

**«L'ape ingegnosa»
Sull'uso di alcune fonti greche nell'*Aminta***

1. Nel silenzio pressoché completo di cui Tasso circonda il suo dramma pastorale, appare tanto più prezioso il giudizio sull'*Aminta* che l'autore formula nel celebre sonetto «Ardite sì, ma pur felici carte», scritto probabilmente nel 1582 e indirizzato al letterato ferrarese Giovanni Antonio Vandali. Nel quadro di una breve storia della propria poesia, che allinea in progressione ascendente pastorale, poesia lirica e poema epico, Tasso caratterizza l'*Aminta* come un esperimento «ardito» in cui convergono, in felice sintesi, «antichità» dei modelli e «novità» delle soluzioni formali:

Ardite sì, ma pur felici carte
vergai de' vaghi pastorali amori,
e fui coltor de' greci antichi allori
ne le rive del Po con novell'arte.

Rime, 834, vv. 1-4¹

L'indicazione di un retroterra poetico esclusivamente «greco» è certo tendenziosa, e risponde senza dubbio al desiderio dell'autore di ridefinire *a posteriori* il valore letterario ed etico di un'opera in tutti i sensi ormai lontana: per il Tasso di Sant'Anna, il carattere «greco» dell'*Aminta* costituisce una garanzia certa di nobiltà letteraria e al tempo stesso permette di giustificare, riconducendolo a una convenzione letteraria antica, quanto sopravvive di moralmente licenzioso o 'pagano' nel dramma giovanile. Ciò non toglie che l'importanza delle fonti greche nella testura dell'*Aminta* sia stata riconosciuta da tutti i commentatori dell'opera, dal Menagio, a Solerti, a Fassò; e che anzi la «grecità» sia diventata una categoria critica ricorrente, soprattutto dopo l'influente studio di Carducci, per definire sinteticamente le qualità formali e tematiche della pastorale tassiana.²

¹ Questa e le successive citazioni dalle *Rime* sono tratte dall'edizione a c. di B. Basile, Roma, Salerno Editrice, 1994.

² G. Carducci, *L'Aminta* in T. Tasso, *Teatro*, III volume delle *Opere minori in versi*, a c. di A. Solerti, Bologna, Ditta Nicola Zanichelli, 1895, pp. III-XLI.

In questi ultimi decenni, numerosi studi hanno permesso di conoscere meglio la cultura greca di Tasso, sia attraverso il censimento dei libri superstiti della sua biblioteca, sia mediante l'analisi attenta delle strategie intertestuali messe in atto nei suoi testi.³ Anche l'*Aminta* è stato oggetto di studi di questo tipo, e ne sono risultate almeno due acquisizioni critiche importanti: da una parte, si è stabilito con maggiore esattezza il canone degli *auctores* che confluiscono nel testo; dall'altra, ci si è cominciati a interrogare sul senso di questo «classicismo» tassiano all'interno della storia del dramma pastorale, e in particolare in rapporto ai predecessori ferraresi.⁴

Nell'*Aminta* sono riconoscibili, a diverso titolo, i modelli di Euripide, Teocrito, Mosco, Anacreonte, Achille Tazio, Longo Sofista. Si tratta, come si vede, di autori appartenenti a generi diversi - la tragedia, l'idillio, la lirica, il romanzo - ma riconducibili in maggioranza all'epoca e alla temperie letteraria che si usa chiamare, in senso lato, alessandrina. Questa ricchezza e diversità di modelli costituisce di per sé una prima innovazione rispetto alle pastorali ferraresi precedenti: è l'indizio di un classicismo prezioso ed eclettico che si contrappone sia alla relativa povertà di modelli antichi fruiti da Lollio e Argenti, sia, in modo diverso, all'austerità filologica dell'esperimento tentato da Giraldi con la restaurazione pura e semplice del dramma satiresco. Nell'*Aminta*, inoltre, i modelli classici agiscono non solo sul piano dell'*inventio*, ma anche, e anzi principalmente, su quello dell'*elocutio*, e contribuiscono quindi a quella promozione del livello stilistico in cui tutti i critici si accordano nel riconoscere la differenza più sensibile tra l'opera di Tasso e quelle dei suoi predecessori. Infine, la predilezione per i raffinati autori alessandrini, oltre a essere il segno di una cultura letteraria straordinariamente aggiornata alle scoperte della filologia cinquecentesca, sembra coerente con la particolare posizione che Tasso assume all'interno della tradizione pastorale: quella di un autore consapevolmente «tardo», che maneggia i *topoi* e i canovacci del genere con consumata abilità ma non senza una certa dose di distacco ludico e di malizia riflessiva.

