successivamente. Cfr. HORNE, *The Tragedies of Giambattista Cinthio Giralaldi*, p. 49.

<sup>31</sup> WEINBERG, *A History of Literary Criticism*, p. 437. Nell'ambito dei tratti più caratterizzanti della drammaturgia del Giralaldi, Riccardo Brusca gli nota «la costante subordinazione di ogni scelta a un criterio di efficacia spettacolare, rispetto al quale cade ogni scrupolo di ortodossia aristotelica». A differenza della posizione del Trissino e dei fiorentini, che si muovono nell'ottica umanistica dell'imitazione-emulazione, appare chiara nel Cinzio la «volontà non di un restauro filologico della tragedia antica, ma di appropriazione, da quel fenomeno via via riscoperto, degli aspetti più funzionali ad un genere teatrale moderno e sostanzialmente nuovo» (R. BRUSCAGLI, *G.B. Giralaldi: drammaturgia ed esperienza teatrale*, in «Atti e memorie della Deputazione provinciale ferrarese di storia patria», s. 3, 15 (1972), p. 47).

<sup>32</sup> ARIANI, *Dilatazioni meliche*, p. 1146. «La formula giralaldiana riesce miracolosamente a coniugare filologismo erudito e resa teatrale» (MARZIA PIERI, *Dal teatro di corte alla Commedia dell'Arte*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, 4 voll., Torino, Bollati Boringhieri, 1993-1996, II, 1994, p. 821). Muovendo da una prospettiva classicista, Marvin T. Herrick osserva come con l'*Egle* lo scrittore non stia cercando di introdurre sul palcoscenico italiano un nuovo e moderno genere drammatico, ma solo di adattare al presente un genere dell'antichità, pur riconoscendo tuttavia che con la sua attività teorica e pratica Giralaldi ha aperto la via ai futuri sviluppi della pastorale del Rinascimento, anche se «non avrebbe mai chiamato l'*Egle* una tragicommedia» (MARVIN T. HERRICK, *Tragicomedy. Its Origin and Development in Italy, France and England*, Urbana, University of Illinois Press, 1962, p. 13).

lo si troverà alle prese con le invenzioni di un altro poeta, anche lui «intendentissimo della pratica del Teatro». <sup>33</sup> Prevista da Vitruvio accanto ai generi più nobili e ripresa dagli scenografi già dalla fine del Quattrocento, <sup>34</sup> la satira o tragicommedia, come sarà chiamata per trovare ascendenza nell'*Amphitruo* di Plauto, assume ora un assetto definitivo nel quadro del teatro classico del Cinquecento italiano:

La satira è imitazione di azione perfetta di dicevole grandezza, composta al giocoso ed al grave con parlar soave, [...] rappresentata a commovere gli animi a riso, ed a convenevole terrore e compassione. Assegnata la definizione [...] della satira, resta a vedere quel che importino le particelle in essa poste. [...] – Insieme giocosa e grave – la fa diversa dalla commedia e dalla tragedia, delle quali la prima è composta al piacevolezza dell'una, e della gravità dell'altra, non è né questa né quella. [...] E così è in alcuna parte la satira simile alla commedia, in alcune alla tragedia, ed in alcune altre è dissimile dall'una e dall'altra. <sup>35</sup>

«In Ferrara – scrive Carducci – entriamo classicamente e signorilmente con l'*Egle*», <sup>36</sup> e a ragione radica nella città padana la nascita della pastorale, rispetto alla tradizione delle ecloghe pastorali o rusticali, di cui non esistono esemplari ferraresi, ma anche rispetto al più alto modello dell'*Arcadia* del Sannazzaro, la cui matrice si colloca però – geograficamente – in prossimità dell'origine culturale del Tasso, e il cui ruolo

<sup>33</sup> TASSO, *Aminta favola pastorale*, p. 299. Scrive a questo proposito Bruno Basile: «Tasso vide sulla scena o lesse lo *Sfortunato* di Agostino Argenti, l'*Aretusa* di Alberto Lollo e l'*Egle* [...], interessanti tentativi di far rivivere l'antico dramma satiresco» (TASSO, *Aminta*, p. XI). Ricorda a buon diritto BIGI, *Il dramma pastorale*, p. 107, come il Giraldi riconduca la sua stessa *Egle* al modello euripideo del *Ciclope*, che secondo il Giraldi – si può aggiungere – è stato «dato alla stampa, quasi con certa sicurezza di non si avere più mai a perdere, acciò ch'egli sia esempio di simile componimento» (GIRALDI CINZIO, *Scritti critici*, p. 237).

<sup>34</sup> PIERI, *Dal teatro di corte alla Commedia dell'Arte*, p. 820.

<sup>35</sup> GIRALDI CINZIO, *Scritti critici*, pp. 232-33. Nella *Lettera ovvero discorso sopra il comporre le satire atte alle scene* (1554) il Giraldi offre il contributo più importante del secolo alla definizione del terzo genere, di cui rivendica – mediante il riferimento alle fonti antiche, e in particolare alla oraziana *Ars Poetica* – l'autonomia e la “medietà” rispetto ai due principali generi teatrali. Sulla base di una teoria già esposta nella *Poetica* di Aristotele, lo scrittore vede nel dramma satiresco un genere archetipico («an early type») da cui successivamente si sviluppano tragedia e commedia. Chiaro e lineare nei riferimenti classici, solo successivamente – secondo Marvin T. Herrick – il pensiero del Giraldi doveva essere «enfaticizzato» dal Guarini nella sua teoria della «tragicommedia»; cfr. HERRICK, *Tragicomedy*, p. 10.

<sup>36</sup> O XV, p. 418. Nella corte estense e, in particolare, nel Tasso è evidente «la volontà di rifondare quasi dal nulla una tradizione, che tenesse dell'eredità classica ma con novità di struttura, di elaborazione, di *dispositio* narrativa e drammatica» (ROBERTO FEDI, *Torquato Tasso*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, Roma, Salerno, 1995-2005, V. *La fine del Cinquecento e il Seicento*, 1997, pp. 257-58).

nella genesi dell'*Aminta* non può certo essere posto al livello degli altri esemplari della tipologia eterogenea di questo genere letterario. Il Giral-di esclude nondimeno l'*Arcadia* dall'area dell'arte satirica, dato che «né il soggetto, né le persone sono atte alla satira»,<sup>37</sup> eppure ha probabilmente ragione Arnaldo Di Benedetto quando indica nella prosa ottava dell'*Arcadia* (la storia di Carino) il «canovaccio della *fabula* dell'*Amin-ta*»,<sup>38</sup> purché si consideri che questo «canovaccio» per diventare organismo scenico, partitura drammatica della invenzione tassiana, deve passare attraverso l'esperienza del teatro padano del Cinquecento nel suo doppio risvolto della disputa teorica e della realizzazione pratica.

