

«Veder il suo in man d'altri »

Note sulla presenza dell'*Aminta* nel *Pastor fido*

Giambattista Manso, primo biografo di Tasso, racconta che il poeta, dopo aver letto il *Pastor fido* ancora fresco di stampa, esprime un giudizio elogiativo ma vago : « Mi piace sopramodo, ma confesso di non sapere perché mi piaccia ». Con riflesso un po' cortigianesco, lo stesso Manso ne approfitta allora per suggerire una spiegazione che è al tempo stesso un complimento a Tasso e una maliziosa frecciata all'assente Guarini ; ma il poeta non sembra raccogliere l'insinuazione salottiera, e risponde con una sentenza di inattesa gravità :

Onde io rispondendogli : « Vi piacerà, per avventura (soggiunsi), quel che vi riconoscete del vostro », ed egli replicò : « Né può piacere il veder il suo in man d'altri ».¹

Guido Baldassarri, che ha riportato recentemente l'attenzione su questo episodio, osserva a giusto titolo che esso sembra inaugurare un duraturo luogo comune della critica guariniana : quello secondo cui « il *Pastor fido*, riscrittura sapiente dell'*Aminta*, varrebbe soprattutto come testimonianza assai precoce della capacità di Tasso di imporsi quale modello anche nella tradizione del

¹ G. B. Manso, *Vita di Torquato Tasso*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno Editrice, 1995, p. 266.

dramma pastorale».² Ma l'aneddoto può suggerire evidentemente – e ha suggerito a un gran numero di critici – anche un'altra pista di lettura: quella che consiste nell'adottare il punto di vista di Torquato, che, riconoscendo « il suo in man d'altri », non può reprimere un lieve moto di preoccupazione.

In effetti, non è necessario condividere la suscettibilità un po' maniaca del vecchio Tasso per riconoscere che l'imitazione guariniana dell'*Aminta* non è solo un omaggio al suo statuto di modello autorevole. Anzi: lontana dal ricalco ossequioso e dal prelievo decorativo, essa assomiglia appunto a una libera 'manipolazione' del modello, e non arretra di fronte a modifiche, correzioni e tradimenti di varia entità. Si pensa subito alla celebre riscrittura del coro dell'atto primo, che è in effetti un episodio abbastanza eccezionale nella nostra letteratura, e come tale ha avuto tutta l'attenzione critica che meritava. Ma proprio la vistosità di questa operazione rischia di lasciare in ombra una serie di fenomeni più minuti e pervasivi, che è necessario osservare da vicino per ricostruire le modalità della 'risposta' guariniana all'*Aminta* - o, se si vuole, per capire e misurare fino in fondo il turbamento di Tasso lettore del *Pastor fido*.³

Le pagine seguenti non ambiscono a fornire un regesto completo della presenza testuale dell'*Aminta* nel *Pastor fido*: per questo si rimanda senz'altro all'ampio commento di Elisabetta Selmi alla pastorale guariniana e alle ricche e precise indicazioni contenute in un articolo recente di Vincenzo Guercio.⁴ In questa sede si tenterà piuttosto di riflettere sul senso di questa presenza, a partire dall'osservazione banale che Guarini evoca il precedente tassiano, con manifeste intenzioni allusive, in due luoghi eminenti e programmatici del *Pastor fido*: l'inizio del primo atto, nel dialogo tra Silvio e Linco, e la fine del quarto, appunto nel coro dell'età dell'oro. Come cercherò di mostrare, la riscrittura tassiana che viene così a incorniciare il dramma guariniano si

² G. Baldassarri, *Introduzione a B. Guarini, Il Pastor Fido*, a c. di E. Selmi, Venezia, Marsilio, 1999, p. 9.

³ Tra gli studi più recenti che si sono occupati della questione ricordo D. Chiodo, « *Soavi licor* » e « *succhi amari* »: *Guarini e Baldi emuli del Tasso*, « Lettere Italiane », XLV (1993), p. 116-128, e G. Bárberi Squarotti, *Il « far grande » del Guarini*, « Critica letteraria », LXXXIV (1994), p. 419-443.

⁴ V. Guercio, *La lezione dell'Aminta nel Pastor fido*, « Studi secenteschi », XLIII (2002), p. 119-160. Lo stesso autore è tornato recentemente sul tema con un'altra interessante segnalazione tassiana (ma non dall'*Aminta*, bensì dalle meno note *Egloghe*): *Un altro caso di riscrittura tassiana nel Pastor fido? La 'similitudine della rosa' nell'ecloga «Era nella stagione» e nella pastorale del Guarini*, « Studi secenteschi », XLIV (2003), p. 219-234.

estende e si ramifica per l'intero corpo del testo, attraverso un reticolo di allusioni più discrete ma non per questo meno profonde. Sfiando a più riprese la *parodia* e la *palinodia*, tale strategia procede più spesso per dislocazioni insensibili e tradimenti silenziosi che preparano la riscrittura contrappuntistica di « O bella età dell'oro », ma trovano in essa solo un compendio plateale e semplificato.

