

Giulia Puzzo

## *Eccessi d'Amore*

*Sull'autocommento di Torquato Tasso  
alle Rime amorose*



BIT&S



Testi e Studi

## Testi e Studi

La collana presenta edizioni di testi e monografie di impronta saggistica relative ad autori ed opere della tradizione letteraria italiana dal Duecento all'Ottocento. Le edizioni critiche e i saggi sono resi disponibili attraverso due diversi canali: l'edizione cartacea, pubblicata da BIT&S, e quella in formato digitale, liberamente consultabile nel sito [www.bitesonline.it](http://www.bitesonline.it).

Tutti i volumi della collana sono sottoposti a *peer review*.

### *Comitato Scientifico*

Giancarlo Alfano, Marco Berisso, Maurizio Campanelli, Andrea Canova,  
Roberta Cella, Francesca Ferrario, Maurizio Fiorilla, Giorgio Forni, Paola Italia,  
Giulia Raboni, Raffaele Ruggiero, Emilio Russo, Franco Tomasi,  
Andrea Torre, Massimiliano Tortora.

Giulia Puzzo

*Eccessi d'Amore*

*Sull'autocommento di Torquato Tasso  
alle Rime amorose*

BIT&S

Questo volume è stato pubblicato grazie al finanziamento dell'*équipe*  
«Les Cultures de l'Europe Méditerranéenne Occidentale» (LECIMO - EA 3979)  
dell'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

In copertina:  
Tiziano Vecellio,  
*Festa degli amorini o Omaggio a Venere*, 1518-1519  
Museo del Prado, Madrid  
© CC0 1.0

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons  
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Italia

Copyright © 2023  
BIT&S  
via Boselli 10 - 20136 Milano  
redazione@bitesonline.it  
www.bitesonline.it

ISBN 979-12-80391-16-2 (brossura)  
ISBN 979-12-80391-17-9 (PDF)

## Indice

|     |                                                                        |
|-----|------------------------------------------------------------------------|
| 3   | Introduzione                                                           |
| 9   | 1. La storia editoriale                                                |
| 19  | 2. Amore nasce dal Caos                                                |
| 23  | 3. La struttura della silloge                                          |
| 31  | 4. Verità e piacere della poesia d'amore                               |
| 43  | 5. L'eccesso degli affetti (I)                                         |
| 57  | 6. L'eccesso degli affetti (II)                                        |
| 65  | 7. <i>Activa passivis</i>                                              |
| 79  | 8. Concetti sapienti:<br>Giulio Camillo e i luoghi della poesia lirica |
| 89  | 9. La dimostrazione del poeta                                          |
| 107 | 10. Lodare la bellezza                                                 |
| 113 | 11. L'«imaginatione intellettuale»                                     |
| 125 | 12. La definizione dell'amore                                          |
|     | Bibliografia                                                           |
| 137 | Testi                                                                  |
| 141 | Studi                                                                  |
| 149 | Indice dei nomi                                                        |



Giulia Puzzo

*Eccessi d'Amore*

*Sull'autocommento di Torquato Tasso  
alle Rime amorose*



## Introduzione

Il commento tassiano alle *Rime d'amore* è un testo particolare, non soltanto perché appartiene alla categoria dell'auto-esegesi, una gamma eterogenea e in sé difficile da definire, ma anche perché si tratta di un'esegesi in parte mancata.

Come ricordava Folena<sup>1</sup>, il commento d'autore è un genere praticato in ogni epoca, che rende visibile un desiderio congenito agli scrittori: quello di oltrepassare le distanze e impressionare i propri lettori ricavando stima per la propria opera. In alcuni momenti l'auto-esegesi ha assunto le dimensioni di una pratica culturale, ad esempio in età barocca, durante la quale proliferano i paratesti, o ancora nel Novecento, quando le opere vengono pubblicate con commenti di varia forma, da interviste inventate ad altrettanto immaginarie tesi di laurea<sup>2</sup>. Senza cadere in generalizzazioni che questa tipologia non permette, si potrebbe supporre che la pratica dell'auto-esegesi si accresca quando prevalgono le insicurezze sulla reale possibilità che l'opera raggiunga il pubblico, siano queste insicurezze motivate dal caos del mercato editoriale oppure dall'intervallo, fattosi forse troppo ampio, tra lettori e discorso autoriale (come quello novecentesco, che spesso sfiora l'autobiografismo particolareggiato). Certo è che pur nella sua grande varietà di obiettivi e di fisionomie l'autocommento va ascrivito alla sfera dei paratesti i quali, secondo chi ne ha formulato la definizione, servono a *presentare* l'opera ovvero a *renderla presente* al fine di assicurare la sua esistenza presso i lettori<sup>3</sup>. Nel caso dell'autocommento, però, non è tanto l'opera quanto l'autore a rendersi presente (e a volte fin troppo invadente); con un autocommento l'autore mostra di voler parlare una seconda volta, quella definitiva, sconsigliando il dubbio che il testo non sia in grado di parlare da sé. È ciò che succede con l'autocommento tassiano alle *Rime d'amore*, il quale per molti versi racchiude inquietudini autoriali che troveranno espressione in epoche successive e per queste sue caratteristiche potrebbe es-

1. FOLENA 1997, pp. 310-16. Per un profilo storico del genere autocommento restano fondamentali gli atti del Convegno di Bressanone del 1990 (*L'autocommento*, a c. di G. Peron, Padova, Esedra, 1994), di cui lo stesso Folena è stato promotore e ai quali si è fatto riferimento per quest'introduzione.

2. Si veda in proposito CARRAI 2003.

3. GENETTE 1987, p. 7.

sere considerato un testo “precursore”, se non fosse passato del tutto inavvertito nella storia letteraria.

Sulle orme dell'impegno filologico attorno alle *Rime* e di alcune osservazioni significative di Basile che datano all'inizio degli anni Settanta<sup>4</sup>, i primi studi sull'autocommento di Tasso sono nati di recente e si devono soprattutto a Martignone, Ardisino, Chiodo, De Maldé<sup>5</sup>. Nel loro insieme le ricerche hanno evidenziato il carattere erudito del commento tassiano, l'interesse di studiarlo in rapporto alla poetica dell'autore nonché in rapporto alla cultura accademica del Cinquecento. Tutte questioni nodali che nella maggior parte dei casi restano soltanto accennate, sia perché la complessità mal rifinita dell'auto-esegesi tassiana è tale da avere quasi bisogno a sua volta di un lungo commento, sia perché fino all'edizione critica delle *Rime d'amore*<sup>6</sup>, nella quale sono comprese le *esposizioni* che formano l'autocommento, il testo era di più difficile lettura rispetto a oggi. L'autocommento tassiano ha avuto pochissimi lettori, contro gli auspici dell'autore, il quale dalle proprie *esposizioni* attendeva, se non la gloria, sicuramente un riconoscimento maggiore per i propri versi lirici, come vedremo. Non è però la scarsità di lettori ad averne fatto un autocommento mancato.

Il commento tassiano è un oggetto testuale discontinuo, che oscilla tra la smisurata profondità dottrinale, nell'intento di impressionare e dimostrare logicamente le proprie ragioni poetiche ai lettori, e una laconicità trascurata ai limiti della brachigrafia e dell'appunto di lavoro. La discontinuità, le distrazioni, gli errori che si riscontrano nelle note di commento rientrano nell'immagine generalmente accreditata di un Tasso che nella fase più matura della sua produzione, in preda a inquietudini e continui spostamenti, lavora in modo affrettato, rielabora la propria opera accentuandone la severità concettuale e incrementando la produzione a tema sacro; il che, per quanto riguarda le rime amorose, lo indurrebbe a darne un commento di carattere filosofeggiante, un velo moralistico con cui coprire l'erotismo e l'origine cortigiana dei propri versi. Si tratta di un'immagine non priva di fondamento, che tuttavia non merita di essere calcata oltre un certo limite, anche per ciò che riguarda un testo periferico come l'autocommento. Sarebbe fare torto alla cultura e alle ambizioni tassiane considerare la riscrittura delle rime d'amore solo come un episodio di stesura raffazzonata, volta al mascheramento di concetti erotici.

4. BASILE 1972.

5. MARTIGNONE 1991, ARDISINO 2002, CHIODO – LUPARIA 2007, pp. 37-49, DE MALDÉ 2008.

6. TASSO, *Rime. Prima parte*, to. II. *Rime d'amore con l'esposizione dello stesso Autore (secondo la stampa di Mantova, Osanna 1591)*, ed. critica a c. di V. De Maldé, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016.

Osservata da un'altra prospettiva l'auto-esegesi appare l'ennesima sfaccettatura di un nucleo primario della vicenda tassiana: il conflitto tra unità e molteplicità. Un conflitto che nella parabola biografica e poetica di Tasso, e più in generale nel tardo Cinquecento, si ripresenta su diversi piani. Lo si trova nel bacino culturale del neoplatonismo (da cui Tasso attinge a piene mani), che raffigurava la molteplicità come compromissione pericolosa con la materia e faceva dell'Uno, l'unità semplice e assoluta, un'ipostasi universale. Lo si trova nella geografia politica dell'Europa del tempo, lacerata dalle guerre religiose e stretta dal controllo imposto con la Controriforma. Lo si ritrova, infine, nel cammino identitario della lingua e della letteratura in volgare, a beneficio delle quali ci si scontra per stabilire un canone unitario in cui integrare (o, viceversa, respingere) criteri normativi ispirati all'antichità classica e le varie sperimentazioni degli autori moderni.

Quello dell'unità-molteplicità è un problema notissimo agli studiosi dell'opera tassiana in rapporto alla *Gerusalemme*, nel quale esso è al centro tanto della vicenda narrativa (la minaccia all'«uniformità» dell'esercito cristiano provocata dalla «multiformità» pagana<sup>7</sup>), quanto di quella meta-poetica (la costruzione e l'assemblaggio dei vari episodi nella «fabbrica» unitaria del poema). Dopo gli anni di prigionia trascorsa a Sant'Anna, il problema diventa emblematico anche della stessa vicenda biografica di Tasso, che nelle rime e nelle lettere lamenta di continuo l'assenza di un'autorità patrocinatoria, la dispersione dei propri testi, della propria biblioteca e del proprio ingegno in una miriade di luoghi e di minimi atti di scrittura, i quali costituiscono tesori gettati fuori bordo da una nave che vorrebbe a ogni costo raggiungere il porto. Si comprenderà allora quale valore avesse per il Tasso maturo la decisione di filtrare e riunificare la sua intera produzione lirica in una silloge di *Rime*; ancora di più se si tiene a mente che il genere lirico è, per definizione, il genere della varietà tematica e formale<sup>8</sup>, e doveva perciò costituire un campo di prova intricato per un autore che considerava l'unità come cifra indispensabile della perfezione. L'autocommento alle *Rime d'amore* è un ingresso per accedere a questo dilemma problematico e di enorme risonanza nella biografia e nell'opera di Tasso; un ingresso laterale ma proprio per questo un ausilio tanto più apprezzabile al fine di mettere in luce alcune dinamiche della poesia tassiana.

Autocommento mancato, si diceva, perché le note con le quali Tasso intende sigillare l'unità delle proprie rime non riescono a colmare del tutto la distanza temporale e la difformità degli intenti che le separano dai loro versi. Se è vero che la qualità essenziale di un autocommento è la «simbiosi» con il suo te-

7. ZATTI 1983.

8. Sulla tradizione dell'idea di lirica come poesia della varietà cfr. GRIMALDI 2019.

sto<sup>9</sup>, ecco, da questo punto di vista l'autocommento tassiano è sicuramente un (para)testo fallito, andando contro il suo stesso intento di motivare le ragioni di una "semplice" unità e favorendo invece quelle del disordine e dell'entropia. Se però ampliamo la direzione dello sguardo, le note autoesegetiche di Tasso si rivelano un testo pieno di risorse, anche e soprattutto nei punti di maggiore frizione con i versi, quando il commento dell'autore sembra dimenticare la *bienséance* dovuta ai lettori e rivolgersi soprattutto a sé stesso. Sono momenti che aprono un accesso allo scrittoio di Tasso e introducono allo studio dei cambiamenti, delle risposdenze e dei contraccolpi che legano le opere tassiane tra loro; lo studio, in una parola, dell'intratestualità della poesia tassiana. È più che naturale che le carte finiscano per sovrapporsi sullo scrittoio di un poeta intento contemporaneamente alla composizione di opere diverse (la riforma della *Gerusalemme* e dei *Discorsi*, la scrittura e riscrittura di nuove rime, il poema sacro, i *Dialoghi*, le lettere). Nel caso di Tasso a tale dato realistico va assegnato un senso più profondo: il sovrapporsi delle carte sullo scrittoio corrisponde al proponimento, sempre più visibile negli ultimi anni della produzione tassiana, di accentrare i principali generi letterari sotto l'insegna della poesia eroica ed estendere la gravità stilistica del poema eroico ad altri generi, lirica d'amore compresa, al fine di nobilitarla e nobilitare la propria scrittura in ogni suo atto.

Più che la reinterpretazione di singoli sonetti (allo stesso Tasso non potevano sfuggire del tutto certe forzature) le note dell'autocommento presentano e difendono l'autore al lavoro e con lui il suo ideale di poesia: esse vorrebbero mostrare in che modo nascono i concetti poetici, per quale motivo non possano dirsi fantasmi devianti dell'immaginazione ma debbano essere considerati, persino quelli più licenziosi o esornativi, imprese di una coscienza artistica sempre sorvegliata dall'intelletto. Ecco perché anche nei momenti in cui l'autocommento tassiano non può certo essere ritenuto in «simbiosi» con i propri testi, di sicuro esso lo è con il laboratorio dell'autore, che nelle note rappresenta alcuni percorsi interni alla sua scrittura, il suo modo di ragionare e di trasfigurare le fonti, proponendosi di esporre insieme al «picciol mondo» dell'opera anche la *ratio mundi* che lo governa.

Per questa serie di motivi le note dell'autoesegesi meritano senza dubbio di essere incluse nell'insieme di testi minori che, con parole di Foscolo, raccontano la «storia della mente» tassiana:

E le poesie minori del Tasso dobbiamo con più attenzione riguardare, perocchè sono esse gl'istantanei concetti d'un uomo fatto dalla natura a pensare troppo profondamente [...]. Ad onta del disordine occorso nella stampa

9. CARRAI 2003, p. 234.

## INTRODUZIONE

di que' componimenti, si fa ivi intendere sì bene la varietà de' toni, che pur senza aiuto di date si possono accertare le varie epoche in che furono scritti. I suoi versi sono la storia della sua mente<sup>10</sup>.

Senza pretese di completezza, questa breve ricerca intende dare un saggio dell'interesse che l'autocommento possiede per chi voglia leggere da un'altra prospettiva la poetica di Tasso, ma soprattutto per chi voglia avvicinarsi alla lettura del suo ultimo e non facile libro di liriche d'amore. Ogni capitolo del saggio è dedicato a un argomento specifico nella trama, ora ingarbugliata ora smagliata, dell'autocommento, per il quale sarebbe impossibile offrire al lettore percorsi esclusivamente lineari (a meno che per lineare non si intenda scorrere le chiose tassiane una dopo l'altra, ma in questo caso se ne uscirebbe, con tutta probabilità, piuttosto disorientati): la rilettura del *Filebo* platonico, il rapporto agonistico con il *Canzoniere* petrarchesco, il confronto con l'*ars memoriae* di Giulio Camillo, la «persona» ambivalente dell'io lirico tassiano, le figure femminili, che offrono il pretesto a una fenomenologia amorosa fantastica ed erudita, saranno i temi principali dello studio.

10. FOSCOLO, *Opere*, vol. x, p. 522.



La scrittura di liriche è una costante nel percorso biografico e poetico di Tasso. Per più di un trentennio la composizione di sonetti, canzoni e madrigali procedette a fianco delle prove narrative, dando vita a un insieme di circa millesettecento testi, un *corpus* fra i più vasti della letteratura italiana.

L'ininterrotto percorso lirico trovò sbocchi in pubblicazioni ricorrenti, raramente autorizzate dall'autore e per lui fonte di insoddisfazione perenne. L'edizione giovanile di rime, in prevalenza amorose, rimase per lungo tempo la sola approvata da Tasso: si tratta dei quarantadue testi che il poeta, sotto il nome accademico di «Pentito», propose per il volume degli Eterei (1567)<sup>1</sup>. Alla pubblicazione fecero seguito diffusioni arbitrarie in cui si combinarono versi apocrifi e versi autentici, testi in rima e testi in prosa, iniziative autonome dei tipografi e consenso parziale dell'autore, il quale, non di rado, cedette i propri manoscritti nell'illusione di ricavarne privilegi di stampa che non furono invece mai ottenuti. La lunga serie di edizioni parzialmente autorizzate comprende i volumi pubblicati nell'officina di Aldo Manuzio il Giovane (*Prima e Seconda Parte*, 1582) gli esemplari di *Rime e Prose* stampati da Giulio Vasalini (1583-1587), le numerose ed episodiche pubblicazioni di singoli componimenti nelle sillogi d'occasione.

Nel corso degli anni la scrittura lirica tassiana avanzò secondo due spinte discordanti l'una dall'altra: da un lato il desiderio, manifestato sin dal 1580, di realizzare un'antologia basata su una «diligentissima scelta» dei propri testi, al fine di affrancare la propria lirica dalla disseminazione delle stampe pirata piene di errori<sup>2</sup>; dall'altro un'attività compositiva frenetica, che durante la

1. All'interno del *corpus* tassiano, la sezione eterea costituisce una delle poche raccolte effettivamente concluse dall'autore, edita prima singolarmente a cura di Caretti (TASSO, *Rime "eterree"*), poi nell'ambito del volume degli Eterei (TASSO, *Rime degli Accademici eterrei*). A oggi l'edizione resta l'unica accompagnata da un apparato esegetico organico curato da Pestarino (TASSO, *Rime eterree*). Per una disamina approfondita sulla struttura della raccolta si rinvia al saggio di DANIELE 1998, pp. 1-55.

2. «Io so d'aver molte volte supplicato a Sua Altezza che faccia stampare il mio poema, l'egloga mia, un volume di rime ch'io le diedi, ed un altro che diedi poi al conte Ercole Tassone [...]. Ma ne' sonetti non veggio com'ella possa por mano con mia sodisfazione,

prigionia trascorsa a Sant'Anna (1579-1586) e le peregrinazioni successive del poeta lungo la penisola, prese le forme di una scrittura di servizio, nel susseguirsi di componimenti offerti, commissionati o estorti che accompagnarono l'invio delle missive ai destinatari più svariati<sup>3</sup>. Nella speranza che la fama potesse valergli la liberazione e nello stato di costrizione in cui venne a trovarsi in seguito, Tasso non mancò di incoraggiare le pubblicazioni e di cercare appoggi attraverso la diffusione dei testi, salvo poi mostrarsi deluso e inquieto per i risultati editoriali e per quello che percepiva come uno svilimento della propria poesia. D'altra parte, la notizia della follia del poeta e il successo della *Liberata* promuovevano un'attenzione insistita verso le sue liriche e in questo clima di attese la sua produzione, che spaziava dai brevi madrigali d'amore alle più impegnate canzoni sacre, dovette offrire ai contemporanei l'impressione di una vena poetica sempre aperta. Si determinò così un processo di continua rincorsa: mentre l'autore raccoglieva e selezionava materiali per una silloge, non cessava però di comporre nuovi versi, i quali, diffusi in forma manoscritta, venivano rastrellati dagli stampatori in volumi non autorizzati che Tasso prendeva da parte sua a correggere e postillare, rivendendo continuamente il progetto della propria silloge. Per questa ragione la scrittura tassiana di liriche fu spesso, in realtà, una loro riscrittura, durante la quale il poeta ritoccava i testi pubblicati, introduceva varianti, aggiornava per un nuovo destinatario versi composti in precedenza. L'attribuzione di un valore limitato alle rime già edite accomunò paradossalmente Tasso e gli stampatori: mentre il primo aspirava a oltrepassare la moltiplicazione delle stampe, realizzando una silloge con la quale arginare la copiosità difforme del proprio *corpus* e la sua diffusione incontrollata, i secondi erano costantemente a caccia di qualche inedito, in una

se non quando ella volesse con diligente severità riprovar tutti quelli che non giudicherà degni di lodatissimo scrittore, de' quali sono anco forse alcuni nel libro che io diedi al signor duca, ed in quel de gli Eterei. Ma bench'io non ricusi di veder insieme stampati tutti quelli che sono nel libro del signor duca, ed in quel che diedi al cont'Ercole; gli altri nondimeno, che non sono in questo numero, desidero che sieno severissimamente esaminati, e fatta di loro diligentissima scelta: perciocchè sì come alcuni ce ne sono de' quali io molto mi compiaccio, e quelli particolarmente che io feci nel principio del mio umore; ce ne sono nondimeno molti i quali mi sono usciti de le mani ne la mia pazzia, i quali per migliaia di scudi non vorrei che si vedessero» (TASSO, *Lettere*, n. 136 [A Scipione Gonzaga], vol. II, p. 195).

3. Per questa ragione l'epistolario costituisce un osservatorio importante sul processo di continua riscrittura delle liriche da parte dell'autore (cfr. TOMASI 2016). Non di rado a seguito dell'invio di un componimento Tasso manda nel giro di breve tempo nuove missive, con le quali suggerisce ai destinatari varianti tra cui scegliere e commenti che ne giustificano le ragioni.

ricerca che proseguì per tutto il secolo successivo e di cui il piano di Marc'Antonio Foppa per la realizzazione delle *Opere non più stampate* del poeta offre un esempio rilevante<sup>4</sup>.

La vera e propria idea di una silloge di liriche maturò fra il 1583 e il 1587, quando Tasso decise di isolare un insieme di rime amorose e un altro di rime encomiastiche<sup>5</sup>. Il disegno subì una battuta d'arresto ma costituì il fondamento sul quale, negli anni 1587-1590, egli si dedicò a un progetto in parte diverso e più complesso, che avrebbe avuto un ordinamento tematico e tripartito: «Ho raccolte le mie Rime in tre volumi, e fattovi il Commento, e penso di stamparle»<sup>6</sup>. Nell'intenzione dell'autore, le rime sarebbero state scelte e riordinate in tre o forse quattro tomi, suddivise in amorose, encomiastiche e sacre, e in aggiunta corredate da un autocommento. Considerando il numero smisurato dei testi ai quali far fronte e la monumentalità degli intenti, il lavoro tassiano per ricomporre la propria produzione lirica in una serie ordinata di sillogi potrebbe essere paragonato alla riforma della *Gerusalemme*, alla quale il poeta andava lavorando in quegli stessi anni. Attraverso l'epistolario è possibile seguire a distanza l'attività di selezione e riscrittura dei testi, dei quali Tasso aveva consegnato alcuni scartafacci a Giovan Battista Manso e al Conte di Paleno durante il soggiorno a Napoli del 1588, attendendo la restituzione in bella copia dei propri versi e del commento:

Non le mando le mie rime, perchè non ho ancora finito di farle, benchè abbia cominciato a riordinarle. Sono distinte in molti libri, ma ricopiate in tre gran volumi. Io ho il primo solamente, con un comento di mia mano; dal

4. Erudito e collezionista di scritti tassiani, Marc'Antonio Foppa promosse la pubblicazione delle *Opere non più stampate di Torquato Tasso* (1666) mettendo in rilievo l'importanza degli inediti a fronte dei testi già editi, andando alla ricerca di nuove accessioni nei manoscritti risalenti ai soggiorni napoletani del poeta, le cui composizioni erano «in guisa disperse; e in tante parti, e così nell'oblivione sepolte, che l'investigare, dove elle fossero, e 'l trarle fuori delle tenebre, nelle quali giacevano, e l'operare, che pervenissero alle mie mani, ha portato seco non sol molta malagevolezza, ma lunga fatica, e diligenza» (*Delle opere non più stampate del s. Torquato Tasso, raccolte, e publicate da Marc'Antonio Foppa*, in Roma, per G. Dragondelli, 1666, vol. I, p. non numerata).

5. Si deve alle ricerche di Isella l'identificazione della silloge amorosa con il codice Chigiano L VIII 302: cfr. ISELLA 1987, pp. 37-89. L'edizione del codice Chigiano L VIII 302 è stata pubblicata per la prima volta nel 1993 (TASSO, *Rime d'amore (secondo il cod. Chigiano L VIII 302)*), poi rivista nel 2004 come parte dell'Edizione Nazionale delle opere tassiane (TASSO, *Rime. Prima parte*, to. I. *Rime d'amore (secondo il codice Chigiano L VIII 302)*). La scelta delle rime encomiastiche è stata invece rintracciata in due codici estensi: cfr. BARCO 1981-83; MILITE 1990.

6. TASSO, *Lettere*, n. 1084 [A G.B. Licino, 13/1/1589], vol. IV, p. 159.

quale non so quanto gusto avesse Vostra Signoria. Gli altri due sono in potere del signor conte di Paleno [...]»<sup>7</sup>.

Nel settembre dello stesso anno Tasso si mostrava soddisfatto dell'ordinamento dato alle sue composizioni liriche («Ho disposte le mie rime in buonissimo ordine; però vorrei che vi ricordaste quanto la stampa mi sia a cuore»<sup>8</sup>) e appariva desideroso di vederle finalmente pubblicate nella veste da lui allestita durante i mesi precedenti. Di fronte allo studio della filosofia e alla prospettiva della morte, attendere all'edizione dei propri versi lirici sembra cosa leggera e di poco conto, eppure è l'unica maniera per conservare la parte più nobile del proprio operato: «È forse leggiera occupazione, e di cosa leggiera fra tante più gravi, il pensare a la stampa de le mie rime: ma, come Vostra Eccellenza sa, i componimenti sono quasi figliuoli del poeta, e di quella parte di lui ch'è più nobile»<sup>9</sup>. Anche la scrittura lirica, dunque, rientra nell'eredità poetica che Tasso intende lasciare ai posteri, ragione che lo muove nel lavoro continuo di revisione e nella ricerca incessante di mezzi per procedere alla pubblicazione: «Sono ancora occupatissimo ne la revisione de le mie rime; e vorrei in tutti modi trovar questi cento ducati, per dar principio a la stampa»<sup>10</sup>. La gloria che Tasso si riprometteva dalle *Rime* procede dalla consapevolezza di avere ulteriormente migliorato e accresciuto la mole del propri versi e il suo disegno di pubblicazione oscillava fra una distinzione in tre parti, corrispondenti a tre vo-

7. TASSO, *Lettere*, n. 995 [A G.B. Manso], vol. IV, p. 80. Anche in una precedente lettera a Pietro Grassi Tasso aveva fatto riferimento a tre volumi di rime in possesso di Licino, di cui chiedeva restituzione: «Frattanto la prego che faccia ufficio, acciochè dal reverendo Licino mi sian rimandate tutte le mie scritture, così le Prose dategli da me, o raccolte da lui, come le Rime che gli diede lo Scalabrino, scritte in tre volumi» (TASSO, *Lettere*, n. 973 [A P. Grassi, 4/5/1588], vol. IV, p. 56). Nel luglio 1588 Pietro Grassi ha in mano una lista dei manoscritti tassiani in possesso di Licino, tra i quali quelli delle rime, di cui Tasso all'inizio chiede soltanto l'invio delle correzioni che vi aveva apportato, da trascrivere a parte («Ho veduto la lista de le mie scritture e de' dialoghi, data a Vostra Signoria dal Licino; de' quali tre solamente mi sono necessari: il dialogo de la Nobiltà, de la Dignità, e del Piacere; ed oltre a ciò, le mutazioni fatte da me ne le rime, che si potranno mandare in due o 'n tre fogli» (TASSO, *Lettere*, n. 998 [A P. Grassi, 22/7/1588], vol. IV, p. 83); in un secondo momento, tuttavia, afferma di avere bisogno anche di alcuni testi appartenenti a una «prima» e a una «seconda» parte delle sue raccolte, che non richiede integralmente per le difficoltà della spesa: «Se 'l reverendo Licino sapesse quella parte de le mie rime che mi manca, potrebbe mandar quella solamente. La terza io l'ho tutta: de la prima e de la seconda mancano alcune cose» (TASSO, *Lettere*, n. 1000 [A P. Grassi], vol. IV, p. 84).

8. TASSO, *Lettere*, n. 1030 [A G.B. Licino, 14/9/1588], vol. IV, pp. 109-10.

9. TASSO, *Lettere*, n. 1052 [A F. Gonzaga, 24/10/1588], vol. IV, p. 133.

10. TASSO, *Lettere*, n. 1109 [Ad A. Costantini, 18/3/1589], vol. IV, p. 180.

lumi, e l'aggiunta di un volume supplementare, probabilmente per la sezione delle encomiastiche<sup>11</sup>.

Sebbene nel 1589 il lavoro appaia pressoché ultimato, in realtà esso assorbì Tasso almeno fino al 1593. Sono anni di opere «nove e rinnovate», ai quali risalgono, insieme alla revisione della *Gerusalemme*, anche quella dei *Discorsi del poema eroico*, nonché la composizione dei dialoghi maturi (*Costante, Cataneo conclusioni, Ficino, Minturno, Manso, Porzio, Conte*), del *Mondo creato* e della *Risposta a Plutarco*, per ricordare solo le opere di maggiore rilievo. È però dai commenti alle liriche che Tasso attende il riconoscimento di una novità decisiva per ottenere i privilegi di stampa: «L'opere son molte, e tra le nove e rinnovate non si potranno negare i privilegi, particolarmente de' commenti sovra le rime»<sup>12</sup>. Oltre a introdurre una marca di distinzione rispetto alle precedenti antologie non autorizzate, al commento è affidato il compito di riscattare l'immagine complessiva dell'autore, che intende presentarsi al pubblico come poeta dotto e filosofo. Non è un caso che in questi anni Tasso voglia pubblicare sia le *Rime* sia le *Prose* (anch'esse ripartite in una serie ternaria: lettere, dialoghi e discorsi) in una collana riconoscibile grazie alla veste grafica comune: «in bellissima stampa, in foglio o almeno in quarto». La poesia lirica sarebbe così apparsa parte integrante di un orizzonte più ampio, comprensivo di generi appartenenti all'eloquenza filosofica antica e moderna (come le epistole e i dialoghi) e scandito dall'illustrazione dei medesimi temi, da trattare rispettivamente con linguaggio dialettico o poetico.

Pur nell'ideazione di un disegno così articolato, il progetto lirico finì per essere in larga parte disatteso. Dopo lunghe ricerche di sbocchi editoriali e

11. Nel novembre 1589 Tasso menziona a Costantini tre volumi di rime, secondo lo stesso disegno che compare nelle lettere napoletane a Manso e al Conte di Paleno («Vorrei che le rime e le prose fossero stampate separatamente in bellissima stampa, in foglio, o almeno in quarto; e che l'une e l'altre fossero distinte in tre volumi: quelle, d'amori, e di lodi, e di composizioni sacre o spirituali, che vogliamo chiamarle; queste, di lettere, di dialoghi, e di discorsi», TASSO, *Lettere*, n. 1183 [Ad A. Costantini, 1/11/1589], vol. IV, p. 255), dichiarando che la loro revisione è pressoché ultimata. Due anni dopo scriverà invece a Licino di volerle suddividere in quattro parti, delle quali solo la prima, quella delle amoro-se, sembra essere fornita di un commento («Ho raccolto tutte le mie Rime in quattro libri, che saranno quattro parti: ne la prima è il commento. Vorrei confidarle a la fede di persona che fosse desiderosa de la mia gloria, e de la fama immortale; ma in modo, che 'l mondo non s'avvedesse de la mia ambizione, o de la vanità, la quale potesse impedirmi qualche dignità ecclesiastica, a la quale aspiro [...]». Sono accresciute ed abbellite oltre misura; però non vorrei in modo alcuno restar defraudato di questa gloria (TASSO, *Lettere*, n. 1327 [A G.B. Licino, 17/3/1591], vol. V, p. 47).

12. TASSO, *Lettere*, n. 1115 [Ad A. Costantini, 12/4/1589], vol. IV, p. 186.

protettori disposti a finanziare la pubblicazione<sup>13</sup>, le rime amorose ed encomiastiche videro la luce con le stampe Osanna (1591) e Marchetti (1593), insieme alle rispettive *esposizioni* di commento, mentre il volume delle rime sacre rimase allo stadio manoscritto<sup>14</sup>. All'indomani della pubblicazione, infatti, Tasso si mostrò deluso del risultato editoriale, costellato ancora una volta di sviste e inesattezze, e si accinse a modificare l'assetto dei testi, auspicando una ristampa che non avrà mai luogo, lasciando infine cadere il progetto dal gennaio 1595<sup>15</sup>.

L'incompiutezza del progetto non risiede soltanto nella mancata pubblicazione delle liriche sacre o nell'insoddisfazione dell'autore per la qualità delle stampe ma, a ben vedere, anche nella conformazione stessa delle raccolte. Dopo lunghi anni nei quali i propri versi erano apparsi disseminati all'interno di miscellanee corrive, l'ultimo ideale lirico tassiano prevedeva di chiudere i propri testi a doppio giro, in un'intelaiatura rafforzata dalle *esposizioni*. Nella

13. È così che l'autore si rivolge, per la pubblicazione delle amorose a Fabio Gonzaga, di cui richiede la mediazione con l'editore Osanna («[...] la supplico, che interponga la sua autorità con m. Francesco Osanna, acciochè egli stampi la prima Parte de le mie Rime, come ha promesso», TASSO, *Lettere*, n. 1344 [A F. Gonzaga, 10/6/1591], vol. v, p. 58), mentre per la stampa delle encomiastiche si indirizza a Eleonora de' Medici, alla quale intende dedicare il volume («Ma s'io vaglio in alcuna cosa, avrò caro di poterlo mostrare in suo servizio: e la supplico che si degni d'accettare la seconda Parte de le mie Rime, che le sarà appresentata in mio nome, ed uscirà sotto il suo, che può dar vita ed autorità a le mie composizioni», TASSO, *Lettere*, n. 1367 [A Eleonora de' Medici 24/12/1591], vol. v, p. 78).

14. Le indagini pionieristiche di Lanfranco Caretti sul laboratorio lirico tassiano (raccolte in CARETTI 1950) sono state portate avanti da Luigi Poma, al quale va il merito di avere individuato nella stampa Osanna, nella stampa Marchetti e nel codice Vaticano Latino 10980 le tre sillogi con le quali il Tasso stabiliva un ordinamento definitivo per le proprie liriche (POMA 1979). A oggi le imprese filologiche della scuola pavese hanno finalmente condotto alla pubblicazione di alcune parti delle *Rime* per l'Edizione Nazionale (TASSO, *Rime. Terza Parte*; ID., *Rime. Prima parte*, to. II. *Rime d'amore con l'esposizione dello stesso Autore (secondo la stampa di Mantova, Osanna 1591)*). Si tratta di un traguardo importante, ancora segnato, tuttavia, dalla lacuna della *Seconda parte*, con l'autocommento delle rime encomiastiche. È forse superfluo ricordare che, fino a tempi recenti, l'unica edizione complessiva delle *Rime* era quella di Solerti (TASSO, *Le rime. Edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe*), testo di riferimento anche della moderna edizione di Basile (TASSO, *Le rime*). A oggi la bibliografia sull'autocommento alle *Rime* è ancora piuttosto esigua, limitata ai brevi ma utili contributi di BASILE 1972, MARTIGNONE 1991 e 1995, ARDISSINO 2002.

15. In una lunga successione di lettere a destinatari diversi, tra i quali Orazio Egizio, il Conte di Paleno, Licino, Antonio Costantini, Giulio Segni, Fabio Gonzaga, Tasso richiede, anche a distanza di anni, i volumi manoscritti nonché la prima e la seconda parte delle *Rime* pubblicate da Osanna e Marchetti, al fine di correggerle e pensare a una loro ristampa: cfr. TASSO, *Lettere*, nn. 1105, 1108, 1157, 1393, 1395, 1397, 1399, 1404, 1405, 1412, 1435, 1454, 1499, 1514, 1523, 1525.

disposizione concepita dall'autore, le liriche appaiono visibilmente "strette" da una cornice, in apertura precedute da un *argomento* e seguite al termine dall'*esposizione*, ossia dalla parola dell'autore sui testi, che vorrebbe essere quella definitiva. L'impostazione tematica non è ritenuta sufficiente ad assicurare l'unità delle due antologie. In altre parole, in questa fase estrema dell'attività lirica tassiana la raccolta non si sostanzia da sé ma è affidata in misura non trascurabile all'autoesegesi, alla quale spetta di svolgere la trama concettuale delle liriche, dimostrando la loro profondità dottrinale, riscattando l'eterogeneità (nonché la natura indubbiamente occasionale) di gran parte dei componimenti. Siamo in presenza di un'operazione di scrittura al quadrato, che recupera e ricostruisce le voci sparse di un io lirico vario e antico; ecco allora che un resoconto intellettuale viene a sovrapporsi alle liriche, esponendo le intenzioni del poeta, giustificando le rime come un atto innanzitutto speculativo. Nella scrittura si sottrae all'occasionalità temporale una poesia che era invece nata proprio all'insegna dell'effimero e della spendibilità cortigiana, anche nelle sue sezioni più compiute (è il caso delle rime per Lucrezia Bendi-dio e Laura Peperara).

La scrittura tassiana di liriche sembra presentarsi come un lungo itinerario, nel quale la composizione estemporanea e la teorizzazione critica convergono l'una verso l'altra; da un certo momento in poi, tuttavia, la seconda vorrebbe imporsi sulla prima, precedendola e disciplinandone gli esiti. Nella selva mobile di scritture, pubblicazioni e revisioni in cui Tasso opera, il momento della riscrittura critica corre in avanti e anticipa sempre di più quello della composizione, a tal punto che a Tasso non è più sufficiente pubblicare un'antologia di rime se queste non sono provviste anche della loro *ratio* autoriale. Se è vero che, come osserva Carlo Vecce, la rivoluzione culturale della stampa provoca una rottura drammatica tra il testo e il suo autore<sup>16</sup>, il disegno tassiano degli ultimi anni può essere inteso proprio come un atto di riappropriazione autoriale fino all'estremo limite pensabile, ossia fino all'intento di guidare la risonanza dei propri versi e stabilirne *a priori* l'interpretazione. In questa volontà di andare oltre la forma-silloga e la forma-canzoniere, più che nelle escursioni stilistiche dei singoli componimenti, può essere rintracciato il discrimine fondamentale tra la prima e la seconda fase della progettazione lirica tassiana, tra il Chigiano e i codici estensi da un lato, l'Osanna e la Marchetti dall'altro.

16. «Avec la révolution culturelle de l'invention de l'imprimerie (la révolution de Gutenberg), on assiste à la crise du rapport entre l'Auteur et le public [...]. La séparation œuvre-Auteur est toujours plus dramatique et amène, au moment le plus intense de cette phase de passage (entre la fin du XV<sup>e</sup> et le début du XVI<sup>e</sup>), presque à l'anéantissement de la figure de l'Auteur, surclassé par la fortune (parfois non volue) de l'œuvre» (VECCE 2009, p. 88).

Sembra però inevitabile che più si amplifica il controllo, più le cose, e i testi, sfuggano facilmente. Il progetto tassiano rimase incompiuto proprio a causa della sua struttura e sfogliando le due raccolte ci si rende conto che l'ideazione esigente dell'autore non trova un esito pieno nel risultato finale dei due volumi pubblicati. La struttura dell'autocommento e soprattutto la corona degli argomenti che dovrebbero collegare le liriche non riescono ad assorbire la natura multiforme dei testi. A livello cronologico l'autocommento, almeno per le rime amorose, dovrebbe essere stato concluso con circa un anno di anticipo (1590) rispetto alla stampa e licenziato dall'autore senza una revisione finale, mentre il lavoro sulle liriche era proseguito anche nei mesi successivi<sup>17</sup>. Si originano quindi degli slittamenti vistosi nel rapporto tra il commento e il testo lirico o tra il testo e il suo argomento iniziale. In non pochi casi l'argomento annuncia un testo diverso da quello che segue in realtà o il commento spiega una lezione antecedente rispetto a quella che si legge nel testo; a queste incongruenze si aggiungono citazioni a memoria e incomplete, errori grafici, punteggiatura approssimativa, così che, di fatto, l'urgenza di sistematizzazione da parte del poeta sfocia spesso in trascuratezza. Le numerose discrepanze rendono sostanzialmente manchevole l'armonia dell'opera ma non, tuttavia, il suo significato: esse lasciano intravedere, per contrasto, le fondamenta del progetto e molto ci rivelano sulla concezione tassiana della lirica e sul percorso intrapreso per darle corpo.

La veste trascurata dell'Osanna e della Marchetti spiega solo in parte la sorte alla quale esse andarono incontro, la stessa della *Conquistata*: pubblicate per volontà dall'autore, godettero di pochissima fortuna presso il pubblico e non solo quello dei contemporanei al poeta. A dispetto dell'auspicio di Tasso, il quale si augurava che i lettori distinguessero «quanto queste da quelle per l'addietro stampate sien differenti»<sup>18</sup>, le due sillogi non vennero considerate in modo molto diverso dalle tante antologie spurie almeno fino all'edizione di Solerti. Solerti fu il primo a riconoscere l'importanza storica delle due raccolte, salvo poi scorporarle nella propria ristrutturazione biografica del *corpus* lirico

17. Cfr. TASSO, *Rime. Prima parte*, to. II. *Rime d'amore con l'esposizione dello stesso Autore (secondo la stampa di Mantova, Osanna 1591)*, p. XXII.

18. Così recita il titolo originario della stampa Osanna, che nella sua lunghezza appare quasi più un programma teorico che un'intestazione: *Delle Rime del signor Torquato Tasso parte prima, di nuovo dal medesimo in questa nuova impressione ordinate, corrette, accresciute, e date in luce. Con l'esposizione dello stesso autore. Onde potranno i giudiciosi lettori agevolmente conoscere gl'infiniti miglioramenti, mutazioni ed addizioni loro; e quanto queste da quelle per l'addietro stampate sien differenti. Con due tavole, l'una de' principii delle Rime, e l'altra degli autori citati nella loro esposizione.*

tassiano e declassarne il prestigio in quanto, a suo parere, prive di assetto cronologico e «senso d'arte»<sup>19</sup>.

In questo naufragio delle due raccolte nel *mare magnum* della produzione lirica tassiana rientra il completo misconoscimento delle *esposizioni*. Ci si potrebbe chiedere, però, se non sia piuttosto il contrario, se non sia stata la disattenzione verso la principale novità del progetto lirico tassiano (le *esposizioni* e gli *argomenti*) a far sottovalutare la portata delle due raccolte. Del resto ancora oggi l'autocommento alle rime amorose occupa uno spazio marginale nelle edizioni moderne della cinquecentina e chi volesse leggerlo può scegliere se collezionarne le note sparse nei volumi solertiani o viceversa sgranarlo dall'involucro nel quale è stato confezionato in fondo al volume dell'Edizione Nazionale, al fine di poterlo recuperare nella sua immediata contiguità con il testo. In nessuno dei due casi è però possibile cogliere la forma che Tasso aveva inteso dare alla propria opera e in tal senso le due diverse impostazioni moderne, l'edizione totale di Solerti e quella critica di De Maldé, sembrano davvero rispecchiare i due poli entro i quali oscilla lo stesso progetto lirico tassiano: l'intento onnicomprensivo che insegue il sogno della completezza, provocando però la confusione dei materiali, e la ricerca di un rigore architettonico che non riesce a sposarsi pienamente con il contenuto delle liriche.

L'idea alla base di questo studio è che l'autocommento abbia un rilievo essenziale nel significato storico da attribuire all'intera silloge, sia in relazione alla poetica dell'autore, sia, a livello più generale, alla tradizione della *gravitas* lirica. Ristabilire l'assetto originario della raccolta, rispettando la cornice *argomento* - *esposizione* che abbraccia ciascuna lirica, permetterebbe di comprendere, in primo luogo a livello visivo, quanto Tasso aveva stabilito sino a quel momento negli scritti teorici:

Le mie [ragioni] non hanno tanta forza che possano legar gli uomini, quantunque di loro io vorrei fare quel che Dedalo già solea de le sue statue, percióché elle, da le mie ragioni legate, di mobili divenissero stabili e ferme: quasi ardirei d'affermarvi ch'alcuna potesse tosto divenir scienza, se non temessi che questa paresse soverchia presunzione di se stesso<sup>20</sup>.

19. «Tale scelta tuttavia benchè fatta dall'autore non poteva servire a quell'editore che volesse raccogliere tutte le fronde disperse dell'alloro di Torquato; inoltre [...] il riordinamento e la correzione non furono ispirati ad un esatto ordine cronologico o da un più fino senso d'arte, bensì da scrupoli religiosi o cortigiani», TASSO, *Le rime. Edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe*, vol. I, p. VII.

20. TASSO, *Dialoghi [La Cavaletta, ovvero de la poesia toscana]*, vol. II, pp. 673-74.

Il passo della *Cavaletta* è un rivelatorio di un'ambizione tassiana profonda: ricondurre all'unità di una scienza la molteplicità dei pareri grazie alla forza di una ragione incontrovertibile. Suffragato dalla verità, anche il discorso poetico potrebbe avvincere la mente dei lettori con la stessa autorità di una scienza.

La struttura delle ultime sillogi liriche tassiane discende in via diretta da quest'ambizione. La morfologia *argomento – testo – commento* diventa una poetica agente: come Dedalo «più famoso fra tutti gli uomini per l'arte, le peregrinazioni, le sventure», le cui statue fuggono se non legate<sup>21</sup>, Tasso annoda alle proprie ragioni teoriche i testi dispersi e i loro futuri lettori. Più che poesie, il lettore delle sue raccolte dovrà avere di fronte *esempi* universali e ragioni formali di poesia.

21. Paus. VII, 4, 5 cit. da FEDERICO 2019, p. 1. Il dialogo tassiano riprende il dibattito platonico del *Menone* sulla distinzione tra ragioni, opinioni e scienza (97c-98a), dove si racconta che le statue di Dedalo fuggono via se non sono incatenate, così come accade alle opinioni che non sono legate dalla vera conoscenza. Per la citazione platonica della *Cavaletta* cfr. TASSO, *Dialoghi*, vol. II, p. 673, n. 40. Una disamina del motivo nei *Dialoghi* si legge in PIGNATTI 1991.

## Amore nasce dal Caos

Già nella *Lezione* sul sonetto dell'acasiano Tasso aveva fatto del vincolo tra arte e ragione un fondamento della propria poetica. La ragione indica la via da seguire nel mare indistinto della materia, l'arte stabilisce la maniera più adatta per realizzare l'intenzione originaria. La ragione mostra e dimostra, l'arte calibra: bisogna «imitar solamente quelle cose che la ragione degne di imitazione esser ci dimostra, e qual sia l'oro, e qual l'argento, e qual il rame de' poeti co' l' paragone dell'arte discernere e distinguere»<sup>1</sup>.

Poiché le distinzioni operate da arte e ragione generano sapere, mentre la confusione genera soltanto ignoranza («la distinzione è causa del sapere, e la confusione de l'ignoranza»<sup>2</sup>), Tasso presenta l'Osanna all'insegna della distinzione dal caos:

Io non ho mai pensato di raccogliere da la violenza de la Fortuna alcuna parte de le mie cose o di me stesso, che non deliberassi insieme di consacrarlo a l'autorità et a la virtù di chi può difenderla. Però supplico V[ostre] Alt[ezze], che raccogliano sotto la sua protettione questo primo libro de le mie Rime da me stesso raccolte et ordinate. *In questo amore esce da la confusione in quella guisa, che da gli antichi Poeti fu descritto che uscisse dal seno del Chaos*. E benchè sia assai antico di tempo, e primo per età di tutti gli altri, nondimeno ne l'apparenza è assai giovine, e spera di piacere come cosa nuova (p. 351 [corsivi miei])<sup>3</sup>.

1. TASSO, *Le prose diverse*, vol. II, p. 116.

2. TASSO, *Dialoghi [Il Ficino, ovvero de l'arte]*, vol. II, p. 973. La mancanza di *distinzione*, termine che rimanda sia al giudizio critico sia alla nobiltà intellettuale del poeta, è ciò che non consente ai dotti di apprezzare la piacevolezza della lirica moderna; ed è ancora la mancanza di distinzione quella che impedisce ai moderni, tutti presi dall'interesse per gli accidenti ornamentali, di apprezzare la *gravitas* propria degli antichi (TASSO, *Discorsi del poema eroico*, III, p. 138). Si ricordi che Tasso difende l'*Amadigi* di Bernardo proprio in virtù della sua *distinzione*, che fa del poema paterno un insieme di piacevolezza e rigore critico (TASSO, *Prose diverse [Apologia in difesa della Gerusalemme liberata]*, vol. I, p. 322).