La corte estense aveva visto la prima pubblicazione alla fine del Quattrocento del teatro di Seneca, poi la rinascita della commedia plautina grazie alle qualità registiche dell'Ariosto e la nuova fioritura della tragedia inaugurata proprio dal Giral-di con la rappresentazione dell'*Orbecche* nel 1541, in cui il drammaturgo rivela tutta la sua consumata abilità nel tentare di sottoporre una materia angosciosa a un pubblico cortigiano avvezzo al *lusus* del comico, cercando di accordare le regole aristoteliche con le ragioni dello spettacolo. Con la sua straordinaria sensibilità per la tecnica teatrale, evidente perfino in molte novelle degli *Ecatommisti*, Giral-di ha già intuito che verso la metà del Cinquecento il tentativo della cultura italiana di creare una tragedia sul modello greco si sta impigliando in ostacoli pressoché insormontabili, come dimostra il suo rifiuto della formula ellenizzante del Trissino per un classicismo di tradizione piuttosto latina, peculiarmente ferrarese, e come dimostreranno le successive prove, attinte al grande serbatoio di trame narrative del *Decameron* e della poesia cavalleresca.<sup>39</sup> Lo stesso orecchio impeccabile il Giral-di

<sup>37</sup> GIRALDI CINZIO, *Scritti critici*, p. 239.

<sup>38</sup> DI BENEDETTO, *L'«Aminta»*, p. 501. Se il Carducci definisce significativamente l'ecloga del Sannazaro «accenno quasi divinatorio al dramma pastorale» (O XV, p. 375), bisogna ricordare che sulla prosa ottava dell'*Arcadia* si era già fermata l'attenzione di Angelo Solerti, che ne rileva la presenza in più luoghi del testo di Tasso. Il racconto di *Aminta* nella scena seconda dell'atto I (vv. 401 ss.) è – per esempio – «di certo ispirato da quello di Carino presso il Sannazaro», da cui segue una lunga citazione; T. TASSO, *Aminta. Favola boscareccia*, con introduzione e note di A. Solerti, Torino, Paravia, 1926, p. 35 (I ed. 1901). Allo stesso modo allorché successivamente *Aminta* ricorda il turbamento di Silvia di fronte alla dichiarazione d'amore, Solerti nota che «una scena, simile nell'intenzione [...], è quella dell'*Arcadia* del Sannazaro, prosa ottava, [...], quando la fanciulla viene a conoscere il segreto di Carino» (p. 43, ma cfr. pure p. 34).

<sup>39</sup> PIERI, *Dal teatro di corte alla Commedia dell'Arte*, pp. 813-15. Riguardo ai successivi sviluppi della produzione del Giral-di un posto di grande rilievo spetta al frammento autografo, intitolato *Favola pastorale*, conservato nella Biblioteca Comunale di Ferrara, e destinato immediatamente a suscitare l'entusiasmo del Carducci, che vi scorge la prova – definitiva – dell'adesione da parte dello scrittore al nuovo genere letterario, a partire dallo stile qui adibito, quello sì «nobile» del Giral-di, ma ora ri-



dimostra quando perlustra la *Poetica* di Aristotele alla ricerca non di norme morali o di precetti sui generi, ma di effetti scenici, di artifici capaci di illuminare il talento di un teatrante di valore. Davvero decisivo per i futuri sviluppi quanto scrive in un passo del *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* (1543) a proposito della tragedia «mista» a lieto fine, da cui nascerà anni dopo l'*Aminta*:

Questo modo di tragedia (alla quale diede Aristotile il nome di mista) ci mostrò Plauto nel prologo del suo Anfitrione [...]. La qual cosa tolse però dalla Poetica di Aristotile, ove egli di questa sorte di tragedia favella. La quale di sua natura è più grata agli spettatori, per finire ella in allegrezza. E in questa specie di tragedie ha specialmente luogo la cognizione, od agnizione che la vogliam noi dire, delle persone, per la qual agnizione sono tolti dai pericoli e dalla morte coloro dai quali veniva l'orrore e la compassione. E tra tutte le agnizioni che c'insegna Aristotile [...] quella è lodevole sovra le altre per la quale nasce la mutazion della fortuna da misera a felice [...]. Si debbono nondimeno far nascere gli avvenimenti di queste men fiere tragedie in guisa che gli spettatori tra l'orrore e la compassione stiano sospesi insino al fine, il qual poscia riuscendo allegro gli lasci tutti consolati.<sup>40</sup>

Con la sua raffinata sensibilità per le novità teatrali, Giraldi è giunto al cuore del problema, anzi al cuore della stessa *Poetica* di Aristotele, come dimostrano oggi le analisi più acute – quali quelle di Elizabeth S. Belfiore – per cui l'«intrigo» è una *systasis* di eventi, «in cui possono essere ritrovate forti analogie con la *systasis* biologica».<sup>41</sup> “Anima” di tutto ciò che avviene sulla scena, nei casi migliori presenta un registro complesso,<sup>42</sup> dove mediante le risorse della peripezia e del riconoscimento l'azione tragica non si muove mai in modo lineare, ma disconti-

solto in «un che di mezzo tra l'*Egle* e l'*Aminta*» (O XV, p. 426). Carla Molinari, che ha dato l'edizione critica di questo testo, ne ha puntualmente illuminato la natura di mero «work in progress», in «una fase di sviluppo ancora arretrata», collocabile cronologicamente a partire dal 1554, cioè dopo la rappresentazione a Ferrara del *Sacrificio* del Beccari. Il frammento non rappresenta certo – come pensa Carducci – la definitiva conversione al genere pastorale da parte dell'autore del primo dramma satiresco moderno, e tuttavia, depurata da entusiasmi eccessivi, l'intuizione del professore bolognese coglie sostanzialmente nel segno, se è vero che il Giraldi, attentissimo alle inesauribili invenzioni del teatro ferrarese, di cui era stato a lungo un protagonista, «credette nella fortuna del nuovo genere», al punto da cimentarvisi egli stesso. Cfr. G. B. GIRALDI CINZIO, *Egle, Lettera sopra il comporre le satire atte alla scena, Favola pastorale*, a cura di C. Molinari, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1985, pp. XXII-XXVI.

