GIAN GIACOMO COLLI

METTERE IN SCENA TASSO OGGI:
L'*AMINTA* TRA FILOLOGIA LETTERARIA E
INTERPRETAZIONE REGISTICA

Le note di regia che spesso compaiono in un programma di sala hanno solitamente la funzione di integrare l'esperienza che lo spettatore ha dello spettacolo cui le note si riferiscono. Personalmente, mi riferisco al mio lavoro come regista, ho sempre guardato a questo genere di note con una certa diffidenza, riscontrandovi il tentativo sommario di spiegare in un testo a stampa quello che lo spettacolo, per sua intrinseca natura, dovrebbe comunicare da sé, con la peculiarità dei suoi mezzi. Le osservazioni che seguono, pur facendo riferimento alla messinscena dell'*Aminta* da me diretta nel 2001 al Robert Gill Theatre di Toronto, co-prodotta dal Graduate Centre for Study of Drama della University of Toronto e dalla Poculi Ludique Societas¹, non sono quindi delle note di regia, ma un ripensamento, per così dire, a posteriori, sulle letture che la produzione teatrale di un classico, quale il testo di Tasso è unanimamente riconosciuto, oggi sollecita. Si tratta, in sostanza, di alcuni suggerimenti di carattere metodologico su come trasferire tali letture alla tridimensionalità d'uno spettacolo moderno che non si affidi a sterili attualizzazioni di superficie. In questo senso, e senza alcuna pretesa di novità critica, l'originalità dell'assunto va individuata nell'ipotesi che l'incontro fra indagine letteraria, ricerca storico-teatrale e interpretazione registica sia non solo utile ma indispensabile.

Tra i più noti giudizi critici sull'*Aminta* spicca per sintesi ed efficacia quello di Carducci, che la definì un "portento" (1). Al di là della citazione, che ha qui più il valore dell'aneddoto, è indiscutibile che la *favola boschereccia* del Tasso abbia avuto un'importanza cruciale nel consacrare il genere del dramma pastorale nel contesto della letteratura italiana e non solo. È inoltre acquisizione critica ormai consolidata il fatto che l'*Aminta* sia un testo nato per la messinscena, espressione pratica e concreta di un modo di scrivere che assurge a modello. Da questo punto di vista, l'indagine critico-letteraria e la ricerca storico-teatrale che hanno avuto come oggetto l'*Aminta* si sono, da circa vent'anni a questa parte, incrociate, in un processo di reciproca e positiva contaminazione da cui è emersa soprattutto la

funzionalità del testo di Tasso rispetto ad un contesto rappresentativo, vale a dire il pubblico delle corti, in cui si muovono i professionisti della commedia dell'arte e che vede anche gli albori del melodramma². Ciononostante, permane il rischio, da cui confesso di non essere stato esente, di privilegiare l'importanza del testo scritto e di rimanere fedeli al giudizio canonico che, trascurando gli aspetti performativi, lega il valore dell'*Aminta* alla sua influenza sui successivi sviluppi della poesia italiana; e in effetti, a una prima lettura, per quanto attenta, la poesia dell'*Aminta* risulta di una seducente bellezza, ma restia alla messinscena, a meno che non se ne rivelino le nascoste dinamiche teatrali. Nel superare questo scoglio, nel riconoscere la specificità teatrale, nel senso proprio della tecnica rappresentativa che il dramma pastorale del Tasso porta con sé, dalle strutture linguistiche e del testo nel suo complesso fino a quelle estetiche ed ideologiche in senso lato, risiede il primo e forse più importante passo di avvicinamento ad una messinscena dell'*Aminta* oggi, in cui il regista non si affidi semplicemente alla purezza della parola poetica. Questo non toglie che una semplice lettura pubblica del testo a più voci, anche se priva dell'elemento spettacolare in senso aristotelico, possa avere una sua validità.

Se si vuole mettere in scena un testo teatrale logica vuole che per prima cosa lo si legga. Dietro questa banale ovvietà si cela un interrogativo fondamentale: quale testo leggere? Non mi riferisco naturalmente alla scelta di questo o quel titolo, ma all'edizione del testo che la critica letteraria considera non solo come autentica, questo va da sé, ma soprattutto come la più compiuta e corretta. Nell'affrontare testi classici come l'*Aminta*, infatti, il regista non può prescindere, almeno inizialmente, da quello che la filologia letteraria gli offre, con l'accortezza di non accoglierne le conclusioni in maniera definitiva, ma adottando un atteggiamento fluido.