3. TASSO, *Lettere*, n. 1360 [A V. Gonzaga, 1/11/1591], vol. V, p. 71.

Il caos dell'Amore somiglia all'investigazione poetica della multiformità, dei dettagli, degli accidenti dai quali l'autore trae le forme distinte della propria opera. Il rapporto tra confusione, amore e distinzione è ricordato da Tasso in modo ancora più esplicito in un passo del *Conte*, dove, sotto le spoglie del Forestiero napoletano, immagina un'impresa che possa servirgli da autoritratto:

[F.N.] [...] e assai bella la confusione de gli elementi, detta caos, portata da gli academici Confusi co 'l motto ANTE. [C.] Se bella è la confusione, quanto maggior bellezza dee ritrovarsi ne la distinzione? – [F.N.] Bellissimo è l'ordine senza fallo, ma al medesimo artefice s'appartiene l'ordinare e il confonder le cose: però ne la confusione ancora è il suo diletto e la sua meraviglia: io feci per me stesso un Amore che usciva dal caos, come dice Esiodo, co 'l motto DISTINGUET<sup>4</sup>.

Il caos è *hyle, silva*, la materia prima e amorfa che può assumere le sembianze più varie. Il caos è Proteo, secondo un parallelo formulato da Giulio Camillo<sup>5</sup>. Nessun impresa, quindi, sembra più adatta al Forestiero napoletano di quella di un Amore che pur nascendo dal caos si *distingue* vincendo sulla materia e prendendo la forma di un'arte razionale. La silloge è la realizzazione concreta di una simile impresa, il «cosmo» amoroso che nasce dal «caos» precedente, con un autocommento che assiste nel *distinguet* i lettori, guidati dallo stesso Tasso verso una ricezione esatta (vale a dire quella che lui stesso auspica) dei versi. La silloge lirica appare un'altra forma del «picciol mondo» epico, una forma meno eroica e più ornata, certo<sup>6</sup>, ma d'altra parte, se l'intero cosmo può essere pensato come ornamento della potenza divina, una silloge lirica,

4. TASSO, *Dialoghi*, vol. II, p. 1154.

5. «Proteo, di più forme, con faccia umana significa la materia prima [...]. E ci aviserà che dentro al suo canone sarà un volume ordinato per tagli, dove si tratterà della materia prima, o del *Chaos* che dire il vogliamo, e della sua natura capace di tutte le forme per successione» (CAMILLO, *L'idea del teatro e altri scritti di retorica*, p. 74).

6. Sulle orme di Raimondi, che ha individuato una somiglianza tra la *Liberata* e le *Rime*, accomunati da *concetti* che si presentano alla stregua di emblemi morali (RAIMONDI 2011, p. 86), sarebbe possibile estendere tale somiglianza alla struttura complessiva delle due opere, il poema epico e la silloge lirica, che vengono a costituire un medesimo *concetto*, quello di un caos ordinato in una forma unitaria e razionale. Come ha mostrato Zatti in un celebre saggio, il processo di riduzione dalla multiformità all'unità è alla base di tutto l'immaginario tassiano (ZATTI 1983, p. 94). Sul tema è tornato BRAGANTINI 2010 in un saggio sui «fantasmi dell'unità» nella *Liberata*, utile per comprendere l'intreccio di immaginario personale, teoria poetica e prassi compositiva anche per quanto riguarda le sillogi liriche.

con tutti i suoi fregi e ornamenti, non potrà forse essere detta a sua volta un piccolo cosmo<sup>7</sup>?

Del resto Tasso non esita a equiparare il «cosmo» delle sue *Rime* alla *Teogonia* di Esiodo. Una possibilità suggeritagli almeno da tre fonti: il commento di Lucillo Filalteo al *De Caelo* aristotelico<sup>8</sup>, Marsilio Ficino e le liriche di Lorenzo de' Medici.

Sia Tasso, sia Lorenzo de' Medici sono in debito con il trattato ficiniano sull'amore, nel quale vengono ripercorse le varie trattazioni ermetiche, orfiche e platoniche sull'origine della passione amorosa:

Orfeo nell'*Argonautica*, imitando la teologia di Mercurio Trismegisto [...] pose el chaos innanzi al mondo e dinanzi a Saturno, Giove e gli altri iddii. Nel seno d'esso chaos colloco l'Amore, dicendo Amore essere antiquissimo, per sé medesimo perfecto, di gran consiglio. Hesiodo nella sua *Theologia*, e Parmenide pictagoreo [...] s'accordano. Platone nel *Thimeo* similmente descrive el chaos e in quello pone l'Amore, e questo medesimo nel *Convivio* racconta Phedro. E platonici chiamano el caos el mondo senza forme, e dicono el mondo essere caos di forme dipinto<sup>9</sup>.

La lettera dedicatoria a Vincenzo Gonzaga, che accompagna le *Rime d'amore*, riprende perciò un Esiodo e un Platone filtrati da Marsilio Ficino; tutto tassiano, invece, è l'auspicio che questo soggetto, pur antichissimo, possa piacere come cosa nuova: «benché sia assai antico di tempo, e primo per età di tutti gli altri, nondimeno ne l'apparenza è assai giovine, e spera di piacere come cosa

7. Il termine *cosmo*, aveva notato Tasso nel *Messaggerio*, racchiude i due nomi del mondo che può essere contemporaneamente considerato come *universo* e come *ornamento*: «Tu sai che due nomi s'attribuiscono al mondo, uno di universo, l'altro di ornamento, ché questa parola corrisponde a quella con la quale il chiamavano i Greci; né per altra cagione cotai nomi gli furono attribuiti se non perch'egli deve in sé contener tutte le cose ed esser d'ogni ornamento abondante» (TASSO, *Dialoghi*, vol. I, p. 346). Nella retorica greca il *kosmos* rimanda a una composizione ben formata e all'ordine razionale sotteso all'intero universo: dire *kosmos* significa, perciò, alludere anche alla verità (*aletheia*) della composizione (cfr. GRASSI 1989, p. 173).

8. Questo il commento di Filalteo sull'origine dell'universo che Tasso leggeva nella sua edizione del *De Caelo* aristotelico: «Poetae ex materia universum aedificant [...]. Hesiodus in *Theogonia* mundum ex chaos, et amore genitum decantavit. Tum vero tam Graecorum poetarum, quam Latinorum varia poemata, si placet, confer in hunc locum» (FILALTEO, *De Caelo*, p. 185).

9. FICINO, *El libro dell'amore*, pp. 10-11. Nell'autocommento Tasso cita non Ficino ma i versi di Lorenzo de' Medici: «Nel primo tempo, che Chaos antico / Partorì il figlio suo diletto Amore [*Selva* I, 40, vv. 1-2]» (p. 336).

nuova». Sarebbe questa una conferma del fatto che egli è riuscito in ciò che già nella *Lezione* su Della Casa aveva indicato come vertice dell'arte poetica: fare «i concetti di vecchi nuovi, di volgari nobili»<sup>10</sup>. In modo diverso ma non lontano dal «picciol mondo» della *Liberata*, l'Osanna dovrebbe apparire come un mondo caotico – quello della fenomenologia d'amore ma anche quello dei testi disseminati dall'autore nel lungo corso degli anni – che il poeta ha finalmente ricomposto in un cosmo razionale.

A differenza di quanto accade nel *Canzoniere* di Petrarca, nella silloge tassiana troveremo una duplice presenza del poeta: in veste di io lirico, personaggio della vicenda amorosa, e in veste di autore che spiega e commenta quanto accade nei testi. È una dinamica analoga a quella che Zatti ha individuato nella *Gerusalemme*, dove compaiono «il poeta-personaggio che si autorappresenta sulla scena della varietà-disgregazione» e «il poeta-legislatore, esterno narratore degli eventi, che garantisce l'unità-razionalità del testo»<sup>11</sup>.

10. TASSO, *Le prose diverse*, vol. II, p. 124.

11. ZATTI 1983, p. 120.

## La struttura della silloge

Con l'autocommento Tasso sovrappone la scrittura dell'autore alla voce dell'io lirico, la verità alla finzione. L'io lirico viene trasformato in una sorta di maschera sperimentale, una *persona* con cui l'autore mostra di inscenare i vari fenomeni amorosi, di cui poi, come poeta dotto, filosofo e anatomista, spiega le cause.

Se si dovesse definire in breve l'identità unitaria della silloge di Tasso a fronte di quella del *Canzoniere*, potremmo dire che le liriche tassiane non sono *fragmenta* che ricompongono una storia bensì *selecta* che formano un'iconologia dell'Amore. La raccolta tassiana vuole essere contemporaneamente enciclopedica ed esemplare, la sua unità vuole risiedere nella perfetta *dimostrazione* dell'universo amoroso. Già Corrado Bologna ha messo in luce che con la silloge tassiana si infrange «proprio l'antica idea [...] che Petrarca aveva condotto ad aureo perfezionamento, anche metodicamente consapevole, del *libro come supremo strutturatore del discorso lirico*»<sup>1</sup>. L'Osanna si colloca all'estremo opposto del *Canzoniere* petrarchesco ossia di un libro il cui significato parla da sé e si regge sulla sua perfetta elaborazione; nell'Osanna, invece, il senso della rappresentazione è legato a un ragionamento che si intromette nella finzione poetica e il discorso lirico è ombreggiato dall'esegesi. Indubbiamente sorgono molte domande sull'architettura interna ed esterna di questo libro tassiano, vale a dire sulla disposizione dei testi e sul programma editoriale dell'autore, secondo il quale l'Osanna avrebbe dovuto costituire parte di una costellazione più ampia. Per valutare l'Osanna, in effetti, è importante leggerla sullo sfondo del progetto di stampa, proprio perché la raccolta muove a partire da un disegno più generale che non comprende soltanto la lirica amorosa. Anche in questo senso l'unità del libro è trasportata altrove da un'eventuale autonomia narrativa e formale interna alla silloge e subordinata alla sequenza tematica dei volumi di cui dovrebbe far parte. La volontà di presentare globalmente la propria produzione lirica rende le *Rime d'amore* non tanto un romanzo affettivo e spirituale dell'autore ma il frutto della sua eccellenza poetica nel genere lirico.

Il disegno editoriale delle *Rime*, corredato dall'autocommento, può essere letto a tutti gli effetti come l'ultima teoria lirica di Tasso e non sarebbe impro-

1. BOLOGNA 1993, vol. I, p. 439.

prio stabilire un'equivalenza tra l'architettura delle *Rime* e la rielaborazione dei *Discorsi del poema eroico*, come è già stato notato da Daniele: «esiste una stretta correlazione tra la sistemazione delle *Rime* e il quasi contemporaneo adattamento e accrescimento dei *Discorsi* teorici»<sup>2</sup>. In entrambi i casi, con il progetto editoriale delle *Rime* e con i *Discorsi*, Tasso mira alla ridefinizione di un genere poetico (lirico nel primo caso, epico nel secondo) sotto la specie del magnifico, ridefinizione che avrebbe dovuto consacrare una volta per tutte la sua immagine autoriale e collocarne l'autorità al di sopra delle polemiche sulla sua opera. Autore di un poema eroico, genere eccellente fra tutti, ma anche autore eccellente in tutti i principali generi letterari, in poesia e in prosa: questa l'immagine di sé che Tasso disegna nell'ultima parte della sua vita.

La sistemazione delle *Rime* e l'auto-esegesi dovrebbero rappresentare il culmine della sua esperienza come poeta lirico e come teorico. Com'è noto, la suddivisione delle liriche in base al loro argomento, dunque la tripartizione che Tasso aveva previsto per le proprie rime in amorose, encomiastiche e sacre è un fatto nuovo nel panorama cinquecentesco perché i libri di versi amorosi erano soliti includere in un unico volume anche i versi encomiastici o religiosi, sul modello del *Canzoniere* di Petrarca. La suddivisione tematica in più volumi consente però di recuperare, all'interno delle diverse raccolte, un numero assai più ampio di componimenti e corrisponde anche in questo alle intenzioni onnicomprensive dell'autore, che nel suo autoritratto di poeta eccellente non rinuncia alla sua abbondante produzione encomiastica e sacra.

Osservando la struttura interna dell'*Osanna* e la sua collocazione sullo sfondo di un progetto editoriale più ampio, vale più che mai la domanda di Gorni su quali siano gli elementi fondamentali che contraddistinguono un canzoniere. Domanda alla quale Gorni aveva risposto con l'invito minimalista a leggere una silloge lirica in base al suo punto d'inizio e a quello d'arrivo<sup>3</sup>. Possiamo quindi provare a ripercorrere brevemente i punti chiave nella struttura dell'*Osanna*, che è già stata studiata da chi si è finora occupato delle *Rime d'amore* e ricostruita nella nota al testo della recente edizione critica; ci si limita perciò a delinearne una sintesi, utile per proseguire il discorso<sup>4</sup>.

2. DANIELE 1983, p. 191.

3. Nella sua analisi condotta sui principali canzonieri lirici da Petrarca a Marino, Gorni ha individuato due tipologie opposte: il canzoniere chiuso di Petrarca e di Bembo e quello aggregativo, percorribile in modo non necessariamente lineare, potenzialmente disponibile ad accrescersi all'infinito, come nel caso del canzoniere lorenziano. Punto di partenza della sua indagine è la domanda sullo «statuto di un canzoniere, o almeno di un libro (che si presume organico) di poesie» (Gorni 1993, p. 194).

4. Cfr. MARTINI 1984; MARTIGNONE 1990 e 1991; e la nota al testo di DE MALDÉ in TASSO, *Rime. Prima parte, to. II. Rime d'amore con l'esposizione dello stesso Autore (secondo la stampa di Mantova, Osanna 1591)*, pp. IX-XCIX.

### 3. LA STRUTTURA DELLA SILLOGE

La silloge è composta di 180 liriche, un numero che richiama gli *Amorum libri* di Boiardo. Confrontando la silloge Osanna con il codice Chigiano, il quale ne costituisce il più importante antecedente, è subito chiaro che essa conserva la struttura originaria dell'antico progetto di canzoniere. Il manoscritto chigiano era suddiviso nella sezione per Lucrezia Bendidio (alla quale sono dedicati i primi 104 testi) e quella per Laura Peperara (76 testi). Nonostante i numerosi spostamenti, eliminazioni e aggiunte, questa compagine fondamentale resta intatta all'interno dell'Osanna, ma le intenzioni dell'autore sono completamente mutate. Un lettore ignaro dell'esistenza del manoscritto Chigiano probabilmente non individuerrebbe nella stampa Osanna un canzoniere così nitidamente bipartito; a differenza del Chigiano, in effetti, l'Osanna non è il canzoniere di un amore per due diverse donne, ma una raccolta sugli amori che nascono da Amore, un quadro della fenomenologia amorosa che per natura è in perenne movimento, sempre pronta a riaccendersi e a riprendere "da capo", come un motivo musicale perenne, unico ma polimorfo e sempre innovativo nella molteplicità delle sue variazioni.

Nella silloge Osanna, alla cesura tra quelle che erano le due sezioni del Chigiano, Tasso colloca infatti un testo composto espressamente per l'Osanna, al fine di saldarne insieme le parti:

*Dichiara con la similitudine del fuoco e del fonte, come da un amore nascessero molti amori.*

Voi che pur numerate i nostri amori  
E per saldar la mia ragione antica,  
Qual mi fosse benigna e qual nemica,  
E le mie vecchie colpe e i novi errori,  
Non ha tanti l'aprile herbe e fiori,  
Nè questo lido e questa spiaggia aprica  
Ha tante arene ove più il mar s'implica,  
Nè tanti bella notte almi splendori,  
Quante fur le mie pene in breve gioco,  
E quante le mie fiamme, e 'l cor nudrille  
Pur come faci d'un medesimo foco.  
E sparse un fonte sol le dolci stille,  
Ma non spense l'arsura o tempo o loco,  
D'Amor nascendo Amori a mille a mille.

Al *giovenile errore* petrarchesco il sonetto tassiano sostituisce il sorgere incessante di errori sempre freschi e «novi», numerosi come i granelli di sabbia e le

stelle del cielo, un'immagine quasi sacrilega che richiama la promessa divina ad Abramo di una discendenza inesauribile. Gli errori d'amore mutano forma ma si rinnovano a ogni stagione dell'io lirico, a ogni generazione, e appartengono agli arabeschi dell'universo naturale. Ciò che legittima l'io lirico a vivere la molteplicità amorosa e il poeta a cantarla è proprio la corrispondenza immediata tra la pluralità degli amori e le bellezze multiformi del cosmo. La genesi della pluralità di amori da un solo Amore è d'altronde al cuore della creazione divina dell'universo, come Beatrice spiegava a Dante: «perché suo splendore / potesse, risplendendo, dir 'Subsisto', / in sua eternità di tempo fore, / fuor d'ogni altro comprender, come i piacque / s'aperse in nuovi amor l'eterno amore» (*Par.* XXIX, vv. 14-18).

Così nell'Osanna Tasso risolve la cesura chigiana tra la sezione per Lucrezia Bendidio (un itinerario amoroso più compatto e tradizionale), e la pluralità di testi vari che componevano la sezione per Laura Peperara: nell'Osanna l'itinerario di una storia singolare si apre in un canto d'amore universalizzato, dove tornano costantemente alcune situazioni emblematiche e alcuni temi (la gelosia ad esempio), insieme ai continui raffronti tra l'amata e l'universo naturale. Il poeta canta il «cosmo» d'amore in tutto lo splendore delle sue varie forme, la sua silloge è un'enciclopedia in miniatura della vicenda amorosa, un percorso conoscitivo ed erudito più che individuale ed etico.

Alla bipartizione del Chigiano nell'Osanna si sostituiscono quindi intenzioni iconologiche ed enciclopediche dalla portata più ampia, corredate per giunta dalle *esposizioni*. Di fronte a questa silloge si potrebbe proseguire sulla traccia critica di Gorni e chiedersi: quale statuto per le *Rime d'amore* tassiane? Raccolta conclusa o aperta? Canzoniere di tradizione petrarchesca oppure antologia? Caretti si era già interrogato sulla progressione delle sillogi tassiane e sui criteri di ordinamento delle liriche, mettendo in dubbio la possibilità di rintracciare al loro interno una similarità con il romanzo lirico petrarchesco<sup>5</sup>. Nel corso del tempo, tuttavia, è prevalso uno sguardo opposto, soprattutto in seguito alle ricostruzioni filologiche che hanno portato alla luce le forti connessioni tra le *Rime eterree* giovanili, il manoscritto Chigiano e la stampa Osanna: in quest'ultima si è voluta vedere la compiuta formazione di un romanzo in versi<sup>6</sup>. È però

5. Basta leggere il primo embrione di raccolta amorosa, le liriche dedicate a Lucrezia Bendidio per accorgersi, afferma Caretti, quanto sia difficile ritrovarvi «l'immagine evidente di un autentico "canzoniere"» (CARETTI 1950, p. 146).

6. È questa la congettura esegetica di Martini, che pur evidenziando quanto la raccolta tassiana abbia contribuito alla dissoluzione dell'architettura petrarchesca, la legge di fatto come un romanzo lirico delimitato dal pentimento iniziale e dall'invocazione finale al cielo (cfr. MARTINI 1984). Nella prima sezione dell'Osanna Martini individua inoltre una trama scansionata da avvenimenti precisi, arrivando a suggerire una suddivisione

indubbio, come nota Cabani, che la silloge tassiana sia per lo meno un «insolito canzoniere», la cui unità è reperibile «nella continua rielaborazione interiore del fatto amoroso» e non in una trama narrativa vera e propria<sup>7</sup>.

Se è certo che alla silloge tassiana manca una coerenza che la renda simile al romanzo lirico di Petrarca o di Bembo, modelli pur importanti per le *Rime d'amore*, è altrettanto vero che la sua varietà appare molto diversa dai volumi di rime coevi; questi ultimi esaltano la varietà come principio compositivo dell'antologia, senza la ricerca di un'unità interna più profonda<sup>8</sup>. Basta ricordare la prefazione di Alessandro Piccolomini in apertura della sua raccolta:

Ma buona parte de' miei sonetti vedrete fondata in diverse materie morali e piene di gravità, ad imitazion d'Orazio, il quale ammiro grandemente e tengo in pregio<sup>9</sup>.

Richiamandosi al modello delle *Odi* oraziane, Piccolomini afferma la possibilità di tradurre in versi lirici un'ampia molteplicità di materie, dal momento che «non è necessario, come stimano alcuni, che a sola materia amorosa s'accommodino i sonetti sempre, ma ad ogni altro onorato soggetto son atti ancora, per santo e grave ch'egli sia»<sup>10</sup>. Il Tasso dell'Osanna, al contrario, non intende raccogliere una varietà tematica all'interno della propria raccolta ma piuttosto *incrementare la varietà di un singolo tema*, quello amoroso, fino a saturarne la rappresentazione. È possibile affermare, con Basile, che l'Osanna richiami più un'antologia che un canzoniere, un'antologia che vuole apparire come «una storia filosofica e di forme belle» anche per tramite dell'auto-commento<sup>11</sup>; alle considerazioni di Basile, tuttavia, si può aggiungere che la struttura dell'Osanna non risponde semplicemente a un criterio di selezione antologica. Lo dimostra il fatto che Tasso ragiona a lungo sugli spostamenti delle liriche da operare tra il Chigiano e l'Osanna, compone dei testi appositamente per la nuova raccolta e ripete più volte nelle lettere di essere eccezionalmente soddisfatto dell'ordine testuale. Torna allora la domanda su quale sia il criterio a fondamento della raccolta, dal momento che esso non coincide

della vicenda amorosa in cinque atti che ricorderebbero la composizione di una tragedia (ivi, p. 101); un'ipotesi forse eccessiva vista la natura caotica della silloge tassiana. L'interpretazione è sostanzialmente accettata, con qualche riserva, anche da Martignone (MARTIGNONE 1995).

7. CABANI 2018, p. 67.

8. Per la struttura delle antologie cinquecentesche si è fatto riferimento a ZAJA 2001.

9. PICCOLOMINI, *I cento sonetti*, p. 55.

10. Ivi, p. 54.

11. BASILE 1984, p. 137.

né con una libera varietà oraziana di temi, né con una trama narrativa come quella del *Canzoniere*.

Si potrebbe ipotizzare che l'Osanna costituisca un'iconologia esemplare con cui Tasso intende saturare lo spettro del discorso amoroso, innalzandone al massimo grado il registro stilistico (lo vedremo nei prossimi paragrafi), ed estendendolo in latitudine con la ricerca di concetti nuovi e meravigliosi. Il principio accentratore della raccolta diventa paradossalmente proprio quello della *varietà*, che nelle mani di un autore provvisto di arte e discernimento si trasforma in *variazione* sul tema unico dell'Amore. All'interno dell'Osanna, gli argomenti comuni e i rimandi tra i testi prendono il significato di una variazione potenzialmente infinita sul tema, al quale appartiene una fenomenologia in fondo sempre identica (l'innamoramento, le lodi, l'indulgenza e la crudeltà, la gelosia e lo sdegno, gli inganni e il vero svelato) ma continuamente varia per modo di manifestarsi, per gli affetti e la meraviglia che essa è in grado di destare e di conseguenza per i *concetti* con i quali il poeta può esprimerla. I vari componimenti tassiani sono, in termini aristotelici, gli accidenti di una medesima sostanza amorosa.

Questo modo di concepire la lirica d'amore fa pensare che il principale antecedente della "bizzarra" silloge tassiana non sia il *Canzoniere* ma piuttosto il *Canzoniere* interpretato dai commentatori cinquecenteschi<sup>12</sup>. È probabilmente pensando a questo spazio di consacrazione dottrinale ed etica della lirica amorosa che Tasso dà forma alla propria silloge, accelerando il processo che normalmente vedrebbe prima la stampa di un'opera, il suo riconoscimento da parte del pubblico e il successivo lavoro esegetico degli interpreti. Le *Rime d'amore* sono già presentate dall'autore come un testo classico, del quale i commentatori – ruolo in questo caso assunto dallo stesso poeta – devono portare alla luce la verità sapienziale.

12. Secondo quanto attestato dal censimento dei postillati tassiani e dalle ricerche di Basile, tra i commenti cinquecenteschi al *Canzoniere* i volumi appartenuti con certezza a Tasso sono LE RIME / DEL / PETRARCA / brevemente sposte / PER / LODOVICO CASTELVETRO / Con privilegio del RE christianissimo / In Basile ad istanza di Pietro / de Sedabonis / MDLXXXII e la LETTIONE / DI MESSER / GIOVANNI / TALENTONI [...] / In Fiorenza / Per Filippo Giunti / MDLXXXVII (cfr. CARINI 1962; BASILE 2000). Si tratta in ogni caso di volumi posteriori alla redazione della *Lezione* e delle *Considerazioni*, durante la quale Tasso ebbe quasi certamente sotto mano una o più edizioni del *Canzoniere*; nella composizione della *Cavaletta* viene citato ad esempio il commento petrarchesco di Vellutello (TASSO, *Dialoghi*, vol. II, p. 636). Solerti riporta notizia anche di un esemplare, oggi perduto, del *Canzoniere* con le annotazioni di Giulio Camillo che sarebbe appartenuto a Tasso: si tratta dell'edizione *Petrarca nuovissimamente rivisto dal Dolce, con i dottissimi avvertimenti di Giulio Camillo Delminio*, Venezia, Giolito, 1560 (SOLERI, *Vita*, III, p. 119). Che nella composizione dell'Osanna Tasso abbia in mente almeno il commentario petrarchesco di Castelvetro è un'ipotesi già avanzata da REGN 1987, p. 76.

Nella composizione dell'autocommento alle *Rime* Tasso aveva però sicuramente in mente un modello preciso, oltre a quello delle edizioni commentate del *Canzoniere*, ossia il *Comento* di Lorenzo De' Medici<sup>13</sup>. Nell'ambito della lirica in volgare Lorenzo era stato il primo a oltrepassare il veto di Dante all'autocommento poetico. Nel *Convivio* i due soli motivi per parlare di sé che Dante aveva concesso erano «quando senza ragionare di sé grande infamia o pericolo non si può cessare» oppure «quando, per ragionare di sé, grandissima utilidade ne segue altrui per via di dottrina»<sup>14</sup>; in entrambi i casi, secondo Dante, il commento alla propria «vera intenzione» doveva essere filtrato dall'allegoria. Quando però nella propria auto-esegesi Lorenzo afferma che interpretare i propri scritti non è segno di presunzione da parte di un autore ma è il solo modo per ristabilire il *vero* significato dell'opera, spesso confuso e disperso nella varietà delle opinioni altrui, non si riferisce a un'interpretazione di tipo allegorico, bensì a una messa in valore tanto dei contenuti quanto della retorica testuale. Nella maggior parte dei casi leggere l'opera di un altro comporta seguire le proprie inclinazioni e ciò travia il sapere che è alla base dell'opera:

dico che a me non pare presunzione l'interpretare le cose mie, ma più presto tórre fatica ad altri; e di nessuno è più proprio ufficio lo interpretare che di colui medesimo che ha scritto, perché nessuno può meglio sapere o *elicere la verità del senso suo*, come monstra assai chiaramente *la confusione che nasce dalla varietà de' comenti*, ne' quali il più delle volte si segue la natura propria che *la intenzione vera* di chi ha scritto<sup>15</sup>.

L'intenzione dell'autocommento tassiano corrisponde esattamente a quella di Lorenzo. Sulle orme del *Comento* lorenziano (che a onor del vero è molto più esteso, ragionato e approfondito delle chiose dell'Osanna), anche l'esegesi tassiana difende l'«intenzione vera» della propria lirica. Tasso, tuttavia, ha l'am-

13. Tasso leggeva il commento di Lorenzo de' Medici nell'edizione delle POESIE VOLTARI, / NOVAMENTE / STAMPATE, / DI LORENZO / DE' MEDICI, / che fu padre di Papa Leone: / *Col commento del medesimo sopra alcuni de' suoi sonetti [...] / IN VINEGIA, MDLIII*. Il *Comento* di Lorenzo si colloca in una zona di passaggio tra la filologia umanistica e la nascita della critica normativa; al suo interno Lorenzo rivendica la libertà della sperimentazione retorica al confine tra generi, una proposta che non trova fortuna immediata nelle rigide classificazioni cinquecentesche (cfr. MAZZACURATI 1989, p. 52 ss.). È quindi significativo il suo recupero da parte di Tasso, che si rivolge al modello lorenziano come a un antecedente della sua silloge. Sull'eccezionalità culturale del *Comento* di Lorenzo de' Medici cfr. ZANATO 1979, p. 16 ss.

14. DANTE, *Opere [Convivio]*, p. 112.

15. LORENZO DE' MEDICI, *Tutte le opere*, pp. 354-55 (*corsivi miei*).

bizione di far coincidere la propria «intenzione vera» con una *verità* più alta di quella personale, una sapienza universale che il poeta sa contemplare in forza della propria ragione ed elaborare grazie alla propria arte.

Se volessimo proiettare anche sull'autocommento tassiano lo schema di Gorni, che valuta lo statuto di un canzoniere prendendone in esame l'inizio e la fine, ci accorgeremmo che le *esposizioni* definiscono forse più dei versi l'intento della raccolta: l'autocommento si apre all'insegna della verità (p. 219) e si chiude con l'immagine del sapiente che domina la fortuna e il cosmo («due vittorie si convengono al savio cavaliere: l'una di se stesso [...]; l'altra de le stelle e del destino, per autorità di Tolomeo, il qual disse “Sapiens dominabitur astris”», p. 350). Verità e sapienza sono, dunque, le coordinate tracciate da Tasso per la struttura del proprio canzoniere, risultato di quella «autocoscienza intellettuale» osservabile negli ultimi anni della produzione tassiana<sup>16</sup>.

16. GIRARDI 1999, p. 737.

## Verità e piacere della poesia d'amore

A questo punto possiamo osservare più da vicino le *esposizioni* alle liriche amoro-se, con qualche sortita verso le *esposizioni* alle rime encomiastiche. Proveremo a metterne in rilievo alcuni nodi fondamentali in grado di parlare per l'intero insieme.

L'autocommento si compone di note puntuali ai versi, non ha quindi la struttura di un testo ampio e disteso. Le *esposizioni*, così come le liriche, non possiedono tutte uno stesso grado di rifinitura; l'ampiezza e il loro contenuto sono variabili, si concentrano talvolta sull'ambito linguistico e stilistico, talvolta sulle fonti, talvolta sugli aspetti dottrinali. All'interno di tale disparità, uno spazio notevole è riservato all'esposizione del sonetto introduttivo, che appare comprensibilmente uno dei momenti di maggiore impegno della raccolta. Ecco il testo che l'autore pone come *incipit* della silloge (p. 4):

Vere fur queste gioie e questi ardori  
 Ond'io piansi e cantai con vario carme,  
 Che poteva agguagliar il suon de l'arme  
 E de gli heroi le glorie e i casti amori.  
 E se non fu de' più ostinati cori  
 Ne' vani affetti il mio, di ciò lagnarme  
 Già non devrei, che più laudato parme  
 Il ripentirsi, ove honestà s'honori.  
 Or con gli essempli miei gli accorti amanti,  
 Leggendo i miei diletti e 'l van desire,  
 Ritolgano ad Amor de l'alme il freno.  
 Pur ch'altri asciughi tosto i caldi pianti  
 Et a ragion talvolta il cor s'adire,  
 Dolce è portar voglia amorosa in seno<sup>1</sup>.

1. Salvo diversa indicazione, l'edizione da cui si citano d'ora in avanti i testi e le *esposizioni* è T. TASSO, *Rime. Prima parte*, to. II. *Rime d'amore con l'esposizione dello stesso Autore (secondo la stampa di Mantova, Osanna 1591)*; il numero di pagina viene segnalato a testo.

La silloge amorosa si apre all'insegna della verità («Vere fur queste gioie», v. 1) e con una scelta di implicazioni non trascurabili si situa al discrimine stesso tra poesia e storia, poesia e sapere, finzione e realtà, mimesi letteraria e giovanimento morale. La lirica era posta come *incipit* anche nel manoscritto Chigiano ma in virtù dell'autocommento assume qui ben altro spessore programmatico:

“Vere fur queste gioie”: cioè questi piaceri, o questi dilette. E “veri” son quelli (come scrisse Platone nel *Filebo*) de' quali si nutriscono i buoni, perciòchè gli huomini malvagi si rallegrano de' falsi piaceri ch'imitano i veri, ma in un modo degno di riso. Si dee ciò nondimeno intender del nutrimento de l'animo e de l'intelletto, ch'è quella ambrosia de la quale favoleggiavano gli antichi poeti (p. 219).

È interessante che Tasso offra innanzi tutto una parafrasi di «gioie» nei termini di «piaceri» o «dilette», i quali, oltre alla vicenda amorosa, chiamano in causa il panorama teorico delle poetiche classiche e cinquecentesche. Le «gioie», gli amori felici che il lettore troverà descritti nella raccolta alludono, infatti, a quel piacere che rappresenta lo scopo della poesia. Il piacere della poesia, assimilato nella *Liberata* al miele che contorna gli orli del vaso e copre il sapore della dottrina amara, è divenuto qui una fonte di nutrimento di per sé al pari dell'«ambrosia», il leggendario cibo divino; ciò a patto, precisa Tasso, che esso sia buono ossia, secondo la concezione platonica, vero. Soltanto in questo caso il piacere sarà un alimento per l'animo e l'intelletto, come aveva già sostenuto Petrarca in merito al diletto provato nel contemplare Laura: «Pasco la mente d'un sì nobil cibo, / ch'ambrosia et nectar non invidio a Giove»<sup>2</sup>.

A questo proposito è senz'altro importante la scelta di citare il *Filebo* in apertura della silloge: il dialogo platonico è uno dei fili che è possibile percorrere lungo tutta la riflessione tassiana più matura, di cui l'autocommento, nella sua natura caotica e asistemica, costituisce un'incredibile epitome.

Il tema fondamentale del dialogo platonico è la valutazione etica del piacere e si costruisce in un discorso che analizza la natura molteplice del diletto insieme alla sua compatibilità con la conoscenza. Entrambi, *voûς* e *ἡδονή*, *sapientia* e *voluptas* sono per Platone casi particolari del più generale problema di unità e varietà, ossia della relazione tra l'idea e la molteplicità delle cose che ne partecipano<sup>3</sup>: la conclusione del dialogo stabilisce che nell'unità del Bene sono comprese sia la *sapientia* sia la *voluptas*. Ciò equivale a dire che persino il bene risiede nella mescolanza: se certo non è perfetta e buona una vita all'insegna

2. PETRARCA, *Rvf* 193, vv. 1-2.

3. MIGLIORI 1998, p. 61 ss.

dei soli piaceri, è altrettanto imperfetto il continuo esercizio dell'intelligenza disimpegnato dalla vita.

Questa stessa discussione era già stata affrontata da Tasso nel *Nifo, ovvero del piacere*, che appare in alcuni punti una traduzione letterale del *Filebo*. Tasso riprende in particolare la metafora platonica per raffigurare la necessità vitale della mescolanza. Sulle orme di Platone, infatti, sembra possibile scoprire le ragioni della *varietas* e della mescolanza, che non devono essere poste in antitesi con l'Uno-Semplice del Bene, com'era stato fatto dalla successiva tradizione neoplatonica:

Ma s'ella [la vita forte virtuosa del sapiente] per sé non è bastevole, assai felice è colui che co 'l piacere la può mescolare: la qual mescolanza è molto convenevole a la natura de l'uomo, perciocché ella ancora non è semplice, ma composta. Ecco, io v'ho mostro i fonti, l'uno quasi di mele e l'altro d'acqua purissima, a' quali potrete trarvi la sete in modo che nulla v'avanzerà da desiderare. Voi l'umor de l'uno con quel de l'altro mescolate in quel modo ch'i vostri felici antecessori hanno fatto<sup>4</sup>.

Alla luce del *Filebo* il paragone lucreziano degli orli del vaso «aspersi / di soave licor» (*Lib.* I 3, vv. 5-6), con il quale Tasso aveva legittimato la presenza di concetti amorosi e stile lirico nella *Liberata*, assume un valore più ampio e nel *Nifo* viene rappresentato come immagine paradigmatica della natura umana. Si tratta di una prospettiva importante per Tasso in rapporto alla difesa della (propria) poesia lirica, genere letterario al quale è connaturata la *varietas* degli argomenti, delle passioni e delle forme metriche.

Il passo dell'autocommento con cui abbiamo aperto questo paragrafo è anch'esso una trasposizione di un brano del *Filebo*, dove Platone distingue i piaceri veri da quelli falsi nei termini di una mimesi imperfetta:

4. TASSO, *Dialoghi*, vol. I, p. 303. Così recita il passo platonico: «E davanti a noi come se fossimo coppieri stanno appunto delle sorgenti – quella del piacere la si potrebbe paragonare ad una di miele e quella dell'intelligenza, invece, sobria e senza goccia di vino ad una di acqua dura e salutare – che bisogna sforzarsi di mescolare insieme nel miglior modo possibile» (PLATONE, *Dialoghi filosofici* [*Filebo*, 61c], vol. II, p. 561). Il passo è ricordato da Tasso anche in una lettera in risposta al *Discorso* di Orazio Lombardelli: «Ed io rispondo, che il vero è quell'eterno fonte il quale non si secca per estate, nè cresce per verno: ma i torrenti del verisimile corrono alcuna fiata assai gonfi e torbidi; e possono facilmente seccarsi; e l'acqua loro non è tale che tragga mai la sete: la quale non dirò d'avermi tratta a' fonti de le scienze, mescolando il lor liquore con quel del piacere, come si legge nel *Filebo* di Platone; ma certo v'ho bagnate le labra» (TASSO, *Lettere*, n. 434 [A. M. Cataneo, 10/11/1585], vol. II, p. 449).

Stando a questi ragionamenti, allora, nelle anime umane ci sono piaceri falsi, che imitano quelli veri in maniera ben ridicola, e così anche dolori<sup>5</sup>.

La differenza tra piaceri veri e piaceri falsi va ascritta all'artefice interiore (che la tradizione neoplatonica e Tasso identificano con la *fantasia*), il quale, disegnando nell'anima le immagini delle cose e contemplandole, sente piacere; solo ai buoni, prosegue Platone, è dato di effigiare nell'animo immagini che siano vere e di provare quindi piaceri veri:

Dobbiamo dire che queste [immagini] scritte si presentino vere per lo più ai buoni in quanto essi sono cari agli dèi, e ai cattivi invece per lo più il contrario o non dobbiamo dirlo? [...] Per lo più, dunque, i malvagi godono di piaceri falsi, i buoni invece di piaceri veri<sup>6</sup>.

Solo ai buoni, potremmo aggiungere, è dato il felice talento di essere anche buoni artisti e tratteggiare in sé immagini che abbiano la forma della verità.

Questo l'orizzonte sul quale Tasso si muove ad apertura dell'Osanna. Il lettore avvertito deve sapere che le «gioie» della lirica amorosa tassiana rientrano nei piaceri veri e "buoni"; il piacere che i versi amorosi recheranno al lettore sarà vero e incorrotto come quelli che spettano agli uomini retti grazie all'arte di colui che, sostituendosi attivamente all'artefice interiore, ha saputo ben figurare le immagini del bene e del bello per poi riprodurle nei concetti della sua scrittura.

Integrità morale e perizia della raffigurazione poetica sono implicate l'una nell'altra e il fondamento di verità che le accomuna diventa inevitabilmente anche un criterio di valutazione letteraria. I piaceri maligni sono falsi anche perché imitano «in modo degno di riso» e si potrebbe intendere tale definizione nel duplice senso di una mimesi mal riuscita e di una contraffazione da commedia, il gradino più basso sulla scala dei generi letterari. Aggiunge infatti l'autore nella nota di commento successiva: «il soggetto amoroso in tutto falso è proprio del comico poeta: laonde molto s'ingannavano coloro che portavano opinione che 'l Poeta [Petrarca] non fosse acceso di Laura». Il modello petrarchesco dimostra che la verità del piacere amoroso e letterario è tale anche perché esso è stato sperimentato in prima persona dal poeta. Si tratta di un fatto realmente accaduto e ciò conferisce valore alla narrazione amorosa, fondandola allo stesso tempo come genere letterario: se il soggetto del romanzo lirico fosse interamente falso, la poesia non meriterebbe più la definizione di lirica e scadrebbe in commedia.

5. PLATONE, *Dialoghi filosofici* [Filebo 40c], vol. II, p. 529.

6. *Ibidem*.

Durante la stesura delle *esposizioni*, compiuta negli anni in cui si dedicava alla scrittura della *Conquistata* e dei *Discorsi del poema eroico*, il nodo tra poesia, storia e verità era presente più che mai alla mente di Tasso. La silloge lirica si iscrive in un sistema onnicomprensivo di riforme della sua opera ed è senz'altro in questa direzione che procede anche l'autocommento, con il quale Tasso entra nel cuore della discussione che lo aveva occupato e continuava ad occuparlo in rapporto al poema. La verità della lirica amorosa è in primo luogo intellettuale ed etica ma è anche storica e sperimentata, come attesta l'esempio di Petrarca. Come i poeti antichi il poeta lirico «favoleggia» sull'ambrosia divina (i concetti iscritti nella mente del buon artefice) ma anche sulla realtà di una vicenda realmente avvenuta e perciò può essere paragonato al poeta epico:

“questi ardori”: [cioè] “questi amori”, imperochè l'amore è chiamato “fuoco” e “fiamma”. E dice il Poeta [Tasso] che gli amori suoi sono stati veri, per dimostrare che 'l vero amore, o i veri amori, sono il vero soggetto del poeta lirico, come scrive il Petrarca nelle sue *Epistole latine*<sup>7</sup>. Tuttavolta intorno ad esso favoleggia, non altrimenti che faccia l'Epico, come fa il medesimo autore in molti suoi componimenti, e particolarmente ne la canzona de le trasformationi et in quella “Standomi un giorno solo a la fenestra” et in quell'altra “Tacer non posso, e temo non adopre”, né meno ch'in alcuna altra ne la canzona ov'egli fa citare Amore avanti la Ragione (p. 219).

Le canzoni petrarchesche qui elencate sono le stesse che Tasso cita nelle *Considerazioni* sulla canzone del Pigna. Le canzoni si accostano all'epopea non solo in virtù della loro tessitura metrica, considerata tradizionalmente più nobile di quella del sonetto, ma soprattutto poiché sviluppano il loro soggetto in forma narrativa, mostrando di contenere, come Tasso aveva scritto nelle *Considerazioni*, «quasi imagine di favola». La libertà di favoleggiare del poeta lirico è quella di ornare la verità del proprio soggetto (gli affetti dell'amore) tramutandolo in azione narrativa, scandendolo in parti che ne ordinano razionalmente l'evoluzione al pari di un poema eroico<sup>8</sup>. Nell'*esposizione* di cui ci stiamo occupando, Tasso segue la metaforica consueta ed equipara la passione d'amore al fuoco, il quale in questo caso è immagine veritiera non solo del sentimento amoroso

7. Il riferimento è forse a PETRARCA, *Epistulae metricae*, I 6, vv. 1-3: «Quid faciam? Que vita michi rerumque mearum / qui status est, audire petis. Nec vera silebo / nec tibi ficta loquar, michi nam loquor» e a II 10, vv. 155-57, dove Petrarca respinge l'ipotesi che i poeti siano ispirati da una mania divina, rivendicando la verità come soggetto dei loro versi: «Mendaces vocitare quidem insanosque poetas / in primis furor est mendaxque insania. Vere / vera canunt». Devo questi suggerimenti a Matteo Residori, che qui ringrazio.

8. TASSO, *Prose diverse*, vol. II, p. 82.

ma anche dell'attività poetica (per come Tasso intende presentarla). Entrambi, l'amore e la poesia lirica, si muovono nel regno della metamorfosi e nell'incredibile varietà delle trasformazioni; solo il poeta che ha realmente sperimentato l'evento amoroso e ne è stato «acceso» compone vera poesia d'amore. Il poeta lirico intesse una trama di storie e concetti sulla base di una perfetta corrispondenza tra la realtà del suo *affetto* e la *verità* del suo soggetto letterario: l'autenticità della lirica può appellarsi tanto alla dimensione morale e speculativa quanto a un dato di esperienza reale. Ciò giustifica, come già in Petrarca, la pluralità stilistica che con «vario carme» (v. 2) accompagna la molteplicità degli affetti lieti e tristi propri della fenomenologia amorosa; più ancora, ciò autorizza le metamorfosi, i paradossi, le amplificazioni del poeta lirico, le quali, suggerisce Tasso, non sono invenzioni fallaci ma veri effetti interiori scaturiti dall'operare del fuoco affettivo. Non è un caso del resto che Tasso menzioni proprio la «canzona de le trasformationi» di Petrarca (*Rvf* 23), una delle più difficili da difendere dal punto di vista della verosimiglianza ma, al contrario, una delle più veritiere se la si intende come storia di una mutazione sentimentale autentica, poi rappresentata tramite una favola sulle alterazioni metamorfiche dell'amante.

La *ratio* del genere lirico è perciò identica a quella che presiede all'epopea: la verità. È la verità a stabilire la *distinzione* (morale e artistica) dei generi letterari. Lirica ed epica potranno essere collocate dalla stessa parte, entrambe fondate sul vero, dall'altra parte si troverà invece il falso della commedia.

Nel sonetto di cui ci stiamo occupando Tasso afferma orgogliosamente che le sue rime amorose possono «agguagliar il suon de l'arme» (v. 3), rivendicando la bellezza di versi in grado di rivaleggiare con quelli dell'epica. Questa dichiarazione nell'autocommento diventa una prova della prossimità che è possibile stabilire *tout court* tra epica e lirica:

[...] ha risguardo a quel detto di Quintiliano nel giudicio ch'egli fa di Stesichoro: "Stesichorum quam sit ingenio validus materiae ostendunt maxima bella. Et clarissimos canentem Duces, et epici carminis onera lira sustinentem" (p. 219)<sup>9</sup>.

9. Come segnala la curatrice dell'edizione, il passo quintiliano citato da Tasso è tratto dall'*Institutio oratoria*, x 1 62, la cui citazione esatta è: «Stesichorum quam sit ingenio validus materiae quoque ostendunt, maxima bella et clarissimos canentem duces et epici carminis onera lyra sustinentem [Quanto fosse eccellente il talento di Stesicoro lo mostrano anche i soggetti delle sue composizioni: egli canta le guerre più grandi e i comandanti più famosi, sostenendo con il suono della sua lira il peso della poesia epica]». Da notare che il giudizio di Quintiliano era stato ricordato anche da Minturno nell'*Arte poetica*: «Stesichoro fè chiaro potersi col verso Melico le guerre, e le virtù de' chiarissimi Capitani cantare» (MINTURNO, *L'arte poetica*, p. 172).

La metafora quintiliana allude al fatto che Stesicoro aveva introdotto a suo tempo i miti e le storie dell'epopea nella melica corale, mostrando che la poesia lirica poteva sorreggere la mole dell'epica («epici carminis onera») e uguagliare la sua funzione civile. Nelle parole di Quintiliano, tuttavia, Tasso legge anche la propria idea sul ruolo che spetta al poeta, inteso come colui che si fa carico della verità e sa rappresentarla. È un'idea espressa chiaramente in una postilla ai *Prolegomena* ai *Geographicorum libri* di Strabone, di cui Tasso riprende alla lettera le parole: «Poeta ad multas veritatis partes curam susceperit»<sup>10</sup>.

Il giudizio di Quintiliano è adoperato da Tasso come fondamento critico con il quale istituzionalizzare non la narrazione di temi nobili in versi lirici, bensì la nobiltà stessa della materia amorosa. Sulla base dell'*auctoritas* quintiliana Tasso porta a compimento un percorso già avviato da Bembo, il quale aveva assimilato il canto lirico al *canere* epico<sup>11</sup>. Come lo stesso Tasso esplicita nell'autocommento, il sonetto introduttivo della silloge Osanna è esemplato proprio sul sonetto iniziale delle rime di Bembo (*Piansi e cantai lo strazio e l'aspra guerra*), di cui Tasso riprende alla lettera l'*incipit* e la prima terzina, con l'esortazione agli «accorti amanti» di non farsi governare dal desiderio amoroso. Tuttavia c'è una differenza importante rispetto all'antecedente bembiano. Il sonetto di Tasso non termina con un invito alla redenzione ma al contrario con la testimonianza della dolcezza d'amore: «Dolce è portar voglia amorosa in seno».

