

L'AMINTA ET LE CADRE SAUVAGE

Concernant la première représentation de l'*Aminta* sur l'île de Belvedere, devant la cour des Este, nous ne pouvons formuler que des hypothèses, même si elles sont solides : nous ne savons rien sur le décor et les autres éléments scéniques¹. Quant à la mise en scène de Pesaro, l'année suivante, en 1574, malgré d'importants travaux critiques récents, nous en savons encore moins, sinon qu'elle fut jugée indigne d'un texte aussi magnifique. C'est pour cette raison que nous préférons parler aujourd'hui d'une scénographie exclusivement littéraire et fantastique, ou encore mieux symbolique, et qui se trouve aux origines de ce qu'on pourrait appeler le soubassement anthropologique de la fiction pastorale. D'autre part, le texte lui-même de l'*Aminta* est *sub judice*, et les résultats les plus récents de

¹ Voir Angelo Solerti, *Vita di Torquato Tasso*, Turin, Loescher, 1895, I, p. 181-185 ; Alain Godard, « La première représentation de l'*Aminta* : la cour de Ferrare et son double », dans *Ville et campagne dans la littérature italienne de la Renaissance*, II, *Le courtisan travesti*, éd. André Rochon, Paris, Université Sorbonne nouvelle Paris III, 1977, p. 187-301 ; Fabrizio Cruciani, « Percorsi critici verso la prima rappresentazione dell'*Aminta* », dans *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, éd. Andrea Buzzoni, Bologne, Nuova Alfa, 1985, p. 179-192 ; Adriano Cavicchi, « Ancora sull'*Aminta* del Belvedere », dans *Torquato Tasso e la cultura estense*, éd. Gianni Venturi, Florence, Olschki, 1999, III, p. 1151-1163 ; Franco Piperno, « Solerti, Canigiani, i "nostri commedianti favoriti" e Stefanello Bottarga : sulla "prima" di *Aminta* a Ferrara », dans *Corti rinascimentali a confronto. Letteratura, musica, istituzioni*, éd. Barbara Marx, Tina Matarrese et Paolo Trovato, Florence, Cesati, 2003, p. 145-159.

l'analyse philologique renouvellent profondément la question sans pour autant aboutir à une nouvelle édition critique².

L'univers de l'Arcadie a des origines sauvages. Dans sa description de *l'Arcadie* (II, 3 et suiv.), Pausanias raconte l'histoire de Lycaon, qui faisait manger de la viande humaine à ses hôtes : Jupiter le transforma en loup à cause de cette faute monstrueuse. Chez Ovide, la métamorphose trouve une justification supplémentaire dans le caractère de Lycaon, qui est une sorte de loup humain avant même d'être transformé (*Mét.* I, 237-239)³. De même, Nabuchodonosor fut changé en être bestial et sur son corps poussèrent poils et ongles, comme chez un loup ou un loup-garou (*Dan.* 4, 30 et suiv.). C'est à partir de là qu'on peut essayer d'éclairer la scène sauvage qui se cache derrière la fable pastorale. La nymphe Silvia est la *silvatica*, la *selvaggia*, une créature de la *sylva*. Elle a inscrit dans son nom ce caractère sauvage, comme plus tard le Silvio du *Pastor fido*. *Nomen omen*, naturellement. Fidèle à Diane, elle aime la forêt comme lieu de chasse, mais elle a un rapport beaucoup plus étroit avec le domaine sauvage. Avant tout, son refus d'aimer est l'élément principal de sa sauvagerie : le refus d'aimer est contraire à la civilisation, comme on le voyait déjà dans le *Ninfale fiesolano* de Boccace. L'amour du couple fonde la société et la pastorale s'oppose aussi bien au solipsisme pétrarquisant qu'à la chasteté farouche des nymphes. Dans le premier cas, nous pouvons dire que la fable pastorale est une sorte de leçon à l'usage des amants malheureux, qui doivent quitter leur isolement désespéré et obtenir, à travers la fidélité et aussi la mort (bien qu'apparente), l'amour rêvé et ardemment désiré. Dans le second cas, la femme hostile à l'amour doit apprendre la réciprocité amoureuse en contemplant le spectacle de la fidélité de l'amant, une fidélité poussée jusqu'à la mort. La pastorale n'admet pas le viol, comme chez Boccace ou dans le drame satyrique de Giraldi Cinzio (*l'Egle*, de 1545, qui s'achève sur des métamorphoses funestes et élégiaques). La *metànoia* de la nymphe se produit grâce à la prise de conscience d'un amour qui défie la mort, d'un

² Voir Paolo Trovato, « Per una nuova edizione dell'*Aminta* », dans *Torquato Tasso e la cultura estense*, III, ouvr. cité, p. 1003-1027 ; « Ancora sul testo dell'*Aminta*. Nuovi testimoni e vecchie macrovarianti », dans *Corti rinascimentali a confronto*, ouvr. cité, p. 161-173.