<sup>40</sup> GIRALDI CINZIO, *Scritti critici*, pp. 183-84.

<sup>41</sup> ELIZABETH S. BELFIORE, *Il piacere del tragico. Aristotele e la poetica*, a cura di Daniele Guastini, Roma, Jouvence, 2003, p. 231.

<sup>42</sup> Ivi, p. 204.

nuo, tra gli estremi della buona e della cattiva sorte, raggiunti tramite la «mutazion della fortuna», secondo la definizione del Cinzio, cioè la *metabasis* aristotelica. In questa prospettiva risulta pienamente comprensibile la persistenza della tragedia “mista” (o dramma satiresco) sotto l’«ala della tragedia» per quasi tutto il Cinquecento, quasi un’alleata della più nobile forma drammatica,<sup>43</sup> dato che è solo una particolare combinazione degli elementi costitutivi del tragico ad aver dato origine al terzo “genere”. Vi è tuttavia una seconda, più sottile ragione che spiega il successo di questa “moderna” invenzione dal Giraldi fino al Tasso, e non è di natura letteraria, ma psicologica, legata alla reazione emotiva del pubblico di fronte allo spettacolo. Se è vero che il fine della tragedia in base ai principi della *Poetica* aristotelica è produrre paura e compassione, è d’altra parte vero che – secondo una visuale tipica del mondo greco – «la compassione e la paura, pur dolorose, posseggono anche un certo elemento di piacevolezza, nella vita reale come nella tragedia».<sup>44</sup> Nella finzione estetica o nella vita concreta secondo Aristotele – fatto davvero decisivo – l’elemento piacevole all’interno dell’emozione dolorosa non differisce sul piano qualitativo, anzi è probabile che il filosofo ritenesse più alto il grado di piacere contenuto nell’emozione tragica della scena, rispetto a quello contenuto nella sofferenza dell’uomo della vita quotidiana. La compresenza degli elementi opposti, il tragico e il comico, il dolore e il piacere, risulta allora autorizzata non solo da una lettura particolare dell’archetipo greco, ma anche da uno studio sugli effetti emotivi della tragedia, sulla dinamica delle reazioni psicologiche del pubblico, elemento di primaria importanza per chi deve allestire o al limite “inventare” un evento scenico.

Di fronte a un quadro così problematico è ancora più singolare il silenzio di un poeta come il Tasso, autore di centinaia di pagine dedicate alla teoria letteraria tra *Apologie* e *Discorsi*, e tuttavia destinato (stranamente) a non lasciare una sola riga sullo statuto della pastorale e più in generale sugli eventi che nell’area del teatro e delle sue dispute stavano avvenendo a Ferrara in quegli anni cruciali. Chi si chiede – lo faceva giustamente già Mario Fubini – perché, può forse trovare nelle pagine

<sup>43</sup> HERRICK, *Tragicomedy*, p. 8.

<sup>44</sup> BELFIORE, *Il piacere del tragico*, p. 310: presso i Greci era comune l’idea che un certo grado di piacere fosse presente anche nelle emozioni più dolorose, come dimostra l’espressione di Omero «desiderio di pianto», interpretata da Aristotele come dolore per l’assenza di una persona amata, ma pure piacere nel ricordarla. Anche Gorgia «crede che il dolore possa essere mescolato al piacere, specialmente nelle esperienze di tipo estetico» (p. 311).

del Giraldi Cinzio e nel successivo dibattito sulla *Canace* la risposta.<sup>45</sup> Le implicazioni teoriche del terzo genere o tragicommedia (con relativa catarsi) non sono certo un esercizio accademico gratuito, semmai rivelano una sorprendente «intelligenza fenomenologica del testo teatrale»,<sup>46</sup> che porta Giraldi a forzare le norme aristoteliche nel tentativo costante – legittimato dalla oraziana *Ars poetica* – di giungere alla massa degli spettatori, d'incontrare la loro sete di novità.<sup>47</sup> Giraldi guarda infatti – per attualizzarla – a un'opera come *Il Ciclope* di Euripide,<sup>48</sup> senza però la coscienza del significato della originaria tetralogia in cui era inserito, ma è pur vero che tutto il Cinquecento italiano si accosta ai modelli del teatro tragico greco al di fuori di una vera dimensione di filologia storica, e lo dimostra il caso clamoroso di un testo destinato all'esegesi della scena e alla sua pratica come la *Poetica* di Aristotele, assunto invece quale sistema normativo dei generi letterari, e, in clima di Controriforma, caricato di valori morali e religiosi.

<sup>45</sup> T. TASSO, *Aminta*, introduzione di Mario Fubini, Milano, Rizzoli, 1976, p. 13. Pure Riccardo Brusca sottolinea il «singolare vuoto teorico», il «riserbo programmatico del Tasso aminteo, troppo buon aristotelico per non accorgersi di andar navigando acque pochissimo autorizzate» (BRUSCAGLI, *L'«Aminta» del Tasso e le pastorali ferraresi del '500*, pp. 279-80).

<sup>46</sup> DARIA PEROCCO, *Corte, città, campagna, mito sulla scena*, in *Storia letteraria d'Italia*, II. *Il Cinquecento*, p. 1021.

<sup>47</sup> Cfr. CAMILLO GUERRIERI CROCCETTI, *Introduzione*, in GIRALDI CINZIO, *Scritti critici*, p. 22. Osserva Carla Molinari come, a partire già dalla stesura autografa dell'*Egle*, il Giraldi abbia piena coscienza di «inaugurare un nuovo genere drammatico» nel teatro italiano, e identica attestazione offrono pure le varianti e le correzioni apportate nella successiva edizione a stampa, tutte intese a «delineare con un tratto deciso i caratteri specifici del nuovo dramma satirico» (Cfr. GIRALDI CINZIO, *Egle, Lettera sovra il comporre le satire atte alla scena*, pp. XVI e XIV). L'opera di revisione è anzi tesa alla ricerca di «una maggiore conformità del testo all'idea di satira come genere drammatico autonomo, definibile nella sua natura e nei suoi limiti in rapporto ai generi drammatici tradizionali» (C. MOLINARI, *La vicenda redazionale dell'«Egle»*, in «Studi di filologia italiana», 37 (1979), p. 312).