Nella preparazione dello spettacolo, il mio primo impatto con il testo di Tasso è stato con la versione pubblicata nella Biblioteca Universale Rizzoli con introduzione di Mario Fubini, che si attiene all'edizione critica di Bartolo Tommaso Sozzi del 1957. Questa si differenzia dall'altra edizione fondamentale, quella di Angelo Solerti del 1895, soprattutto per il mancato inserimento dell'*Epilogo di Venere* e degli *Intermedi*, che Sozzi restituisce alle *Rime*³. A parte questo dato filologico, su cui si tornerà in seguito, ma che già può spiegare perché si debba parlare di atteggiamento fluido da parte del regista, la lettura dell'*Aminta* con cui è iniziata la preparazione dello spettacolo non era aliena da influenze critiche. Nella mia memoria era infatti ancora vivo il ricordo del corso di Letteratura Italiana di Riccardo Scrivano da me frequentato all'Università di Roma nel 1980/81, che ebbe come tema proprio il teatro del Cinquecento. In

qualche maniera, tra la mia prima lettura e il testo si era già frapposta una visione critica che, sullo sfondo della dimensione teatrale che caratterizza la *Gerusalemme Liberata* e, più in generale, il Rinascimento, aveva evidenziato la dinamicità dello scrittura del Tasso. Un approccio stimolante, se visto nella prospettiva di una messinscena teatrale, e forse proprio per questa ragione è più corretto definire la mia prima lettura come una rilettura motivata da una duplice intenzione: rinfrescare la memoria di un testo studiato vent'anni prima a livello puramente letterario e rintracciare quella che Scrivano definisce "attitudine tassessa alla teatralità" (223). L'impressione, come già accennato, è stata quella di trovarsi di fronte a qualcosa di poeticamente formidabile, indubbiamente teatrale dal punto di vista della categoria letteraria, ma ostico alla rappresentazione se rapportato ai criteri scenici di oggi. È Scrivano stesso, implicitamente, ad indicare questa prospettiva quando precisa che l'attitudine di Tasso alla teatralità va cercata "in direzioni che non siano quelle dell'azione scenica come movimento, né della riproduzione in scena di accadimenti e neppure della gestualità che accompagna, non si dice azioni che in scena non si vedono, ma neppure quello che dalla scena promana, che è il racconto di cose avvenute altrove" (223). Sembra che al testo, per quanto teatralmente valido sulla pagina scritta, non corrisponda necessariamente un livello performativo altrettanto valido o, comunque, rapportabile a un'idea di teatralità in cui le azioni si sviluppino concretamente sulla scena. La contraddizione, del tutto apparente, può erroneamente condurre il regista a fare uso di termini quali *teatrale* o *teatralità* senza rendersi conto che li sta applicando a categorie diverse: quella relativa al testo letterario, fissa, anche se magari frutto di analisi o teorie diverse, e quella relativa al testo-spettacolo, che agisce in un ambito più variabile e complesso del testo scritto.

Questo, per quanto riguarda la messinscena di testi classici, è un punto cruciale, che sembra mettere l'interpretazione registica di fronte ad un bivio: mantenersi il più possibile fedele alla lezione della filologia letteraria, proponendo magari al pubblico quella semplice lettura del testo a più voci cui ho accennato in precedenza, o imporre una visione spettacolare in cui il testo letterario, nel migliore dei casi, sopravvive come pretesto, nel senso di scusante, di lusso per qualsivoglia motivazione estetica od ideologica. Il che, tradotto in pratica, significa accettare la teatralità del testo scritto o sovrapporgliene un'altra. Entrambe le soluzioni trascurano però un aspetto essenziale, e cioè che anche la parola di testi come l'*Aminta*, ma si può tranquillamente risalire ai classici greci, è parola teatrale nel senso che — mi rifaccio qui a un saggio di Domenico Pietropaolo su "Regia e filologia negli studi teatrali" — "è stata scritta per essere pronunciata ed agita, sul pal-

coscenico, nel contesto di una forma pluridimensionale di comunicazione, e all'interno di una visione estetica ed ideologica unitaria, da cui acquista dimensioni semantiche che il solo testo non le può assolutamente dare" (1492).

In altri termini, collocato nel contesto della sua epoca, il testo letterario dell'*Aminta* dà origine a un testo-spettacolo nel quale la parola scritta acquista significati di cui le edizioni critiche di oggi non possono rendere conto. Questo, di riflesso, non significa che il regista debba disconoscere le edizioni critiche del testo. Come è stato detto all'inizio, l'interpretazione registica deve mantenere un atteggiamento fluido: "Se il dramma è una delle tecniche della letteratura," ha sintetizzato Fabrizio Cruciani in un saggio sulla prima probabile rappresentazione dell'*Aminta* nel 1573, "è anche vero che il testo drammatico è una delle tecniche del teatro" (183)⁴. Dal riconoscimento di questa tensione fra dramma e testo drammatico il regista deve trarre il massimo beneficio e procedere ad una seconda lettura, fisiologicamente diversa dalla prima. In termini concreti significa ascoltare il testo mentre lo si legge, immaginarlo parlato da attori in carne e ossa, e iniziare a verificare se il dramma sia efficace in termini di spettacolo.