³ Voir aussi Apollodorus, *The Library*, éd. James Frazer, Londres-Cambridge, W. Heinemann-Harvard University Press, 1954, I, p. 388-393 ; *Fragmenta Hesiodica*, éd. Reinhold Merkelbach et Martin Litchfield West, Oxford, Clarendon Press, 1967, p. 79 et suiv.

amour qui *pénètre* la mort, un amour qui sait mourir, comme Platon l'enseigne dans le *Banquet* (179b et suiv.).

Refuser l'amour est donc une forme de sauvagerie, de férocité. Mais Silvia, comme nous le disions, entretient un rapport plus étroit avec la sylve. Capitale à ce titre est la scène où elle narre sa rencontre avec le loup⁴. Lisons le quasi-monologue de Silvia⁵ :

Io, seguitando un lupo,	1490
mi rinselvai nel più profondo bosco,	
tanto ch'io ne perdei la traccia. Or, mentre	
cerco di ritornare onde mi tolsi,	
il vidi, e riconobbi a un stral che fitto	
gli aveva di mia man press'un'orecchio	1495
Il vidi con molt'altri intorno a un corpo	
d'un animal ch'avea di fresco ucciso:	
ma non distinsi ben la forma. Il lupo	
ferito, credo, mi conobbe, e 'ncontro	
mi venne con la bocca sanguinosa.	1500
Io l'aspettava ardita, e con la destra	
vibrava un dardo. Tu sai ben s'io sono	
maestra di ferire, e se mai soglio	
far colpo in fallo. Or, quando il vidi tanto	
vicin, che giusto spazio mi pareva	1505
a la percossa, lanciai un dardo, e 'n vano :	
che, colpa di fortuna o pur mia colpa,	
in vece sua colsi una pianta. Allora	
più ingordo incontro ei mi venia: ed io,	
che 'l vidi sì vicin che stimai vano	1510
l'uso de l'arco, non avendo altr'armi,	
alla fuga ricorsi. Io fuggo, ed egli	
non resta di seguirmi. Or odi caso :	
un velo, ch'aveva involto intorno al crine,	
si spiegò in parte, e giva ventilando,	1515
sì ch'ad un ramo avvilupposi. Io sento	

⁴ Loup est aussi Mopso (Sperone Speroni ?) qui frappe de mutisme Tirsi (v. 644 et suiv.) dans un autre épisode de l'*Aminta*, mais le problème est trop complexe pour être traité ici. Voir Domenico Chiodo, « Il "supercilio" di Mopso non c'è Speroni : alle radici di un equivoco, con qualche riflessione », *Giornale storico della letteratura italiana*, CLXXVII, 2000, p. 273-282.

⁵ Torquato Tasso, *Aminta*, éd. Bortolo Tommaso Sozzi, Padoue, Liviana, 1957.

che non so chi mi tien e mi ritarda.
 Io, per la tema del morir, raddoppio
 la forza al corso , e d'altra parte il ramo
 non cede e non mi lascia; al fin mi svolgo 1520
 del velo, e alquanto de' miei crini ancora
 lascio sveltì co 'l velo : e cotant'ali
 m'impennò la paura a i piè fugaci,
 ch'ei non mi giunse, e salva uscii del bosco.
 Poi, tornando al mio albergo, io t'incontrai 1525
 tutta turbata, e mi stupii vedendo
 stupirti al mio apparir.

