MODALITÀ METAMORFICHE NELLA FIGURA E FUNZIONE
DEL MAGGIOR SATIRO FERRARESE DEL TARDO CINQUECENTO

GABRIELE NICCOLI

Riassunto: Questo breve saggio intende analizzare il modo in cui, a distanza di poco più di un decennio dalla stesura e messinscena dell'*Aminta*, e consapevole degli schemi pastorali post-tassiani sperimentati da diversi drammaturghi, il Guarini sia in grado di effettuare, in un'ottica di colta ed oculata coscienza metamorfica, e in un ambiente contro-riformista decisamente fortificato persino nel contesto adulatorio della corte, non solo un mutamento ma una quasi totale riscrittura di alcune componenti costitutive, portanti, della favola boschereccia. Le modalità metamorfiche che investono la figura e la funzione del Satiro non ne sono che un sintomo. Di fronte ad una nuova realtà, tutta fatta di cangianti linee e colori, l'apportatore della crisi nelle selve guariniane presenta alcune lievi tracce di una certa patologia di corte dell'epoca, una sorta di paranoia da voyeur, quella che nella realtà aveva già fatto rinchiudere il maggiore e invidiato poeta estense in Sant'Anna, quella stessa che nella finzione della scena indurrà inesorabilmente l'alpestre e tragicomico personaggio alla disfatta.

È stato sovente osservato che il Satiro è con ogni probabilità il più durevole dei personaggi pastorali, sia nella letteratura che nelle arti figurative, e che in un certo senso egli ne è il più attraente¹. Ciò può attribuirsi, seppure parzialmente, tanto al fatto che questa mitica figura, mezzo uomo e mezza bestia, rappresenti quell'elemento naturale, vitale, diremmo, che è latente in tutti noi quanto alla valenza trasformistica che questo tipo di ibridazione sia capace di dispiegare. Come ben sappiamo, Richard Cody, come in seguito altri, ha voluto riconoscere nel Satiro rinascimentale, almeno nel modello tassesco, un cortigiano "under a partial aspect of his inner life—the Bacchic". E aggiunge:

He is the shepherd manqué, unpurged, irrepressibly natural.
And as nature anticipates art, so the Satyr has in him the makings
of the courtier as Orphic Shepherd².

¹ Myer, *The Pastoral Drama in Italy and France*, 14.

² Cody, *The Landscape of the Mind*, 52. Si veda, sempre sul Satiro tassesco, Andrisano, "Il Satiro dell'*Aminta*", 357-371.

Fra le figure maggiori ricorrenti sin dagli albori della produzione pastorale ferrarese, il Satiro si distacca progressivamente, seppur lentamente, dalla sua iniziale funzione di mera divinità sensuale delle selve man mano che la forma della ecloga acquista sempre di più valenze drammatiche e sceniche. E di già nel *Sacrificio* del Beccari, del 1554, opera che sarà gloriosamente recensita decenni più tardi dall'astuto ed impavido Guarini, non possiamo far a meno di notare che il nostro semidivino e irriducibile insidiatore di ninfe leggiadre incomincia ad accoppiare alla sua lunga e celeberrima fama di alpestre sensualità quella, forse meno accattivante ma sicuramente più scenicamente efficace, di schernito in amore³. Chiaramente, già da questa, se vogliamo, schematica descrizione si può facilmente dedurre che la funzione del Satiro subisce un leggero mutamento dovuto sia ad una conoscenza più ampia da parte dei drammaturghi delle necessità e delle considerazioni pratiche della messinscena, sia alle esigenze e alla psicologia di un nuovo pubblico aristocraticamente raffinato che richiede con maggiori insistenze non soltanto divertimento e *badinage* (per dirla alla de Musset) ma anche e soprattutto un giusto castigo (spesso il riso del pubblico) alla brutalità sensuale nel labirintico e in alcuni casi perverso ludibrio amoroso. Si vanno concretizzando, in altre parole, sottili processi di semantizzazione culturale di significato e al contempo percepibili percorsi di oscillazione e mediazione del testo fra un determinato codice verbale ed una particolare visione del mondo. Potremmo asserire che la manipolazione divulgativa di un testo, di un testo drammatico, diciamo, la sua stessa evoluzione, e l'intero processo metamorfico del suo linguaggio e dei suoi possibili significati possono essere attuati anche tramite la messinscena di un celeberrimo e tragico buffone.