Questa differenza qualifica complessivamente la silloge Osanna, dove la sfida di uguagliare il «suon» amoroso a quello epico non procede lungo la via già tracciata da alcuni petrarchisti, intenti alla costituzione di una lirica d'amore eroica come tragedia di affetti dolenti, mimesi di passioni luttuose o purificate da una redenzione morale<sup>12</sup>. Nell'Osanna c'è piuttosto l'intento di elevare

10. Cit. da GIRARDI 1999, pp. 742-43. In base alle indicazioni di Solerti (SOLERTI, *Vita*, vol. III, p. 120), i *Geographicorum libri* appartengono al repertorio delle letture tassiane più antiche, sono utilizzati per la composizione della *Liberata* (cfr. TASSO, *Lettere poetiche*, XXXI [A Luca Scalabrino, 20/10/1575], p. 285), ma anche per la *Conquistata*, i *Dialoghi* e il *Mondo creato*, a testimonianza di una frequentazione ininterrotta.

11. Cfr. NOYER-WEIDNER 1974, che scompone nel dettaglio il sonetto iniziale delle rime bembiane (*Piansi e cantai lo strazio e l'aspra guerra*) costruito come esplicito parallelo dell'*incipit* dell'*Enaide*.

12. Nel corso del Cinquecento molti fra i petrarchisti rivendicano la componente *dolgiola* della loro lirica d'amore: è il caso del «grave pianto» e dell'«amaro lacrimar» di Vittoria Colonna (*Rime amorose* I, vv. 10 e 12); di Gaspara Stampa, che narra in «meste rime» e «oscuri accenti» le sue pene amorose (*Rime* I, vv. 1-2); della «nova tragedia d'aspra pena e lunga» di Bernardino Rota (*Rime* I, v. 8); di Giovanni Guidiccioni, le cui rime racchiudono «orrenda morte dentro» (*Rime* 16, v. 41) e naturalmente di Della Casa, indicato da Tasso come *magister gravitatis* sin dalla *Lezione* giovanile. La proposta epica di Bembo caratterizza in parte anche le *Rime* di Bernardo Tasso, il quale, pur lontano da una lirica di natura

la lirica alla dignità di un genere letterario *grave* non tanto amplificando la presenza di affetti dolenti, ma nobilitando il valore del *piacere* o *diletto*. Il *diletto* tassiano non vuole essere un polo di piacevolezza che tempera la *gravità*, ma ambisce a diventare esso stesso fulcro di *concetti amorosi gravi*. Se scegliessimo di collocare su un'unica linea i commenti tassiani alle rime amorose altrui e proprie (*Lezione* su Della Casa – *Considerazioni* sul Pigna – *Esposizioni* dell'Ossanna), il tentativo di legittimare il diletto amoroso e il dettato lirico che gli corrisponde potrebbe essere considerato l'apporto peculiare dell'autocommento alle precedenti riflessioni teoriche. Nata senza dubbio dalla necessità di confrontarsi con la propria prassi compositiva, non sempre riconducibile alla sfera grave, tragica ed eroica del dolore, la rivalutazione del diletto appare però intimamente legata al ragionamento teorico della stagione tassiana più matura, alla maggiore insistenza, da parte di Tasso, nel rivendicare un ampio margine di autonomia per i concetti poetici, la quale, in quegli stessi anni, sfocia in altra sede nelle formulazioni di «fantasia intellettuale» ed «eccesso de la verità»<sup>13</sup>.

È ancora l'evocazione del *Filebo* che ci permette di comprendere meglio il valore che l'autore vuole assegnare al diletto delle sue rime.

Tasso legge il *Filebo* nella traduzione latina di Ficino, autore di un ampio commento al dialogo platonico<sup>14</sup>. Il volume che raccoglie i commenti di Ficino ai dialoghi platonici è menzionato nel libro secondo del *Discorsi del poema eroico*, in un brano molto vicino alle questioni affrontate anche nell'autocommento. L'autore difende la libertà di favoleggiare dalle critiche di Robortello, invitando quest'ultimo a leggere il *Filebo* e i commentari ficiniani:

se a gli dei niuna cosa è impossibile, non dee questa maraviglia essere reputata più impossibile de' altre, né merita maggior riprensione del vello d'oro o de' pomi d'oro, de' quali si *favoleggia* in tante poesie con tanta lode de' favoleggiatori e con tanto *diletto* de' lettori. Però che queste cose ancora da' fisici sarebbono riputate impossibili; ma a' teologi de' gentili non parvero tali: essi diedero a' poeti questo *ardire* e questa licenza di fingere; anzi *i teologi e i*

esclusivamente grave, è uno dei primi a sperimentare le zone di prossimità fra l'esercizio lirico e la poesia epica: si vedano in proposito le osservazioni di REGN 1987, p. 247 e di FERRONI 2013.

13. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, II, p. 91; *Giudicio*, p. 17.

14. Il testo, composto negli stessi anni della *Teologia platonica* (1469), venne pubblicato all'interno dei *Commentaria in Platonem* (Firenze, Lorenzo di Alopa, 1496) che raccoglieva l'insieme dei commenti ficiniani ai dialoghi platonici con l'esclusione del commento al *Simposio*. La traduzione ficiniana dei dialoghi di Platone che Tasso legge e di cui si conserva un esemplare postillato nella Biblioteca Apostolica Vaticana, è *Omnia divini PLATONIS opera / tralatione (sic) M. FICINI [...] / Basileae / in officina Frobeniana / MDXXXVI*.

*poeti antichi* furono i medesimi, come dice Aristotele ne la sua *Metafisica*, la quale non considerò molto il Robertello, perché ivi averebbe letto quel che i teologi scrivessero de l'*ambrosia* e de l'altre cose riprese da lui [...]: potea parimente ricercare nel *Filebo* di Platone e ne gli altri suoi dialoghi, e ne' commenti del Ficino, la buona interpretazione de le cose non bene intese<sup>15</sup>.

Il favoleggiare è la sorgente del *diletto* dei lettori e si riallaccia alle origini della poesia, all'età remota in cui essa formava un tutt'uno con la sapienza teologica. I «poeti antichi» appartengono all'epoca mitica dove le favole non erano ornamento falsificatore del vero ma costituivano l'ambrosia divina, il nutrimento della conoscenza; all'interno di questo orizzonte il piacere non era ornamento del testo né corruttore della sua verità, ed era anzi strettamente unito alla dimensione metafisica della poesia. È esattamente quanto sostiene Ficino nel suo commentario al *Filebo*. Esiste un piacere della mente, afferma Ficino, che è quello della visione ideale, una vera e propria ambrosia dell'intelletto («intellectui ambrosiam»), la sostanza di un godimento che pertiene non ai sensi ma alla facoltà razionale: «Beatitudinis ergo substantia ad intellectum magis pertinet»<sup>16</sup>. Non c'è possibilità di conoscenza senza il sentimento della conoscenza; nessuno, neanche chi vive sottomesso al godimento sensuale, potrebbe accontentarsi del piacere «leggerissimo» dei sensi quando esso non è accompagnato dalla consapevolezza interiore: «etiam homines, qui ut bruta dumtaxat vivunt, id est, sensibus mancipati, voluptatem extimam et laevissimam illam sine cogitationis interioris continuata iucunditate sufficere non arbitrantur»<sup>17</sup>.

La visione intellettuale, dalla quale scaturisce un pieno godimento, consiste in una stasi della mente umana, che si sofferma su un'idea senza più muoversi, così come nel *Fedro* i cavalli guidati dall'auriga si arrestano nel campo delle

15. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, II, pp. 94-95 (*corsivi miei*). Tasso allude a *Metafisica* III 1000a 5-19, dove Aristotele afferma che le favole dei teologi antichi e dei poeti che hanno come capostipite Esiodo non devono essere considerate come spiegazioni dell'origine reale delle cose.

16. FICINO, *The Philebus commentary*, p. 377. L'idea del godimento che scaturisce della verità è un elemento ricorrente nella riflessione tassiana e riconducibile tanto al contesto neoplatonico quanto a quello cristiano. A questo proposito, Ardisino pone l'accento su una postilla tassiana al *De vera innocentia* di Sant'Agostino che recita: «Beata vita est gaudium de veritate» (ARDISSINO 1997, p. 266). Il connubio tra l'aspetto intellettuale e quello sostanziale che costituisce l'essenza della beatitudine è menzionato da Tasso anche nel *Malpiglio secondo*: «beatissimo è quello intendere dove l'intendere è toccare: là su dunque co 'l nostro toccheremo il divino intelletto» (TASSO, *Dialoghi*, vol. II, p. 662). Da notare che il dialogo si trova ancora sullo scrittoio tassiano al momento in cui sono composte le *esposizioni*: cfr. RUSSO 2000, p. 266 ss.

17. FICINO, *The Philebus commentary*, p. 329.

Idee pascendosi di nettare. Per descrivere l'ascesa della mente alla verità e al piacere che ne deriva Ficino fa ricorso alla leggerezza del fuoco, una qualità che trasporta le fiamme verso l'alto e le trattiene nelle sfere superiori: l'immagine del fuoco, nel quale si uniscono l'attività dell'intelletto («intellectus indaginem») e l'ardore della volontà passionata («voluntatis ardorem») raffigura il moto paradossale della conoscenza, paradossale perché statico. La leggerezza ignea, che trasporta e allo stesso tempo trattiene, è il paradigma di un compiuto piacere intellettuale scaturito dall'unione con la verità («Levitas enim ignem sursum traxit, et ignem in superioribus detinet et obicit intellectui ambrosiam, id est, visionem, voluntati nectar, id est gaudium»<sup>18</sup>).

Sul modello della leggerezza del fuoco è possibile affermare che i moti generati nell'animo dalla passione amorosa non sono sempre in contrasto con quelli razionali. Se il fuoco muove in senso contrario alle leggi dei corpi e della pesantezza, senza per questo essere contro natura, anche l'affetto amoroso può accordarsi con l'intelletto, senza per questo snaturare la ragione, come viene esplicitato nel *Nifo*:

si come il foco, movendosi verso il mezzo del mondo, si muove a forza contra la sua propria inclinazione, che l'inalza a l'estremo, ma, girando a torno co 'l cielo, non fa moto violento né contrario a la natura, ma sopranaturale, così l'appetito ragionevole, essendo tirato a basso dal concupiscibile, è quasi sforzato; ma s'egli è rapito con la somma parte de l'intelletto, divien quasi divino: laonde divegnamo simiglianti a l'intelligenze<sup>19</sup>.

La trattazione del *Filebo* sui piaceri e il commento di Marsilio Ficino erano elementi di riflessione resi a Tasso molto attuali dalle opere di Flaminio De Nobili. Del suo *Trattato dell'Amore umano* Tasso si servì per certo nel 1570, preparando la disputa sull'Amore svolta all'Accademia ferrarese, in occasione delle nozze tra Lucrezia d'Este e Francesco Maria della Rovere, che sfociò nella scrittura delle *Cinquanta conclusioni amorose*<sup>20</sup>. Oltre al *Trattato*, Tasso acquisì e postillò un volume che conteneva varie opere di De Nobili, tra cui il dialogo *De vera et falsa voluptate*<sup>21</sup>. Mescolando elementi dal *Filebo*, dal commentario ficiniano e dall'*Etica* di Aristotele, De Nobili aveva formulato una definizione di *voluptas* che equivaleva all'*intendere*, ossia alla perfetta unione di sensazione e ragione:

18. *Ivi*, p. 353.

19. TASSO, *Dialoghi*, vol. I, pp. 292-93.

20. Il trattato di De Nobili e le postille tassiane si leggono in *Il Trattato dell'Amore Humano di Flaminio Nobili con le postille autografe di Torquato Tasso*, pubblicato da P.D. Pasolini in occasione del terzo centenario del poeta, Roma, Loescher, 1895.

21. De NOBILI, *De vera et falsa voluptate libri duo*, p. 332.

«διανοια, και αισθησεως ενεργεια, id est rationis, et sensus actio»<sup>22</sup>. De Nobili precisava quindi che il piacere *vero* non è una mera sensazione gradevole, ma un accrescimento che certifica, per dire così, la perfezione di un atto veramente compiuto. Ai veri piaceri appartiene anche il diletto amoroso onesto, il quale imprime nel corpo la dolcezza e contemporaneamente ingrandisce l'animo<sup>23</sup>.

Il tentativo di definire la sostanza di un piacere dove ragione e sensi non siano in contrasto, un piacere che risponda a un criterio di *convenientia* naturale e morale, accomuna il dialogo di De Nobili e le *esposizioni* tassiane. Attraverso l'autocommento il piacere viene legittimato da Tasso non più soltanto in una prospettiva ornamentale o critico-letteraria, come fine della poesia: la presenza del piacere e degli *affetti lieti* nella silloge tassiana si giustifica come prova della *perfezione* della vicenda amorosa esemplata dall'io lirico, un vero e proprio *intendere* d'amore, dove il registro licenzioso costituisce un corrispettivo dell'ardire intellettuale. L'audacia erotica e gli ornamenti stilistici dell'*Osanna* si spiegano come «incredibile amore» del sapere (p. 306), le metamorfosi amorose corrispondono all'operare dell'immaginazione ma anche dell'intelletto conoscitore, che «tocca» le cose intese: l'erotismo diventa una prova di quel tatto intellettuale che, secondo le parole di Ficino, apre alla contemplazione delle idee<sup>24</sup>.

Nelle *esposizioni* il tema del diletto intellettuale predomina sull'idea di un rapimento estatico del poeta e l'asse *Fedro-Ione* dell'estetica neoplatonica sembra sostituito dall'asse *Fedro-Filebo*, dove è dominante, appunto, la teoria di un piacere intellettuale e non quello della mania ispirata. Gli arditi della lirica d'amore muovono verso l'alto della conoscenza e dilettono la mente a patto che siano sostanzianti dal vero; siano, cioè, in rapporto a un'operazione artistica e razionale che non è assimilabile a un'ispirazione furiosa.

È perciò in nome della verità intellettuale che vengono difese da Tasso le rappresentazioni meravigliose della poesia amorosa. La tensione stilistica che si riscontra nell'*Osanna* (ma anche in gran parte della poesia tassiana) risente di quest'ideale di perfezione delineato da Ficino: un'operazione mentale portata

22. *Ivi*, p. 332.

23. «quasi exaggeratio quaedam animi, et quaedam etiam in ipso corpore intimae illius dulcedinis vestigia imprimuntur», *ivi*, p. 333.

24. «si può dire che l'intelletto umano sia il tutto o l'universo: percioch'egli ha in se stesso le forme degli elementi, de' misti, de le piante e degli animali e de' cieli e de le stelle; e intendendo gli intelletti immortali e, o gli angeli che vogliam dirli, diviene quasi angelico, e divino si fa con la contemplazione de la divinità, a la quale s'unisce in modo che l'intendere non è altro che toccare: perché, sì come il tatto è più certo di tutti gli altri sentimenti, così il tatto intellettuale avanza la certezza di tutte le dimostrazioni» (TASSO, *Dialoghi [Il Ficino, ovvero de l'arte]*, vol. II, p. 971).

al suo massimo grado e non ostacolata da alcun impedimento materiale, dove non c'è più alcuna differenza tra tatto e conoscenza o tra piacere e verità<sup>25</sup>. È l'ideale di una poesia dove non si può più distinguere tra *miele* e *licor* perché essa va considerata armonia d'ambrosia, nutriente al pari del «simplice intellettuale» in cui si sciolgono i contrasti tra la molteplicità dei fenomeni e l'unità del vero (p. 262).

25. «Illa vero actio maxime actio est quae passioni et impedimento mixta non est, et quae ad obiectum optimum, id est, quod maxime actu sit, fertur» (FICINO, *The Philebus commentary*, p. 323). Il commento ficiniano implica la definizione aristotelica del piacere, ripresa alla lettera da Tasso nel *Nifo*: «Se 'l piacer dunque si sente sempre ch'alcuna potenza si volge ad obietto piacevole senza impedimento, che direm ch'egli sia? L'operazione stessa non impedita» (TASSO, *Dialoghi*, vol. I, p. 295).

## L'eccesso degli affetti (I)

Un intento fondamentale delle *esposizioni* sembra quello di spiegare il funzionamento del dettato poetico e di percorrere a ritroso i testi, risalendo fino alla matrice mentale che ne ha prodotto i concetti. Ricostruire il meccanismo da cui prende forma la lirica d'amore significa esibirla come una declinazione specifica del pensiero e non solo come un codice sociale rivolto all'intrattenimento dilettevole (*delectare*), all'educazione morale (*docere*) o a entrambi.

La passione amorosa può corrispondere a una forma di giudizio più "sensibilizzato" ma non disonesto, come Tasso scrive in una nota al madrigale CLXIV composto per l'«infermità» dell'amata:

“Roche son già le cetre”: Con la vostra infermità le cose de l'arte e de la natura insieme sono peggiorate [...]. È detto affettuosamente, perché tutte le cose giudichiamo col nostro affetto (p. 340).

Nella nota tassiana è condensato un aspetto della scienza aristotelica la quale, tra la *Retorica* e il *De anima*, associa giudizio e fantasia impressionata dagli affetti, inaugurando una tradizione che attraversa il pensiero medievale e arriva alla *Teologia platonica* di Ficino. All'interno di questa tradizione, la fantasia, parte o funzione della mente che elabora gli affetti, interviene nel processo di astrazione, sovrapponendosi alla facoltà di giudizio e divenendo una sorta di intelletto del particolare<sup>1</sup>. Quest'aspetto "attivo" della mente passionata viene rappresentato da Tasso come una componente costitutiva della sua lirica. Esiste una somiglianza tra l'operare di Amore per tramite di una fantasia impressionata dall'affetto e l'operare dell'Artefice per tramite della sua facoltà critica. Poeta grave, sinonimo di poeta eccellente, è chi scopre le norme razionali in base al proprio giudizio ma anche ai propri affetti:

il qual piegamento è il giudizio de l'artefice [...]. Però io concederei assai fa-

1. Sulla funzione giudicativa che Ficino attribuisce all'immaginazione, seguendo una tradizione diffusa attraverso il pensiero di Avicenna e Alberto Magno, ancora fondamentale KLEIN 1970, p. 77 ss.

cilmente a l'Alighieri ch'i poeti gravi siano i regolati, purché voi a me concediate che la regola non sia di queste rigide e dure che non si possano torcere in alcuna maniera, ma de l'altre che sono arrendevoli e pieghevoli<sup>2</sup>.

Quella che abbiamo appena citato è un'osservazione decisiva se si vuole comprendere il rapporto alla tradizione letteraria che Tasso esibisce nell'autocommento. Nelle *esposizioni* viene messo in scena un giudizio autoriale che forza consapevolmente le regole, legittimato non solo dalla ragione ma anche dalla *maggiore forza affettiva* che lo caratterizza. La maniera con la quale Tasso si rapporta ai suoi modelli è quindi quella di una *forzatura*, di un *eccesso* al quale lo autorizza la *forza veritativa* dei suoi affetti: «Ma il Poeta [scil. lo stesso Tasso]» è la formula più frequente con il quale egli presenta le proprie innovazioni in contrasto con la tradizione che lo ha preceduto<sup>3</sup>.

La fenomenologia amorosa della tradizione è ripresa da Tasso nel dettaglio e proprio sui dettagli lessicali egli attira l'attenzione del lettore e lo invita a constatare la maggiore intensità dei propri affetti. Uno dei casi più emblematici è rappresentato dal sonetto *Qual da cristallo lampeggiar si vede* (CXXXI), nel quale la fenomenologia amorosa è descritta nei termini del rispecchiamento e della riflessione. L'io lirico è divenuto uno specchio che rimanda l'immagine dell'amata, testimoniando così la sua «vera fede»: un'idolatria amorosa nella quale si mescolano echi ficiniani e riferimenti a carattere religioso<sup>4</sup>. Nelle *esposizioni* il retroterra dottrinale che Tasso aveva ampiamente raffigurato all'interno del *Messaggiero*<sup>5</sup> è però messo in secondo piano, per evidenziare invece il rapporto con la lirica d'amore antica:

2. TASSO, *Dialoghi* [*La Cavaletta, ovvero della poesia toscana*], vol. II, p. 714.

3. Si tratta di un processo dove è impossibile distinguere imitazione, creazione e critica polemica e dal quale origina, come ha messo in luce Zumthor in relazione alla *contrafacture* medievale, una poesia figurale in movimento, che deriva il proprio dinamismo dall'opposizione a un modello (ZUMTHOR 1990, p. 13).

4. La trasformazione dell'amante in specchio è descritta da Ficino in un celebre passo del *Libro dell'amore*: «Doventa adunque l'animo dell'amante uno certo specchio nel quale riluce la imagine dell'amato» (FICINO, *El libro dell'amore*, p. 43). Delle rime amorose di Tasso lo specchio è una figurazione ricorrente e insieme al processo di metamorfosi amorosa rappresenta anche la capacità mimetica della fantasia. Accade quindi che i contorni dello specchio si trasfondano in quelli del poeta, di cui lo specchio diviene quasi un *alter ego*. L'identificazione tra specchio e poeta si nutre della tradizione cristiana, che faceva dello specchio un simbolo dell'introspezione, come Tasso ricorda in un altro passo dell'autocommento (p. 229) e nel *Giudicio sulla Conquistata* (TASSO, *Giudicio*, p. 47).

5. I pochi accenni del commento sul senso della vista sono la sintesi di un passo del *Messaggiero*, nel quale lo spirito discute con il poeta la materia acqua dell'occhio, la sua somiglianza naturale con lo specchio, la trasmissione delle passioni attraverso i raggi ocu-

## 5. L'ECESSO DEGLI AFFETTI (1)

“Ma qualunque io mi sia”: assomiglia se stesso a la fonte, come prima have-  
va fatto a lo specchio, anzi piuttosto dice d'esser già trasformato in ispecchio  
ed in fonte, imitando in ciò Anacreonte, il quale tra le molte trasmutationi  
ch'egli desidera di fare numera queste due. Ma l'affetto del Poeta è maggio-  
re, perché afferma d'essersi trasmutato in quelle forme ne le quali Anacre-  
onte desidera di trasformarsi (p. 320).

La sostanza di verità del testo è costituita dall'affetto «maggiore» che il poeta rivendica per la propria vicenda amorosa. L'affetto lo porta non soltanto a imitare l'antica lirica ma a incrementarne la rappresentazione, *mettendo in atto* ciò che nel modello antico restava solo *in potenza*. L'autore mostra così la perfezione della propria poesia (secondo l'ideale di perfezione ficiniana che abbiamo visto nel precedente paragrafo) come *atto compiuto*, come verità di una realizzazione che non conosce impedimenti e di una metamorfosi prodotta insieme da amore e conoscenza.

Tasso ritrae come accaduto ciò che nel modello era espresso solo allo stato di desiderio: mentre Anacreonte aveva desiderato tramutarsi in elementi e oggetti vicini all'amata, Tasso rappresenta come effettivamente compiuta la metamorfosi che il poeta greco aveva solo sperato. Il sonetto vuole così distinguersi per un dinamismo maggiore rispetto al suo modello, trasformando in narrazione la semplice descrizione anacreontea. Per narrare la metamorfosi il poeta si serve di quelle «metafore in atto» di cui aveva parlato Aristotele, le quali permettono di rappresentare il passaggio dall'inanimato all'animato, di mettere in moto l'immagine e conferirle maggiore energia:

oltre tutte le metafore che son lodate da Aristotele è quella che si chiama “metafora in atto”, cioè quella che pone la cosa innanzi a gli occhi, e le dà quasi movimento e anima [...], con una traslazione che è cagione sia di grandezza perché anima le cose, sia di chiarezza perché le pone innanzi agli occhi<sup>6</sup>.

Dalla metamorfosi tassiana il lettore può dedurre che gli effetti d'Amore narrati dal poeta sono superiori a quelli finora noti, poiché da essi è scaturita una

lari (cfr. TASSO, *Dialoghi*, vol. I, p. 337). La descrizione di Tasso risente di un passo del *Libro dell'amore* di Ficino: «Ma lo specchio per la sua durezza *ferma* nella superficie lo spirito, per la equalità e delicatezza sua *lo conserva*, sì che non si rompe, per la sua *chiarezza* el razzo dello spirito *conforta e augmenta*, per la sua frigidità *condensa* in goccioline la rada nebbiolina di quello vapore» (FICINO, *El libro dell'amore*, p. 192 [corsivi miei]).

6. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, IV, p. 183. Il riferimento è alla *Retorica* aristotelica (*Retorica* III, 11, 1412a 3-11).

trasformazione mai avvenuta prima, che oltrepassa allo stesso tempo il solco della realtà e quello della consuetudine letteraria. L'amplificazione degli affetti sfocia in una loro più forte impressione nella fantasia del poeta, che ha trovato immagini meravigliose per rappresentarli, ma l'impressione è maggiore anche sulla fantasia del lettore. Non descrivere ma *favoleggiare*, rappresentare un'immagine come se fosse un'operazione e non un'effigie – nel caso presente, portare in atto il concetto anacreonteo espresso solo in potenza – permette all'immagine poetica di crescere e agire in grandezza e visibilità sulla mente dei lettori.

È legittimo dubitare che Anacreonte sia stato sin da subito un modello nella composizione del sonetto e che non si tratti di una ricostruzione tardiva da parte di Tasso. Se si dovesse indicare un modello della trasformazione in fonte del poeta innamorato sarebbe in effetti la canzone petrarchesca delle metamorfosi, citata da Tasso nella prima *esposizione* della silloge, a costituire l'antecedente più immediato. A Tasso autore dell'autocommento interessa però mettere in risalto la maggiore carica affettiva dei propri versi e per quanto la scelta di citare la lirica d'amore antica, greca soprattutto, dipenda in parte dal tentativo di andare incontro al gusto rinnovato dei contemporanei, come notato da Basile<sup>7</sup>, essa sembra coincidere anche con la volontà di incrementare lo spettro concettuale e affettivo delle proprie liriche: il montaggio con la lirica greca vivifica una tradizione lirica d'amore che esce dai confini di quella petrarchista e dimostra l'eccezionale conoscenza che l'autore possiede di tutto lo spettro della fenomenologia amorosa, tanto sul piano della tradizione poetica quanto su quello dell'esperienza reale. Come la *Gerusalemme* implica una relazione tra il *pathos* degli affetti e l'orizzonte cristiano, che il lettore è immediatamente in grado di riconoscere<sup>8</sup>, così l'incremento affettivo della lirica tassiana proviene dall'orizzonte petrarchesco comune all'autore e ai lettori, richiedendo esperienza tanto nel sentimento amoroso quanto in erudizione poetica.

La creazione di immagini *energiche* motiva l'ampio margine di movimento e libertà di giudizio autoriale. La commistione è necessaria a colui che non può limitarsi a riprodurre i concetti altrui perché la materia della sua poesia è differente, come Tasso precisa in un'altra *esposizione*: «Ma il nostro Poeta, che scrive ancora d'altre materie, non può obbligarci a questo concetto, a guisa di servo imitatore, ma libero ne l'imitatione. Segue più tosto gli altri versi

7. Basile ha ricondotto l'elemento alessandrino della silloge tassiana alla «necessità di vedersi ancora *à la page* in un'età di rinascite elleniche» (BASILE 1984, p. 110); la ripresa tassiana dei poeti antichi non si riduce però a un'erudizione decorativa ed è invece essenziale ai fini di un «incremento figurale» dei versi (cfr. RESIDORI 2003, p. 4).

8. A questo proposito è stato giustamente scritto che l'elaborazione affettiva della *Gerusalemme* «poggia sul valore di testimonianza che solo la storia cristiana può offrire al lettore cristiano» (CARERI 2010, p. 15).

d'Anacreonte, non molto da questi dissomiglianti, come il dotto lettore potrà conoscer leggendo» (p. 247). E ancora, in relazione al sonetto CV che descrive il nascere di nuovi e molteplici amori, Tasso commenta: «ne' due primi quaternari imita Anacreonte [...]. Ma ne' terzetti lascia l'imitatione e va poetando di propria inventione e con vaghe comparationi che possono esprimere il suo concetto» (pp. 301-2)<sup>9</sup>.

L'autore non può restringersi all'interno dei concetti già noti ma ha l'esigenza di "aumentarli" per adattarli alle proprie materie. Può scegliere di "metterle in atto" le premesse, ossia di incrementare il movimento dell'immagine attraverso l'utilizzo di «metafore in atto»; oppure può scegliere di assemblare una serie di concetti presi da altri autori, condensando una moltitudine di immagini nel giro di pochi versi, che diventano quindi saturi di rimandi visivi e letterari, così che il loro significato risulta accresciuto. Ragionando per tramite delle *Pathosformeln* warburghiane si potrebbe dire che i modelli antichi vengono considerati da Tasso come formule insufficientemente veritiere o insufficientemente patetiche che il poeta moderno può però intensificare, condensandole in un unico concetto o "attualizzandole" col renderle più animate, al fine di accrescere l'*energia* del proprio testo<sup>10</sup>.

Come Tasso specifica nell'autocommento, l'incremento affettivo ed erudito delle proprie rime sarà apprezzato in modo particolare dal lettore dotto, il quale nel *surplus* riconoscerà l'eco dei modelli originari e soprattutto le novità introdotte dal poeta moderno: diletto e conoscenza, piacere e dottrina erudita non sono in contrasto tra loro.

La scelta di chiamare in causa gli autori greci (anche forzando l'interpretazione del testo, quando è evidente che il modello citato nell'autocommento non è la fonte d'ispirazione originaria) rientra, dicevamo, nell'intenzione di "aumentare" la densità concettuale delle proprie rime e in essa cercare la perfezione. L'autore dell'Osanna perfeziona e «gareggia» con Anacreonte, Saffo, Mosco, Catullo, Tibullo:

“Veggio, quando tal vista”: *gareggia* con Safo, non traducendo, ma *recando altre cose* a l'incontro (p. 245).

9. Per la ripresa anacreontea cfr. BASILE 1984, pp. 119-20.

10. A partire dal celebre studio su Dürer e l'arte italiana Aby Warburg indica con il termine *Pathosformeln* quegli schemi iconografici conati dall'arte greco-romana e riattualizzati da parte degli artisti rinascimentali con l'intento di rappresentare movimenti fisici e psichici caratterizzati da una massima intensità espressiva (WARBURG 1966, pp. 195-200). Il termine è in sé un ossimoro, perché rimanda contemporaneamente all'intensità inesauribile del *pathos* proprio dell'emotività umana e alla sua codificazione in una morfologia fissa (cfr. CARERI 2003).

“Et irrigando la palidetta oliva”: *gareggia* con Mosco, poeta greco. I versi di Mosco si leggono in Stobeo, il quale l'Autore non ha in altra lingua che ne la latina [...] (pp. 255-56).

Contende co 'l gentilissimo et amoroso Cotta, poeta, fra' latini più moderni, di grandissima stima [...]. Amava il Cotta et era riamato, com'egli credeva: nondimeno dimanda il premio, e doveva più tosto dimandare il segno: perchè 'l vero premio de l'amore, è l'amore. E forse non dimanda il maggior premio, ma *praemiolum*, ch'è un picciolissimo premio. Il Poeta, a l'incontro, non dimanda un picciol premio, ma assolutamente il premio, cioè d'essere amato [...]: il Cotta non vuol arder, ma amare, cioè non vuole amare con passione: “Parce nam volo amare, non peruri”. *Il Tasso con maggiore affetto*, conchiude: “[...] Pur che viva l'amor, viva la fiamma” (pp. 263-64).

“ahi ben di ferro è il core”: è imitazione di que' legiadriissimi versi di Tibullo: “Rura tenent Cornute meam, villaeque puellam. / Ferreus est heu quisquis in urbe manet. / Ipsa Venus latos iam nunc migravit in agros / Verbaque Aratoris rustica discit Amor”. *Ma il Poeta* usa insieme il luogo de' congiunti, perchè pascendo gli armenti, i bifolci sogliono cantar mandriali et altre compositioni sì fatte (p. 324).

“A guisa d'api”: Teocrito paragonò gli Amori a gli usignoli, il Tasso a l'api *per rispetto de l'ago* (p. 344).  
[*corsivi miei*]

Nell'agone con la poesia antica Tasso corregge talora il modello in base a un principio di fedeltà al vero, arrivando a trascrivere per vezzo o per scrupolo il testo greco (sebbene non fosse in grado di leggere o scrivere autonomamente in questa lingua) o a citare la traduzione latina di cui era in possesso, dimostrando con quale esattezza egli forma i propri concetti. È quanto accade nei riferimenti a Teocrito e a Tibullo, che Tasso mostra di citare, ma anche di migliorare seguendo più da vicino la verità dei fenomeni. Gli usignoli di Teocrito diventano api «per rispetto de l'ago», ossia per i dolori e i tormenti provocati dagli affetti amorosi, che rendono necessario un emblema meno pacifico degli usignoli; allo stesso modo viene corretta la rappresentazione tibulliana di Amore.

Nel citare gli autori antichi accade che Tasso si limiti a indicare un componimento come fonte originaria dei propri concetti alla quale non ha apportato modifiche<sup>11</sup>; in genere, tuttavia, fa notare quanto la sua imitazione proceda

11. Alcuni esempi sono i componimenti xxv («paragona la sua Donna alla vite, come

sempre oltre il modello attraverso l'intensificazione degli affetti o l'aggiunta di variazioni («recando altre cose a l'incontro»).

Consideriamo a titolo d'esempio la citazione di Saffo, con la quale Tasso allude alla celebre ode della gelosia e alla sua altrettanto celebre riscrittura catulliana. L'autore gareggia con entrambe, trasformando la vicenda amorosa di Saffo e la traduzione di Catullo nella descrizione esatta della sintomatologia amorosa, che come tale richiede un lessico specifico. Egli "particolareggia" il testo di Saffo, citando alla lettera Plutarco «medico de gli animi» (p. 245) ed elenca i segni della sua infermità amorosa («lo stupore, l'ardore, la pallidezza, l'impedimento della lingua») accostando ai propri versi l'analisi che Plutarco nei *Moralia* aveva applicato ai versi saffici («Sapphica illa ei contigerunt, voci suppressio. Haesitatio stupor expallescentia») e "attuandone" la diagnosi<sup>12</sup>. I concetti tassiani provengono in questo caso da una *saturazione* delle immagini antiche, portate all'eccesso con l'arricchimento dei particolari. L'*energia* della poesia nasce dalla cura di simili dettagli, i quali rendono visibili gli effetti che contornano un avvenimento e dimostrano la verità sostanziale di quanto viene narrato. La dettagliata precisione dell'autocommento appartiene alla verità narrativa del testo, la quale, grazie alla ricchezza di particolari portati alla luce, si carica ulteriormente di *pathos* e di significati. La messa in rilievo dei dettagli si svolge quindi tramite l'integrazione fra poesia e commento, con la quale Tasso vuole mostrare al lettore il corretto funzionamento del proprio testo (o per meglio dire vuole costruirgli una strada obbligata verso la propria tardiva interpretazione del testo).

Come già nel caso di Anacreonte, la ricerca del *pathos* comporta un mutamento nella natura degli affetti descritti. Mentre l'ode di Saffo e la traduzione catulliana raffigurano i segni della malattia amorosa, Tasso narra una trasformazione inattesa, dal dolore alla gioia, alla stregua di un amante che è infermo ma recupera la salute: «Ma s'assomiglia nondimeno a quegli infermi, che ricuperano la salute» (*ibidem*). Ed effettivamente la memoria saffica e catulliana si limita alle quartine, mentre nelle terzine il poeta raffigura la lieta soddisfazione dell'amante:

fece Catullo "Ut vidua in nudo vitis, quae nascitur arvo, numquam se extollit", p. 242), LIII («gentile imitatione di quel luogo di Tibullo: "Asper eram et bene dissidium me ferre loquebar [...]»», p. 261), LXIV («tratta uno argomento trattato prima da Horatio "O superba, et Veneris muneribus potens"», p. 267), LXXXIV («Imita Anacreonte in que' versi, dov'egli parla similmente a la rondinella: "Σὺ μὲν φίλῃ χελιδὼν / Εἰρήνῃ μολοῦσα [...]»», p. 279), CXIX («versi fatti ad imitatione de' primi di Teocrito, che si leggono nel suo Tirsi, e son questi: "Ἀδύ τι τόπος ὑθύρισμα, καὶ ἂ τίτις αἰπόλε πα [...]»», p. 313).

12. Il riferimento tassiano è in particolare alla *Vita di Demetrio* che Tasso legge in PLUTARCHI CHAERO/NENSIS *Graecorum romanorum/que illustrium vitae* [...], Lugduni, apud Matthiam Bonhomme, sub Claua Aurea, 1560 (cfr. in proposito BASILE 1984, pp. 128-29).

Ma sì quello atto adempie ogni mia voglia,  
 Ch'io non ho che cercar, nè che narrarle,  
 E per un riso oblio mille tormenti.  
 (XXIX, vv. 12-14)

Ciò che Tasso non rileva nell'*esposizione* al sonetto, dedicata interamente a Saffo e a Catullo, è che la terzina finale mette in scena una riscrittura petrarchesca: l'io lirico tassiano che per un solo sorriso della donna dimentica i mille tormenti sofferti è l'esatto rovescio dell'io lirico petrarchesco, per il quale «mille piacer non vaglion un tormento»<sup>13</sup>. Questo è appunto uno dei casi di quel «vario carne» e della mistione degli affetti di cui Tasso aveva trattato nell'*esposizione* al sonetto introduttivo, preannunciando la mescolanza del *piangere* e del *cantare* che il lettore avrebbe trovato all'interno della silloge e che viene realizzata tramite una commistione di modelli e di tradizioni diverse.

La ricca intertestualità della raccolta è dunque erudizione letteraria e contemporaneamente scienza degli affetti; quest'ultima però, secondo la prospettiva dell'autocommento, è stata maturata dall'io lirico attraverso un'esperienza realmente vissuta. Presentarsi come amante appassionato permette a Tasso di stravolgere il codice lirico in nome di *eccesso sentimentale vero*: l'*ardore* amoroso giustifica l'*ardire* del poeta nello stravolgere le fonti e nel raffigurare concetti eccessivamente gravi o eccessivamente audaci per il canone tradizionale.

È quanto emerge anche in rapporto al principale modello della silloge: Petrarca. Più volte Tasso commenta la ripresa di sentenze, elocuzione e tessiture metriche petrarchesche<sup>14</sup>, ma in diversi casi mette invece in rilievo la presa di distanza dal modello, sottolineando che sia lui che Petrarca sono mossi da passione, «nondimeno da passion diversa» (p. 282). Questa breve nota dell'autocommento appena citata potrebbe essere considerata un'epigrafe dell'intera

13. PETRARCA, *Rvf* 231, v. 4.

14. Si vedano ad esempio le *esposizioni* ai testi seguenti: IX («E tutta questa ballata è fatta ad imitatione di quella del Petrarca "Lasciar il velo per sole, o per ombra"» e con la medesima testura», p. 227), X («"Occhi miei lassi": ad imitatione di quella altra del Petrarca la qual comincia nel medesimo modo, e ne l'istessa maniera», p. 228), XV («"La fiamma fa gli spirti a lei sembianti": cioè sottili e chiari, havendo risguardo a quel verso di Petrarca "Nè de l'ardente spiro"», p. 232), XXIII («"E per che non fai tregua a' tuoi sospiri": elocutione del Petrarca similmente: "Non ho mai tregua di sospir co 'l sole", p. 240), XXXIX («"Perchè Fortuna ria": "perchè" in vece di "benchè", usatissimo da Petrarca in molti luoghi», pp. 252-53), xc, («Et in ciò si dimostra simile al Petrarca, il qual dopo l'infinita laudi date a Madonna Laura, fu trasportato da sdegno», p. 283), CXIII («"Quel suo lume immortale": cioè la ragione, la qual è forma di tutte le virtù. E ciò disse ad imitatione del Petrarca "Et spento ogni benigno lume del Ciel, per cui s'informa humana vita". Nè molta è la diversità del sentimento», p. 307).

silloge. La poesia di Tasso vuole discostarsi da quella petrarchesca in nome di una diversità fondamentale, che consiste in una maggiore energia degli affetti e in una conoscenza più esatta della scienza delle passioni. Nel corso dell'auto-commento Tasso si presenta come amante e poeta il cui dettato è alterato da un «soverchio affetto» (p. 322), così che le leggi che presiedono al suo linguaggio devono incorporare, per rispetto della verità, un certo eccesso: le proprie poesie «sono scritte con la saetta per dimostrar la violenza con la qual son date» (*ibidem*). Ciò determina la diversità con la poesia petrarchesca, perché, come Tasso annota, la propria veemenza aggiunge alla penna petrarchesca il *pathos* affettuoso che le manca:

“Sian vomeri il mio stile, e l'aureo strale [...]”: è detto ad imitatione del Petrarca [...]. Ma il Petrarca coltiva con un “vomero” solo, cioè con la penna ch'è instrumento de la poesia, il Tasso con lo stile e con lo strale, con la poesia, dico, e con l'amore (pp. 313-14).

Il desiderio petrarchesco si trasforma, ad esempio, in «cupidità» dell'amante che aspira alla soddisfazione assoluta:

per “digiuno amoroso” non intende solamente il desiderio di vederla, come intese il Petrarca quando egli disse: “Fame amorosa [...]”, *ma la cupidità* di vederla, e d'udirle, e d'ogni suo dono e d'ogni suo favore, et il divieto di goderne (p. 248).

[...] le benigne accoglienze de la Donna soglion far l'amante più cupido e volenteroso. Gli sdegni e le ripulse, all'incontro, più timido, come disse il Petrarca in persona di Laura nel secondo *Trionfo de la Morte*. *Ma il Poeta* dice ch'in lui non solo i soavi e dolci sguardi de la sua Donna, *ma i turbati e sdegnosi, faceano il medesimo effetto* d'infiammarlo (p. 271).  
[corsivi miei]

Gli eccessi ostinati dell'io lirico tassiano scaturiscono spesso dal fatto che a una causa nota non corrisponde un affetto-effetto consueto. Lo sdegno della donna infiamma l'io lirico invece di respingerlo, il desiderio di osservarla diventa anche desiderio di ottenere corrispondenza piena e non ostacolata alla propria passione. Le diverse attese dell'amante determinano la differenza rispetto a Petrarca:

“Cantai già lieto”: ad imitatione del Petrarca, il qual disse: “...Cantai, hor piango”, et in ciò gli è simile; dissimile in quel che segue: “...e non men di

dolcezza / Dal pianger prendo, che dal canto io presi". La cagione de la diversità sono i diversi obietti, propostisi dal Poeta. Cioè nel canto la gloria e nel pianto la pietà, la qual si manifesta col pianto. Però chiede quasi per premio del suo pianto <il pianto> de la sua Donna, antiponendolo al cristallo et a l'elettro (p. 343 [*integrazione mia*]).

Avanzando sulle orme del *Canzoniere* Tasso trasforma le vane speranze dell'io petrarchesco in piena soddisfazione, al limite ambiguo tra l'appagamento fisico e la gioia spirituale:

"In que' begli occhi al fine dolce tremanti": così disse il Petrarca: "...Alfin dolci tremanti / Ultima spene de' cortesi amanti". Egual cortesia è de l'uno e de l'altro amante, e de l'uno e de l'altro poeta: perchè il primo ripone ne gli occhi l'ultima speranza, il secondo l'ultimo premio" (pp. 228-29)

Da queste citazioni di Petrarca emerge l'intento tassiano di mostrare l'accrescimento dei propri affetti. Ciò accade, come abbiamo già visto per Anacreonte, attraverso un'"attuazione" – la speranza si concretizza in un «premio» – oppure attraverso una condensazione di affetti diversi. L'imitazione degli affetti petrarcheschi può essere concentrata anche in un breve accenno, nel quali il lettore non mancherà di riconoscere le novità introdotte dall'autore, come Tasso sottolinea nel commento al madrigale CLIII: «"Amore il vinto": è breve imitatione d'una lunga poesia di Petrarca, ne la qual si descrive non solo Amor trionfato, ma vinto da L[aura] e da le sue virtù» (p. 333). Ecco riassunto nel giro di un verso il *Triumphus Pudicitie*, rispetto al quale la Laura tassiana ha il merito di presentarsi non come guerriera «in gonna», ma come vero e proprio «duce» (v. 16), dimostrandosi un oggetto d'amore più audace ed eccessivo di quello petrarchesco "semplicemente" femminile. E non occorrerà spendere molte parole per far notare l'importanza di questa dinamica per i personaggi della *Liberata*.

Anche se Tasso non esplicita sempre i propri riferimenti, le sue liriche sono intessute di echi e alterazioni del modello petrarchesco. Citiamo qui a titolo esemplificativo l'*esposizione* alla canzone L, dove Tasso illustra l'ingrandirsi della propria passione in virtù della somma di pensieri:

"Dille che l'amor mio sempre s'avanza, / Nudrito di memoria, e di speranza": Se la mia donna t'assicura, scopri che l'amor mio è nutrito di due cibi: di memoria che riguarda le cose passate, e di speranza, c'ha riguardo alle future, laonde non solamente si nutrisce, ma s'accresce (p. 259).

I pensieri che guardano al passato o al futuro, i ricordi e le speranze, sono i due tipi di immagini interiori dalle quali scaturisce il diletto, secondo quanto aveva affermato Platone nel *Filebo*<sup>15</sup>. I versi tassiani hanno come presupposto un antecedente nel *Canzoniere*, dove Petrarca narra il venir meno della speranza alla morte di Laura e il persistere della sola memoria come unico cibo del proprio desiderio («Or, lasso, alzo la mano, et l'arme rendo / a l'empia et vïolentia mia fortuna, / che privo m'è di sì dolce speranza. / Sol memoria m'avanza, / et pasco 'l gran desir sol di quest'una», *Rvf* 331, vv. 7-11)<sup>16</sup>. Diversamente dalla passione petrarchesca, il sentimento tassiano si alimenta con il passare del tempo in base a una più fedele corrispondenza alla scienza amorosa: l'amore, e il dolore che ad esso si accompagna, sono due passioni della privazione, perciò esse si accrescono qualora non vengano colmate e con esse si accresce il desiderio, commenta Tasso (p. 259). E anche quando si tratterà di rappresentare la disillusione delle proprie speranze, Tasso non mancherà di rilevare la precisione dei propri affetti rispetto al modello, questa volta dantesco:

le speranze sono, com'egli [*scil.* Tasso] dice, “troncate” *con maggior ingiuria*, perchè non ritengono più il verde, havendo risguardo a quel verso di Dante: “Mentre che la speranza ha fior del verde”. Quasi voglia dire le mie speranze, per la mutatione de l'amore, non solamente sono collocate in altra parte, ma sono in tutto morte (p. 322 [*corsivo mio*]).

A differenza dell'anima pentita di Manfredi in attesa della beatitudine ultraterrena (*Purg.* III, v. 135), non c'è alcuna possibilità che la speranza dell'amante tassiano risorga. L'eccesso patetico dei versi tassiani proviene, in questo caso, non solo dall'aver riconfigurato una prospettiva sacra in ambito amoroso – un procedimento consueto alla lirica in volgare – ma soprattutto dall'averne negato la validità per l'io lirico, che riprende il modello dantesco solo per contraddirlo.

La lirica tassiana cerca il contrassegno della nobiltà e della gravità assumendo il *peso* della memoria letteraria passata e nei riferimenti agli autori antichi e moderni, Tasso porta il lettore a riconoscere il proprio eccesso riformatore sia sul piano tematico sia su quello erudito<sup>17</sup>. Citare alla lettera gli autori anti-

15. PLATONE, *Dialoghi filosofici* [*Filebo*, 39c-40d], pp. 528-29.

16. I versi petrarcheschi avevano già ispirato la raffigurazione di Erminia e del suo amore infelice per Tancredi: «Ama ed arde la misera, e sì poco / in tale stato che sperar le avanza / che nudrisce nel sen l'occulto foco / di memoria via più che di speranza» (*Liberala* VI 60).