Nelle pagine che seguono non indicheremo nuove «fonti» greche dell'*Aminta*: i commenti esistenti, in primo luogo quello di Solerti, sono forse suscettibili di qualche minima integrazione, ma in generale peccano più per sovrabbondanza che per penuria di indicazioni.⁵ Proporremo invece l'analisi ravvicinata di un episodio della pastorale in cui la memoria degli autori greci è particolarmente attiva: il racconto di Aminta a Tirsi nella seconda scena del primo atto. Ci concentreremo poi sul motivo attorno a cui si

³ Un interesse particolare ha, in questo campo, lo studio dei cosiddetti «postillati» tassiani, cioè di volumi che appartennero all'autore e che conservano ancora le tracce della sua lettura sotto forma di sottolineature e annotazioni. Di questi postillati, che però risalgono per lo più a una fase più tarda della vita di Tasso, si può vedere un elenco parziale in A.M. Carini, *I postillati "barberiniani" del T.* «Studi Tassiani» XII (1962), pp. 97-110.

⁴ Cfr. M. Fittoni, *Intorno all'ordito classico dell'«Aminta»*, Messina-Firenze, D'Anna, 1961; A. Andrisano, *Il satiro dell'«Aminta» e la sua tradizione classica*, in *Torquato Tasso e l'Università*, a c. di W. Moretti e L. Pepe, Firenze, Olschki, 1997, pp. 357-371; A. La Penna, *Note all'«Aminta» del Tasso*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993, vol. II, pp. 330 sgg.; R. Brusagli, *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Pacini, 1983; Id., *Ancora sulle pastorali ferarresi del Cinquecento: la parte del Lollio*, in AA. VV., *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, a c. di M. Chiabò e F. Doglio, Viterbo, Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale, Union Printing Editrice, 1992, pp. 29-43; A. Di Benedetto, *L'«Aminta» e la pastorale cinquecentesca in Italia*, in AA.VV., *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di G. Venturi, Firenze, Olschki, 1999, III, pp. 1121-1150.

⁵ Il commento di Angelo Solerti (pubblicato per la prima volta da Paravia nel 1901) si può ora leggere nella ristampa anastatica a cura di A. Gareffi, Manziana, Vecchiarelli, 1992.

organizza questo celebre episodio, quello dell'ape mediatrice d'amore: esso è infatti al centro di un reticolo simbolico che riaffiora in altri punti del dramma e che si nutre dell'imitazione di altri modelli greci. Questo gioco di corrispondenze a distanza può ricordare l'arte preziosa della *variatio* che Tasso pratica, in quello stesso giro d'anni, in liriche sullo stesso tema. Cercheremo tuttavia di mostrare che esso rientra al tempo stesso in quella strategia di modulazione tematica – attorno ai motivi della *dissimulazione* e della compresenza ingannevole di *dolce* e *amaro* – che organizza il senso della vicenda pastorale ma definisce anche la novità dell'opera tassiana sotto il profilo del *genere*. L'imitazione dei poeti greci non si riduce dunque, nell'*Aminta*, a una pratica divagante e preziosamente decorativa, ma, al contrario, collabora a quella strenua coerenza simbolica in cui risiede tutta la forza poetica e drammatica dell'opera.

2. Nella seconda scena dell'atto primo, il dialogo tra Aminta e Tirsi, sorta di «canto amebeo» contrappuntistico, lascia rapidamente il posto a una lunga *rhésis* in cui il pastore più giovane ricostruisce l'antefatto della vicenda drammatica, vale a dire l'origine del suo amore per Silvia.⁶ Dopo un'introduzione (vv. 381-399), il racconto si struttura limpidamente in tre parti, destinate a illustrare rispettivamente la nascita del sentimento per la ninfa (vv. 401-440), il passaggio dell'innamorato dall'inconsapevolezza alla consapevolezza del suo stato (vv. 441-509), la dichiarazione alla fanciulla e i suoi effetti (vv. 510-539). La parte centrale del racconto, che è anche la più lunga, rievoca lo stratagemma grazie al quale Aminta, ormai cosciente del suo amore per Silvia, riesce a ottenere da lei dei baci, provocando così l'aggravarsi della sua passione. Già il Menagio, nel Seicento, riconobbe nell'episodio un'imitazione degli *Amori di Leucippe e Clitofonte* dello scrittore alessandrino Achille Tazio (II secolo d. C.); un testo che fu pubblicato in traduzione italiana – in forma dapprima frammentaria, poi completa – solo qualche decennio prima della composizione dell'*Aminta*, e a cui gli editori dell'epoca non attribuivano ancora quella qualifica di 'romanzo' che si affermerà nella filologia moderna (i titoli sottolineano piuttosto la centralità del tema amoroso: *Amorosi ragionamenti ne i quali si racconta un compassionevole amore di due amanti; Dell'amore di Clitofonte e Leucippe; Amorosi avvenimenti di due nobilissimi amanti*).⁷ Riportiamo il brano imitato da Tasso (II VII) in una traduzione moderna:

Il giorno prima, verso mezzogiorno, mentre Leucippe suonava la cetra, Clio era seduta accanto a lei, e io camminavo su e giù davanti a loro; all'improvviso un'ape, giunta a volo da non so dove, punse la mano a Clio, che lanciò un grido. Lucippe balzò in piedi e, posata la cetra, osservava la puntura e confortava la fanciulla dicendole di non preoccuparsi, perché avrebbe fatto cessare il suo dolore pronunciando due formule d'incantesimo che una donna egizia le aveva insegnato contro le punture delle vespe e

⁶ Le citazioni dall'*Aminta* sono tratte dall'edizione a cura di C. Varese, Milano, Mursia, 1985.

⁷ Un confronto tra l'episodio e la sua fonte è proposto già da M. Aliberti, *Una scena dell' «Aminta» e gli «Amori di Clitofonte e Leucippe»*, in *Torquato Tasso*, Roma, Unione Cooperativa editrice, 1895, p. 4, e da Paola Pasquini, *La scena del bacio nel «Leucippe e Clitofonte» e nell'«Aminta»*, «Itinerari», 34 (1995), 2, pp. 59-64. I titoli citati sono rispettivamente quello della traduzione di Lodovico Dolce (*Amorosi ragionamenti, ne i quali si racconta un compassionevole amore di due amanti*, tradotti per M. Lodovico Dolce dai fragmenti d'uno antico scrittor greco, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1547) e quelli di due edizioni della versione di Francesco Angelo Coccio, che fu pubblicata per la prima volta nel 1550 e ristampata più volte nel corso del secolo (*Dell'amore di Clitofonte e Leucippe*, Firenze, Giunti, 1598; *Amorosi avvenimenti di due nobilissimi amanti*, già dal greco tradotti nella nostra lingua italiana, Treviso, Zanetti, 1600).

delle api. E, così detto, cominciò a fare l'incantesimo. Poco dopo Clio disse di sentirsi meglio. Allora il caso volle che un'ape o una vespa si avventasse ronzando sul mio volto; io colsi l'occasione e, portandomi la mano al volto, finì di essere stato punto e di provare un gran dolore. Leucippe si avvicinò, scostò la mia mano e mi chiese dove fossi stato punto: «Sul labbro, risposi; perché, mia diletta, non fai anche a me l'incantesimo?». Ella si avvicinò, accostò la sua bocca alla mia come per placare il mio dolore e mormorò qualcosa, sfiorandomi le labbra. Io la baciavo in silenzio, cercando di dissimulare il suono dei baci; e lei, aprendo e chiudendo le labbra per mormorare il suo incantesimo, lo trasformava in baci. Allora, stringendola tra le mie braccia, la baciai apertamente; ma lei, divincolandosi, disse: «Che fai? Vuoi fare anche tu un incantesimo?» «È la maga che bacio – risposi – perché hai guarito il mio dolore». Lei comprese ciò che volevo dire, e sorrise; allora io, imbaldanzito, le dissi: «Ahimé, mia adorata, sono ferito di nuovo, e più gravemente, perché la mia ferita è penetrata fino al cuore e chiede il tuo incantesimo. In verità, anche tu hai un'ape sulla bocca, perché sei piena di miele e i tuoi baci feriscono».⁸

