

LA VOCE DEL SATIRO. EROS E THANATOS NELL'AMINTA DI TASSO

(The Satiro's Voice. Eros and Thanatos in Tasso's *Aminta*)*

Paolo Tabacchini**

UP Olomouc (CZ)

Abstract: The objective of this article is to highlight the peculiar aspects of the character of the Satyr in *Aminta*, the pastoral play by Torquato Tasso. The study – that will take into account both traditional use of this mask in the pastoral genre (ancient and modern) and the particular poetic conception of the author – is conducted through the systematic commentary of the Satyr's monologue (*Aminta* II, 1), the only time when his voice can be heard and his real and deep intentions can be understood. Beyond the pastoral allegory, the singular theory about love and violence, brought by the words of this contradictory character into the peaceful scene of the drama, appears like a strong invective against the hypocrisies hidden in civil society.

Keywords: Torquato Tasso; *Aminta*; Satyr; Pastoral poetry; Love; Violence.

Riassunto: L'obiettivo di quest'articolo è mettere in luce gli aspetti peculiari del personaggio del Satiro nella favola pastorale di Torquato Tasso *Aminta*. Lo studio è condotto attraverso il commento sistematico del monologo del Satiro (*Aminta* II, 1), l'unico momento in cui la sua voce può essere ascoltata e le sue reali e profonde intenzioni possono essere comprese. Al di là dell'allegoria pastorale, la singolare teoria sull'amore e la violenza che le parole di questo contraddittorio personaggio portano sulla pacifica scena del dramma si mostra come una forte invettiva contro le ipocrisie nascoste nella società civile.

Parole chiave: Torquato Tasso; *Aminta*; Satiro; Poesia pastorale; Amore; Violenza.

L'indissolubile legame fra amore e morte ha certamente un posto d'eccezione nella storia letteraria mondiale. In Italia, la lezione dei classici sull'argomento verrà riscoper-

* Příspěvek vznikl za podpory MŠMT ČR udělené UP v Olomouci (IGA_FF_2020_023).

** **Dirección para correspondencia:** Paolo Tabacchini, via G. Rossini 8, Porano (Italy), 05010 (tabacchini.p@hotmail.it)

ta e riattualizzata da Francesco Petrarca, che ne rinnova ed amplia gli esiti psicologici con una cura introspettiva maggiore. Il *topos*, mediato dagli autori di maniera (più o meno originali), facenti parte della tendenza (mai sopita) del petrarchismo, confluirà nella mirabile declinazione del più brillante tra i membri di tale movimento: Torquato Tasso.

Questo elemento anima la sostanza, non solo dei contenuti lirici, ma anche la stessa dinamica del dramma nel suo impegno pastorale. Se ne trovano esempi già nella stessa apertura della favola scenica, dove un «Amore in abito pastorale» (Tasso 1999: 51)¹ è in fuga dalla opprimente madre Venere, la quale lo vorrebbe impegnato a dardeggiare nobili e cortigiani in principeschi palazzi. Ancora, poco dopo, nella II scena (dopo una diatriba tra Dafne e Silvia, sempre riguardante l'amore), l'infelice protagonista, il pastore Aminta, lasciandosi prendere dall'ebbrezza d'amore, si scioglie in canti (tali sembrano i suoi madrigali), che hanno come costante presenza (una specie di "ospite inatteso") l'ombra tragica della morte². Un ulteriore esempio ne è l'edonistica filosofia delle partiture corali, incardinata sul «famoso o famigerato» (Fubini 1999: 25) verso: «S'ei piace, ei lice»³. Al di là di questi minimi esempi particolari (che riguardano in fondo solamente il I atto del dramma), si può facilmente dedurre, anche ad una prima lettura, che la morte (l'immagine di lei, il fingersi di lei) sia il motore primo e ultimo dell'intera vicenda narrata. Il dramma della presunta morte di Silvia porterà al tentativo di realizzazione di quello che in molti versi è presentato come il solo ed unico desiderio di Aminta, vale a dire il suicidio; all'apprendere tale triste notizia, la ninfa si «ammollisce»⁴ stretta dalla pietà e, cedendo all'amore, invocherà la morte in un vertiginoso precipitare del suo sentimento.

La mescolanza di tali affetti si manifesterà in una figura a torto un po' trascurata dalla critica, ovvero il Satiro che, nella parte iniziale del dramma, porterà un'aura di tragica brutalità nella dominante leggerezza e vaghezza del testo.