In un saggio del 1990 dal titolo esplicito "La teatralità dell'*Aminta*," Franco Croce sottolinea come il Tasso abbia fatto uso del modulo della narrazione non perché non potesse permettersi altre formule, ma perché da quella formula "ricavava effetti teatrali particolari che erano in accordo con la sua interpretazione del rapporto fra lo scenario pastorale e il mondo degli spettatori" (134). Si pensi, ad esempio, al gioco di specchi fra i personaggi della vicenda e la realtà dell' corte: Tirsi è il Tasso stesso; Elpino è il Pigna, una figura della corte e della letteratura ferrarese; nell'episodio di Mopso viene criticato Sperone Speroni e celebrato il duca Alfonso; nei riferimenti a Licori si riconosce la Lucrezia Bendidio, e via dicendo. L'interpretazione registica non può non tenere conto di questa referenzialità che per il pubblico di allora significava qualcosa di radicalmente diverso da quella che oggi definiamo identificazione tra spettatore e personaggio. Si trattava di una forma di complicità in cui all'identificazione di valore empatico si sostituiva il piacere di riconoscere nei personaggi sulla scena degli individui appartenenti alla realtà, una realtà, oggi, palese solo ad uno spettatore decisamente colto, per non dire altamente specializzato.

Una prospettiva simile, ma più approfondita a livello di ricerca storico-teatrale, è sviluppata in uno studio ancora più recente da Maria Galli Stampino, la quale mette in relazione la qualità retorica del testo — la sua funzione di persuasione, di edificazione, che lo colloca in quella specifica forma della retorica che Aristotele definisce *epidittica* — con il fatto che

Tasso scrive per uno specifico tipo di pubblico (38). Lo spettacolo, infatti, viene messo in scena nel corso di particolari occasioni festive, in cui la corte riflette sui propri ideali e, allo stesso tempo, si mostra a se stessa, come detto in precedenza, e in pubblico.

Già da questi due esempi si può capire come la scarsa rappresentabilità oggi attribuibile all'*Aminta* non sia assolutamente una proprietà del testo originale, ma derivi dal fatto che le tecniche teatrali di cui il testo originale è impregnato riflettono i criteri estetici e i valori ideologici di chi scrive, il Tasso, e del destinatario della scrittura, la corte estense. Nel momento in cui queste qualità si confrontano con i criteri e i valori contemporanei al regista che mette in scena il testo, il rischio è che perdano di significato. Per evitare questo rischio, l'interpretazione registica deve essere in grado di leggere non solo le parole, ma anche quelle componenti che non necessariamente emergono dal testo a stampa che la filologia ci offre, anzi, il più delle volte, nel caso di testi classici, non emergono affatto.

In pratica, come propone la Stampino, si tratta di tentare una "reconstruction" (36-37), che però non ha alcuna pretesa archeologica, del testo letterario in quanto origine di eventi culturali complessi, come storicamente le produzioni rinascimentali dell'*Aminta* di cui si ha notizia sono state. Spettacoli in cui possono convivere o alternarsi retorica, dizione poetica, parola cantata, e quindi anche musica, danza e, forse, lazzo, considerando che l'*Aminta* fu presumibilmente messa in scena per la prima volta nel 1573 da una compagnia di comici dell'arte: i Gelosi, o forse la compagnia di un tale Stefanello Bottarga, come una recente scoperta sembra dimostrare⁵.

Volendo procedere in questa direzione di ricostruzione del testo-spettacolo — intendendo, va sottolineato, il testo come fonte di un evento culturale, non solo come dato letterario — la lettura registica si fa più complessa in quanto si devono individuare quegli aspetti che vanno oltre l'autore e che riflettono teorie, metodi, tecniche in senso stretto che appartengono al teatro italiano del Rinascimento. La lettura è più complessa in quanto il teatro contemporaneo, lavorando con tecniche sostanzialmente diverse, può giudicare questi aspetti, ben noti alla critica letteraria così come alla storiografia teatrale, come datati e trascurarli. In realtà è opportuno riconsiderarli, almeno in parte, per capire che livello di tensione espressiva si possa stabilire con i criteri estetici e produttivi di oggi.

