

segreti. Nelle loro pagine non vi è assolutamente nulla di occasionale: anzi, persino la più esigua delle annotazioni contribuisce a delineare i tratti di un disegno che si va profilando con sempre maggiore precisione nella nostra geografia letteraria e che è destinato a sostituire l'immagine consueta e familiare del Flaiano brillante « causeur » con quella nuova e più duratura del Flaiano scrittore.

GLI INTRIGHI D'AMORE: UNA COMMEDIA DI TASSO?

di

Giorgio Barberi Squarotti

(da « L'Approdo », settimanale di lettere e arti, anno XXXII, n. 1384 del 21 marzo 1977).

L'attribuzione documentata al Tasso della commedia *Intrichi d'amore*, fino a oggi lasciata da parte o appena citata dagli studiosi dell'opera tassiana per i molti dubbi sull'effettiva paternità dell'opera, non può non rappresentare un fatto molto significativo, sia in sé, per il lustro che ne deriva alla commedia e che pretende, subito, un esame più accurato e approfondito di essa, sia in relazione con il giudizio complessivo sull'autore, il cui ritratto divulgato presenta i tratti dell'elegia, della malinconia, della tragedia, dell'idillio, della passione amorosa, ma male par accogliere quelli del comico. Eppure Enrico Malato, che degli *Intrichi d'amore* dà ora l'edizione critica davvero esemplare, con un ottimo commento e un'ampia e intelligente introduzione, non ha dubbi: la commedia è proprio del Tasso, e le prove, esterne e interne, gli paiono irrefutabili, mentre quelle intese a negare la paternità tassiana sono molto deboli. Diciamo subito che le prove esterne sono, in effetti, convincenti. La commedia fu recitata per la prima volta il 1º settembre 1598 dagli accademici di Caprarola alla presenza del cardinale Odoardo Farnese, e pubblicata, a cura degli stessi accademici, nel 1603 a Viterbo, con la dedica al cardinale scritta da uno degli accademici, Scipione Perini, il quale, mentre dichiara di averle dato il titolo di *Intrichi d'amore*, rivendica a sé e agli altri accademici il merito di aver portato alla luce un'opera di quel celebre poeta che fu il Tasso, rimasta disgraziatamente sconosciuta perché non divulgata dall'autore e neppure riveduta e rifinita e, anzi, proprio la mancanza dell'ultima mano del Tasso spiegherebbe il fatto che l'opera sia rimasta inedita. Ora giustamente argomenta il Malato che è molto difficile poter ammettere che, tre anni dopo la morte del Tasso, gli accademici di Caprarola potessero cercare di far passare sotto il nome dell'illustre poeta un'opera da loro composta, interamente o anche su un canovaccio preparato dal Tasso stesso, e, per