L'affinità tra i due passi è profonda ed estesa. Ma è evidente anche l'importanza delle innovazioni tassiane, che risultano sia da una declinazione più sistematica di isolati spunti del modello, sia dalla creazione di nuove architetture retoriche. A imporsi all'analisi è innanzitutto un deciso *incremento figurale*, che tende a rimotivare sul piano metaforico alcuni elementi del racconto. Così, la formula magica di guarigione diventa, nel resoconto parziale di Aminta innamorato, un debole termine di paragone per il potere terapeutico dei baci di Silvia, sottolineato dalla rima (vv. 463-467: «Senti tosto / cessar la doglia, o fosse la virtute / di que' magici detti, o, com'io credo, / la virtù de la bocca / che sana ciò che tocca»). Così, soprattutto, l'incidente della puntura d'ape viene motivato galantemente dal pastore – il quale non fa che dedurre un malizioso corollario concreto dalla più letteraria delle metafore – con la somiglianza ingannevole tra le guance di Fillide e una rosa (vv. 445-448: «a le guancie di Fillide volando, / a le guancie vermiglie come rosa, / le morse e le rimorse avidamente: / ch'a la similitudine ingannata / forse un fior le credette») – il che è del resto coerente con una strategia retorica che, limitando l'evocazione diretta del *locus amoenus* a pochissimi elementi («a l'ombra d'un bel faggio», «que' prati fioriti»), ne delega di fatto la descrizione ai comparanti della bellezza femminile (vv. 470-473: «e le dolci parole, assai più dolci / che 'l mormorar d'un lento fiumicello / che rompa il corso fra minuti sassi / o che 'l garrir de l'aura infra le frondi»)⁹.

⁸ Achille Tatius d'Alexandrie, *Le roman de Leucippé et Clitophon*, texte établi et traduit par Jean-Philippe Garnaud, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

⁹ I commenti fanno notare che l'arguto concetto era stato già sviluppato, in forma più estesa, in un sonetto a Lucrezia Bendidio, la «Licori» dell'*Aminta*: «Mentre madonna s'appoggiò pensosa / dopo i suoi lieti e volontari errori / al fiorito soggiorno, i dolci umori / depreddò, sussurrando, ape ingegnosa; / e ne' labri nudria l'aura amorosa / al sol de gli occhi suoi perpetui fiori, / e volando a' dolcissimi colori / ella sugger pensò vermiglia rosa. / Ahi troppo bello error, troppo felice! / Quel ch'a l'ardente ed immortal desio / già tant'anni si nega, a lei pur lice. / Vile ape, Amor, cara mercé rapio: che più ti resta, s'altri il mel n'elice, / da temprar il tuo assenzio e 'l dolor mio?» (*Rime* 89). Il sonetto fu oggetto di un commento d'autore nell'edizione stampata a Brescia, presso Marchetti, nel 1593; l'epiteto «ingegnosa» riferito all'ape (peraltro tradizionale: cfr. A. Poliziano, *Stanze per la giostra*, I, 25) vi è spiegato così: «L'api son dette ingegnose o per la memoria, imperocché son ricordevoli del verno, o per la fatica de le celle di sei angoli, le quali si fanno a guisa d'architetto, come accennò Virgilio ...».

Ma il breve episodio dell'ape, «ingegnosa» eppure «ingannata», ha anche la funzione di annunciare obliquamente il motivo centrale del nostro passo, quello dello stratagemma messo in atto da Aminta per carpire un bacio a Silvia. Su questo punto Tasso trasforma in modo significativo il suo modello. Mentre infatti, in Achille Tazio, Leucippe è consapevole quanto Clitofonte dell'inganno, e si presta al gioco con sorridente complicità, Tasso introduce uno squilibrio evidente tra l'«inganno gentile» di Aminta, «fatto non so come astuto e scaltro / più de l'usato», e la buona fede della «semplicità Silvia». In questo modo, la descrizione degli effetti imprevisti del bacio acquista il sapore di un contrappasso madrigalesco, tutto ordito di antitesi paradossali. L'innamorato ingannatore è a sua volta vittima dell'inganno che è inerente alla natura duplice e ossimorica di amore: l'innocente «finzione» della piccola «ferita» d'ape provoca l'aggravarsi della «piaga verace» che fa sanguinare il cuore di Aminta; d'altra parte, la «dolcezza» superiore al miele che il pastore, emulo dell'ape, beve nei baci di Silvia cela l'amara minaccia di un «secreto veleno». Gli ultimi versi dell'episodio finiscono dunque per incrinare l'atmosfera idillica che ne aveva pervaso l'inizio; con uno dei delicatissimi trapassi tonali che sono caratteristici dell'*Aminta*, il gioco infantile lascia il posto all'avidità compulsiva della passione e all'addensarsi di presagi funesti.