Si può generalmente affermare che il Guarini, oltremodo attento alle aspettative di un pubblico sempre più aggiornato e cosciente delle produzioni e sperimentazioni drammatico-pastorali post-tassiane, desidera codificare ufficialmente la rinnovata funzione di alcuni leitmotiv scenici, di alcune configurazioni canoniche, di componenti congenite all'inscenamento dei cortigiani-pastori, delle questioni d'amore, e di tutta una casistica amorosa da secoli in auge ma mai formalmente e sistematicamente catalogata⁴. Basandosi su una alquanto bizzarra simbiosi di aristotelismo e antiaristotelismo derivante dagli svariati dibattiti sulla forma drammatica pastorale e

³ Poggioli, *The Oaten Flute*, 25. Si vedano inoltre Igliozzi, "Motivi e strutture del dramma pastorale ferrarese", 65-67, e Garraffo, "Il Satiro nella pastorale ferrarese del Cinquecento", 185-201.

⁴ Cfr. Niccoli, *Cupid, Satyr and the Golden Age*, 112.

sulle diatribe concernenti la nascente ibridazione della tragicommedia *tout court*, nonché sulla evidenza teatrale fornitagli dalla prassi, il maggiore poeta e drammaturgo estense del tardo Cinquecento riesce generalmente sia a legittimare l'ordine comico della tragicommedia pastorale sia a valorizzare, formalizzandola, la figura scenica del Satiro come principale "istrumento di riso"⁵. La struttura topologica del Satiro costituisce quindi una delle maggiori componenti comiche del dramma pastorale alla fine del Cinquecento italiano. Ma come si è accennato, essa costituisce altresì ciò che potremmo definire una "funzione", tanto per riprendere, come ci suggerisce acutamente Daniela Igliozi, il termine utilizzato da Propp nella sua analisi del racconto popolare russo per meglio indicare l'operato di un determinato personaggio in rapporto allo svolgimento della vicenda⁶. Un mutamento nella funzione di uno dei più noti elementi costitutivi di un genere letterario può, come ci fa giustamente notare Maria Corti, non soltanto trasformare la natura stessa del genere ma persino presentare sintomi della cultura che produce, riceve e distribuisce una determinata forma letteraria⁷. Orbene, non bisogna dimenticare che la produzione teatrale pastorale pre-tassiana, nonostante i pochi felici tentativi quali quello già menzionato del Beccari, quelli del Lollo del 1563 e dell'Argenti del '67, produzioni e messinscena teatrali, queste, caratterialmente di stampo ferrarese, rimane lungi dall'essere considerata corpus armonico ed omogeneo di un determinato genere letterario. I poeti che si esibiscono, diciamo così, in questa forma continuano per lo più a cercare di decifrare la sua vera natura letteraria. È precisamente in questo contesto che andrebbe compresa la preoccupazione del Tasso nel voler sorvegliare puntigliosamente tutti i dettagli pratici della prima rappresentazione dell'*Aminta* a Belvedere, dalla messa in scena alle finanze, fino all'addestramento dei comici della compagnia dei Gelosi⁸.

Il Tasso, oberato, com'era d'altronde di sua natura, dal doveroso impegno di esplicitare la nobilitazione, se non addirittura la legittimazione, della nuova forma drammatica, — scriverà in ore meno liete: "Ardite, sì, ma pur felici carte / Vergai di vaghi pastorali amori / E fui cultor de' greci antichi

⁵ Tumermani in Guarini, "Annotazioni sopra il *Pastor fido*", 24-27. Si consultino inoltre Brognoligo in Guarini, *Il Pastor fido e il compendio della poesia tragicomica*, 279, e Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, 35.

⁶ Igliozi, "Motivi e strutture del dramma pastorale ferrarese", 70.

⁷ Cfr. Corti, *An Introduction to Literary Semiotics*, 116-117.