di più, coinvolgessero nella falsificazione un personaggio illustre e potente come il cardinale Odoardo Farnese, che aveva conosciuto il Tasso ed era noto come appassionato di teatro e autorevole mecenate di spettacoli teatrali: e che l'eventuale falsificazione passasse sotto silenzio, nonostante il ripetersi di edizioni dopo quella del 1603. D'altra parte, da una lettera del Tasso del 16 giugno 1586 a Giovan Battista Licino apprendiamo che il poeta, per le insistenze di donna Verginia de' Medici, si accingeva in quel tempo a finire la sua commedia in Ferrara. Tale testimonianza, oltre a rivelare che il Tasso sicuramente si è occupato di teatro comico contro quanto scrisse Giambattista Manso, nella *Vita* del poeta pubblicata nel 1621, principale fondamento di tutti coloro che hanno negato la paternità tassiana degli *Intrichi d'amore*, data l'autorità del biografo, amico e protettore del Tasso, si accorda perfettamente con la datazione al 1586 della vicenda rappresentata nella commedia, come ingegnosamente ricostruisce il Malato sulla base dei fatti storici ricordati nell'opera correggendo la data del 1597 che appare nel testo e che verosimilmente è dovuta all'aggiornamento della cronologia compiuto per la rappresentazione, secondo un costume diffuso nel Cinquecento. Molto meno probanti appaiono, al confronto, gli argomenti che il Malato ricava dal testo della commedia, sia che si tratti di situazioni di amore non corrisposto del genere di quelle che si incontrano nell'*Aminta* e nella *Gerusalemme*, e di altri episodi ancora che ripeterebbero momenti e personaggi del poema, sia che si tratti di vere e proprie « citazioni » di testi tassiani. Si potrebbe, anzi, dire che l'autocitazione del Tasso appare meno probabile della citazione di passi e di espressioni tassiane a opera di un ipotetico altro autore della commedia. È il caso della più evidente fra le riprese di tipiche espressioni tassiane, quella contenuta nella scena decima del terzo atto, dove la ruffiana Bianchetta ripete, con sapienti variazioni, più volte l'esortazione ad amare che Dafne rivolge a Silvia nell'*Aminta*: proprio la ripetizione della formula (« muta, muta pensiero, scioccarella che sei », « muta, muta pensiero, semplicetta che sei », « rompi, rompi la pietra di questo cuore, crudeletta che sei ») è un procedimento caratteristicamente manierista, che contempla la citazione di un passo o di una situazione consacrata da un celebre e autorizzato modello, come ben poteva essere il Tasso sullo scorcio del secolo, come spunto per una serie di ampliamenti e di variazioni, nelle quali si esercita l'abilità dell'autore in perfetto accordo con un pubblico che ammira soprattutto la capacità di svolgere dal modello assunto tutte le possibilità che esso contiene di rimanipolazione e di ingrandimento. E lo stesso si può dire per le molte altre riprese di espressioni tassiane negli *Intrichi*, che con estremo scrupolo e vigile attenzione il Malato elenca. Ma ci sono, a favore della paternità tassiana della commedia, gli argomenti esterni, senza dubbio solidi: e poiché già il Manso, per negare che gli *Intrichi d'amore* fossero del Tasso, aveva parlato della mediocrità dell'opera, e tutti i critici a posteriori si sono dal più al meno trovati d'accordo su questo giudizio, sarà bene vedere da vicino di che si tratta. Si deve subito notare come gli *Intrichi d'amore* siano costruiti su una serie di vicende di una complicazione estrema: ci sono mariti

creduti morti che ritornano, mogli che, credendosi vedove, si sono risposate perfino due volte, figli pianti per perduti che, in realtà, sono vivi sotto altri nomi e altre spoglie, con la conseguenza di fratelli innamorati delle sorelle che non sanno essere tali e di figli che amano, riamati, la madre, e pensano di sposarla, credendola un'estranea. In più, ci sono continuamente travestimenti al servizio ora della gelosia del marito che vuole scoprire se la moglie gli è fedele, ora dei vari intrighi amorosi: e anche qui domina il piacere della complicazione e della difficoltà, dal momento che, a parte il caso di Cornelia e di Camillo, che si amano reciprocamente, ma sono, in realtà, madre e figlio, senza saperlo, tutti gli altri personaggi amano chi non li ama e sono amati da chi è loro indifferente. Così Gialaise ama la servetta Pasquina, che lo beffa continuamente, mentre è invano amato da Lavinia, a sua volta amata senza frutto da Flavio; Flaminio ama Ersilia, che, invece, è innamorata di Camillo, che ama a sua volta Cornelia alla cui mano, poiché è creduta vedova, aspirano anche Manilio, il vecchio padre di Flavio, e il servo Magagna. Si aggiunga, infine, che Flavio, sotto il nome di Cosmo, si è messo al servizio di Gialaise, e che nessuno dei personaggi, che pure sono fratello e sorella o marito e moglie, per un contorto e complicatissimo gioco di cronologie e di vicende di rapimenti, di guerre, di avventure, se non alla fine viene a riconoscere gli altri e a farsi riconoscere, e si avrà un'idea del gusto esasperato della complicazione dell'intrigo che muove l'autore e che, del resto, è più volte dichiarato dai personaggi stessi, che commentano a parte con appropriate esclamazioni le situazioni da capogiro in cui sono venuti a trovarsi.