17. Sebbene l'*esposizione* al sonetto *Arsi gran tempo, e del mio foco indegno* (XC1) sia stata considerata come un eccezionale riferimento biografico all'amore per Lucrezia Bendi-dio (MARTINI 1984, p. 102), sarebbe invece possibile interpretare la stessa *esposizione* alla

chi viene ricondotto nelle *esposizioni* a una consuetudine di origine virgiliana, secondo un punto di vista senza dubbio parziale e mirato da parte dell'autore, che desidera presentare la propria intertestualità come pratica di un registro stilistico alto: «“Chè non ho loco da ferite nove”: verso levato di peso da le *Rime* del Bembo, il qual costume prese il Poeta da Vergilio che spesso si serviva de' versi de' poeti antichi» (p. 317). È quanto meno singolare il fatto che proprio Virgilio sia indicato da Tasso come modello di una pratica citatoria osservabile di prammatica in ogni poeta; si tratta, forse, del desiderio di cogliere un'occasione, più o meno pertinente, per approssimare le proprie liriche alla sfera epica, dimostrando che esse possono «agguagliar il suon de l'arme» anche nella zona liminare dell'autocommento.

Dall'uso di un'intertestualità ricca e allo stesso tempo audace nasce quello che potremmo definire – in termini moderni ma non lontani dalla poetica tassiana – il valore performativo di queste rime<sup>18</sup>. Un esempio tratto dalle *esposizioni* può aiutare a comprendere meglio quest'aspetto. Nel commento ai versi conclusivi del sonetto CLVII («Aspro costume in bella Donna e rio, / Che dentro al regno sol d'Amor s'impara: / Voler di furto il cor, s'io l'offro in dono», vv. 12-14) Tasso scrive:

“Aspro costume”: il primo è furto fatto a Monsig[nor] De la Casa, ma acutissimamente soggiunge: “Voler per furto”, e parlando del furto amoroso, commette il furto poetico, ch'è più lecito (p. 337).

Quello che accade nella narrazione del sonetto, sembra dire l'autore, accade anche sul piano letterario e il furto del cuore auspicato dall'io lirico corrisponde al latrocinio poetico di un testo di Della Casa («Aspro costume in bella Donna e rio», *Rime* 3, v. 12). L'argomento della poesia e il suo effetto sul lettore riguardano entrambi un identico processo mentale, quello del *riconoscimento*: mentre sul piano narrativo l'io lirico si trova di fronte alle mentite spoglie dell'amata

luce della continua ricerca tassiana di eccesso. Sembra che a Tasso non interessi tanto fissare delle coordinate cronologiche per il proprio romanzo amoroso, quanto raffigurare la propria vicenda sotto una luce al contempo eccezionale e paradigmatica, sottolineando l'intensità dei suoi affetti sulla base di un riferimento erudito: «l'amor del Poeta, nel suo fervore, non passò un anno: ma s'un giorno, anzi un'ora a gli amanti pare lunghissimo tempo, come dimostra Senofonte con l'esempio di <Artabazo> amante di Ciro, che parrà un anno intero?» (p. 284).

18. *Performativo* nel significato attribuito al termine da Austin, per il quale il carattere performativo è proprio degli enunciati che non constatacono un'azione ma servono a compierla e la cui operatività si realizza in un contesto di condivisione sociale, dove sono preferiti per essere presi sul serio (cfr. AUSTIN 1975, pp. 4-9).

e procede con la mente al di là delle apparenze ingannevoli, il lettore, dal canto suo, compie la stessa operazione, riconoscendo al di là della trascrizione di Tasso l'eco dell'ecasiana.

La narrazione di un episodio amoroso può dunque rimandare all'operazione poetica che ne è all'origine. In alcune liriche della raccolta, ad esempio, ai *loci amoeni* viene dato un valore "poetologico" perché rappresentano le grazie stilistiche della poesia. L'universo naturale dove la donna appare all'amante coincide con gli ornamenti fioriti dello stile dell'autore; il piacere offerto dalle bellezze naturali e femminili coincide con il piacere poetico:

"Però tesi tra' fior d'herba novella / Vaghe reti": tra i fiori, intende tra i fiori della poesia, perché così son chiamati da Pindaro "... ἄνθεα δε ὕμνων νεωτέρων" et in altri luoghi da l'istesso e da Anacreonte e dal Petrarca "A coglier fiori in que' prati intorno", ovvero i fiori e l'herba significano i piaceri e le delizie, o morbidezze che vogliam dirle. Come s'intende ne' *Trionfi*: "E Cesar, ch'in Egitto Cleopatra legò tra' fiori e l'herba" (p. 224)<sup>19</sup>.

I *loci amoeni* della tradizione divengono nelle rime tassiane un'antologia di *loci* letterari. In altre parole, è la scrittura e non la natura l'universo della lirica amorosa di Tasso. L'amante che tende reti tra i fiori per prendere in trappola l'amata è il *concetto* di ciò che l'autore compie in rapporto ai suoi lettori: i suoi versi sono un florilegio reticolare di citazioni, con i quali "prendere in trappola" e sedurre il pubblico. Nel commento al sonetto CXI Tasso annota:

"L'aura del vostro lauro in queste carte / Molti germi veggio io": imitazione del Petrarca: «Solo d'un lauro tal selva verdeggia / Che 'l mio avversario con mirabil arte, / Vago tra' rami ovunque ei vuol m'adduce». Ma le "carte" sono quasi la selva o più tosto il giardino, ov'egli è coltivato (p. 305).

La selva petrarchesca dei pensieri dove spicca l'immagine di Laura è trasformata da Tasso in un giardino cartaceo, nel quale la «mirabil arte» è quella dei poeti e non più quella di Amore. La selva e il giardino: sono i due luoghi incantati della *Liberata* dove vivono i fantasmi psichici d'amore, pulsioni invincibili

19. Si tratta di un passo che Tasso riprende anche nell'autocommento alle rime encomiastiche: «*E qui tra' santi fiori io prendo e lego*: E dice *santi* non solo perché allude al nome, ma per dimostrare che non erano simili a quelli fra' quali Cesare fu legato da Cleopatra; perché quelli significarono piaceri lascivi e illeciti, questi gli onesti e legittimi» (cit. da TASSO, *Le rime. Edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe*, vol. III, p. 427). La metafora è sviluppata con maggiore ampiezza nella *Liberata* per descrivere l'innamoramento di Armida e la cattura di Rinaldo (*Liberata* XIV 68).

in un caos mostruoso (la selva) o miraggio di un cosmo delizioso e pacificato (il giardino). La selva o il giardino delle carte amorose sono invece formati dall'insieme dei concetti e dei *phantasmata* degli autori antichi, incantevoli ma non mendaci, ordinati dal giudizio dell'autore che li cura e li sceglie quali *frutti* di una coltura poetica e affettiva:

E 'l vorrei palesar ne' miei felici  
Frutti, che non uscir di questo ingegno,  
Ma sono miei perché gli scelsi almeno.  
(CXI, vv. 12-14)

“ne' miei felici / Frutti”: ne' componimenti, i quali chiamo tutti miei, non perch'io gli habbia fatti, ma perch'io li ho coltivati e colti (p. 306).

Anche per la silloge lirica vale la constatazione di Daniele in merito al canto xvi della *Liberata*: «il sistema delle citazioni regge e governa l'invenzione del Tasso: si può dire che ne costituisca la tramatura sottostante»<sup>20</sup>. È un processo connaturato al fare poetico, del quale Tasso, tuttavia, si serve con grande consapevolezza e audacia e nella sede esegetica delle *esposizioni* ne fa il cardine della propria opera. Gli antecedenti testuali illustrati nell'autocommento servono ai lettori per stimare correttamente l'operazione artistica dell'autore: la lettura dell'Osanna deve fondarsi sul riconoscimento delle riforme autoriali, basate sulla metamorfosi dei modelli o anche sulle citazioni letterali di fonti di cui si è però trasfigurato il senso originario. Il lettore riconosce, confronta, paragona muovendosi fra il testo e i suoi modelli originari, trovandosi di fronte a una pluralità di echi e riferimenti noti, soppesando l'estrema distanza generata dalle innovazioni ardite dell'autore, di cui giudica l'abilità artistica e dal quale è allo stesso tempo soggiogato per tramite della meraviglia. L'intertestualità contemporaneamente dissimulata ed esposta da Tasso si dimostra pertanto un campo di prova prima dell'autore, poi del lettore, il cui pensiero prende vita, al pari di quello del poeta, esercitando la propria fantasia e il proprio giudizio critico a contatto con queste liriche.

20. DANIELE 1998, p. 168.

## L'eccesso degli affetti (II)

Sin dall'inizio della vicenda amorosa, nel sonetto IV, l'io lirico tassiano non si presenta affatto «senza sospetto», come accade nel *Canzoniere* petrarchesco (Rvf 3, v. 7); al contrario, egli procede armato per tendere agguati nei quali, però, finisce per cadere lui stesso prigioniero. Sicuro di trovare la donna senza difesa è invece costretto a riconoscere di essere stato vinto da colei che aveva creduto tenera «in treccia e 'n gonna» («avisando di trovar la sua Donna senza difesa, è da lei vinto e superato», p. 7). Sebbene la donna armata di bellezza o di freddezza impietosa nei confronti dell'amante sia un tema ricorrente del petrarchismo, a Tasso interessa mettere in rilievo che i suoi concetti provengono da un incremento dei modelli antecedenti:

Leggi le *Stanze* di Poliziano ne le quali Simonetta spogliata di quelle arme rimase “in treccia, e 'n gonna”. A l'incontro la nostra valorosa Donna se ne veste. Imitatione dal contrario, o emulatione più tosto, *con maggior laude* (p. 223 [*corsivo mio*]).

Più che alle ottave delle *Stanze per la giostra*, il sonetto tassiano appare vicino al madrigale 121 del *Canzoniere* («Or vedi, Amor, che giovenetta donna / tuo regno sprezza, et del mio mal non cura, / et tra duo ta' nemici è sì sicura. / Tu se' armato, et ella in treccie e 'n gonna», vv. 1-4) ed è notevole che il modello indicato da Tasso sia il poemetto di Poliziano e non il *Canzoniere*, a testimonianza della volontà di innalzare il registro della propria lirica amorosa<sup>1</sup>.

La «maggiore laude» alla quale fa riferimento l'*esposizione* tassiana si riferisce tanto alla donna quanto allo stesso poeta: celebrare una figura femminile eccezionale, che rientra nel canone epico (è la «valorosa Donna» di Boccac-

1. Cfr. POLIZIANO, *Stanze per la giostra*, II 32, vv. 5-8: «Costei pareva ch'ad acquistar vittoria / rapissi Iulio orribilmente in campo, / e che l'arme di Palla alla sua donna / spogliassi, e lei lasciassi in bianca gonna». Altrove in relazione al sonetto LXXXVII Tasso ricorda espressamente l'origine lirica del *topos* della donna guerriera: «“Bella guerriera mia”: “guerriera”, secondo l'usanza de' poeti toscani, è detta la Donna amata, la qual nieghi di compiacere a l'amante, e sia con lui in qualche discordia, perch'ogni discordia in un certo modo è guerra» (p. 281).

cio e Ariosto)<sup>2</sup>, richiede naturalmente uno stile elevato e una maestria poetica fuori dal comune. All'interno della silloge la natura eccezionale della donna corrisponde all'eccellenza poetica dell'autore nonché al carattere straordinario del suo amore. A questo proposito vale la pena citare per intero una nota di commento al sonetto II (*Havean gli atti soavi e 'l vago aspetto*), con la quale Tasso stabilisce in via programmatica la differenza che separa il proprio canzoniere dai due grandi modelli di Petrarca e Bembo:

“ond'armò di Sdegno il core”: mostra che la *bellezza de la sua Donna fu molto maggiore* di quella di Laura celebrata dal Petrarca. Perchè Laura vinse Petrarca disarmato, come si raccoglie da que' versi “Tempo non mi pareva di far riparo / Contra i colpi d'Amore, però n'andai, / Secur senza sospetto, onde i miei guai / Nel comune dolor s'incominciò [...]”. *Ma il Poeta è vinto, armato* di quell'arme delle quali pensò di provvedersi il Bembo: “Io che di viver sciolto havea pensato / Questi anni adietro, e se di giaccio armarmi”. *Ma tanto ancora è maggiore la vittoria de la Donna amata dal Poeta, quanto è maggiore sicurezza l'armarsi, che 'l pensar d'armarsi*. Bembo fu vinto ponendo in terra l'arme, il Poeta ritendendole; il Bembo con la mano, il Poeta col dolcissimo canto. Laonde si comprende che l'amor del Bembo fosse assai materiale, et questo *più spirituale*. Però che più spirituale è il senso dell'udito che quello del tatto (p. 220 [*corsivi miei*]).

La lode del canto è un motivo ricorrente nella raccolta tassiana ed evoca sullo sfondo l'ambiente della corte estense, dove sia Lucrezia Bendidio sia Laura Peperara erano cantatrici ammirate. Il dato biografico, tuttavia, è qui al servizio di un programma poetico che intende provare la propria superiorità a fronte dei modelli antichi. Come nella citazione delle odi anacreontee, Tasso “attua” i concetti che ritrova nei suoi *auctores*: se Petrarca è vinto disarmato e Bembo medita di armarsi, senza però portare a compimento il proposito, Tasso appare più esperto tanto nella scienza amorosa quanto in quella poetica, mettendo in atto ciò che nei due autori era formulato in potenza. Egli compie l'azione che i suoi predecessori avevano solamente descritto, si dimostra così più esperto armandosi di un affetto, lo sdegno, che dovrebbe impedire a monte il nascere del sentimento amoroso.

In base a una geometria delle passioni che Tasso ricava dall'etica e dalla retorica aristotelica, lo sdegno è collocato sull'asse della freddezza, dell'ira,

2. La donna «valorosa» ricorda la Criseida del *Filostrato* (II, 22, v. 1) e l'Emilia del *Te-seida* (X, 105, v. 2); nell'*Orlando furioso*, la «valorosa donna» è epiteto riservato a Bradamante (XXXVI 11, v. 1, 30, v. 3; XLIV 74, vv. 1-2).

dell'onore ingiustamente vilipeso, passioni nobili che spengono le fiamme degli amori sensuali<sup>3</sup>. Rappresentare in armi non solo la donna ma anche l'io lirico, esaltandone la virtù e l'accortezza, è anch'esso uno stratagemma retorico che colloca la poesia d'amore sotto lo stendardo dell'eroismo. Si tratta, come scrive Tasso in una successiva nota al madrigale CXVI, di un espediente retorico appreso dai poeti epici, i quali hanno equiparato la virtù dei vinti e quella dei vincitori per rendere più evidente il carattere straordinario della vicenda eroica:

accresce le lodi de la bellezza vincitrice, accrescendo quelle d'Amore, ch'è il vinto. Luogo usato per lodare la virtù de' vincitori prima da Homero che da alcun altro, il quale assai spesso lodò i Troiani ch'erano stati vinti da' Greci, e particolarmente Hettore, accioche la virtù d'Achille, da cui agevolmente era superato, apparisse maravigliosa a ciascuno (p. 309)

Lodare la virtù dei vinti, quindi, per lodare i vincitori; lodare l'amante in armi per lodare la potenza invincibile dell'amata e incrementare la meraviglia. Pur armato di un affetto nobile e opposto al desiderio sensuale, il poeta si dichiara sconfitto dalla donna, contraddistinta da una bellezza e da una virtù persino maggiori di quelle della Laura petrarchesca. Iniziata all'insegna della nobiltà epica, la sconfitta dell'amante tassiano assume i toni tragici della vicenda di Didone. L'amante identifica i segni della passione amorosa creduta, a torto, interamente spenta: «E le vestigia de l'antico ardore / Io conosceva dentro al cangiato petto» (vv. 3-4)<sup>4</sup>. Nell'istante in cui l'io lirico riconosce la propria sconfitta, il lettore riconosce a sua volta la memoria di Virgilio, ma anche quella di Dante, un'evocazione letteraria che incrementa il *pathos* dei versi, inserendoli nella scia di una tradizione alta, delineata, da un lato, dall'episodio virgiliano, dall'altro dall'apparizione ultraterrena di Beatrice dopo l'ascesa del

3. Lo sdegno è un motivo essenziale della lirica amorosa tassiana sin dalla raccolta *Eterea*, dov'è racchiuso in un ciclo di testi breve ma ben definito e rappresenta un accidente della vicenda amorosa che permette al giovane Tasso di sperimentare accenti poetici più moderni rispetto al canone del petrarchismo tradizionale (TOMASI 2012, pp. 49-72), che traccia con precisione l'evolversi del tema lungo tutto il corso delle diverse stagioni della lirica tassiana e alla quale si rimanda per ulteriori approfondimenti. Lo sdegno è una passione nobile e onorevole, come Tasso nota altrove nell'autocommento (pp. 284-85). Collocare in seconda posizione all'interno della raccolta il sonetto *Havean gli atti soavi e 'l vago aspetto* garantisce una continuità con l'iniziale *Vere fur queste gioie e questi ardori*, in relazione al quale Tasso aveva affermato che la sua lirica era destinata allo spazio della corte, dove si onorano le passioni nobili e oneste (p. 221).

4. Così Tasso chiosa nell'autocommento: «imita Virgilio nel quarto de l'*Eneide*: "Agnosco veteris vestigia flammae" e Dante nel *Purgatorio* "Conosco i segni de l'antica fiamma"» (p. 220).

*Purgatorio*. Il ricorso a modelli di poesia extra-lirici corrisponde perfettamente alla superiorità della donna amata dall'io lirico tassiano, così come alla superiorità dell'amore da lui provato, che sovrasta quelli sinora cantati dai lirici in volgare. Per quanto compromesso con la dimensione sensuale esso nasce, infatti, dall'udito, che dalla tradizione filosofica classica in poi è ritenuto un senso "nobile"<sup>5</sup>. L'amore dell'io lirico tassiano è quindi più forte e allo stesso tempo «più spirituale» di quello dei suoi predecessori: il canto della donna e lo stile del poeta, le voci e i concetti appartengono entrambi al piano della rappresentazione artistica e gareggiano l'uno con l'altro.

Se nel sonetto II l'amante si dichiara vinto dall'amata, nel corso della vicenda egli affermerà invece la vittoria del proprio sdegno sulle arti della donna, salvo poi innalzare una palinodia in onore dell'amata e dichiararsi nuovamente sottomesso alle leggi amorose. Il tema dello sdegno è centrale nei sonetti XCI, XCII, XCV, XCVII – un antico nucleo ereditato dalla raccolta *Eterea*<sup>6</sup> – e ancora nei testi LXXXVIII-XC e CII, che il poeta corregge espressamente in vista della loro pubblicazione nell'Osanna.

A questo proposito è interessante osservare alcune modifiche del sonetto CII nel passaggio tra il Chigiano e l'Osanna:

| Chigiano (LXXIV)                                  | Osanna (CII)                                        |
|---------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|
| <i>Sorge</i> lo sdegno e 'n lunga schiera e folta | <i>S'arma</i> lo Sdegno, e 'n lunga schiera e folta |
| pensier di gloria e di virtù raccoglie,           | Pensier di gloria e di virtù raccoglie,             |
| e seco la ragion la spada toglie                  | Mentre ei per la ragion la spada toglie             |
| in lucide arme di Diamante involta.               | Ch'è in lucide arme di diamante involta.            |
| Ecco la turba temeraria e stolta                  | Ecco la turba già importuna e stolta                |
| sparsa cader <i>de le mie ingiuste voglie</i> ,   | Sparsa cader <i>de le discordi voglie</i> ,         |
| e i sensi domi, e di nemiche spoglie              | E de' miei sensi e di nemiche spoglie               |
| leggiadra pompa in bel trionfo accolta.           | Leggiadra pompa, anzi il trionfo accolta.           |
| Beltà negletta ad arte, occhi soavi,              | Bellezza ad arte incolta, atti soavi,               |
| finta pietà, rigor <i>tenace</i> e duro,          | Finta pietà, <i>sdegno</i> tenace e duro,           |
| parole or dolci et or turbati accenti,            | E querele e lusinghe in dolci accenti,              |

5. Nella concezione platonica la vista e l'udito, grazie all'affinità con i movimenti ciclici dell'intelligenza celeste, indirizzano correttamente il ragionamento (cfr. PLATONE, *Timeo* 47a-e). Nell'*Etica* aristotelica i piaceri della vista e dell'udito, piaceri della distanza, sono contrapposti alle sensazioni tattili, in quanto un loro eccesso non implica l'intemperanza (cfr. *Etica Nicomachea* III, 1118a) e nella *Metafisica* vista e udito sono descritti come sensi indispensabili all'apprendimento, alla memoria e alla conoscenza (*Metafisica* I, 980a).

6. Cfr. TOMASI 2012, p. 50.

## 6. L'ECESSO DEGLI AFFETTI (II)

| Chigiano (LXXIV)                               | Osanna (CII)                                      |
|------------------------------------------------|---------------------------------------------------|
| e sembianti amorosi e mesti [e] gravi          | Et accoglienze liete, e meste e gravi             |
| de la nemica mia l'arme già furo,              | De la nemica mia l'arme già furo,                 |
| or son trofei <i>de' miei desiri ardenti</i> . | Hor son trofei <i>di que' guerrieri ardenti</i> . |
| [ <i>corsivi miei</i> ]                        | [ <i>corsivi miei</i> ]                           |

La bramosia amorosa è evidente nelle quartine del sonetto chigiano, dove l'io lirico esplicita i propri desideri sensuali e le proprie voglie «ingiuste», chiudendo il testo con una nota ambigua, che potrebbe riferirsi tanto al desiderio di riscatto e vendetta, quanto all'avidità dell'amante («desideri ardenti», v. 14). Nella versione dell'Osanna è omesso, invece, ogni riferimento alla dimensione sensuale, che da immorale diventa semplicemente discorde dalla ragione ed è riportata all'autorità unificatrice dello sdegno, passione propria dell'anima irascibile<sup>7</sup>.

Nell'Osanna la raffigurazione dell'io lirico in chiave bellica mette in primo piano la sostanza eroica del sonetto, alla quale corrisponde una difficoltà sintattica assente nella redazione chigiana. Sostituire «desiri» con «que' guerrieri» (v. 14) rende indispensabile al lettore un notevole salto ai fini della comprensione del testo, perché «que' guerrieri» rimanda necessariamente ai «pensieri» del v. 2, armigeri dello sdegno<sup>8</sup>, fissando la chiusura su un'immagine militaresca che ben si accorda al «S'arma» dell'*incipit*. Nobilitazione eroica degli affetti e complicazione sintattica sono due chiavi di volta per l'edificio della *gravitas* tassiana, nel quale lo sdegno aveva trovato posto sin dalle *Rime eterree* come motivo lirico extra-petrarchesco e aspro, di derivazione tansilliana<sup>9</sup>. Nell'Osanna esso diviene un elemento di somiglianza ulteriore fra l'amante e l'eroe epico alla ricerca di gloria, onore e virtù: «la virtù è fra le cose difficili, l'honore e la gloria parimente, laonde non è maraviglia che siano obietto de lo sdegno e de gli altri affetti che sono ne l'irascibile» (p. 292). Lo sdegno diventa una passione centrale all'interno di una lirica che intende uguagliare il suono

7. La suddivisione platonica dell'animo concupiscibile, irascibile e razionale è ricordata da Tasso nell'autocommento al sonetto, dove sulla base della *Repubblica* egli stabilisce un'equazione tra sdegno, ira e ragione, annoverando così il proprio sdegno tra le passioni nobili e razionali: «lo sdegno è ne la parte irascibile, laonde essendo l'ira ministra de la ragione, come dice Platone espressamente ne' libri de la *Repubblica*, non è maraviglia che lo sdegno parimente combatta contro il piacere de la ragione» (pp. 291-92).

8. La schiera di pensieri che accompagnano lo sdegno sono guerrieri perché lo sdegno è una passione che ha la funzione di combattere con la parte concupiscibile, come Tasso dichiara in relazione al sonetto XCIV: «lo sdegno è chiamato "guerriero" e "campione" dal Poeta. "Guerrero" è detto perché tra lo sdegno e 'l piacere, cioè tra l'appetito concupiscibile e l'irascibile è spesso contrasto. "Campione" si dice perché combatte per la ragione» (p. 287).

9. Cfr. TOMASI 2012, pp. 59-60.

delle armi epiche; esso dimostra la nobiltà morale dell'amante e legittima la presenza di affetti «laudevoli» (p. 284).

Una differenza importante tra lo sdegno di Tansillo e la rilettura di Tasso risiede nel fatto che lo sdegno tassiano non scaturisce da un'infedeltà della donna ma si ricollega, ancora una volta, alla sfera letteraria. Non è come amante che l'io lirico si dichiara oltraggiato, bensì come poeta: «offeso ne la riputatio-ne poetica» (p. 281). L'oltraggio è ricondotto a un episodio narrativo concreto, dove la donna, esibendo le lettere dell'amante, ha mostrato di disprezzare la sua poesia (LXXXVIII):

Quella secreta carta, ove l'interno  
E chiuso affetto mio, ch'adorno in rime  
In poche note e 'n puro stil s'esprime,  
Voi dimostrando, mi prendeste a scherno.  
Nè solo con questi occhi homai discerno  
Che mal gradite il mio cantar sublime;  
Ma con essi veggio io come e' si stime  
Favola vile, e con mio sdegno eterno.  
Hor quanto di voi spero, Amor se 'l vede,  
Mentre ei guarda e consente, e se n'infinge,  
Che riveliate i miei pensier secreti.  
Ma par che sdegno anco sperar mi vieti  
Quel ch'io sperava, e dolce a l'alma hor finge  
La vendetta via più d'ogni mercede.

Mentre nel *Canzoniere* petrarchesco l'amante riconosce di essere stimato da tutti una «favola» e professa vergogna per la vanità della sua passione (Rvf1, vv. 10-11), Tasso applica il termine petrarchesco di «favola» alla propria poesia, svilta come una favola da commedia. Nel caso dell'amante tassiano non usciamo dal campo letterario: l'errore di cui si rende conto l'io lirico non comporta la conversione alla sfera spirituale ma una metamorfosi della sua ispirazione poetica, dal momento che d'ora in avanti sarà il suo sdegno a farsi scrittore di versi.

La riscrittura dell'"errore" petrarchesco procede anche nei testi successivi, nei quali, coerentemente a quanto annunciato al termine del sonetto LXXXVIII, l'io lirico si vendica degli oltraggi subiti dalla donna. L'errore riconosciuto dal poeta tassiano è di tipo conoscitivo e non morale. Il poeta ha mal scelto l'oggetto d'amore della sua poesia («Lasso, e conosce ben che quanto io dissi / Fu voce d'huom, cui ne' tormenti astringa / Giudice ingiusto a travïar dal vero», XCI, vv. 9-11) e si propone di correggere lo sbaglio elevando il proprio stile («Con altra fiamma homai s'inalza e sale / Sovra le stelle il mio non pigro ingegno»,

XCI, vv. 7-8). Il culmine di quest'ascesa dello sdegno è costituito dal sonetto *Non più crespo oro, o d'ambra tersa e pura* (XCII), una chiara emulazione, per contrasto, del *Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura* di Bembo (*Rime* 5).

Sono degni di nota gli emendamenti introdotti tra la versione chigiana e quella dell'Osanna, che ci possono illuminare su alcuni aspetti delle *Rime d'amore*:

| Chigiano (LII)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | Osanna (XCII)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Non più crespo oro et ambra tersa e pura<br>son quelle chiome che 'l mio laccio ordiro,<br>e nel volto e nel seno altro non miro<br>che <i>vana di bellezza ombra e pittura</i> ;<br>fredda è la fiamma, e già la luce oscura<br>de gli occhi, e senza grazia il moto e 'l giro,<br><i>che quasi a' miei d'intorno un velo ordiro</i> :<br>lasso, e <i>chi 'l senso e la ragion</i> ci fura?<br>Ahi, che <i>ben veggio il vero</i> , e non l'ascondo<br>in rime ornando di sì ricchi fregi<br>la falsa <i>imago</i> che mirabil parve.<br>Ecco, io rimovo le mentite larve:<br>or ne le proprie tue sembianze il mondo<br>omai ti veggia e <i>ti derida</i> e spregi.<br>[ <i>corsivi miei</i> ] | Non più crespo oro, o d'ambra tersa e pura<br>Stimo le chiome che 'l mio laccio ordiro,<br>E nel volto e nel seno altro non miro<br>Ch' <i>ombra de la beltà che poco dura</i> .<br>Fredda la fiamma è già, sua luce oscura,<br>Senza grazia de gli occhi il vago giro.<br>Deh, <i>come i miei pensier tanto invaghiro</i> ,<br>Lasso? <i>E chi la ragione o sforza o fura?</i><br><i>Fero inganno d'Amor, l'inganno ornai</i> ,<br>Tessendo in rime sì leggiadri fregi<br><i>A la crudel</i> , ch'indi più bella apparve.<br>Ecco, i' rimovo le mentite larve:<br>Hor ne le proprie tue sembianze omai<br>Ti veggia il mondo e ti contempli e pregi.<br>[ <i>corsivi miei</i> ] |

Nella redazione chigiana i sensi del poeta sono offuscati dalla bellezza femminile, esaltata dalla finzione poetica, la quale aveva dato vita a una «falsa imago» (v. 11). Scoprire l'inganno significa vedere ciò che è reale e riconoscere nella bellezza femminile una pittura superficiale, che, una volta rimossa, lascia spazio alla verità del disprezzo. Nel testo dell'Osanna, invece, sono eliminati tutti i riferimenti alla componente materiale della visione amorosa: non sono più i sensi del poeta a essere ingannati, ma i suoi pensieri; qualsiasi elemento riferibile alla vista corporea scompare e resta solo la ragione (v. 8). La finzione poetica si presenta nell'Osanna come un'operazione intellettuale: l'inganno non è nei sensi ma nella mente e a un simile inganno il poeta reagisce ripristinando la verità razionale, soppesando, *giudicando*: «non sono in guisa abbagliato da l'amore, ch'io m'inganni nel giudizio ch'io fo de la tua bellezza», chiosa Tasso (p. 285). Giudicare rettamente significa trionfare su un doppio inganno, quello amoroso e quello poetico. Si ricorderà che nella cultura neoplatonica di cui Tasso si nutre il giudizio è una funzione della *fantasia*; giudicare correttamente è un atto artistico, oltre che un atto razionale; per questo l'io li-

rico *giudicando* corregge «le delusioni d'amore e le finzioni poetiche» (p. 286), dimostra che le proprie rime prendono la distanza da quel tipo di poesia fallace che è possibile apparentare alla sofistica («Quel ch'egli fece è l'inganno de la Poesia, la qual dimostra, come parve a Gorgia, l'apparente del vero», *ibidem*). Le rime d'amore tassiane sono poesie di verità.

Se l'amante dell'Osanna rivendica per sé l'abito eroico e nobile dello sdegno, anche la donna da lui celebrata partecipa della medesima vestizione cavalleresca e appare, a differenza della Simonetta di Poliziano, ben armata contro le accortezze dell'io lirico. Le sue ostilità sono, scrive Tasso, «“Aspre ripulse”: a differenza di quelle di Mad[onna] Laura, che furono “placide repulse”» (p. 283).

La caratterizzazione della donna contribuisce in maniera saliente all'intertestualità fondata sull'*eccesso* e alla ricerca della *gravitas* stilistica. Più volte l'autore mette in luce la differenza rispetto alla Laura petrarchesca, dimostrando che «la bellezza de la sua Donna fu molto maggiore di quella di Laura celebrata dal Petrarca» (p. 220). La passione che l'amata desta nell'animo del poeta, tuttavia, non proviene soltanto dagli effetti della sua bellezza. Nell'interpretazione dell'autocommento la donna appare, infatti, come un vero e proprio *alter ego* del poeta, a lui equivalente nella conoscenza delle passioni, dotata di un ruolo agente che muove in modo consapevole gli affetti dell'amante. Nell'ampio commento alla canzone *Quel generoso mio guerriero interno* (CIV)<sup>1</sup> Tasso annota:

“E sai se quella, che sì altera e vaga”: non “altera e disdegnosa” si dimostrava l'amata Donna, come la desidera il Petrarca [...] ma “altera e vaga” perché in questo modo potea invaghirlo più agevolmente (pp. 296-97).

La differenza con la Laura petrarchesca non è determinata soltanto da una maggiore asprezza della donna, ma anche dalla sua capacità di alternare sapientemente dolcezza e severità nei confronti del poeta. Né disinteressata come Laura, né artefatta come le donne istruite dall'*Ars amandi* ovidiana<sup>2</sup>, la

1. La canzone occupa una posizione nevralgica all'interno della raccolta, nella quale segna il passaggio da alcuni testi di dimensioni più ridotte a un vero e proprio capitolo di psicologia amorosa (cfr. TOMASI 2006).

2. L'importanza dell'*Ars amandi* ovidiana per la poesia di Tasso, ancora poco esplorata in relazione alla lirica amorosa (un'analisi puntuale di alcuni riferimenti all'*Ars amandi* presenti nella lirica tassiana è quella di BERTI 1996), è stata invece messa in rilievo da importanti studi sulla *Liberata* (LA PENNA 1993 e ZATTI 1996, pp. 43-55). È stato dimostrato nel dettaglio fino a che punto il personaggio di Armida corrisponda al seduttore dell'*Ars*

donna amata appare al poeta in un'attitudine "poetica" improntata alla negligenza diligente:

Ma diverso è il Poeta da Ovidio, o più tosto la sua Donna da l'ammaestrate da lui [...]. Ma ne l'altre si considera l'artificio del vestire, in questa l'alterezza e il disprezzo de l'arte [...]. Dimostra adunque il Poeta come la sua Donna, sdegnando tutte queste similitudini, non si veste d'altri colori che di quelli che son propri e naturali de le sue carni, cioè il bianco e 'l porporino, forse per darci in questa guisa a (divedere)<sup>3</sup> ch'ella non ha bisogno d'alcuno ornamento, o d'alcuna vaghezza esteriore. Ma potrebbe alcuno affermare a l'incontro, ch'ella s'assimigli ne' colori all'aurora, la qual da' poeti è descritta bianca e purpurea (p. 235).

Tasso mette qui in scena il sottile confine che separa la natura e l'arte, dimostrando nell'*esposizione* la possibilità di interpretare i gesti della donna come spontanea naturalezza oppure, al contrario, come un *assomigliare* poetico che imita la natura celando l'arte. Gli strumenti dell'amata non sono dissimili dagli artifici poetici: «Bellezza ad arte incolta», «lusinghe in dolci accenti», varietà di parole «liete, e meste e gravi» (CII, vv. 9-12) sono i mezzi con i quali la donna muove l'animo del poeta e suscita la passione amorosa: come in poesia, anche nell'arte d'amare la sprezzatura, l'alternanza di piacevolezza e gravità, l'intento di persuadere sono componenti essenziali. La differenza con l'io lirico petrarchesco è differenza anche nella natura della donna amata, che nel caso della silloge tassiana si dimostra esperta dei fatti amorosi, consapevole sia della passione che ella può accendere nell'amante, sia della strategia con la quale muoverne i sentimenti. La donna *mette in atto* le passioni del poeta toccando le corde maggiormente adatte a suscitarle, perfezionando la natura con la sua capacità artistica. Tenendo sospeso il desiderio dell'amante, essa gli appare in una vertigine inesaurita di forme e atteggiamenti del volto, di abiti e di colori, un vero e proprio miracolo «per opra di Natura e d'arte maga»:

E sai come si volga, e come cange  
Di voglia in voglia, al trasformar d'un viso,  
Quando ivi lieto un riso,

*amandi*, contraddistinto dalla versatilità camaleontica necessaria di fronte alla diversità delle prede da conquistare (RESIDORI 2004, pp. 385-421).

3. Il testo dell'Osanna e la moderna edizione critica portano la lezione «dividere», ma si tratta verosimilmente di un errore di stampa che sarebbe necessario emendare. La correzione in «divedere» si trova già nell'edizione di Solerti (cfr. TASSO, *Le rime. Edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe*, vol. II, p. 435).

O quando la pietà vi si dimostra,  
 O pur quando tal' hora  
 Qual viola il timor ei vi colora,  
 O la bella vergogna ivi s' inostra;  
 E sai come si suole  
 Raddolcir anco al suon de le parole.  
 E sai se quella, che sì altera e vaga  
 si mostra in varie guise, e 'n varie forme,  
 Quasi nuovo e gentil mostro si mira:  
 Per opra di Natura e d' arte maga  
 (CIV, vv. 37-49)

“di natura” perchè le mutationi del volto sogliono esser naturali; “d’arte maga”, perchè l’ufficio de la magia naturale altro non è ch’applicare “activa passivis”. *Et ella sapea per quai cose il Poeta pativa maggior passione*, né disconvenevolmente per questo rispetto le attribuisce l’arte maga. Perchè la natura è maga, come dice Marsilio Ficino sovra Platone, et Amore è mago similmente (p. 297 [*corsivo mio*]).

La breve nota dell’autocommento va collocata su un retroterra dottrinale molto esteso, che affonda le proprie radici nel *Simposio*, dove si postulava l’esistenza di enti intermedi, i demoni, in grado di agire in modo prodigioso sulla realtà naturale mediando con la sfera del divino<sup>4</sup>. Dopo aver conosciuto grande fortuna nel medio e tardo platonismo, la demonologia (neo)platonica era stata fortemente osteggiata dalla dottrina cristiana, che aveva sì ricondotto ai demoni la facoltà prodigiosa di applicare le virtù attive alle rispettive potenze passive dei corpi (*activa passivis*), ma l’aveva esclusa dalla mediazione con il divino. È una questione discussa da San Tommaso in rapporto al movimento dei corpi, sulle orme del libro terzo del *De Trinitate* agostiniano; Tommaso chiarisce che l’azione demonica non è altro che una conoscenza più profonda della natura e in particolare delle virtù *attive* che attuano le potenzialità dei corpi<sup>5</sup>. Nel corso

4. Alla domanda di Socrate sulla natura di Eros, Diotima lo definisce come un’entità intermedia tra il mortale e l’immortale e dunque un «demone» attraverso il quale «passa tutta la divinazione e la tecnica sacerdotale concernente i sacrifici, le iniziazioni, gl’incantamenti e la predizione tutta e la magia» (PLATONE, *Dialoghi filosofici* [*Simposio*, 202d-203a], vol. II, pp. 124-25). La demonologia di Platone conosce una straordinaria fortuna nel neoplatonismo antico e rinascimentale, per la quale si rinvia a WALKER 1958.

5. La questione era già stata posta da Agostino nel commento al libro dell’*Esodo*, nel quale il filosofo d’Ippona aveva negato l’esistenza di un’arte incantatoria dei maghi egizi, affermando che i loro prodigi dovevano essere ricondotti a un’operazione naturale (cfr. *Lo-*

del Cinquecento la visione ermetica e neoplatonica del cosmo, rilanciata dagli scritti di Marsilio Ficino e di Giovanni Pico della Mirandola, aveva permesso di recuperare l'immagine positiva di una *natura maga* e la funzione miracolosa attribuibile a entità intermedie, come quelle demoniche, ma soprattutto al *sapiente*, il quale, conoscendo le più segrete affinità naturali, le simpatie e le repulsioni, è in grado di incrementarne le energie vitali a proprio beneficio<sup>6</sup>. La ripresa cinquecentesca del *corpus* ermetico si accompagna, tuttavia, a una volontà di demarcazione costante e scrupolosa tra vera e falsa magia, vera e falsa astrologia, vera e falsa scienza, a riprova del fatto che non si tratta soltanto di un recupero dell'antico ma che le questioni sollevate si collocano alle soglie di una nuova episteme in cui vedrà la luce la scienza moderna<sup>7</sup>.

Questo lo sfondo dal quale muove la riflessione tassiana, legata innanzi tutto alla poetica e alla delicata questione del meraviglioso cristiano sollevata durante la revisione del poema. L'argomento dell'*activa passivis* era stato oggetto di una critica di Scipione Gonzaga in merito agli episodi meravigliosi della *Liberrata*, i quali a suo parere sarebbero rientrati solo a fatica nei limiti dei miracoli naturali e avrebbero quindi destato qualche perplessità nei lettori. Nella sua risposta Tasso aveva sciolto rapidamente l'obiezione, affermando che, poiché nella credenza popolare tutti i fenomeni apparentemente miracolosi sono ricondotti a un'azione demonica o magica, i poeti possono a buon diritto attenersi all'opinione comune<sup>8</sup>. Alcuni anni dopo, nella composizione del *Messaggiero*,

*cuzioni e questioni sull'Ettateuco*, II, q. 21); al problema dei miracoli pagani Agostino aveva dedicato anche un ampio *excursus* nel terzo libro del *De Trinitate* (III 8, 13). A quest'ultima riflessione agostiniana fa riferimento San Tommaso nella *Summa Theologiae*: lungi dal provare una potenza soprannaturale, i prodigi sono spiegabili tramite ragioni di natura materiale, in virtù delle quali le componenti attive e quelle passive dei corpi («virtutes activae et passivae rerum naturalium») sono congiunte dai così detti demoni (cfr. S. TOMMASO, *Summa Theologiae* I, q. 115 a. 2 arg. 2 [ultima consultazione 3/09/2020]). Sul tema della demonologia nell'opera agostiniana e l'influenza che essa esercita nella cultura dei secoli successivi, cfr. BROWN 1970 e MORESCHINI 1972; sul razionalismo demonologico di San Tommaso si rimanda alle pagine di PORRO 2013.

6. Per l'importanza della magia naturale nella cultura del Cinquecento, derivata dal recupero di testi neoplatonici ed ermetici da parte dell'umanesimo fiorentino, si vedano gli studi di Garin, che ha mostrato in maniera esemplare il valore del magismo agli inizi della cultura moderna (GARIN 1961, pp. 15-27 e pp. 29-43). Si ricordano qui anche i lavori di COPENHAVER 1988; ZAMBELLI 1991; PERRONE COMPAGNI 2008a e 2008b; infine il volume miscelaneo curato da VASOLI 1976.

7. CLARK 1997.

8. «in quanto a quel ch'ella dice, che la magia naturale consiste nell'applicare *activa passivis*, et a quel ch'ella mi chiede, come si possono ridurre a cagioni naturali alcuni effetti maravigliosi, qual è quel del moto della nave, credo che mi basti per risposta l'addurre una dottrina d'Aristotele, della quale egli si valse per difender Omero e gli altri poeti da gli an-

Tasso aveva ripreso la questione, trasponendo nello scambio di battute tra lo spirito e il narratore le questioni menzionate nel carteggio con il Gonzaga. Nel dialogo, lo spirito chiarisce al poeta che gran parte degli effetti meravigliosi, attribuiti in genere a un intervento demonico, possono essere spiegati come leggi di natura. Coloro che operano meraviglie non sono nient'altro che filosofi, i quali, migliori conoscitori della natura, hanno ritrovato i procedimenti con cui tramutare le potenzialità materiali in virtù attive: quando si è sapienti si può essere maghi per natura, senza dover chiamare necessariamente in causa i demoni delle credenze popolari<sup>9</sup>.

La breve nota dell'autocommento procede sull'itinerario tracciato nel *Messaggiero* e riprendendo Ficino parla di una capacità miracolosa da attribuire, stavolta, non alla conoscenza del filosofo bensì all'arte amorosa della donna. Il passo ficiniano al quale Tasso allude appartiene al commento sul *Simposio* platonico, dove Ficino espone il parallelismo tra eros e magia:

tichi critici [...]. Basta solo il sapere sin a quanto sia ricevuto dall'opinione de' popolari (a' quali scrive il poeta, et al loro modo parla sovente) ch'ella si possa stendere. Poichè dunque gli uomini, che teologi non sono, stimano il poter de' diavoli maggior che in effetto non è, e maggior l'efficacia dell'arte maga, poterono con buona coscienza i poeti, ch'inanzi a me han scritto, in questo attenersi all'opinione vulgare», TASSO, *Lettere poetiche*, xxv [A Scipione Gonzaga, 16/9/1575], p. 199.

9. «Coloro dunque che di questi amori e di questi odî secreti, che proprietà occulte sono dette da' filosofi, hanno conoscenza intiera e perfetta, congiungendo quello che è atto a fare con quello che è acconcio a patire, o per soverchio d'amore o per soverchio d'odio operano quegli effetti maravigliosi che tu dicevi che 'l vulgo ignorante reca a' demoni. Dunque, soggiunsi io, tu ancora confessi che la magia altro non sia che saper accoppiare le cose attive con le passive: onde ne segue che possono esser i maghi senza i demoni», TASSO, *Dialoghi [Il Messaggiero]*, vol. I, pp. 333-34. Proiettato sullo sfondo della cultura ermetica cinquecentesca, il brano appare, da un lato, vicino alle conclusioni di Agrippa di Nettesheim («i magi, come diligentissimi esploratori della natura, conducendo quelle cose, che sono preparate da lei, applicando gli attivi a i passivi, spessissime volte innanzi al tempo ordinato dalla natura, producono effetti, i quali dal vulgo son tenuti per miracoli; sendo però opre naturali», ARRIGO / CORNELIO AGRIPPA *Della / Vanità delle scienze* tradotto per M. LODOVICO / DOMENICHI / In Venetia / MDXLVII, p. 57) e di Della Porta, che riconduce al filosofo e non al demone la facoltà di agire sui meccanismi occulti della natura (G. B. DELLA PORTA, *Della / Magia / Naturale / libri XX*, Tradotti da Latino in volgare [...] / In Napoli, Appresso Antonio Bulifon, CDCLXXVII, pp. 18-9). Nell'ambito della cultura universitaria padovana, considerazioni simili aveva espresso Pomponazzi nel *De incantationibus*, opera con la quale il filosofo mantovano, muovendosi entro i confini dell'aristotelismo e in direzione opposta al *Libro dell'amore* ficiniano, aveva inteso mostrare che gli eventi miracolosi hanno una motivazione razionale nell'ambito della natura (cfr. DAGRON 2006). Sul tema della magia nell'opera tassiana, tema ampiamente trattato dalla bibliografia critica in relazione ai *Dialoghi* e al poema, si rimanda agli storici contributi di SOZZI 1954, pp. 303-36; RAIMONDI 1965, pp. 161-87 e alla monografia di GIUNTA 2012.

Ma perché si chiama lo Amore mago? Perché tutta la forza della magica consiste nello amore: l'opera della magica è un certo tiramento de l'una cosa a l'altra per similitudine di natura [...]. Adunque le opere della magica, sono opere della natura, e l'arte è ministra; perché l'arte quando s'avvede che in qualche parte non è intera convenienza tra le nature, supplisce a questo [...]. E tutta la natura per lo scambievole amore maga si chiama<sup>10</sup>.

Nella canzone CIV e nel commento Tasso riprende alla lettera le parole ficiniane: «maga» è sia la natura sia l'arte, che operano entrambe con i principi di affinità, somiglianza, corrispondenza; «mago» è anche amore, il quale è la virtù che assomiglia, muove e unisce tutte le cose.

Per questa ragione, il *topos* lirico della donna maliarda assume un diverso valore nella canzone tassiana<sup>11</sup>. La donna dell'Osanna è artista e maga in quanto consapevole di ciò che serve mettere in atto per accendere gli affetti del poeta. I suoi incanti risiedono nella conoscenza dei fatti amorosi e i miracoli da lei compiuti, dove arte e natura si confondono, consistono nella molteplicità inesauribile di sembianze con le quali essa si mostra, accendendo una varietà di affetti nell'animo del poeta che si tramutano incessantemente gli uni negli altri. I miracoli che la donna compie sugli affetti del poeta oltrepassano quelli delle arti magiche, come affermato anche in conclusione del sonetto XIV, espressamente composto per la silloge Osanna: «Miracolo è maggior che d'arte maga, / Trasformar duolo e tema in gioia e spene», (XIV, vv. 12-3). Di fronte al susseguirsi degli atteggiamenti femminili, dal riso alla pietà, dal pudore alla dolcezza, il discernimento morale del poeta si disperde nelle volute del desiderio, conformandosi alla varietà espressiva dell'amata («come cange / Di voglia in voglia, al trasformar d'un viso», vv. 37-8). Al confine tra armi e amori, la donna dell'Osanna vince il poeta perché armata e migliore conoscitrice dei moti affettivi, secondo un modulo che Tasso aveva già sperimentato con il personaggio di Armida, di cui l'immagine di «femina o maga» (*Liberata* IV 23) è ripresa quasi alla lettera nei versi 36-51 della canzone CIV<sup>12</sup>. Come Armida

10. FICINO, *El libro dell'amore*, cit., pp. 144-45.

11. Si tratta di un motivo che rappresenta l'amante ferito a morte dalla passione amorosa, da cui sa di non poter guarire neppure con l'ausilio delle arti magiche. Il *topos* viene sempre rappresentato tramite la corrispondenza rimica *piaga : vaga : appaga : maga*: cfr. ad esempio Petrarca (RvfLXXV), Tebaldeo (*Rime* 473), B. Tasso (*Rime* I 103 e V, 76), Tansillo (*Canzoniere* XXXII). È un motivo che Tasso riprende nella *Liberata*, declinandolo al femminile nel personaggio di Erminia, che lamenta l'impossibilità di guarire dalle ferite amorose inflitte da Tancredi (*Liberata* III 19).