1. Amore e castità

Fin dalle prime battute del *Pastor fido*, lo spettatore non può resistere a un'impressione di *déjà vu*, riconoscendo nel dialogo tra Silvio e Linco una replica di quello tra Silvia e Dafne con cui si apre l'*Aminta*: un giovane casto e dedito alla caccia oppone le sue convinzioni fanatiche a un personaggio che l'età matura ha reso più indulgente verso gli effimeri piaceri d'amore. A confermare l'impressione viene, oltre all'identità di nome tra i due giovani cacciatori, l'articolazione complessiva della scena, che come quella tassiana alterna, sulla bocca del volenteroso consigliere, evocazioni della propria giovinezza perduta, inutili elogi dell'amante non riamata, annunci di un pentimento troppo tardivo, evocazioni dell'amore come legge universale della natura. E lo sconcolato ritornello che scandisce il dialogo (« Lascia, lascia le selve, / folle garzon; lascia le fère, ed ama », I, vv. 99-100; 137-138; 196-197) ricalca fin nel numero delle occorrenze quello con cui Dafne cerca di ammorbidire il cuore di Silivia (« Cangia, cangia consiglio, / pazzarella che sei », 97-99; 129-130; 256-257).⁵ Tutto, insomma, fa pensare a una variazione elegantemente speculare, a una riscrittura che è al tempo stesso emulazione e restauro classicista, dato che il cambiamento di sesso del giovane protagonista e la sua fedeltà al culto di Diana bastano a richiamare apertamente, dichiarando fin da subito le ambizioni del dramma guariniano, quei modelli antichi e tragici che l'*Aminta* aveva evocato in modo più indiretto, l'*Ippolito* di Euripide e la *Fedra* di Seneca.⁶

Ma chi, dopo questa prima scena, si aspettasse dal *Pastor fido* uno sviluppo drammatico simile a quello dell'*Aminta* rimarrebbe ovviamente

⁵ Le citazioni del *Pastor fido* sono tratte dall'edizione già citata (con indicazione dell'atto e del numero di verso all'interno di ogni singolo atto); quelle dell'*Aminta* dall'edizione a cura di C. Varese, Milano, Mursia 1985 (con indicazione del numero di verso secondo la numerazione continua dell'intero dramma).

⁶ Il commento di E. Selmi rimanda in particolare a Seneca, *Fedra*, 1-5, 27-28, 510-540.

deluso. È vero che la vicenda di Silvio e Dorinda finisce col riproporre, nelle sue linee generali, quella che ha per protagonisti Silvia e Aminta: un conflitto tra amore e castità che si risolve felicemente grazie a una peripezia psicologica promossa - complice un incidente tragico - dal sentimento della pietà. Tuttavia, il *Pastor fido* ricalca le orme dell'*Aminta* solo a prezzo di una decisa marginalizzazione - al tempo stesso drammatica, etica e stilistica - della vicenda che stava al centro della pastorale tassiana. Quello che era l'intreccio principale dell'*Aminta* diventa nel *Pastor fido* episodio secondario; il modello è al contempo incluso e declassato a un ruolo gregario. L'imitazione tassiana di Guarini è dunque un omaggio ambiguo, per non dire condiscendente e, in definitiva, liquidatorio. Egli acconsente a recuperare l'esile canovaccio dell'*Aminta* al solo scopo di confonderlo nell'ampia e complessa testura del proprio dramma, che può in questo modo inscenare, con orgoglio appena dissimulato, il superamento del suo predecessore.

Questo declassamento della trama centrale dell'*Aminta* a episodio secondario del *Pastor fido* avviene in due modi. Da una parte, Guarini accentua i tratti comici del modello; dall'altra, diretta sistematicamente verso il proprio intreccio principale quanto c'era di nobilmente patetico, o addirittura di tragico, nelle effusioni dei due protagonisti tassiani. Occupiamoci, per cominciare, della prima strategia. La sua mossa più vistosa consiste nell'attribuire il ruolo di innamorata respinta alla ninfa Dorinda, un personaggio che non appartiene all'*élite* aristocratica dell'*Arcadia* e che, se non è incapace di languori e lamenti di qualche impegno lirico, si fa ricordare soprattutto per alcune notevoli battute salaci (quella sulle «poma», II, 418 sgg., e quella sulle «punte» d'amore di IV, 1391 sgg.), che sono espressione di una sensualità ingenua, vitale e libera da inutili pudori. A differenza dell'infelice eroe tassiano, Dorinda non ha bisogno di inviti all'intraprendenza: al contrario, dalla cattura del cane Melampo, al malizioso scambio proposto al suo padrone, al malaugurato travestimento finale, persegue l'oggetto del proprio desiderio con un'energia inventiva e una franca determinazione che non possono non apparire sconvenienti anche in una fanciulla del libero mondo pastorale. Certo, siamo lontani dal cinismo libertino di Corisca; ma se quest'ultima suscita lo sdegno morale dello spettatore, neanche la povera Dorinda può andare del tutto esente dalla sua riprovazione, che si esprimerà però, nel suo caso, piuttosto con un sorriso di superiorità indulgente. L'audacia di un tale comportamento risulta accettabile, e addirittura simpatica, solo perché la sincerità e la sventata

irruenza della ninfa fanno di lei, nella contegnosa Arcadia guariniana, un personaggio che non si può prendere del tutto sul serio.