<sup>48</sup> Giraldi concepisce – nota Marvin T. Herrick – il suo dramma satiresco più vicino alla tragedia che alla commedia, cioè più vicino al *Ciclope* di Euripide che all'*Amphitruo* di Plauto, e tuttavia apporta tali mutamenti rispetto al modello, da porsi obiettivamente sulla strada della futura pastorale: lo dimostrano tutti i suoi personaggi che, benché divinità o semidivinità, si comportano da ogni punto di vista come esseri umani (cfr. HERRICK, *Tragicomedy*, p. 11). Il fatto non era certo sfuggito allo sguardo acuto del Carducci, pronto infatti a notare come il Giraldi «non si attentò di fare una rappresentazione epica o mitica come il *Ciclope*» (O XV, p. 419). Ciò non toglie tuttavia che il *background* filologico del Giraldi sia impeccabile, come attesta nella *Lettera ovvero discorso sopra il comporre le satire* l'utilizzazione delle fonti antiche, «rispettosa dei testi originali senza manipolazioni né forzature» (ANGELA ANDRISANO, *La lettera ovvero discorso di G. Giraldi Cinzio sovra il comporre le satire atte alla scena: tradizione aristotelica e innovazione*, in *Scrivere leggere interpretare. Studi di antichità in onore di Sergio Daris*, a cura di Franco Crevatin e Gennaro Tedeschi, Trieste, Eut-Edizioni Università di Trieste, 2005, p. 18).

Se allora l'*Aminta* è – secondo gli studi più recenti di Giuseppe Dalla Palma – «un *unicum* non solo per qualità di poesia, ma anche come proposta di assetto del genere letterario della favola pastorale»,<sup>49</sup> ciò avviene per la libertà inventiva con cui Tasso opera una fusione degli antichi elementi dell'azione drammatica (comici, tragici, satirici) e insieme recupera i fondali scenografici della tradizione egloghistica che più gli stanno a cuore, quelli dei paesaggi di Arcadia, già riattivati dall'*Egle*, e ora aggiornati nella versione moderna offerta da Sannazzaro. Come l'autore delle *Bucoliche* e Sannazzaro – nota Vladimir N. Zabughin in *Vergilio nel Rinascimento italiano* (1923) – il poeta si presenta in persona sulla scena sotto un trasparente pseudonimo arcadico, mentre il ruolo primario del poeta dell'*Eneide* è evidente fin dall'inizio e per tutto lo svolgimento successivo, ad eccezione degli ultimi tre atti.<sup>50</sup> A differenza di quanto avviene con Giraldi Cinzio, il mondo poetico di Tasso non si lascia circoscrivere alla cultura estense, come si trova a dover ammettere lo stesso Carducci, quando osserva che Sannazzaro «poté in appresso suggerire o prestare alla futura favola pastorale paesaggi e figure di personaggi liricamente appassionati»,<sup>51</sup> anche se poi al professore bolognese preme sottolineare l'origine teatrale del suo oggetto di studio, ben più delle assonanze liriche che esso intrattiene colla poesia contemporanea. Il successo dell'*Aminta* si fonda infatti sulla sapienza drammaturgica con cui si struttura, nell'abilità che Tasso riversa nella costruzione della *fabula* atto dopo atto, e ciò non avviene a caso, solo che si torni per un attimo alle indicazioni tecniche del Giraldi:

La favola adunque ch'è annoverata fra le parti della tragedia che le danno la forma [...] è detta da Aristotile anima della tragedia; e noi altresì la diremo della commedia, perché ella è il fondamento di ogni cosa, e quella alla quale, come a fine, tutte le altre parti, che si considerano, sono dirizzate; perché toltane lei del mezzo tutto il rimanente se ne va in nulla.<sup>52</sup>

L'azione – conclude Giraldi – è tutta «in mano» all'autore – *metteur en scène*, «ed egli a quel modo che migliore gli pare, la lega e la scioglie»,<sup>53</sup> soprattutto quando si tratta di peripezia e di agnizione, altro

<sup>49</sup> GIUSEPPE DALLA PALMA, *Aminta, Alceo, Tirena*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, a cura di Stefano Carrai, Padova, Antenore, 1998, p. 308.

<sup>50</sup> VLADIMIR N. ZABUGHIN, *Vergilio nel Rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso*, a cura di B. Basile e Gerardo Fortunato, 2 voll., Napoli, La scuola di Pitagora, 2017, I, pp. 366-68.

<sup>51</sup> O XV, p. 377.

<sup>52</sup> GIRALDI CINZIO, *Scritti critici*, p. 176.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

*trait d'union* che avvicina la tragedia e la commedia, pronto a confluire nel nuovo genere della tragicommedia:

L'agnizione adunque non è altro che un venire in cognizione di quello che prima non si sapeva; onde ne divengono gli uomini di amici nemici, o di felici infelici, ovvero d'infelici felici, avendo rispetto alle tragedie liete. Laonde si vede che se l'agnizione dee aver efficace forza, è di necessità ch'ella abbia compagna questa mutazione di stato, e di animi [...]. E però questa agnizione, la quale è congiunta colla peripezia, è riputata da Aristotile più di tutte le altre lodevole, perché più di tutte le altre commove gli animi degli spettatori.<sup>54</sup>

Riflessione di grande efficacia, che trova una importante conferma pochi anni dopo nelle *Lezioni* (1558) patavine tenute da Sperone Speroni in difesa della sua arte tragica, allorché osserva: «Le parti che fanno maravigliosa la favola sono due: l'agnizione e la peripezia. E dice Aristotele che le tragedie che l'hanno congiunte insieme destano i gridi del teatro».<sup>55</sup> Sorge ora spontanea una domanda: cosa vi è di più commovente per gli spettatori, che arrivano perfino a provare lo sconcerto dell'orrore, dei quattro contrattenti della peripezia che scandiscono l'intreccio dell'*Aminta*, nella sua *mixtio* insieme tragica e comica, fino al lieto fine dell'epilogo? Il congegno della peripezia è giunto al Tasso ben collaudato dal precedente della *Canace* dello Speroni,<sup>56</sup> suo maestro a Padova, dove poi in fondo era l'unico elemento davvero efficace dal punto di vista scenico all'interno di una solenne partitura che poteva trovare un suo grado di funzionalità solo tra le aule paludate degli accademici Infiammati. Senza la *Canace*, con tutto ciò che essa ha significato in termini di dispute e di polemiche per il teatro e la cultura italiana del Cinquecento, il mirabile esperimento scenico dell'*Aminta* non sarebbe mai nato, e questo fatto capitale sfugge agli studiosi tradizionali della Scuola storica nella loro teoria evoluzionistica dell'egloga, ma è invece presente all'intelligenza del Carducci quando osserva riguardo

<sup>54</sup> Ivi, pp. 197-98.