Le loup est le premier mot mis en évidence : Silvia poursuit le loup et pénètre dans son milieu. En effet, le deuxième mot important ici est *mi rinselvai*, avec un écho dantesque, expression renforcée par le *profondo bosco*, les profondeurs de la forêt, la partie la plus intime du bois. Le loup aussi, dans la précédente narration de la *nuncia* Nerina, *si rinselva* (v. 1392) : conservons cela en mémoire pour l'instant. *Rinselvarsi*, pour Silvia, signifie devenir elle-même une partie de la forêt, sombrer dans cette sphère sauvage dont elle est elle-même un élément, une composante, un membre. Elle se perd, comme il est naturel de se perdre dans le bois chaotique, dans la *sylva-hyle* enchevêtrée ; mais bientôt elle voit le loup. Le couple de verbes *il vidi, e 'l riconobbi* est vraiment extraordinaire : il est inévitable de penser au même couple dans le chant XII de la *Jérusalem délivrée* : *la vide e la conobbe* ! Une (re)connaissance profonde, pénétrante, surtout de la part de Tancredi qui a pénétré de son épée la poitrine de Clorinde. Silvia aussi a commencé par blesser le loup, elle le connaît bien, et le loup la connaît. Ils sont le miroir l'un de l'autre, Silvia est le loup, ou pour mieux dire elle a en elle-même une part de loup qui lutte avec sa propre image dans une complexité identitaire qui n'est pas loin du chaos de la *sylva*.

La scène, d'autre part, est sanglante : des animaux sont en train de dévorer une carcasse. La scène primitive, la scène du sacrifice et de la violence, dont René Girard a illustré la puissance archétypale, est tout à fait évidente⁶. On ne doit pas oublier que le motif du sacrifice est déterminant dans l'histoire de la fable pastorale, du *Sacrificio* de Beccari (1554) au *Pastor fido* – Guarini considérera d'ailleurs l'œuvre de Beccari comme le

⁶ Voir René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

premier exemple de tragicomédie pastorale moderne. Le loup est lui-même sanglant, il attaque Silvia qui reste intrépide et qui répond par les armes ; mais la flèche manque son but et Silvia doit fuir. L'adjectif *vicin* est répété deux fois, aux vers 1505 et 1510 : dans le premier cas, Silvia croit pouvoir vaincre cette dangereuse proximité, c'est-à-dire maîtriser cette partie d'elle-même qui est proche du loup ; dans le second, Silvia est perdue, elle risque de succomber aux assauts du loup et elle doit fuir. Mais la sylve la retient : son voile et ses cheveux restent accrochés à la branche d'un arbre. N'oublions pas la place éminente que les cheveux occupent dans le cadre figuratif pétrarquiste : ils représentent la spiritualité même de la femme. C'est justement sur les cheveux de la mauvaise Corisca, dans le *Pastor fido*, que Guarini exercera son esprit comique et satirique : ce sont de faux cheveux, des cheveux morts, une perruque ridicule et obscène, qui restent dans la main du satyre trompé. Mais dans l'*Aminta*, tout est sérieux et l'épisode de Silvia dans le bois l'est plus que jamais. Silvia réussit à se libérer, mais abandonne son voile et quelques *crini* [...] *svelti col velo*, quelques cheveux déchirés avec le voile. Ainsi Silvia paie-t-elle un tribut pour sa libération : des cheveux, exigés par la forêt qui ne peut plus retenir la nymphe.

C'est alors que débute la transformation progressive de Silvia, encouragée par les nouvelles funestes sur le sort d'Aminta. La véritable tragédie commence, jusqu'au moment où se produit la merveilleuse ascension d'Aminta, joyeusement contradictoire, depuis le fond de ce même précipice où il a plongé : *ecco precipitando Aminta ascende / al colmo, al sommo d'ogni contentezza* (vers 1548 et suiv.). L'oxymoron du premier vers, qui renferme en soi le sens et la spatialisation de la *fabula*, est expliqué par l'étonnant enjambement avec le vers suivant, le vers du triomphe⁷. Aminta est vivant, il a connu la mort mais il a survécu ; Silvia aime, elle a connu le deuil suprême mais retrouve maintenant son nouvel amour.

Si le double de Silvia est le loup, nous pouvons dire également que le double d'Aminta est le satyre. Précisons d'abord que le satyre de l'*Aminta* est un satyre singulier, absolument sérieux, alors que les autres satyres de la pastorale sont grotesques, comme ceux du *satyrikôn drama* ancien. Celui de l'*Aminta* est amoureux mais il est également politique, plein de hargne contre la richesse et les femmes vénales. Il est d'autre part parfaitement

⁷ Voir Roberto Gigliucci, *Giù verso l'alto. Luoghi e dintorni tassiani*, Manziana, Vecchiarelli, 2004.

conscient de sa propre nature : *Mi fe' Natura / atto a far violenza ed a rapire* (vers 802 et suiv.). Le satyre sait ce que dit Hillmann à propos de Pan qui viole les nymphes (c'est la réalité brutale qui viole les idées)⁸. Le principe de réalité pousse le satyre à violer Silvia : la créature mi-homme mi-bête annonce qu'elle saisira la nymphe par la chevelure (avec un écho anti-courtois du Dante *petroso*). Encore une fois, l'offense faite aux cheveux évoque une insulte à la spiritualité féminine.