Un primo aspetto, il più macroscopico, è che Tasso scrive con rigoroso rispetto delle unità aristoteliche. Tale costruzione, nel caso dello spazio, non va vista come un ostacolo. Giovanni Attolini, nel suo volume su *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, basandosi su sei incisioni che completano l'edi-

zione dell'*Aminta* pubblicata nel 1583⁶, puntualizza come la scenografia di quel primo ipotetico spettacolo dovesse essere molto complessa, come se ogni atto avesse avuto una scenografia diversa (140). Le varie illustrazioni, a parte essere accomunate da una comune visione prospettica con un sentiero centrale che ricorda le celebri illustrazioni di Sebastiano Serlio del 1545 — la scena satirica, che è la più inerente alla pastorale, la scena comica e quella tragica — potrebbero però, ad un occhio contemporaneo, essere viste anche come inquadrature cinematografiche diverse di un medesimo luogo. Questa soluzione, in campo teatrale, è stata perseguita da Giorgio Strehler — ed è forse l'esempio più significativo — con l'allestimento di spazi teatrali mutevoli, dove il pubblico aveva la possibilità di osservare lo stesso luogo da punti di vista diversi, ma senza che fosse necessario ricorrere ai trucchi della scena trasformabile, con la chiusura del sipario o il temporaneo oscuramento della sala⁷.

Un secondo aspetto, che si rifa ancora ai precetti della *Poetica* aristotelica, è che tutti i momenti particolarmente drammatici o violenti dell'intreccio non sono mostrati in scena ma vengono narrati. È questa probabilmente una delle proprietà dell'*Aminta* che più di altre può far giudicare il testo come statico e verboso: non accade niente, qualsiasi azione interessante viene descritta ma non mostrata. In realtà, accettando questo giudizio, non si fa altro che equivocare nuovamente il concetto di teatralità partendo dal presupposto che teatro sia innanzitutto dialogo e azione. Per quale motivo, ad esempio, mostrare il tentativo di violenza del Satiro nei confronti di Silvia, ed il conseguente intervento di Aminta, dovrebbe essere più teatrale del racconto che ne fa Tirsi in 3.1? Perché il vedere i fatti dovrebbe essere più teatrale del narrarli? Per risolvere nuovamente questo stallo fra testo e scarsa rappresentabilità è opportuno fare riferimento direttamente al testo di Tasso con un esempio tratto da 4.2, in cui Ergasto racconta a Silvia, Dafne e il Coro di come Aminta, convinto della morte di Silvia, abbia messo in atto il proprio suicidio.

Dall'inizio della sua narrazione — “Io era a mezzo ’l colle, ove avea tese” (1669)⁸ — fino a quando riporta le parole che introducono il discorso pronunciato da Aminta prima di compiere il suo gesto disperato — “Indi parlommi sì: “Fa che tu conti / a le ninfe e a i pastor ciò che vedrai” (1696-97) — il personaggio Ergasto fa uso di endecasillabi, ma nel momento in cui il clima emotivo si fa più teso e drammatico — “Poi disse, in giù guardando: / “Se presti a mio volere / così aver io potessi / la gola e i denti de gli avidi lupi” (1698-1701) — passa a una serie di settenari a cui si alternano liberamente alcuni endecasillabi. Curiosamente, visto che i due protagonisti della vicenda non compaiono mai in scena insieme, è l'unico

momento del dramma in cui Aminta, anche se per l'interposta persona di Ergasto, rivolge le proprie parole direttamente a Silvia. "In questo alternarsi di endecasillabi, destinati alla narrazione e quindi al passato, e di settenari, offerti ai sentimenti e pertanto al presente," ha scritto Scrivano, "consiste la microstruttura del nuovo genere pastorale, che, dunque, ha il compito di realizzare attraverso il discorso, anzi i discorsi, i suoi fini teatrali" (229-230). L'endecasillabo e il settenario sono versi dal ritmo affine, ma il prevalere dell'uno o dell'altro ha una conseguenza diretta a livello espressivo: l'endecasillabo, che, di nuovo secondo Scrivano, "è sovente ampio, lungo, fitto di elisioni, di struttura complessa insomma" (229n), impone una respirazione più lenta e controllata, mentre il settenario insegue un respiro più rapido e irregolare. Ergasto passa decisamente al settenario nel momento in cui deve riproporre quelle che tutti i personaggi presenti in scena, e Silvia in particolare, credono siano le ultime parole pronunciate da Aminta prima di morire. Si tratta, va ripetuto, di un cambio espressivo che il regista può affrontare con le tecniche di oggi — come si vedrà in seguito — senza soccombere all'idea che il testo, essendo puramente verbale, manchi di un'effettiva dimensione performativa.