<sup>55</sup> SPERONE SPERONI, *Canace e Scritti in sua difesa - GIAMBATTISTA GIRALDI CINZIO, Scritti contro la Canace. Giudizio ed Epistola latina*, a cura di Christina Roaf, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1982, p. 243. «La favola – scrive l'accademico patavino – è quella che fa il poeta, e che è principio e anima della tragedia» (*ibidem*).

<sup>56</sup> Interessante – anche in rapporto ai successivi sviluppi dell'*Aminta* – la sottile distinzione operata da SPERONI, *Canace, ibidem*: «L'agnizione e la peripezia sono parti della favola, ma il legamento e discioglimento sono parti della tragedia». Osserva Carducci che nella pastorale tassiana le vicende, i «casi» di Aminta e Silvia, «procedendo l'uno dall'altro, vengono in un facile viluppo a presentare naturalmente la *peripezia* e anche una certa *agnizione*: quei passaggi in somma ed effetti che gli aristotelici esigevano in un dramma regolare» (O XV, p. 451).

al recitativo della pastorale che «tale verseggiatura il Tasso dedusse dalla *Canace*, pubblicata da prima nel 1546, e ne dedusse anche un verso intero» («pianti, sospiri, e dimandar mercede», *Aminta*, I, 1, 161, ripreso dalla *Canace*, IV, 2, 1354).<sup>57</sup> Invano si arrovella invece l'abate Menagio su questo passo, fino al punto di confessare con involontaria comicità: «Ho letto e riletto la *Canace*, né cosa alcuna di rilievo ho trovata, che il Tasso abbia da quella trasportata nella sua Pastorale».<sup>58</sup> L'erudito francese scrive quando la partita della tragedia italiana si è chiusa da più di un secolo e gli sviluppi successivi hanno ormai alterato la prospettiva storica, al punto da portarlo a pensare che la pastorale tassiana tiene «molto più della bassezza della Commedia che dell'altezza della Tragedia»,<sup>59</sup> come induce erroneamente a credere la storia posteriore della tragicommedia col suo innegabile legame con la commedia dell'arte.

Le citazioni letterali dalla *Canace* non sono infatti frutto del caso, semmai indici particolarmente significativi di una perlustrazione attenta dei tragici greci e delle *pièces* allora alla moda (a partire dalla *Sofonisba* del Trissino), e trovano la loro ragione ultima all'interno dell'itinerario tragico del giovane Tasso, che si compie in un lungo arco che dall'*Aminta* (1573), passando per l'abbozzo del *Galealto re di Norvegia*, perviene alla conclusione solo nel 1587 col *Re Torrismondo*.<sup>60</sup> Se l'*Amin-ta* si equilibra – in modo mirabile – sul difficile crinale tra il tragico e il comico, le citazioni dalla *Canace* sono indici affatto evidenti di quella tendenza costante del Tasso – illuminata da Marco Corradini – alla nobilitazione di ogni genere letterario che pratica, «per cui egli tende sempre a forzare i limiti del genere per spostarli verso l'alto».<sup>61</sup> Lo di-

<sup>57</sup> O XV, p. 453. Non è sfuggito allo sguardo indagatore del Solerti che i vv. 1394-1395 dell'*Aminta* («Oh dolente principio; ohimé, qual fine / già mi s'annuncia?», scena prima, atto III) contengono un'altra citazione testuale, quella del v. 1119 della *Canace* («O dolente principio!», coro, atto IV, scena prima). Cfr. TASSO, *Aminta*, con introduzione e note di Solerti, p. 103. L'influenza della *Canace* sulla pastorale tassiana «tra i contemporanei dovette rappresentare un luogo comune» (GIUSEPPE TOFFANIN, *Il Tasso e l'età che fu sua: l'età classicistica*, Napoli, Libreria scientifica editrice, 1950, p. 83). In tempi più recenti Renzo Cremante ha sottolineato il «ruolo decisivo» della *Canace* «riguardo agli imminenti sviluppi della forma tragica, accelerandone il processo di contaminazione, di interferenza, di metamorfosi e infine di dissoluzione», lungo una linea che porta all'«esperienza poetica, non soltanto drammatica, di Torquato Tasso» (cfr. *Teatro del Cinquecento*, II, p. 451).

<sup>58</sup> TASSO, *Aminta favola boschereccia*, p. 144.

<sup>59</sup> Ivi, p. 225.

<sup>60</sup> Cfr. le osservazioni di Bruno Basile in TASSO, *Aminta*, p. XXI.

<sup>61</sup> MARCO CORRADINI, *Appunti di un commentatore dell'«Aminta»*, in «Studi tassiani», 62-63 (2014-2015), p. 201. Riccardo Brusca sottolinea la «risoluta aristocratizzazione della pastorale» compiuta dal Tasso, sul piano della «qualità dei personaggi», su quello del «soggetto, liberato dei suoi intermezzi rusticani» e su quello infine

mostrano gli interventi lirici del coro a chiusura di ogni atto, l'osservanza delle unità aristoteliche e – prova altamente significativa – la frequenza con cui nel testo ricorre la coppia «pietà»-«terrore» (in leggera *variatio* con quella «pietà»-«orrore»),<sup>62</sup> termini eponimi della *Poetica* di Aristotele e degli infiniti dibattiti sull'essenza del tragico che attraversano la cultura italiana coeva. Ne esce confermato il carattere dialettico, problematico del dramma, irriducibile a una definizione univoca anche sul piano della teoria dell'amore, anzi attraversato da tendenze contrastanti e perfino opposte, come dimostra la vicenda della ricezione europea.<sup>63</sup> Medesima dialettica l'opera mostra sul piano dei generi teatrali, proponendo una prima, ancor che parziale ed emendabile, soluzione alle aporie su cui si era impigliato il dibattito sul dualismo tragico tra Giralaldi e Speroni, cioè sulle pressoché coeve *Orbecche* e *Canace*. Alle dispute infinite che erano sorte – ancora oggi di primario interesse – la risposta di Tasso nel 1573 è una risposta “sulla” scena e “per” la scena,<sup>64</sup> con una soluzione drammaturgica, che si presenta fin dall'inizio come sperimentale e provvisoria, aperta a successivi sviluppi, che saranno imposti dalla pratica teatrale, mentre solo molto più tardi il Guarini ne darà una giustificazione teorica. Non diversamente dal primo disegno della *Canace*, l'*Aminta* ferrarese del 1573 è infatti priva dei cori (aggiunti solo l'anno successivo per la rappresentazione di Pesaro), cioè di un elemento classicistico che oggi appare imprescindibile sul piano dello spettacolo e della sua efficacia, mentre sempre a Pesaro vedono la luce per la prima volta quell'*Epilogo* e quegli *Intermedi* lirici in origine non scritti per la favola pastorale.