L'idéalisation violée, voilà le but principal que Tirsi et Dafne proposent à leurs protégés, respectivement Aminta et Silvia. Avec malice, mais sans violence : c'est une transvaluation, car la véritable idéalité est celle de l'amour naturel, du sexe et de la fécondation. L'objectif est le même pour le satyre, mais seulement si nous observons attentivement les racines profondes et primitives de l'action de la contrainte. Silvia doit être forcée à l'amour, Aminta à ne pas être si respectueux et si timide : *È spacciato un amante rispettoso*, décrète Daphné (vers 903). C'est avec une grande difficulté que Tirsi arrive à convaincre Aminta de se rendre au ruisseau où Silvia se baigne nue.

Mais le satyre l'a précédé : il a utilisé les cheveux de Silvia pour l'attacher à un arbre, *e la pianta medesima avea prestatì / legami contra lei : ch'una ritorta / d'un pieghevole ramo avea a ciascuna / de le tenere gambe* (vers 1241-1244). Le viol est rendu plus facile par les liens, et ces liens sont fournis par les éléments sylvestres : encore une fois, la forêt tente d'absorber en elle Silvia et l'auteur du viol, le satyre, est une créature semi-sauvage. Silvia est prisonnière de la sylve, c'est-à-dire d'elle-même, de son périlleux miroir, de son double *sylvatique*. Aminta accourt et la sauve, mais la nymphe, nue, refuse dédaigneusement d'être ne serait-ce qu'effleurée par lui : aussitôt détachée, elle s'enfuit en courant. On peut imaginer le désespoir de l'amant.

Mais le satyre a finalement accompli ce qu'Aminta devait accomplir : *sforzare*, forcer la nymphe ! Bien qu'à demi sauvage, le satyre est le double actif et efficace de l'amant solitaire, l'incarnation bien physique (bras musclés, larges épaules, cuisses poilues) du désir soupirant et lyrique d'Aminta. Il représente le déchaînement d'un désir qui est le même que celui d'Aminta et qu'il faut brider pour se brider soi-même. Le résultat est l'échec de la tentative du satyre et de l'espoir d'Aminta, et surtout l'échec

⁸ Voir James Hillmann, « An Essay on Pan », dans *Pan and the Nightmare*, New York, Spring, 1972. Voir aussi Nino Borsellino, *Orfeo e Pan. Sul simbolismo della pastorale*, Parme, Zara, 1986.

triomphe, une descente qui *est* à proprement parler son ascension glorieuse, avec une simultanéité d'oxymore qui accentue conceptuellement la toute-puissance d'Amour, vainqueur de la loi de non-contradiction.

Nous pourrions provisoirement dire que la dimension sauvage de la tragicomédie, avec sa menace de primitivité sanglante, la rapproche de la tragédie classique et de ses origines sauvages, du *Wilder Ursprung*, pour citer Walter Burkert⁹. Plusieurs interprètes de l'*Aminta* ont souligné le caractère proprement tragique de la fable, qui la distinguerait des autres pastorales¹⁰. La fin heureuse n'est pas une différence substantielle entre l'*Aminta* et la tragédie, qui admet sans difficulté de tels dénouements. Au XVI^e siècle déjà, certains interprètes considéraient l'*Aminta* comme une tragédie qui se termine bien.

Un autre indice, très discret mais très intéressant – et, nous l'espérons, convaincant –, de ce substrat tragique et violent de l'*Aminta* consiste en plusieurs crypto-citations des *traghikotàtai Bacchae* d'Euripide¹¹. Commençons par le célèbre apophtegme du Tasse, *s'ei piace, ei lice*, tiré du premier chœur sur l'âge d'or : la coïncidence entre plaisant et permis, ou mieux entre beau et cher, est présente dans les *Bacchantes* aux vers 881 et 901. Le contexte est violent, cruel : il y est question de la volonté d'écraser les ennemis. Chez Platon, dans *Lyside* (216c-d), on trouve un approfondissement qui enrichit la dyade *beau / cher* d'un troisième élément, le *bon* : ce qui est cher (plaisant) pour nous est beau, mais ce qui est beau est bon, donc le plaisir est bon ou, en d'autres termes, *permis*. Les erreurs anciennes de Sémiramis *che libito fe' licito in sua legge* sont ainsi transmutes en une déclaration de liberté (*s'ei piace, ei lice*) qui dissimule l'horreur violente du premier *stasimon* des *Bacchae*, adouci par la notion platonicienne de *kalogakathia*. L'excitation ménadique est évoquée dans l'*Aminta* à propos de Silvia manifestant son désespoir sur le corps inanimé de l'homme qu'elle aime désormais : *in guisa di baccante/ gridando e percotendosi il bel petto* (vers 1940 et suiv.). Il y a une sorte de court-circuit dans cette représentation de Silvia, qui n'est plus ici la femme cruelle, la