⁸ Da tali considerazioni si potrebbero forse anche meglio captare i risvolti della celeberrima etichettatura, di carducciana memoria, della favola tassiana come vero e proprio "portento".

allori / Ne le rive del Po con novell'arte" — sembra in effetti intenzionato a farlo, volendo scansare però il solco che i precedenti disegnatori del genere drammatico pastorale, se così osiamo definirli, avevano tracciato. Pur autoglorificandosi nell'ardita impresa, vergando per l'appunto versi che sembrano costituire una vera e propria poetica in sintesi del genere in discussione, la "novell'arte" del Tasso *inventor generis* consiste maggiormente nell'oculato ridimensionamento della funzione drammatica ed espressiva degli attesi e salienti *topoi* pastorali. In questo ambito il Satiro in modo particolare, date le esigenze di colorazione ambigualmente semicomica che egli abitualmente investiva nello svolgimento del nuovo genere tragicomico e alle quali questo antico personaggio quasi esclusivamente era chiamato a rispondere, diventa per molti versi un esemplare di novità artistiche sia sotto il profilo delle movenze psicologiche sia come mera espressione drammatica. Invariabilmente la critica sull'*Aminta* ha trovato opportuno designare, e continua a volte inopportuno a designare, precisi riferimenti storici e biografici celati sotto l'elencazione delle *dramatis personae*, alla ricerca di tattiche autoreferenziali, con tutti o quasi concordi nel piazzare lo stesso Tasso sotto le spoglie di Tirsi. Va certo detto che il poeta di Sorrento, sapendo egregiamente usufruire della libertà artistica che l'incipiente genere pare offrirgli, non si esime dal far trasparire tali connessioni che sono, dopotutto, amabilmente e fino a un certo punto criticamente richieste dai suoi illustri patrocinatori estensi, e di cui la forma drammatica pastorale si vanta di essere veicolo più che idoneo. Ciò che la critica non ha comunque ancora approfondito con serietà sistematica, a nostro modesto avviso, è la curiosa triangolazione Aminta-Satiro-Tirsi come sistema di divergenze, nonché di convergenze, sullo spazio scenico, se si vuole, di quel locus segnico privilegiato che è cioè l'animo del poeta stesso. Ciò meglio ci spiegherebbe, ad esempio, la quasi ossessionante tendenza, da parte del poeta-drammaturgo, per la narrazione drammatica (particolarmente per quanto riguarda questa configurazione triadica di personaggi). E ciò potrebbe inoltre indurci ad altre considerazioni sulla presunta opzione narrativa sulla scena, e cioè che essa non è necessariamente per recitare "il più bel madrigale della letteratura italiana", come ha voluto osservare Umberto Bosco decenni or sono e la cui eco, captata da altri in seguito, ha velato per molto tempo l'inventività drammatica del Tasso⁹. Il nostro poeta-drammaturgo sopprime, per così dire, i movimenti e gli elementi mimetici dei suoi personaggi, giustapponendo ad essi degli equivalenti funzionali diegetici. Ecco la narrazione

⁹ A proposito del Tasso coreografo e regista si vedano gli ancora indispensabili Solerti, *Ferrara e la corte estense*, 183, e Scoglio, *Il teatro alla corte estense*, 21-106.

postfatto da parte di Tirsi, pur sempre drammaticamente viva, del tentato stupro di Silvia:

Ecco miriamo a un arbore legata
 La giovinetta ignuda come nacque;
 Ed a legarla fune era il suo crine.
 Il suo crine medesimo in mille nodi
 A la pianta era avvolto; e 'l suo bel cinto,
 Che de 'l sen virginal fu pria custode,
 Di quello stupro era ministro, ed ambe
 Le mani a 'l duro tronco le stringea
 E la pianta medesima avea prestati
 Legami contra lei; ch'una ritorta
 D'un pieghevol ramo avea a ciascuna
 De le tenere gambe. A fronte a fronte
 Un satiro villan noi le vedemmo,
 Che di legarla pur allor finia.
 Ella quanto potea faceva schermo:
 Ma che potuto avrebbe a lungo andare?
 Aminta con un dardo, che tenea
 Ne la man destra, a 'l satiro avventassi
 Come un leone, ed io fratanto pieno
 M'avea di sassi il grembo: onde fuggissi¹⁰.