Un'ombra di ridicolo accompagna, lungo quasi tutto il dramma, anche il personaggio di Silvio. Se infatti egli è meno distante da Silvia di quanto Dorinda non lo sia da Aminta, la sua figura è molto più rigida e univoca di quella dell'eroina tassiana. La passione per la caccia ha in lui i tratti della monomania. La sua avversione per le donne, in un mondo pastorale ormai troppo universalmente galante per ammettere la castità esaltata di un Ippolito, raggiunge punte francamente comiche (di una di esse si ricorderà non a caso Goldoni nel tratteggiare la misoginia feroce, e precaria, del suo Cavaliere di Ripafratta⁷). Nell'*Aminta*, la rivelazione della civetteria segreta di Silvia suggeriva che la sua castità venatoria potesse non essere altro che il puntiglio passeggero di un'adolescente un po' fanatica, per non dire una posa sottilmente seduttiva. Nel *Pastor fido* non c'è nessuna traccia di una tale ambiguità, ma la sincerità delle convinzioni di Silvio non torna a suo vantaggio, soprattutto in quest'Arcadia civilizzata dove la caccia sembra l'ultimo residuo di consuetudini pastorali più arcaiche, e la maggior parte dei personaggi che contano si dedica ad arti liberali tanto vaghe quanto prestigiose. Lo stesso inno trionfale intonato dal doppio coro di cacciatori e di pastori dopo l'uccisione del feroce cinghiale (IV, 799 sgg.) esibisce un turgore stilistico un po' sospetto, dal momento che l'assimilazione di Silvio al suo avo Ercole, il mitico sterminatore di mostri, precede di poco l'unico momento in cui l'eroismo venatorio del giovane sia messo direttamente sotto gli occhi degli spettatori, vale a dire la scena del ferimento accidentale dell'inerme Dorinda. E persino lo zelo religioso di Silvio, fondamento delle sue convinzioni morali, è oggetto di una leggera ironia, se è vero che tra le primissime battute del dramma c'è quella con cui Linco calma il fervore intempestivo del giovinetto per evitare che svegli prima dell'alba i custodi del tempio (I, 29-32). In definitiva, il suo personaggio incarna sì gli eccessi distruttivi di una purezza barbarica non ancora domata dalla civiltà, ma dell'inciviltà ha spesso anche il ridicolo, un po' come un *matamoro* rustico o un giovane e impulsivo *misanthrope* dei boschi.

Si può dire, insomma, che la *mésalliance* tra il giovane aristocratico Silvio e la ninfa plebea Dorinda sia in realtà la sanzione della loro

⁷ « Linco, di' pur, se sai : / mille ninfe darei per una fèra / che da Melampo mio cacciata fosse. / Godasi queste gioie / chi n'ha più di me gusto ; io non le sento. » (*Pastor fido*, I, 101-105) ; « CONTE Ecco la nostra padrona. Guardatela, se non è adorabile. CAVALIERE Oh la bella cosa ! Per me stimo più di lei quattro volte un bravo cane da caccia » (*La locandiera*, I, 4).

appartenenza a uno stesso mondo, o, se si preferisce, a una stessa versione del mondo pastorale: un'Arcadia minore e vagamente primitiva, nella quale regnano ancora costumi selvatici, sentimenti ingenui, istinti naturali incontrollabili, passioni ossessive, stratagemmi puerilmente goffi. In effetti, anche l'incidente che fa scattare la peripezia e consente l'esito felice della vicenda – il ferimento della ninfa vestita di una pelle di lupo – contribuisce alla caratterizzazione di tutto l'episodio in senso sottilmente farsesco. Come risulta dalla primitiva *Partitura*, Guarini aveva pensato all'inizio a una soluzione drammatica direttamente esemplata sull'*Aminta*: la ninfa non corrisposta tentava di suicidarsi col veleno e, scampata *in extremis* alla morte, induceva alla pietà, e poi all'amore, il giovane Silvio.⁸ La soluzione definitiva, probabilmente ispirata al romanzo pastorale di Longo Sofista,⁹ smorza considerevolmente il potenziale tragico del modello tassiano. Prima di tutto, il travestimento mostra che Dorinda è tutt'altro che disperata, e anzi più inventiva che mai e ancora ben decisa a raggiungere, costi quel che costi, il suo scopo. D'altra parte, se lo stratagemma può ricordare la dedizione energica e coraggiosa di tante eroine innamorate della poesia elegiaca latina (in particolare la Fedra delle *Heroides* ovidiane, pronta a seguire l'amato nella caccia), il dialogo con Linco, intenerito ma anche un tantino canzonatorio nel commentare la metamorfosi ferina della sua protetta, ne sottolinea l'aspetto incongruo e ingenuo, e finisce coll'attrarre tutta la scena entro un registro da commedia.