La teatralità – ancora una volta – è la matrice dell'*Aminta* e del suo divenire rappresentazione dopo rappresentazione il «portento» di Carducci, di cui si può sempre più apprezzare la perspicacia, solo che si pensi che “sulla” scena nasce pure il problema testuale di questa opera *anche* letteraria e – paradossalmente – ben prima della sua *editio princeps*.<sup>65</sup> Discende infatti – per filiazione diretta – dalle pagine del Carducci l'edizione critica dell'*Aminta* approntata da Angelo Solerti nel 1895 nel vo-

della «favola», ovvero del concreto montaggio drammaturgico dell'opera» (BRUSCAGLI, *L'“Aminta” del Tasso e le pastorali ferraresi del '500*, p. 309).

<sup>62</sup> CORRADINI, *Appunti di un commentatore dell'“Aminta”*, p. 202.

<sup>63</sup> M. CORRADINI, *L'“Aminta” dei moralisti e l'“Aminta” dei libertini*, in “Lettere italiane”, 68 (2016), pp. 266-305.

<sup>64</sup> «L'ordito teatrale-drammatico è innanzitutto il segno, la cifra essenziale dell'*Aminta*» (GIAN MARIO ANSELMINI, *Aminta di Torquato Tasso*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1993, II. *Le opere*, p. 610).

<sup>65</sup> Cfr. ora (nell'ambito della collana della Commissione Nazionale per l'Edizione delle opere) T. TASSO, *Aminta. “Princeps” 1580*, edizione critica a cura di Matteo Navone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014.

lume del *Teatro* tassiano (il terzo delle *Opere minori*), edito da Zanichelli a Bologna, che reca in apertura – particolare rivelatore – l'ultimo saggio della trilogia dedicata dal cattedratico felsineo alla composizione.<sup>66</sup> Applicando *in toto* i criteri del maestro, Solerti annette a pieno titolo alla bibliografia testuale le traduzioni, simbolo della ricezione europea, e la musicografia, prova tangibile di un testo che nel Seicento, tra *Madrigali a Cinque Voci con il Basso Continuo* di Giovanni Macinghi e *Canzonette et Arie alla Romana, a Tre Voci* di Orindio Bartolini, si realizza tramite la compresenza di linguaggi artistici differenti.<sup>67</sup> Entrano a pieno titolo pure l'*Epilogo di Venere*, stampato per la prima volta nell'edizione ferrarese del Baldini (1581), e gli *Intermedi*, a stampa solo nel 1666: insomma due elementi mobili per definizione, giustificati da necessità registiche e da esigenze musicali e sceniche, in ultima analisi teatrali prima che letterarie, come dimostra la loro clamorosa soppressione nella successiva ristampa critica di Bortolo Tommaso Sozzi (1957),<sup>68</sup> fondata invece su un rigoroso criterio di filologia testuale, che assume a modello di riferimento l'edizione aldina del 1590.

Nel caso del problema ecdotico dell'*Aminta* va in scena – è proprio il caso di dire – il conflitto tra un'idea di ecdotica *stricto sensu* e un principio di filologia teatrale (quella di Solerti e implicitamente di Carducci) che si estende anche agli elementi “mobili” del capolavoro del giovane Torquato, poi affidati alle sue *Rime*, dove infatti uscirono a stampa nel 1582. Sempre sotto l'ègida del Carducci, nel 1901 Solerti pubblica il suo commento sistematico alla pastorale tassiana, ancora oggi imprescindibile, dove trova una concreta realizzazione l'intento di dimostrarne la genesi tutta classica e pagana, aliena dalla cultura medioevale, quando non si tratti della imitazione dei classici volgari. Proseguendo e completando l'indagine delle fonti antiche, già avviata dal Menagio, il Solerti ci offre una vera stratigrafia degli innumerevoli *auctores* evocati dalla parola tassiana, nella sua tecnica allusiva. Il primato spetta comunque agli scrittori greci e latini, anche dimenticati, e le pagine del testo ci offrono un quadro davvero esaustivo della sconcertante erudizione del Tasso, capace di muoversi agilmente da Eliodoro ad Anacreonte, da Calpurnio Siculo a Orazio, fino a echeggiare Bembo, Della Casa o Tansillo.

<sup>66</sup> T. TASSO, *Teatro*, edizione critica a cura di A. Solerti, Bologna, Zanichelli, 1895. La *Bibliografia* testuale dell'*Aminta* è da Solerti articolata nelle sezioni: A) Manoscritti; B) Edizioni; C) Traduzioni; D) Moralizzazione; E) Musicografia.

<sup>67</sup> Ivi, p. CXVIII.

<sup>68</sup> T. TASSO, *Aminta*, edizione critica a cura di Bortolo Tommaso Sozzi, Padova, Liviana, 1957.



Non vi è dubbio poi che l'interesse del Solerti per la pratica drammaturgica e la recitazione dell'*Aminta* si prolunghi fin nel successivo capolavoro critico (1903) dedicato a *Le origini del melodramma*, in cui vengono antologizzate alcune pagine del seicentesco *Trattato della musica scenica* (1647, ma pubblicato solo nel 1763) di Giovan Battista Doni che appaiono davvero determinanti e conclusive. Secondo il Doni, dato che la pastorale

non ha il ridicolo come la commedia, né il grande e meraviglioso della tragedia, possiamo fare ragione che se la favola non è bellissima, la favella ornatissima, e la rappresentazione fatta con molta maestria, poco possa dilettere le persone che non si contentano così di ogni cosa. La perfezione dunque della rappresentazione in due modi può trovarsi: o quando sia recitata da attori esercitatissimi e pieni di garbo e leggiadria nel gesto e portamento di vita, quali ne ho veduti alcuni in Francia; o quando sia cantata con soave e proporzionata melodia.<sup>69</sup>