Un terzo aspetto riguarda le didascalie. Non differenziandosi dalla pratica abituale del teatro rinascimentale, l'*Aminta* ne è priva. Qualsiasi indicazione riguardante lo spazio, l'azione mimica, il costume o altro, può essere quindi rintracciata solo all'interno delle battute stesse. Si tratta in questo caso di brani, o didascalie implicite, che appartengono ad un ordine di scrittura che Pietropaolo definisce "metatestuale rispetto a quello del testo dell'azione scenica" (1495). Un semplice ma chiaro esempio è all'inizio di 3.1. Tirsi è alla disperata ricerca di Aminta e interroga il Coro, a cui si accinge a narrare l'episodio della liberazione di Silvia dal Satiro, e il Coro risponde: "Tu mi pari / così turbato; e qual cagion t'affanna? / Ond'è questo sudor e questo ansare? / Havvi nulla di mal? fa che 'l sappiamo" (1197-200). Il verso "Ond'è questo sudor e questo ansare?" (1199) fornisce una chiara indicazione sullo stato fisico del personaggio Tirsi, come se, prima che Tirsi inizi la battuta introduttiva della scena, al termine della quale chiede al Coro: "Amici, avete visto Aminta, o inteso / novella di lui forse?" (1196-97), ci fosse una didascalia esplicita che dicesse: *entra Tirsi, ansando, di corsa*. Ora, non avendo informazioni precise sulla tecnica recitativa adottata all'epoca del Tasso, è difficile giudicare se il verso servisse per sostenere, diciamo così, una reale rappresentazione di quegli stati fisici da parte dell'interprete di Tirsi o avesse una pura funzione descrittiva. Si tratta comunque di una didascalia che come quelle esplicite il regista può decidere di rispettare o di tagliare. E se a livello letterario il taglio può sem-

brare un atto di violenza, l'interpretazione registica, oggi, può mantenersi fedele al testo chiedendo ad esempio all'interprete di Tirsi di esprimere lo stato di sudore, l'ansare indicato nella battuta del Coro e tagliare quindi il verso in questione. Un approccio che nel caso della sopra ricordata battuta introduttiva di Tirsi in 3.1 sarebbe corroborato anche da un confronto tra edizioni diverse del testo, a prescindere che poi si tagli o meno il verso del Coro in 1199. L'*Aminta* pubblicata nel 1974 da Signorelli, ad esempio, con prefazione di Giuseppe Lipparini, sembra rifarsi alla lezione del Solerti e comprende anche gli *Intermedi* e l'*Epilogo di Venere*. Nell'edizione Rizzoli i primi versi di Tirsi vengono riportati come segue: "Oh crudeltate estrema, oh ingrato core, / oh donna ingrata, oh tre fiate e quattro / ingratissimo sesso!" (1182-84), mentre nell'edizione Signorelli le tre virgole sono sostituite da altrettanti punti esclamativi: "Oh crudeltate estrema! oh ingrato core! / O donna ingrata! o tre fiate e quattro / Ingratissimo sesso!" (63)⁹. È interessante notare che nel secondo caso un attore deve dare al verso un ritmo decisamente più drammatico, il che mi riporta alle considerazioni sulla performatività o meno del testo di Tasso.

Oggi, la tecnica con cui si presenta un racconto in scena può variare dalla dimensione più intima, psicologica, se non addirittura psiconalitica, in prima persona, a quella epica, in terza persona. Si pensi, nel primo caso, a certi monologhi di Pirandello e, nel secondo, alle soluzioni del teatro brechtiano. In 1.2, ad esempio, il racconto in cui Aminta narra di come si sia innamorato di Silvia e quello di Tirsi su Mopso e la visita a "la gran citade in ripa al fiume" (570) possono essere ricondotti a questi due estremi senza nulla togliere alla dimensione retorica del testo, anzi, esaltandone i molteplici livelli. Nella battuta sopra ricordata di Ergasto in 4.2, le due situazioni convivono in ordine inverso con il passaggio dalla narrazione alla prima persona. L'effetto che ne consegue è quello di un *flashback* che agisce a livello non visivo, come accade nel cinema, ma emotivo, e può essere categorizzato come più o meno teatrale, o addirittura non teatrale del tutto. Resta il fatto che il regista non può prescindere e non considerarlo parte essenziale del testo drammatico, così come nel caso delle didascalie implicite. Starà a lui e alla sua abilità a mettere in rapporto le variabili relative all'ambiente culturale in cui la rappresentazione viene concepita — non ultima la ricezione da parte del pubblico — a stabilire il coefficiente di teatralità di quanto offerto dal testo¹⁰.

A livello performativo, l'attore è la materia su cui lavorare. Pur in presenza di varianti espressive diverse, l'*Aminta* richiede infatti che la qualità tecnica degli interpreti sia di un certo spessore. Tuttavia, doti vocali, destrezza retorica e presenza fisica sono oggi condizione necessaria ma a

volte non sufficiente per la messinscena finale. Il contributo di altri elementi — le luci, i costumi, la scenografia, la musica, ecc. — può essere determinante nel creare l'effetto di coinvolgimento psicologico o di straniamento o altre soluzioni. Ma è proprio qui, nel rapporto tra questi elementi e la parola recitata, nelle scelte sviluppate dal regista, che il testo-spettacolo determina la propria teatralità, la quale, secondo la pregnante definizione di Patrice Pavis, va percepita “come una utilizzazione pragmatica dello strumento scenico, in modo tale che le componenti della rappresentazione si valorizzino reciprocamente e facciano esplodere la linearità del testo e della parola” (444).