Nel riprendere dal suo modello greco la descrizione degli effetti del bacio, Tasso si sforza di renderla coerente con una costellazione metaforica che ricorre nell'*Aminta* con frequenza davvero ossessiva. La compresenza paradossale di dolce e amaro e di amore e morte - motivo tradizionale della lirica amorosa - si presenta da un capo all'altro del dramma in molte combinazioni diverse, ma si declina per lo più secondo lo schema dell'*inganno* e della *dissimulazione*.¹⁰ Sia che la dolcezza di un bacio porti con sé l'amaro della sofferenza d'amore, sia che la bellezza di Silvia nasconda un potenziale omicida (vv. 827 sgg., 1184 sgg., 1852 sgg.), sia - infine e per converso - che l'«amaro fine» di Aminta si converta, dissipato l'equivoco tragico, nel «dolce» della ricompensa d'amore (vv. 1875 sgg., 1952 sgg.), il mondo morale dell'*Aminta* appare segnato da una duplicità essenziale, che si afferma anche malgrado l'apparente ingenuità dei personaggi e tiene lungamente sospeso il tono del dramma tra idillio e tragedia.

La natura duplice dell'ape, che porta il miele sulla bocca e cela un insidioso pungiglione sempre pronto a ferire, vale all'insetto una fortuna considerevole nell'emblematica rinascimentale e barocca.¹¹ Lo stesso si può dire - anche per via dei fitti scambi che intercorrono all'epoca tra emblematica e creazione letteraria - della poesia, soprattutto della lirica amorosa.¹² Questo valore simbolico non è probabilmente estraneo alla scelta tassiana di riprendere l'episodio di Achille Tazio nell'antefatto del suo dramma: esso annuncia, sottolineato dalla strategia retorica che abbiamo descritto,

¹⁰ La centralità di questi temi nell'immaginario poetico tassiano è stata dimostrata esemplarmente da S. Zatti, *Il linguaggio della dissimulazione nella «Gerusalemme liberata»*, in *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1996, pp. 111-145.

¹¹ Se ne trovano numerosi esempi nell'imponente repertorio Emblemata. *Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Herausgegeben von A. Henkel und A. Schöne, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1978².

¹² Per farsene un'idea basta consultare la voce corrispondente nei diversi volumi dell'*Archivio Tematico della Lirica Italiana*, diretto da O. Besomi, in corso di pubblicazione presso l'editore Olms (Hildesheim-Zurich-New York). Il carattere dolce-pungente dell'amore fonda per esempio il paragone con l'ape in un epigramma di Meleagro (*Anthologia Palatina* V, 163), molto popolare nel Rinascimento (cfr. J. Hutton, *The Greek Anthology in Italy to the Year 1800*, Ithaca-New York, Cornell University Press, 1935). Nella lirica di Tasso si può citare il breve madrigale «Ne i vostri dolci baci» (*Rime* 305): «Ne i vostri dolci baci / de l'api è il dolce mele, / e v'è l'ago de l'api aspro e crudele. / Dunque addolcito e punto / da voi parto ad un punto».

l'ambiguità della tematica amorosa quale sarà trattata dall'*Aminta*, un'ambiguità che le successive apparizioni dell'ape contribuiranno a precisare e ad arricchire.

3. Appena duecento versi dopo questo episodio, il motivo dell'ape fa una nuova, inattesa comparsa all'inizio del monologo del Satiro che apre il secondo atto del dramma (vv. 724-736):

Picciola è l'ape, e fa col picciol morso
 pur gravi e pur moleste le ferite;
 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
 che forma un dolce riso in bella guancia;
 e pur fa tanto grandi e sì mortali
 e così immedicabili le piaghe.
 Ohimè, che tutte piaga e tutte sangue
 son le viscere mie; e mille spiedi
 ha ne gli occhi di Silvia il crudo Amore.

Come l'esegesi tassiana ha riconosciuto da tempo, il 'concetto' attorno a cui si sviluppano questi versi proviene da un brevissimo idillio tradizionalmente attribuito a Teocrito, e oggi invece confinato, per ragioni stilistiche, nel *corpus* dei carmi pseudo-teocritei: il cosiddetto *Ladro di miele*. Eccone il testo in una traduzione italiana moderna:

Quel birbante di Eros rubava del miele in un'arnia; un'ape arrabbiata lo punse, e gli ferì la punta di tutte le dita. Lui soffriva, si soffiava sulla mano, batteva i piedi per terra e saltava; mostrò il suo male ad Afrodite lamentandosi: l'ape è un animaletto piccolissimo, e che ferite fa! Allora sua madre gli rispose ridendo: «Come? Tu non sei forse come le api? Sei piccolo, e che ferite fai!».¹³

Come si vede, il senso dell'idillio consiste tutto nell'arguta *pointe*, quasi un motto di spirito, che lo conclude. L'arguzia sopravvive, naturalmente, anche nella ripresa di Tasso. Ma essa si arricchisce e si complica di altri elementi, col risultato che il monologo presenta un'ambiguità tonale – un misto di tenerezza capziosa, disperazione,