Quella che si prepara sembra insomma una variazione faceta sulla caccia al lupo che costava la vita, secondo il racconto di Nerina, alla Silvia dell'*Aminta*.¹⁰ In realtà, le cose prenderanno, com'è noto, una piega diversa, e più drammatica. Tanto più che il riconoscimento della ninfa ferita è accompagnato da un'esclamazione di Silvio (« Ahi voce! Ahi vista! », IV, 1443) che, richiamando l'episodio già allora celeberrimo - e per tanti versi analogo - di Tancredi e Clorinda (« Ahi vista! Ahi conoscenza! », *Gerusalemme liberata*, XII, 67), sembra sancirne il carattere di autentica

⁸ Si confronti la nota di E. Selmi a p. 428 dell'edizione citata.

⁹ In particolare, come segnalato da Selmi, dall'episodio del bovaro Dorcone (I, 20), che si nasconde sotto la pelle di un lupo per spiare a una fonte l'amata Cloe, ma viene scambiato per una fiera dai cani della fanciulla, che lo azzannano.

¹⁰ Cfr. D. Boillet, *La mise en scène du langage figuré dans le « Pastor fido » de Battista Guarini*, in *Figures à l'italienne. Métaphores, équivoques et pointes dans la littérature maniériste et baroque*, études réunies par D. Boillet et A. Godard, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 1999, p. 121-179 (p. 154).

« agnizione » tragica, e annunciare un esito funesto della storia. Nel séguito della lunga scena, tuttavia, lo spettatore sente crescere dentro di sé, assieme alla certezza che la ferita di Dorinda non è mortale, sentimenti ben diversi dalla catarsi tragica. Di fronte ai due giovani che duettano senza fine sul contrasto tra ferite metaforiche e ferite reali, si ammira prima di tutto l'esito virtuosistico di una strategia retorica che insiste, fin dalla prima apparizione dei due personaggi, sul motivo erotico-venatorio.¹¹ Al tempo stesso, non si può che provare un senso di indulgente superiorità verso due giovani così ignari e candidi da non capire, a differenza di ogni spettatore del dramma, che a maneggiare con tanta insistenza simili metafore si finisce per forza coll'attirarsi sventure ben letterali. Anche l'estremo contrappasso metaforico – il feritore Silvio a sua volta ferito da amore – coglie più impreparato il giovinetto che lo spettatore, il quale metterà anche questa repentina conversione sul conto dell'immaturità, morale e insieme letteraria, del personaggio. Quando infine, nel quinto atto, Linco descrive la felicità ritrovata dei due amanti, Silvio non ha ormai più niente da invidiare alla spensierata golosità sensuale della sua Dorinda (« E quel fèro garzon di saettare, / mentr'era cacciator, fu così vago, / che non perde costume ; ed or, ch'egli ama, / di ferir anco ha brama », V, 1314-1317) : la coppia 'minore' è ormai buona per interpretare un lieto fine da commedia che venga a rallegrare con i suoi sali garbati e le sue gioie semplici le nozze imminenti, e per forza più gravi, della coppia eroicamente virtuosa di Mirtillo e Amarilli.

L'abbassamento comico dell'episodio esemplato sull'*Aminta* avviene, come dicevo all'inizio, anche per via di 'levare', attraverso una strategia di sottrazione. Nel *Pastor fido*, la rappresentazione del conflitto tra amore e castità viene infatti privata di tutti quegli elementi che nel dramma tassiano, soprattutto grazie al personaggio di Aminta, conferivano a quel conflitto una certa dose di serietà morale e di risonanza patetica : Dorinda, evidentemente, non è abile quanto il pastore tassiano nel far vibrare la corda della pietà per l'amore non corrisposto. Come si sa, tuttavia, i lamenti e le confidenze amorose di Aminta non restano senza emuli nel *Pastor fido*; e c'è addirittura un personaggio che per buona parte del dramma si candida al ruolo di sua controfigura. Mirtillo – è naturalmente di lui che si parla – ha inflessioni prettamente amintee fin da quella seconda scena dell'atto primo che, venendo

¹¹ D. Boillet, *La mise en scène du langage figuré dans le « Pastor fido » del Battista Guarini*, p. 150-158.

subito dopo il dialogo tra Silvio e Linco, prolunga nello spettatore l'illusione di assistere a una sapiente variazione sull'inizio del dramma tassiano, il quale, come si sa, presentava l'amata insensibile e l'amante disperato in due scene successive e perfettamente simmetriche. D'altra parte, è una vera e propria gara con il modello – condotta come al solito a colpi di innesti classicisti e fioriture liriche – quella che inscena, all'inizio dell'atto seguente, il lungo racconto che Mirtillo fa a Ergasto della nascita del proprio amore.