12. La somiglianza si estende per l'insieme delle ottave 87-96 del canto IV, dove variando costantemente il proprio sembiante Armida provoca un vero e proprio «miracol d'amor» (IV 76), in virtù del quale conquista disarmata gran parte dell'esercito crociato.

la donna dell'Osanna alterna i colori della pietà e della dolcezza con quelli del pudore, del timore e della vergogna, trasforma sé stessa e con sé l'amante, tenendolo sospeso nella varietà di affetti paradossali e contrastanti («Per opra di Natura e d'arte maga / Se medesma e le voglie ancor trasforme / De l'alma nostra che per lei sospira», vv. 49-51). La giostra metamorfica della maga d'amore trascina nell'indeterminatezza il desiderio dell'amante, che può avanzare delle ottime giustificazioni dinanzi alle accuse rivoltegli dallo sdegno, dal quale è chiamato a difendersi presso il tribunale della ragione. I desideri amorosi, scrive Tasso commentando questi versi, mutano al mutare dei loro oggetti, simili in questo agli «artefici» e ai poeti (p. 296).

Il tema della metamorfosi amorosa e femminile racchiude un'analogia profonda con l'arte e gli artifici del poeta. Già nella *Liberata* l'azione di Armida, che ricopre l'inganno con una maschera di verità combinando «l'assenzio e 'l mèl» (IV 92), rappresenta un doppio perverso dell'incanto poetico, dove gli inganni sono invece strumenti dell'educazione morale: la maga saracena e il poeta operano entrambi sugli affetti e sull'immaginazione, ma con intento opposto<sup>13</sup>. Anche nell'autocommento alla silloge la figura femminile è rappresentata sullo stesso piano del poeta, del quale costituisce, allo stesso tempo, l'*alter ego* e l'oggetto del desiderio. All'interno della raccolta, l'autore si presenta come poeta-amante, la cui vena segue gli impulsi amorosi provenienti dalla donna, collocandosi virtualmente sulla linea epigonale dello stilnovismo dantesco e di Petrarca, quando afferma nel commento al sonetto LXXXIII:

“Quel che mi detta Amore imparo e canto”: imita Dante, il qual disse: “Io mi son un, che quando / Amore spira, noto [...]”. Et il Petrarca: “Colui che del mio mal meco ragiona / Mi lascia in dubbio, sì confuso ditta”» (p. 279).

La realtà della silloge tassiana è però molto lontana da quella dello stilnovismo, così come lo è il ruolo attribuito alla figura femminile. Conoscitrice della natura degli affetti, maga, la donna sembra essere una dimostrazione oggettiva dell'abilità poetica dell'autore, più che la sua fonte d'ispirazione<sup>14</sup>. Se la donna

La prossimità di desiderio amoroso e metamorfosi ricorre anche nell'episodio in cui i crociati sono trasformati in animali dal sortilegio della maga: «Legge la maga, ed io pensiero e voglia / sento mutar, mutar vita ed albergo» (*Liberata* x 66).

13. Sulle numerose affinità che esistono tra la poetica tassiana e la sua rappresentazione dell'arte magica decisive le osservazioni di ZATTI 1996, pp. 134-42; RESIDORI 2004, pp. 337-40.

14. La celebrazione femminile come prova di abilità poetica, tema già properziano (*Elegie* III, 24, 1-4), assume nelle *esposizioni* un valore strutturale e si rivelerà uno dei lasciti tassiani più importanti alla lirica successiva (MARTINI 1984, p. 93).

amata e rappresentata è in grado di compiere veri e propri miracoli, se si dimostra superiore persino all'archetipo laurano, secondo quanto Tasso scrive nelle *esposizioni*, ciò legittima, anzi esige dall'autore un incremento della meraviglia poetica, in base al principio della *convenienza* tra soggetto e stile: «Descrive maravigliosamente i miracoli che fa la sua donna con la sua bellezza, per la quale tutti i dolori si convertono in piacere, e l'altre passioni nel suo contrario» (p. 17), come spiega l'argomento introduttivo allo stesso sonetto XIV.

Lungi dall'essere sopraffatto dalla potenza femminile, il poeta si rappresenta come perfettamente in grado di raffigurare i miracoli operati dalla donna e innalzarvi il proprio stile. Il poeta rivaleggia con la donna per la conoscenza della natura e della fenomenologia ossimorica dell'amore, e può perciò riprodurre affetti ed effetti con una retorica altrettanto meravigliosa di quella adoperata dall'arte femminile:

Narra similmente Teofrasto ne l'*Historia de le piante* e Proclo nel trattato *Del sacrificio et de la magia*, che il loto piega le foglie avanti il nascer del sole, ma nascendo il sole egli le dispiega a poco a poco [...]. Con questa similitudine veramente maravigliosa, ci pone il Poeta avanti gli occhi la sua Donna, ch'appariva la mattina co' suoi capegli disciolti, e la sera gli haveva velati e raccolti in treccia (pp. 293-94).

Tasso pone in rilievo l'*evidenza* della propria poesia, che deriva dall'aver ritrovato in natura, o meglio nei testi antichi che sono depositari delle verità sulle scienze naturali, un fenomeno simile e apparentemente miracoloso al pari delle metamorfosi femminili. Il passo del *De sacrificio et magia* di Proclo appartiene a una serie di esempi tratti dal mondo vegetale con i quali il filosofo neoplatonico aveva inteso dimostrare che in tutte le cose terrene sono presenti i segni di quelle divine per il sapiente che sa riconoscerli<sup>15</sup>.

I concetti apparentemente fioriti e iperbolici delle liriche nell'*Osanna* sono esibiti, pertanto, come una forma conoscitiva dei fenomeni naturali e spirituali più nascosti da parte del poeta. Per questo motivo la meraviglia – quella stessa meraviglia che per la filosofia antica è strettamente legata all'origine della sapienza – ne rappresenta una componente essenziale. A questo proposito merita di essere sottolineata un'aggiunta alla figura di Armida nella *Conquistata*, che può essere utile per comprendere come Tasso voglia legittimare le proprie invenzioni meravigliose anche nelle sue rime d'amore:

15. «Scrivete Proclo, filosofo platonico, che la natura del loto è di volgere le sue frondi al sole, e il medesimo afferma Teofrasto nel terzo libro de le *Cause de le piante*» (TASSO, *Dialoghi*, vol. II, p. 1190).

*Liberata* IV 23, vv. 3-6

Donna a cui di beltà le prime lodi  
concedea l'Oriente, è sua nepote:  
gli accorgimenti e le più occulte frodi  
ch'usi o femina o maga a lei son note.

*Conquistata* V, vv. 23-24

Donna, a cui di beltà le prime lodi  
concedea l'Oriente, è sua nepote:  
gli accorgimenti e le più occulte frodi  
ch'usi femina o maga, a lei son note,  
e le vie più secrete, e i dolci modi  
onde prendere al laccio il cor si puote;  
ma 'l nascer di costei tutt'altre eccede  
le meraviglie, e trova antica fede.

Di Babilonia entro l'eccelse mura  
in sen de l'ampio Eufrate ella già nacque  
d'una sirena ch'in gentil figura  
il viso e 'l petto discopria da l'acque;  
e cantando d'amor ne l'aria oscura  
mille amanti invaghì, cotanto piacque

Nel presentare il personaggio di Armida Tasso si era inizialmente limitato a descriverne la sapienza che la rendeva padrona degli aspetti più occulti, tanto dell'arte magica quanto di quella della seduzione («sotto biondi / capelli fra sì tenere sembianze / canuto senno e cor viril ascondi», *Liberata* IV 24). Nel passaggio alla *Conquistata*, invece, facendo di Armida la figlia di una sirena di Babilonia, Tasso riconduce la sapienza occulta della fanciulla a una presunta ascendenza meravigliosa, elemento che sembra voler ancorare i prodigi dei canti successivi all'illusione di verosimiglianza che può offrire una genealogia del fantastico<sup>16</sup>.

Anche nella raccolta dell'Osanna la meraviglia è connaturata alle azioni della donna, che nella canzone CIV è definita un incredibile prodigio, un «mostro» («Quasi nuovo e gentil mostro si mira», v. 48) di petrarchesca e bembiana memoria<sup>17</sup>. Ciò consente, all'interno della silloge, un'esplorazione di passioni

16. Il *Giudicio* sviluppa in direzione teologica il nesso che Tasso stabilisce fra Armida e le sirene, allegando le testimonianze autorevoli di Isaia e San Girolamo sulle sirene di Babilonia. Nel *Giudicio* Tasso precisa che il canto delle sirene rappresenta un inganno intellettuale, il quale, promettendo la conoscenza, addormenta la ragione (cfr. GIRARDI 2002, pp. 85-90).

17. «o de le donne altero et raro mostro» esclama Petrarca immaginando il trionfo celeste di Laura (*Rvf* 347, v. 5), ripreso poi da Bembo nel sonetto che allude a una donna virtuosa, forse Vittoria Colonna, «novo in terra e dolce mostro» (*Rime* 337, v. 6). Attribuendo all'amata alterigia e dolcezza, Tasso riprende di fatto entrambi i modelli, pur citando solo il *Canzoniere* nel proprio commento e spiegando la compresenza dei diversi atteggiamenti

aliene al canone petrarchesco, che si presenta come narrazione non soltanto verosimile ma anche veritiera di una realtà che è per sé stessa proteiforme e incomprensibile. La figura femminile dell'Osanna si dimostra un *alter ego* del poeta: entrambi formano, l'una con le proprie sembianze, l'altro con i propri versi, immagini mobili, sempre nuove, in grado di meravigliare chi guarda e ascolta (l'amante o il pubblico).

Nella *Liberata* una simile volubilità ha una referenza precisa nel mito di Proteo, al quale Armida viene paragonata («Tentò ella mill'arti, e in mille forme / quasi Proteo novel gli apparse inanti», *Liberata* v 63)<sup>18</sup>. Se da un lato tutta la strategia magica e amorosa di Armida si trova raccolta nei pochi versi della canzone CIV e nelle brevi note delle *esposizioni*, dall'altro è possibile affermare che l'intero canzoniere tassiano costituisce una dilatazione, potenzialmente infinita, della fenomenologia amorosa incarnata dalla maga saracena. Nella silloge ci si trova di fronte a una giostra incessante di affetti, sempre gli stessi e sempre nuovi, dispiegati in un circolo che potrebbe rinnovarsi in una serie indistinta di amori, definiti nello spazio circoscritto, ma in fondo non chiuso, della raccolta.

La donna e la fantasia del poeta si equivalgono e si rincorrono: l'azione amorosa della donna e le sue metamorfosi incarnano quelle della fantasia proteiforme dello scrittore<sup>19</sup>. Naturali, pastorali o carnevalesche, le trasformazioni della donna diventano nella raccolta un emblema della fantasia poetica e dei suoi effetti. L'io lirico descrive l'erranza della propria mente, che vaga di pensiero in pensiero, di immagine in immagine (*sembianti : erranti*), indossando ogni volta un nuovo costume in una tensione agonistica con la donna, la cui «vita» esterna è inseguita e duplicata dalla sua «presenza» interna e fantasmatica nella mente del poeta: «tu dentro e di fuor, presente e viva» (v. 12)<sup>20</sup>. Le

dell'amata, quello della severità e quello della dolcezza, in base al pieno dominio sul registro degli affetti che la donna possiede.

18. RESIDORI 2004, p. 388. In epoca rinascimentale al dio marino erano attribuite le qualità di mago, oratore e sofista, secondo un accostamento già proprio della riflessione platonica (BARTLETT GIAMATTI 1968, pp. 437-75; WIND 1971, pp. 235-66).

19. Il paragone tra la fantasia e il mito di Proteo è avanzato nel commento di Prisciano di Lidia al *De sensu, phantasia et intellectu* di Teofrasto, che Tasso legge sottolineando i passi dedicati all'immaginazione e rilevando l'analogia con le metamorfosi di Proteo: «imaginatio est ta(m)qua(m) / protheus vel / camaleon». Il postillato tassiano, appartenente al fondo barberiniano della Biblioteca Apostolica Vaticana (Barb. Cr. Tass. 22), è stato studiato da RUSSO 2002, da cui si cita il testo (p. 225).

20. Si cita qui dalla redazione chigiana del sonetto perché la lezione dell'Osanna («Ma tu dentro e di fuor, presente e vivo») con l'aggettivo al maschile provoca una forzatura nel significato dei versi, per i quali si dovrebbe ipotizzare un improvviso soggetto sottinteso (il pensiero del poeta?) che però non trova alcun riferimento all'interno del testo. Queste le due diverse redazioni dei versi: «Con queste avien ch'io pianga e canti e scriva, / or di

fantasie del poeta sono come le maschere di una vestizione carnevalesca: «Nel ritorno del carnevale, assomiglia le sue imaginationi a le maschere».

Nell'autocommento Tasso mette così in luce l'ambiguità fra l'oggetto e la percezione, difficili da distinguere «tanto è forte l'imaginatione» (p. 333). Difficile dire se l'io lirico si rivolga alle proprie fantasie come se fossero reali e presenti «perch'il Poeta si tramuti interiormente in queste forme, o perché vaneggiava per amore, o per l'una e per l'altra cagione» (*ibidem*).

La rivelazione che fa da previa conclusione al *Canzoniere* e mostra che la vicenda amorosa non è nient'altro che «breve sogno» (*Rvf* 1, v. 14) diviene, per Tasso, un riconoscimento dei meccanismi fantasmatici che governano gli affetti. Ciò che viene rivelato nella sua silloge non è una prospettiva divina che trascende la sfera delle passioni terrene, ma è l'*emprise* che un artefice può esercitare sull'immaginazione.

Pertanto, nella silloge tassiana la tradizionale sconfitta dell'amante, che si dichiara vinto dalla bellezza femminile, si accompagna al trionfo del poeta, il quale è in grado di plasmare immagini più durature delle sembianze caduche dell'amata. Se il modello mitico di Armida è Proteo, e proteiforme è la fantasia dell'io lirico che insegue le trasformazioni della donna, l'autore delle *esposizioni* assume su di sé un altro mito della metamorfosi, quello di Glauco, al fine di prospettare un'arte poetica che proceda oltre la fantasia:

“Già novo Glauco in ampio mar mi spatio / D'immensa Gioia”: Glauco pescatore, come si legge in Ovidio, mangiando d'una herba de la qual prima havevano gustato i pesci presi da lui, sentì dentro trasmutarsi, e saltando nel mare, cambiò figura parimente, e fu ricevuto nel consorzio de gli altri Dei marini. Platone nel x del Giusto dice che l'antica figura di Glauco, tanto cambiata dal suo primo essere [...], è simile a l'anima contaminata d'infiniti mali. È seguito Platone da Monsignor De la Casa in quel sonetto: “Già lessi, et hor conosco in me sì come / Glauco nel mar si pose huom puro, e chiaro”. Ma il Poeta in questo luogo imita Dante, il quale essendo *quasi deificato per la contemplatione*, assomiglia la sua trasformatione a quella di Glauco (pp. 248-49) [*corsivi miei*].

Prima ancora che nel commento, Tasso esalta il mito di Glauco nell'argomento del sonetto xxxix: «Loda l'herba mandatagli in dono e coltivata da la sua

speranza pieno et or d' orrore, / et or prenda la spada, or la faretra; / ma tu dentro e di fuor presente e viva / crudel mi sei, ma pur ti placa Amore» (Chigiano CVI, vv. 9-13); «Con queste parlo, e piango, e canto, e scrivo, / Hor di speranza pieno, et hor d'horrore, / Et hor prendo la spada, hor la faretra. / Ma tu dentro e di fuor, presente e vivo, Mi sei crudel; ma pur ti placa Amore» (Osanna CLV, vv. 9-13).

Donna, facendone comparatione con quella per la quale Glauco si trasmutò» (p. 40)<sup>21</sup>. La metamorfosi di Glauco potrebbe, al pari di quella di Proteo, avere un valore negativo, come accade nella *Repubblica* platonica (611c-612a) o nel sonetto dell'acasiano; indicando in Dante il proprio antecedente (*Par.* I, vv. 67-9) Tasso recupera invece per la propria lirica un filone che fa di Glauco – e della metamorfosi – l'esempio dell'ascesa intellettuale, la stessa che apre a Dante la visione divina. Glauco è *figura* della διάνοια, quella facoltà intermedia all'origine della poesia, la *fantasia*, punto di congiunzione fra l'anima e i sensi, lo spazio in cui la visione indicibile dell'intelletto viene trasformata in immagini<sup>22</sup>.

È interessante inserire idealmente questa nota dell'autocommento in un percorso che si estende lungo la seconda parte della produzione tassiana, il medesimo che porta il mago d'Ascalona della *Liberata*, modello di un sapiente che sollecita le virtù occulte della natura (non troppo dissimile, quindi, da Armida), verso quello di Filagliteo nella *Conquistata*, simbolo di un programma poetico più ambizioso e severo, il quale vorrebbe realizzare l'ideale di «un'«arte» che sia al tempo stesso assolutamente «vera»<sup>23</sup>. Anche l'autore delle *esposizioni* è un (poeta) mago, che sa governare la propria immaginazione con l'intelletto e i cui concetti hanno il valore di verità.

In una lettera a Maurizio Cataneo del dicembre 1585 Tasso scrive:

[i maghi] come dice il Ficino, possono muover l'imaginazione, ma senza l'intelletto non hanno alcuna autorità o alcuna forza; perchè egli dipende da Iddio immediatamente. E lo stesso si può raccogliere da molti altri filo-

21. L'argomento viene riformulato appositamente per l'Osanna da una più prosaica evocazione di «un'insalata donatagli dalla sua donna» che si legge nella precedente redazione del testo (stampa 22): cfr. TASSO, *Rime. Prima parte*, to. II. *Rime d'amore con l'esposizione dello stesso Autore (secondo la stampa di Mantova, Osanna 1591)*, p. 40.

22. La nota dell'autocommento riprende la prima stesura del *Gonzaga*, dove Tasso aveva riportato due allegorie tramite cui interpretare il mito di Glauco: la prima raffigurante l'uomo che si immerge a tal punto nei piaceri sensuali da degradare la propria natura; la seconda, ispirata al *Paradiso* dantesco, emblema dell'unione di intelletto e fantasia (TASSO, *Dialoghi* [ed. critica], vol. III, p. 283). La figura di Glauco, per come è descritta nelle *esposizioni*, torna anche nel dialogo *Il Ficino* (TASSO, *Dialoghi*, vol. II, p. 971).

23. RESIDORI 2004, p. 340. Il rapporto tra Filagliteo e la contemplazione intellettuale viene esplicitato da Tasso nel *Giudicio*: «i Magi sono uomini contemplativi e conoscono la natura de le cose» (TASSO, *Giudicio*, p. 60). La progressione dalla magia alla metafisica contemplativa è oggetto di una nota dell'autocommento alla canzone *Illustre donna e più del ciel serena* in onore di Margherita Gonzaga, appartenente al volume delle rime encomiastiche: «I Magi, come dice Ficino nel suo commento, s'appigliano a la catena fatale per gl'infini anelli; ma i gradi de la catena intellettuale sono presi dai metafisici contemplativi» (TASSO, *Le Rime. Edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe*, vol. IV, p. 53).

sofi, non solamente platonici, ma peripatetici: e particolarmente Alessandro Afrodiseo non vuole che l'immaginazione sia ne l'uomo imperatrice del consiglio, ma che sia riposto in lui il consultare e 'l non consultare, perchè è signore de l'immaginazione<sup>24</sup>.

L'«autorità» e la «forza» che Tasso vuole aggiungere ai propri concetti poetici sono quelle di una poesia che è in grado di rivendicare una validità esemplare per le proprie immagini: il poeta può mostrare le proprie affinità con la donna, entrambi accomunati da un grande potere (artistico) di metamorfosi<sup>25</sup>; tuttavia, in quanto poeta sapiente e contemplativo, egli si dimostra in grado di guidare la propria fantasia e vincerne la dispersione camaleontica messa in gioco dalla donna. Con la propria sapienza artistica, il poeta tassiano è in grado di seguire le metamorfosi del reale, comprenderle, racchiuderle in concetti che ne svelano la natura; in tal senso alla sua *alta fantasia* non viene mai meno la *possa* concettuale e verbale, non perde il dominio dei fenomeni. Una poesia che conduca all'unità e non alla dispersione: è questa la funzione delle *esposizioni*, che vorrebbero trasformare il molteplice fantastico della vicenda amorosa nell'unità di un giudizio intellettuale fattosi «signore de l'immaginazione».

24. TASSO, *Lettere*, n. 456 [A M. Cataneo, 30/12/1585], vol. II, p. 478.

25. Il paragone tra la bellezza e l'immaginazione sulla base della loro varietà metamorfica si trova anche nel *Minturno* (TASSO, *Dialoghi*, vol. II, pp. 1002-3), dialogo scritto probabilmente intorno al 1592 e dunque assai prossimo alla redazione dell'autocommento. Cfr. in proposito RESIDORI 2004, pp. 391-96.



Concetti sapienti:  
Giulio Camillo e i luoghi della poesia lirica

Deh, non t'inganni Amor sofista e mago.  
Ma da questi sì dotti antichi inchiostri  
d'ordire impara e tu sì forti nodi,  
che s'ei te prender vuol, tu lui n'avvolga  
(*Rime* 857, vv. 8-11)

L'esortazione che Tasso aveva espresso in un sonetto a Giulio Cesare Gualengo, databile agli inizi degli anni Ottanta, potrebbe valere come avvertimento per i lettori dell'*Osanna*. Nel sonetto il poeta invitava il gentiluomo ferrarese ad allontanarsi dalle insidie amorose e a rivolgersi agli scritti dell'antica sapienza, che ordina e annoda i sofismi degli affetti in un vincolo di salde ragioni. Sono i medesimi legami con cui le *esposizioni* stringono le liriche alle loro ragioni, ricomponendo la fantasmagoria amorosa in un principio governativo di conoscenza.

Come Tasso scrive in una nota alla canzone CIV servendosi di un paragone geometrico: «la potenza superiore contiene la inferiore, e l'una anima è contenuta ne l'altra, come il Trigono nel Tetragono. Laonde la cognitione del senso eminentialmente, per così dire, è compresa nel conoscimento de l'intelletto» (p. 296)<sup>1</sup>. Il pensiero della chiosa, più accennato che spiegato, riprende puntualmente alcune considerazioni di San Tommaso nate a margine del *De divinis nominibus* di Dionigi Areopagita e riguardanti le vie tramite le quali ci si può accostare alla conoscenza e alla rappresentazione del divino<sup>2</sup>. Sostenere,

1. Si tratta di una metafora che proviene dal *De anima* (II 3). Tasso sembra riprendere qui alla lettera il commento di San Tommaso, che spiega così il passo aristotelico: «philosophus dicit in II de anima, quod sicut trigonum est in tetragono, et tetragonum est in pentagono; ita nutritivum est in sensitivo et sensitivum in intellectivo» (SAN TOMMASO, *Le Questioni disputate*, vol. IV, p. 72). La metafora aristotelica è citata anche nel *Convivio* dantesco: «Ché, sì come dice lo Filosofo nel secondo dell'Anima, le potenze dell'anima stanno sopra sé come la figura dello quadrangulo sta sopra lo triangulo, e lo pentangulo, cioè la figura che ha cinque canti, sta sopra lo quadrangulo» (DANTE, *Opere [Convivio]*, p. 606).

2. Nel commento ai *Nomi divini* San Tommaso spiega l'onnipresenza divina come «una certa eminenza» (SAN TOMMASO, *Commento ai nomi divini di Dionigi*, vol. I, pp. 106-

con Tommaso, che la conoscenza intellettuale comprende «eminentialmente» quella sensitiva significa adoperare il vocabolario teologico per difendere anche la componente sensuale della lirica. La sapienza e l'arte si oppongono entrambe al *caos*. Se i fenomeni della sfera affettiva, nella loro incerta mutevolezza, sono «ciò che per l'universo si squaderna» (*Par.* xxxiii, v. 87), il giudizio dell'autocommento intende rappresentare la «forma universal di questo nodo» (v. 91) che le racchiude in un universo armonico, così come la conoscenza razionale racchiude quella dei sensi, come la forma del quadrato include quella del triangolo.

Sebbene in modo cursorio e laconico, la chiosa si inserisce appieno nel sistema di riferimenti che è abituale al Tasso maturo e appare contigua al *Giudicio* e al *Conte*, dove si fa esplicita menzione del commento di Tommaso all'*Areopagita*. Uno dei modi di arrivare alla conoscenza intelligibile, scrive Tasso nel *Conte*, è quello descritto da Dionigi, che prevede di «*raccogliere* insieme tutte le maniere di varia bellezza», unendo l'intelletto ai sensi, ossia combinando i paradossi difficili, che si addicono alla rappresentazione dei misteri divini, con similitudini e «*immagini somiglianti*» più adatte a rappresentare l'ambito terreno<sup>3</sup>. A dimostrazione della prossimità cronologica ma anche della coerenza teorica che lega le *esposizioni* alle diverse riflessioni dell'autore in materia di poetica è interessante analizzare un'integrazione che Tasso aggiunge nei *Discorsi del poema eroico*, quando torna a discutere della varietà interna al poema epico:

*Discorsi dell'arte poetica* III (p. 36)

[...] giudico che da eccellente poeta (il quale non per altro divino è detto se non perchè, al supremo Artefice nelle sue operazioni assomigliandosi, della sua divinità viene a partecipare) un poema formar si possa nel quale, quasi in un picciolo mondo [...]; ma che nondimeno uno sia il poema che tanta varietà di materie consegna, una la forma e la favola sua, e che tutte queste cose siano di maniera composte che l'una l'altra riguardi, l'una all'altra corrisponda, l'una dall'altra o necessariamente o verisimilmente dependa, sì che una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto ruini.

*Discorsi del poema eroico* III (p. 140)

[...] giudico che da eccellente poeta (il quale non per altro è detto divino, se non perchè, al supremo artefice ne le sue operazioni assomigliandosi, de la sua divinità viene a partecipare) un poema formar si possa, nel quale, quasi in un picciolo mondo [...]; ma che nondimeno uno sia il poema che tanta varietà di materie consegna, una la forma e l'anima sua, e che tutte queste cose sieno di maniera composte che l'una l'altra riguardi, l'una a l'altra corrisponda, l'una da l'altra o necessariamente o verisimilmente dependa, sì che una sola parte o tolta via, o mutata di sito, il tutto si distrugga.

107). Affermando che in Dio è compresa la perfezione di tutte le cose, in quanto causa e forma ma non in quanto sostanza, la *via eminentiae* è per Tommaso quella che rende conoscibile Dio tramite l'*eccellenza* e l'*eccesso*, che cerca di porre di fronte agli occhi il divino attraverso un'esuberanza e una sproporzione delle immagini. Su questo si veda HANKEY 1997 e la monografia più recente di HUMBRECHT 2006.

3. TASSO, *Dialoghi*, vol. II, p. 1134.

Questa varietà si fatta tanto sarà più lodevole quanto recarà seco più di difficoltà, perchè è assai agevol cosa e di niuna industria il far che 'n molte e separate azioni nasca gran varietà d'accidenti; ma che la stessa varietà in una sola azione si trovi, *hoc opus, hic labor est*.

*E se ciò fosse vero, l'arte del comporre il poema sarebbe simile a la ragion de l'universo, la qual e composta de' contrari, come la ragion musica: perché s'ella non fosse multiplice, non sarebbe tutta, né sarebbe ragione, come dice Plotino. Ma questa varietà si fatta tanto sarà più meravigliosa, quanto recherà seco più di malagevolezza e quasi d'impossibilità, non potendo le qualità contrarie ritrovarsi insieme, se non eminentemente come nel cielo, o almeno rintuzzate come ne gli elementi [...]. È certo assai agevol cosa e di niuna industria il far che 'n molte e separate azioni nasca gran varietà di accidenti; ma che la istessa varietà in una sola azione si trovi, *hoc opus, hic labor est*.  
(corsivo mio)*

Già nei *Discorsi dell'arte poetica* racchiudere la molteplicità nell'unità era considerato l'atto che avvicina la poesia alla creazione divina; nei *Discorsi del poema eroico* tale conclusione diventa la premessa per avallare una scienza poetica i cui concetti contengano «eminentemente», ossia in una forma più nobile ed essenziale, la realtà rappresentata, allo stesso modo in cui il divino contiene la realtà.

Se è corretta la teoria formulata a suo tempo nei *Discorsi dell'arte poetica* (ossia se è vero che il poeta è in grado, con la sua opera, di dare vita a un «picciolo mondo») allora, continua Tasso nei *Discorsi del poema eroico*, la ragione poetica potrebbe assomigliarsi alla *ratio* universale, che è armonia di contrasti, come emerge con chiarezza nell'arte musicale. Ciò significherebbe riscrivere un passo del libro III delle *Enneadi*, al quale Tasso allude nei *Discorsi* e che durante la lettura dell'opera plotiniana aveva già destato la sua attenzione:

Itaque necesse est hanc quoque rationem unam ex rationibus contrariis unam esse, adeo ut oppositio talis constitutionem ipsi et quasi essentiam afferat. Etenim nisi esset multiplex, non esset et omnis, non esset et ratio [...]. Atque ita tota sic est unum, ut musica tota, totaque tragoedia ex contrariis in unum conciliata concentum atque decorem. Similis autem est ipsa ratio mundi regina potius rationi musicae quam poeticae. Poetica enim res personasque accipit aliunde factas neque necessario conficitur ex contrariis: musica vero ipsa profert tonos, necessarioque, contrarios, neque enim concentus est, nisi ex gravibus et acutis<sup>4</sup>.

4. Tasso legge l'opera plotiniana nella traduzione di Ficino, di cui si conserva un esemplare nel fondo barberiniano della Biblioteca Apostolica Vaticana (PLOTINI [...] / *de rebus philosophicis libri* / LIII. in *enneades sex* / distribuiti a M. FICINO FLORENTINO /

A margine del brano Tasso aveva annotato «ratio / nisi esset / multiplex / non esset / omnis et no(n) / esset ratio» e ancora «ratio / mundi / regina / similis / est potius / rationi / musicae / qua(m) poeticae»<sup>5</sup>, registrando la superiorità che Plotino conferiva alla musica più che all'arte poetica. La musica, quindi, come modello della *ratio mundi*. All'altezza dei *Discorsi del poema eroico* Tasso sembra prospettare un'opera poetica che sia in grado di assomigliare pienamente alla ragione universale, al pari e non meno della musica. L'opera poetica proviene dalla comprensione razionale della matrice creativa e dei processi che regolano la creazione: come Plotino ricerca l'identità tra il rapporto assoluto dell'armonia e i «rapporti razionali» che nella musica «creano l'acuto e il grave e insieme pervengono all'unità»<sup>6</sup>, Tasso ricerca ciò che è conforme al principio razionale all'interno della poesia, ossia una unità costituita da opposti.

L'armonia alla quale Tasso fa riferimento nei *Discorsi* non ha alcun grado di parentela con il livello stilistico-formale fondato sulla temperanza (bembiana) tra toni acuti e gravi: se armonia significa comprensione unitaria del mondo, essa resterebbe irraggiungibile qualora ci si fermasse a un principio di conciliazione moderata degli opposti, che vanno invece ricongiunti proprio in quanto contrari e impossibili da tenere insieme.

Una delle questioni che Tasso solleva di frequente nelle *esposizioni* è quella della meraviglia, al fine di legittimare gli *impossibilia* d'amore come una scelta deliberata da parte dell'autore. La meraviglia, scrive Tasso nell'autocommento, è propria di coloro che non sanno risalire fino alla causa dei fenomeni e che reputano miracolosi eventi in verità naturali, allo stesso modo in cui il popolo incolto riconduce ogni evento straordinario a un influsso magico<sup>7</sup>. Nel commento al sonetto CXXXIII, dove Tasso descrive lo stupore dell'amante di fronte alla bellezza della donna, si legge: «nasce la meraviglia da l'incertitudine, perchè si meraviglia colui che non intende la cagione. Ma il saper non è altro che il conoscer le cose per le sue cagioni» (p. 321). E ancora nel commento alla canzone CIII: «il saper è conoscer le cose per le cagioni, come dice Aristotele,

*E GRAECA LINGUA IN LATINAM [...]* / apud Salingiacum [...] / MDXL, Barb. Cr. Tass 19). Il volume è stato studiato con cura da Ardissino, che nota come l'opera plotiniana abbia avuto grande influenza sulla tarda stagione della scrittura tassiana (cfr. ARDISSINO 2003, pp. 31-48). Il testo di Plotino e le postille tassiane si citano qui dallo stesso volume di Ardissino (pp. 141-42).

5. *Ibidem*.

6. PLOTINO, *Enneadi*, III ii 16, p. 40.

7. Nel commento al sonetto CXXXIII, dove Tasso descrive lo stupore dell'amante di fronte alla bellezza della donna, si legge infatti: «nasce la meraviglia da l'incertitudine, perchè si meraviglia colui che non intende la cagione. Ma il saper non è altro che il conoscer le cose per le sue cagioni» (p. 321).

e questo è proprio de la ragione, perchè la cognitione del senso, quantunque possa esser certa, non è scienza» (p. 296)<sup>8</sup>. L'intendere d'amore significa, per il poeta dell'Osanna, non solo averne fatto l'esperienza *per prova* ma anche avere svelato le «cagioni», le cause che producono determinati effetti: l'interlocutore della silloge tassiana non è soltanto *chi per prova intenda amore* ma anche il lettore dotto che *per causas intenda amore*. Mentre la donna appare meravigliosa agli occhi dell'io lirico ignaro, il quale non possiede una pari conoscenza in ambito amoroso, le *esposizioni* hanno il compito di ricondurre il lettore alla *ratio* dei fenomeni affettivi, dimostrando quali siano le origini della passione d'amore. Il lettore è guidato verso il vero intendere d'amore perché, grazie alle note dell'autocommento, comprende ancora meglio che le varie meraviglie d'amore non sono altro, in realtà, che effetti riconducibili a precise cause naturali e razionali.

Nelle chiose ai propri versi Tasso mostra, dunque, di voler ristabilire la verità "scientifica" dell'immagine poetica e intende giustificare le motivazioni che hanno portato i poeti a rappresentare la realtà in un particolare modo figurato. A questo scopo servono, ad esempio, le note dedicate all'*Historia de le piante* di Teofrasto, a cui l'autore riconduce le proprie similitudini e scelte lessicali della canzone CIII e della ballata CXXXIV:

"antica" chiama la fama [*del fiore coronarij generis di cui parla Teofrasto*], non solo perch'è suo aggiunto proprio, ma perchè hora a pena se ne ragiona fra gli herbolarij e fra gli altri che fanno professione di conoscer le virtù de l'herbe e de' fiori (p. 293).

Narra similmente Teofrasto ne l'*Historia de le piante* e Proclo nel trattato *Del sacrificio et de la magia*, che il loto piega le foglie avanti il nascer del sole, ma nascendo il sole egli le dispiega a poco a poco [...]. Con questa similitudine veramente meravigliosa, ci pone il Poeta avanti gli occhi la sua Donna, ch'appariva la mattina co' suoi capegli disciolti, e la sera gli haveva velati e raccolti in treccia (pp. 293-94).

Amore di nuovo risponde al dubbio del Poeta, e la risposta è fondata sovra una natural proprietà del lauro, del quale, fregandosi insieme la scorza o i rami, suole uscire il fuoco, come scrive Teofrasto e più ampiamente il Mattiolo, ov'egli tratta di questa materia (p. 321).

8. Tasso allude qui all'*incipit* della *Fisica*: «l'aver conoscenza e scienza riguarda ogni metodo di ricerca nel quale ci siano dei principi, delle cause, o degli elementi» (ARISTOTELE, *Fisica* [I 184a 10-13], p. 117).

Ciò è particolarmente evidente nella seconda parte della raccolta, contenente l'insieme delle liriche composte per Laura Peperara, dove il poeta, complici le facili allusioni all'«aura» e al «lauro» che il nome dell'amata consente, raffigura «un vero e proprio scambio di qualità fra la donna e la natura»<sup>9</sup>, in un virtuosismo metamorfico che rende impossibile distinguere la figura femminile dal paesaggio naturale. Così, ad esempio, Tasso spiega la similitudine tra il vento e Laura del sonetto CVII:

“Come vento ch'in sè respiri e torni, / L'aura voi sete”: non solo il vento Cecilia, il qual tira a sè le nubi, ritorna in se medesimo, ma tutti in qualche modo fanno questo ritorno, perchè il moto de' venti, quantunque non sia perfettamente circolare, è nondimeno obliquo (p. 303)<sup>10</sup>.

In veste di filosofo naturale l'autore illustra l'amore perfetto sulla base di un fenomeno atmosferico. Il sonetto seguente e la sua esposizione proseguono la ricerca di una legge naturale per la descrizione del sentimento amoroso, che l'autore ritrova questa volta nel moto solare: «aveva il Poeta fatta comparatione de l'aura e del vento con l'amor che ritorna in se stesso. Hora significa il medesimo con la similitudine del sole, ma più perfettamente, perch' il ritorno del sole è ne l'istesso punto donde prima s'era partito» (*ibidem*).

9. In questo modo Getto definisce brillantemente l'analogia che Tasso stabilisce nel canto IV della *Liberata* tra la figura di Armida e la variabilità meteorologica della natura (GETTO 1977, p. 173).

10. La curatrice avverte che Tasso deriva da Stobeeo la descrizione del vento Cecilia: cfr. TASSO, *Rime*. Prima parte, to. II. *Rime d'amore con l'esposizione dello stesso Autore (secondo la stampa di Mantova, Osanna 1591)*, p. 303. La volontà di dimostrare che i propri concetti poetici siano esatti porta talvolta l'autore a inserire nel commento precisazioni superflue per l'interpretazione testuale, come nel caso di una chiosa al sonetto CIX, che illustra nuovamente il paragone tra il vento e l'amata: «L'aura, che dolci spirti, e dolci odori / Porta da l'oriente»: gli odori nascono ne le parti caldissime de l'oriente. Ma 'l Poeta chiama “oriente” il luogo dov'è nata la sua Donna. O perchè l'assomiglia al sole et al vento che viene da quelle parte. O perchè ogni habitatione può essere orientale a rispetto d'una altra, come insegna Tolomeo. Però tutte le provincie si dividono ne la parte orientale e ne l'occidentale» (p. 304). Di fronte a questi scrupoli di localizzazione a carattere accessorio si resta talvolta interdetti, pensando che Tasso poteva vantare ben altri antecedenti per la somiglianza tra la città natale di Laura e l'«oriente», dal canto XI del *Paradiso* con la corrispondenza tra Assisi e l'«Oriente» (vv. 52-54) al sonetto petrarchesco *Quel, che d'odore et di color vincea* (Rvf 337). Ciò che in questi casi sembra importare a Tasso, tuttavia, è ancorare il testo a una precisione minuziosa che ne accompagni la natura amena, così che la lettura di un sonetto ozioso diventi occasione per dispiegare nozioni di gusto erudito, come accade anche nel commento alla sestina CLXX: «“in quel vivace lauro”: perchè l'api fanno le celle ne' tronchi de gli alberi, come oltre Aristotele racconta il Giovinetto ne le cose di Moscovia» (p. 344).

Sono dimostrazioni dell'ingegno poetico che, alla pari di un filosofo, è capace di ritrovare in natura le ragioni che uniscono tra loro i fenomeni più diversi. Dalla varietà della raccolta viene così allontanata la taccia di immoralità e di dispersione sensuale proprio perché queste ultime sono presentate come verifica dei più diversi fenomeni naturali, che racchiudono però una ragione comune. È il caso della coppia di madrigali dedicati rispettivamente alla lode degli occhi scuri e degli occhi chiari (CXLIII – CXLIV), un esempio di quanto la fisionomia femminile dell'Osanna sia funzionale alla rappresentazione di tutti i possibili del bello. Nel commento ai madrigali si legge:

“Quasi un bel mare”: il sensorio de gl'occhi, come dice Aristotele, naturali, ne' piccioli è de la natura de l'acqua e in quelli, come afferma il medesimo ne' libri *De le parti de gli animali*, che son negri, è molto humore, e ciò prova con la similitudine del mare, il quale all'ora ch'è più profondo è più negro (p. 326).

“De' vostri”: la bianchezza de gl'occhi, come afferma Aristotele nel medesimo luogo, è cagionata dal poco humore, come avviene parimente nel mare il qual non sia di molta profondità. Laonde il Poeta con gentile artificio, in lodar l'opposto usa il luogo de l'opposto, perchè si manifesta in questi a guisa di fondo quello che ne gl'altri si nasconde, cioè il pensiero o la passione, o altra cosa sì fatta. È trattato questo luogo con molta vaghezza, per esperienza e per prova d'ingegno (pp. 326-27).

Tasso sottolinea che il filosofo, al pari di un poeta si potrebbe dire, dà una prova delle sue verità teoriche tramite la similitudine; in modo speculare, il poeta dà una prova delle proprie similitudini tramite le verità teoriche che ne sono all'origine. Non si tratta soltanto di esporre una conoscenza della natura e della dottrina, ma di dimostrare che il poeta domina la matrice inventiva delle immagini, in virtù della quale i suoi concetti sono veri e universali al pari delle ragioni ritrovate dai filosofi.

Non a caso nel commento Tasso parla di «luoghi» poetici con numerosi riferimenti, dichiarati o impliciti, all'opera di Giulio Camillo Delminio<sup>11</sup>. Giulio

11. «Et il luoco non è altro, che il fonte onde la essenzia della locution può aver origine, sì come *luoco* chiamano gli oratori questa sede ove posa la virtù dell'argomento et onde esso argomento trar si può. Né si potrebbero trovar queste locutioni figurate, sì come né anco gli argomenti, se prima non si conoscessero li luochi», CAMILLO, *L'idea del teatro e altri scritti di retorica*, p. 235. La *Topica* era letta da Tasso nel secondo volume delle opere di Giulio Camillo: *IL SECONDO / TOMO DELL'OPERE / DI M. GIULIO CAMILLO / DELMINIO / cioè la Topica, overo de l'elocutione / Discorso sopra l'Idee di Hermogene / La Grammatica /*

Camillo aveva sostenuto che la locuzione retorica o poetica, così come l'argomentazione filosofica, deriva esclusivamente da una conoscenza dei «luoghi», senza la quale non esiste invenzione poetica né evidenza o virtù delle immagini. Seguendo puntualmente il metodo di Giulio Camillo, Tasso dimostra in che modo è avvenuta la composizione di una coppia di madrigali dedicati agli occhi dell'amata (XII):

“rote e sfere e soli”: [...] E questo luogo è da la difinitione primo fra tutti gli altri: benchè paia ch'insieme gli lodi da gli effetti.

“S'illuminate voi l'oscura mente / Occhi voi sete, occhi non già, ma lumi”.  
Dopo il luogo de la definitione, usa l'altro da l'ethimologia o nota.

“E l'horror si dilegea, e l'ombra e i fumi”: luogo da gli effetti.

“E 'n lui, come farfalla, arde la spene”: luogo del simile.  
(p. 229)

Come sosteneva Giulio Camillo, i luoghi sono strumento retorico essenziale all'evidenza delle immagini e devono essere combinati tra loro per dare vita a un concetto<sup>12</sup>. È appunto quanto accade nei due madrigali tassiani, costruiti su una serie inanellata di «luoghi» differenti ma relativi a uno stesso concetto, una maniera che Camillo aveva posto al vertice dell'arte retorica, poiché in grado di realizzare un'immagine unitaria a partire da una molteplicità di riferimenti: «quelle vesti de' concetti saranno artificiosamente figurate dove più luoghi misti partoriranno le sue bellezze, sì che quasi l'orditura della veste venga da un luogo e lo stame da un altro, e nondimeno di tutti questi si faccia una sola tela»<sup>13</sup>. L'ascoltatore, inevitabilmente colpito dalla forza di un concetto

*Espositione sopra il primo e secondo sonetto di Petrarca* / in Venetia MDLXXXIII / appresso Fabio et Agostin Zoppini Fratelli. Più avanti nella silloge, in due testi composti per Laura Peperara Tasso ricorda anche le *Rime* e il *Theatro* delminiano, riprendendo il significato attribuito da Camillo ad alcuni emblemi come il cane o il lauro: «“Che nel fido animale”: nel cane, il quale appresso gli Egittij era simbolo de la fede, come dice Giulio Camillo in que' versi: “Il verde Egitto per la negra arena [...]”» (p. 307); «[il lauro e il faggio] significano, come pare a Giulio Camillo, l'eloquenza e la sapienza» (p. 311). I testi delminiani erano pubblicati in *L'OPERE / DI M. GIULIO / CAMILLO, cioè / Discorso in materia del suo Theatro [...]* / *La Idea [...]* / *Rime [...]* / *lettere* / In Vinegia / Appresso Alessandro Griffio, MDLXXXIII.

12. CAMILLO, *L'idea del teatro e altri scritti di retorica*, p. 234-36.

13. *Ivi*, p. 244.

così pieno di figure, non sarà in grado di scioglierne la trama, non potendo fare a meno di arrendersi al pensiero dell'autore: «Il che negli argomenti ha tanta forza che fa spesso vacillar l'avversario, sì come quelle che, o vero per l'implicazione de' luoghi non sapendo a qual argomento risponder, resta confuso, o vero, se pur risponde ad uno, non ha però sciolto del tutto il vigor dell'altro»<sup>14</sup>.

Sebbene nelle chiose alla coppia di madrigali XII il riferimento a Camillo non compaia, l'*esposizione* al testo seguente (XIII) ne rivela la presenza. Spiegando il gioco etimologico sul nome di Lucrezia, che fa derivare da «luce» e da «reti», Tasso nota di non poter racchiudere nella propria interpretazione tutta la sostanza della teoria di Giulio Camillo:

I misteri più secreti co' quali si fanno partorire i nomi, sono lasciati adietro ne la nostra interpretatione, come propria di Giulio Camillo, o commune di coloro c'hanno seguitata la dottrina de gli Hebrei (p. 230)<sup>15</sup>.

La presenza della retorica di Giulio Camillo all'interno delle *esposizioni* acquista il suo pieno significato se la si confronta con il passo della *Cavaletta* dedicato alle arti «secrete» della poesia. Dopo Aristotele e Dante, Giulio Camillo è stato il solo che abbia osato approssimare l'arte poetica alla retorica e alla dialettica, vere e proprie sorgenti metafisiche della poesia, dalla quale essa deriva i propri argomenti al pari della filosofia<sup>16</sup>. Le perplessità di Orsina Cavaletta, per la quale argomentare è un'operazione più da «loico» che da poeta, sono dissipate dal Forestiero Napoletano, che citando Giulio Camillo le dimostra il rapporto che unisce l'elocuzione poetica all'argomentazione filosofica. Certo, continua il Forestiero Napoletano, Camillo si è rivolto principalmente alla poesia di Petrarca e ha raccolto solo «alcuni pochi luoghi» senza servirsi del grande numero di proposizioni massime e universali che Aristotele aveva indicato rispetto alle invenzioni degli argomenti; egli avrebbe potuto invece radunare le sentenze

sparse ne' libri d'Omero, di Museo, d'Esiodo, di Pindaro, di Teognide, (di) Focillide, di Saffo, d'Anacreonte, d'Eschilo, d'Euripide, di Sofocle, d'Aristo-

14. *Ibidem*.

15. Basile riconduce la citazione tassiana a una lettera di Camillo che spiega il nome di Lucrezia attraverso l'*interpretatio nominis* talmudica (BASILE 1990, pp. 72-74).

16. «Queste a mio parere sono la retorica e la dialettica: e 'l primo ch'ardisse di manifestarle dopo Dante, il qual pose la retorica per genere de la poesia o per differenza ne la definizione, fu Giulio Camillo: laonde così potea lamentarsi di lui il re Francesco, come fece Alessandro d'Aristotele, ch'avesse divulgati i libri de la *Metafisica*» (TASSO, *Dialoghi*, vol. II, p. 721).

fane, di Teocrito, d'Appolonio, di Quinto Calabro, di Plauto, di Terenzio, di Lucrezio, di Virgilio, d'Omero, d'Ovidio, di Catullo, di Tibullo, di Propertio, di Dante e del Petrarca e di tanti altri non solo poeti, ma storici e filosofi<sup>17</sup>.