A parte la curiosa configurazione segnica dei "mille nodi" che avvolgono la malcapitata ninfa alla pianta, e la susseguente ermeneutica capacità, da parte dell'ardito e sfavillante pastore, di "sciogliere questi nodi", al livello pratico il Tasso mette in atto nei limiti dello spazio e del ritmo scenici a lui concessi, ciò che Cesare Segre segnalerebbe come elemento pertinente ai fini del discorso dello scrittore: la realizzazione di "un equivalente verbale dell'azione", la diegesi per l'appunto¹¹. La funzione drammatico-espressiva del Satiro tassesco andrebbe quindi meglio delineata in questa ottica di scena tripartita, nell'ambito di quella configurazione triadica cui si faceva riferimento. All'interno del *locus amoenus* tassesco, estremamente raffinato e letterario — un locus che è, fra l'altro, e come si è voluto accennare, la metafora teatrale dell'animo stesso del poeta ferrarese — irrompe uno spirito che mette in crisi la relativa tranquillità di quel mondo arcadico. È lo spirito tormentato, la tragica figura del pastore mancato, come si osservava appunto all'inizio di questo breve saggio, non

¹⁰ Tasso, *Aminta*, III.i. Sulla variegata tipologia del tentato stupro da parte del Satiro in genere si veda Sampson, *Pastoral Drama in Early Modern Italy*, 210.

¹¹ Segre, "Il teatro del Rinascimento e la Semiotica", 390-392.

dimenticando che nella mitica Arcadia, micromondo di emozioni forti e di pulsanti sensazioni ctoniche recuperate e rivissute, la voce pastore equivale spesso a poeta o artista. Nell'*Aminta* il Satiro, pur volendo generalmente imitare le istanze espressive e le gestualità amorose quasi d'uopo nell'ambito della corte/campagna che lo circonda, rimane nondimeno una sorta di controfigura del poeta di corte; è per molti versi un artista manifestamente mancato perché, come nelle parole di E.W. Tayler, "the gain of art means the loss of nature."¹² Crediamo stia proprio in questa ambigua postazione la funzione del Satiro in rapporto allo svolgimento del dramma, in questo suo stato primordiale, decontestualizzante, improprio, "unpurged", ma non necessariamente impuro. Con elegante e accattivante ironia il nostro geniale poeta capovolge la convenzionale topologia introducendo così un forte elemento di pervertimento nel nuovo genere tragico-pastorale, perché dopotutto è di struttura prettamente tragica la favola boschereccia tassiana, un dato, questo, che modifica, irrigidendole, le modalità metamorfiche, fino a quel punto introdotte, del nostro insidiatore delle selve. Il Satiro tassesco, in altre parole, è sì l'apportatore della crisi, l'insidiatore, come si diceva, del mondo verde, ma soltanto in apparenza. Egli si pone sulla scena, in realtà, come guardiano di quel mondo naturale, come ecologo tutto proteso alla tutela di quella natura¹³. Ed è in questa matrice che va apprezzata, a nostro modo di leggere (sia il testo che una sua messinscena), la tragicità del convenzionale pagliaccio (quasi leoncavallesco) delle selve, questo Satiro parecchio *sui generis* che si lancia in una appassionante tibulliana contro i sepolcri imbiancati della natura e che si sa mirare nello specchio della vera natura (con toni di ondolato narcisismo tragico), "quando taceano i venti ed 'ei giacea senz'onda", ispirando Mazzali a ricordare "la pienezza sonora del verso eroico della *Liberata*"¹⁴.

Nelle sue *Annotazioni* Giambattista Guarini, perspicace osservatore culturale del suo tempo e perennemente cosciente delle giustificazioni artistico-drammatiche da presentare ai suoi tanti ed accaniti detrattori, fa subito e giustamente notare che sin dall'antichità i Satiri "erano dediti alla libidine", aggiungendo comunque che, nella strutturazione e nello svolgi-

¹² Tayler, *Nature and Art in Renaissance Literature*, 5.

¹³ Si noti la quasi ingenua figurazione, seppur allusivamente poetica, da parte del Satiro, di tutti gli elementi naturali che lo circondano, quali, ad esempio, "i fior novelli", "i vaghi pomi", "il dolce mèle", nonché la sua patrizia arringa (per un basso popolano come lui) contro i falsificatori di quel mondo pristinamente verde.

¹⁴ Tasso, Torquato. *Opere*, 2:101. Si rilegga inoltre ciò che ebbe a dire in merito George Sand.