Non è necessario proseguire questo confronto minuto per affermare che l'imitazione, anzi l'emulazione degli episodi più patetici dell'*Aminta* serve a Guarini a sostanziare l'azione principale del *Pastor fido*, conferendole forza drammatica e presa emotiva sullo spettatore. Questa operazione è meno innocente di quanto potrebbe sembrare. Essa equivale in effetti a uno spostamento, a una dislocazione vistosa del nucleo ideologico del dramma. La dignità del *pathos* tragico, negata all'episodio di ascendenza tassiana, è riservata alla sola vicenda di Mirtillo e Amarilli, nella quale i valori in gioco sono tutt'altri. Il conflitto etico tra castità e amore è declassato a problema minore attraverso una riscrittura divertita ma condiscendente che trasforma la prima in mania e il secondo in pulsione naturale primitiva; la vicenda di 'formazione' – per quanto ellittica e scorciata – che nell'*Aminta* rendeva possibile il superamento di quel conflitto lascia il posto a una piroetta drammatica, a un voltafaccia privo di ogni plausibilità psicologica. Nella storia di Mirtillo e Amarilli, in cui Guarini concentra le sue risorse stilistiche 'serie' e a cui lo spettatore è tenuto a accordare la sua adesione emotiva, ogni traccia di conflitto è assente o, meglio, apparente e provvisoria. Fin dall'inizio del dramma, i due giovani mostrano di essere fatti l'uno per l'altra, di avere gli stessi valori e lo stesso carattere, di condividere un'inclinazione all'amore temperata dal pudore naturale e dal rispetto per le leggi. A separarli è solo un equivoco, una sostituzione di persona, un oracolo mal interpretato; a ricongiungerli non sarà dunque una maturazione etica (e di che 'maturazione' potrebbero mai aver bisogno i due inappuntabili e pensosi semidei pastorali?), ma il dissiparsi di questo equivoco grazie a una concatenazione di eventi che obbedisce a una logica soprannaturale.

Ma c'è di più. A ben vedere, il rapporto tra l'episodio secondario e l'azione principale del *Pastor fido* non si definisce solo in termini di maggiore e minore nobiltà etica: esso è addirittura un rapporto di *opposizione*. La vicenda di Silvio e Dorinda è la caricatura di un dramma della *libertà*; quella di Mirtillo e Amarilli la messinscena esemplare di un dramma del *destino*. In

questo senso, l'inclusione e il declassamento comico dell'*Aminta* nel *Pastor fido* non è solo uno strumento di emulazione stilistica e drammatica, ma il segno di un superamento - di una volontà di superamento - più globale. Guarini sembra voler rinnegare uno dei presupposti taciti del dramma tassiano: quella fiducia ancora umanistica nella «flessibilità dell'io» che alimenta, pur nel ricordo malinconico di un eden perduto, la certezza che ogni conflitto è superabile dall'universalità dell'*Omnia vincit Amor*, e che anche la più inflessibile delle giovinezze finisce col lasciare il posto a una maturità tollerante e elegantemente disincantata.¹² Il valore che *Il Pastor fido* esalta fin dal suo titolo è più o meno il contrario di questo: la « fedeltà » guariniana è al tempo stesso costanza nei propri sentimenti e totale accettazione del proprio destino, e l'eccellenza eroica dei protagonisti consiste proprio nel praticare entrambe queste virtù anche quando esse sono dolorosamente contraddittorie (l'amore di Mirtillo per Amarilli non lo spinge mai a mancare di rispetto alla Volontà imperscrutabile che sembra averla destinata a un altro). Il destino, grazie a Dio, verrà a riaggiustare le cose, e a ricompensare come si deve tanta abnegazione. Se, nel frattempo, sarà necessario dargli una mano, se ne occuperanno personaggi francamente squalificati, come Corisca, le cui basse trame avvicinano senza volerlo lo scioglimento felice del dramma. Lasciando il lavoro sporco ai 'reprobi' (questa distinzione è il corollario inevitabile di ogni teologia della predestinazione, anche in una versione allusiva e mondana come quella messa in scena dal *Pastor fido*), il dramma chiederà agli 'eletti' solo di lasciarsi guidare con docilità, al limite con qualche scrupolo elegante, e non si mostrerà troppo severo nel punire le loro eventuali debolezze.

2. Desiderio e legge

È proprio nell'unico momento di debolezza di Amarilli che il *Pastor fido* fa riecheggiare per la prima volta le parole del coro tassiano che esaltava la perduta età dell'oro per deprecare il conflitto moderno tra desiderio e legge. Sfruttato subito a proprio vantaggio dall'infida Corisca, questo punto di vista

¹² Su questo tema si può leggere il bel saggio di Th. M. Greene, *The Flexibility of Self in Renaissance Literature*, in P. Demetz, Th. Greene, L. Nelson Jr. (edit.), *The Disciplines of Criticism: Essays in Literary Theory, Interpretation, and History*, New Haven, Yale U.P. 1968, p. 241-263. A questo proposito, non si dimentichi che tra le divinità tutelari evocate nei tardi intermezzi dell'*Aminta* c'è anche Proteo, dio della metamorfosi, che accenna allusivamente alla « trasformazione » indotta da Amore nei protagonisti del dramma.

sembra trovare poco dopo una sanzione autorevole nelle parole di Nicandro, rappresentante della legge divina. Ma è solo per preparare e annunciare, alla fine dello stesso atto, la puntigliosa riscrittura del coro dell'*Aminta*, che in questo modo viene non solo a definire il rapporto tra le due pastorali, ma anche a sventare un rischio o a correggere un equivoco che sembra poter nascere dall'interno stesso del *Pastor fido*.