¹³ *Le voleur de miel* (Pseudo-Théocrite XIX), in *Bucoliques grecs*. t. II. Texte établi et traduit par Ph. E. Legrand, Paris, Les Belles Lettres, 1967. Molto affine per tema è un carme del *corpus* anacreonteo, anch'esso ben noto a Tasso: cfr. *Carmina anacreontea*, a c. di M.L. West, Leipzig, Teubner, 1993, n. 35. Tasso imita il carme pseudoteocriteo, sostituendo una zanzara all'ape, nel madrigale «Mentre in grembo a la madre Amore un giorno» (*Rime* 255): «Mentre in grembo a la madre Amore un giorno / dolcemente dormiva, / una zanzara zuffolava intorno / per quella dolce riva ; / disse allor, desto a quel susurro, Amore : / da sì picciola forma / com'esce sì gran voce e tal rumore / che sveglia ognun che dorma ?» / Con maniere vezzose / lusingandogli il sonno col suo canto / Venere gli rispose : / «E tu piccolo sei, / ma pur gli uomini in terra col tuo pianto / e in ciel desti gli dei». Su questo testo si può vedere E. Mele, *Una poesia del Tasso e un idillio di Teocrito*, «La Cultura», n. s. , V (1895), 4. Sulla fortuna cinquecentesca del carme, oggetto di molte traduzioni e imitazioni, si veda invece il commento di Solerti *ad loc.*

violenza contenuta - che appare perfettamente adeguata alla complessa fisionomia del personaggio che lo pronuncia.¹⁴

Prima di tutto, va notato che Tasso trasforma lo scherzoso confronto tra Amore e l'ape in una vera e propria metafora. È probabile, come è stato proposto recentemente, che qui abbia agito la memoria di un altro luogo letterario illustre: il primo coro dell'*Ippolito* di Euripide, in cui la terribile forza di penetrazione di Afrodite è paragonata al volo di un'ape (vv. 563 sgg.: «prodigiosa la dea si effonde per ogni dove, simile ad ape volteggia»)¹⁵. Sta di fatto che ne risulta riattivata quella associazione metaforica tra bellezza femminile ed elementi di un paesaggio che faceva da sfondo alle evoluzioni dell'ape nell'episodio di Silvia e Aminta. Qui, d'altronde, il paesaggio metaforico è descritto in modo più ravvicinato e analitico, con una sorta di indugio ipnotico o di minuzia voyeuristica. Tanto più inattesa arriva, di conseguenza, la notazione sulla gravità delle «piaghe» d'Amore, dilatata in tre aggettivi disposti a *climax* («grandi ... mortali ... immedicabili»), e rilanciata infine da un'esclamazione dolorosa che, con una crudezza degna del personaggio ferino, inverte la piaga metaforica in una ferita sanguinosa. Anche in questo caso, come nell'episodio già analizzato, si osserva dunque un passaggio graduale dall'arguzia 'alessandrina' dell'inizio a un registro più cupo e drammatico. Il pungiglione del piccolo Amore-ape lacera a sangue le viscere del Satiro innamorato; e questo giustifica in qualche modo la ritorsione violenta che il personaggio annuncia, con un crudo doppio senso erotico, alla fine del monologo (vv. 819-820: «indi non partirà, ch'io pria non tinga / l'armi mie per vendetta nel suo sangue»).

La compresenza di grazia e di violenza, di tenerezza arguta e di spietata crudeltà non è solo l'effetto della particolare personalità del Satiro. È, in qualche misura, una qualità che caratterizza tutto il dramma, e che viene annunciata fin da quel testo singolare che è il prologo. Abbiamo visto che il tema di Amore bambino, presente nell'idillio pseudoteocriteo, viene lasciato cadere da Tasso, che preferisce trasformare addirittura la piccolezza del dio in quella di un'ape capace di insinuarsi insidiosamente «in ogni breve spazio». Ciò non toglie che questo tema, tipico della letteratura ellenistica, sia rappresentato con rilievo nell'*Aminta*. Ci riferiamo evidentemente a quella «cornice» del dramma che è formata dal prologo recitato da Amore e dall'epilogo intitolato *Amore fuggitivo*. Se infatti quest'ultimo, imitazione esplicita di un idillio del poeta greco Mosco, ha uno statuto ambiguo nell'opera, e ne è stato addirittura escluso dall'ultimo editore critico,¹⁶ il prologo ne riprende e ne sviluppa manifestamente l'idea centrale, mettendo in scena un Amore fanciullo che si è sottratto alla tutela della madre e si appresta ad agire pericolosamente nel mondo pastorale. Il dio bambino è un misto di indisciplinabilità, leggerezza, insolenza fanciullesca, ma questo non gli impedisce di detenere un potere micidiale e di dichiarare intenzioni assai minacciose: «Io voglio oggi con