mento della tragicommedia pastorale, essi devono risultare necessari e non “oziosi”, adoperandosi per di più a concretizzare drammaticamente, teatralmente, “qualche cosa”¹⁵. Va detto che, nel suo mirato tentativo di metamorfosi volto ad una adeguata e persuasiva codificazione del genere pastorale, e avendo sondato gli animi di corte, Guarini non esita minimamente a reclamizzare il suo Satiro come nientedimeno che capocomico della nuova forma tragicomica. Con un concetto molto più chiaro e, come dicevamo, sondato, delle esigenze e dei gusti che l’ibridismo del novello genere è chiamato a soddisfare, il Guarini non intende certo guadare un solco paludoso e già tracciato, autonominandosi invece e subito difensore ufficiale della forma pastorale. In queste vesti, il poeta estense ostenta, sovente ingiustificatamente, la sua distanza dal modello tassiano alterando non solo la posizione filosofica e ideologica dell’*Aminta*, che pur inestimabile successo aveva riscosso, ma la vera e propria impostazione scenica. In un’opera molto più complessa, diremmo quasi labirintica nei suoi intrecci e capovolgimenti (una struttura esterna tesa anch’essa a riflettere il nuovo stato d’animo alla fine del secolo e che ne diventa una delle meno discusse preziosità barocche) — d’altronde non tutta la produzione post-tassiana era rimasta fedele agli schemi rigidamente lineari della favola boschereccia; molti, come si è accennato, avevano tentato insufficienti sperimentazioni che avevano comunque aperto nuovi spiragli ermeneutici, nuovi possibili orizzonti — in un’opera così macchinosa, dicevamo, il Satiro guariniano rivendica e sancisce la funzione e la veicolazione della componente comica pastorale riacquistando nel contempo quella sensualità bestialmente libidinosa (“fiutandola per tutto”, bisbiglia della ninfa-preda) che il più cauto e classicheggiante, e meno trasformistico, Tasso aveva cercato, seppur non elidendola, almeno di non valorizzare. Si metta a confronto, in questo frangente, l’impudico quanto futile attivismo del Satiro guariniano (“Due volte / l’ho presa già questa malvagia, e sempre / m’è, non so come, da le mani uscita” ... “A punto suole / tra queste selve capitar sovente, / ed io vo pur, come sagace veltro, / fiutandola per tutto.”)¹⁶ con la quasi condiscendente inoperosità del personaggio silvestre tassiano (“...per quanto un caprar testé mi ha detto, / Ch’osservato ha suo stile, ella ha per uso / D’andar sovente a rinfrescarsi a un fonte, / E mostrato m’ha il loco.”)¹⁷.

Sulla scena guariniana, nella sua crescente densità metamorfica, il Satiro si maschera da autentico apportatore della crisi sia nel senso drammatico, in quanto cioè allo svolgimento interno dell’azione, sia per ciò che riguarda il pericolo alla pace del mondo arcadico. Vi è nel *Pastor fido* un netto e studiato distacco dall’*Aminta* in quanto alla nuova funzione drammatico-

¹⁵ Tumermani in Guarini, “Annotazioni sopra il *Pastor fido*”, 25.

¹⁶ Guarini, *Pastor fido*, I.vi.

¹⁷ Tasso, *Aminta*, II.i.

teatrale del Satiro nella economia della pièce. Non sembrerebbe esagerato constatare che è in effetti l'operato di questo ricorrente elemento costitutivo a trasformare la natura stessa del genere drammatico pastorale e a meglio presentare, tramite la sua mutata funzione, i sintomi di una nuova cultura¹⁸. Come si è voluto insistere, penetrante osservatore della nuova realtà storico-culturale in seguito all'ormai collaudato trionfo di una Chiesa post-tridentina militante e inquisitoriale, il Guarini, arguto cortigiano dotato di grande spirito di diplomazia, non perde l'occasione di interpretare bene la nuova pressione da parte della Chiesa sulle corti italiane, popolando e colorando l'antico e paganeggiante mondo verde con un tocco di nero clero. Pur non essendo certo il nostro drammaturgo un leccasanti, col Guarini ci pare nondimeno di poter proclamare che l'*Arcadia* è ufficialmente, seppur parzialmente, sottoposta anche al giudizio dei prelati. Non deve quindi sorprenderci che in un contesto ideologico così ridimensionato la libertà edonistica rinascimentale del nostalgico e tassesco "s'ei piace ei lice" venga soppressa da una sorta di extraletterario *nihil obstat* che la metamorfizza in un guariniano "piaccia, s'ei lice"¹⁹. E il nostro povero e vilipeso Satiro, di già proteso allo sdoppiamento, grottescamente machiavellico, nella sua duplice natura di uomo-bestia, come si dimena nella campagna del parroco? Diremmo subito: con grossolana e mal gestita cautela. Anni di fallimenti amorosi in tutta una vasta gamma di produzioni pastorali, ed ora persino l'onere di ostentare ambigui moralismi destinati a urtare inevitabilmente con una crassa congenita balordaggine.