Il personaggio gode di uno statuto particolare nel codice pastorale già nelle opere precedenti⁵. Riscoperto da Giraldo Cinzio (vero e proprio fondatore del genere), utilizzato nei suoi drammi (es. l'*Egle*, 1545) e studiato nelle sue fatiche teoretiche (*Lettera sopra il comporre le satire atte alla scena*, 1553), verrà prima proposto come emblema della riscoperta del "terzo genere" teatrale⁶, vale a dire il dramma satiresco; e poi, quando il genere pastorale si emanciperà dall'illustre modello classico configu-

1 I riferimenti al testo dell'*Aminta* presenti in questo scritto rimandano tutti all'edizione BUR appena citata.

2 Sul tema della morte nella favola pastorale di Tasso si veda Bàrberi Squarotti 1978: 39-73; Colussi, 2013: 119-134; Fenzi 2018: 251-272.

3 V. 681.

4 V. 171.

5 Per uno studio ampio e puntuale si veda Andrisano 1997: 357-371. Approfito per ringraziare la prof. ssa Andrisano per l'aiuto offertomi per reperire la sua pubblicazione.

6 Insieme alla tragedia e alla commedia costituisce il sistema drammaturgico greco. Negli agoni, il dramma satiresco concludeva ogni trilogia tragica. È tramandato un solo esempio completo, il *Ciclope* di Euripide: Altre fonti che ne parlano sono Orazio (*De arte poetica liber*, 220-250) e Vitruvio (*De architectura* V, VIII, 1). Sul rapporto tra favola pastorale e dramma satiresco si veda Szegedi 2012: 249-257.

randosi come genere “moderno” e “nuovo” (vale a dire la tragicommedia)⁷, permarrà come portatore dell'elemento comico nelle opere successive. È proprio sui connotati stereotipici e sulle finalità di quella che già si presentava all'epoca come una maschera riconoscibile al pubblico che la raffinata originalità della declinazione tassiana si mostrerà rilevante per il futuro di questa figura nella rosa dei personaggi del dramma pastorale.

Sulla scena, il personaggio comparirà una sola volta, nell'apertura del II atto, dove, in sostanza, con il suo monologo, dichiarerà il suo amore per Silvia e pianificherà il tentativo, successivamente sventato da Aminta (narrato da Tirsi nella I scena del III atto), di far violenza ai danni della ninfa che si sta bagnando a una fonte. Il brano, che conta 96 endecasillabi (stesso metro e quasi lo stesso numero di versi che compongono il Prologo di Amore), è assai notevole dal punto di vista contenutistico. L'argomento, pur essendo sempre l'amore, in questi versi appare radicalmente rovesciato rispetto alla tesi presentata, come detto, già nel Prologo, la quale è animata da un ideale astrattamente utopico, desunto dalla filosofia platonica. La materialità del sentimento, non scevro della componente violenta, delinea una immagine tutt'altro che idilliaca e pacificante, come invece accade soventemente negli amori in Arcadia. Ma vediamo più da vicino il brano.

Picciola è l'Ape, e fa col picciol morso
 pur gravi e pur moleste le ferite; 725
 ma qual cosa è più picciola d'Amore,
 se in ogni breve spazio entra, e s'asconde
 in ogni breve spazio? or sotto a l'ombra
 de le palpebre, or tra' minuti rivi
 d'un biondo crine, or dentro le pozzette, 730
 che forma un dolce riso in bella guancia;
 e pur fa tanto grandi e sì mortali,
 e così immedicabili le piaghe.

L'immagine dell'apertura, oltre a ricorrere assai nella tradizione lirica⁸, richiama i versi della scena immediatamente precedente, dove Aminta racconta a Tirsi un aneddoto riguardante l'inizio della sua passione: Fillide, compagna di Silvia, essendo stata punta da un'ape e lamentandosi per il fastidio viene curata da Silvia con alcune parole magiche a lei insegnate dalla saggia Aresia in cambio del suo «corno d'avorio ornato d'oro» (Atto I, scena III, vv. 441-467); il pastore stesso, imitando quanto accaduto, fingerà anch'egli d'esser stato punto da un'ape per poter avvicinarsi alla dura Silvia con l'intenzione di rubarle un bacio. Tale «inganno gentile»⁹, ispiratogli da Amore¹⁰, si

7 Su questo argomento è nota la polemica sulla favola pastorale di Battista Guarini *Pastor fido* tra l'autore e altri letterati, primo tra tutti Gaston Denoës (si veda Selmi 2002).