Mentre cita il Doni, Solerti (che ha offerto al maestro in anteprima le pagine della sua recentissima biografia tassiana)<sup>70</sup> prosegue la linea critica di Carducci, che nel suo saggio aveva a buon diritto inserito un'altra lunga citazione seicentesca, questa volta apologetica, tratta dalla *Vita di Torquato Tasso* del Manso (1621), tutta rivolta anch'essa proprio al miracolo scenico dell'*Aminta*, accolta «con general lode e meraviglia di ciascheduno ch'allora l'udì o che l'ha poscia letto»;<sup>71</sup> così come sempre il Carducci ha citato ampiamente il fondamentale bilancio storico costituito dal discorso *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, pubblicato nel 1598 da quell'Angelo Ingegneri che fu «amico ospite del Tasso» – e anche suo controverso segretario e copista –, e a cui lo stesso Carducci guarda per primo come a un modello d'interpretazione degli eventi teatrali coevi.<sup>72</sup> Il testo dell'Ingegneri, destinato a grande fortuna nel Seicento, costituisce una vera pietra miliare nella storia del teatro scenico, della cultura e della civiltà dello spettacolo, indagati pure nei loro aspetti tecnici (la scenografia, la recitazione, le forme simboliche della visione, la regia) e nelle

<sup>69</sup> *Le origini del melodramma: testimonianze dei contemporanei*, a cura di A. Solerti, Torino, Bocca, 1903, p. 204.

<sup>70</sup> O XV, p. 449 in nota: Carducci si riferisce esplicitamente alla *Vita* tassiana del Solerti («libro inedito quando io pubblicava da prima questi studi»).

<sup>71</sup> Ivi, p. 454.

<sup>72</sup> Ivi, pp. 456-57.

dinamiche della ricezione.<sup>73</sup> Ingegneri illumina in modo decisivo – sul piano della pratica teatrale e dei gusti del pubblico – il passaggio dalla tragedia alla pastorale, significativamente poste in sequenza:

Le tragedie, lasciando da canto che così poche se ne leggono che non abbiano importantissimi e inescusabili mancamenti, onde talora divengono anco irrapresentabili, sono spettacoli maninconici, alla cui vista malamente s'accomoda l'occhio disioso di dilettazone. Alcuni oltre di ciò le stimano di tristo augurio e quindi poco volentieri spendono in esse i denari e 'l tempo. [...] Restano adunque le pastorali, le quali, con apparato rustico e di verdura e con abiti più leggiadri che sontuosi, riescono alla vista vaghissime; che co 'l verso soave e colla sentenza dilicata sono gratissime agli orecchi e all'intelletto; che, non incapaci di qualche gravità quasi tragica, [...] patiscono acconcissimamente certi ridicoli comici; che [...] danno luoco a nobili affetti, non disdicevoli alle tragedie istesse.<sup>74</sup>

Dopo il fallimento della tragedia, le pastorali hanno insomma restituito «l'uso della scena e l'utile e'l piacere che da lei si tragge»,<sup>75</sup> e tuttavia recano – indelebili – i segni dell'antico archetipo. La coscienza storica dell'Ingegneri è a questo riguardo molto precisa quando ricorda che dopo Ariosto e Trissino

venne d'acuto ed elevato intelletto lo Speroni, e additò per avventura colla sua *Canace* la strada, per la quale caminando poi più felicemente nell'*Aminta* il giudiciosissimo Tasso, [...] ebbe in sorte di stabilire questa terza spezie di drama, prima o non ricevuta o non apprezzata ...<sup>76</sup>

L'idea di un testo approntato *in primis* per la scena viene però al Tasso dal Girdali – vero personaggio chiave di questa vicenda – che riteneva fermamente come fine autentico delle sue tragedie la rappresentazione, non la stampa, ragione per cui esse videro tutte la luce postume, con l'eccezione dell'*Orbecche* nel 1543. L'*Aminta* sembra infatti una ripresa o una risposta a questioni capitali del teatro che il Girdali aveva sollevato a Ferrara insieme sul versante teorico e su quello del palcoscenico.<sup>77</sup> Nel *Giudizio sopra la tragedia di Canace e Macareo* (1550) contro

<sup>73</sup> Cfr. l'Introduzione a ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, a cura di Maria Luisa Doglio, Modena, Panini, 1989, p. XIII.

<sup>74</sup> INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa*, p. 7.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 4.

<sup>77</sup> Le dispute sulla tragedia «presto si saldarono così strettamente con quelle della favola pastorale, da divenire con esse tutt'uno» (TOFFANIN, *Il Tasso e l'età che fu sua*,

l'enfasi e la magniloquenza dello Speroni, Giraldi osserva in chiave normativa:

Il favellare vuole esser dolce, puro, soave, facile, piano, composto di voci allegre o affettuose, secondo la materia che si vuol vestire dello ornamento delle parole, non gonfie, non strepitose, ma sonore e significanti, senza sorde e non lontane dal verisimile del favellare; e al fine il sermone vuole essere accomodato a' soggetti di che si favella, trattando le cose umili bassamente, ma sì che chi scrive non paia fanciullo; le mezzane con stile né troppo alto, né troppo umile, ma che dell'uno e dell'altro partecipi e non incorra nel vizio degli estremi; le grandi e sublimi con stile magnifico e elevato, ma non gonfio, non strepitoso.<sup>78</sup>

Più di vent'anni prima della nascita del testo tassiano rappresentato nell'isola di Belvedere sul Po, Giraldi ha già definito il linguaggio e lo stile dell'*Aminta*, l'opera di uno scrittore che il Menagio, con la solita sagacia, giudica «intendentissimo della lingua Toscana»,<sup>79</sup> e che è alla ricerca di una terza via tra il tragico e il comico, di fronte allo scacco subìto dalla linea *Orbecche-Canace*. È il Giraldi ad avere impresso al teatro ferrarese quel ritmo statico e lento che nell'*Aminta* dispiace a romantici come Schlegel o De Sanctis,<sup>80</sup> ma sembra invece avere una sua funzionalità storica, se è vero che il teatro drammatico del Cinquecento coincide, come sublime mimesi dell'ideologia aristocratica, con la Cor-

p. 82). Al di là tuttavia di quel dibattito dottrinale, «la nozione di tragicommedia poteva vantare diritti di legittimità teatrale acquisiti di fatto, quando il diletto faceva premio sull'utile, e quindi da parte del pubblico prima che degli autori» (NINO BORSELLINO, *Orfeo e Pan. Sul simbolismo della pastorale*, in *Origini del dramma pastorale in Europa*, Convegno di studi. Viterbo, 31 maggio-3 giugno 1984, a cura di Maria Chiabò e F. Doglio, Viterbo, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1985, p. 58).