Dopo aver tenuto testa a Mirtillo con notevole fermezza per tutta la lunga scena terza del terzo atto, Amarilli, rimasta sola, può finalmente dar voce ai suoi sentimenti e alla sua sofferenza d'amore. È la prima volta che questo avviene; e la nuova simpatia che lo spettatore non può che provare per il personaggio si basa non tanto sulla scoperta del suo amore segreto per Mirtillo, quanto sulla rivelazione del conflitto che viene a intaccare l'esemplare, ma un po' distante, integrità etica della fanciulla. Nel commentare la situazione, ella fa prova di una notevole lucidità filosofica; e l'amore la spinge a degli interrogativi così radicali da mettere in discussione l'ordine vigente nella civiltà umana:

Oh fortunate voi, fère selvagge,
a cui l'alma natura
non die' legge in amar se non d'amore!
Legge umana inumana,
che dà per pena dell'amar la morte!
Se 'l peccar è sì dolce
e 'l non peccar sì necessario, oh troppo
imperfetta natura
che repugni a la legge;
oh troppo dura legge
che la natura offendi!

Pastor fido, III, 4, 519-529

Anche senza evocarlo letteralmente, il monologo di Amarilli dà voce allo stesso vagheggiamento di una perduta condizione naturale che era espresso dal primo coro dell'*Aminta*: la « legge ... se non d'amore » coincide di fatto col « s'ei piace, ei lice » tassiano. In confronto, il mondo civilizzato, pur nella sua versione arcadica, appare segnato da una certa dose di frustrazione e di sofferenza, da quello che si potrebbe chiamare, con un'etichetta anacronistica ma non del tutto impropria, l'inevitabile 'disagio della civiltà'. Certo,

evocando le « fère selvagge » e non l'età dell'oro, Amarilli nega a questo vagheggiamento il prestigio di un mito culturale; d'altra parte, il dissidio trova sulla sua bocca una formulazione nobilmente dilemmatica che mette sullo stesso piano, anche nella sintassi, « imperfezione » della natura e « durezza » della legge. Nel séguito del monologo, infine, la fanciulla si riprenderà completamente, mettendo a tacere le proprie inquietudini 'filosofiche' e inscenando, nell'apostrofe alla « Santissima onestà », il sacrificio solenne e cruento della propria « amorosa voglia » (che è tra l'altro un annuncio pieno di ironia tragica – ma a tutto vantaggio della castissima Amarilli – del sacrificio con cui rischia di concludersi il dramma).

Malgrado tutto, una breccia è stata aperta, e c'è chi è pronto ad insinuarvisi per volgere la situazione a proprio vantaggio. Si tratta naturalmente di Corisca, che ha assistito al monologo da dietro una siepe e balza fuori dal suo nascondiglio con minacciosa allegria. La scena che segue è quella in cui il personaggio assomiglia di più a una mezzana da commedia (o alla furbissima Raffaella che corrompe la giovane sposa nel dialogo eponimo di Alessandro Piccolomini). Ma, conoscendo bene la sua interlocutrice, Corisca inizia la sua opera di persuasione con argomenti che siano più suscettibili di piacerle. Sceglie dunque di attingere prima di tutto all'arsenale del 'naturalismo' aminteo, da cui anche la casta ninfa si era fatta tentare fuggevolmente ; ed è così che contrappone alla « legge di Diana », estrinseca e recente, l'« antica ... legge d'Amore », il cui universale e innato radicamento nei cuori umani è descritto con versi che ricordano sia il primo che il secondo coro dell'*Aminta* (« Questa ne' nostri petti / nasce, Amarilli, e con l'età s'avanza; / né s'apprende o s'insegna, / ma negli umani cuori, / senza maestro, la natura stessa / di propria man l'imprime ; / e dov'ella comanda, / ubbidisce anco il Ciel, non che la terra. », *Pastor fido*, III, 594-601)¹³. Di fronte alla resistenza di Amarilli, Corisca ricorre allora a un tipico argomento da commedia, che è al tempo stesso la versione triviale e cinica di quello che aveva impiegato, con reticenza altrimenti delicata, anche la Dafne tassiana (*Aminta*, 265-272) : la vita è troppo breve per « trapassarla con un un solo amore » (*Pastor fido*, III, 627), e bisogna approfittarne prima che la vecchiaia tolga alle donne, insieme alla bellezza, ogni prospettiva di piacere sensuale. Il ragionamento si conclude con un'esortazione accorata, nella quale i molti echi

¹³ Cfr *Aminta*, 680-681 : « legge aurea felice / che natura scolpi » ; 1140-1142 e 1156-1158 : « Amore, in quale scola, / da qual mastro s'apprende / la tua sì lunga e dubbia arte d'amare ? / [...] / Amor, degno maestro / sol tu sei di te stesso, / e sol tu sei da te medesimo espresso ».

tassiani disseminati nell'episodio si coagulano finalmente in una vera e propria riscrittura allusiva :

Godiam, sorella mia,
 godiam, ché 'l tempo vola e posson gli anni
 ben ristorar i danni
 de la passata lor fredda vecchiezza ;
 ma, s'in noi giovinezza
 una volta si perde,
 mai più non si rinverde.