Convieni a questo punto ritornare all'interrogativo iniziale: quale testo leggere? Essendo partito da un'edizione critica che rispettava la lezione di Sozzi, non si è posto il problema dell'*Epilogo di Venere*, né tantomeno quello degli *Intermedi*, che apre tutta una serie di altri problemi tecnici e interpretativi che lo spettacolo messo in scena a Toronto non ha volutamente preso in considerazione. Sviluppate le varie letture nei termini descritti fino ad ora, mi sono quindi reso conto che la vicenda, terminando con il Coro alla fine di 5.1, non aveva nulla di anacronistico rispetto a certi criteri narrativi di oggi. Il senso di pace e tranquillità espresso dal lieto fine probabilmente restituiva il pubblico di Tasso ad una sorta di idillico equilibrio sociale, ma dal punto di vista registico, non si può fare a meno di leggere nel lieto fine delle complicazioni amorose una somiglianza con i più popolari clichés narrativi contemporanei, e il primo riferimento che viene in mente forse è il cinema hollywoodiano.

Letto l'*Epilogo di Venere* nella già ricordata edizione dell'*Aminta* pubblicata da Signorelli nel 1974, la decisione di reintegrare il lungo monologo in quello che è poi diventato, per usare il termine tecnico, il copione finale dello spettacolo da me diretto, non è nata solo dalla lettura di un'altra edizione del testo originale in italiano e dalle ragioni che verranno esposte sotto, ma è stata anche condizionata dai problemi legati alla scelta della traduzione inglese da adottare per la messinscena di Toronto. Dovendo decidere quale traduzione usare e avendo già stabilito il cast degli interpreti, prima di iniziare le prove dello spettacolo si è chiesto loro, nel corso di un breve laboratorio, di mettere a confronto alcuni dei brani più noti dell'*Aminta* avendo come riferimento tre diverse traduzioni: quella di Henry Reynolds, pubblicata nel 1628; quella di Leigh Hunt, che risale al 1820; e quella di Ernest Grillo, pubblicata nel 1924¹¹. Le prime due sono in versi, mentre quella di Grillo è in prosa, e ad un primo impatto è sembrata la più adatta per un pubblico di oggi, se non altro per un problema di comprensione. In questo modo però gli attori a cui avevo cercato di

descrivere la ricchezza della poesia di Tasso hanno fatto notare che si perdeva tutta la qualità delle immagini poetiche originali. La traduzione di Reynolds, in questo senso, risultava più fedele di quella di Hunt, anche se, essendo scritta in pentametri giambici, poneva il problema di come recuperare quelle variazioni espressive fra endecasillabo e settenario discusse in precedenza. Inoltre, era anche l'unica, fra le tre, a comprendere l'*Epilogo di Venere*, che a una prima lettura in inglese è risultato di notevole modernità. Il risultato del laboratorio, con la conseguente scelta della traduzione storicamente più vicina all'epoca di Tasso¹², è quindi indicativo del fatto che il testo finale dello spettacolo nasce soprattutto dalla lettura agita del testo, a patto che venga mantenuta viva a livello vocale, fisico, e direi anche sonoro e visivo, la funzione di fondo che gli è stata attribuita dall'autore.

L'*Epilogo* è un vero e proprio monologo-provocazione sul tema dell'amore in cui Venere, in cerca del figlio Amore, si rivolge direttamente al pubblico per chiedere aiuto: "Ditemi, ov'è mio figlio? / Ma non risponde alcun? ciascun si tace? / Non l'avete veduto?" (95). La reintegrazione nel copione di lavoro del monologo non aveva nessuna pretesa di autenticità se non quella di recuperare, o meglio, far emergere in una forma drammatica recepitibile ad un pubblico contemporaneo quella funzione retorica, definita dalla Stampino come "epideictic spirit" (39), che il testo di per sé, privo dell'*epilogo* e per le ragioni sopra addotte, oggi non riesce più ad esprimere¹³. Il brano, con quel suo interrogare con insistenza il pubblico che torna anche verso il finale, è sembrato, va sottolineato, estremamente attuale dal punto di vista teatrale e come anche la prima lettura in inglese degli attori aveva mostrato. L'immagine di Venere che cerca Amore, inoltre, è diventata la metafora che ha permesso di fissare il tema dello spettacolo: gli artifici teatrali possono creare belle storie ed escogitare lieti fini, ma nella realtà, dov'è l'amore? Da qui sono conseguite altre scelte che, nella messinscena finale, hanno portato a far apparire Venere, senza che il pubblico sapesse chi fosse, sin dal prologo iniziale, in cui Amore, in abiti pastorali, dichiara la sua intenzione di far sì che Silvia s'innamori di Aminta. Per il resto dello spettacolo Venere rimaneva in scena, come parte del Coro, con una funzione a volte quasi provocatoria, e infine svelava la sua natura divina nel corso dell'*epilogo*, al termine del quale scompariva in una magica sovrapposizione con la proiezione della Venere di Botticelli, un'immagine oggi talmente abusata da essere usata anche dalla pubblicità, ma proprio per questo riconoscibile da un pubblico contemporaneo.