8 L'ape, in poesia, riveste un significato simbolico assai marcato. Sul motivo dell'ape e il riutilizzo tassiano si veda: Andrisano 1997: 368-369 e Residori 2003: 1-9.

9 V. 479.

10 Vv. 477-478: «[...] (guarda quanto Amore / aguzza l'intelletto!)».

rivolgerà ai danni dello stesso Aminta che subirà una «più cupa e più mortale» ferita, vale a dire la passione sconvolgente che da lì in poi lo assillerà (vv. 468-493).

Dalla realtà alla metafora, dunque: l'immagine della minuta ape (metafora d'amore) che infligge, paradossalmente, enormi ferite, viene ripresa anche nei versi del Satiro, richiamando per giunta anche la guancia (v. 730), come appunto nel racconto precedente (il bersaglio dell'ape). Ma i richiami interni, veri e propri *leitmotiv*, sono assai numerosi in questo testo.

Ohimè, che tutta è piaga, e tutto sangue son le viscere mie; e mille spiedi	735
ha negli occhi di Silvia il crudo Amore. Crudel Amor, Silvia crudele ed empia più che le selve! Oh come a te confassi tal nome, e quanto vide chi te 'l pose!	
Celan le selve angui, leoni ed orsi	740
dentro il lor verde; e tu dentro al bel petto nascondi odio, disdegno, ed impietate, fere peggior, ch'angui, leoni ed orsi: ché si placano quei, questi placarsi non possono per prego né per dono.	745
Ohimè, quando ti porto i fior novelli, tu li ricusi, ritrosetta, forse, perché fior via più belli hai nel bel volto. Ohimè, quando io ti porgo i vaghi pomi, tu li rifiuti, disdegnosa, forse,	750
perché pomi più vaghi hai nel bel seno. Lasso, quand'io t'offrisco il dolce mele, tu lo disprezzi, dispettosa, forse, perché mel via più dolce hai ne le labra.	

Al verso 736 si scopre che il Satiro, come Aminta, si strugge d'amore per la dura Silvia. Il brano (vv. 734-753) rientra a pieno titolo nel *topos*, ormai riconoscibile, del lamento dell'innamorato non ricambiato, che solitamente è riservato, nei drammi pastorali precedenti, al pastore protagonista. Aminta ha sì esordito, nella scena precedente, con un accorato canto (vv. 338-350), che ha pur del lamento, ma essendo un breve assolo (un perfetto madrigale di 12 versi, per la maggior parte di settenari), non si amplia in una organica enunciazione, come accade invece nel monologo del semidio, e si fa invece subito duetto drammatico con Tirsi.

Il Satiro prosegue tracciando un ritratto di Silvia, per nulla dissimile da quello già fatto da Aminta nella scena II e di come la stessa ninfa si è presentata al pubblico durante sua diatriba con la saggia compagna Dafne, insistendo dunque sulla sua caratteristica ferinità con la spiegazione della pertinenza del suo nome (Silvia quasi come

epiteto di “la selvaggia”)¹¹ e efficacemente espressa dalla retorica comparazione tra le fere reali nelle selve e quelle metaforiche («odio, disdegno, ed impietate») che ha in petto (vv. 740-745). Quest’ultima perifrasi induce il personaggio a raccontare dei numerosi doni da lui offerti alla ninfa che valgono innanzitutto come *exempla* tesi a sottolineare ancora una volta la proverbiale asprezza dell’amata.

Dai versi 746 a 754 si apre un passaggio notevole dal punto di vista stilistico. La partitura si fa serrata di richiami interni e ripetizioni ritmiche e sintattiche che valgono da corollario melico alla struttura monocorde dominante nei versi precedenti. Introdotta da un’interiezione anaforica, si ripetono tre terzine (vv. 746-748; vv. 749-751; vv. 752-754) con identico schema formale e con minime variazioni contenutistiche riguardanti la tipologia di dono («fiori», «pomi» e «miele» nei primi versi delle terzine, l’effetto di essi sulla ninfa («ricusi, ritrosetta»; «rifiuti, dispettosa»; «disprezzi, disdegnosa» nei secondi versi delle terzine) e del secondo termine della similitudine («volto», «seno», «labbra» negli ultimi versi delle terzine).