Gli *Intrichi*, insomma, si collocano perfettamente nell'ambito del teatro tardocinquecentesco, pienamente manierista. Ne è caratteristica la moltiplicazione speculare della stessa situazione, che viene riproposta a catena per una serie di personaggi che non fanno altro che ripetere lo schema del travestimento, dell'amore non corrisposto, della gelosia, del rapporto di sangue non conosciuto, della falsa morte. Ogni singolo schema si ritrova un'infinità di volte nel teatro del Cinquecento, e spesso costituisce il motore di un'intera commedia. Lo scrittore manierista rinuncia totalmente all'invenzione di nuovi schemi comici, per accumulare in una sola opera presso che tutti quelli che può rastrellare dalle commedie precedenti, per di più ripetendo più volte lo stesso schema, in modo da gareggiare quantitativamente, per abbondanza di situazioni e di personaggi, con il teatro precedente, schiacciandolo, anzi, nel confronto per la profusione delle scene e delle complicazioni. L'autore obbedisce, cioè, alla norma del « far grande » che è alla base del manierismo: ed è un « far grande » che, naturalmente, si appoggia su molti modelli a livello di vicenda e di linguaggio, amplificati fino all'ossessione della dismisura. In questa prospettiva ci sembra forse eccessivo il credito che il Malato dà alla commedia: sì, ci sono momenti lievemente parodici, ci sono situazioni e scene di una certa vivacità e comicità come quelle che hanno come protagonisti i servi, soprattutto Pasquina e Magagna, oppure il napoletano Gialaise, che parla nel suo dialetto e fa anche la parte del capitano spagnolo, in uno dei tanti travesti-

menti della commedia, ma sono sommersi da una serie di scene troppo paludate e serie, oppure fondamentalmente simili l'una all'altra, con il solo mutamento dei nomi degli interlocutori, che non fanno che ripetere gli stessi atteggiamenti e perfino le stesse parole. Anche i personaggi più vivi, però, non fanno altro che ripetere, con la consueta accentuazione, figure e modelli del teatro precedente: il napoletano Gialaise, ad esempio, ha illustri precedenti nel teatro senese degli Accademici Intrinati, come nell'*Amor costante* del Piccolomini e nell'*Ortensio*, e negli *Intrichi d'amore* non si segnala per particolare inventività di linguaggio o per situazioni nuove e vivaci quanto piuttosto perché su di lui, manieristicamente, si accumulano varie parti e incombenze, oltre a quella, che gli è propria nella tipizzazione cinquecentesca, del vanitoso e vanaglorioso.

Semmai l'episodio più vivo e originale della commedia, dove si sfiora la tragedia, è quello del servo Magagna, che, desideroso di contentare la padrona Cornelia, che egli ambirebbe sposare, s'impegna a uccidere la giovane Ersilia, di cui Cornelia è gelosa come rivale di un suo altro amore, ma poi, invece, la salva, intenerito dalle lacrime dell'innocente, recapitando a Cornelia, a riprova del commesso delitto, l'imitazione di una testa recisa fatta da un bravo scultore. Un tale elemento rimanda difatti a un motivo ben tassiano, quale s'incontra nell'*Aminta* dove la « favola » pastorale stinge continuamente nel dolore e nell'angoscia della morte. Tutta la vicenda, allora, si illividisce, acquista toni d'ambigua crudeltà, e i confini stessi fra il comico e il tragico vengono a confondersi.