Ampliare il bacino delle sentenze, dei «luoghi» poetici, e restringere quello degli ornamenti superflui sono i due aspetti principali del maturo ideale tassiano di lirica, nel quale rientrano anche le *esposizioni*. Al loro interno Tasso cerca di mettere in luce in che modo egli abbia raccolto in poesia le sentenze disseminate nelle *auctoritates* antiche, risalendo ai luoghi di invenzione rimasti estranei alla tradizione lirica. Se il metodo che egli adopera è quello di Giulio Camillo, i concetti delle proprie liriche procedono ben oltre gli esempi menzionati da Camillo e si estendono alle «massime proposizioni» della conoscenza.

In conclusione, la *gravitas* lirica che le *esposizioni* pongono in rilievo è in parte analoga e in parte differente da quella teorizzata da Tasso nella *Lezione* e delle *Considerazioni*. Nelle *esposizioni* Tasso insiste a più riprese sulla possibilità che la poesia lirica non sia una trasposizione bensì un'*altra forma* di argomentazione degli stessi principi da cui deriva la conoscenza filosofica. Principi che presiedono alla fabbrica dell'universo e luoghi dell'*inventio* coincidono: la lirica amorosa non sarà solo una poesia che trasla concetti scientifici ma sarà essa stessa sorgente di concetti, giacimento prezioso di sentenze, la cui eloquenza può essere ricondotta a una precisa metodologia operativa.

17. *Ivi*, p. 722.

## La dimostrazione del poeta

Svelare le ragioni dei fenomeni amorosi apre la strada a una sorta di trattato delle passioni, che nell'autocommento, a causa del carattere discontinuo delle chiose tassiane, resta limitato ad alcune osservazioni puntuali.

Così Tasso commenta il sonetto XIV:

dimostra come il piacer nasca dal dolore: perchè dolendosi di non poter amar la sua Donna così altamente come conviene, e piacendo a lei questo dolore, si compiace di tutti ciò ch'a lei piace e del suo dolore medesimo. Aristotele nel primo de la *Fisica*, insegna come un contrario nasca da l'altro, o dopo l'altro. Platone nel dialogo *Dell'immortalità de l'anima*, introduce Socrate condannato a morte a raccontar un piccolo apologo, nel quale dice che non potendo gli Iddij congiungere insieme queste due nature così contrarie, com'è quella del piacere e del dolore, le congiunsero almeno ne le loro estremità (pp. 230-31).

Ai concetti poetici spetta rappresentare «l'effetto per la cagione» (p. 276), la quale viene poi *dimostrata* nel commento. La raffigurazione lirica delle passioni, in effetti, coincide con una serie di paradossi contrari al principio di ragione: le sofferenze dell'amante possono essere paradossalmente chiamate medicine, gli allettamenti femminili possono apparire più pericolosi della violenza, la paura può trasformarsi in desiderio e da una malattia mortale si può improvvisamente approdare alla guarigione. Nel corso delle *esposizioni*, l'autore attesta, invece, che la serie di paradossi non deriva da miraggi irrazionali ma si fonda su delle verità ampiamente dimostrate: «le pene sono medicamenti, come si raccoglie dal *Gorgia* di Platone» (p. 231)<sup>1</sup>, le lusinghe femminili sono più temute della violenza «perchè, come dice Aristotele nel terzo de l'*Ethica*, è più malagevole il resistere al piacer, ch'a l'ira» (p. 288)<sup>2</sup> e in virtù della propria

1. «La giustizia rende saggi e più giusti: essa è medicina della malvagità» (PLATONE, *Dialoghi filosofici* [*Gorgia* 478d], p. 412).

2. Tasso ricorda alla lettera una citazione aristotelica di Eraclito, il quale aveva affermato che opporsi al piacere è impresa più ardua che resistere all'impulsività dell'ira. La

esperienza l'autore è in grado di provare l'incessante *mutatio* di una passione nel proprio contrario («mostra il Poeta come il timor de la morte si converta in desiderio», «mostra la medesima mutatione ne' contrari da l'infermità, ne la salute»). L'improvvisa conversione di un affetto nel proprio contrario è, in particolare, un elemento consueto nella lirica amorosa, che nelle *esposizioni* Tasso riporta di frequente alla scienza aristotelica della *Retorica* e dell'*Etica*.

Attraverso la trattazione di Aristotele, che aveva descritto l'operare delle passioni tramite coppie paradossali, Tasso può dunque includere nei propri versi anche quei poli affettivi rimasti in certa misura inesplorati dalla poesia, sebbene presenti nello spettro aristotelico, quali l'ira e lo sdegno, oppure quelle passioni intermedie, come la gelosia, la cui natura ambigua rendeva dibattuta la loro precisa classificazione.

Consideriamo, a titolo di esempio, la prima strofa della canzone CXLVII, che si costituisce come una definizione filosofica del proprio oggetto, la passione della gelosia:

O ne l'amor che meschi  
D'amar novo sospetto,  
O sollecito dubbio e fredda tema  
Chè pensando t'accresci,  
Et avanzi nel petto  
Quanto la speme si dilegua e scema?  
(CXLVII, vv. 1-6)

chiama la gelosia con molti sinonimi, i quali si convengono al poeta, come insegna Aristotele nel terzo della sua *Retorica*: la chiama "sospetto" ne l'amore a differenza de gl'altri sospetti che non sono amorosi, perchè questa diversità basta a dimostrar quel ch'ella sia; la chiama "dubbio", la chiama "tema" similmente. Dimostra più chiaramente da' congiunti e da gl'opposti quale sia. Imperoch'è sempre accompagnata col pensiero, dal qual piglia accrescimento, è sempre contraria alla speranza (p. 328).

Nella prima strofa il riferimento alla gelosia rimane implicito. Al contrario, essa compare subito nelle *esposizioni*, insieme a una citazione della *Retorica* aristotelica, con cui Tasso suggerisce al lettore di non confondere i sinonimi poetici,

citazione non proviene però dal terzo bensì dal secondo libro dell'*Etica* (cfr. ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, II 1105a 7-9), che Tasso legge e postilla nell'edizione commentata da Melantone (*Operum tomus tertius moralem philosophiam continens*, Ph. Melantone interprete, Basileae, s.e., 1542 [Barb. Cr. Tass. 40]).

come quelli che egli ha adoperato nella canzone, con le omonimie menzognere dei sofisti<sup>3</sup>. Aristotele aveva sostenuto che i sinonimi servono per elevare il livello espressivo del linguaggio e per conferirgli chiarezza («Dimostra più chiaramente», scrive Tasso nella nota) e perciò si oppongono alle omonimie ingannevoli adoperate dai sofisti per confondere l'uditorio. L'analisi tassiana degli affetti si svolge come una disamina linguistica rivolta, naturalmente, alla ricerca della verità e non dell'inganno:

dice che la gelosia non è difetto de la sua Donna, ne la quale non è altro mancamento che di pietà, e non intende di quella ch'è propriamente pietà, la qual è numerata con l'altre supreme virtù de la mente, cioè con la fede e con la religione, e da alcuni è diffinita culto d'Iddio, ma di quella passione de gl'animi nostri ch'altrimenti è detta misericordia. Perchè questa non ha luogo in coloro che si stimano felici, come insegna Aristotele nel secondo de la *Retorica* (*ibidem*)<sup>4</sup>.

L'analisi dei termini permette di ricondurre le passioni alle loro precise cause («dimostra due diverse cagioni di due diverse passioni», p. 322), descriverle in base ai diversi effetti («dimostra gli effetti che nascono», p. 277) e darne una definizione al modo della tradizione scolastica, facendo spesso riferimento alla causa formale, al principio intrinseco che determina gli enti, come accade nel caso dell'ira e della gelosia:

“Bramo sì, ma vendetta”: diffinisce l'ira per la cagione formale (CXXXV, p. 322)

“Forma invisibil sono”: perchè le passioni si diffiniscono ancora per la forma, et ella [la gelosia] propriamente è timore (CLVI, p. 334)

Si delinea pertanto una sorta di geometria delle passioni, che trova uno sviluppo parallelo nei testi tassiani in prosa e mira a stabilire la precisa collocazione degli affetti sulla base di una gerarchia di somiglianze e differenze. Particolarmente interessante è la serie esegetica a margine delle *Stanze della Gelosia*

3. Questo il passo al quale verosimilmente Tasso allude: «Tutti infatti, nel conversare, usano le metafore, i nomi propri e i nomi comuni. Perciò è evidente che, se uno compone bene un discorso, esso avrà un qualcosa di fuori dal comune, ma non dovrà essere manifesto e dovrà essere chiaro: la chiarezza abbiamo appunto detto essere la virtù del discorso retorico. Tra i nomi poi, le omonimie sono utili al sofista, giacché per mezzo di esse egli effettua le sue astuzie; i sinonimi sono invece utili al poeta» (III 1404b 34-41).

4. Tasso si riferisce forse ad ARISTOTELE, *Retorica*, 1385b 18-27.

(CLVI), interamente dedicate alla spiegazione di tale affetto. Ci troviamo di fronte a un caso unico all'interno della silloge, perché il commento tassiano forma una sorta di miniatura di accompagnamento ai versi, a loro volta nati al fine di accompagnare il *Discorso* tassiano in prosa sulla gelosia, insieme al quale erano stati pubblicati in uno dei tanti volumi miscellanei di rime e prose non autorizzati dall'autore (*Aggiunta alle Rime, Et Prose del signor Torquato Tasso*, Venezia, Presso Aldo, 1585). In questo circuito, che da una trattazione filosofica in prosa si traduce in poesia, per tornare poi nuovamente alla prosa, il ruolo dell'autocommento è ancora una volta quello di un discorso "al quadrato", che spiega più nel dettaglio le ragioni teoriche dei versi. Ogni stanza ha la funzione di tradurre in immagini i vari aspetti teorici della gelosia discussi nel *Discorso*, mentre l'autocommento riprende e spiega in seconda battuta questa sorta di iconologia poetica della gelosia:

"Non però da l'Inferno": doppio haver detto che non discende dal Cielo, soggiunge che non viene "da l'Inferno", perchè s'ella segue l'Amore, e l'Amore non è mai ne l'inferno, ella similmente non vi può essere. Havrebbe ciò potuto provare per altra ragione, perchè ne l'Inferno è disperatione, ma dove è disperatione non è gelosia. È dunque la gelosia un affetto quasi di mezo, com'è l'amore, non buono e non cattivo, è bello nè brutto, ma tra l'uno e l'altro.

"Hor qual piropo": per significatione del piacere o de l'ira, per dimostrar l'altre passioni dell'animo che son congiunte con la gelosia, e quasi effetti di lei.

"E formate ho le membra": nel prender corpo, ha preso corpo aereo, come Iride di più colori, per dimostrar le mutationi de l'aspetto che seguitano a le passioni de l'animo, le quali perciò sono dette "passibiles qualitates". (p. 334).

"Questa, c'ho ne la destra": la gelosia ha il flagello di spine per dimostrar quanto siano acute e pungenti le passioni d'Amore, de le quali dice Catullo: "Spinosa Ericina serens in pectore curas".

"Ben ho la sferza ancor d'empi serpenti": significa "la sferza de' serpenti" le morti, de la quali alcuna fiata è cagione la gelosia.

"E di color sì vari anco son l'ale": finge la gelosia alata, come si finge Amore, perch'altrimenti non potrebbe seguitarlo in ciascuna parte, e ciò dimostra ch'i pensieri e i sospetti del geloso sian velocissimi (p. 335).

“Me produsse la tema”: dice quali siano i genitori della gelosia, cioè l’“Amore” e la timidità (pp. 335-36).

Le *esposizioni* verificano la collocazione della gelosia nella gerarchia degli affetti: secondo una prospettiva genealogica essa è figlia della passione amorosa ed è invece genitrice dell’ira e persino del piacere. A partire da quest’araldica degli affetti, le *esposizioni* illustrano i modi in cui l’autore ha opportunamente rappresentato in immagini le operazioni della gelosia. Come un vero e proprio emblema, essa è personificata e dotata di attributi simbolici quali la sfera di spine e di serpenti, per rappresentare il dolore che essa infligge; le ali, per indicare la sua pronta rapidità a seguire la passione amorosa; l’iridescenza, per mostrare l’irrequietezza. Anche nelle note di commento dedicate ad altre rime sulla gelosia Tasso mostra di voler classificare con esattezza la gelosia stabilendone i rapporti di somiglianza con le altre passioni<sup>5</sup>. Nel caso della già citata canzone CXLVII la raffigurazione della gelosia procede fra la tassonomia aristotelica e la *favola* platonica di Argo:

«Si nieghi a me»: describe la natura del geloso, simile a quella de l’invidioso, la qual, come dice Aristotele nel secondo de la *Rhetorica*, è molestia, per la prosperità de’ simili (“Non ut sibi adsit aliquid, sed propter illos”). Cioè non si dogliono tanto per la privatione, quanto perchè gl’altri posseggono quello che lor manca, et quella differenza distingue l’invidia da l’emulatione. Perchè l’emulo si duole non perchè gl’altri godano, ma perchè esso non gode similmente. Ma il geloso, per opinione de l’Autore, in ciò è diverso da l’emulo et è più somigliante a colui che porta invidia (p. 328)

“E me stesso n’accuso”: accusa se medesimo de la gelosia come di proprio difetto, seguendo in ciò la dottrina di Platone o di Socrate nel *Gorgia*, e di nuovo assomiglia il geloso ad Argo, o più tosto dice che vorrebbe haver tanti occhi da guardare le cose interiori quanti Argo n’haveva per l’esteriori (p. 329).

L’attenzione che Tasso riserva alle passioni della gelosia e dello sdegno gli consente di ampliare la fenomenologia amorosa e di mettere in mostra un vasto sapere filosofico, medico e letterario, approfondendo l’esplorazione di territori extra-petrarcheschi già intrapresa da Della Casa e da Tansillo, i cui canzonieri avevano concesso ampio spazio alla trattazione dei due affetti<sup>6</sup>. Gelosia e sde-

5. All’interno della raccolta la gelosia è l’argomento dei due sonetti CXLV – CXLVI, della canzone CXLVII, oltre che delle *Stanze* (CLVI).

6. La rappresentazione tassiana della gelosia in forma di Argo o sotto l’aspetto di

gno sono temi connaturati all'itinerario cinquecentesco della *gravitas* lirica, non solo perché consentono aperture stilistiche verso toni aspri e dissonanti, ma perché nella classificazione morale dell'epoca non contrastano con l'abito magnanimo della nobiltà eroica; sono al contrario affetti epici e cavallereschi «perché [gli eroi] a duo affetti furono principalmente sottoposti, come stima Proclo, gran filosofo ne la setta de' platonici: a l'ira ed a l'amore»<sup>7</sup>.

Se i due affetti appaiono centrali nel panorama morale e lirico cinquecentesco, la tensione continua fra esattezza filosofica e illustrazione *favolosa* è invece una peculiarità tassiana. Nel corso delle *esposizioni* Tasso afferma a più riprese il diritto di fare uso di un linguaggio figurato per *dimostrare* gli argomenti della sua poesia. La *dimostrazione* è un termine chiave nelle lezioni, nei commentari e nelle letture cinquecentesche attorno alla poesia lirica, dove il commentatore si sofferma sui concetti o sulle figure retoriche attraverso le quali un autore ha voluto *mostrare* o *dimostrare* il soggetto della propria poesia. Nel lessico cinquecentesco, in effetti, i due termini sono interscambiabili e il valore creativo attribuito all'*evidenza* poetica è essenziale a tal punto che, quando si reputa che un autore sia riuscito a raffigurare un concetto come se esso si fosse trovato davanti agli occhi dell'uditorio, si ritiene quel concetto come immediatamente comprovato, e viceversa<sup>8</sup>. Quando Tasso afferma nell'autocommento di aver *dimostrato* un certo soggetto rileva la propria perizia nel conferire *evidenza* ai propri concetti, l'abilità di *favoleggiare* intorno a un concetto, ma anche la capacità di fornire prove argomentative a sostegno della propria rappresentazione.

Nell'importanza attribuita alla *dimostrazione* poetica è possibile riconoscere sullo sfondo la cospicua eredità che proviene a Tasso dall'ambiente culturale padovano, dove il dibattito sulla validità scientifica delle *demonstrationes*, avviato da Alessandro Piccolomini, procedeva accanto alla divulgazione del pensiero neoplatonico sulla matematica (che stabiliva una corrispondenza diretta tra dimostrazioni matematiche, fantasia e dialettica). Sulla scorta del commentario procliano agli *Elementi* di Euclide, infatti, veniva conferita alle immagini

un'entità alata e iridescente rientra nell'iconografia tradizionale della lirica cinquecentesca (cfr. MILBURN 2003, p. 160 ss).

7. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, II, p. 104. Gelosia d'amore e sdegno ricorrono spesso nell'autoritratto che Tasso offre di sé nelle lettere e nella sua opera costituiscono un nucleo centrale al crocevia tra medicina, filosofia antica e poesia moderna (D'AMICO 2005, vol. II, p. 59-72).

8. È una prospettiva ereditata dalla retorica classica, dove la *demonstratio* costituisce l'argomentazione del discorso (*argumentatio*), il momento in cui l'oratore deve persuadere l'uditorio della verità delle *probationes* tramite prove, entimemi ed *exempla*, ma corrisponde anche alla narrazione drammatica delle cause che hanno scatenato gli eventi ed è reputata il luogo per eccellenza dell'*ἐνάργεια* e del *pathos* (CABOLI MONTEFUSCO 2005).

prodotte tramite la fantasia la capacità di rendere visibili, dare movimento e infine dimostrare i λόγοι intellettuali, facendo di fatto coincidere l'attività della fantasia con la facoltà argomentativa<sup>9</sup>.

\*

All'interno dell'autocommento tassiano, la *dimostrazione* dei concetti è condotta sul duplice fronte degli *argomenti* preposti alle liriche e delle *esposizioni*. Gli *argomenti* presentano i testi di fronte agli occhi del lettore, per così dire, annunciando in anticipo ciò che sarà mostrato nei versi. Alternando le descrizioni, le lodi della donna e i ragionamenti dolorosi con il proprio pensiero, il poeta «Mostra quanta dolcezza sia ne le pene amorose» (p. 10), «Dimostra la prosperità ne l'amore» (p. 92) e attesta l'intensità della propria passione: «Dimostra come l'amore acceso in lui da l'aspetto de la sua Donna fosse cresciuto dal suo canto» (p. 5). Talvolta gli argomenti espongono la differenza tra l'amante e l'amata: «Dimostra la sua antica costanza e la nuova incostanza de la sua Donna esser molto diverse» (p. 70) e ancora «Dimostra quanta differenza sia fra gli affetti de la sua Donna et i suoi medesimi» (p. 181); oppure «Mostra d'accorgersi del suo inganno e di manifestarlo» (p. 103) e «dimostra come l'amor de la sua Donna torni in se stesso» (p. 127). La dimostrazione dell'autore può riguardare anche il fine stesso della sua poesia: «Dimostra i diversi fini ch'egli ha avuti nel cantare e nel piangere» (p. 202).

Nel commento, invece, la dimostrazione consiste nel ricondurre le immagini all'origine che le ha determinate. Le *esposizioni* presentano i concetti lirici alla stregua di *demonstratio quia*, una dimostrazione della passione amorosa condotta tramite il racconto dei suoi effetti, come fa il metodo *risolutivo*:

in questo quaternario dubbita se la bellezza sia opera de la natura, o dono d'Iddio, e raggio de la Divinità, come estimano i Platonici, e par che s'appigli più a questa opinione. La chiama ancora “duce” perch'ella riconduce al cielo per quella via ch'è detta *Methodo resolutiva* (p. 246)<sup>10</sup>.

9. Con la pubblicazione del *Commentarium de certitudine mathematicarum* (1547), Alessandro Piccolomini aveva introdotto la distinzione tra varie tipologie di *demonstratio*, discutendo la validità scientifica delle diverse discipline sulla base del metodo dimostrativo da esse impiegato. L'opera di Piccolomini ha ripercussioni decisive sul dibattito dell'aristotelismo veneto in merito alla *methodus* (FREGUGLIA 1988, COZZOLI 2007).

10. Il dibattito sulla *methodus* trova una definizione sistematica nel trattato di Zabarella, che offriva una classificazione dei diversi metodi con i quali conseguire una conoscenza di tipo scientifico (ZABARELLA, *De Methodis libri quattuor*, p. 179). Per l'importanza della trattazione di Zabarella all'interno del dibattito padovano si veda il lavoro di RANDALL 1992.

Il metodo risolutivo, che dagli effetti noti risale alla loro causa, ha per Tasso delle indubbie affinità con la raffigurazione poetica. Rappresentare la natura di un fenomeno in modo indiretto, per tramite dei suoi effetti è, come Tasso aveva già sostenuto nelle *Considerazioni*, il mezzo più efficace per conseguire l'evidenza in poesia:

Trattava il Petrarca di bellezze visibili, e d'amore sensuale; e per questo doveva rappresentare la cosa, e porla in atto, ed innanzi agli occhi, quanto fosse possibile più: e questo fa mirabilmente assomigliando il pianto di Madonna Laura ad un effetto, che molte volte siamo usi di vedere, cioè a quella umidità rugiadosa che rimane dopo la pioggia nelle serenità del cielo allo splendore delle stelle<sup>11</sup>.

Come un metodo filosofico, le *esposizioni* riconducono il lettore alla verità dalla quale sono scaturiti i concetti poetici perché risalgono dagli effetti alla causa originaria. Non si tratta necessariamente di rivendicare un contenuto dottrinale per le proprie liriche; a volte la spiegazione tassiana sembra sfiorare l'ingenuità: «“M'apre talhor Madonna il suo celeste riso”: si dice “aprir il riso” perchè ridendo s'apre la bocca. Pone adunque l'effetto per la cagione» (p. 276).

Quello che sembra interessare maggiormente l'autore è ricostruire una sorta di etimologia del pensiero, dimostrando il corretto metodo del ragionamento poetico. Ad esempio, il poeta può paragonare un'alterazione sintattica al consueto procedere della conoscenza umana, costretta a muoversi dal noto all'ignoto. L'inversione della sintassi, apparentemente un ornamento del dettato, serve invece a rendere più evidente quello che nel procedere argomentativo arriverebbe solo alla fine:

“condotto no, ma da virtù divina”: Cioè non guidato dal tuo lume naturale e da la tua cognizione, ma rapito da virtù divina e soprannaturale di forme non intese o viste (figura detta da' greci *isteron proteron*, che perturbando l'ordine, mette prima quel ch'è dopo), cioè de le forme separate et de l'intelligenze, le quali non sono viste perchè non sensibili, e non intese a bastanza, perchè non se ne intende il *quid est* ma il *quid non est*, come insegna san Tomaso<sup>12</sup>.

11. TASSO, *Prose diverse*, vol. II, p. 86. È un procedimento che nelle esposizioni Tasso sottolinea anche in relazione alle proprie liriche, come nel caso dell'*incipit* del sonetto VI: «Mentre adornò costei di fiori ed herba / Le rive e i campi»: da gli effetti l'assimiglia a la dea Flora, o più tosto al Sole [...] e ciò detto per maraviglia, o per vaghezza poetica» (p. 224).

12. Testo citato da TASSO, *Le Rime. Edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe*, vol. II, p. 183.

Qualora la *demonstratio* riguardi la natura degli affetti, essa non è separabile dagli ornamenti poetici. Possiamo considerare, a questo proposito, una chiosa al sonetto XVIII:

“Bella Donna i colori, ond’ella vuole / Gli interni affetti dimostrar talhora”:  
[...] Perché gli affetti, e le passioni de l’animo si dimostrano co’ vari colori.  
Laonde essendo i pensieri de la sua Donna vaghi e giovenili, dovevano manifestarsi con habiti de’ colori somiglianti (p. 234).

I colori che dimostrano gli affetti – e che nel sonetto sono incarnati metaforicamente dalle vesti dell’amata – corrispondono alla componente ornata del linguaggio, che attraverso le *esposizioni* appare un mezzo proprio alla poesia ma più ancora un punto nevralgico di verità. Le passioni si dimostrano solo se l’autore parla *affettuosamente* e *poeticamente*. Sono numerosi i passi delle *esposizioni* dove l’autore mette in mostra il *pathos* della sua lirica:

“ahi fera invida spoglia”: chiama “spoglia” il guanto, come chiamò il Petrarca [...]. E la chiama “fera”, et “invida” *affettuosamente*, perché gli ricuopre il suo diletto (p. 227).

“ma via più stretto il cor n’involgo”: detto *affettuosamente* (p. 251).

“Occhi di gratia e di pietate avari”: *affettuosa conversione* a gli occhi (p. 281).

“Deh si rivolga a me”: *affettuosa espressione* del suo desiderio (p. 304).

“Luci serene e chiare”: *affettuosissima conversione* a gli occhi, a le parole, al riso (p. 329).

“O pur foss’io”: *affettuosamente desidera* di guardar il suo carro, quantunque ne dovesse avvenire, che ’l suo fine fosse simigliante a quel di Fetonte, cioè ch’egli morisse per l’incendio de la sua bellezza (p. 330).

“Lasso, deh chi m’inganna”: *affettuosa dimanda e piena di meraviglia*, parandogli che la luce che discuopre tutte le cose, non possa esser cagione d’errore (p. 338).

“Ahi come all’hor cangiasti arte e costume”: cioè d’infiammare e d’accendere. *Affettuosa esclamazione* d’amante (p. 254).

“O morte”: chiama la Morte [...]. “Deh vieni, o morte”: torna a chiamarla con *parlar pathetico* (p. 267).

“O fortunata man”: ne l'esclamazione dimostra l'affetto (p. 317)

“Armi di sdegno”: *esprime affettuosamente* il gran desiderio c'ha di vederla in qualunque modo (p. 340).  
[*corsivi miei*]

L'eccesso affettuoso delle rime tassiane non è riducibile a ornamento fiorito. Il parlare affettuoso dell'io lirico, apparentato con l'eloquenza retorica<sup>13</sup>, può diventare una dimostrazione ingegnosa dell'animo umano:

chiama “spietato” o senza pietà il regno d'Amore, che prima havea chiamato “giusto”, o per fare esperienza de l'ingegno, parlando d'una cosa istessa diversamente; o perchè la facoltà oratoria e la poetica, in quanto di lei partecipe è de le cose opposte, laonde è acconcia parimente a laudare et a biasimare; o perchè l'amante è sottoposto a contrarie passioni, secondo le quali ragiona diversamente (p. 288)<sup>14</sup>.

Metafore, similitudini, conversioni e figure sintattiche sono elementi retorici ma soprattutto strumenti dimostrativi per il poeta, le cui materie non rientrano di per sé nel dominio razionale della scienza e della logica. Per quanto gli strumenti della dimostrazione poetica siano deboli se confrontati con quelli della dialettica, per Tasso resta innegabile il rapporto di filiazione della poesia dall'arte dialettica (il che la separa in modo netto dalla sofistica e dalle sue menzogne): «Dico adunque che senza dubbio la poesia è collocata in ordine sotto la dialettica insieme con la retorica. [...] il poeta usa le prove men efficacemente che non fa il dialettico; anzi l'imitazione e l'esempio e la comparazione sono debolissime maniere di prove, come c'insegna Boezio ne la sua *Topica*»<sup>15</sup>.

13. L'amante, scrive Tasso nel commento al sonetto CLXXVII, può parlare in maniera retorica ed eloquente perché «l'eloquenza è altrettanto conveniente al Poeta, quanto a l'oratore. E per testimonianza di Ammonio si dà un'arte comune de la poesia e de la retorica» (p. 349). Per questo nel sonetto il poeta invoca l'arte dell'eloquenza, chiedendole rendere efficaci le proprie preghiere all'amata come saette temprate nel miele: «Tempra come saette in mele i preghi» (v. 12).

14. TASSO, *Le Rime. Edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe*, vol. II p. 165.

15. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, II, p. 87. Sull'ambizione tassiana a congiungere eloquenza, poesia e dialettica si rimanda al saggio fondamentale di Baldassarri sull'«universo del sapere» nella prosa dell'autore (BALDASSARRI 1999).

Gli eccessi affettuosi della lirica d'amore devono corrispondere in modo appropriato al loro soggetto. Nel commento alle *Stanze della gelosia* Tasso si discosta da Lorenzo de' Medici, caso unico nelle *esposizioni*, proprio in merito alla corretta immagine poetica della gelosia:

dimostra l'altre proprietà de la gelosia, la qual può esser vero sospetto e di falso; e de l'uno e de l'altro s'affligge [...]. Ma potrebbe alcuno dubitare perché discorsi il poeta Lorenzo de' Medici, il quale con pochi altri ragionò de la gelosia, dicendo "Nel primo tempo, che Chaos antico / Partorì il figlio suo diletto Amore / Nacque questa maligna Dea, ch'io dico / Nel medesimo parto venne fore [...]". Al che rispondo non esser convenevole che la gelosia dica male di se stessa, quantunque quella del sig[nor] Lorenzo sia bellissima poesia. Hebbe adunque il Poeta riguardo al decoro de la persona introdotta» (p. 336).

L'immagine che Lorenzo de' Medici fornisce dalla gelosia non rispetta la *convenienza* perché include al suo interno epiteti critici e negativi, mentre non è certo verosimile che la gelosia inveisca contro sé stessa. Al contrario, annota Tasso, nella raffigurazione poetica degli affetti bisogna seguire la norma che prescrive di imitare in modo conveniente i costumi e il linguaggio di un soggetto al fine di generare un'impressione di verosimiglianza e persuadere l'uditore.

Una precisazione. *Convenienza*, per Tasso, non significa soltanto convenienza in rapporto alla natura, verosimile adeguamento del discorso all'oggetto di cui si tratta. Nelle vare chiose dell'autocommento parlare *convenientemente* significa anche parlare *poeticamente*. Come abbiamo già accennato, l'universo dell'Osanna è un universo naturale tanto quanto libresco: per Tasso esiste una convenienza interna alla memoria poetica, fatta di concetti affettuosi, meravigliosi o incredibili, la cui oggettiva inverosimiglianza è stata legittimata dalla consuetudine, e i poeti sono legittimati ad adoperare simili immagini in forza della lunga tradizione che li ha preceduti.

Come Tasso scrive in relazione all'*incipit* del sonetto XXVII: «convenevolmente gli occhi sono paragonati a le stelle, perchè le stelle sono quasi occhi del cielo, come dissero i nostri poeti» (p. 243). O ancora: «“Onde sua primavera è 'l suo tesoro”: se la primavera è “tesoro”, i fiori son “gemme”. La primavera è tesoro perchè l'una e l'altra cosa fu detta da' poeti» (CLIII, p. 332). Gli effetti prodotti dalla donna amata sono paragonati alla Fortuna, descritta da Tasso secondo il paradigma virgiliano, che è *il* modo, per quanto poco verosimile, in cui va raffigurata questa entità:

Costei, che su la fronte ha sparso al vento  
L'errante chioma d'or, Fortuna pare;

Anzi è vera Fortuna, e può beare  
 E misero può far del più contento.  
 Dispensatrice no d'oro o d'argento,  
 O di gemme che mandi estraneo mare,  
 Ma i tesori d'Amor, cose più care,  
 Fura, dona e ritoglie in un momento.  
 (LXXI, vv. 1-8)

perché 'n questa guisa si dipinge la Fortuna [...].  
 ha mostrato in qual cosa sian simili la sua Donna e la Fortuna [...].  
 il prova da gli effetti: perchè può far misero di felice, e di felice misero.  
 (p. 273)

Non poche esposizioni si fondano sull'idea di questa convenienza poetica:

“E qui si cova”: descrive poeticamente e dimostra con la comparatione de gli ovi de la rondinella, come da un amore nascano mille amori, e da un desiderio mille desiderij (p. 280) [*«poeticamente» perché si tratta di un concetto traslato dall'ode anacreontea che Tasso aveva ricordato poco prima (p. 279), dove il poeta greco aveva paragonato Amore a una rondine che costruisce il nido nel cuore dell'amante*].

Poeticamente ragiona con l'aura, a la quale s'attribuisce il destare i fiori, come attribui il Petrarca dicendo “E desta i fior tra l'herbe in ciascun prato”, perchè l'aure portando l'odor lontano lo fanno sentire (pp. 323-24).

“Civili i boschi e le città selvagge”: figura ne la quale il predicato implica contraddittione al soggetto, vaghissimamente usata da' nostri poeti” (p. 324) [*si tratta in effetti di una traduzione dell'elegia di Tibullo che Tasso aveva ricordato nelle chiose appena precedenti*].

Tasso può mettere in luce anche le proprie consuetudini poetiche: «“E ne' labri nudria”: metafora spesse volte usata dal Poeta» (p. 272).

Dal parlare affettuoso e poetico non scompare, tuttavia, l'ombra del falso, qualora lo si consideri non come un'iconologia di lunga durata ma dal punto di vista di una rigorosa definizione filosofica. Benché sia una consuetudine universale della poesia e del mito rappresentare l'invidia degli dei, come annota Tasso a margine del sonetto XLVIII, è chiaro che da un punto di vista filosofico si tratta di una menzogna.

“Chè del suon vago”: poeticamente esalta le bellezze de la sua Donna e l’invidia del sole, la quale gli attribuisce in quel modo che ’l Petrarca prima gliel’aveva attribuita, dicendo: “...que’ duo lumi / C’han fatto molte volte invidia al sole”. Benché questa fosse non solamente usanza del Petrarca, ma de’ poeti universalmente, i quali, come si legge nel primo de la *Metafisica* d’Aristotele, se dicono il vero, ne gli Iddij può cader l’invidia. Ma gli Iddij non possono invidiare: dunque dicono il falso. È lontana l’invidia dal choro degli Dei, come dice Platone, ma in un altro luogo tratteremo se i poeti si possono difendere, o scusare in qualche modo (p. 258)<sup>16</sup>.

La difesa dei poeti è rimandata da Tasso ad altra sede e sembra probabile che egli possa alludere al libro II dei *Discorsi del poema eroico*, dove aveva introdotto la lunga inserzione sulla poesia icastica e fantastica in riferimento alle teorie di Jacopo Mazzoni; alla discussione Tasso aveva associato un legame alla teologia di Atanasio, il quale aveva sostenuto che l’inganno dei poeti riguardo alle rappresentazioni divine non implica che la loro arte sia completamente falsa. Se il falso è necessario alla poesia, ciò non significa che essa non sia «un’arte o ver facoltà di dire il vero ed il falso; ma ’l vero principalmente»<sup>17</sup>. Un’affermazione analoga all’assunto agostiniano menzionato nel *Cataneo ovvero de gli Idoli*: non è falso quello che significa<sup>18</sup>.

I concetti poetici possono essere descritti come miele che attenua il sapore amaro della medicina<sup>19</sup> ma se il poeta si richiama agli insegnamenti della teologia, se è in grado di risalire alla *ratio* universale dei fenomeni, la sue immagini potrebbero acquistare un valore intrinseco, il valore di ambrosia che deriva dal loro significato complessivo, e non dalla scissione fra contenuto di verità da un lato, ornamento piacevole dall’altro (cfr. *supra* §4). In altre parole: i concetti lirici possono diventare *immagini veridiche* di una *realtà inverosimile e fallace di per sé*, ossia la realtà amorosa. Parlare *poeticamente*, raffigurando gli *impossibili* della sfera affettuosa, significa *dimostrare* la natura cangiante delle passioni: con «le esperienze e le prove di cose impossibili» il poeta «vuol porci avanti gli occhi la varietà de gli amanti» (p. 305).

16. Difficile dire quale sia l’«altro luogo» della propria opera al quale Tasso fa riferimento in questa nota, forse il libro secondo dei *Discorsi del poema eroico* oppure all’eccesso del vero menzionato nel *Giudizio*.

17. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, II, p. 92.

18. Cfr. TASSO, *Dialoghi*, vol. II, pp. 761-62.

19. «[F.N.] Tutta volta alcune menzogne sono utili e si possono dir con giovamento altrui: e furono assomigliate a le medicine. [M.C.] I filosofi già fecero questa similitudine: e parlando con filosofiche ragioni, peravventura non ce n’è dubbio; ma in questa parte è diversa l’opinione de’ teologi santi: e sicuramente ci possiamo attenere a quella che scaccia ogni falsità e ogni bugia» (cfr. TASSO, *Dialoghi*, vol. II, pp. 761-62).

Proprio perché per Tasso i concetti poetici *significano*, il loro aspetto meraviglioso non è inverosimile. Si deve soprattutto alla tradizione volgare l'aver incrementato l'eccesso meraviglioso nella poesia lirica:

“Fiori coglier vid'io”: ad imitazione di quei legiadriissimi versi latini “Quantum vos tota minuetis luce refectum [...]”. O più tosto di quelli altri toscani: “Terra, acqua legno e sasso, / Verde facea, chiara e soave l'herba [...]”. Ma de' primi ha imitata la contrapposizione, e de gli altri la meraviglia, ne la quale i nostri Toscani hanno voluto superare gli Antichi: e non è miracolo nondimeno che se 'l desiderio de gli amanti non regolato da la ragione è delle cose impossibili, l'imaginatione sia de l'impossibili parimente (p. 226).

Come già notato da Daniele riguardo agli amori di Rinaldo e Armida nella *Liberata*: la meraviglia che Tasso collega ai propri concetti lirici intende rispecchiare la deformazione che gli affetti imprimono alla fantasia e al pensiero<sup>20</sup>.

L'errore dell'amante scatena una rappresentazione della realtà alterata ma non per questo falsa. Dall'io lirico la donna è ad esempio paragonata agli effetti che scaturiscono dal sole («paragona i suoi meravigliosi effetti con quelli del sole», p. 274) o dalla luna («introduce il mare a parlar meravigliosamente, come innamorato de la sua Donna, dicendo che seguita i suoi movimenti in vece di quelli della luna, la quale è creduta cagione del flusso e del riflusso», p. 275), immaginando che l'intero universo sia «come innamorato» e sia dunque possibile stabilire una somiglianza tra i moti naturali e quelli degli affetti.

In una nota al sonetto VIII Tasso commenta come segue l'*adynaton* del fiume che arresta il proprio corso:

“Fermò suo corso il Rio”: meraviglie poetiche et amorose, la quali eccedono l'altre: perciocché si accoppiano insieme l'amore e la poesia, ciascuno de' quali per sua natura è vago de l'impossibile del meraviglioso: laonde congiungendosi l'uno inganno con l'altro, più agevolmente sono manifesti gli errori de l'imaginatione e 'l diletto nasce non sol da la varietà de le cose

20. Nella rappresentazione iperbolica che contraddistingue, tra le *Rime* e la *Liberata*, il motivo amoroso dello specchio Daniele ha individuato la volontà tassiana di dar vita a «una stupefazione da provocare attraverso deformazioni non del reale, ma del pensiero» (DANIELE 1983, p. 84). È quanto lo stesso Tasso sostiene quando afferma che per i concetti amorosi il poeta deve imitare l'ebbrezza del pensiero, quasi assecondandola con parole smodate e iperboli; non c'è pericolo di traviamiento morale in simili esagerazioni, perché neppure gli amanti reali credono nella verità dei propri deliri. Si tratta semplicemente di una grandezza di pensieri e affetti che merita di essere raffigurata in poesia (TASSO, *Lettere poetiche*, XI [A Luca Scalabrino, 24/5/1575], pp. 86-87).

immaginate, ma dal conoscer com'altri per soverchia passione inganni se medesimo (pp. 226-27)<sup>21</sup>.

Il lettore proverà diletto di fronte alla varietà delle immagini poetiche, perché gli apparirà chiaro in che modo opera la fantasia alterata dagli affetti. Il contenimento delle passioni è subordinato alla loro perfetta spiegazione e in questo senso le *esposizioni* tassiane sono la sponda sicura dalla quale il lettore può contemplare con serenità al turbini dei testi e degli affetti amorosi. Nelle *esposizioni* l'eccesso meraviglioso della poesia lirica non è difeso dall'autore perché purga i lettori dalle passioni ma perché offre loro il diletto della conoscenza, nel quale il sapere, il piacere e l'utile formano un tutt'uno. La distinzione tra utile e dilettevole è solo apparente qualora ci si trovi nel campo della bellezza: «Pasiono uffici distinti de la bellezza il dilettere, de la virtù il giovare; ma essendo una cosa medesima la virtù e la bellezza, a lei s'appartiene parimente il diletto e il giovamento»<sup>22</sup>.

Tasso si spinge così ai limiti della poesia, limiti che regolano l'illusione artistica e la persuasione del lettore, che egli vorrebbe dirigere tramite le sue chiosse. Non è un caso che egli finisca per collocarsi alla frontiera delle sue rime, in uno spazio di confine tra la raffigurazione poetica e la riflessione teorica, dando forma a un canzoniere nel quale la voce dell'autore non risuona solo attraverso le liriche ma vuole sovrapporsi alla mente ragionativa del lettore e determinarne a priori le operazioni.

\*

In conclusione va notato che, poiché il concetto poetico è in sé un deposito di conoscenza e verità, la difesa dei concetti amorosi nelle *esposizioni* non si svolge mai come un'interpretazione allegorica. Talvolta Tasso accenna al fatto che un concetto possa essere inteso come un'allegoria ma si tratta di notazioni rapide, con le quali egli liquida i propri versi senza offrirne un'effettiva esposizione né letterale né allegorica.

21. Anche nel commento a *Vaghe ninfe del Po* (CXVII) Tasso aveva fatto riferimento all'*adynaton* dei fiumi che arrestano il loro corso naturale, menzionando esplicitamente i modelli di Bembè e Virgilio, rilevando l'incremento che le immagini incredibili apportano all'effetto poetico di meraviglia: «accresce la meraviglia simile a quella: "E sai come al suo canto / Correato in verso al fonte / l'acque nel fiume", perch'è simil meraviglia che l'acque si fermi e che vada per contrario al corso naturale. Vergilio disse similmente: "Et mutata suos requierunt flumina cursus"» (p. 311).

22. È quanto Tasso scrive a margine della canzone *Donna, la vostra fama e 'l mio pensiero* nell'autocommento alle rime d'encomio (TASSO, *Le Rime. Edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe*, vol. IV, p. 305).

Tasso si sofferma più a lungo, invece, nel mettere in rilievo la differenza tra i propri concetti, più sintetici e di natura metaforica, rispetto alle allegorie petrarchesche: «“il crine sparso / Haver di neve e di pruina algente”: dice metaforicamente quel ch’il Petrarca haveva detto allegoricamente: “Già su per l’alpi neva d’ogn’intorno”» (p. 269). È noto il processo per cui Tasso, nelle sue liriche, toglie un figurante erotico petrarchesco dal suo contesto metaforico e lo traduce nel suo significato concreto, sensuale, letterale<sup>23</sup>. Nelle *esposizioni* l’autore compie un’operazione analoga, mettendo l’allegoria petrarchesca alla prova della ragione, come accade nel caso del sonetto CX, dedicato al tentativo di tradurre in elementi concreti l’allegoria petrarchesca:

Di che stame ordirò la vaga rete,  
Onde l’aura fugace, Amore, annodi,  
Mentre fugge l’insidie e spezza i nodi  
E le sue fiamme accende, e la mia sete?  
D’alte querele forse, o di secrete?  
Di soavi lusinghe e care frodi?  
O di lacrime sparse in dolci modi?  
O di rime dolenti, o pur di liete?  
Dove fia teso il laccio? Ove dispiega  
Le belle chiome al vento un lauro ombroso?  
O pur tra l’herbe di smeraldo ascoso?  
Ah, nemico di pace e di riposo  
Chi tende a l’aura, e chi la canta e prega,  
E se medesmo solo avolge e lega.

“Di che stame ordirò la vaga rete”: fra le esperienze e le prove di cose impossibili, con le quali il Petrarca vuol porci avanti gli occhi la vanità<sup>24</sup> de gli amanti, è quella: “E co ’l bue zoppo andrem cacciando l’aura”, volendo forse darci a divedere che la maturità de’ consigli e la gravità con la qual sogliamo conseguire molte cose malagevoli, non bastavano a questa operatione. E tutto che paresse vana l’impresa di colui che portò per impresa “Un che la lepre seguita co ’l carro”, come scrisse il padre de l’Autore, nondimeno il far la caccia de la lepre è cose naturale, ma il cacciar l’aura è cosa fuor di nostra

23. Cfr. i lavori di NATALI 1996 e 1998 e l’analisi di lingua e stile del manoscritto chigiano condotta da Colussi (COLUSSI 2011).

24. Il testo critico di De Maldé legge qui «varietà», ma sembra preferibile la lezione «vanità» riportata da Solerti, di cui qui si è scelto di seguire il testo (cfr. TASSO, *Le Rime. Edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe*, vol. II, p. 228).

natura, non solo contra ogni usanza. Egual vanità è ne l'uccellare a l'aura. Nondimeno di questa ancora volle lasciar essemplio il Petrarca, dicendo: "In rete accolgo l'aura, in ghiaccio i fiori". *Ma il Poeta, dubitando se nel testo allegorico vi fosse alcuna cosa non isconvenevole, ricerca qual debba essere la rete che possa prender l'aura.* E perchè l'aura è sottile, cerca d'assottigliare la rete; perchè occulta, d'occultarla; perchè è invisibile, di fare il laccio ancora invisibile [...].

"Dove fia teso il laccio": ha dubitato de la materia de la rete. E *non potendo farla materiale, l'ha fatta spirituale.* Hora dubita del luogo, ma *non gli sovvenendo luogo che non sia termine di qualche corpo, mentre ne va ricercando uno intelligibile,* si risolve ch'il tender a l'aura e lo spargere i lamenti a l'aura, sia cosa d'huomo vanissimo, et nimico di pace e di riposo. (p. 305 [*corsivi miei*])

Questo sonetto tassiano è interamente costruito su una verifica dei versi petrarcheschi «Et col bue zoppo andrem cacciando l'aura. / In rete accolgo l'aura, e 'n ghiaccio i fiori» (Rvf 239, vv. 36-37). Il dubbio che Tasso raffigura nel proprio ragionamento è che nel testo allegorico di Petrarca ci sia qualcosa di sconveniente, che lo scacco dell'«impresa» petrarchesca, e più in generale dell'allegoria della rete, non possa essere risolto conferendo un senso concreto all'immagine. L'io lirico va ricercando il significato della rete petrarchesca, per scoprire se esista realmente uno strumento con il quale prendere al laccio l'amata, sia esso una supplica, un inganno, una menzogna, il pianto o ancora la stessa poesia. Mostrando di ricercarne i referenti concreti, Tasso trasforma l'allegoria petrarchesca in un ragionamento sulla vanità delle fantasie amorose e poetiche, cercando ancora una volta un'intensificazione dell'immagine, questa volta non sul piano affettivo ma speculativo, tramite un io lirico che ragiona quasi in forma metapoetica.

Si realizza qui quanto Tasso aveva già scritto a Scipione Gonzaga al momento della composizione dell'*Allegoria* per il poema: «Quel ch'io discorro in generale dell'allegoria non l'ho trovato scritto, non in alcun libro stampato, ma nel libro della mente; sì che peravventura avrò detto alcuna cosa che non starà a martello: pur io mi sono uno, che quando la ragione spira, noto, et a quel modo che detta dentro, vo significando»<sup>25</sup>.

25. TASSO, *Lettere poetiche*, XLVIII [A Scipione Gonzaga, 15/6/1576], p. 459.



## Lodare la bellezza

Nel commento al madrigale *Ecco mormorar l'onde*, Tasso esibisce l'imitazione di alcuni versi del *Purgatorio* (XXIV, vv. 145-46) ma fa notare ai lettori di avere arricchito il significato dei versi danteschi e allo stesso tempo di avere osservato i precetti di Demetrio Falereo:

Ma il Poeta, chiamando l'Aurora "messaggiera" de la sua Donna, ha risguardo non solo al tempo del levarsi, ma a la bellezza de la sua Donna. Et in queste maniere di poesia, il lettore avvertisca quanto sia bene osservato quello che Demetrio Falereo disse de' poemi di Saffo, ch'essi fussino ripieni de gli horti, de le Ninfe, de gli amori, de gl'himenei, de' fiori e d'altre cose vaghissime, et oltre tutte l'altre convenienti in questa forma del dire fiorita e gratiosa, nela quale dimostrò molta eccellenza il Tasso padre de l'Autore (p. 319)<sup>1</sup>.