Ma se mia povertà non può donarti	755
cosa ch’in te non sia più bella e dolce,	
me medesimo ti dono, or perché iniqua	
scherni ed abborri il dono? non son io	
da disprezzar, se ben me stesso vidi	
nel liquido del mar, quando l’altr’ ieri	760
taceano i venti ed ei giacea senz’onda.	
Questa mia faccia di color sanguigno,	
queste mie spalle larghe, e queste braccia	
torose e nerborute, e questo petto	
setoso, e queste mie velate coscie	765
son di virilità, di robustezza	
indicio; e se no ’l credi, fanne prova.	
Che vuoi tu far di questi tenerelli,	
che di molle lanugine fiorite	
hanno a pena le guancie? e che con arte	770
dispongono i capelli in ordinanza?	
Femine nel sembiante e ne le forze	
sono costoro. Or di’ ch’alcun ti segua	
per le selve e pe i monti, e ’ncontra gli orsi	
ed incontra i cinghiai per te combatta.	775

Viene a profilarsi in questi versi la dura critica del satiro contro la “società” dei pastori. Sulla scorta di un sentimentale “dono di sé” (vv. 755-758), il Satiro intraprende una lunga e precisa descrizione di sé, in un vero e proprio ritratto che ha come obiettivo quello di mostrare la differenza sostanziale tra lui e i pastori; egli si svela al lettore enumerando e aggettivando le parti del suo corpo («braccia / torose

11 Cfr. vv. 737-739.

O chiunque tu fosti, che insegnasti
primo a vender l'amor, sia maledetto
il tuo cener sepolto e l'ossa fredde,
e non si trovi mai Pastore o Ninfa, 785
che lor dica passando: "Abbiat pace";
ma le bagni la pioggia e mova il vento,
e con piè immondo la greggia il calpestri,
e 'l peregrin. Tu prima svergognasti
la nobiltà d'amor; tu le sue liete 790
dolcezze inamaristi. Amor venale,
amor servo de l'oro è il maggior mostro,
ed il più abominabile e il più sozzo,
che produca la terra o 'l mar fra l'onde.

La vittima principale del denaro è l'amore. Viene retoricamente maledetto colui che insegnò per «primo a vender l'amore» (vv. 782-790), denigrandolo e rendendolo «il maggiore mostro» che ci sia al mondo (vv. 790-794).

Ma perché in van mi lagno? Usa ciascuno 795
quell'armi che gli ha date la natura
per sua salute: il cervo adopra il corso,
il leone gli artigli, ed il bavoso
cinghiale il dente; e son potenza ed armi
de la donna bellezza e leggiadria; 800
io perché non per mia salute adopro
la violenza, se mi fé natura
atto a far violenza ed a rapire?

Sotto l'egida dell'iniziale enunciato che ha della sentenza (vv. 795-797), si apre una riflessione teorica sulla natura dispensatrice di talenti e di inclinazioni che il mortale deve assecondare per difendersi dai propri simili e ottenere finalmente quanto desidera. Le sue sono la violenza e la rapina e con ciò incomincia anche il tentativo di giustificazione di quanto va programmando e tenterà di realizzare nei riguardi della bramata Silvia. L'appello alla natura che costringe alla violenza chi non ha altre armi in suo possesso, insieme alla condizione di disuguaglianza economico-sociale, ricorda la difesa del Machiavelli circa il tumulto dei Ciompi, espressa nel suo discorso sull'argomento¹².

Sforzerò, rapirò quel che costei
mi niega, ingrata, in merto de l'amore: 805
che per quanto un caprar testé mi ha detto,
ch'osservato ha suo stile, ella ha per uso
d'andar sovente a rinfrescarsi a un fonte;

12 Cfr. *Istorie fiorentine* III, X-XVIII.

e mostrato m'ha il loco. Ivi io disegno tra i cespugli appiattarmi e tra gli arbusti, ed aspettar fin che vi venga; e, come veggia l'occasion, corrergli addosso. Qual contrasto col corso o con le braccia potrà fare una tenera fanciulla contra me sì veloce e sì possente?	810 815
Pianga e sospiri pure, usi ogni sforzo di pietà, di bellezza: che, s'io posso questa mano ravgoglierle nel crine, indi non partirà, ch'io pria non tinga l'armi mie per vendetta nel suo sangue.	 820

La conclusione del monologo è principalmente la dichiarazione dei criminosi intenti del Satiro, che ha l'intenzione di prendere con la forza «quel che costei / *gli* nega». Lo stupro della ninfa (topica occupazione dei Satiri nella tradizione pastorale), verrà tentato mentre lei si sta bagnando a una fonte, uso del quale un capraio lo ha informato (vv. 804-812). La presumibile lotta che avverrà tra il «veloce» e «possente» semidio e la «tenera fanciulla» è la prima delle esplicite allusioni all'amplesso che culminano con l'intensa immagine evocata dall'ultimo verso del monologo, che ha chiaramente un'analogia con l'attuazione di quanto è bramato dal Satiro.