Magagna non è più il servo abile e ingegnoso, facile alla battuta, pronto a tutti i servizi per i padroni, ma anche a tradirli quando gliene venga vantaggio, né Cornelia è soltanto la donna innamorata e contesa fra più uomini: nella vicenda e fra i personaggi risaputi della tradizione cinquecentesca si insinua un di più di crudeltà, di determinazione feroce e impietosa, l'ombra, cioè, del delitto freddamente voluto per gelosia e per interesse. E allora una certa oltranza nella rappresentazione delle situazioni più sfruttate e consuete si può ritrovare anche in altri momenti della commedia, fino a caratterizzarla significativamente nell'ambito stesso di un manierismo come celebrazione del grandioso e dell'eccessivo anche nella raffigurazione dell'orrore e della crudeltà.

Le ripulse di Lavinia nei confronti di Flavio e di Camillo nei confronti di Ersilia non sono soltanto l'espressione dell'indifferenza dei sentimenti, ma contengono sempre un di più di accanimento e di disprezzo pieno di irrisione, che segnalano, appunto, una volontà di far male prima che di respingere la persona per la quale non si prova alcun moto d'amore. Allo stesso modo, anche altre situazioni, come la gelosia di Alessandro, che giunge a farsi credere morto e a comparire sotto le vesti di un astrologo per accertarsi dell'infedeltà di Cornelia e Camillo, hanno qualcosa di maniaco, un eccesso di determinazione, di accanimento, di volontà di colpire e di offendere, che gettano riflessi lividi su tutta la complicazione estrema dell'intrigo. Qui si può dire che si concentri la nota caratteristica della commedia tassiana: nella fondamentale « serietà » del discorso teatrale, nel quale il riso e il

comico non hanno gran parte davvero, e dove, invece, finiscono a predominare i motivi della crudeltà e dell'accanimento, fino a sfiorare il tragico (anche nel continuo rischio dell'incesto fra madri, figli, fratelli, sorelle in incognito che popolano l'opera). Ma lo scioglimento finale di tutti gli intrichi d'amore pone un pesante sigillo di conformismo sulla commedia: i mariti creduti morti si riprendono le mogli originarie, anche se queste sono passate attraverso altre nozze, Cornelia si rivela la madre di Camillo e il loro amore diventa quello naturale fra madre e figlio, Flaminio ed Ersilia si rivelano fratelli, fra i giovani si compongono normali matrimoni, anche contro tutte le dichiarazioni dei sentimenti fatte in precedenza, lo stesso Magagna trova moglie nell'abile anche se vecchia ruffiana Bianchetta. E, allora, vengono a dissolversi come fumo di parole vane tutte le magniloquenti dichiarazioni di passione amorosa che percorrono la commedia, e non rimane che l'ordine delle famiglie e, soprattutto, dei matrimoni contro ogni proclamato sentimento ricostituiti come erano in origine. Si può riprendere, a questo punto, quanto il Tasso scrive nella già ricordata lettera al Licino: « la signora donna Verginia de' Medici vuol ch'io finisca in Ferrara la mia commedia ». Ecco: gli *Intrichi d'amore* possono essere il frutto di un impegno di corte, condotto, quindi, dal Tasso usando schemi collaudati dalla tradizione e con un minimo d'impegno, che si esercita piuttosto sulla quantità che sulla qualità del discorso scenico.

Più in là, nella valutazione della commedia, pare proprio difficile andare.

AUTORITRATTO

di

Giuseppe Bonaviri

(da « L'Approdo », settimanale di lettere e arti, anno XXXII, n. 1385 del 28 marzo 1977, in onda su Radiouno).

Mineo, il paese in provincia di Catania, dove sono nato l'11 luglio 1924, sull'alba, in cortile Baudanza, era noto sin dall'inizio di questo secolo come il Parnaso siculo, sia per i tanti poeti contadini e artigiani che vi nascevano, sia per le gare poetiche che ogni anno — convenendovi poeti vernacoli da ogni parte dell'isola — vi si facevano. Tra l'altro, una locale leggenda vuole che nella contrada di Camùti esiste un masso ispiratore di energie poetiche. E accanto a questa pietra, nel XVII secolo, il poeta Paolo Maura costruì una casa per villeggiarvi, dopo che fu liberato dal tenebroso carcere di Palermo, la Vicaria, dove