Ma come è stato precisato all'inizio, l'intenzione di queste osservazioni non era tanto "spiegare" lo spettacolo rappresentato a Toronto, quanto ripensare al rapporto che il regista stabilisce fra lettura del testo e messin-

scena. Sembra quindi opportuno concludere con una citazione di Giorgio Strehler, che d'interpretazione registica se ne intendeva, dal suo discorso per il conferimento della laurea *honoris causa* alla University of Toronto, il 22 novembre 1989: "L'opera", dice Strehler, intendendo il testo teatrale, "si presenta sempre come un grande complesso di elementi di cui soltanto una parte appare strutturata, mentre un'altra parte è una materialità misteriosa" (52). Ecco, perchè la materialità misteriosa non rimanga tale o, peggio, la si nasconda dietro falsi trucchi esteriori, il regista può e deve cercare la collaborazione di chi studia il testo sia come fatto letterario che come fonte di eventi culturali, con la consapevolezza che, secondo Strehler, "[i]l significato di un testo non è la *somma delle sue parole*. E non è intessuto in ognuna di esse" (53).

University of Toronto

NOTE

¹Aminta. Torquato Tasso. Traduzione: Henry Reynolds. Regia: Gian Giacomo Colli. Scene e luci: Paul Stoesser. Costumi: Linda Phillips. Musiche originali: Erik Ross. Robert Gill Theatre, Toronto. 14-18 e 21-25 marzo 2001.

²Senz'altro da collocare in questa prospettiva sono le ipotesi ricostruttive proposte da Ferdinando Taviani e da Fabrizio Cruciani. Tra i numerosi contributi presentati al convegno celebrativo per il IV anniversario della morte di Tasso, tenutosi a Ferrara nel 1995, vanno invece segnalati quelli di Maria Grazia Accorsi e di Andrea Gareffi, entrambi nel terzo dei tre volumi che raccolgono le relazioni presentate al convegno.

³Traggo queste informazioni dalla nota bibliografica di Ettore Barelli in Tasso, *Aminta* (Milano, 1999) 36-39.

⁴In merito al saggio di Cruciani si vedano le note 2 e 5.

⁵È probabile che Tasso stesso abbia presieduto all'allestimento, realizzato però non già dalla Compagnia dei Gelosi, come si è sempre creduto — sulle orme del Solerti —, bensì da una diversa compagine di commedianti, identificata per il momento solo dal capocomico della compagnia, Stefanello Bottarga, che è tuttavia — secondo Franco Piperno, cui si deve la piccola scoperta — un nome d'arte, dietro cui sono almeno due attori: Francesco Baldi e Marco Antonio Veneziano" (Alonge 104). Alonge si riferisce al saggio di Franco Piperno. A seguito della scoperta di Piperno, sottolinea Alonge in nota, perderebbero di importanza gli studi di Taviani e, soprattutto, di Cruciani, che nel suo saggio sulla prima rappresentazione dell'*Aminta* (si veda la nota 2) offre nuovi argomenti in favore dell'ipotesi più diffusa, legata ai Gelosi.

⁶Forse documento della prima rappresentazione del 1573, sull'isoletta di Belvedere (oggi scomparsa), sul Po, vicino Ferrara.

⁷Esemplare, in questo senso, *La tempesta* di Shakespeare prodotta dal Piccolo Teatro di Milano nel 1978. Strehler e lo scenografo Luciano Damiani concepiscono l'isola di Prospero come uno spazio che, a seconda delle scene, muta fisionomia a vista.

⁸I numeri tra parentesi corrispondono alla numerazione dei versi così come appare nell'edizione Rizzoli.

⁹Il numero tra parentesi indica la pagina in quanto l'edizione Signorelli non ha una numerazione dei versi.

¹⁰Ergasto, nello spettacolo da me diretto, è stato esplicitamente decostruito dividendo il ruolo fra due interpreti che, mantenendo uno stretto contatto fisico, interpretavano rispettivamente la dimensione narrativa, con toni tesi fin quasi all'ironia, e quella emotiva, con accenti melodrammatici.