Avviandoci alle nostre conclusioni, possiamo dire, a fronte dei dati ricavati da questa analisi, che questo personaggio, che pure compare sulla scena una sola volta, ha una rilevanza concettuale per nulla trascurabile. Egli è l'incarnazione della critica alla perfezione idilliaca dominante; la voce di quanto ostinatamente viene taciuto e occultato; l'immagine della liberazione dionisiaca all'interno dell'abbacinante fulgore apollineo; è lo specchio incrinato dove si riflette la corte ferrarese, con la quale il Tasso entrerà in crisi negli anni seguenti. La sua insistenza sugli elementi del corpo, della violenza, della materialità del sentimento, si fanno degli espliciti tentativi di porsi sul versante opposto di una ipotetica dialettica con il pastore Aminta, concorrente in amore e portatore di una idea totalmente diversa dell'amore: una sublimazione lirica di quanto, a chiare lettere, il suo contendente ha saputo esprimere nella sua realistica confessione¹³.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRISANO, Angela (1997): "Il satiro dell'Aminta e la sua tradizione classica". Walter Moretti; Luigi Pepe (ed.), *Torquato Tasso e l'Università*. Firenze: Leo S. Olschki: 357-371.
- BÀRBERI SQUAROTTI, Giorgio (1978): "La tragicità dell'Aminta". Giorgio Bàrberi Squarotti, *Fine dell'idillio. Da Dante a Marino*. Genova: Il melangolo: 39-73.

¹³ Il presente articolo è stato realizzato con il sostegno del ministero ceco MŠMT ČR concesso dall'Università Palacký di Olomouc (IGA_FF_2020_023).

- COLUSSI, Davide (2013): “L’odio seguace d’amore (Aminta, I 1)”, *Stilistica e metrica italiana*. Vol. 13: 119-134.
- FENZI, Enrico (2018): “Il potere dell’amore e l’amore come potere. Note per una rilettura dell’Aminta”, *Italique: Poésie italienne de la Renaissance*. Vol, 21: 251-272.
- FUBINI, Mario (1999): “Introduzione”, Torquato Tasso, *Aminta*. Milano: BUR: 13-27.
- MACHIAVELLI, Niccolò (2011): “Istorie fiorentine”, Alessandro Montevercchi; Carlo Varotti; Gian Mario Anselmi (ed.), *Edizione nazionale delle opere di Niccolò Machiavelli*. II. *Opere storiche*. Roma: Salerno. Vol. 1-2: 77-785.
- RESIDORI, Matteo (2003): “‘L’ape ingegnosa’. Sull’uso di alcune fonti greche nell’Aminta”, *Chroniques italiennes*. Vol. 3/1: 1-9;
- SZEGEDI, Eszter (2012): “Un precedente trascurato della favola pastorale: il dramma satiresco”, *Italogramma*. Vol. 4: 249-257.
- TASSO, Torquato (1999): *Aminta*. Milano: BUR.

PROFILO ACCADEMICO E PROFESSIONALE

Sono un dottorando in Filologia italiana presso l’Università di Olomouc (Rep. Ceca), in cotutela con l’Università di Parma. Per la mia ricerca di dottorato sto elaborando l’edizione commentata del poema *La coltivazione* di Luigi Alamanni. Ho scritto tre articoli su questo autore, due sulla sua formazione e attività presso l’Accademia degli Orti Oricellari (*Il poeta nel giardino: Luigi Alamanni e l’Accademia degli Orti Oricellari*, in «Letteratura italiana antica», XX, 1-2019, pp. 495-500; e *Per imitare gli antichi*, in «Studi sulla formazione», XXII, 1-2019, pp. 301-307), uno sulla sua produzione sua bucolica (*L’impegno bucolico di Luigi Alamanni: amore, politica e filologia*, in «Verbum. Analecta Neolatina», XX, 1-2 (2019), pp. 87-96). Ho compiuto una ricerca biografica sul letterato Roberto Titi per il Dizionario Biografico degli Italiani Treccani (la voce è in corso di pubblicazione nel prossimo volume).

Fecha de recepción: 19/04/2020

Fecha de aceptación: 26/05/2020