L'osservanza delle regole stilistiche si combina con la libera imitazione del *Purgatorio* e la forma umile del madrigale è retrospettivamente legittimata all'interno della raccolta sia come arricchimento di un concetto dantesco, sia come dimostrazione di una prova stilistica perfettamente riuscita e ricalcata sulla lirica d'amore antica.

Come spesso accade nelle *esposizioni*, la loro sintesi estrema non permette di comprendere a prima vista le numerose diramazioni della teoria lirica che l'autore aveva già elaborato o andava elaborando altrove. La citazione delle materie elencate da Demetrio Falereo si ritrova, con una fisionomia meno analitica, nel quinto libro dei *Discorsi del poema eroico*, quando l'autore intende mostrare le zone di affinità tematica tra il genere lirico e quello eroico: «Ma le grazie particolarmente convengono a la poesia lirica, ed a l'eroica quasi prestate da lei: e gl'imenei, e gli amori, e le liete selve, e i giardini, e l'altre cose somiglianti».

Sia nelle *esposizioni*, sia nei *Discorsi* si fa riferimento alla poesia paterna, ma nei *Discorsi* Tasso esplicita maggiormente il collegamento tra le materie dello

1. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, V, p. 223.

stile fiorito, alle quali appartengono gli imenei, e la lirica di Bernardo, compositore di un epitalamio a imitazione degli antichi, «il quale fu peravventura il primo che si leggesse in questa lingua»<sup>2</sup>. Bernardo è dunque indicato non solo come un modello di stile fiorito, ma anche come prototipo di una lirica amorosa esemplata sui concetti, forme metriche ed elocuzione degli antichi: «E come le piante sono trasportate da l'una nell'altra regione; così da la favella de' Greci e de' Latini deono trasportarsi nella nostra i concetti e le sentenze e gli altri ornamenti del parlare: come fece mio Padre»<sup>3</sup>. Presentata sotto questa luce, come solida conoscenza delle regole, la grazia all'antica della lirica di Bernardo diventa un antecedente alla stessa silloge dell'Osanna, dove la presenza di materie amene e di un dettato fiorito vuole essere il segno di un rinnovato classicismo. Il Tasso dell'Osanna intende, infatti, far risalire la scelta delle materie amene all'imitazione degli antichi e alla pratica di una poesia grave. Abbiamo già visto che ad apertura della silloge, nella prima nota dell'autocommento, la prossimità di epica e lirica sussisteva come una contrapposizione al comico, genere che imita cose brutte oppure esito di una cattiva imitazione. Epopea e lirica si avvicinano tra loro nella comune distanza dal comico ovvero dal brutto.

La nobiltà di Amore, anche nei suoi aspetti sensuali, è tutt'altra cosa rispetto al comico di Tersite. Gli argomenti ameni e l'elocuzione fiorita non devono perciò essere estromessi né dal poema eroico né da una lirica che ambisce alla gravità e alla magnificenza. Anzi, in quest'ultima fase della produzione tassiana il «grazioso diletto» costituisce un importante punto di contatto tra il genere epico e il genere lirico:

Le parole dunque che mettono innanzi a gli occhi la bruttezza possono muover a riso: le quali, essendo quasi imagini de le cose brutte, sono brutte parole. Ma le belle parole sono cagione di quel grazioso diletto ch'al poeta eroico ed al lirico oltre tutti gli altri è conveniente [...]. Da cagioni opposte dunque nascono il riso e 'l grazioso: cioè l'uno da le belle, e l'altro da le brutte; e sono differenti, come Tersite ed Amore<sup>4</sup>.

2. *Ibidem*. Come giustamente notato da Ferroni, nella lirica di Bernardo Tasso la cronaca di eventi minuti è ammessa solo se travestita dal mito o dall'ambientazione pastorale, mentre nelle varie raccolte tassiane essa è narrata come tale e integrata nella trama narrativa della vicenda amorosa (FERRONI 2013, pp. 23-24).

3. TASSO, *Le prose diverse [Il segretario]*, vol. II, p. 259.

4. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, vol. VI, p. 229. Da notare che il passo dei *Discorsi* appare assai prossimo alle *esposizioni* tassiane, poiché subito dopo Tasso aggiunge: «L'onde ci maravigliamo de' nani e de le brutte vecchie c'hanno volto di bertuccia, come avea Gabrina, e ci maravigliamo ancora de la bellezza giovanile: però Laura ancora fu chiamata mostro dal suo gentil poeta». Si tratta di un riferimento implicito a due canzoni che Tasso

Tra le figure della forma graziosa che possono essere unite a quella della magnificenza e dunque introdotte nel poema eroico Tasso inserisce persino gli «scherzi» onomastici (sul modello delle allusioni petrarchesche a Laura con i termini lauro, l'aura, l'auro) e i contrapposti di tipo bembiano («Ma perché in questa forma bella e ornata si ricerca principalmente il diletto, e 'l diletto nasce da le metafore, da l'efficacia e da l'opposizione, tutte tre son proprie di questa figura; e particolarmente mi paion belli i contraposti, come son quelli del Bembo»<sup>5</sup>), che in precedenza, nella *Lezione* sul sonetto di Della Casa, aveva invece estromesso dal discorso magnifico.

La piacevolezza delle materie amene e dello stile fiorito si giustifica come una declinazione della *bellezza* nella doppia accezione che è possibile attribuirle: idea-archetipo platonico e di idea-forma demetrianica. Piacevolezza e *affetti lieti* che si ritrovano negli ornamenti fioriti della propria lirica e in quella di Bernardo sono reinterprete da Tasso come effetti meravigliosi della bellezza e in quanto tali non sono estranei al valore speculativo della poesia, soprattutto se formulati con cognizione esatta delle norme classiche sullo stile.

La presenza delle gioie e degli *affetti lieti* nella silloge tassiana trova perciò la sua legittimazione lungo quello stesso cammino che l'autore intraprende per dare forma a un genere eroico che abbracci in sé una molteplicità di idee-forme stilistiche. Ciò significa che la *piacevolezza* dell'Osanna non corrisponde alla funzione attribuita a suo tempo da Bembo, ossia quella di un polo (predominante) del genere lirico, attraverso il quale ricercare la temperanza con l'opposto polo della gravità. Il criterio di temperanza è del tutto assente dalla raccolta amorosa di Tasso, il quale cerca invece di marcare la *compresenza eccessiva* di opposti, in modo da esplorare il registro ameno e piacevole oppure quello più grave e aspro, sia a livello tematico sia a livello fonico-stilistico. Le escursioni di concetti e stile fra i vari componimenti sono il frutto dell'abilità poetica dell'autore, il quale raggiunge la perfezione all'interno delle principali idee-stili.

Il canto e il pianto, la *varietas* alla base dei due canzonieri di Petrarca e Bembo, non appaiono ricomposti da Tasso un tono lirico temperato né tanto meno da una vicenda narrativa compatta. La varietà ricercata da Tasso risponde piuttosto all'intento di ricoprire tutta l'estensione della gamma lirica, di saturare le possibilità tematiche e stilistiche del genere. All'interno del macrotesto dell'Osanna, gli *affetti lieti* e le materie amene non pregiudicano, quindi, la

inserisce rispettivamente nelle *Rime d'amore* e delle *Rime d'encomio*: la prima la canzone CIV dove, sulla scorta di Petrarca, l'amata era definita «mostro» per accrescere la meraviglia della rappresentazione (p. 297); la seconda è composta per la nana di corte Isabella (TASSO, *Le Rime. Edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe*, vol. IV, p. 62).

5. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, vol. VI, p. 233.

ricerca di un carattere grave per la lirica né la prossimità tra lirica ed epica che Tasso aveva annunciato nel sonetto iniziale della raccolta, anzi vi partecipano<sup>6</sup>.

I testi di argomenti ameni possono elevarsi a uno stile grave proprio in virtù del diletto che celebrano. La lode è per Tasso la forma retorica nella quale si incontrano diletto e *gravitas*:

Scesa è dal cielo in terra, e dove nacque  
Di sua bellezza honor celeste è degno  
(VI, vv. 13-14).

Non dice semplicemente che sia degno di lei onor celeste, perchè ciò si potrebbe intendere dopo la peregrinazione de l'anima; ma, per accrescer la meraviglia, afferma che in terra è degna d'onor celeste, assomigliando lei a gl'imperadori e a gli Augusti, i quali in terra furono chiamati divi: e questa è suprema lode, che da' Greci è detta <encomio> (p. 225)<sup>7</sup>.

Commentando un testo che vorrebbe affermare la maggiore bellezza dell'ama-  
ta rispetto a quella delle Ninfe, la chiosa tassiana dissipa qualsiasi riferimento  
all'orizzonte ultraterreno, affermando che le lodi alla bellezza femminile sono  
tutte interne alla dimensione terrena. Ne deriva un incremento della meravi-  
glia, prodotta non tanto da un'idolatria amorosa quanto dall'aver ritrovato una  
somiglianza fra il modo di celebrare il proprio oggetto d'amore e la divinizza-  
zione degli imperatori propria dell'epica antica. Tasso sembra così voler esten-  
dere la lode, intesa come elemento dell'epopea, alle idolatrie amorose della  
bellezza femminile, entrambe unite sotto l'insegna della meraviglia:

[...] lodando, si genera meraviglia. Laonde errò senza dubbio il Castelve-  
tro quando egli disse che al poeta eroico non si conveniva il lodare, perciò  
che se il poeta eroico celebra la virtù eroica, dee inalzarla con le lodi sino  
al cielo. Però san Basilio dice che l'Iliade d'Omero altro non è che una lode  
de la virtù; ed Averroe, sopra il comento de la poesia, porta la medesima  
opinione<sup>8</sup>.

6. A ragione si può parlare di una trasformazione operata da Tasso in merito alla strut-  
tura affettiva del *Canzoniere* e di una predominanza degli affetti lieti su quelli dolorosi  
(REGN 1987, p. 197).

7. Il testo dell'Osanna ha una lacuna che rende necessaria un'integrazione, per cui si  
potrebbe pensare a <encomio>.

8. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, vol. III, p. 233.

Anche una lode amorosa e licenziosa, pertanto, come quella della bocca, della gola o del petto dell'amata può essere oggetto di un componimento grave, qualora si consideri la prossimità di questa forma retorica all'epopea. In virtù della natura unitaria della bellezza e del diletto che essa procura, le minute diligenze e le fioriture liriche possono essere reintrodotte come componenti essenziali di una poesia che non merita più l'appellativo di oziosa<sup>9</sup>. Come scorci di un'unica veduta – quella della bellezza – persino le materie amene e gli argomenti lieti della lirica d'amore rientrano di diritto in una poesia che aspira alla *gravitas* eroica e all'unità di una perfezione stilistica.

9. È quanto afferma anche Regn, per il quale nell'Osanna Tasso riscatta gli ornamenti lirici esibendoli come frutto di una contemplazione sul sentimento amoroso: «Es ist dies die Konzeptualisierung des Gegenstandes durch eine meditatione sopra la cosa» (REGN 1987, p. 221).



## L'«imagination intellettuale»

L'esegesi tassiana dei componimenti si apre talvolta con un *excursus* che Tasso individua all'origine di una tradizione di favole poetiche: l'autore si muove fra il piano scientifico e quello letterario per introdurre la propria voce al termine delle spiegazioni. È il caso, ad esempio, del sonetto xvi in cui il poeta «Loda il petto de la sua Donna»:

Quella candida via sparsa di stelle  
 Che 'n ciel gli Dei ne la gran reggia adduce,  
 Men chiara assai di questa a me riluce  
 Che guida pur l'alme di gloria ancelle.  
 Per questa, ad altra reggia, a vie più belle  
 Viste il desio trapassa, Amor è duce,  
 E di ciò ch'al pensier al fin traluce,  
 Vuol che sicuro fra me sol favelle.  
 Gran cose il cor ne dice, e s'alcun suono  
 fuor se n'intende, è da' sospir confuso,  
 Ma non tacciono in tanto i vaghi sguardi.  
 E paion dirli: – Ahi, qual ventura o dono,  
 Quello che a te non è coperto e chiuso,  
 Rivela a noi, mentre n'avampi ed ardi. –

La raffigurazione del sonetto ricorda da vicino l'arrivo di Armida al campo dei crociati nel canto iv della *Liberata*<sup>1</sup>. Sia le ottave del poema, sia il sonetto si caratterizzano per un erotismo che è assente negli antecedenti petrarcheschi e petrarchisti. La visione interiore dell'amante petrarchesco, ricordata da Tasso nell'autocommento (*Rvf* 295), si trasforma in sguardi concreti di cupidigia; il precipitare mortale del desiderio narrato da Della Casa (*Rime* 4) diventa l'avanzare eccitato della fantasia; la corrispondenza muta degli sguardi tra l'amata e l'amante rappresentata da Guarini (*Rime* 45) si converte in un monologo bramoso. La dominante sensuale del testo viene però attenuata all'interno della

1. Cfr. *Liberata* iv, 31-32.

silloge con l'interpretazione scientifica dei concetti proposta nel commento al testo:

La via Lattea, che da' Greci è detta Galassia, come piace ad Aristotele, è una impressione de l'aria, generata da l'esshalatione calda e secca. Giovanni Grammatico e Damascio et altri filosofi portarono più tosto opinione ch'ella fosse un'apparenza del cielo nata da lo splendor de le stelle che sono più spesse in quella parte. Comunque sia, i poeti favoleggiando dissero che Fetonte uscendo dallo zodiaco [...] accendesse quella parte de cielo in guisa che vi rimase perpetuamente il segno dell'incendio. La qual opinione tocca Dante [...]. Ovidio particolarmente nel primo de le sue *Metamorfosi*, narra come gli Iddii per questa candida e maravigliosa strada sogliono andare a la regia del cielo, ne la quale si ragunano a concilio. Il Poeta paragona questa via a quella per la quale è guidato da la sua Donna (p. 232)

L'ampia introduzione esegetica traveste i concetti licenziosi del sonetto. Il riferimento alla Via Lattea e la descrizione minuziosa della sua natura servono a riscrivere virtualmente i concetti più audaci del testo. La descrizione del seno femminile, ad esempio, viene ricondotta a un'«impressione» aerea o a un'«apparenza» nata da un effetto ottico, suggerendo così che quanto l'io lirico descrive è un fenomeno mentale, un percorso intellettuale nel quale è guidato dall'immagine della donna. Anche il richiamo alle *Metamorfosi* ovidiane orienta in senso erudito l'interpretazione del sonetto, presentandone i primi due versi come un riferimento alla mitologia antica e illustrandone le esagerazioni meravigliose sulla base di un paragone dotto. La rilettura in chiave intellettuale e astronomica del sonetto sostanzia con la dottrina i concetti che in realtà hanno una matrice esclusivamente lirica. Possiamo infatti considerare la canzone VIII di Tansillo come la fonte d'ispirazione più diretta del sonetto (come anche dei versi della *Liberata*):

Menami, o lattea via,  
al sommo del diletto;  
o neve che m'infiamme,  
scopri le dolci mamme,  
ch'ondeggian sopr'il latte del bel petto  
(*Canzoniere*, canzone VIII, vv. 59-63)

Al fine di dare fondamento alla natura intellettuale del sonetto, già presente nel manoscritto Chigiano, Tasso ne riscrive i versi più espliciti nel passaggio all'Osanna, ad esempio il v. 4:

Che bianca appar fra tenere mammelle ? Che guida pur l'alme di gloria ancelle<sup>2</sup>.

Nonostante la riscrittura del testo a partire dall'eco tansilliana, le discrepanze tra l'intenzione originaria dell'autore e la sua esegesi successiva restano evidenti e non si tratta di un caso isolato. Se la discordanza fra i testi e le *esposizioni* è riconducibile talvolta all'asistematicità e all'impellenza con cui Tasso lavora alla silloge dell'Osanna, in questo caso invece si deve alla volontà di inserire a tutti i costi il sonetto XVI nella silloge. Esso appartiene, infatti, a una successione di lodi a mosaico sulla donna, che ne celebrano gli occhi (xv), la gola (xvii), l'incarnato (xviii), la bocca (xix), dove l'autore percorre alla sua maniera i *topoi* poetici della bellezza femminile, al fine di mostrare che «la sua Donna è bella in tutti i modi, et ha belle tutte le parti» (p. 235). La serie culmina nel sonetto xx, il quale descrive l'operazione fantasmatica del pensiero e racchiude in sé alcuni principi essenziali dell'idea tassiana di lirica:

*Dice che 'l pensiero gli describe la bellezza de la sua Donna e s'unisce con lei in guisa che gliela rende sempre presente.*

De la vostra bellezza il mio pensiero  
Vago, men bello stima ogn'altro obietto;  
E se di mille mai finge un aspetto,  
Per agguagliarlo a voi, non giunge al vero.  
Ma se l'Idolo vostro ei forma intero,  
Prende da sì bell'opra in sé diletto;  
E 'n lui pur giunge forze, al primo affetto,  
La nova maraviglia, e 'l magistero.  
Fermo è dunque d'amarvi, e se ben v'ama  
In se stesso, et in voi non si divide,  
Ma con voi ne l'amar s'unisce in guisa  
Che non sete da lui giamai divisa  
Per tempo o loco; e mentre ei spera e brama  
Vi mira, e mirerà, qual prima ei vide.

La successione dei testi sulle diverse componenti della bellezza femminile si

2. Per un confronto con le precedenti stesure del sonetto si rimanda all'apparato critico a p. 19. Anche in questo caso è possibile individuare un riferimento a Tansillo, tratto stavolta non da una canzone amorosa ma da un sonetto a carattere eroico ed encomiastico: vd. TANSILLO, *Canzoniere*, sonetto CCXXXV («o quant'alme avrian di gloria ancelle», v. 7).

conclude in questo ritratto complessivo ed esclusivamente mentale della donna, che il pensiero dell'amante forma al proprio interno, senza dovere ricorrere a similitudini con materie estrinseche. La visione invalida, o meglio perfeziona la serie dei sonetti precedenti. Nel sonetto xx la bellezza della donna non si presenta più come insieme di grazie, ma come un'unica immagine («Idolo», v. 5) scaturita dalla mente dell'amante e dell'amante in quanto poeta. La realtà concreta della visione deriva qui esclusivamente da una superiorità poetica, che al sentire amoroso, alla prima affezione dei sensi e dell'immaginazione unisce la propria abilità (v. 8). L'affezione amorosa è la materia prima sulla quale opera il poeta, in virtù di una contemplazione interiore paragonabile a quella degli intelligibili; non è più solo Amore che nutre l'immaginazione dell'amante, ma è il pensiero del poeta che elabora l'affetto amoroso e ne porta a compimento gli effetti naturali.

La compagine di testi che culmina nel sonetto xx riprende due temi assai frequenti nella lirica amorosa in volgare: l'idea che il magistero naturale e divino abbia riunito nell'amata le bellezze altrimenti sparse in natura<sup>3</sup>, e l'immagine della donna che viene dipinta o scolpita da Amore, artefice ineguagliabile, nel cuore dell'amante<sup>4</sup>. Nel sonetto tassiano, tuttavia, è il pensiero e non Amore a produrre l'immagine poetica ed è la mente e non il cuore a esserne il luogo di custodia; più ancora, è il pensiero del poeta che, alla stregua del magistero divino, crea la bellezza della donna, così che il diletto, normalmente dovuto alla visione dell'amata, proviene qui dalla contemplazione della propria attività fantasmatica: «si compiace de la bellezza de la sua Donna come d'opera propria e d'imaginatione fatta da lui» (p. 237).

Il tema principale del sonetto si sposta così dalla rappresentazione amorosa alla riflessione sulle modalità creative del pensiero. Sullo sfondo del testo c'è

3. Cfr. a titolo esemplificativo PETRARCA, *Rvf*130, vv. 9-11 («Et sol ad una imagine m'attegno, / che fe' non Zeusi, o Prasitele, o Fidia, / ma miglior mastro, et di più alto ingegno»), LORENZO DE' MEDICI, *Canzoniere* 26, vv.1-2 («Quando la bella imagine Amor pose / drento al mio cor per sua grazia o virtute»); BEMBO, *Rime* 19, vv. 1-4 («O imagine mia celeste e pura, / che splendi più che 'l sole agli occhi miei / e mi rassembri 'l volto di colei, / che scolpita ho nel cor con maggior cura»). Per approfondimenti sul tema si rimanda a BOLZONI 2010, pp. 308-25.

4. Si veda, ancora a titolo d'esempio, LORENZO DE' MEDICI, *Canzoniere* 9, vv. 9-14 «[Natura] qual più propria ha potuto il magistero / trar della viva e natural sua forma, / tal ora è qui [...]. / Ma, se colui ch'espresse il volto vero, / mostrassi la virtù che in lei s'informa, / che Fidia, Policeto e Prassitele?»; ARIOSTO, *Orlando furioso* XI, 71 («E se fosse costei stata a Crotone, / quando Zeusi l'immagine far vòlse, / che por dovea nel tempio di Iunone, / e tante belle nude insieme accolse; / e che, per una farne in perfezione, / da chi una parte e da chi un'altra tolse: / non avea da tôrre altra che costei; / che tutte le bellezze erano in lei»).

il grande dibattito cinquecentesco riguardo alle due arti fabbricatrici di immagini, la poesia e la pittura. Estremamente attuale per tutto il Cinquecento, arricchito dalle acquisizioni neoplatoniche, dallo sviluppo della così detta letteratura per immagini e dai numerosi trattati sull'arte pittorica, il dibattito lascia tracce in diversi luoghi dell'opera tassiana e viene tematizzato anche all'interno delle liriche amorose. Il rapporto tra poesia e pittura, implicito nel sonetto, viene invece esplicitato nell'autocommento:

Assomiglia il pensiero al pittore convenevolmente, perchè la fantasia o la memoria, come dice Aristotele, è simile ad una pittura ne la quale se per vecchiezza alcuna volta si cancellano le imagini, bisogna rinovarle. San Basilio similmente assomiglia l'intelletto al pittore, altri a lo scrittore, il Petrarca a questo e a quello [...]. E per mente, in questo luogo intende la materiale, o la memoria, ne la quale scrive l'intelletto agente (p. 236).

E più avanti:

Zeusi da cinque donne prese l'esempio in Crotone per formar la sua imagine, ma il pensiero [*del poeta*] da mille; nondimeno confessa ch'egli sia vinto (p. 237).

Se Zeusi aveva riunito le bellezze di cinque donne, l'autore rivendica per sé più di mille tentativi di formare dalla realtà l'immagine della donna, dichiarandosi tuttavia sconfitto per non avere saputo raggiungerne la perfezione unitaria. Il paradigma di Zeusi ricorre anche nei *Discorsi del poema eroico* proprio per esporre la necessità di raccogliere le eccellenze sparse nella natura al fine di ricostruire l'unità dell'idea originaria. Nei *Discorsi*, l'operazione dell'antico pittore per dare forma all'idea di bellezza corrisponde perfettamente al compito del poeta che deve realizzare l'idea del genere eroico: entrambi procedono in modo analogo ma contrario alla mente divina, ossia avanzano dal molteplice all'uno<sup>5</sup>. Tuttavia, nel sonetto tassiano questo procedere è destinato all'insuccesso: il poeta non riesce a raggiungere la verità attraverso le immagini che tenta di creare e il suo pensiero, alla stregua delle pitture, rischia di indebolirsi per l'usura del tempo, qualora non venga sempre rinnovato. Si tratta di due aspetti tra essi correlati: se il vero è eterno, solo chi è in grado di innalzarsi alla contemplazione della verità può essere certo che la propria opera sia duratura. L'impossibilità di rappresentare fedelmente l'immagine della donna prelude all'idea di una creazione che proceda, stavolta, in modo analogo e speculare

5. TASSO, *Discorsi del poema eroico* I, p. 62.

a quello della mente divina, ossia dall'uno al molteplice. L'insuccesso e la caducità sono quelli di una fantasia poetica esclusivamente sollecitata dai sensi, ma è invece possibile dare forma ai propri concetti tramite un'immaginazione plasmata dall'intelletto agente, attraverso la quale si *fissa* il vero nella mente e lo si rende *eterno* sulla carta: l'atto intellettuale collima con la scrittura e i concetti (poetici) rappresentano il termine del primo e il principio della seconda nella medesima operazione del *fissare* la verità. Per questa ragione, la sembianza dell'amata è definita nell'autocommento l'«imaginatione intellettuale» del poeta, ossia un'immagine che scaturisce nella fantasia dalla conoscenza.

La teoria poetica dell'autore è scandita dalla serie di rime nel sonetto xx: il *pensiero* (v. 1) rima, in senso letterale, con il *vero* (v. 4), *intero* (v. 5) e indiviso nella mente del poeta e nei versi del suo componimento grazie a uno straordinario *magistero* intellettuale e artistico (v. 8). Poiché il pensiero è la sede dove prende forma la bellezza della donna, manca dal sonetto, ma anche dall'intera silloge, la confessione di inadeguatezza poetica, ricondotta tradizionalmente alla disparità tra la natura quasi divina dell'amata e l'insufficienza espressiva dei mezzi che il poeta ha a disposizione<sup>6</sup>. La piena coincidenza tra l'idea e i versi ci riporta alla formulazione tassiana del concetto come sinolo di immagine e parola<sup>7</sup>, ma a quest'altezza cronologica la teoria si è caricata di un'ambizione più alta, i concetti poetici equivalgono a forme sussistenti della realtà, a una conoscenza in atto, e il poeta assomiglia a un teologo più che a un pittore. Come Tasso scrive in una nota al sonetto xxxv, «l'immagine di lei non era formata men bella nel pensiero del Poeta, o ne' suoi versi» che nella realtà (p. 250). Non c'è quindi alcun ostacolo che si interpone tra l'evidenza dell'immagine e la sua espressione verbale, unite da una verità che il poeta può fissare interamente nel proprio pensiero e *riflettere* nei propri versi.

La bellezza dell'immagine coincide con la sua verità, ma anche con la sua eterna attualità. La fantasia intellettuale del poeta fa sì che l'immagine dell'amata resti viva alla mente malgrado la lontananza e il tempo («giamai divisa / Per tempo o loco», vv. 12-3). È quanto l'autore dichiara nell'argomento introduttivo al sonetto («'l pensiero [...] s'unisce con lei in guisa che gliela rende sempre presente») e ribadisce nell'argomento del testo successivo, il sonetto xxi, dove afferma che «se la Fortuna gl'impedisce di seguitarla non può impedire il suo pensiero, il qual la segue e la vede per tutto» (p. 25). In tal senso il

6. La professione di inadeguatezza è presente nei versi petrarcheschi che Tasso cita nell'autocommento come modello d'ispirazione per il proprio sonetto: «Ch'aver dentro a lui parme / un che madonna sempre / depinge et de lei parla: / a voler poi ritrarla / per me non basto, et par ch'io me ne stempre» (PETRARCA, *Rvf* 125, vv. 35-39).

7. Cfr. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, III, p. 49.

sonetto tassiano, pur vicino dal punto di vista lessicale a un'ode amorosa del padre Bernardo, ne è in realtà lontano sul piano concettuale. L'io lirico dell'ode paterna invitava i luoghi della frequentazione amorosa a conservarsi intatti, al fine di mantenere integra anche l'immagine della donna che egli aveva impresso nel proprio pensiero, alla stregua di un pittore<sup>8</sup>. Nel sonetto xx, al contrario, il pensiero del poeta non ha bisogno della presenza della donna, né di ricondursi ai luoghi in cui ha potuto osservarla, perché recupera da sé stesso la prima impressione dell'amata. Mentre i ricordi, al pari delle pitture, devono essere rinnovati per non perdersi nell'usura del tempo, l'impressione affettiva del poeta è eternamente preservata nelle sue immagini poetiche. Ciò che occupa il poeta in assenza dell'amata non è, infatti, una reminiscenza amorosa ma quella stessa immagine «prima» (v. 14) che egli ha contemplato in sua presenza e alla quale corrisponde intatto il «primo affetto» impresso nell'animo (v. 7).

L'aggettivo «primo» esprime la prima affezione amorosa comparsa nell'animo del poeta, ma anche l'archetipo della bellezza, dal quale proviene la vera immagine della donna: «qual prima ei vide» (v. 14) rimanda, infatti, sia al primo incontro con la donna, sia alla visione mentale della bellezza. L'impronta affettiva e l'impressione intellettuale si sovrappongono nella fantasia del poeta e danno forma al suo concetto, un atto perfettamente compiuto da cui ha origine il diletto («da sì bell'opra in sé diletto», v. 6). In questo e in altri casi l'audacia licenziosa dei versi è dunque ricondotta a un pensiero che *s'interna* nell'immagine della donna e di conseguenza in sé stesso. Non è perciò contraddittorio affermare che gli eccessi sensuali della lirica tassiana si giustificano proprio in virtù della sua ambizione speculativa<sup>9</sup>: l'intensificazione del sentire è la via attraverso la quale si manifesta la verità e la profondità del sapere intellettuale. È forse questo l'apporto maggiore di Tasso alle sue letture dei testi classici e della lunga serie di commenti sulla gnoseologia antica che egli richiama costantemente nel corso della sua opera.

8. B. TASSO, *Rime*, Ode 26, vv. 21-23: «Guardate integra quella / che con tal magistero / immagine depinse il mio pensiero».

9. In tal senso la sensualità della lirica tassiana «si lega strettamente al predominio dell'immaginazione, cioè al meccanismo psichico sul quale poggia l'eroticismo» (CABANI 2018, p. 69). È impossibile non ricordare l'arrivo di Armida al campo cristiano (*Liberata* IV, 31-32), dove il pensiero amoroso dei crociati stabilisce un dialogo con il desiderio, in un circuito ripetuto che va dall'osservazione della donna alla sollecitazione della fantasia e all'incremento degli affetti per poi tornare a osservare gli «occulti secreti» del corpo femminile. Il concetto è presente anche nella raccolta dell'Osanna, nei sonetti in lode del petto e della gola della donna (XVI, XVII, CLXVII), dove il pensiero oltrepassa gli ostacoli della vista per tramite della fantasia amorosa.

Poiché rappresentano ciò che il poeta vede con gli occhi della mente, i propri versi non si consuma alla stregua di una pittura o di un ricordo, afferma Tasso; la propria poesia è «conservazione de l'immagine e configurazione de l'esemplare»<sup>10</sup>.

Può essere utile confrontare il testo con un altro sonetto della silloge, dove il parallelo tra il poeta e il pittore è esplicito nei versi:

E 'n guisa di pittor, che 'l vitio emende  
Del tempo, mostrerò ne gli alti carmi  
Le tue bellezze in nulla parte offese  
(LXV, vv. 10-12)

L'argomento del sonetto consiste nella professione di un amore costante, che saprà resistere allo scorrere del tempo e allo sfiorire della bellezza femminile. A ben vedere, tuttavia, non è il sentimento dell'io lirico che sopravvivrà ai mutamenti bensì la sua opera: è infatti la decisione di innalzare un canto alla bellezza dell'amata che rinnoverà in entrambi l'affetto amoroso e manterrà intatta l'immagine della donna (vv. 5-8). L'oggetto della poesia non sarà quindi la realtà della donna, ma la sua originaria rispondenza a un archetipo intangibile, che solo l'arte può custodire. All'interno dell'Osanna, l'affinità tra il pittore e il poeta procede oltre il paradigma tradizionale rappresentato da Zeusi, che, come Tasso sottolinea nell'*esposizione*, è destinato a fallire nel suo intento. Il poeta-pittore non deve soltanto individuare gli elementi sparsi delle bellezze terrene per assemblare l'immagine della donna; non deve, in altre parole, correggere nella sua immagine poetica i difetti della materia concreta, ma ha il compito di emendare qualcosa di ancora più arduo da cogliere rispetto a un'imperfezione fisica: lo scorrere temporale e con esso la natura materiale dell'immagine. Il poeta tassiano è un pittore dell'universale, il quale corregge i guasti del tempo e vuole sottrarre le proprie immagini tanto al mutamento esteriore della realtà quanto all'oblio della memoria.

Il sonetto xx dà modo di osservare che alla natura della silloge tassiana restano estranee le straordinarie implicazioni che ha la memoria nel *Canzoniere* petrarchesco, la scansione del tempo tramite gli anniversari, l'importanza della morte o almeno della lontananza dell'oggetto d'amore per il canto dell'io. All'io lirico della silloge tassiana è in fondo indifferente la reale presenza o l'assenza della donna, poiché il centro del discorso è la dinamica del pensiero razionale, che ha in sé la propria presenza e attualità, nonché il proprio oggetto

10. Questa è la definizione che Tasso dà della «vera nobiltà» dell'anima, immagine della virtù divina (cfr. TASSO, *Dialoghi [Il Forno ovvero de la Nobiltà]*, vol. I, p. 81).

(il vero intelligibile fattosi immagine). La lontananza della donna è un aspetto secondario di fronte all'autonomia mentale e sentimentale dell'io nei confronti dell'oggetto d'amore, di cui egli conosce e possiede la sostanza. È, insomma, la sua vita psichica che domina e intrattiene il desiderio più di quanto non faccia la realtà della donna.

Il vero amore è, afferma Tasso, quello che si *riflette* in sé stesso e che scaturendo dal pensiero dell'amante, si rivolge all'amata, ritornando poi alla mente di chi lo ha concepito. A fronte una rappresentazione stilnovistica dell'amore, dove è frequente il *topos* degli spiriti vitali che migrano nella persona dell'amata e conducono l'io a una morte prematura dell'anima, Tasso dichiara, perciò, che il vero processo amoroso si svolge interamente nel pensiero dell'amante: la morte dell'animo e la trasmigrazione degli spiriti testimoniano di un amore imperfetto perché compreso solo nella dimensione sensuale. A questo proposito è interessante proporre il confronto del sonetto xx con un madrigale del codice Chigiano (xv), anch'esso dedicato alla lontananza dell'amata:

Se'l mio core è con voi, come desia,  
dov'è l'anima mia?  
Credo sia col pensiero, e 'l pensier vago  
è con la bella imago;  
e l'immagine bella  
de la vostra bellezza è ne la mente  
viva vera e presente  
e vi spira e favella;  
ma pur senza il mio core è la mia vita  
dolente e sbigottita.

L'assenza dell'amata non produce una lacerazione dolorosa nell'animo dell'io. Al contrario, il poeta ritrova l'esistenza della donna interamente «viva vera e presente» nelle proprie riflessioni, dotata di vita e parola; solo al termine del madrigale si accenna al tradizionale motivo stilnovistico di una morte dell'animo, motivo per altro assai moderato dal tono cantabile e dalla chiusa *in diminuendo* del madrigale<sup>11</sup>. Dal sonetto dell'Osanna l'autore intende invece stornare anche quest'ultima, minima, allusione al tema. Le alterazioni dell'io non sono altro che itinerari speculativi, chiosa l'autore nell'*esposizione*, così che pur alludendo alla morte e alla lacerazione luttuosa dell'amante, tutto ciò accade

11. Nella sua analisi del madrigale tassiano Daniele non ha mancato di rilevare che il dolore d'amore rappresenta solo un'occasione per descrivere la dinamica sentimentale dell'io (DANIELE 1983, p. 81).

solo nel pensiero: «E se ben v'ama in se stesso, et muor in se stesso, ciò è ne' imaginatione intellettuale ch'egli ha formata» (p. 237).

L'aspetto intellettuale della riflessione amorosa comprende anche quello morale. Alla facoltà dell'immaginazione intellettuale corrisponde un *habitus* morale altrettanto straordinario, quello dell'«amore intellettuale»:

l'amore intellettuale segue la cognitione de l'intelletto, ma de l'intelletto e de la cosa intesa, o de la specie intelligibile, come di Aristotele nel terzo de l'*Anima*: "Fit magis unum quam ex materia, et forma". Grandissima visione adunque è quella tra l'intelletto e la forma, ch'egli intende non minore tra la volontà e la cosa amata ne l'amore intellettuale: laonde si può chiamar più tosto desiderio d'unità che d'unione, come si discorre altrove (p. 237).

Non solo la fantasia, quindi, ma anche l'amore viene plasmato dalla conoscenza. L'unità e la verità della contemplazione generano, sul piano etico, un amore che comporta la costanza assoluta dell'amante. Il poeta non è sregolato e incontenente nel suo affetto, resta fermo perché non si rivolge solo alla bellezza propria della donna ma anche alla sua forma intelligibile e i suoi moti affettivi sono fissi nella contemplazione intellettuale. A questo alludono i versi «ben v'ama / In se stesso, et in voi non si divide» (vv. 9-10), che Tasso commenta come segue:

l'amore è abito, come dice san Tommaso. Et in questo luogo il Poeta non si numera fra gli incontinenti, come ne gli altri. E se ben v'ama in se stesso, et muor in se stesso, ciò è ne' imaginatione intellettuale ch'egli ha formata. [...] ne la vostra propria bellezza non si divide, cioè non ama sensualmente, come si dichiarerà de' *Dialoghi delle Quistioni amorose* (*ibidem*).

Tasso si richiama qui, come anche nella nota precedente, a un passo del *Cataneo ovvero de le conclusioni amorose*, dove aveva distinto, sulla base dei *De divinis nominibus* dell'Areopagita, l'esistenza di un amore per le cose intelligibili che non conosce dualità né separazione<sup>12</sup>. Diversamente da quanto affermato dalla tradizione classica dello stilnovismo, gli spiriti vitali del poeta non trapassano nell'oggetto d'amore e il suo animo resta integro tramite l'integrità del

12. Cfr. TASSO, *Dialoghi*, vol. II, p. 867. Nel *De coelesti hierarchia* di Dionigi Tasso legge della possibilità che hanno i teologi di parlare attraverso delle similitudini simboliche, le quali servono da ausilio per dirigersi oltre la sfera del sensibile, pur essendo per natura dissimili e lontane dalla sfera divina; anche per questo tipo di considerazioni tutto il *corpus* degli scritti dionisiani assume un ruolo di grande rilievo nell'elaborazione della poetica di Tasso (cfr. GIRARDI 1994 e 2002, pp. 182-83).

pensiero. Ciò è possibile perché la stessa fantasia intellettuale è un'operazione indivisibile, un'«*actio impartibilis*»: immaginare intellettualmente significa, infatti, trasformarsi e allo stesso tempo restare immutabile. Trasformarsi, perché la fantasia, lo abbiamo visto, è come Proteo, ha una natura camaleontica e la conoscenza che passa attraverso di essa si realizza sempre come una trasformazione della mente nell'oggetto di osservazione (cfr. *supra* §7); restare immutabile, perché essa è capace di subordinarsi a un'attività razionale che ne *fixa* le creazioni.



## La definizione dell'amore

Nell'*Etica* aristotelica Tasso poteva leggere dell'incompatibilità stabilita fra la contemplazione del sapiente e l'ostinazione della persona immoderata. L'ostinato è un incontinent e «non è come chi sa e chi conosce, ma come chi dorme o è ubriaco»<sup>1</sup>. Non è un caso che all'interno della raccolta tassiana, dopo i sonetti xx e XXI, dedicati alle operazioni attive del pensiero che rende presente la donna, sebbene lontana, segua un componimento sul sogno (XXII), nel quale il poeta «paragona l'operationi del pensiero volontarie con quelle del sogno, che son naturali» (p. 239). La contemplazione del poeta, dal quale scaturisce il pensiero della donna, è il risultato di un'azione allo stesso tempo razionale e volontaria, che perfeziona una fantasia sempre a rischio di cadere preda degli affetti, come accade durante il sogno: «in quella parte de la notte che i Latini chiamano *Concubia*, gli amanti scompagnati sogliono affettuosamente darsi in preda al pensier de' loro amori» (*ibidem*).

L'incompatibilità che Aristotele aveva fissato tra la contemplazione e l'ostinazione è ereditata dalla silloge tassiana all'interno del dibattito sulla natura dell'amore. I sonetti xx e XXII sintetizzano insieme una fluttuazione, onnipresente nella silloge, tra l'amore incostante, proprio dell'amante ostinato ed ebbro del proprio affetto, e l'amore contemplativo, proprio dell'amante sapiente e costante<sup>2</sup>. Il tema appare già nel sonetto iniziale della raccolta:

E se non fu de' più ostinati cori  
 Ne' vani affetti il mio, di ciò lagnarme  
 Già non devrei, che più laudato parme  
 Il ripentirsi, ove honestà s'honori.  
 (I, vv. 4-8)

1. ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, 1152a 14-15, p. 765.

2. È difficile datare le singole note dell'autocommento e ricostruire un'ipotetica teoria organica sulla natura di amore. Anche a prescindere dalla cronologia, si ha l'impressione che nell'autocommento i diversi punti di vista non siano ordinabili in un insieme definitivo e rispecchino invece la complessità di tradizioni e letture alle quali l'autore si richiama di volta in volta.

Si tratta di una riscrittura dell'antecedente chigiano, dove Tasso aveva caratterizzato in modo differente la natura del sentimento amoroso:

e se non fu de' più costanti cori  
ne' vani affetti il mio, di ciò lagnarme  
già non devrei, ché più lodevol parme  
il pentimento ove onestà s'onori.  
(I, vv. 4-8).

Avendo sotto gli occhi entrambe le redazioni del testo, l'*esposizione* al testo dell'Osanna appare come un vero e proprio dialogo che l'autore intrattiene con sé stesso, spiegando il motivo che lo ha condotto a modificare i propri versi. Mentre nella prima redazione del sonetto Tasso aveva contraddistinto il proprio affetto come «costante», al momento di strutturare la raccolta Osanna sostituisce alla costanza l'ostinazione e commenta così la propria scelta: «ne l'amor concupiscibile non può essere costanza, ma ostinatione» (p. 219). Poiché dunque, sembra dire l'autore, ci si trova in una vicenda amorosa che, in quanto tale, riguarda la sfera concupiscibile, rispettando la tassonomia delle passioni di cui egli esibisce una conoscenza rigorosa, è necessario escludere il riferimento alla costanza: la fedeltà dell'amante, preda dei suoi affetti, può assumere la qualità dell'ostinazione ma non quello della costanza e dalla fedeltà.

Con l'autocommento Tasso vuole così precisare il significato di una correzione (di cui certo il lettore non era consapevole) che egli ha apportato per rendere il proprio testo maggiormente coerente ed esatto dal punto di vista terminologico: volendo inaugurare il proprio romanzo amoroso all'insegna di Petrarca e di Bembo, raffigurando perciò da un lato la vanità degli affetti umani («vani affetti», v. 5), dall'altro il desiderio di essere un esempio morale per gli «accorti amanti» (v. 9), Tasso descrive il proprio amore come una passione concupiscibile, che va ripudiata perché incompatibile con la virtù della costanza.

Già nel sonetto I si riscontra però un attrito tra il dettato lirico e l'interpretazione autoriale: il testo dialoga con i modelli della poesia lirica, di cui riprende il formulario e i concetti, mentre il commento avanza un'interpretazione in parte distante dal linguaggio poetico alla base dei versi. La contrapposizione tra amore e pentimento presentata nei versi risponde a una logica differente da quella ricercata nelle *esposizioni*. Mentre a livello testuale Tasso perfeziona la rappresentazione della vanità amorosa, sottolineando nell'*esposizione* l'esattezza del proprio vocabolario, egli prosegue poi opponendosi all'idea che l'amore sia una passione vana e confutando la sua stessa rappresentazione poetica: «Ma l'amore, il quale è habito nobilissimo de la volontà, come dice San Tomaso ne l'*Operette*, è costante nel ben che si propone per oggetto» (p. 219).

La costanza, dunque, non è del tutto aliena dal sentimento d'amore: essa si ritrova nell'oggetto d'amore, nella donna, che costituisce sia il bene particolare dell'amante ma offre anche un'immagine del Bene ideale. Per questa ragione, l'amore può non essere soltanto una passione ma anche un *habitus* dell'animo determinato da una salda volontà del bene.

Anche in questo commento dobbiamo leggere non soltanto uno scrupolo dottrinale da parte dell'autore, quanto la ricerca di argomentazioni a sostegno della propria teoria poetica, in particolare riguardo al problema della commistione degli stili all'interno dei vari generi. Definire la passione amorosa come abito della volontà consente a Tasso di eleggerla ad argomento dell'epopea; al genere epico converrà perfettamente quella che può essere considerata una nobile virtù umana e non la rappresentazione di un affetto immorale:

se l'amore è non solo una passione e un movimento de l'appetito sensitivo, ma uno abito nobilissimo de la volontà, come volle san Tomaso, l'amore sarà più lodevole ne gli eroi, e per conseguente nel poema eroico<sup>3</sup>.

Possiamo proiettare questa conclusione dei *Discorsi* anche sulle idee che in quegli stessi anni che guidano Tasso nella composizione dell'Osanna. Poiché l'amore non è solo una passione concupiscibile, sfrenata e dispersiva, ma è una virtù propria dell'*habitus* morale dell'eroe, alla sua raffigurazione poetica sarà conveniente uno stile fiorito tanto quanto uno stile magnifico, grave e prossimo al «suon» dell'epica.

Sarebbe però impossibile trovare nell'Osanna, nei versi o nel commento, una progressione che delinei un percorso narrativo dall'amore ostinato alla costanza di un amore virtuoso. Il tema dell'amore costante appare solo nelle *esposizioni* alla prima parte della silloge, che ha ereditato dal manoscritto Chigiano alcune vestigia di un progetto narrativo. La costanza dell'amante è oggetto specifico di alcuni componimenti, ma nella raccolta non costituisce l'aspetto più importante. Per orientarsi nell'intrico delle note tassiane, è utile considerare come mappa il dialogo *La Molza*, dove Tasso aveva sintetizzato il secolare dibattito sulla natura dell'amore, offrendo un quadro complessivo dei suoi riferimenti culturali:

Dico dunque che sei generi sono i principali, i quali sono assignati ne la definizione d'amore: l'uno è desiderio, la qual opinione è seguita da Socrate nel *Convito* e da molti Socratici, quantunque peravventura la sua propria si manifesti nel *Fedro*, da Lucrezio e dal Bembo e da grandissimo numero de

3. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, II, p. 106.

scrittori. L'altra, ch'ella sia infirmità; la terza, che sia virtù, come volle Ieroteo, che in ora ha pochi seguaci; la quarta pone che sia atto, e questa ancora non è seguita da alcuno, ch'io sappia; la quinta dice ch'è distendimento de la volontà; e la sesta che sia piacere o componimento, se pur questa è diversa da la quarta, la quale ha per seguaci tutti i seguaci di san Tomaso oltre quelli di sant'Agostino. Ma dovendosi l'amore ridurre ad alcuno di questi generi, parrà forse più convenevole che si riduca al più nobile o più eccelente<sup>4</sup>.

Fra le varie definizioni dell'amore Tasso intende rintracciare l'interpretazione che ne provi l'eccellenza e la massima nobiltà. Mentre la definizione dell'amore come desiderio ha moltissimi seguaci tra i poeti antichi e moderni, quella della virtù ne conta decisamente meno, ma nessuno, afferma il poeta, ha *ancora* seguito la quarta definizione dell'amore, quella come «atto», che risale a Plotino; *ancora* perché questa è proprio la via che Tasso si appresta a indicare come la più nobile ed elevata, tanto più che essa gli appare come una via che ha aperto la strada a San Tommaso, Sant'Agostino e tutti i loro seguaci.

All'interno delle *esposizioni* Tasso ricorre di volta in volta all'insieme di queste teorie per spiegare i singoli componimenti, ma la definizione plotiniana sembra essere il vero e proprio cardine strutturale sul quale si reggono i suoi intenti esegetici. Il fine è quello di riscrivere la rappresentazione lirica del piacere erotico come *concetto* di una perfezione intellettuale.

Se l'amore è abito della volontà, ciò comporta che l'oggetto d'amore non sia casuale ma venga determinato da una scelta. Si tratta di una questione centrale nei *Dialoghi*, dove Tasso sviluppa in modo più ampio di quanto non avvenga nelle *esposizioni* la discussione sulla passione amorosa, soffermandosi in più occasioni sulla possibilità di sceglierne razionalmente l'oggetto<sup>5</sup>. In alcuni testi della silloge e nell'autocommento ci sono diverse tracce di questa trattazione di lungo corso sull'amore «ragionevole», ossia su un amore vagliato dall'intelletto.