Pastor fido, III, 666-672

La celeberrima conclusione del primo coro dell'*Aminta* (« Amiam, che non ha tregua / con gli anni umana vita, e si dilegua. / Amiam, che 'l Sol si muore e poi rinasce : / a noi sua breve luce / s'asconde, e 'l sonno eterna morte adduce », 719-723) è perfettamente riconoscibile in una riscrittura che, pur dilatandola, ne lascia intatta l'articolazione ritmica e sintattica. Ma salta subito agli occhi che si tratta di una riscrittura prosaica e degradata : la sostituzione di « amiam » con « godiam » basta a colorare l'invito di edonismo egoistico ; e non è senza una grave perdita di *pathos* che l'« eterna morte » lascia il posto alla « vecchiezza » - la quale è peraltro, nel contesto, solo un frivolo spauracchio per donne troppo preoccupate della propria « freschezza » per poterne fare un uso davvero onesto. Con scoperta malafede, Guarini banalizza e involgarisce il significato dei versi tassiani (e del loro noto modello catulliano); sulle labbra di Corisca, essi perdono ogni profondità filosofica 'epicurea' per trasformarsi « nella morale spicciola di una licenza erotica che non aspira a una pienezza esistenziale, ma solo a una narcisistica affermazione ». ¹⁴

Come si sa, neanche questo argomento riesce ad avere ragione dell'onestà di Amarilli. Ma il piano ordito da Corisca ai suoi danni è così fortunato che la fanciulla finisce coll'essere accusata proprio di quel crimine che, balenato alla sua mente in un momento di debolezza e poi insistentemente suggerito dalla sua cattiva consigliera, era stato respinto da lei con virtù eroica : anteporre la voce della « natura » a quella della « legge ». A formulare

¹⁴ Cfr il commento di Selmi, p. 384-385.

in questi termini l'accusa è Nicandro, « ministro maggiore del sacerdote », nel corso dell'interrogatorio a cui sottopone la ninfa dopo la cattura nella grotta :

Contra la legge di natura forse
non hai, ninfa, peccato : « Ama, se piace » ;
ma ben hai tu peccato incontra quella
degli uomini e del Cielo : « Ama, se lice ».

Pastor fido, IV, 620-623

L'austera sentenza, che riprende la sigla emblematica del coro tassiano (*S'ei piace, ei lice*) e annuncia il rovesciamento che Guarini ne proporrà alla fine di questo stesso atto (*Piaccia, se lice*), sembra confermare che il mondo arcadico è effettivamente segnato da un dissidio doloroso tra natura e legge. Aveva dunque ragione Amarilli a lamentarsene nel suo monologo tragico ; e, in fondo, non aveva tutti i torti nemmeno Corisca quando suggeriva un modo spiccio e furbesco per uscire da quest'*impasse*.

In realtà, la voce di Nicandro è meno autorevole di quanto sembri ; nonostante la sua dignità sacerdotale, anche lui soffre di quella cecità che affligge tutti i personaggi del *Pastor fido* prima della rivelazione finale. Il séguito del dramma dimostrerà in effetti che, nell'Arcadia guariniana, il conflitto natura-legge è *contingente* e non *sostanziale*. Si tratta anzi di un semplice errore, di una confusione provvisoria : i desideri naturali di Amarillo e di Mirtillo contrastano con la legge umana solo in virtù di un equivoco che le scoperte del quinto atto dissiperanno completamente. Mirtillo, non Silvio è il promesso sposo di Amarilli : il sentimento della ninfa, dunque, non è mai stato altro che un amore santo e legittimo. L'errore sarà naturalmente chiarito prima che i due amanti innocenti ne paghino le tragiche conseguenze ; in compenso, sarà durato abbastanza a lungo da dare ad Amarilli l'occasione di far prova di quella sublime costanza che è, come già si è detto, assoluta fedeltà all'amore ispirato dalla natura e al tempo stesso sottomissione completa alla legge crudele che sembra renderlo impossibile.

È appunto l'adeguamento spontaneo e perfetto tra desiderio e legge, tra « piace » e « lice », che viene celebrato, con lieve anticipo rispetto al *dénouement* drammatico, nel coro dell'atto quarto, puntigliosa e austera risposta per le rime al primo coro dell'*Aminta*. La mossa che riassume meglio la strategia polemica di Guarini è probabilmente la contrapposizione dell'« Onestà » all'« onore »: lo slancio innato verso una condotta di vita casta