¹⁴ Sul Satiro si veda, oltre al saggio già citato di A. Andrisano, la bella lettura di S. Zatti, *Natura e potere nell'«Aminta»*, in *Studi di filologia e letteratura offerti a Franco Croce*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 131-147.

¹⁵ A. Andrisano, *Il Satiro dell'«Aminta» e la sua tradizione classica* cit., pp. 368-369.

¹⁶ Cfr. B. T. Sozzi, *Per l'edizione critica dell'«Aminta»*, in *Studi sul Tasso*, Pisa, Nistri Lischi, 1954. Dello stesso avviso è anche lo studioso che si è soffermato più recentemente, e con una proposta ecdotica molto innovativa, sul problema filologico dell'*Aminta*: cfr. P. Trovato, *Per una nuova edizione dell'«Aminta»*, in AA.VV., *Torquato Tasso e la cultura estense*, cit., III, pp. 1003-1028. Per un parere diverso si veda invece G. Da Pozzo, *L'ambigua armonia. Studio sull'«Aminta» del Tasso*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 80, 124. Sul tema e le fonti del prologo e dell'epilogo cfr. inoltre N. Saxby, *Amore e Venere nell'«Aminta»*, in «Studi e problemi di critica testuale», 36, aprile 1988, pp. 103-114.

questo / far cupa e immedicabile ferita / nel duro sen de la più cruda ninfa / che mai seguisse il coro di Diana» (vv. 53-55). È facile riconoscere, in queste parole, l'annuncio letterale delle sofferenze di Aminta («e fece / più *cupa* e più mortale / la mia *piaga* verace») e del Satiro («e pur fa tanto grandi e sì mortali / e *così immedicabili le piaghe*»): ingannati dalla dolcezza dei giochi infantili e dalla vezzosa piccolezza del dio bambino, i due personaggi scoprono in ritardo la realtà crudele dello stato amoroso.

Queste corrispondenze tra il prologo e i passi esaminati ci invitano a situare la nostra problematica sullo sfondo della questione del *genere*, che appunto nel prologo trova una sua prima, e non poco ambigua, definizione. Il manifestarsi improvviso dei poteri micidiali di Amore fa balenare, dietro il dio bambino e mascherato, una divinità ben più terribile; al tempo stesso, costringe il lettore a sentire, sotto l'amenità dell'idillio 'alessandrino', il tono grave della tragedia. La critica ha spesso rilevato l'affinità tra il prologo dell'*Aminta* e quello dell'*Ippolito* euripideo, dove la potente Afrodite annuncia la tremenda punizione che colpirà Ippolito, giovane fanaticamente casto e dedito solo alla caccia.¹⁷ D'altra parte, è stato notato che il prologo recitato da Amore si afferma presto come una convenzione del teatro tragico cinquecentesco.¹⁸ Ora, non c'è dubbio che Tasso abbia operato intenzionalmente l'incrocio tra queste due fonti, o, meglio, tra queste due modelli di genere, sovrapponendo alla divinità implacabile della tragedia il malizioso dio bambino dell'idillio. Ma si tratta, più che dell'armoniosa *miscela* di due modelli, del *travestimento* dell'uno attraverso l'altro: gli innocenti attributi del dio pastorello celano armi micidiali. Quello del *travestimento* e dell'*inganno* – temi centrali del prologo – sembra in effetti il paradigma a cui si conforma quella combinazione di generi e di registri che è così tipica dell'*Aminta*. Abituato a questa strategia fin dall'inizio del dramma, il lettore non può non sentir covare sotto le scene più idilliche la minaccia della violenza tragica; d'altra parte, neanche le rivelazioni più dolorose possono fargli perdere la speranza che la tragedia si riveli, alla fine, nient'altro che una innocua e provvida mascherata.