¹¹Solo in seguito, a distanza di tempo dalla produzione teatrale, sono venuto a conoscenza di una nuova e recente traduzione inglese dell'*Aminta* a cura di Charles Jernigan e Irene Marchegiani Jones, in cui sono inclusi gli *Intermedi* ma non l'*Epilogo di Venere*.

¹²Delle tre prese in considerazione, in quanto la prima traduzione dell'*Aminta* in inglese risulterebbe essere quella di Abraham Fraunce, del 1591.

¹³"Ciò che conta, per noi," ha scritto Giovanni Da Pozzo, "è che dei testi che la tradizione tende a coagulare intorno al nucleo dell'*Aminta*, e cioè degli *Intermedi* e dell'*Amor fuggitivo* o *Epilogo* si possa far riferimento con sicurezza in un discorso che riguarda l'*Aminta*" (124). Questo, ritengo, è il punto di vista che deve assumere anche il regista, le cui scelte finali, come spiego, si basano sul confronto fra il testo in una sua possibile integrità o, se si preferisce, autenticità, e quelle che ho definite variabili relative all'ambiente culturale in cui la rappresentazione viene concepita.

OPERE CITATE

Accorsi, Maria Grazia. "Musicato, per musica, musicale. Riflessioni intorno ad *Aminta*" in *Torquato Tasso e la cultura estense*. A cura di Gianni Venturi. Firenze: Olschki, 1999, 3: 881-940.

Alonge, Roberto. "La riscoperta rinascimentale del teatro" in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*. A cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino. Torino: Einaudi, 2000. 1:5-118.

Attolini, Giovanni. *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*. Bari: Laterza, 2000.

Carducci, Giosuè. *Su l'Aminta di Torquato Tasso. Saggi tre*. Firenze: Sansoni, 1896.

Croce, Franco. "La teatralità dell'*Aminta*," in *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*. Atti del 15° convegno del Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 23-26 maggio 1991. Roma: s.e., s.d. 131-157.

- Cruciani, Fabrizio. "Percorsi critici verso la prima rappresentazione dell'*Aminta*." *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*. A cura di Andrea Buzzoni. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1985. 179-192.
- Da Pozzo, Giovanni. *L'ambigua armonia, studio sull'Aminta del Tasso*. Firenze: Olschki, 1983.
- Galli Stampino, Maria. "Epideictic Pastoral: Rhetorical Tensions in the Staging of Torquato Tasso's *Aminta*." *Theatre Symposium* 5 (1997): 36-49.
- Gareffi, Andrea. "L'illustrazione dell'*Aminta* di Giusto Fontanini: il luogo di passo" in *Torquato Tasso e la cultura estense*. A cura di Gianni Venturi. Firenze: Olschki, 1999. 3: 971-988.
- Pavis, Patrice. "Teatralità." *Dizionario del teatro*. Bologna: Zanichelli, 1998. 442-445.
- Pietropaolo, Domenico. "Regia e filologia negli studi teatrali" in *La lotta con Proteo, metamorfosi del testo e testualità della critica*. Atti del 16° congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, 6-9 ottobre 1997, University of California Los Angeles. A cura di Luigi Ballerini, Gay Bardin, e Massimo Ciavolella. Firenze: Cadmo, 2000. 2:1491-98.
- Piperno, Franco. "Nuovi documenti sulla prima rappresentazione di *Aminta*." *Il castello di Elsinore*. 13.37 (2000): 29-40.
- Scrivano, Riccardo. "Tasso e il teatro." *La norma e lo scarto. Proposte per il Cinquecento letterario italiano*. Roma: Bonacci, 1980.
- Strehler, Giorgio. "Discorso per il conferimento della Laurea *honoris causa*, 22 novembre 1989, University of Toronto". *Incontro*. Toronto: Istituto Italiano di Cultura, 1989. 49-56.
- Tasso, Torquato. *Aminta*. Trad. Leigh Hunt. London: Allman, 1820.
- . *Aminta*. Trad. Ernest Grillo. London: Dent, 1924.
- . *Aminta*. Prefazione di Giuseppe Lipparini. Milano: Signorelli, 1974.
- . *Aminta*. Trad. Henry Reynolds. A cura di Glyn Pursglove. Lewiston, NY: Mellen, 1991.
- . *Aminta*. Introd. Mario Fubini. 11^a ed. Milano: Rizzoli, 1999.
- . "*Aminta*." *A Pastoral Play*. Trad. Charles Jernigan e Irene Marchegiani Jones. New York: Italica Press, 2000.
- Taviani, Ferdinando. "Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità," *ParagonelLetteratura* 408-10 (1984): 3-76.