<sup>78</sup> SPERONI, *Canace*, p. 144. Per l'attribuzione del *Giudizio* al Giraldi appaiono determinanti le riflessioni di CHRISTINA ROAF, *ivi*, pp. XXIV ss.

<sup>79</sup> TASSO, *Aminta favola boschereccia*, p. 121.

<sup>80</sup> Cfr. le acute riflessioni di Philip R. Horne sul teatro tragico di Giraldi, caratterizzato in ogni dramma da un gran numero di scene, in realtà costituite da puri soliloqui: il dialogo è inoltre prevalentemente narrativo o descrittivo, mentre pure le azioni essenziali, che avrebbero potuto essere vivacemente rappresentate sul palcoscenico, sono spesso invece riferite da un osservatore secondo il modello della tragedia greca. A dispetto dell'intento dell'autore di animare l'azione mediante un alto numero di personaggi secondari, le sue opere rimangono in larga misura «reading-dramas» piuttosto che «stage-dramas», costantemente distinte dalla totale staticità dei tre atti mediani (HORNE, *The Tragedies of Giambattista Cinthio Giraldi*, p. 46). A tale effetto concorrono pure i tratti distintivi del linguaggio tragico dell'autore, basato su «costruzioni sintattiche ripetitive», su «stilemi stereotipi» ben collaudati, destinati a ripresentarsi nelle varie partiture tragiche, travalicando anche i confini del genere letterario, come mostrano le interferenze dei materiali linguistici tra l'*Orbecche* e l'*Egle*: cfr. le precise osservazioni di Carla Molinari in *Teatro del Cinquecento*, II, pp. 888-89.

te e i suoi valori.<sup>81</sup> Si tratta – in ultima analisi – di un teatro non di azione, ma di rispecchiamento dove la corte estense, che assiste allo spettacolo e risulta la vera destinataria del testo, come ben vide Carducci, va in scena coi suoi codici di valori e coi suoi rituali, dal livello più alto della trattatistica d'amore di matrice petrarchesca a quello malizioso del pettegolezzo cortigiano.<sup>82</sup> Questo spiega il modello specifico della teatralità dell'*Aminta*, in virtù del quale – come ha notato acutamente Franco Croce – la scena non è il luogo dove si rappresentano le vicende della trama, ma lo spazio dove le vicende della trama, man mano che si svolgono, vengono discusse e commentate, nell'ambito di una studiata scenografia di parola che assegna ad ogni personaggio un episodio in cui svolgere il ruolo di narratore.<sup>83</sup> Il teatro di parola era già presente nella *Canace* di Speroni, ma quella rappresentazione è compromessa dal «vizio» – nelle parole del detrattore Giraldi – proprio dell'Accademia degli Infiammati di ritenere «che l'altezza e la gravità dello stile tutta sia nelle gonfiate voci, ne gli intricati parlari, nell'accogliere disusati modi di dire».<sup>84</sup> Occorre quindi per Tasso trarre profitto da tali critiche e soprattutto da una libertà interpretativa della *Poetica* di Aristotele che Speroni e Giraldi con le loro dispute finiscono per autorizzare, magari anche al di là delle loro intenzioni.

A ragione quindi il Carducci vede nell'endecasillabo sciolto dell'*Aminta* il metro che «fu adoperato dai dotti a fare la nuova commedia e tragedia classica dopo il Cinquecento»,<sup>85</sup> separandolo dagli svolgimenti ritmici dell'egloga classica, per marcare ancora una volta il carattere peculiare della pastorale tassiana, capace di echeggiare gli sciolti tragici del Giraldi e il melismo patetico di Speroni, chiamato sulla scena ad esprimere gli stati d'animo angosciati del personaggio. È iscritta infatti nell'origine dell'*Aminta* la «nostalgia della pura linea

<sup>81</sup> Data l'egemonia culturale della corte sul teatro tragico, «attori e spettatori, realtà e finzione, costituiscono un corto circuito» (SIRO FERRONE, *Il teatro*, in *Storia della letteratura italiana*, IV. *Il primo Cinquecento*, 1996, p. 919). Per le allusioni in dubbio alle trame politico-dinastiche celate dal codice cortigiano della pastorale tassiana cfr. ELISABETTA GRAZIOSI, *Aminta 1573-1580: amore e matrimonio in casa d'Este*, Lucca, Pacini Fazzi, 2001.

<sup>82</sup> Scrive Carducci che alla favola pastorale «acquistavan grazia e interesse, almeno nelle prime recite, le allusioni alle costumanze e alle idee, alle persone ed ai fatti del giorno e della corte» (O XV, p. 358).

<sup>83</sup> Cfr. FRANCO CROCE, *La teatralità dell'Aminta*, in *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*. Convegno di studi. Roma, 23-26 maggio 1990, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Viterbo, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1992, in particolare le pp. 132 ss.

<sup>84</sup> SPERONI, *Canace*, p. 141.

<sup>85</sup> O XV, p. 442.

della tragedia greca»,<sup>86</sup> cioè di un archetipo che la cultura coeva non ha saputo riportare in vita, ma che conserva intatto il suo fascino e il suo richiamo per quel giovane classicista «napolitano», cresciuto alla scuola dell'Accademia degli Etereî.<sup>87</sup> Se ancor oggi l'insistenza su questa derivazione della pastorale ferrarese può apparire troppo perentoria ed esclusiva,<sup>88</sup> non sarà comunque senza significato il fatto che in anni non poi tanto lontani da quelli in cui Carducci si accinge all'impresa dell'*Aminta*, un altro classicista, Friedrich Nietzsche – inattuale come Carducci – avesse identificato proprio nella tragedia l'essenza stessa della civiltà greca.

<sup>86</sup> G. TOFFANIN, *Il Cinquecento*, Milano, Vallardi, 1960, p. 575 (I ed. 1929).

<sup>87</sup> «La vicenda della tragedia letteraria resta [...] nella penisola quella di una grande e collettiva ambizione delusa» (PIERI, *Dal teatro di corte alla Commedia dell'Arte*, p. 819).

<sup>88</sup> «Oggi non si potrebbe più sostenere il radicale scetticismo del Carducci» riguardo alla derivazione dell'*Aminta* da «un'intera stagione di prove e di inesausti sperimentalsimi» dell'ecloga (ARIANI, *Dilatazioni meliche*, p. 1150).