⁹ Voir Walter Burkert, *Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen*, Berlin, K. Wagenbach, 1990. Traduction française : *Sauvages origines. Mythes et rites sacrificiels en Grèce ancienne*, Paris, Les Belles Lettres, 1998.

¹⁰ Voir par exemple Giorgio Barberi Squarotti, *Fine dell'idillio. Da Dante a Marino*, Gênes, Il Melangolo, 1978, p. 139-173.

¹¹ Voir Roberto Gigliucci, « *Aminta* 681 e i lupi d'Arcadia », *Lettere italiane*, LIX, 2007, 1, p. 80-87.

sauvage *baccha* détruisant l'esprit et (indirectement) le corps de l'amant, mais apparaît au contraire totalement transformée, en pleurs, désespérée et secourable, *lugens* et *osculatrix*, au nadir du chagrin. En somme, c'est précisément au moment où elle a cessé d'être une ménade meurtrière qu'elle est décrite comme une bacchante. Nous pourrions penser aux femmes homicides d'Euripide, à Agavé en particulier et à son deuil atroce sur le corps dépecé de Penthée. En outre, Silvia n'a plus de pudeur et unit *viso a viso e bocca a bocca* (vers 1943). Pendant la fable, la pudeur de la nymphe a été hyperbolique, excessive, presque paradoxale ; parallèlement, le « respect » d'Aminta était également excessif, comme une forme d'intransigeance. Ces excès sont compréhensibles si nous pensons que Silvia et Aminta doivent tous deux contrôler et maîtriser leur part d'instinct, leur double, le domaine du loup et celui du satyre. Plus généralement, le Tasse lui-même doit dompter sa vocation à la tragédie, même dans un genre nouveau comme la fable pastorale qui, pour ouvert et plastique qu'il fût, avait pour vocation première de proposer à la cour un divertissement agréable. Toute la production littéraire du Tasse, à l'exception des sonnets pour les chattes de Sainte-Anne et d'une comédie d'attribution incertaine (peu de chose, donc), est une œuvre tragique, ou tout au moins sérieuse. L'*Aminta* est elle aussi une pièce sérieuse, agréable certainement, parfois malicieuse, mais elle est pleine de sous-entendus tragiques et propose une conception de l'Arcadie et du monde fictif pastoral que l'on pourrait comparer à une *Lichtung*, une *clairière* où l'ombre menace de toutes parts et avance tant qu'elle peut, sans vaincre à la fin, mais en confirmant sa puissance. La pastorale, surtout chez le Tasse mais pas seulement, se présente comme une *idylle menacée*, un songe d'amour et de *verzura*, un théâtre éblouissant aux nombreuses zones d'ombre, une scène de mélancolie douce et d'escarmouches amoureuses qui cache le tableau primitif, la violence, le carnage, le viol, bref : le sauvage.

Il faut ajouter que le primitivisme sauvage est concurrencé par le primitivisme édénique, selon une distinction semblable à celle proposée par Panofsky entre *hard primitivism* et *soft primitivism*¹² : l'âge d'or est le thème bien connu du premier chœur de l'*Aminta*, qui exalte l'amour pur et libre, sans malice et surtout sans honneur, invention moderne et hypocrite. L'invitation à l'amour à la fin du chœur, qui est tout entier un hymne à

¹² Voir Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Garden City N. Y., Doubleday, 1955 ; traduction française : *L'Œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1969.

l'amour, se mêle au pressentiment de la mort en évoquant la célèbre épigramme de Catulle, *Vivamus mea Lesbia atque amemus* :

Amiam, che non ha tregua
 con gli anni umana vita, e si dilegua. 720
 Amiam, che 'l Sol si muore e poi rinasce :
 a noi sua breve luce
 s'asconde, e 'l sonno eterna notte adduce.