Al fine di offrire il massimo divertimento al suo pubblico, un pubblico, come dicevamo, colto e attento alle elaborazioni ed alle modalità metamorfiche di *topoi* principali quali, appunto, le *vagaries* del Satiro, il Guarini ripropone un personaggio popolarissimo il quale, pur se a volte felicemente rozzo, sgraziato, a causa dello sdoppiamento cronico di cui è afflitto, soffre ora, sulla nuova scena soffusa delle penombre del tardo Cinquecento, addirittura di allucinazioni in quanto tutto ciò che gli sembra di vedere non rispecchia poi mai quel che, in realtà, ha veduto²⁰. Attenendosi

¹⁸ Clubb, *Italian Criticism*, 55, parla addirittura di nuove possibilità didattiche in questo clima di "late Renaissance Catholicism of the quietistic sort". Su questo argomento, si veda ancora Clubb, *Romance Philology*, 340-342, e Sampson, *Pastoral Drama in Early Modern Italy*, 150-151. Sulla questione della ambiguità nel *Pasto fido* si veda Sampson, 151.

¹⁹ In quanto alle oscillazioni ecoiche della dissolutezza della Semiramide dantesca e delle sue leggi sullo stilema tassesco si veda ancora Sampson, *Pastoral Drama in Early Modern Italy*, 77.

²⁰ Cfr. Cerini, "L'ombra di un capolavoro", 458. Sulla questione, o meglio, sul

di buon grado ai dettami di una nuova condizione culturale e spirituale la quale presuppone che il difetto non è nel mondo, bensì nell'occhio del veggente, il drammaturgo inscena un Satiro nelle vesti di malato mentale incapace di decifrare la realtà che lo circonda e con la quale per molti versi dovrebbe essere in grado di identificarsi. Il personaggio, affetto da tale patologia — e qui il Guarini, nel sottolineare la fondamentale importanza del concetto del verosimile nella messinscena, dimostra anche una più che adeguata conoscenza della scienza medica del suo tempo — ricorre con tipica ossessione a guardarsi intorno con sempre maggior vigore, tradendo in tal modo anche alcune delle caratteristiche più propriamente normative del voyeur. Si notino, a riprova di quanto si va cercando di illustrare, la filippica contro l'uso del trucco da parte della donna, le eccessive minuzie, le intrascurabili esose inezie e via scorrendo, con la finale esasperata osservazione: “togli col difetto il difetto”. È la malattia del voyeur, del voyeur con spiccate fisime e tendenze di accanimento inquisitoriale (che urla al cielo: “femmina ingannatrice e senza fede”, “perfida maga”, “impurissima e malvagia incantatrice”)²¹, del mentecatto che scioglie e interpreta nei nodi del crine tassesco le mosse chiome viperine delle Furie, del guardone insomma che quanto più vede tanto più viene accecato dalla realtà che lo circonda²².

Nella tragicommedia del Guarini è quasi esclusivamente sul ritmo scenico di questo personaggio ambiguo, ibrido (la cui cursoria commistura nel labirinto segnico della messinscena sta anche ad indicare la componente centralmente comica del nuovo genere tragicomico) che si gioca e che viene sfruttata al massimo questa metafora del *trompe-l'oeil*. Ciò si evince con singolare valenza drammatica e teatrale dall'eccezionale tête-à-tête fra il nostro personaggio e Corisca, vera e propria fucina di illusioni, quest'ultima, consumata ed egregia mistificatrice, nonché autentica *femme fatale* che, secondo il giudizio dell'Alonge, incarna ancora “l'espressione dell'edonismo della Rinascenza”²³. Sicuramente fra i più memorabili, e uno

ludo illusione-realtà, si vedano Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, e Jonard, “Le Baroquisme du *Pastor Fido*”, 3-18.

²¹ Guarini, *Pastor fido*, II.vi.

²² Sul voyeurismo sensuale del Satiro ferrarese e sulla vessata “mysogynistic polemic against the female use of cosmetics” si veda Sampson, *Pastoral Drama in Early Modern Italy*, 210 e 151 rispettivamente. Un ottimo e recentissimo saggio di Rye e Meaney sulle prospettive costruttiviste della patologia del voyeur potrebbe gettare nuova luce su questo tipo di lettura del testo pastorale, almeno per quanto riguarda la figura e la funzione del Satiro.