4. È proprio al cuore del nucleo tragico dell'*Aminta* che ci porta l'ultima occorrenza del motivo dell'ape. Siamo nella prima scena dell'atto quarto: Silvia ha appena avuto il tempo di riapparire, smentendo la notizia della propria morte, quando apprende da Dafne che morto per davvero potrebbe essere invece Aminta, allontanatosi poco prima formulando propositi suicidi. Di fronte alla reazione pietosa della fanciulla, Dafne esclama (vv. 1613-1619):

O potenza d'Amor, giusto castigo
 manda sovra costei. Misero Aminta!
 Tu, in guisa d'ape che ferendo muore
 e ne le piaghe altrui lascia la vita,
 con la tua morte hai pur trafitto al fine
 quel duro cor che non potesti mai
 punger vivendo.

Con arte sapiente della variazione, lo stesso tema viene qui riproposto con un significato nuovo: dopo la dolcezza che cela insidiosamente l'amaro, e dopo la

¹⁷ Si vedano per esempio le osservazioni di A. Di Benedetto, *L'«Aminta» e la pastorale cinquecentesca in Italia* cit., p. 1136.

¹⁸ Cfr. il commento di Solerti *ad loc.*

piccolezza ingannevole di Amore, l'immagine dell'ape introduce qui il motivo della morte che ferisce. I commenti citano di solito come fonte del passo un'icastica espressione delle *Georgiche* virgiliane (IV, 238: «animasque in vulnere ponunt»); ma il concetto è topico già nella letteratura greca,¹⁹ e conosce anch'esso una certa fortuna, in virtù del suo sapore paradossale, nel genere emblematico. Meno ovvia la sua interpretazione in chiave amorosa, che però nell'*Aminta* è resa naturale dalle precedenti evocazioni dell'immagine, e soprattutto dalla costellazione simbolica che il testo le ha costruito attorno. In effetti, questi versi prendono tutto il loro senso solo in rapporto alle altre occorrenze del motivo, rispetto alle quali costituiscono un'elegante 'ripresa' musicale, ma anche un compendio e un progresso tematico: le punture amorose che hanno trafitto Aminta e il Satiro trafiggono ora, pur se a prezzo della morte reale del pastore, l'inflessibile Silvia. Ma delle occorrenze precedenti questa deliziosa miniatura funebre conserva anche l'ambiguità tonale, una traccia di quella galanteria dolcemente che permette allo stesso motivo di essere sfruttato, nella lirica di Tasso, come un sensuale complimento.²⁰ Forse, insomma, questa ultima apparizione dell'ape serve anche a dirci indirettamente che nel mondo dell'*Aminta*, mondo di tante sofferenze e di tante crudeltà dissimulate, la morte rimane malgrado tutto un'eventualità remota, poco più che un'iperbole da innamorati.

Alla fine del nostro percorso attraverso l'*Aminta*, speriamo di aver illuminato almeno un aspetto della «novell'arte» con cui Tasso dichiarava, nel citato sonetto del 1582, di aver praticato l'imitazione degli antichi poeti greci. Le occorrenze del motivo dell'ape mostrano, prima di tutto, che la scelta dei modelli sembra obbedire, più che a criteri di genere letterario, alla sollecitazione di singole immagini o di singoli nuclei simbolici. Senza prendere troppo sul serio il valore metaletterario della metafora (che pure è diffusissima, come si sa, nel discorso rinascimentale sull'imitazione), potremmo dire che Tasso «fa il suo miele» con molti fiori diversi, svolazzando liberamente dal romanzo all'idillio, dalla tragedia all'epigramma. Questo eclettismo ha tuttavia il suo correttivo e la sua disciplina in una forte coerenza simbolica, che si afferma attraverso quel sistema di ripetizioni e di corrispondenze a distanza in cui molti critici hanno riconosciuto uno dei segreti della testura «armonica» del dramma.²¹ È per questa via che anche un motivo apparentemente marginale come quello dell'ape, collettore di tante memorie antiche, può condurre al cuore del progetto letterario dell'*Aminta*, e aiutarci a capirlo meglio.

Matteo RESIDORI

¹⁹ Cfr. p. es. Aristotele, *De generatione animalium* 626A 17 ed Esopo, *Favole* 172 (Hausrath).

²⁰ «Un'ape esser vorrei, / donna bella e crudele, / che sussurrando in voi suggeresse il mele ;/ e, non potendo il cor, potesse almeno / pungervi il bianco seno,/ e 'n sì dolce ferita / vendicata lasciar la propria vita» (*Rime* 499).

²¹ Per una utile puntualizzazione e alcuni riferimenti bibliografici si veda M. G. Accorsi, *Musicato, per musica, musicale. Riflessioni intorno ad «Aminta»*, in AA.VV., *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di G. Venturi, Firenze, Olschki, 1999, III, pp. 881-940, p. 930 sgg.