Outre les mots à la rime du dernier distique (*luce* : *adduce*), qui évoquent les conclusions tragiques du *Torrismondo* et de la pastorale funèbre *Il rogo amoroso*, œuvres plus tardives du Tasse¹³, soulignons deux aspects importants : a) tout d'abord, l'hymne étincelant à l'amour s'achève sur l'obscurcissement de la mort, dans un sombre paganisme qui a été relevé plusieurs fois, jusqu'à d'intempérantes interprétations de l'*Aminta* et du Tasse en général en termes d'incroyance et d'athéisme cachés ; b) ensuite, le mot à la rime *tregua* est repris dans le dernier vers du dernier chœur de l'*Aminta* dans une perspective fort différente : aucune trace, ici, du pessimisme du premier chœur, mais au contraire la joie de la paix (ou de la trêve) régnant entre des amants heureux qui ne se livrent de *tendres guerres* – pour citer Jacques Brel – que pour mieux se réconcilier. La première remarque confirme l'inscription de l'*Aminta* dans le *mood* tragique par le biais des mémoires rétrospectives du Tasse lui-même dans une tragédie très douloureuse comme le *Torrismondo* et dans l'églogue romaine (ou pastorale brève) *Il rogo amoroso* ou *Rogo di Corinna*, écrite pour Fabio Orsini à l'occasion de la mort d'une femme inconnue qui lui était chère. Plus complexe, si l'on veut, est le cas du dernier chœur, qui semble bouleverser la signification de la fable tout entière. L'*incipit* est particulièrement problématique :

Non so se il molto amaro
 che provato ha costui servendo, amando,
 piangendo e disperando, 1980
 raddolcito puot'esser pienamente
 d'alcun dolce presente.

¹³ Voir *Il Re Torrismondo* v. 3308-3310 : « Ahi lacrime, ahi dolore :/ passa la vita, e si dilegua, e fugge,/ come giel che si strugge » ; *Il Rogo Amoroso*, v. 677-679 : « Piangete, amiche Ninfe,/ per lei ch'a voi fu duce,/ lieta lasciando lacrimosa luce ».

La voix du chœur met en doute, pour ainsi dire, toute l'idéologie de la pastorale, selon laquelle c'est en traversant la mort que l'amant obtient la vie. Mieux encore, elle doute que les souffrances vécues par Aminta puissent être compensées par une douceur arrivée très tard. Il se peut, ajoute le chœur, que le bien soit plus doux quand on le goûte après le mal ; mais, quant à lui, il préfère toutefois une douceur non entachée d'amertume. C'est la dimension de l'amour libre et primitif, l'amour de l'âge d'or, justement. Ou mieux, un amour heureux revêtu à la lumière du langage de Pétrarque (*leggiadri sdegni*, etc.), sans la souffrance solipsiste de la courtoisie qui fait fuir l'espoir.

Le chagrin d'Aminta a donc été inutile ? Oui et non, pourrions-nous dire. L'erreur de Silvia a été sa cruauté qui, d'autre part, est une forme d'*onore* qui s'est introduit dans le domaine idyllique : *la mia crudeltate, / ch'io chiamava onestate* (vers 1594 et suiv.) ; l'honnêteté n'est pas négative en elle-même, mais celle de Silvia fut *troppo severa e rigorosa* (vers 1596), trop semblable à cet honneur qui corrompt la pureté de l'amour naturel. Et l'erreur d'Aminta ? Peut-être son excès de *respect* ? Sa concentration obsessionnelle sur sa propre douleur ? La voie choisie par le satyre n'est évidemment pas la bonne : le loup et le satyre sont l'ombre des deux héros, ils incarnent une dimension originelle qui n'est plus compatible avec les valeurs de ce monde presque évolué où se situe l'action – le monde pastoral comme miroir de la cour.

Et donc ? Il semble clairement que la poignante descente-ascension d'Aminta soit le seul moyen d'obtenir l'amour dans une société qui a transformé l'instinct amoureux pur et libre en une difficulté de rapports qui exige une sorte de voyage initiatique vaguement platonisant pour arriver au dénouement heureux. Mais cette joie finale a un arrière-plan terrifiant et sanglant : la tragicomédie du Tasse se fonde sur la tragédie, non sur le comique. « L'ombre de la forêt », comme l'a dit Claude Imberty, « se projette sur l'herbe et sur les fleurs où dorment les amants »¹⁴.

Roberto GIGLIUCCI

Université de Rome « La Sapienza »

¹⁴ Claude Imberty, « En marge du jardin d'*Aminta* », *Italies* [en ligne], 8, 2004 (<http://italies.revues.org/1065>).