²³ Alonge, “Appunti per il *Pastor fido*”, 385.

dei più geniali per i molteplici effetti comici e per la sostenuta teatralità che esso comporta, questo raffronto, vissuto nel suo complesso arredo di luci e ombre, di spazio e ritmo scenici, di costumi, di artifizi e di altri espedienti teatrali volti a meglio definire i veri confini fra finzione e realtà — la realtà nelle vesti di Corisca, come sostiene giustamente Norbert Jonard, “n’est jamais ce qu’elle paraît”²⁴ — questo raffronto, si diceva, intende proporre, indipendentemente dal luculliano svago del corpo femminile come pasto, l’aspetto più propriamente metamorfico del genere tragicomico in atto. Sfidando l’approccio diegetico drammatico messo in atto dal suo celeberrimo predecessore alla corte estense, una metodologia in differita, se vogliamo, una narrazione protratta, come abbiamo notato, del tentato stupro di Silvia, il Guarini, con l’occhio sempre attento alle esigenze del nuovo gusto, si disfa senza eccessivi scrupoli dei canoni aristotelici del decoro, cari al Tasso, puntando invece sull’utilizzo scenico di questo convenzionale incontro/scontro tra burloni e beffati che parecchio successo aveva saputo riscontrare, non tanto però sulla scena pastorale quanto sulla scena comica italiana:

Corisca: Che mi farai, villano?

Satiro: I’ti mangerò viva.

Corisca: E con qua’ denti, se tu non gli hai?

Satiro: O ciel, com il comporti? Ma s’io non te ne pago...

Vien’ pur via.

Corisca: Non vo’ venir.

Satiro: Non ci verrai, malvagia?

Corisca: No, mal tuo grado; no.

Satiro: Tu ci verrai, se mi credessi di lasciarci queste braccia.

Corisca: Non ci verrò, se questo capo di lasciarci credessi.

Satiro: Orsù, veggiamo chi di noi ha più forte e più tenace, tu il collo, od io le braccia. Tu ci metti le mani, né con questo anco potrai difenderti, perversa.

Corisca: Or il vedremo.

Satiro: Sì certo.

Corisca: Tira ben. Satiro, addio; fiaccati il collo.

Satiro: Oimé dolente! ahi lasso! oimé il capo! oimé il fianco! oimé la schiena! oh che fiera caduta! A pena i’ posso movermi e rilevarmene. E pur vero è ch’ella fugga e qui rimanga il teschio?²⁵

²⁴ Jonard, “Le Baroquisme du *Pastor fido*”, 14. Il campo della letteratura sulla imperante dissimulazione del tardo Cinquecento si va sempre più allargando.

²⁵ Guarini, *Pastor fido*, II.vi.

L'amara realtà si concretizza in questa tragicomica figura del guardone schernito che ("oh meraviglia inusitata!", esclama perterrito), solo sul palcoscenico, rimane a tenere nella mani la di lei chioma posticcia. Ma è ancora più penosa la ricognizione dei segni della medesima patologia nel pubblico il quale, seppure solo per un attimo, ha creduto di vedere asportato, assieme al Satiro, il cuoio capelluto della donna o addirittura il suo "teschio". Sembra chiaro che il Guarini desideri servirsi dell'illusione teatrale, o meglio, del rapporto teatro-mondo per effetti che vanno ben al di là, nella loro spinta metamorfica, della portata della tragicommedia pastorale, indirettamente anticipando, così facendo, la celeberrima battuta "all the world's a stage" del malinconico Jaques scespiriano. Questo, aggiuntivamente ad altri stilemi teatrali sulla speculare simbiosi di realtà e illusione quali, ad esempio, il teschio nelle mani di Amleto di pochi anni più tardi, apre degli allettanti seppur tenui spiragli che vorremmo spalancare ma che dovranno attendere più intensi chiarori. La realtà ci inganna. Ci sfugge, letteralmente, persino e maggiormente nel momento in cui siamo certi di averla afferrata. "Chi vide mai uom di te più schernito?", esclama incredulo il personaggio guariniano. Con questa costernata constatazione, tesa ad avviticchiare l'aristocratica e raffinata audience estense attorno alle insidiose dissimulazioni del discorso amoroso, la figura pastoral drammatica del Satiro, nella sua vasta gamma metamorfica, sembra quasi voler identificarsi con la maschera del beffato, una sorta di Pantalone campagnolo.