Come di consueto nella raccolta, Tasso non esita a mettere in evidenza lo scarto rispetto alla lirica petrarchesca fondato su una maggiore intensità dell'affetto e, in questo caso, anche su una maggiore consapevolezza etica:

4. TASSO, *Dialoghi*, vol. II, p. 813.

5. Il tema dell'amore per elezione risale alla XVIII conclusione amorosa presentata da Tasso all'Accademia ferrarese (SOLERTI, *Vita*, vol. I, pp. 128-31), che ne aveva negato l'esistenza. La riflessione si prolunga nel ventennio successivo attraverso la scrittura dei dialoghi sulla cortesia (*Il Beltramo*), la pietà (*Il Nifo*) e la gelosia (*Il Forestiero*), nonché sul dialogo della *Molza* e le conclusioni amorose del *Cataneo*. Dal rifiuto di un amore elettivo Tasso approda, nel *Cataneo*, all'idea opposta di un amore come movimento volontario (cfr. SELMI 2007, p. 48).

[...] per intenso affetto  
 Volli una volta, e disvoler non voglio.  
 (LXVII, vv. 13-14)

non voglio mutar volontà e quella elettione c'ho fatto d'amarvi. E dice "voglio" perchè l'elettione e la volontà ancora è libera, laonde può volere, e non volere. Elegge nondimeno di volere. E questo pare costantissimo amor d'elettione fondato ne la virtù de l'animo. Quell'altro in cui si dice "Ogni voler, e disvoler m'è tolto" [cit. da Rvf119, v. 42], par ch'attribuisca l'amore al Fato et a la necessità, e privi l'amante del libero arbitrio (p. 270).

Rinunciando alla libertà, l'amante petrarchesco ha ridotto l'amore a una necessità fatale, mentre, scrive Tasso, il suo amore è una scelta di ragione e si accompagna con la volontà. È ancora San Tommaso a offrire qui la distinzione tra un *amor* che designa la passione sensitiva e un amore (*dilectio*) che procede da una scelta deliberata, frutto della volontà e della conoscenza razionale<sup>6</sup>.

Anche le sofferenze che provengono dalla passione amorosa possono essere annoverate fra le operazioni della ragione:

Gli Stoici portarono opinione ch'ogni dolore fosse "malus, et praeter naturam". Ma i Peripatetici, e particolarmente Alessandro [d'Afrodisia], estimavano altrimenti, perch'alcuni dolori sono convenienti e ragionevoli, come il dolersi de' vitij de l'amico, e de la morte del padre. Si potrebbe tra questi annoverar la penitenza, ch'è dolor de' propri peccati. Il Poeta si dolea per l'infermità de la sua Donna, e perch'era lontano da lei. Però questo dolore era ragionevole, ma forte ne l'usar la sua ragione (p. 239).

Il tema della passione amorosa che è una virtù, e quindi è costante, costituisce anche l'argomento del sonetto *Quanto più ne l'amarvi io son costante* (LXI) dove Tasso «dimostra» la fedeltà dell'amante con la metafora del nocchiero, che sebbene sia costretto a mutare il corso della navigazione a causa delle avversità (l'indifferenza dell'amata) continua a orientarsi verso il tranquillo porto, allusivamente paragonato a un «dolce seno» al termine del componimento (v. 14). L'*esposizione* paragona l'amante all'uomo di stato che non cede alle calamità:

6. «Dilectio enim electiva videtur esse amor rationalis, cum electio sequatur consilium [...]. Dicitur enim sic amor rationalis, qui sequitur cognitionem ratiocinativam» (S. TOMMASO, *Summa theologiae*, I II, q. 60 a. 2 arg. 1).

Ne l'incostanza de la Fortuna, la costanza de l'amante può essere simile a quella de l'homo di Repubblica descritta da Cicerone [...] [*Epist. famil.* 19, 21]. Il Poeta nondimeno parla com'amante che disprezzi i pericoli: nondimeno ne l'amor del senso, ch'è significato per questo mare perturbato da le passioni, non può esser vera costanza (p. 266).

Sebbene nell'amore concupiscibile a non possa esistere la «vera costanza», il poeta è legittimato a definirsi costante qualora egli consideri la propria passione da altri punti di vista:

Nondimeno il Poeta in tanta diversità e quasi contrarietà d'affetti e di parole, dice d'esser "costante" [...], imperochè la sua fermezza è costanza e virtù per tra cagioni: prima, per rispetto de l'anima, ne la quale è com'in soggetto imperochè l'anima, come dice Platone nel Quinto de la *Repubblica*, può muoversi e non muoversi ne l'istesso tempo come la sfera, la qual si volta attorno mentre è fissa nel suo centro. Adunque sta ferma co 'l centro e si muove con la circonferenza. Dapoi è costante, havendo riguardo a l'ovietto, il quale essendo eterno non può essere mutabile. Ultimamente la costanza è considerata ne' fondamenti de la virtù come quella quercia descritta da Vergilio nel Quarto: "Ac veluti annosam valido cum robore quercum [...]" (p. 288).

L'oscillazione tra amore come abito della virtù e impossibilità di ricondurre la passione amorosa alla costanza non trova nella raccolta una risoluzione sul piano narrativo o teorico. La continua alternanza tra i diversi aspetti dell'amore non dipende soltanto dalle occasionali divergenze tra i versi e le *esposizioni*, né dalla struttura oggettivamente vacillante e non sempre curata della silloge, ma soprattutto dal fatto che l'*Osanna* non è un romanzo amoroso ma un canzoniere sul *sapere* d'amore. In questa prospettiva, i temi della costanza e dell'amore virtuoso all'interno delle *esposizioni* costituiscono solo un aspetto circostanziato della raccolta.

La costanza dell'amante risulta dalla gravità o maturità della mente, mentre l'amore ostinato e incostante è frutto di una mente troppo rapida, leggera o acerba. Come si legge in una chiosa al sonetto *Mentre scherzava saettando intorno* (880) appartenente alle *Rime encomiastiche*:

È proprio de l'amore l'esser veloce, leggiere e incostante; laonde ragionevolmente disse Teocrito nella *Farmaceutria*: ..... ἦ ῥά οἱ ἄλλα ὠιχετ' ἔχων ὃ, τ' Ἐρωσ ταχινὰς φρένας, ἄ, τ' Ἀφροδίτα (*Idill.* II, 6-7) se pur la velocità de la mente e del pensiero è l'incostanza de l'amore, come altri ha creduto interpretando questo poeta: ma per altro la tardità de l'ingegno pare che soglia

esser cagione di costanza, come avvertì Plutarco ne la vita di Catone, e se i tardi sono i costanti, i veloci a l'incontro dovrebbero essere gli incostanti. È dunque amore ne gli ingegni giovenili per la velocità causa d'instabilità: e s'a l'autorità de gli antichi si deono aggiungere quelle de' moderni, niuna è più maggiore o più opportuna di quella de Bembo: *Non son, se ben me stesso e te riguardo, / Più da gir teco: io vecchio e tu leggiere, / Tu fanciullo e veloce, io vecchio e tardo*. L'amore nondimeno, il quale per sua natura è velocissimo, suol esser quasi legato da' nodi del matrimonio, come accenna il poeta<sup>7</sup>.

I nodi del matrimonio che legano la passione amorosa ostinata e incostante, ancorandone la leggerezza alla piena maturità di giudizio, sono gli stessi nodi con cui nella *Liberata* si risolve la passione di Olindo per Sofronia; sono i nodi con cui sarà fatta prigioniera Armida, emblema dell'amore mago e sofisticato, nella *Conquistata*; sono, ancora, i nodi dei concetti poetici, tramutati in dimostrazioni anche grazie all'autocommento, con cui si vorrebbe avvincere i lettori, trasformando l'opinione in ragione, come Tasso scrive anche nel *Porzio ovvero de le Virtù*<sup>8</sup>.

Tuttavia, nei vincoli che congiungono più elementi come «nell'*armata* e nell'*esercito*», negli edifici e nelle costruzioni, infine «nel matrimonio e ne' congiungimenti», l'unione è destinata a restare imperfetta, la costanza e la stabilità potranno essere soggette a mutamenti<sup>9</sup>, potranno, in altre parole, non essere perfettamente vere. Ben diversa è l'unione che si realizza all'interno della mente e della poesia, quando il pensiero raggiunge la piena comprensione dell'ordine del mondo: «Grandissima visione adunque è quella tra l'intelletto e la forma, ch'egli intende non minore tra la volontà e la cosa amata ne l'amore intellettuale: laonde si può chiamar più tosto desiderio d'unità che d'unione, come si discorre altrove» (p. 237). In questo caso il pensiero è portato a compimento e raggiunge, come il fuoco, la quiete nel moto: «il pensiero, detto da' Latini *cogitatio*, è moto de l'animo e s'acqueta ne l'obietto» (p. 237). È da una simile perfezione del movimento del pensiero che scaturiva l'«amore intellettuale» dell'io lirico tassiano, descritto nel sonetto xx, nel quale il piacere bramoso della vista si trasforma in diletto contemplativo, la forma più nobile ed eccellente dell'amore, secondo quanto Tasso aveva scritto anche nella *Molza*: «l'una è il compiacimento, il quale è amore; l'altra il desiderio che segue l'amore; e la terza il diletto nel quale s'acqueta»<sup>10</sup>.

7. TASSO, *Le Rime. Edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe*, vol. III, p. 427.

8. «ma 'l laccio di topazi e d'adamanti / non era sciolto, e quel che a' piedi il cinse / disse: "Or securi andremo, e tu rimanti, / perché senno e valor così t'avvinse: / e vinta infernal fraude, onore avranno / perfida lealtade e fido inganno"» (*Conquistata* XIII 75).

9. TASSO, *Dialoghi*, vol. II, pp. 1040-41.

10. TASSO, *Dialoghi [Il Cataneo ovvero de le conclusioni amorose]*, vol. II, p. 867-68.

In conclusione alla raccolta non c'è traccia del pentimento amoroso annunciato dal sonetto 1. Al contrario, l'Amore è divenuto il nome esplicito per indicare l'intelligenza divina che muove il mondo. Commentando *Padre del cielo, hor ch'atra nube il calle* (CLXXVIII), esemplato sul petrarchesco *Padre del ciel, dopo i perduti giorni* (Rvf 62), Tasso scrive:

ad imitatione del Petrarca, quasi padre celeste, o che sei nel Cielo. Ma "Padre" per autorità di s[an] Tomaso, propriamente si dice de le creature ragionevoli, et de l'altre creature "Fattore" (p. 349)<sup>11</sup>.

Il commento aggiusta il tiro dei versi e offre una spiegazione più precisa del riferimento al divino: «Padre» è dedotto dalla teologia di Tommaso, che lo impiega per rimandare all'aspetto razionale della creazione e più avanti «gratia» (v. 6) con la quale, scrive l'autore, «vuol significare la gratia illuminante» (p. 349), quella che guida alla salvezza operando sull'intelletto dell'uomo. Anche nell'*esposizione* al precedente *Amore alma è del mondo, Amore è mente* (CLXXVI), Tasso aveva sentito l'esigenza di precisare l'uso dei termini impiegati in poesia, giustificando sulla base di Aristotele l'utilizzo del concetto di «Amore» per designare Dio, accostandolo a quello di «Mente»:

"Amore alma è del mondo": nuovamente è detto dal Poeta ch'Amore sia anima del mondo, de la quale sono diverse opinioni. Anaxagora volle che la "mente" fosse Iddio, ma Iddio, per opinione di Aristotele, move, come amato e desiderato: la qual opinione tocca il Poeta nel secondo verso [...].

"L'aria, l'acqua, la terra e 'l foco ardente": imita Virgilio nel sesto de l'*Eneida*, dove si legge: "Principium coelum, ac terras, camposque, liquentes: / Lucentemque globum lunae titaniaque, astra, / Spiritus intus alit totumque infusa per artus / Mens agitat molem, et magno se corpore miscet [...].

(p. 348)

Silloge della conoscenza d'amore più che romanzo di un'evoluzione spirituale, la raccolta dell'Osanna termina con l'aspirazione a raggiungere una patria celeste che assomiglia «molto più alla sfera lunare in cui Averroè poneva la sede dell'intelletto agente che non al paradiso cristiano»<sup>12</sup>.

11. TASSO, *Dialoghi*, vol. II, p. 815.

12. Da notare che nelle *esposizioni* Tasso non commenta mai gli aspetti più tecnici del fare poetico, come la tessitura fonica o lo schema metrico, pur così minutamente esaminati nei *Discorsi* e nella *Cavaletta*. Nulla si legge, ad esempio, sull'esibizione iniziale del con-

L'Osanna si chiude infatti all'insegna dell'elevazione intellettuale e della varietà tematica: al sonetto *Amore alma è del mondo*, segue il componimento in lode dell'eloquenza (CLXXVII) che rende possibile ai poeti compiere «maravigliose operationi» (p. 349), l'invocazione al *Padre del cielo* e infine due sonetti in onore di Fabio Gonzaga (CLXXIX-CLXXX) e per suo tramite a tutta la casata Gonzaga, come omaggio per il patrocinio della stampa Osanna. La sentenza unitaria e conclusiva sulla raccolta spetta invece alle *esposizioni*. Esortando Fabio Gonzaga a farsi vincitore immortale non solo in guerra ma anche di sé stesso, delle passioni e della sorte, Tasso scrive e commenta:

Molti vinser la terra, e tu le stelle:  
 Tu signoreggia il ciel, che tutto sforza,  
 Rendendo vera libertate a l'alma.  
 (CLXXX, vv. 12-4)

due vittorie si convengono al savio cavaliere: l'una di se stesso, per testimonianza d'Ovidio; l'altra de le stelle e del destino, per autorità di Tolomeo, il qual disse "Sapiens dominabitur astris" (p. 350).

Nell'immagine del sapiente che si innalza al di sopra degli eventi possiamo riconoscere l'ultima pennellata dell'autore al proprio autoritratto, quello di un sapiente che riconduce al governo della ragione il vario disordine della sorte, degli affetti e dei testi<sup>13</sup>.

corso vocalico aspro e magnifico (*Padre del cielo*, *hOr*), assente nel modello petrarchesco e definito nei *Discorsi* uno degli elementi principali della *gravitas* dell'acasiana e dantesca (Cfr. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, v, p. 204). Quello che interessa maggiormente Tasso è invece sottolineare l'esatta pertinenza dei suoi vocaboli.

13. CHIODO – LUPARIA 2007, p. 47.



## Bibliografia



## Testi

### *Testi di Torquato Tasso*

- Delle opere non più stampate del s. Torquato Tasso, raccolte, e pubblicate da Marc'Antonio Foppa*, in Roma, per G. Dragondelli, 1666, 3 voll.
- Dialoghi*, ed. critica a c. di E. Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958.
- Dialoghi*, a c. di G. Baffetti, Milano, Rizzoli, 1998, 2 voll.
- Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a c. di L. Poma, Bari, Laterza, 1964.
- Estratti dalla «Poetica» del Castelvetro*, ed. a c. di G. Baldassarri, «Studi tassiani», 36 (1988), pp. 73-128.
- Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a c. di C. Gigante, Roma, Salerno Editrice, 2000.
- LA / GIERUSALEMME / LIBERATA [...] / con l'Allegoria dell'istesso Autore, et con / gli Argomenti del Sig. Oratio / Ariosti [...] / Aggiuntovi alcune annotationi di M. / Giulio Cesare Capaccio / IN NAPOLI / Appresso Gio. Battista Cappelli. 1582.*
- Le Lettere di Torquato Tasso disposte per ordine di tempo ed illustrate da C. Guasti*, Firenze, Le Monnier, 1853-1855, 5 voll.
- Il Mondo creato*, a c. di P. Luparia, Edizione Nazionale delle Opere di Torquato Tasso, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006.
- Note di Torquato Tasso a "De Caelo" di Aristotele*, a c. di L. Capra, Ferrara, Corbo, 1993.
- Postille*, t. II 1-2, a c. di M.T. Girardi, Edizione Nazionale delle Opere di Torquato Tasso, vol. XII, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.
- Le Prose diverse*, nuovamente raccolte ed emendate da C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1875, 2 voll.
- Le Rime. Edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe*, a c. di A. Solerti, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1898-1902, 4 voll.
- Rime "eternee"*, a c. di L. Caretti, Parma, Zara, 1990.
- Rime. Prima parte*, to. I. *Rime d'amore (secondo il cod. Chigiano L VIII 302)*, a c. di F. Gavazzeni e V. Martignone, Edizione Nazionale delle Opere di Torquato Tasso, vol. IV.1, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009.

*Rime. Terza parte*, a c. di F. Gavazzeni e V. Martignone, Edizione Nazionale delle Opere di Torquato Tasso, vol. IV.3, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006.

*Rime eterree*, a c. di R. Pestarino, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo – Guanda, 2013.

*Rime. Prima parte*, to. II. *Rime d'amore con l'esposizione dello stesso Autore (secondo la stampa di Mantova, Osanna 1591)*, ed. critica a c. di V. De Maldé, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016.

*Il Trattato dell'Amore Humano di Flaminio Nobili con le postille autografe di Torquato Tasso*, pubblicato da P.D. Pasolini in occasione del terzo centenario del poeta, Roma, Loescher, 1895.

### *Testi di altri autori*

L. Ariosto, *Orlando furioso e cinque canti*, a c. di R. Ceserani e S. Zatti, Torino, UTET, 2015, 2 voll.

Aristotele, *Retorica e poetica*, a c. di M. Zanatta, Torino, UTET, 2004.

— *Le tre etiche*, a c. di A. Fermani, Milano, Bompiani, 2008.

— *Fisica*, a c. di R. Radice, Milano, Bompiani, 2011.

P. Bembo, *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, a c. di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1966.

G. Camillo, *L'idea del teatro e altri scritti di retorica*, a c. di L. Bolzoni, Torino, RES, 1990.

V. Colonna, *Rime*, a c. di A. Bullock, Bari, Laterza, 1982.

Dante, *Opere*, ed. a c. di M. Santagata *et al.*, Milano, Mondadori, 2014.

G. Della Casa, *Rime*, a c. S. Carrai, Milano, Mimesis, 2014.

F. De Nobili, *De vera et falsa voluptate libri duo [...]*, Lucae, apud V. Busdracum, 1563.

M. Ficino, *The Philebus commentary*, ed. by M. J. B. Allen, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1975.

— *El Libro dell'amore*, a c. di S. Niccoli, Firenze, Olschki, 1987.

— *Commento al "Parmenide" di Platone*, a c. di F. Lazzarin, Firenze, Olschki, 2012.

L. Filalteo, *In IIII. libros Aristotels de Ca<e>lo, et Mundo Commentary [...]*, Venetiis, apud Vincentium Valgrisium, 1565.

U. Foscolo, *Opere*. Edizione Nazionale, Firenze, Le Monnier, 1933-1994, 23 voll.

G. Guidiccioni, *Rime*, a c. di E. Chiorboli, Bari, Laterza, 1912.

- Lorenzo de' Medici, *Tutte le opere*, a c. di P. Orvieto, Roma, Salerno, 1992, 2 voll.  
 A. Minturno, *L'arte poetica [...]*, Venezia, per G. A. Valvassori, 1563.
- F. Petrarca, *Epistulae metricae. Briefe in Versen*, herausgegeben von Otto und Eva Schönberger, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004.  
 — *Canzoniere* [= Rvf], a c. di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2011, 2 voll.  
 A. Piccolomini, *I cento sonetti*, a c. di F. Tomasi, Genève, Droz, 2015.  
 Platone, *Omnia Divini Platonis opera, tralatione (sic) M. Ficini [...]*, Basilea, in officina Frobeniana, 1536.  
 — *Dialoghi filosofici*, a c. di G. Cambiano, 2 voll., Torino, UTET, 1981.  
 — *Timeo*, a c. di G. Reale, Milano, Rusconi, 1994.  
 Plotino, *Enneadi*, a c. di R. Radice, Milano, Mondadori, 2002.  
 A. Poliziano, *Stanze per la giostra*, a c. di F. Bausi, Messina, Università degli Studi di Messina, Centro internazionale di studi umanistici, 2016.
- B. Rota, *Rime*, a c. di L. Milite, Milano, Guanda-Fondazione Pietro Bembo, 2000.
- G. Stampa, *Rime*, a c. di C.R. Ceriello, Milano, Rizzoli, 1976.
- L. Tansillo, *Il Canzoniere edito ed inedito: secondo una copia dell'autografo ed altri manoscritti e stampe*, a c. di E. Percopo, Napoli, Liguori, 1996.
- B. Tasso, *Rime*, a c. di D. Chiodo e V. Martignone, Torino, RES, 1995, 2 voll.
- San Tommaso, *Summa Theologiae*, Textum Leoninum Romae 1888, <https://www.corpusthomisticum.org/sth0000.html>.
- *Locuzioni e questioni sull'Ettateuco*, a c. di L. Carrozzi-A. Pollastri, Roma, Città nuova editrice, 1997.  
 — *Le Questioni disputate*, vol. iv, a c. di G. Savagnone, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 2001.  
 — *Le Questioni disputate*, vol. vii, a c. di P.R. Coggi, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 2003.  
 — *Commento ai nomi divini di Dionigi*, a c. di B. Mondin, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 2004, 2 voll.
- J. Zabarella, *De Methodis libri quattuor*, a c. di C. Vasoli, Bologna, CLUEB, 1985.



## Studi

### ARDISSINO 1997

E. ARDISSINO, *Lecture e postille tassiane a Sant'Agostino*, in *Torquato Tasso. Cultura e poesia*, a c. di M. Masoero, Torino, Paravia, 1997, pp. 265-75.

### — 2002

*Commento ed autocommento in Tasso: la lirica*, in *Il Canone e la Biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana. Atti del V Congresso ADI, Roma 26-29 settembre 2001*, a c. di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 231-244.

### — 2003

*Tasso, Plotino, Ficino. In margine a un postillato*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003.

### AUSTIN 1975

J. L. AUSTIN, *How to Do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press, 1975.

### BALDASSARRI 1999

G. BALDASSARRI, *La prosa del Tasso e l'universo del sapere*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a c. di G. Venturi, 3 voll., Firenze, Olschki, 1999, vol. II, pp. 361-409.

### BARCO 1981-1983

A. BARCO, *E2, un autografo delle rime tassiane*, in «Studi tassiani», 29-31 (1981-1983), pp. 63-80.

### BARTLETT GIAMATTI 1968

A. BARTLETT GIAMATTI, "Proteus Unbound". *Some Versions of the Sea God in the Renaissance*, in *The Disciplines of Criticism. Essays in Literary Theory, Interpretation and History*, ed. by P. DEMETZ, T.M. Greene, L. Nelson Jr., New Have, Yale University Press, 1968, pp. 437-75.

### BASILE 1972

B. BASILE, *Autoesegesi e memoria poetica (Sette esposizioni del Tasso alle proprie «Rime»)*, in «Lingua e Stile» (VII), 1972, pp. 25-46.

### — 1984

*Poeta melancholicus. Tradizione classica e follia nell'ultimo Tasso*, Pisa, Pacini, 1984.

### — 1990

*Il tempo e le forme. Studi letterari da Dante a Gadda*, Modena, Mucchi, 1990, pp. 58-61.

### — 2000

*La biblioteca del Tasso. Rilievi ed elenchi di libri dalle lettere del poeta*, in «Filologia e Critica», 25 (2000), pp. 222-44.

## BERTI 1996

S. BERTI, *La «Canzone alla Bruna» e l'«Ars amatoria» di Ovidio*, in «Lettere Italiane» 48/1 (1996), pp. 63-78.

## BOLOGNA 1992

C. BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, Torino, Einaudi, 1993, 2 voll.

## BOLZONI 2010

L. BOLZONI, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010.

## BRAGANTINI 2010

R. BRAGANTINI, *Fantasmì dell'unità nella Gerusalemme liberata*, in *Unità. Atti del Quarto colloquio internazionale di Letteratura italiana*, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli, 6-8 ottobre 2010, a c. di S. Zoppi Garampi, Roma, Salerno, 2014, pp. 65-82.

## BROWN 1970

P. BROWN, *Sorcery, Demons, and the Rise of Christianity from Late Antiquity into the Middle Ages*, in *Witchcraft, Confessions and Accusations*, ed. by M. Douglas, London, Routledge, 1970, pp. 17-45.

## CABANI 2018

M.C. CABANI, *Immagine e immaginazione nelle Rime del Tasso*, in *Tasso und die bildenden Künste. Dialoge, Spiegelungen, Transformationen*, hrsg. v. S. Schütze u. M.A. Terzoli, Berlin, De Gruyter, 2018, pp. 67-86.

## CALBOLI MONTEFUSCO 2005

L. CALBOLI MONTEFUSCO, *Ἐνάργεια et ἐνέργεια: l'évidence d'une démonstration qui signifie les choses en acte (Rhet. Her. 4, 68)*, in «Pallas» 69 (2005), pp. 43-58.

## CARERI 2003

G. CARERI, *Aby Warburg. Rituel, pathosformel et forme intermédiaire*, in «L'Homme», 165 (2003), pp. 41-76.

## — 2010

*La fabbrica degli affetti. La Gerusalemme liberata dai Carracci a Tiepolo*, Milano, Il Saggiatore, 2010.

## CARETTI 1950

L. CARETTI, *Studi sulle rime del Tasso*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950.

## CARINI 1962

A.M. CARINI, *I postillati barberiniani del Tasso*, in «Studi tassiani», XXXVI (1962), pp. 98-110.

## CARRAI 2003

S. CARRAI, *Il commento d'autore*, in *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*, Atti del Convegno di Urbino, 1-3 ottobre 2001, Roma, Salerno, 2003, pp. 223-41.

## CHIODO – LUPARIA 2007

D. CHIODO – P. LUPARIA, *Per Tasso. Proposte di restauri critici e testuali*, Roma, Vecchiarelli, 2007.

## CLARK 1997

S. CLARK, *Thinking with Demons. The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe*, Oxford, Clarendon Press, 1997.

## COLUSSI 2011

D. COLUSSI, *Figure della diligenza. Costanti e varianti del Tasso lirico nel canzoniere Chigiano L VIII 302*, Roma-Padova, Antenore, 2011.

## COPENHAVER 1988

B.P. COPENHAVER, *Astrology and magic*, in *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, ed. by C. B. Schmitt, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1988, pp. 264-300.

## COZZOLI 2007

D. COZZOLI, *Alessandro Piccolomini and the certitude of mathematics*, in «History and Philosophy of Logic» 28 (2007), pp. 151-71.

## DAGRON 2006

T. DAGRON, *La doctrine des qualités occultes dans le De incantationibus de Pomponazzi*, in «Revue de métaphysique et de morale», 49 (2006), pp. 3-20.

## D'AMICO 2005

S. D'AMICO, *Le Discorso della gelosia de Torquato Tasso: la doxa d'une passion au XVI<sup>e</sup> siècle entre médecine et tradition littéraire*, in *La transmission des savoirs au Moyen Age et à la Renaissance*, a c. di F. La Brasca et A. Perifano, Presses universitaires de France-Comité, 2005, vol. II, p. 59-72.

## DANIELE 1983

A. DANIELE, *Capitoli tassiani*, Padova, Antenore, 1983.

## — 1998

*Nuovi capitoli tassiani*, Padova, Antenore, 1998.

## DE MALDÉ 2008

V. DE MALDÉ, *Torquato Tasso. Auto-commento alle Rime (1591)*, in *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tisconi*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2008, pp. 239-250.

## FEDERICO 2019

E. FEDERICO, *Inventare ad Atene, realizzare nel Mediterraneo. Dedalo, uno "scienziato" esule in Italia*, in «ClassicoContemporaneo» 5 (2019), pp. 1-13.

## FERRONI 2013

G. FERRONI, *L'esercizio della lirica fra Bernardo e Torquato Tasso*, in «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana» VIII/2 (2013), pp. 9-24.

## FOLENA 1997

G. FOLENA, *Scrittori e scritture. Le occasioni della critica*, Bologna, Il Mulino, 1997.

## FREGUGLIA 1988

P. FREGUGLIA, *Ars Analytica. Matematica e methodus nella seconda metà del Cinquecento*, Busto Arsizio, Bramante, 1988.

## GARIN 1961

E. GARIN, *Medioevo e Rinascimento*, Bari, Laterza, 1961.

## BIBLIOGRAFIA

GENETTE 1987

G. GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

GETTO 1977

G. GETTO, *Nel mondo della "Gerusalemme"*, Roma, Bonacci, 1977.

GIRARDI 1994

M.T. GIRARDI, *Testi biblici e patristici nella "Conquistata"*, in «Studi tassiani» 42 (1994), pp. 13-25.

— 1999

*Scrittori greci nel Giudizio sulla Conquistata di Torquato Tasso*, in «Aevum» 73 (1999), pp. 735-68.

— 2002

*Tasso e la nuova "Gerusalemme". Studio sulla "Conquistata" e sul "Giudicio"*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002.

GIUNTA 2012

F. GIUNTA, *Magia e storia in Torquato Tasso*, Milano, Unicopli, 2012.

GORNI 1993

G. GORNI, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993.

GRASSI 1989

E. GRASSI, *Potenza dell'immagine. Rivalutazione della retorica*, Milano, Guerini, 1989.

GRIMALDI 2019

M. GRIMALDI, *La varietà lirica dal Medioevo all'Età moderna*, in *La lirica del / nel Medioevo: esperienze di filologi a confronto*, Atti del V seminario internazionale di studio, L'Aquila, 28-29 novembre 2018, a c. di L. Spetia, M. León Gómez e T. Nocita, Roma, Spolia, 2019, pp. 159-82.

HANKEY 1997

W.J. HANKEY, *Dionysian Hierarchy in Thomas Aquinas. Tradition and Transformation*, in *Denys l'Aréopagite et sa postérité en Orient et en Occident*, Actes du Colloque International Paris, 21-24 septembre 1994, édités Y. de Andia, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 1997, 405-38.

HUMBRECHT 2006

T. HUMBRECHT, *Théologie négative et noms divins chez saint Thomas d'Aquin*, Paris, Vrin, 2006.

ISELLA 1987

D. ISELLA, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Padova, Liviana, 1987.

KLEIN 1970

R. KLEIN, *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970.

LA PENNA 1993

A. LA PENNA, *Tasso e Ovidio. Aspetti della presenza di Ovidio nella "Gerusalemme liberata"*, in «Semicerchio» IX (1993), pp. 43-55.

## MARTINI 1984

A. MARTINI, *Amore esce dal caos. L'organizzazione tematico-narrativa delle rime amorose del Tasso*, in «Filologia e critica», IX/1 (1984), pp. 78-121.

## MARTIGNONE 1990

V. MARTIGNONE, *La struttura narrativa del codice Chigiano delle Rime tassiane*, in «Studi tassiani», XXXVIII (1990), pp. 71-128.

## — 1991

*Il commento tassiano alle "Rime amorose" (1591)*, in «Schifanoia», XVI (1991), pp. 133-140.

— *Varianti d'autore tassiane: un sondaggio sulle "Rime amorose"*, in «Italianistica», vol. 24, n. 2/3 (1995), pp. 427-35.

## MAZZACURATI 1989

G. MAZZACURATI, *Storia e funzione della poesia lirica nel Comento di Lorenzo de' Medici*, in «MLN» 104 (1989), pp. 48-67.

## MIGLIORI 1998

M. MIGLIORI, *L'uomo fra piacere, intelligenza e bene: commentario storico-filosofico al "Filebo" di Platone*, Milano, Vita e Pensiero, 1998.

## MILBURN 2003

E. MILBURN, *Luigi Tansillo and Lyric Poetry in Sixteenth-Century Naples*, Leeds, Maney Publishing, 2003.

## MILITE 1990

L. MILITE, *I manoscritti E1 ed F2 delle Rime del Tasso*, in «Studi tassiani», 38 (1990), pp. 41-70.

## MORESCHINI 1972

C. MORESCHINI, *La polemica di Agostino contro la demonologia di Apuleio*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia» III, 2/2 (1972), pp. 583-96.

## NATALI 1996

G. NATALI, *Lascivie liriche. Petrarca nella Gerusalemme liberata*, in «La Cultura», 34 (1996), pp. 25-73.

## — 1998

*Ancora sul lessico petrarchesco nella Liberata*, in «Esperienze letterarie» 23 (1998), pp. 29-54.

## NOYER-WEIDNER 1974

A. NOYER-WEIDNER, *Lyrische Grundform und episch-didaktischer Überbietungsanspruch in Bambos Einleitungsgedicht*, in «Romanische Forschungen» 86 (1974), pp. 314-58.

## PERRONE COMPAGNI 2008a

V. PERRONE COMPAGNI, *"Natura maga". Il concetto di natura nella discussione rinascimentale sulla magia*, in *Natura. XII Colloquio internazionale (Roma, 4-6 gennaio 2007)*, Lessico Intellettuale Europeo, vol. 105, a c. di D. Giovannozzi e M. Veneziani, Firenze, Olschki, 2008, pp. 243-68.

## BIBLIOGRAFIA

— 2008b

*Matizzare il mondo. Magia naturale ed ermetismo*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa*. 5. *Le scienze*, a c. di A. Clericuzio – G. Ernst, Costabissara, Colla, 2008, pp. 95-110.

PIGNATTI 1991

F. PIGNATTI, “*Dalla diversità de le vie per ogni parte infinite*” alla “*catena adamantina*”: *linguaggio e retorica nei “Dialoghi” di Tasso*, in *Studi in onore di Bortolo Tommaso Sozzi*, Bergamo, Centro Studi Tassiani, 1991, pp. 23-35.

POMA 1979

L. POMA, *La Parte terza delle rime tassiane*, in «*Studi tassiani*», xxvii (1979), pp. 5-45.

PORRO 2013

P. PORRO, *Il diavolo nella teologia scolastica: il caso di Tommaso d'Aquino*, in *Il diavolo nel Medioevo*. Atti del XLIX Convegno storico internazionale (Todi, 14-17 ottobre 2012), Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2013, pp. 77-99.

RAIMONDI 1965

E. RAIMONDI, *Rinascimento inquieto*, Palermo, Manfredi, 1965.

— 2011

*Un teatro delle idee. Ragione e immaginazione dal Rinascimento al Romanticismo*, a c. di D. Monda, Milano, BUR, 2011.

RANDALL 1992

J.H. RANDALL JR., *The Development of Scientific Method in the School of Padua*, in *Renaissance Essays*, ed. by P.O. Kristeller and P.P. Wiener, Rochester, University of Rochester Press, vol. I, 1992, pp. 217-51.

REGN 1987

G. REGN, *Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition: Studien zur Parte prima der Rime (1591-1592)*, Tübingen, Narr Verlag, 1987.

RESIDORI 2003

M. RESIDORI, “*L'ape ingegnosa*”. *Sull'uso di alcune fonti greche nell'Aminta*, in «*Chroniques italiennes*», 3(1), 2003, pp. 1-9.

— 2004

*L'idea del poema. Studio sulla Gerusalemme conquistata di Torquato Tasso*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2004

RUSSO 2000

E. RUSSO, *Su alcune letture astronomiche dell'ultimo Tasso*, in *Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche d'autore*, a c. di E. Russo, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 250-73.

— 2002

*L'ordine, la fantasia e l'arte: ricerche per un quinquennio tassiano (1588-1592)*, Roma, Bulzoni, 2002.

SELMI 2007

E. SELMI, *Torquato Tasso: il «filosofo cortigiano» e il poeta senza confini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007.

## SOLERTI 1895

A. SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, Torino, Loescher, 1895, 3 voll.

## SOZZI 1954

B. T. SOZZI, *Studi sul Tasso*, Pisa, Nistri-Lischi, 1954.

## TOMASI 2006

F. TOMASI, *La canzone* Quel generoso mio guerriero interno *di Torquato Tasso*, in *Le rime del Tasso: esegesi e tradizione*, a c. di E. Russo e F. Tomasi, «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana» VIII/2 (2006), pp. 99-120.

## — 2012

*Lettura di "Arsi gran tempo e del mio foco indegno" di Torquato Tasso*, in «Italique» XV (2012), pp. 49-72.

## — 2016

*Note sulle 'Rime' nelle lettere del Tasso*, in *Ricerche sulle Lettere di Torquato Tasso*, a c. di C. Carminati ed E. Russo, Bergamo, Edizioni di Archilet, 2016, pp. 45-69.

## VASOLI 1976

AA.VV., *Magia e scienza nella civiltà umanistica*, a c. di C. Vasoli, Bologna, Il Mulino, 1976.

## VECCE 2009

C. VECCE, *La «mort de l'Auteur» à la Renaissance*, in *L'auteur à la Renaissance*, a c. di R. Gorris Camos e A. Vanautgaerden, Turnhout, Brepols, 2009, pp. 83-99.

## WALKER 1958

D.P. WALKER, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, London, The Warburg Institute, 1958.

## WARBURG 1966

A. WARBURG, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, Firenze, La Nuova Italia, 1966.

## WIND 1971

E. WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi, 1971.

## ZAJA 2001

P. ZAJA, *Intorno alle antologie. Testi e paratesti in alcune raccolte di lirica cinquecentesche*, in «*I più vaghi e i più soavi fiori*». *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a c. di M. Bianco ed E. Strada, Torino, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 113-145.

## ZAMBELLI 1991

P. ZAMBELLI, *L'ambigua natura della magia. Filosofi, streghe, riti nel Rinascimento*, Milano, Il Saggiatore, 1991.

## ZANATO 1979

T. ZANATO, *Saggio sul «Comento» di Lorenzo de' Medici*, Firenze, Olschki, 1979.

## ZATTI 1983

S. ZATTI, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla "Gerusalemme liberata"*, Milano, Il Saggiatore, 1983.

— 1996

*L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Mondadori, 1996.

ZUMTHOR 1990

P. ZUMTHOR, *La glose créatrice*, in *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire*. Actes du Colloque international sur le Commentaire. Paris, mai 1988, textes réunies et présentés par G. Mathieu-Castellani et M. Plaisance, Paris, Aux Amateurs des Livres, 1990, pp. 11-18.

## Indice dei nomi



- Agostino Aurelio, santo, 39n, 67n-68n, 128  
 Agrippa di Nettesheim Heinrich C., 69n  
 Alessandro di Afrodisia, 77, 87n, 129  
 Alighieri Dante, 26, 29, 53, 59, 71, 75-76, 79n, 87-88, 114  
 Ammonio, 98n  
 Anacreonte, 47  
 Anassagora, 132  
 Apollonio Rodio, 88  
 Ardissino Erminia, 4, 14n, 39n, 82n  
 Ariosto Ludovico, 58, 116n  
 Aristofane, 87  
 Aristotele, 39-40, 45, 68n, 82, 83n, 84n, 85, 87, 89-91, 93, 101, 114, 117, 122, 125, 132  
 Austin John L., 54n  
 Averroè, 110, 132  
  
 Baldassarri Guido, 98n  
 Barco Angelo, 11n  
 Bartlett Giamatti Angelo, 74n  
 Basile Bruno, 4, 14n, 27, 28n, 46, 47n, 49n, 87n  
 Basilio di Cesarea, santo, 110, 117  
 Bembo Pietro, 24n, 27, 37, 54, 58, 63, 73n, 103n, 109, 116n, 126-127, 131  
 Bendidio Lucrezia, 15, 25-26, 53n, 58  
 Berti Sara, 65n  
 Boccaccio Giovanni, 57  
 Bologna Corrado, 23  
 Bolzoni Lina, 116n  
 Bragantini Renzo, 20n  
 Brown Peter, 68n  
  
 Cabani Maria C., 27, 119n  
 Calboli Montefusco Lucia, 94n  
 Camillo Giulio, detto Delminio, 7, 20, 28, 79, 85-88  
  
 Careri Giovanni, 46n, 47n  
 Caretti Lanfranco, 9n, 14n, 26  
 Carrai Stefano, 3n, 6n  
 Castelvetro Lodovico, 110  
 Catullo Gaio Valerio, 47, 49-50, 88, 92  
 Chiodo Domenico, 4, 133n  
 Cicerone Marco Tullio, 130  
 Clark Stuart, 68n  
 Colonna Vittoria, 37n, 73n  
 Colussi Davide, 104n  
 Copenhaver Brian P., 68n  
 Costantini Antonio, 13n-14n  
 Cozzoli Alessandro, 95n  
  
 Dagron Gilbert, 69n  
 Damascio, 114  
 D'Amico Silvia, 94n  
 Daniele Antonio, 9n, 24, 56, 102, 121n  
 Della Casa Giovanni, 22, 37n, 38, 54, 93, 109, 113  
 Della Porta Giovan Battista, 69n  
 De Maldé Vania, 4, 17, 24n, 104n  
 Demetrio Falereo, 107  
 De Nobili Flaminio, 40-41  
 Di Capua Matteo, conte di Paleno, 11-12, 13n-14n  
 Dionigi l'Aeropagita, 79-80, 122  
  
 Egizio Orazio, 14n  
 Eraclito, 89n  
 Eschilo, 87  
 Esiodo, 20-21, 39n, 87  
 Euclide, 94  
 Euripide, 87  
  
 Federico Eduardo, 18n  
 Ferroni Giovanni, 38n, 108n  
 Ficino Marsilio, 21, 38-45, 67-70, 76, 81n

# INDICE DEI NOMI

- Filalteo Lucillo, 21  
 Focillide, 87  
 Folena Gianfranco, 3  
 Foppa Marco Antonio, 11  
 Foscolo Ugo, 6-7  
 Francesco I di Valois, 87n  
 Freguglia Paolo, 95n
- Garin Eugenio, 68n  
 Genette Gérard, 3n  
 Getto Giovanni, 84n  
 Giovanni Filopono, detto il Grammatico, 114  
 Giovio Paolo, 84n  
 Girardi Maria T., 30n, 37n, 73n, 122n  
 Giunta Fabio, 69n  
 Gonzaga Fabio, 133  
 Gonzaga Scipione, 68-69, 105  
 Gonzaga Vincenzo, 21  
 Gorni Guglielmo, 24, 26, 30  
 Grassi Ernesto, 21n  
 Grassi Pietro, 12n  
 Grimaldi Marco, 5n  
 Gualengo Giulio Cesare, 79  
 Guarini Battista, 113  
 Guidiccioni Giovanni, 37n
- Hankey John W., 80n  
 Humbrecht Thierry, 80n
- Isella Dante, 11n
- Klein Robert, 43n
- La Penna Antonio, 65n  
 Licino Giovan Battista, 12n-14n  
 Lombardello Orazio, 13n  
 Lucrezio Caro Tito, 88, 127  
 Luparia Paolo, 4n, 133n,
- Manso Giovan Battista, 11, 13n  
 Manuzio Aldo, 9  
 Marino Giovan Battista, 24n  
 Martini Antonio, 24n, 26n, 53n, 71n  
 Martignone Vercingetorige, 4, 14n, 24n, 27n  
 Mattioli Pietro Andrea, 83
- Mazzacurati Giancarlo, 29n  
 Medici Lorenzo de', 21, 29, 99, 116n  
 Melantone Filippo, 90n  
 Migliori Maurizio, 32n  
 Milburn Erika, 94n  
 Milite Luca, 11n  
 Minturno Antonio, 36n  
 Moreschini Claudio, 68n  
 Mosco, 47-48  
 Museo, 87
- Natali Giulia, 104n  
 Noyer-Weidner Alfred, 37n
- Omero, 68n, 87-88  
 Orazio Quinto Flacco, 27  
 Ovidio Nasone Publio, 66, 75, 88, 114, 133
- Peperara Laura, 15, 25-26, 58, 84, 86n  
 Perrone Compagni Vittoria, 68n  
 Pestarino Rossano, 9n  
 Petrarca Francesco, 22-24, 27, 32, 34-36, 50-53, 55, 58, 65, 70-71, 73n, 87-88, 96-97, 100-101, 105, 109, 116n, 117, 118n, 126, 132  
 Piccolomini Alessandro, 27, 94, 95n  
 Pico della Mirandola Giovanni, 68  
 Pindaro, 55, 87  
 Pignatti Franco, 18n  
 Platone, 21, 32-34, 38n, 39, 53, 60n-61n, 67, 75, 89, 93, 101, 130  
 Plauto Tito Maccio, 88  
 Plotino, 81-82, 128  
 Plutarco, 49, 131  
 Poliziano, Angelo Ambrogini detto il, 57, 65  
 Poma Luigi, 14n  
 Porro Pasquale, 68n  
 Prisciano, 74n  
 Proclo Licio Diadoco, 72  
 Properzio Sesto, 88
- Quintiliano Marco Fabio, 36-37  
 Quinto Smirneo, 88
- Raimondi Ezio, 20n, 69n  
 Randall John H., 95n

# INDICE DEI NOMI

- Regn Gerhard, 28n, 38n, 110n, 111n  
 Residori Matteo, 35n, 46n, 66n, 71n, 74n, 76n, 77n  
 Rota Berardino, 37n  
 Russo Emilio, 39n, 74n
- Saffo, 47, 49-50, 87, 107  
 Segni Giulio, 14n  
 Selmi Elisabetta, 128n  
 Socrate, 67n, 89, 93, 127  
 Sofocle, 87  
 Solerti Angelo, 14n, 16-17, 28n, 37n, 66n, 104n, 128n  
 Sozzi Bortolo T., 69n  
 Stampa Gaspara, 37  
 Stesicoro, 36n, 37  
 Stobeo Giovanni, 48, 84n
- Tansillo Luigi, 62, 70n, 93, 114, 115n,  
 Tasso Bernardo, 19n, 70n, 119n, 108-109, 119  
 Tebaldeo Antonio, 70n  
 Teocrito, 48, 49n, 88, 130  
 Teofrasto, 72, 74n, 83  
 Teognide, 87
- Terenzio Afro Publio, 88  
 Tibullo Albio, 47-49n, 88, 100  
 Tolomeo Claudio, 133  
 Tomasi Franco, 10n, 59n, 60n, 61n, 65n  
 Tommaso d'Aquino, santo, 67, 68n, 79, 96, 122, 126-129
- Vasalini Giulio, 9  
 Vasoli Cesare, 68n  
 Vecce Carlo, 15  
 Vellutello Alessandro, 28n  
 Virgilio Publio Marone, 54, 59, 88, 103n, 130, 132
- Walker Daniel P., 67n  
 Warburg Aby, 47n  
 Wind Edgar, 74n
- Zabarella Iacopo, 95n  
 Zaja Paolo, 27n  
 Zambelli Paola, 68n  
 Zanato Tiziano, 29n  
 Zatti Sergio, 5n, 20n, 22, 65n, 71n  
 Zeusi, 117, 120  
 Zumthor Peter, 44n

Giulia Puzzo,  
*Eccessi d'Amore*  
*Sull'autocommento di Torquato Tasso*  
*alle Rime Amoroze*

Composto in:  
Lyon  
Kai Bernau, Commercial Type  
Fedra Serif  
Peter Biřák, Typotheque  
Newzald  
Kris Sowersby, Klim Type Foundry

Progetto grafico e impaginazione:  
Rinaldo Zanone

Stampato e rilegato in Italia,  
per conto di BIT&S,  
da BDprint (Roma)

OTTOBRE 2023



Giulia Puzzo

*Eccessi d'Amore**Sull'autocommento di Torquato Tasso alle Rime amorose*

L'autocommento di Torquato Tasso alle *Rime d'amore* è un testo pieno di contraddizioni e merita di essere collocato fra le opere minori che, secondo parole di Foscolo, raccontano la «storia della mente» tassiana. Mostrando il loro autore al lavoro e difendendone il punto di vista, le note interpretative di Tasso aprono un ingresso al suo scrittoio privato, rievocano la genealogia della sua opera per raffigurare insieme al «picciol mondo» della lirica amorosa anche la *ratio mundi* che vorrebbe governarla. Il saggio ricostruisce alcuni itinerari possibili nella trama a volte intricata, a volte dissestata dell'autocommento: la rilettura del *Filebo* di Platone, il rapporto agonistico con il *Canzoniere* petrarchesco, il confronto con l'*ars memoriae* di Giulio Camillo, il ritratto delle figure femminili, che offrono al poeta il pretesto di una fenomenologia amorosa fantastica ed erudita, sono alcuni temi attraverso i quali affrontare la lettura dell'ultimo e non facile libro tassiano di liriche d'amore.

GIULIA PUZZO è attualmente ricercatrice presso l'Istituto Italiano di Studi Germanici. Si occupa di letteratura italiana e tedesca in prospettiva comparata, con particolare attenzione all'epoca rinascimentale e alla *Goethezeit*. Ha pubblicato contributi sulla poesia italiana del Cinquecento e sulle *Rime* di Torquato Tasso, sull'opera di Giacomo Leopardi, sulla lirica di Friedrich Hölderlin e di Paul Celan.