si contrappone al falso valore che sarebbe stato imposto agli uomini dalla pressione anonima delle convenzioni sociali. Da queste premesse derivano evidentemente due opposte descrizioni, o due opposti racconti mitici, del processo di civilizzazione : per Tasso è la perdita dolorosa, benché necessaria, di un'originaria libertà sensuale ; per Guarini il pervertimento di un istinto originario alla castità e alla fedeltà. Nell'età dell'oro guariniana il contrasto tra natura e legge non ha nessuna ragion d'essere, non perché la legge non esista, ma perché il desiderio si inquadra e confluisce *naturalmente* nell'istituto legale e religioso del matrimonio. Non si sottolineerà mai abbastanza l'eccezionalità nella letteratura del tempo di questa esaltazione dell'amore coniugale.¹⁵ A tal punto che si è tentati di leggere il coro guariniano come risposta polemica non solo all'*Aminta*, ma a *tutta la poesia d'amore precedente*, che, almeno fin dall'esemplare archetipo petrarchesco, ha il suo tema prediletto, e addirittura la sua ragion d'essere, nella distanza dolorosa che separa inevitabilmente il desiderio dalla sua realizzazione. È proprio nell'astratto radicalismo, direi addirittura nell'implausibilità di questa negazione - più ancora che nelle torsioni e durezza imposte dal gioco delle rime - che l'ultimo coro del *Pastor fido* tradisce la sua natura di testo eminentemente secondario e polemico, che vive del dialogo con altri testi e inscena, con scontroso compiacimento, il proprio totale disaccordo da una delle premesse più consensuali del discorso letterario sull'amore.

Oltre a negare il conflitto tra desiderio e legge, Guarini tende ad annullare la distanza tra la dimensione utopica dell'età dell'oro e il mondo rappresentato dal *Pastor fido*. I valori esaltati dal coro dell'atto quarto si realizzano compiutamente alla fine del dramma, col provvidenziale dissiparsi dell'equivoco tragico, l'espulsione dell'elemento corruttore di una 'civiltà' malintesa (la cittadina Corisca, che si converte alla vita virtuosa), e il naturale sfociare del desiderio amoroso nel vincolo nuziale che unisce finalmente i due protagonisti. In questa luce acquista un significato preciso la dislocazione del coro dall'inizio alla fine del dramma. Nell'*Aminta* il vagheggiamento dell'età dell'oro non ha che una « larvale funzione d'ipotesi »¹⁶, è un'utopia atemporale e irenica ben distinta dal mondo pastorale messo in scena dal dramma, e che anzi viene evocata al solo scopo di mettere in rilievo, per contrasto, il carattere imperfetto, storico e conflittuale di quel mondo. Nella pastorale tassiana la

¹⁵ Cfr. M. Guglielminetti, *Manierismo e Barocco*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da G. Barberi Squarotti, vol. III, Torino, UTET, 1990, p. 532.

¹⁶ C. Scarpati, *Tasso, i Classici e i Moderni*, Padova, Antenore, 1995, p. 96-104.

felicità è sempre « soluzione di conflitti » ; conflitti che non hanno certo uno spessore tragico, ma senza i quali « quel mondo sarebbe una beata, tanto beata quanto immobile, inerte, età dell'oro ». ¹⁷ Nel *Pastor fido*, al contrario, il mito dell'età dell'oro « tende a farsi modello di una comunità esemplare », ¹⁸ ha il valore di un programma etico-sociale di cui l'ultimo atto del dramma illustra la concreta e felice realizzazione.

Come spiegare questa differenza fondamentale, e, più generalmente, la complessa 'manipolazione' dell'*Aminta* inscenata dal *Pastor fido*? Chi volesse tentare di rispondere a questa difficile domanda si troverebbe di fronte a un ventaglio di spiegazioni parziali e insoddisfacenti, che vanno dalla rivalità letteraria tra i due autori, alla loro differenza di temperamento, fino al progressivo incupirsi – nei non molti anni che separano la prima dalla seconda pastorale – del clima ideologico dell'Italia post-tridentina. Tra tutte, la meno insoddisfacente è forse la spiegazione che chiama in causa i due diversi percorsi biografici di Tasso e Guarini, e in particolare il loro diverso rapporto con la corte estense al momento della composizione del dramma. In altre parole, il tenore della risposta del *Pastor fido* all'*Aminta* sembra indicare che Guarini riconosce nel dramma tassiano un'espressione perfettamente 'organica' di quella ideologia di corte da cui egli si sente ormai escluso per un complesso di ragioni private e culturali. Rinnegando le ambiguità di una cultura che riflette malinconicamente sul prezzo da pagare alla civiltà e individua nell'amore un luogo di superstite, anche se fragile, libertà 'naturale', egli assegna allora al proprio dramma il compito ambizioso di promuovere un nuovo ordine etico e sociale in cui, come nel matrimonio dei due principipastori, libertà del desiderio e disciplina della legge si fondano in una durevole unità.

Matteo RESIDORI

¹⁷ A. La Penna, *Note all'« Aminta » del Tasso*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993, p. 1171-1182, p. 1172. Si vedano anche, su questo tema, le penetranti osservazioni di A. Godard, *La première représentation de l'«Aminta» : la Cour de Ferrare et son double*, in *Ville et campagne dans la littérature italienne de la Renaissance. II. Le courtisan travesti*, Paris, Université del Paris III – Sorbonne Nouvelle, p. 187-301, in particolare le p. 276-277.

¹⁸ M. Guglielminetti, *Manierismo e Barocco* cit., p. 530.