A distanza di poco più di un decennio dalla stesura e messinscena della mirifica *Aminta*, e consapevole degli schemi pastorali post-tassiani sperimentati da vari drammaturghi quali Pasqualigo, Cucchetti, Ingegneri e altri, il Guarini, come si è tentato sinteticamente di illustrare, è in grado di effettuare, in un'ottica di colta ed oculata coscienza metamorfica, e in un ambiente controriformista decisamente fortificato persino nel contesto adulatorio della corte, non solo un mutamento ma una quasi totale riscrittura di alcune componenti costitutive, portanti, della favola boscareccia. Le modalità metamorfiche che investono la figura e la funzione del Satiro non ne sono che un sintomo. Di fronte ad una nuova realtà, tutta fatta di cangianti linee e colori, l'insidiatore delle selve guariniane presenta grossomodo alcune lievi tracce di una certa patologia di corte dell'epoca, una sorta di paranoia da voyeur, quella che nella realtà aveva già fatto rinchiudere il maggiore e invidiato poeta estense in Sant'Anna, quella stessa che nella finzione della scena indurrà inesorabilmente l'alpestre e tragicomico personaggio alla disfatta, alla "fiera caduta".

OPERE CITATE

- Alonge, Roberto. "Appunti per il *Pastor fido*". *Lettere italiane*, 23 (1971): 381-387.
- Andrisano, Angela. "Il Satiro dell'*Aminta*." in *Torquato Tasso e l'Università*, a cura di Walter Moretti e Luigi Pepe. Firenze: Olschki, 1997, 357-371.
- Cerini, Matteo. "L'ombra di un capolavoro". *Letterature moderne*, 7 (1957): 457-471.
- Clubb, Louise George. "The Making of the Pastoral Play: Some Italian Experiments between 1573 and 1590" in *Italian Criticism and Theatre: From Petrarch to Pirandello*, a cura di J.A. Molinaro. Toronto: University of Toronto Press, 1973, 45-72.
- Clubb, Louise George. "Moralist in Arcadia: England and Italy". *Romance Philology*, 19.2 (1965): 340-352.
- Cody, Richard. *The Landscape of the Mind*. Oxford: Clarendon Press, 1969.
- Corti, Maria. *An Introduction to Literary Semiotics*, trad. Bogat-Mendelbaum. Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- Garraffo, Ornella. "Il Satiro nella pastorale ferrarese del Cinquecento". *Italianistica*, 14 (1985): 185-201.
- Guarini, Giambattista. "Annotazioni sopra il *Pastor fido*" in *Delle Opere del Cavalier Battista Guarini*, vol. 1, a cura di G.A. Tumermani. Verona: G.A. Tumermani, 1737.
- Guarini, Giambattista. *Il Pastor fido e il compendio della poesia tragicomica*, a cura di G. Brognoligo. Bari: Laterza & Figli, 1914.
- Iglionzi, Daniela. "Motivi e strutture del dramma pastorale ferrarese fra Cinquecento e Seicento". *Filologia classica e moderna* (1976): 61-74.
- Jonard, N. "Le Baroquisme du *Pastor Fido*". *Studi secenteschi*, 10 (1969): 3-18.
- Myer, William H. *The Pastoral Drama in Italy and France: 1573-1632*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1956.
- Niccoli, Gabriel. *Cupid, Satyr and the Golden Age*. New York: Peter Lang, 1989.
- Poggioli, Renato. *The Oaten Flute*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1975.
- Rousset, Jean. *La littérature de l'âge baroque en France: Circé et le paon*. Paris: Corti, 1953.
- Rye, B.J. & Meaney, G.J. "Voyeurism: It is Good as Long as We Do Not Get Caught". *International Journal of Sexual Health*, 19.1 (2007): 47-56.
- Sampson, Lisa. *Pastoral Drama in Early Modern Italy*. London: Legenda, 2006.
- Scoglio E. *Il teatro alla corte estense*. Lodi: Arti Grafiche Biancardi, 1965.
- Segre, Cesare. "Il teatro del Rinascimento e la Semiotica". *Filologia classica e moderna* (1981): 390-392.
- Tasso, Torquato. *Opere*, vol. 2, a cura di E. Mazzali. Napoli: F. Rossi, 1970.
- Taylor, E.W. *Nature and Art in Renaissance Literature*. New York & London: Columbia University Press, 1964.